

УДК:78.071(574)
Е 55

На правах рукописи

ЕЛУБАЕВА МАРЖАН АМАНОВНА

**Художественно-аксиологические основы вокально-хорового
искусства Казахстана**

6D041600 – Искусствоведение

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор философии (PhD)
Н. С. Бекмолдинов

Научный консультант:
доктор искусствоведения
Ш. Ш. Ганиханова

Республика Казахстан
Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	4
ВВЕДЕНИЕ	5
1. Культурно-исторические предпосылки художественно-аксиологических основ отечественного вокально-хорового исполнительства как целостного художественного феномена.	
1.1 Народные истоки и духовные традиции казахской песенности как аксиологический фундамент вокально-хоровой культуры.....	13
1.2 Концептуальные особенности мировоззренческих ориентиров вокально – хорового исполнительства Казахстана на основе историко-философского анализа	29
Выводы по 1 разделу	45
2. Методологические основы аксиологической парадигмы вокально-хорового исполнительства.	
2.1 Методологические подходы к концептуальным особенностям художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя	48
2.2 Основополагающие принципы художественно-ценностных ориентиров музыканта в вокально-хоровом исполнительском искусстве.....	65
Выводы по 2 разделу	77
III. Тенденции развития художественной реализации ценностных ориентиров в казахстанском вокально-хоровом искусстве.	
3.1 Художественно-ценностный потенциал деятельности профессиональных и самодеятельных вокально-хоровых коллективов Казахстана в популяризации национальной культуры.....	74
3.2 Современное казахстанское вокально-хоровое исполнительство: перспективы развития художественно-ценностных ориентиров в вокально-хоровой культуре.....	96
Выводы по 3 разделу.....	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	124
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	132
ПРИЛОЖЕНИЕ	141

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Аксиологические основы в музыке – это ценностное содержание музыкального искусства, включающее общечеловеческие ценности, отражённые в творчестве композиторов различных эпох.

Аспект – точка зрения, сторона рассматриваемого объекта, понятия, определения или явления.

Вокальное искусство – вид музыкального исполнения, основанный на мастерстве владения певческим голосом.

Модернизм в искусстве – это стиль в искусстве, совокупность художественных течений второй половины XIX – середины XX столетия, объединённых идеей отрицания традиционных идей, устоявшихся представлений, форм и жанров. Характеризуется поиском новых способов восприятия, отражения действительности и поиском нового языка в искусстве.

Метамодернизм в искусстве – это течение, направление, сочетающее различные эпохи, тенденции; изменения, произошедшие в искусстве с 1990-х годов до настоящего времени, пришедших на смену постмодернизму.

Метод – это способ достижения какого-либо результата или какой-либо цели.

Методология – учение о методах, приемах, стратегиях и способах исследования предмета для постижения и реализации целей научного знания.

Парадигма – это совокупность основополагающих мировоззренческих принципов, определяющие как видение феномена, так и выбор к нему аксиологического подхода, художественного творчества и осмысления.

Синтез жанров в музыке – это сочетание нескольких жанров в одном музыкальном произведении.

Хоровое искусство – это форма коллективного исполнения вокально-хоровой музыки, объединяющая голоса разных людей в гармоничное целое звучание.

Феномен – это термин, обозначающий отдельное наблюдаемое явление или событие

Феномен искусства или культуры – это предмет, объект эстетического восприятия.

Цитирование – это точное (дословное) воспроизведение чужого высказывания или текста; использование цитаты означает применение дословной выдержки из какого-либо источника (текста или речи).

Цитирование в музыке или музыкальное цитирование – это практика прямого цитирования другого произведения в новой композиции.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

КазНАИ им. Т. Жургенова – Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова.

КНК им. Курмангазы – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.

КазНУИ им. К. Байсеитовой – Казахский национальный университет искусств (г. Астана).

КНТОБ им. Абая – Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая (г. Алматы).

РЭЦК им. Ж. Елебекова – Республиканский эстрадно-цирковой колледж имени Жусупбека Елебекова.

АМК им. П. Чайковского – Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского.

СНГ – Содружество Независимых Государств.

СССР – Союз Советских Социалистических Республик (1922–1991).

США — Соединенные Штаты Америки.

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы.

Духовное возрождение наследия казахского народа является одной из приоритетных задач сегодняшней культурной политики, в недрах которой любые новаторские тенденции протекают в опоре на самобытные национальные традиции. В этой связи, вокально – хоровое искусство, представляющее не только как синтез различных жанров, но и как самый массовый вид музыкального творчества, бесспорно, является уникальным проводником в происходящих в казахстанском социуме духовно – возрожденческих процессов. В современном обществе наиболее насущной проблемой является установление аксиологических, духовных и художественных ориентиров, выявлению которых способствует в наибольшей степени потенциал вокально-хоровой культуры, исполнительские практики современных вокальных ансамблей и хоровых коллективов. Вследствие этого, с меняющейся историко-экономической картиной мира меняются векторы музыкального исполнительства, обусловленной внешними и внутренними факторами её художественного развития.

Так, если к числу объективных внешних факторов относятся экономические условия глобализирующего мира с характерными для него процессами гомогенизации культур и политикой мультикультурализма, то внутренним факторам соответствует нынешняя сложившаяся ситуация культурного ландшафта современного Казахстана. Процесс модернизации успехов в экономических реформах возможен лишь благодаря «трансформации идеологии и духовного мира человека», где преобладают духовность, интеллектуальные интересы и нравственность в мировом сообществе [1, с. 149-153].

В настоящее время культурная панорама современного казахстанского общества представляет собой многослойное и непрерывно обновляемое явление, уникальными свойствами которого предстают межкультурные коммуникации, межэтнические контакты, а также диалоги в рамках различных культур, четко обозначив траекторию своего постепенного движения на последовательную модернизацию общественного сознания, базируемого на высоких духовных ценностях, осознании их значимости для будущих поколений. При этом сам исторический опыт и глубоко чтимые традиции рассматриваются в качестве важнейшей предпосылки успешной модернизации казахстанского общества, в частности вокально-хоровом искусстве и исполнительстве.

Необходимость изучения проблем развития отечественного вокально-хорового исполнительства в период новейшей истории Казахстана (1980 - 2025) после обретения им Независимости, возникающих в связи с вхождением молодой республики в конкурентное мировое сообщество. На протяжении столь длительного периода, наряду с политическими и экономическими реформами в общественной жизни страны, происходили значительные перемены и в плане повышения интеллектуально-культурного уровня народа. Исходя из этого,

проблематика изучения такого востребованного явления национального искусства, как его художественно-аксиологические основы, являются актуальными и, требующими пристального внимания современной науки.

Определение подходов к исследованию аксиологических основ вокально-хорового искусства и исполнительства вбирает в себя изучение их культурно-исторических предпосылок, методологических принципов и тенденций развития художественной мировой и казахстанской исполнительских практик.

Актуальность диссертационного исследования диссертации определяется необходимостью концептуального осмысления художественно-аксиологической природы вокально-хорового искусства Казахстана в условиях культурной трансформации современного общества. На постсоветском этапе, сопровождаемом глобализационными процессами и переоценкой культурных ориентиров, именно вокально-хоровая практика выступает одной из ключевых форм репрезентации и сохранения национальной музыкальной идентичности. Хоровое искусство, основанное на глубинных интонационных моделях казахского мелоса и устной традиции, не только транслирует духовные ценности, но и формирует пространство коллективной памяти и культурного самоузнавания народа, что особенно значимо в контексте политики духовного возрождения и укрепления национального культурного суверенитета.

При этом, несмотря на высокую социокультурную значимость вокально-хорового исполнительства, в отечественном искусствоведении отсутствует целостное теоретическое обоснование художественно-аксиологических основ данного феномена. Научная литература не предлагает системной модели взаимодействия ценностных ориентиров исполнителя, репертуарной политики коллективов и эстетических принципов национального стиля, что создает методологический разрыв между историко-культурным наследием и современными исполнительскими практиками.

Вышесказанное обуславливает необходимость разработки комплексного исследовательского подхода к изучению данной проблемы, позволяющей не только уточнить специфику казахстанской вокально-хоровой традиции, но и определить ее место в глобальном музыкальном процессе.

Очевидно, что вокально-хоровое искусство, будучи частью национальной культуры, выступает проводником духовных традиций и общечеловеческих ценностей, тем самым являясь особым объектом заботы государства, которое уделяет первостепенное внимание сохранению историко-культурного наследия народа, его художественных достижений как важнейших составляющих мирового и отечественного искусства в целом. В данном контексте представляется целесообразным выявление культурно-исторических предпосылок художественно-аксиологических основ вокально-хорового исполнительства как целостного художественного феномена, исследование аксиологического фундамента казахской песенности и современного континуума отечественного вокально-хорового искусства и, шире — предусматривает разработку базовых основ его **аксиологической парадигмы**.

Таким образом, проблемы, связанные с вокально-хоровым искусством и исполнительством, как разновидности массовой музыкальной культуры, популярной в широкой слушательской аудитории (как в нашей стране, так и во всем мире), на фоне всё возрастающего интереса к бытующим в ее среде различным жанрам (кантатно – ораториальный, хоровой концерт, хоровой цикл, сюита, поэма, миниатюра и другое) приобретают особую значимость и актуальность, выводя на качественно новый путь художественного познания. С этой точки зрения исследование казахской вокально-хоровой музыки, на наш взгляд, имеет определенное значение для многих направлений современной науки и практики, открывая немалые перспективы в плане выявления художественно-ценностных ориентиров современного отечественного вокально-хорового искусства.

Имея непосредственное отношение к вокально-хоровому искусству в целом, данная работа обращена к художественно-аксиологическим основам и художественно-ценностным ориентирам вокально-хорового исполнительства Казахстана, необходимость изучения которых вызвана еще и тем, что указанная сфера до сих пор не стала предметом целостного музыковедческого исследования. В тоже время её углубленное рассмотрение с новаторских позиций внесёт неоценимый вклад не только в отечественную науку, но и может стать дополнительным стимулом к фундаментальному пониманию и оценке вышеуказанного феномена в условиях как современной массовой культуры, так и общественной жизни в целом.

Степень разработанности проблемы. Как исторический феномен, вокально-хоровое искусство нашло отражение в работах известных философов и культурологов западной и восточной традиций. Об этих значимых достижениях музыкального искусства той эпохи можно прочесть в произведениях таких выдающихся авторов, как Абулькасым Фирдоуси, Абуабдуллох Рудаки, Низами и Ганджеви. В частности, великий энциклопедист Аль-Фараби в своих музыкальных трактатах отметил существенное различие между музыкальной культурой Хорасана (т.е. Средней Азии) и Багдада (столицы арабского мира). Свои ценные соображения по этому поводу он привел в книге «Большая книга о музыке» (на арабском языке). В свою очередь, средневековое исполнительское искусство выступает неотъемлемой частью божественной религиозной музыки и народной карнавальная стихией, выраженной в звуках. Музыкальный портрет Средневековья в своеобразной форме отражает нравы и традиции крупных городов, где процветала наука, культура и искусство. Обобщая сказанное, можно утверждать, что налицо факт художественного отражения социальных явлений в музыкальном творчестве как средневекового периода, так и других прошедших эпох [2].

Вместе с тем, приходится констатировать, что научных трудов, специально посвященных упомянутой проблеме и имеющих весомое значение в музыковедческой литературе, явно недостаточно. На наш взгляд, для ее целостного рассмотрения необходимо широкое привлечение данных смежных наук – культурологии, эстетики, социологии, литературоведения, театроведения

и др., в их тесном сотрудничестве с экспертными содержаниями специалистов относительно той или иной проблематики в области вокально – хорового искусства и исполнительства [3]. Например, среди работ культурологического профиля можно выделить фундаментальные труды М.С.Кагана [], Б.М.Теплова [], В.П.Шестакова [57], Т.В.Чередниченко [58], Bruno Nettel [59], Philip V. Bohlman [60] и др.; в социологии – работы Ю.Н.Давыдова [61], И.Б.Роднянской [62], А.Н.Сохора [], Timothy Rice [63], Ruth Finnegan [64] и др. В философско-культурологическом аспекте представлены труды Т.В.Адорно [65], Н.И.Киященко [66], Х. Ортеги-и-Гассета [Х. Ортеги-и-Гассета. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания». – М.: Аст, 2008. – 349 с.], Raymond Monelle [67] и др. Социально-культурную и культурно-досуговую деятельность отражают исследования М.Г.Арановского [68], Т.И.Баклановой [69], А.Д.Жаркова [70], Ю.Д.Красильникова [71], Т.Г.Киселевой [71], Э.И.Петровой [72], Б.С.Сафаралиева [73], Ю.А.Стрельцова [74], Martin Stokes [75] и др.

Значительный вклад на этом поприще внесли теоретико-методологические, прикладные идеи исследователей, деятелей различных видов искусств: музыкального – Э.Б.Абдуллина, Ю.Б.Алиева, Л.Г.Арчажниковой, Л.А.Баренбойма, Г.Л.Ержемского, А.В.Малиновской, И.А.Мусина, Г.Г.Нейгауза, В.Г.Ражникова, Г.М.Цыпина, П.А.Черватюк, Л.В.Шаминой, Gari Tomlinson [76], David G. Hebert [77] и др. В свою очередь, в сфере вокально-хорового искусства историко-искусствоведческую базу, нацеленную на технологию исполнения ансамблево-хоровой музыки, составили научные материалы таких видных творческих мастеров, как: В.Л.Живов, Ю.М.Кузнецов, И.Х.Стулов, В.Г.Соколов, В.И.Краснощеков, В.П.Морозов, П.Г.Чесноков, А.С.Егоров, Г.А.Дмитревский, К.К.Пигров, Н.В.Романовский, Percy M. Yung [78], Donald G. Grout [79], Claude V. Palisca [80] и др.

В последние годы все более и более усиливается стремление казахстанских и музыковедов СНГ дать соответствующую оценку представленного направления и сопутствующую ей формулировку его общей теоретической базы. На современном этапе в отечественном искусствознании имеются исследования по отдельным направлениям музыкального исполнительства научные труды С.А.Кузембай (национальные и художественные традиции в жанре казахской песни), Елемановой С. А. (казахская музыкальная литература), Р.Б.Шиндауловой (ценностно-мировоззренческие основы музыкального образования и музыкознания), Омаровой А. К. (история казахской музыки), Г.Ж.Мусагуловой (современное состояние казахстанской музыки в творческом аспекте), Касимовой З. М. (вопросы традиционной музыкальной культуры и этномузыкознания), У.Р.Джумаковой (вокальное и хоровое творчество композиторов Казахстана), Т.В.Харламовой (стилевые тенденции казахстанской музыки) и других. Среди них заслуживают особого упоминания научные работы В.Е.Недлиной (пути развития вокальной и хоровой музыки Казахстана), К.Г.Гаркуши (хоровое исполнительство в Казахстане), Д.Т.Карекеновой (современная казахская хоровая культура), Б.Э.Алибековой (современное

казахское хоровое искусство), Б.А.Жаманбаева (авторский инновационно-образовательный проект), Г.А.Койбагаровой (деятельность дирижёра-хормейстера), К.Т.Рыскулова (музыковедческий анализ вокально-хоровых сочинений современных композиторов Казахстана), А.А.Сметовой (становление дирижёрско-хорового образования в Казахстане), Г.Б.Аргингазина (периодизация развития казахстанской хоровой школы), где исследовались непосредственно вокально-хоровые вопросы.

Объект исследования: вокально-хоровая культура Казахстана середины XVIII – первой четверти XXI веков в контексте изучения её художественно-аксиологических основ.

Предмет исследования: создание аксиологической парадигмы вокально – хорового исполнительства на современном этапе.

Целью научной работы является выявление художественно-аксиологических ориентиров вокально-хорового искусства Казахстана на основе их систематизации вокально-хоровых произведений современных коллективов Казахстана. Установление традиционных научных представлений о вокально-хоровом искусстве Казахстана с исследованием его специфики и форм бытования в музыкальной культуре наших дней в их тесной взаимосвязи с вопросами художественно-аксиологических основ.

Исходя из поставленной цели, определены следующие **задачи**:

- **рассмотреть** народные истоки и духовное наследие казахской песенности как аксиологический фундамент вокально-хорового искусства;
- **осуществить** историко-философский анализ концептуальных характеристик мировоззренческих ориентиров в казахстанском вокально-хоровом искусстве;
- **определить** методологические основы исследования концептуальных характеристик художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя;
- **выявить** ключевые принципы художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя в вокально-хоровом искусстве;
- **обозначить** художественно-ценностные и исполнительские особенности профессиональных и самодеятельных коллективов в распространении национальной культуры;
- **указать** перспективы развития художественно-ценностных ориентиров в вокально-хоровом исполнительстве.

Теоретико-методологическую базу исследования составляет междисциплинарный подход, где искусствознание интегрируется с историей, философией, этикой, культурологией, социологией, музыковедением и другими смежными науками. Данный комплексный системный подход позволяет рассмотреть такие понятия, как художественно-ценностные ориентиры в вокально – хоровом исполнительстве, их качественных характеристик, их зарождения и развития в казахстанской культуре; историко-генетическая взаимосвязь традиционных основ казахского музыкального фольклора с вокально-хоровым жанром на примере выразительных средств национального стиля и устойчивых элементов народного мелоса.

Методы исследования:

- 1) **культурно-исторический метод**, включающий анализ исторических источников: нотных, письменных, музыкальную транскрипцию для изучения эволюции музыкальных стилей, традиций и практик.
- 2) **метод смежных гуманитарных наук** – искусствоведения, философии, культурологии, фольклористики, этнографии, представляющие собой совокупность подходов и исследовательских процедур, направленных на изучение культуры, общества и индивидуального опыта;
- 3) **аксиологический метод** для изучения вокальных и хоровых сочинений через призму их ценностей, их места в музыкальном искусстве и их воздействия на музыканта-исполнителя;
- 4) **метод музыковедческого анализа**, опирающийся на теоретические основы исследования произведений, с последующим охватом входящих в их музыкально-языковое содержание выразительных средств;
- 5) **метод анализа средств музыкальной выразительности** (мелодия, гармония, ритм, тембр и т.п.), оценивающий различные архетипы музыкальной лексики и общие взаимосвязи ценностных систем в контексте сущностных аспектов вокально-хорового искусства и исполнительства;
- 6) **метод практического освоения** исследовательской и музыкально-исполнительской деятельности, организующий данный процесс через решение практических задач, требующих самостоятельности и творческого подхода. Освоение происходит путем самостоятельного поиска новых знаний, планирования, моделирования, решения практических задач, проведения исследований, экспериментов и анализа их результатов.

Научно-теоретическая новизна исследования заключается в следующем:

- 1) обобщен широкий круг документальных источников и народных традиций, составляющих аксиологического основания казахской хоровой музыки;
- 2) исследованы концептуальные характеристики мировоззренческих ориентиров в казахстанском вокально-хоровом исполнительстве на базе историко-философского анализа;
- 3) разработаны методологические основы целостного понимания художественно-эстетической ценности произведений отечественного вокально-хорового искусства и творческого процесса музыкального исполнительства в профессиональной среде;
- 4) даны основополагающие принципы художественно-ценностных ориентиров, их этимологические характеристики в контексте художественно-аксиологического потенциала в вокально-хоровом искусстве;
- 5) представлена сущностная характеристика художественно-ценностного ресурса творческой деятельности казахстанских вокальных и хоровых коллективов;
- 6) выявлены основные тенденции и перспективы развития художественно-аксиологического потенциала современной вокально-хоровой культуры Казахстана.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что:

- материалы диссертации могут успешно использоваться в учебных курсах творческих ВУЗов как в искусствоведческих и музыковедческих дисциплинах, так и в программах по музыковедению, культурологии, истории и теории отечественного музыкального образования, а также в практике преподавания спецпредметов на кафедрах вокально-хорового искусства;
- методологические аспекты аксиологической парадигмы вокально-хорового исполнительства могут быть целенаправленно применены в процессе изучения других жанров музыкального творчества как наглядное проявление универсализации в претворении истоков национальных традиций, экспонирования их в современную культуру;
- представленные материалы о концертно-исполнительской деятельности отечественных вокально-хоровых коллективов могут использоваться в качестве существенных источников в исследовательских работах, посвященных изучению самых разных стилистических тенденций, направлений и жанров музыкальной культуры Казахстана.

Положения, выносимые на защиту:

1. Значение народных истоков и духовных традиций казахской песенности, направленных на дальнейшее сохранение и неуклонное развитие аксиологических основ отечественного вокально-хорового искусства.
2. Целостный, системный подход к научному историко-философскому анализу музыкально-теоретических концепций и их практическому осуществлению в сфере художественно – аксиологических ориентиров с последующей фиксацией свойственных им проявлений способствует успешной реализации современного проекта казахстанского вокально – хорового исполнительства со всеми его отличительными особенностями.
3. Разработанность методологических способов для целостного понимания художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя в профессиональной среде.
4. Структурирование принципов художественно-ценностных ориентиров музыканта в вокально-хоровом исполнительском искусстве предполагает создание системы ключевых идей и ценностей, которые служат основой для художественного творчества и профессионального развития исполнителя в вокально-хоровом искусстве.
5. Раскрытие потенциала вокально-хоровых коллективов в популяризации национальной культуры посредством сохранения традиций, внедрения инновационных методов, повышения профессионализма исполнителей, использования передовых современных IT-технологий и средств коммуникации.
6. Вокально-хоровое искусство и исполнительство занимает особое место в музыкальной жизни Казахстана как уникальный феномен, интегрирующий в себе как традиционный, новаторский подходы к реализации аксиологических явлений и включает в себя огромный художественно-ценностный потенциал.

Апробация и внедрение результатов осуществлены в 25 научных публикациях по теме исследования:

- материалах международных научно-практических конференций и РИНЦ;

- в изданиях, рекомендованных комитетом по контролю в сфере образования и науки МОН РК (КОКСНВО);
- в журналах, входящих в систему индексирования базы Scopus.

Структура диссертации:

Работа состоит из введения, трех разделов, заключения, списка используемой литературы и приложения.

Введение включает актуальность темы, сформулированный научный аппарат исследования, определение научной новизны и практической ценности полученных результатов, а также основные положения, выносимые на защиту.

В Первом разделе раскрываются исторические предпосылки исследования отечественного вокально-хорового исполнительства как целостного художественного феномена: истоки его зарождения, этапы становления и характерные тенденции развития казахстанской национальной школы вокально-хорового исполнительства.

Во Втором разделе рассматриваются теоретико-методологические основы художественно-аксиологических ориентиров личности в музыкальном исполнительстве: концептуально-содержательные характеристики и основополагающие принципы художественно-ценностных направлений в деятельности музыканта-исполнителя.

В Третьем разделе исследуются новаторские тенденции художественной реализации ценностных ориентиров в отечественном вокально-хоровом исполнительстве, его специфические особенности в практике творческой деятельности профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов республики, их социально-ценностная значимость в популяризации национальной культуры.

В Заключении обобщены результаты исследования, сформулированы основные выводы, определены перспективные направления дальнейшей научной работы.

В Приложении представлен комплекс нотных материалов по вокально-хоровому исполнительству.

I. Культурно-исторические предпосылки художественно-аксиологических основ отечественного вокально-хорового исполнительства как целостного художественного феномена.

1.1. Народные истоки и духовные традиции казахской песенности как аксиологический фундамент вокально-хоровой культуры

Музыкальная культура Казахстана представляет собой многогранно-художественное явление, одну из значимых сфер которой представляет вокально-хоровой жанр. Как известно, развитие любых, в том числе и отечественных традиций всегда протекает в русле бережного сочетания уже обретенного наследия с тем новым, что привносит с собой современность. Собственно, песня, а вместе с ней и различные виды ее творческого воплощения, отражаемого в нем традиционного мастерства на каждом этапе своего становления претерпевали глубочайшие изменения, предопределяемые неуклонным подъемом и постоянно прогрессируемым поиском новых путей исполнительского искусства, исходя из стремительно возрастающих требований современного общества. Ибо, независимо от специфики каких бы то ни было традиций, они, так или иначе, подвергаются неизбежным трансформациям под воздействием динамично развиваемых идей и веяний как в пределах нации, так и вне нее, вызываемые объективным ходом диалектических процессов, чрезвычайно показательных для современного искусства.

Что же касается истоков развития песенных традиций казахского народа, то они имеют давнюю историю, освещаемую в разного рода документальных источниках. Так, уже к середине XIX века количество трудов, посвященных социальному, строю, быту и жизни казахского народа, заметно возросло и, несмотря на обзорно-описательный характер большинства опубликованных работ, содержащийся в них фактологический материал позволяет прояснить многие историко-этнографические особенности как музыкальных жанров вообще, так и традиционно-песенных, в частности. Среди них, прежде всего, констатировалось наличие **двух основных дифференцированных сфер** – фольклора и профессионального искусства устной традиции, отличаемых не только по манере исполнения, но и по способам выражения мировоззренческого сознания разных категорий слушателей в процессе восприятия ими вокальной музыки.

Отметим, что на **первоначальном этапе** развития музыкальной культуры Казахстана процесс формирования самих музыкальных жанров был связан с длительным становлением **певческого** искусства, охватывающего период с середины XVIII – до начала XX веков. С учетом этого представляется существенно важным научное освещение характерных свойств народно-песенных традиций, глубокое проникновение в их самобытный строй, выявление музыкально-эстетических воззрений в певческой культуре, изучение своеобразия жанров вокально-хорового искусства – таков примерный круг

вопросов, требующих, на наш взгляд, тщательного рассмотрения в настоящем исследовании.

Нет необходимости разъяснять то, что концептуальная основа средств вокальной выразительности казахского национального стиля исходит из многовековой художественной культуры народа: фольклора поэтического, прозаического, музыкального, что, в целом, определяет богатейший арсенал его музыкально-речевого выражения, включая и элементы театрализации. Высокий художественный статус песен народных композиторов, их широкий жанровый диапазон, мелодически развитые и яркие, выразительные ритмоинтонации, разнообразие ладового колорита и т.п. – все это способствовало обогащению древних, песенных традиций, отражающих «музыкальную мудрость народа» (академик А.К.Жубанов) [1]. Являясь уникальной по форме и содержательности художественного высказывания, казахское песенное искусство вобрало в себя многостороннее наследие национальной культуры. В свое время академик Б.В.Асафьев отмечал: «Казахская музыка – это, прежде всего, мелодическое богатство в его живом, чутком эмоциональном становлении, как одно из проявлений человеческого общения, как язык интонаций, управляемого ритмом» [2, с. 77].

Сложившаяся веками, и многокрасочная в жанровом отношении казахская песенная культура издавна привлекала внимание ученых, этнографов, путешественников, которые не раз восхищались музыкальностью и природными талантами нашего народа (А.Ф.Эйхгорн, Ф.А.Щербина, А.В.Затаевич и др). Одним из первых обратил внимание на ее незаурядные исполнительские черты А.В.Затаевич, подчеркнув следующее: «Постепенно расширяя свое знакомство с певцами-профессионалами ... и вообще – с серьезными любителями и знатоками ... пения, я не мог не проникнуться чувством удивления и восхищения тем любовным, необычайно бережным отношением к задаче воспроизведения родной песни и тем своеобразным вокальным мастерством, которые все они проявляют» [3, с. 31]. Данное высказывание исследователя довольно точно характеризуют своеобразие и глубину казахской народной песни, ее исконно национальный колорит, присущий ей мягкий лиризм и задушевность, рельефность и яркость мелодических оборотов, ладовой и метроритмической организации.

Любопытно, что в исследованиях Великой Степи зарубежными учеными, путешественниками, этнографами, писателями и другими лицами, посетивших Казахстан с середины XVIII столетия (этнограф Георг Иоганн Готлиб, этнограф И.Г.Гиорги, академик В.В.Радлов, капитан И.Г.Андреев, доктор Савва Большой, священник П. Тихов, профессор Р.А.Пфенниг, фольклористы А.Е.Алекторов и М.В.Готовицкий, ученый А.И.Левшин и мн. др.), запечатлены содержательные суждения относительно национальной специфики казахских песен, включая их ценнейшие образцы, наполненные непосредственными впечатлениями от их бытования в народной среде. Нельзя не упомянуть и представленные в них высказывания об особой роли песни в жизни казахского этноса, а также о мироощущении кочевого народа, обладающего поистине уникальным

музыкальным наследием. Так, первая по времени запись народной песни появилась в пятой тетради «Азиатского музыкального журнала» И. Добровольского [4]:



Помимо этого, интересные наблюдения и мысли о казахском песенном фольклоре в разное время отмечали Ч.Ч.Валиханов, Г.Н.Потанин, Е. Новик, И. Чеканинский, Г. Гизлер, а несколько позже А.Ф.Эйхгорн, А. Янушкевич, В. Басилов и др.

В контексте сказанного имеющиеся в нашем арсенале достаточно обширные и достоверные источники, включающие записи народных песен и публикации исследователей конца XIX – начала XX столетий, в определенной степени позволяет сделать однозначный вывод о наличии в казахском фольклоре эпизодических элементов совместного пения, зародившихся в давние времена, когда он не существовал вне быта, обряда и был теснейшим образом синкретически слит с ними. Сошлемся на одно из бесценных свидетельств, принадлежащее немецкому географу А. Гумбольду (1769-1859): «В 1829 г., путешествуя шесть месяцев по Уралу, Алтаю и вдоль Каспийского моря, я много наблюдал и познал. Из всего увиденного меня поразили конные состязания и музыкальные праздники казахов степей Оренбурга» [5, с. 95-96].

Исключительную роль музыки и поэзии в быту казахов отмечал, в свою очередь, доктор медицины Савва Большой (1769-1827), который, оказавшись в плену у жителей Западного Казахстана, в течение года отражал в своих заметках, что «...казах, державший продолжительную свою и довольно жаркую речь в народном собрании прерывает ее пением или, напротив, хороший певец искусно вкладывает в свою песню довольно длинную речь или отборные стихи, которые поет, говорит без всякого приготовления» [6, с. 10]. Заслуживают внимания и размышления русского историка, этнографа и просветителя А.Е.Алекторова (1861-1918) о преемственности традиционной культуры у казахов в статье «Народная литература казахов»: «Из рода в род передавались старые песни, из года в год присоединялись к ним новые, и ныне казах любит свои народные песни, любит народных певцов и сам поет, когда и где случится» [6, с. 12].

Неудивительно, что соприкоснувшийся с казахской народной песней дипломат, историк и исследователь музыки М.В.Готовицкий в своей работе «О характере киргизских (казахских) песен» указывает на высокий исполнительский уровень казахских певцов, их подлинный профессионализм, вводя в национальный научный обиход термин «өлеңші» (певец): «Певцов по занятию, или ойлянчи (өлеңші), поющих свою песню с аккомпанементом домбры или трехструнного инструмента вроде гитары, киргизы (казахи) слушают с видимым наслаждением. Ни один праздник, ни одно сборище народное не обходится без ойлянчи (өлеңші)» [6, с. 12]. Именно им высказывались интересные взгляды на характер бытования богатого песенного искусства в духовной жизни казахов: «Вообще почти всякая радость, всякое горе изливается у киргизов (казахов) в пении, которое в большинстве случаев всегда прочувствовано и тотчас производит глубокое впечатление на слушателя» [7].

Веские научные аргументы по данному поводу выражал и профессор Московского университета Р.А.Пфенниг (1823-1898), выявивший многофункциональную роль музыки в жизни степного народа – в обучении детей грамоте, свадебном и похоронном обрядах, песнопениях баксы (целитель). При этом, он всячески выделял саму специфику акынского искусства, способность казахских музыкантов к импровизации, применение музыки при лечении больных, осуществив те самым разработку теоретических основ казахского мелоса в труде «О киргизских и сартских народных песнях» [6, с. 13]. Становится очевидным, что в работах русских и зарубежных ученых имеется множество содержательных высказываний о глубинных истоках казахской песни. Еще в 60-х годах XIX века востоковед-тюрколог В.В.Радлов подметил наиболее показательную ее особенность: «Киргиз (казах – М.А.Елубаева) ценит в своих песнях не какой-то чудесный и страшный сказочный мир, напротив – он воспекает в них собственную жизнь, свои собственные чувства и стремления, те идеалы, которые живут в каждом отдельном члене общества, не колоссальное и сверхъестественное доставляет наслаждение слушателям, а истинное, существующее» [8, с. 95-101].

Вслед за ним, известный фольклорист – тюрколог Г.Н.Потанин (1835-1920), поражаясь богатейшим казахско – песенным фольклором, восклицает: «Мне чудится, что вся казахская степь поет», а священнослужитель П.Тихов, в свою очередь, имеющий музыкальное образование, обращает свое внимание на высокий эмоциональный настрой казаха при восприятии народной музыки: «Ни один той (угощение с играми), ни одна «тамаша» (увеселение) не обходится без этого желанного гостя (т.е. исполнителя песен). Слушая свою «өлең» (песня, стих), казах весь отдается ей – она плоть и кровь его. Затаив дыхание и весь, превратившись в слух, он переживает описываемые в песне душевные эмоции. То взрыв восторга, то вздох сожаления, то выражение сочувствия герою песни, то негодование вырывается по временам из уст этих непосредственных слушателей – детей природы» [9, с. 15].

К этим важным характеристикам следует добивать записи французских ученых Капю и Бонвало, которые, путешествуя в 1881 г. по Азии, проехав через

Жетысу и Семей, обнародовали полученные впечатления от казахской музыки в газете «Кавказ» (1882 г.) под названием «Киргизские (казахские) трубадуры», где, повествуя о содержании и красоте народной песни, дают лестные высказывания в адрес её исполнителей, подчеркивая их импровизационный дар: «Киргизская (казахская) мелодия зародилась в степях, им она обязана всеми своими прелестями. Походка коня или мерный шаг верблюда определяют размер и ритм пения: необозримый простор степи вызывает протяжные ноты мелодии, ветер, волнующий степную траву, научает певца попеременно усиливать и ослаблять свой голос и придавать рельефность пению посредством всевозможных оттенков, естественно прочувствованных и вовсе не рассчитанных на эффект» [5, с. 101]. Достаточно упомянуть красочное описание выступления народного певца-импровизатора Идрискула: «Киргиз (казах) этот в своем степном костюме, при колеблющемся свете огня, выглядит настоящим молодцом. Его жесты непринужденны и благородны, манеры – мягкие, наружность симпатичная. Он присел у входа в палатку в грациозной позе, настроил свой инструмент и заиграл мотив в минорном тоне на медленный и несколько обрывистый ритм. У него чрезвычайно чувствительный слух: малейшую погрешность своего инструмента он замечает и исправляет тотчас» [5, с.102].

Подлинный интерес вызывают и известные труды А.И.Левшина, А.Ф. Эйхгорна и А. Янушкевича, в которых музыка казахов, заключенные в ней художественные ценности, соответствующая тематика и способы функционирования, её жанровые особенности многое другое, нашла достойное освещение и научное осмысление. В частности, по мнению академика М. Козыбаева (1931-2002) в фундаментальной книге русского исследователя А.И.Левшина (1797-1879 гг., немца по происхождению) «Описание киргиз-казахских или киргиз-кайсацких орд и степей», изданной в Петербурге в 1832 г., с исключительной добросовестностью собран и достоверно изучен колоссальный материал, касающийся истории, культуры, обычаев, образа жизни казахов [10, с. 9]. Ученый с энциклопедическими знаниями, названный Ш. Уалихановым «Геродот казахского народа», А.И.Левшин, посвятил казахской поэзии, музыке, инструментам и музыкантам-исполнителям тринадцатую главу своего титанического труда, где, восторгаясь природным дарованием их наилучших представителей, он писал: «Киргизы (казахи – М.А.Елубаева)... представляют новое доказательство того, что человек рождается поэтом и музыкантом» [10, с. 351].

С особым почтением и восхищением относился к казахской музыке и немецкий музыкант-профессионал Август Эйхгорн (1844 – после 1909 г.), записав во время своего пребывания в г. Ташкенте фольклор среднеазиатских народов, будучи дирижером военного оркестра. Проникнув в самую суть казахской песни, он оставил весьма ценные заметки и наблюдения, а также нотные записи в работе «Песни и напевы народов Центральной Азии», где, в соответствии со сложившимся о ней мнением, он высказывает убежденность в том, что казахский фольклор стоит выше народного творчества других

среднеазиатских народов: «В смысле музыкального благородства, народной теплоты, душевного содержания и самобытной силы здоровья, казахская музыка превосходит музыку других народов» [11, с. 160]. В своих метких наблюдениях А.Ф.Эйхгорн повествует: «То беспечно-детские и веселые, как бы жеребята на зеленых пастбищах, то сильные и жизнерадостные, властные и свободные, как орел, поднимающийся в голубое небо в степи, киргизские (казахские) песни, исполняемые всеми, от мальчика до старца, как девушками, так и женщинами, являются ... его неприкосновенным достоянием, как бы точным слепком с самого народа» [12, с. 27].

Таким образом, прослеживается ключевая мысль о значимости песенно-поэтического искусства в казахской степи, с одной стороны, а с другой – его воспитательном, просветительском предназначении в духовной культуре нации, доказывая его философско-мировоззренческую важность и значительность. Кроме того, из всех работ, посвященных казахской музыке, несомненный интерес представляет работа А. Бимбоэса (1878-1938) – сборник, состоящий из 25 казахских песен и изданный в Ленинграде в 1926 г. под названием «Музыкальная этнография». По-существу, он является самым ранним выпуском казахского песенного фольклора, в который вошли все жанровые образцы песен аркинской традиции и где впервые записаны в нотации песни великого Абая «Сегіз аяқ» (Восьмистишие) и «Татьянаның хаты» (Письмо Татьяны), а также две песни Шакарима.

Будучи голландцем по происхождению, исследователь А. Бимбоэс, окончивший несколько европейских университетов, находясь в Акмолинске в течение двух лет, настолько увлекся казахскими песнями, что стал активно собирать, записывать и делать их обработки, указывая на то, что: «Число киргизских (казахских) песен бесконечно, принимая во внимание импровизационную способность народа. Так, например, киргизские ямщики, едущие на верблюдах, заряженных в двухколесную арбу, в город на рынок, поют часто на вновь выдуманных мотивах и словах, куда едут, какая желательная прибыль или прославляют природу» [13, с. 72)]. Живя среди народа и слушая его песни, А. Бимбоэс, по собственному признанию, искренне полюбил казахов и их самобытное творчество. Он писал: «Эти то мечтательные, то веселые восточные песни с ликующими радостными ходами ... – выражение любви казаха к своей широкой свободной степи и для меня, делившего почти три года с киргизами, являются вполне родными звуками» [13, с. 74]. В своих записях он неоднократно подчеркивал, что «любовь и преданность к казахской песне он сохранил на всю свою жизнь».

И, бесспорно, изучении музыкального быта и многовековых традиций казахского народа важную историческую миссию сыграл выдающийся фольклорист, этнограф и композитор А.В.Затаевич (1869-1936), не только заявивший всему просвещенному миру о величии и красоте его самобытной культуры, но и собравший богатое, уникальное по количеству и художественной ценности музыкальное наследие, где за шестнадцать лет им было записано около 2300 песен и кюев от более чем пятисот информаторов-носителей и ценителей

национального фольклора. В результате такой скрупулезной работы на свет появилось два сборника: в 1925 году – «1000 песен казахского народа» и в 1931 году – «500 казахских песен и кюев». К сожалению, работа над третьим сборником под названием «Казахские записи. Материалы III тома казахской музыки» осталась незавершенной по причине безвременной кончины видного фольклориста. Со слов казахстанского искусствоведа Казахстана П.В.Аравин пишет: «А.В.Затаевич известен, прежде всего, как выдающийся фольклорист, неутомимый собиратель и исследователь казахской народной музыки» [14, лист 24]. В своей работе «Музыкально-эстетические взгляды А.В.Затаевича» автор прозорливо подмечает: «А.В.Затаевич жадно тянулся ко всему здоровому и народному, хранящему в себе неувядаемую красоту национальной культуры и реалистического музыкального творчества. На этой почве вырос постоянный интерес этнографа к народной песне, к вокально-хоровому исполнительству» [14, лист 31].

Итак, в очередной раз укажем на то, что о самобытности казахского музыкального искусства, своеобразии его интонационного строя, метроритмических и ладовых средств создано немало фундаментальных исследований. В частности, одна из наиболее глубоких, эстетических и социально-исторических оценок казахской народной музыки по-праву принадлежит академику Б.В.Асафьеву: «Музыка казахского народа – неисчерпаемое мелодическое богатство. По своему строю, по своей образности напевы казахов чрезвычайно привлекательны и убедительны. ... Песни казахов пленяют своей эмоциональной отзывчивостью, чистотой и ясностью чувств, и глубокой художественной правдивостью. Слушая их, испытываешь волнующую радость соприкосновения с высокой человечностью, мудро выраженной в многочисленных напевах, прекрасных своей задушевностью и глубоким чувством художественной меры и вкуса. В них отражена и суровая школа жизни казахского народа (ибо музыка казахов тесно сплетена со всем их бытом, укладом и историческим прошлым) и философские волнения, и радостное утверждение ценности жизни» [2, с. 78)].

Следует особо подчеркнуть и то, что казахское устное песенное творчество по своему идейному содержанию очень близко соприкасается с творчеством других народов, так как стремление к лучшей жизни всегда было единым для представителей всех наций. Вновь обратим специальное внимание на то, что первая и наиболее полная его классификация была разработана А.В.Затаевичем [15, с. 568], согласно которой, например, исторические и бытовые песни этнографом группировались чисто по внешним признакам (степные, морские, горские песни и др., носящие названия местностей и сохраняющие имя индивидуальных авторов).

Со своей стороны известный исследователь-фольклорист Б.Г.Ерзакович классифицирует народные песни по следующим жанрам: семейно-бытовые и семейно-обрядовые песни, трудовые, лирические песни, песни социального протеста, исторические песни, музыкальное воплощение эпических сказаний и легенд [16, с. 24]. Вместе с тем, предлагаемая классификация жанров не

охватывала всего необозримого тематического разнообразия казахских народных песенных произведений и была в целом относительна. В частности, в ней не отражена особая разновидность обрядовых песен, излагающих древние космологические представления о звездах, луне, солнце и других планетах, о типичных явлениях природы и т.д. Нужно сказать, что к вопросам классификации казахского народного песенного творчества обращались многие ученые-фольклористы. Так, в исследовании А.И.Левшина по своим содержательным признакам национальные произведения разделяются на темы о героях (эпоса и истории), бытовые и лирические. В свою очередь, М.В.Готовицкий разделяет песенные жанры на эпические, лирические и драматические [7].

Общеизвестен факт о том, что во все времена наименьшим изменениям, как правило, подвергаются обрядовая и религиозная сферы духовной жизни общества, где консервируются лишь отдельные моменты. И, как следствие, при анализе та называемого ритуального фольклора целесообразно, прежде всего, отыскивать реликты совместного исполнительства, идущие из периода неразрывного единства слова, музыки и движения. В этом плане нельзя не упомянуть выразительный и в то же время горестный характер песен «жоқтау» (песня прощания; буквально «потеря»), о которых пишет И. Алтынсарин: «... жены и дочери покойного встают каждый день до поминок с восходом солнца и в течение трех-четырёх часов, обратив лицо к решетке кибитки, громко поют плачевные песни по умершему, называемые «дауыс» (буквально голос, голосить)» [17, с. 101-122].

Причем, совместное исполнение песен похоронного обряда обычно облегчалось однотипностью их структуры: многие «жоқтау», являясь своеобразной формой песенно-речитативной импровизации, сочинялись в рамках определенных канонизированных, метроритмических и композиционных приемов. Их мелодический рисунок, в основном, состоял из небольших характерных и легко запоминающихся попевок, ритмически незамысловатых и узкообъемных по диапазону: начальная фраза отличалась восходящим движением, а заключительная – нисходящим, часто замыкающимся неизменным рефреном-вздохом. Оплакивание покойного продолжалось до полного снятия траура, а через год наступали поминки – «ас», имевшие торжественно-ритуальный характер: «... на поминки по умершему съезжаются гости, причем хор женщин, оплакивая покойника, много раз повторяет мотив» - сообщает А.В.Затаевич [15, с. 511].

Помимо похоронных, к числу древних неизменно причислялись свадебные песни, которые в казахском фольклоре играли наиважнейшую роль. Показательно, что первое упоминание о них встречается в трудах Алишера Навои «Фархад и Ширин» [18], «Лейли и Меджнун» [19], а также в тюркской народной эпической поэме «Алпамыс». В исполняемой здесь песне «Жар-жар» (свадебная) принимают участие две противостоящие друг другу группы гостей; юноши и девушки перекликаются по очереди пением (наставления для жениха и невесты), где печальным настроениям девичьего «жар-жар» контрастирует

шуточный задор мужского хора. При этом общность исполнения заключается в одновременном подхвате припевных слов «жар-жар».

В частности, М.О.Ауэзов, предложивший этимологию этих слов как дуплет слова «друг - супруг», действительно указывает на общественный характер данного жанра, вобравшего в себя различные составные элементы: песенное соревнование присутствующих, импровизацию акына, чередование игровых и танцевальных моментов и т.п. Яркие зарисовки наиболее живописных моментов казахской свадьбы приводит Б.Г.Ерзакович, отмечая, например, увлекательность действия вечеринок прощания, где «... невеста поет более развитую по форме песню «Танысу» (знакомство невесты с родственниками жениха) или «Сыңсу» (прощание невесты), в то время, как в девичьем «жар-жар» припев подхватывали подруги» [16, с. 31]. Необычное по характеру песенное состязание проходило также и между приехавшими сватами и хозяевами, ставившими своей задачей «перепеть» соперника и заставить его замолчать. Наконец, в предверии отъезда невесты в аул жениха проходила особо значимая ритуальная церемония, в которой принимали участие все женщины рода. Вот свидетельство очевидца, описывающего данное зрелище, уже порожденное городским бытом: «Около часу ночи меня разбудило высокое женское сопрано, певшее мелодичный мотив; хор женщин сопровождал куплеты запевалы припевом. В окно я увидел большую толпу женщин с фонарями в руках, а впереди шла руководительница этого оригинального хора, который все время пел, а сзади следовала арба с сидевшей в ней невестой» [16, с. 143]. Некоторым исключением из правил можно считать и то, что иногда в исполнении «жар-жар» отсутствовало мужское пение – в частности, в Оренбургской, Уральской, Каракалпакской областях, потому как в этих регионах наибольшее распространение получил женский «жар-жар», исполнявшийся невестой с подругами.

Этнограф И.Г.Гиорги, возглавивший в XVIII в. Экспедицию в Казахстан, с удивлением констатировал тот факт, что «народные веселья казахов, связанные с проводами невесты (кыз ұзату) – танцы, борьба, стрельба из лука, состязание коней, исполнение песен, песен прощаний и др., - длятся по несколько дней» [24, с.138].

Нельзя исключать из внимания и то существенное обстоятельство, что кочевое животноводство, принятое в казахской среде как определенный тип хозяйствования, требовало от членов рода каждодневного напряженного труда, заставляющего всех объединять усилия в ведении хозяйства. Естественно, что процессы коллективной деятельности не могли спровоцировать появление сопровождавших ее совместно исполняемых песен, упоминаемых Д. Львовичем [16, с. 216]. В свою очередь, В. Виноградов, в свою очередь, пишет о распространенных в народном быту женских пастушеских песнях, перемежаемых сигнальными выкриками, перекличкой караульщиц и отпугиванием ночных хищников [20, с. 59]. О включении импровизационных песен в сам процесс трудовой деятельности казахов свидетельствуют сообщения А.Ф.Эйхгорна, относящиеся к 80-м годам XIX века: запись «Песни девушек, прядущих шерсть», исполняемая в непосредственной связи и при

осуществлении домашней работы [12]. Необходимо учитывать и то, что жизнь скотоводческого социума, по сравнению с земледельческим, наименее связана с переходными рубежами от одного времени года к другому. Исходя из этого, функционирование в быту казахов, так называемых календарных песен представляет собой единичные случаи. Лишь во время празднования Наурыза (Нового года, отмечавшегося народами Востока в день весеннего равноденствия) повсеместно звучала песня «жарапазан» (производное слово от «жар-жар» и «рамазан» - мусульманский праздник): уже в канун Наурыза группы молодежи обходили юрты с пением «жарапазанов», поздравляя хозяев и желая им благополучия и счастья в наступающем году [13, с. 21].

И, если в большинстве казахских народных песен преобладает преимущественно импровизационный принцип исполнения, то в «жарапазанах», как правило, существовало четкое закрепление как напева, так и поэтического текста. Заучиваемые молодежью, они исполнялись строго в одно и то же календарное время, в одной, предназначенной для этой цели обстановке. В этом, собственно говоря, и заключался секрет данных традиций, отшлифованных веками – именно в них отчетливо прослеживаются моменты организованного совместного пения.

Фиксации наиболее устойчивых вариантов текстов «жарапазанов» способствовало и издание в начале века специальных книжек – так называемых «Наурыз бейты», содержавших канонизированные пожелания новогодних успехов. Логично предположить, что запоминание текстов способствовало и закреплению сопровождавших их мелодий, повторных по строению, единых по ритму и тематически состоящих из одной-двух попевок. И несмотря на то, что подавляющая часть «жарапазанов», исполнялась в основном в унисон, во время пения неизбежно вкрапливались отдельные подголоски, когда каждый из певцов, в меру своего таланта, вносил некоторые вариантные изменения в звучащий канонический напев. Зачастую они пелись солистами с последующим подхватом хора, где, например, возникавшие в сольном пении вариантные отклонения в мелодии обычно контрастировали совместному антифонному подхвату, интонационно более стабильному.

Своеобразной квинтэссенцией национальной психологии, социального уклада и художественных воззрений казахского народа всегда являлись семейно-бытовые обряды, характерной особенностью которых в условиях родоплеменной общины были их многопластовость и своеобразная «полифоничность»: здесь практически не существовало разделения на исполнителей и зрителей, ибо каждый представитель рода не только хорошо знал той или иной обряд, ни и умело принимал участие в нем в условиях группового пения, о чем свидетельствует М. Богданова [20, с. 31]. Он был непосредственным активным участником ритуального действия, заключающего в себе стимулы к единению членов кровнородственной семьи и приобщению их как к общему труду, так и к коллективному сотворчеству и сопереживанию.

Уместно прибегнуть и к сведениям В. Виноградова, почерпнутым из китайских летописей, где утверждается, что уже древним кипчакам были

знакомы ансамблевые формы исполнения со ссылкой на Геродота, слышавшего групповые песни массагетов, кочевавших в южно-казахстанских степях в середине первого тысячелетия до нашей эры [20, с. 37].

Познавательны и приводимые Б.Г.Ерзаковичем [11, с. 59] данные об элементах совместного пения при осуществлении древнего обряда «тұсау кесу» (разрезание пупа) на ногах ребенка, чтобы он быстрее начал ходить. Коллективное вокально-хоровое исполнительство имело место и во многих детских играх, например, в популярной песне «Айгөлек», где играющие перекликались в антифонном звучании. Такая специфическая форма унисонного пения существовала, например, в играх «соқыр теке» (слепой козел), «кегі гок» (подражание гоготу гусей) и др., где на вопросы ведущего участвующие в игре ребята отвечали хором.

Следующим этапом в становлении вокально-хорового исполнительства выступает профессиональная музыка устной традиции, подробную оценку которой дает исследователь Ф. Кароматов: «Профессиональная музыка устной традиции... сформировалась в условиях городского народно-профессионального музицирования и отличалась в прошлом сравнительной узкостью распространения даже в пределах одной страны» [22]. Понятно, что такого рода характеристика не может быть отнесена к устно-профессиональным традициям кочевых народов, с учетом хорошо известных фактов широкого демократического бытования их в общественной среде. Так, в работе «Традиции казахской песенной культуры» М.М.Ахметовой предпринята попытка дифференциации основных исполнительских типов музыкально-поэтического творчества, где на первый план выходит эпическое исполнение «жырау и жырыш», а также бытовое пение любителей и профессиональных певцов [23].

Изучая народно-профессиональное песенное искусство, С.А.Елеманова придерживается мысли о том, что исполнительство является сущностной стороной профессионального песенного творчества, требующей целостного рассмотрения [22]. Ценным источником относительно вокально-песенного жанра выступает получившая заслуженное признание книга А.К.Жубанова «Соловьи столетий», где автором выделяются яркие творческие портреты наилучших представителей данного искусства, сохранивших и воплотивших в ней традиционные нормы исполнительской культуры [1].

Не требует доказательств и то, что сама реальная практика функционирования казахского традиционного музыкально-поэтического искусства убеждает в устойчивости и стабильности вокально-инструментального типа песенного творчества. При этом заостренность внимания именно на песенной традиции наблюдается, прежде всего, в обрядовом фольклоре, предопределяя степень развитости и содержательности выразительных средств в творчестве певцов.

Что же касается собственно любительского типа исполнительства, то оно представляет собой промежуточное явление, выступая, с одной стороны, одной из форм бытового песенного музицирования, тесно соприкасаемого с фольклорным пением и соответственно приближаемого к нему по уровню; а с

другой, существуя в качестве определенной категории музыкантов любительского профиля, тяготеющих к народно-профессиональному пению. Эту характерную черту подмечает А.В.Затаевич, указывая на то, что «домбра является неременной спутницей не только всякого певца-профессионала, но и большинства сколько-нибудь серьезных певцов-любителей» [3, с. 11]. В подтверждение сказанного исследователем приводятся некоторые особенности исполнительских приемов казахских певцов, нестандартность которых, по его мнению, не передается должным образом в нотной записи, тем самым позволяя чутко уловить то исконно-национальное, что отличает искусство казахских исполнителей народных песен.

Выявляя содержательную основу той или иной песни, следует иметь в виду и то, как реализуется ее сущностная сторона, включаясь в единую систему актуализации свойственной ей музыкальной семантики. Именно соответствие исполнительского и музыкально-семантических уровней песни как некоего «канала связи» обеспечивает способы и средства ее передачи, определяя степень активности и восприятия музыки слушателем, поскольку, как отмечает Э. Аветян, «... манера звучания сама информационна». Уникальные свойства данного явления зафиксированы, в частности, этнографом М.В.Готовицким: «Расположившись вокруг певца, слушатели устремляют на него все свое внимание и от времени до времени, увлекшись или содержанием песни, или удачным переходом в мотиве, выражают свое наслаждение одобрительными восклицаниями» [25, с. 80].

Что же касается непосредственно процесса формирования профессионализма певца-музыканта, то он органично связан с богатейшими фольклорными традициями казахского «айтыса» – сугубо народной поэтической формы, имеющей в своей основе целый ряд художественных средств и развитые элементы сценического мастерства. Являя собой зрелищную песенную импровизацию, искусство *певца-акына* (певец-импровизатор) путем слушательского воздействия в тоже время выполняет нравственно-этическую и воспитательную функции, благодаря наличию в ней высокого эмоционального тонуса и состязательного порыва. Особенно отчетливо ощущается присутствие «обратных связей» между певцом и аудиторией в ходе самого *айтыса*, когда, ориентируясь на слушательскую реакцию, исполнитель фиксирует дальнейший ход музыкально-поэтической импровизации. Можно сказать, что именно такой необычный вид творческого состязания, как *айтыс акынов* и возникающая в ходе его импровизация считается вершиной музыкально-поэтического мастерства казахского народа.

Исходя из его многофункциональной природы, в нем отмечаются главные составляющие: познавательная, коммуникативная, информативная, оценочная, социальная и компенсаторная, так как полемические выступления акынов затрагивают различные сюжеты из жизни народа, его истории, деятельности выдающихся личностей, героев и др. Согласно традиции, айтысы акынов проходили в массовых бытовых и обрядовых торжествах, где все желающие могли продемонстрировать свое исполнительское мастерство и представить на

суд публики свое истинное «Я». Общеизвестно, что история народного творчества определила немало показательных примеров знаменитых песенно – поэтических состязаний, среди которых – айтысы Биржана и Сары, Жамбыла и Кулмамбета.

Следует заметить, что в казахском фольклоре вообще явно прослеживается доминирование элементов состязательности, соревнования, как и в самом быту: в «ат жарысы» (скачки наездников) и «көкпар» (козлодранье), в «палуан-күрес» (народная борьба) и «жамбы-ату» (состязание в стрельбе из лука), в различных обрядах, также базируемых на споре, противопоставлении участников. По нашему мнению, истоки подобного явления берут свое начало в эпоху становления дуального общества, когда конфликтовавшие между собой тотемические группы постепенно переходили к более тесным взаимосвязям, но в силу консервации традиций все же ступали в ритуальные перебранки, конфронтации и т.п., правда, не носящие антагонистического характера и не выходящие за рамки безобидного подшучивания над представителями противоположного рода и восхваления своего. Отсюда, собственно говоря, и ведет свое происхождение столь «знаковый» для казахского фольклора жанр «айтыс» (букв. «айту» - «спорить»), давший «старт» другим многочисленным жанрам, до сих пор бытующим под самыми разными названиями: «жұмбақ-айтыс» (соревнование в отгадывании загадок), «күй-айтыс» (состязание мастеров игры на домбре) и т. д. Попутно заметим, что подобные словопрения существуют у многих тюркских народов: «тамыр» у алтайцев, «йынар» у балкарцев, «атешю» у татар, «айтшык» у туркмен и др. [23, с. 11].

Примечательно и то, что многие диалогические формы пения напрямую перекликаются с некоторыми типическими чертами быта казахского народа, примером чего может служить исполнение песен «Шай өлең» (песня за чаем) и «Кесе аяқ» (завершающая чашка), когда ведущий начинает празднество песней и передает свою кесе (пиала) с кумысом либо чаем по кругу. Принявший же ее начинает собственную импровизацию по поводу осуществляемого события, в процессе развертывания которого, соперники старались затмить друг друга остроумием, находчивостью и поэтическим мастерством, вдохновляемые горячей поддержкой присутствующих. Возникавшее таким путем коллективное переживание, «подпитываемое» напряженным вниманием соплеменников, создавало особую атмосферу единого коммуникативного союза, совместного исполнительства, по мнению А.В.Шевель, предполагающего «... непосредственное слуховое и зрительное восприятие исполняемых произведений, когда сам момент импровизации является творческим актом, в котором принимает участие и исполнитель, и слушатель» [26].

Подобные песенные состязания, проводимые в присутствии восторженных зрителей, где все происходило на их глазах, были распространенным явлением не только в среде профессиональных певцов, но и среди представителей из самой гущи народа. Так, ярким примером может стать описание Р.А.Пфеннигом айтыса между двумя молодыми певцами – юношей и девушкой, сопровождаемое записью импровизируемого обоими мотива [6, с.116]. На похожую ситуацию

А.И.Левшин, будучи случайным свидетелем состязания следовавших по тому же пути спутников-ездовых, попеременно демонстрировавших традиционное искусство песенной импровизации [10, с. 138]. Любопытно, что уже в трудах древних ученых Востока – Махмуда Кашгари (айтыс времен года) и Жусупа Баласагуни (вопросо – ответная форма) освещались самые ранние формы данного вида фольклора, где основой, как уже упоминалось, выступает вокальная импровизация. Наблюдая за ходом поочередного выступления акынов, А.Ф.Эйхгорн отмечает: «Довольно часто исполнители в состязаниях пользуются столь излюбленной у них формой импровизационно – песенного диалога, в котором они взаимно обмениваются своими мыслями в песенной форме и соревнуются друг с другом в удачном изображении мелодии и слов, остроумных вопросов и находчивых ответов, стараясь превзойти один другого. Такой род «вокального разговора» требует со стороны исполнителей уже значительной сноровки, музыкальной развитости и таланта, а также поэтической развлекательности...» [25].

Наглядные эпизоды, фиксирующие отдельные моменты проведения айтыса встречаются и в отечественном профессиональном оперном творчестве. Так, в опере «Кыз-Жібек» Е.Г.Брусиловского в данном контексте преподносится антифонный дуэт Жибек и Бекежана, а в опере «Алпамыс» Е.Р.Рахмадиева воспроизводится сцена певческого состязания Алпамыса и Бадамши [27, с. 24; 30, с. 105]. Накопленный столетиями художественный опыт айтысов по-своему интерпретирован в операх: «Абай» А.К.Жубанова и Л.А.Хамиди, «Жамбыл» Л.А.Хамиди, «Жумбак кыз» С. Мухамеджанова и др. В фольклорных трудах также нередко содержится описание стихотворно-песенного диалога короткими куплетами между двумя и более участниками, где, например, идет ссылка на жанр песни «қауымдасу» (делать сообща). Согласно устоявшейся традиции, исполнители обычно через две строчки сменяли друг друга, причем, все последующие фразы каждый певец сочинял в соответствии со смыслом и поэтическими формами предыдущих строчек своего соперника. Бывали случаи, когда четыре строчки одной строфы распределялись между четырьмя певцами, а К.К.Саттаров даже описывает пример айтыса с участием шести акынов [28, с. 6].

Таким образом, в результате многовекового развития сформировалось несколько разновидностей традиционного вокального исполнительства, имевших первостепенное значение для развития отечественного песенного искусства, представителями которого стали народные певцы-исполнители, сказители эпических произведений, исторических песен, речитативных повествований *жырышы* (сказители), *жырау* (певцы), певцы-любители (бытовое пение) и профессиональные певцы – *әнші*, *өлеңші*. В условиях же кочевого быта именно народные творцы и исполнители в их многочисленных песнях запечатлевали события общественной и личной жизни, выполняя важную миссию в качестве духовных наставников народа. Они, как полноценные выразители изначальной формы поэтического мышления, обладали не только великим даром импровизации, но и разносторонними познаниями,

находчивостью, остроумием, наблюдательностью и, конечно, немалым артистическим мастерством.

К особому типу бытового пения относилось **совместное унисонное пение** двух и более исполнителей. В разное время исследователи по-разному трактовали появление унисонного пения у казахского народа, называя его достаточно редким явлением [23, 12 с.]. Звучавшие в повседневном быту песни были чаще всего речитативного характера, развертываемые в пределах небольшого диапазона и в рамках куплетной формы, причем, тексты в них имели преимущественно импровизационный характер, относясь к наиболее раннему периоду певческой культуры. Как правило, любое исполнение предназначалось для небольшого числа слушателей и практиковалось в домашнем быту, в кругу друзей, во время свадебных торжеств и других семейных событий. При этом, во время традиционных бытовых музицирований, своего рода «смотров» народных талантов, выявлялись самые одаренные из них, исполнительский уровень начинающих певцов, а также шлифовалось вокальное мастерство уже более опытных представителей творческой молодежи – «выходцев» из народа.

Назовем таких прославленных поэтов-акынов, а также народно-профессиональных композиторов и певцов: Биржан Кожагулов (Біржан сал Қожағұл-ұлы (1829 – 1887)), Ақан-Сері Корамсин (Ақан Сері Қорамсаұлы (1843-1913)), Абай Кунанабаев (1845 – 1904), Маді Бапиев (Мәді Бәпиұлы 1880-1921), Асет Найманбаев (1864 – 1923), Балуан-Шолак (1864 – 1919), Мухит Мералиев (Мұхит (Мұхамбеткерей Мерәліұлы (1841–1918)), Жаяу Муса Байжанов (Жаяу Мұса Байжанұлы (1835-1929)), Естай Беркимбаев (Естай Беркімбайұлы (1874–1946)), Иса Байзақов (1900-1940), Косымжан Бабаков (1891 – 1956), Кенен Азербаетов (Кенен Әзірбаев (188 – 1976)), Майра (Магира) Шамсутдинова (1896 – 1927), Манарбек Ержанов (1901 – 1966); народно-профессиональные певцы: Амре Кашаубаев (1888 – 1934), Жусупбек Елебеков (1904-1977), Гарифолла Курмангалиев (1909 – 1993) и многие другие. Все эти выдающиеся *акыны* (певцы-импровизаторы), обретшие необычайную популярность в народно-песенном искусстве XIX до середины XX веков опирались в их деятельности на уже сложившиеся образцы в области жанров, форм, ладовых, интонационных и ритмических особенностей. Вместе с тем, они никогда не ограничивались механическим «переносом» мелодических оборотов народной устной традиции, а всегда стремились придать им свое, новое и неповторимо индивидуальное звучание.

Самодеятельное творчество профессиональных певцов и создателей устно-профессиональной песни, именуемое как «сал» и «сері», оказывало огромное эмоционально-эстетическое воздействие на слушателей, поднимая певческую культуру казахского народа на высокий художественный уровень. Сказанное вновь подтверждает то, что в результате поступательного развития национального песенного искусства и его последующего расцвета выдвинулась блестящая плеяда народных талантов, создателей произведений значительного социального масштаба и образного содержания. Высокое исполнительское мастерство сказителей в опоре на широкую амплитуду выразительных средств

помогали зримо раскрывать исторические события, пробуждая возвышенные реакции и чувства разностороннего духовного содержания. В условиях кочевого быта эти «проводники» народно-певческих традиций выполняли важную просветительскую и воспитательную роль в приобщении подрастающего поколения к ценностям национальной культуры.

Как правило, талантливые представители народа обладали великолепным даром импровизации, глубокими познаниями, находчивостью и остроумием, наблюдательностью и необыкновенным артистическим мастерством, ибо, как отмечал Б.В.Асафьев, «Казахская песенная импровизация – это, прежде всего, живая речь, это действительность» [2, с. 73]. Столь завидные художественные качества народных певцов-исполнителей делали их выступления всегда желанными и неотразимыми, популярными и исключительно доступными массовому восприятию, превращая их в события большой общественной значимости. Об этом в свое время как нельзя лучше высказывался А.Ф.Эйхгорн: «В ночной час, или в солнечное дневное время, сереющим утром или при наступлении сумерек, весной ли, летом или зимой – для каждого случая казах или имеет про запас, или же импровизирует какой-нибудь мотив, какой-нибудь напев или песню, которая с ее простыми словами и звуками подходит к настроению окружающей природы, безыскусственно передает его впечатление от внешнего мира, без всякого притворства выражает его чувства» [12].

Унаследованные от наших предков духовные ценности, в конечном счете, определяют истинный облик искусства настоящего, будучи одновременно и наследием прошлого, и основой будущего. А это означает, что без четкого осознания и понимания всего исконного, незыблемого и достоверного, накопленного путем бережного культивирования национальных традиций, обычаев, норм и т.п., необходимо должным образом претворять и развивать на практике – в любом виде творческой деятельности и в конкретных художественных условиях музыкально-исполнительского процесса, каким в нашем случае выступает отечественная школа вокально-хорового искусства.

1.2. Концептуальные особенности мировоззренческих ориентиров вокально-хорового исполнительства Казахстана на основе историко-философского анализа.

Как отмечалось ранее, становление казахской национальной школы хорового исполнительства осуществлялось поэтапно, где, в частности, второй этап охватывал период с 30-х годов по 90-е годы XX столетия, включая целый ряд своих существенных особенностей. Хоровое искусство казахского народа, претерпев огромный творческий путь развития после октябрьской революции, постоянно находилось в поиске специфических национальных средств выразительности, где прослеживалась отчетливая динамика от одноголосия народных песен и кюев (инструментальных сочинений для домбры) до развернутых многоголосных авторских произведений для хора а cappella, монументальных кантат и ораторий. Надо учитывать и то, что объективным препятствием для интенсивного внедрения многоголосия в исполнительскую и композиторскую практику стал веками сложившийся принцип унисонного пения в сфере **монодийной** певческой культуры, преодоление которого явилось нелегкой художественной задачей.

Следует также иметь в виду, что на протяжении длительного исторического процесса формирования казахстанской вокально-хоровой культуры – от истоков ее зарождения и в условиях бытования современного общества, на нее неизбежно оказывала влияние музыка других народов, зачастую на сопредельных территориях, связанных с экономическими, политическими и культурными объединениями. Не замыкаясь в сугубо национальных рамках, отечественная вокально-хоровая школа всегда была открыта любым благотворным воздействиям, активно впитывая в себя инациональные элементы и инновационные приемы исполнительства. На эту существенную черту указывает академик Н.И.Конрад: «История каждого народа всегда связана с историей ее соседей. Связь эта, конечно, может быть очень различной, - и по характеру, и по интенсивности, и по масштабу, но она всегда существует. Поэтому в истории народов действуют факторы, создаваемые именно общностью исторической жизни. Такая общность бывает региональной, т. е. охватывает определенную группу соседствующих стран, но может быть и очень широкой, включающей целые группы стран» [1, с. 17].

Рассматривая специфические свойства национального вокально-хорового искусства, прежде всего, необходимо исходить из того, что культура казахского народа принадлежит к восточному типу художественного выражения, особенно ярко проявляющегося в духовной сфере и общности сюжетов, эпических сказаний и т. д., сближающего его с другими азиатскими народами и определяющего, в конечном счете, некоторые общие тенденции. Отсюда, в первую очередь, ведут отсчет линия восхождения **от монодии к многоголосию**, а также явное сходство жанрового и эмоционально-образного содержания песен, музыкального инструментария, аналогичные приемы вокального исполнительства. Не случайно на эту схожесть указывали одни из первых

исследователей восточной культуры: А.Ф.Эйхгорн [2], В.В.Лейсек [3], позже В.М.Беляев [4] – крупный ученый, посвятивший свою творческую жизнь изучению музыки Средней Азии и Казахстана.

И все же, несмотря на очевидные «переключки» между певческими культурами республик восточных регионов, казахское музыкальное искусство никогда не утрачивало своей самобытности, обогащенной уникальными приемами унисонного исполнения. Очень важное наблюдение относительно традиционного группового унисонного пения было, в частности, запечатлено А.Ф.Эйхгорном в его музыкально-этнографических материалах, собранных во время первой поездки по Туркестанскому краю в 70-х годах XIX века: «Если же казахи поют вместе несколько человек, то они поют строго согласованно, следуя за самым опытным певцом» [12, с. 68].

Весьма ценные и интересные высказывания по поводу той давней исполнительской традиции исполнительства имеются в трудах этнографов XIX – XX столетий. Так, фольклорист М.В.Готовицкий, раскрывая роль песни в духовной жизни казахского народа, писал: «Каждое семейное событие, как-то: свадьба, рождение сына, похороны, поминки, - непременно сопровождается песнями самих участников церемоний, сложенными для этих случаев и поющими мужчинами и женщинами, то хором, то в одиночку. Вообще всякая радость, всякое горе изливаются у казахов в пении, которое в большинстве случаев всегда прочувствовано и подчас производит глубокое впечатление на слушателя» [7].

Об этой укоренившейся практике совместного хорового пения говорил и А.И.Левшин: «Песни казахские почти всегда импровизируются, это обстоятельство делает их чрезвычайно занимательными и разнообразит увеселения поющих. Они разделяются на два хора, из которых в одном женщины, а в другом мужчины ... как с той, так и с другой стороны говорят иногда колкости и довольно остроумные ответы, которые тотчас замечаются и восхваляются слушателями» [10, с. 212]. Далее автор вспоминает о другом способе исполнения: «Иногда же исполняются дуэты, терцеты и квартеты, в которых певцы поют один за другим по куплету» [10, с. 138], указывая на специфические особенности группового пения. Согласно свидетельству ученого, совместное исполнение песни по принципу «один за другим по куплету», вовсе не означает канонического вступления, а лишь характеризует одновременное, последовательное включение всех участников в групповое пение в унисон.

Вслед за ним, другой исследователь казахского музыкального фольклора П. Тихов, в своем приложении к небольшой статье «О музыке туркестанских киргиз», вмещающем девять казахских мелодий, приводит комментарий о том, что «песня пета хором казахов в унисон» [21]. В то же время приходится констатировать, что процесс становления вокально-хорового искусства в работах казахстанских музыковедов на сегодняшний день не получил надлежащего освещения в научных разработках, страдающих по большей части отсутствием системного, комплексного подхода к данной проблематике. И, как следствие, зачастую общие закономерности расцениваются как единичные случаи, а

исключения возводятся в правило.

Так, существует немало доказательств, опирающихся на конкретные факты и материалы, которые требуют переоценки ряда сложившихся в национальном музыкознании «аксиом», из которых одной из распространенных является следующая: «... до революции у казахов не было хорового пения» [6], «хоровое многоголосное пение в казахском дореволюционном быту совершенно отсутствовало» [6, с. 276], или «... народные певцы и кюйши не имели возможности объединиться в ансамбль или составить многоголосный хор» [5, с. 30]. Можно было бы продолжить цитирование аналогичных суждений, выводящих казахскую музыку в русло европоцентристских тенденций. Нам же представляется, что сама постановка вопроса о наличии, либо отсутствии в казахском фольклоре каких-либо универсалий, или же локальных проявлений, должна начинаться с ясной терминологии, где нужна четкая определенность, ибо с неё и начинается качественный анализ любого художественного явления.

Действительно, если оценивать хор как «организованный коллектив певцов» [6, с. 21], где он предстает как «более или менее многочисленная группа певцов, исполняющая вокальное произведение» [7, с. 13], то данное определение вряд ли подойдет для характеристики эпизодически возникающих в казахском фольклоре форм совместного музицирования. Поиск подходящего понятия необходимо начинать, прежде всего, с учета социально-исторической и этнорегиональной специфики восточной культуры вообще, вне какой – либо её искусственной адаптации к художественной практике народов Европы.

Сошлемся на нотные записи старинных казахских песен и кюев, относящиеся по своему содержанию к XVIII и первой половине XIX веков, которые красноречиво свидетельствуют о том, что уже в то время у казахского народа сложилась своя самобытная музыкальная культура, имеющая характерные национальные особенности, где, по описанию М.О.Ауэзова: «Традиционным видом исполнительского искусства было сольное пение, сопровождавшееся игрой самого певца на домбре, или сольное исполнение музыкального произведения (песни, кюя) на народных инструментах – домбре и кобызе. Многоголосное хоровое пение, как и ансамблевое исполнение на инструментах, в народе не бытовало» [8]. Схожие мысли высказывает и Г.Л.Арикайнен, по утверждению которого, у казахского народа, как и других народов Средней Азии, отсутствовало профессиональное хоровое исполнительство, но «песенная культура их основывалась на унисонной традиции, так же как, к примеру, такие распространенные народные обряды как «Жар-жар» (Свадебный) и «Жоқтау» (Похоронный) сопровождались унисонным групповым пением женщин» [9, с. 23].

Другое, не менее важное свидетельство подобного рода о традиционном групповом пении казахов находим у М.В.Готовицкого, в его упоминаниях об обрядах, неизменно сопровождающихся «...песнями самих участников церемонии, сложенных для этих случаев и поющих мужчинами и женщинами то хором, то в одиночку» [25, с. 66]. В данном аспекте также примечательны разработки П. Тихова в очерке «О музыке Туркестанских киргиз», где

содержится ценный и познавательный материал о казахском музыкальном фольклоре, в том числе и некоторые образцы зафиксированных им песен, прямо указывающих, что одна из них «...спета хором казахов в унисон», и, далее, - «...прекрасный образец двухголосия на выдержанной ноте» [21, с. 8].

Весьма убедительную сцену группового пения воссоздает и А.И.Левшин, утверждая, что группа казахов делится на два хора, из которых – в одном присутствуют только женщины, а в другом - мужчины ... иногда же составляют дуэты, трио и квартеты... певцы поют один за другим по куплету» [10, с. 345]. Не менее состоятельным представляются высказывания П. Тихова и А.Ф.Эйхгорна, датированные более чем столетней давностью: «Если же казахи поют несколько человек вместе, то они поют строго согласованно, следуя за самым опытным певцом» [12, с. 14]. Такой прием назывался «қосылып айту», «қосылып ән салу» или «қосылындар», обозначающий как «желание петь вместе, группой» или «пойте вместе» [12, с. 14]. Подобные коллективные формы пения имели ярко выраженный, спонтанный характер и нередко возникали при проведении свадебных, похоронных обрядов, проводившихся с особой пышностью.

Вместе с тем, по материалам Д.Л.Мацуцина можно судить о том, что ему приходилось слышать как детское, так и мужское хоровое пение [10, с. 4]. Собственную теорию о бытовании хорового пения в казахской среде выдвигает С.М.Погодин: «Упоминая о прецедентах исполнения некоторых обрядовых песен членами рода у казахов, термин «унисонное пение» выступает, на наш взгляд, не совсем правомочным, так как массовые антифонные подхваты запева солиста (как наиболее распространенный прием) не являются в полном смысле унисонными и не имеют четкой звуковысотной определенности. Кроме того, при совместном пении одаренные музыканты используют различные варианты основной мелодии, что приводит к возникновению первичного гетерофонного «утолщения» монодии и также не позволяет говорить об унисонном исполнении. Для обозначения упомянутых элементов совместного исполнительства в традиционной казахской песенной культуре можно логично предположить рабочий термин «групповое пение», характеризующий как количественные, так и качественные стороны объекта» [11].

Базируясь на личном опыте анализа литературных и нотных источников, автор (Д.Л.Мацуцин) считает логичным предположить, что зарождение форм группового исполнительства в казахском фольклоре произошло в эпоху палеолита, путем распространения разнообразных бытовых и ритуальных обрядов, чаще всего сопровождаемых образцами диалогического, антифонного пения участников. Закрепившееся в форме свадебных песен «Жар-жар» и вопросо-ответных куплетов айтысов, оно сохраняло в ритуальной практике традиции сольно-группового исполнения, когда, например, пение шамана перемежалось с совместными репликами присутствующих членов рода. Тот же прием применялся при совершении траурного обряда, включавшего в качестве его обязательного элемента коллективное оплакивание потери хором женщин [11]. Автор гипотезы уверяет в том, что в совместном исполнении в момент некоторого отклонения певцов от основного мотива, а затем и его сознательного

варьирования наступает своего рода «расслоение» монодии и зарождение «первого многоголосия», из которого впоследствии развивается гетерофонное, или бурдонное многоголосие.

По-видимому, далеко не случайно, что в более поздних песнях «Жар-жар» мы находим уже сформированную культуру ансамблевого исполнительства, подразумевающего высокую степень высотного слияния голосов, удерживания устоя, адекватного интонационного ответа ладовому настрою запева и т. д. [12, с.102]. А это означает, что речь идет о возникновении не просто *группового, а унисонного пения*, которому также благоприятствовали чисто физиологические особенности вокальной манеры казахских певцов: голоса мужчин, практиковавших фальцет, либо горловой форсированный звук принадлежал и к высоким теноровым тембрам, в то время как женское пение, наоборот, захватывало в основном, примарную зону звучания. Сочетание же низкого регистра женщин с фистулой мужской партии, как правило, приводило к реальному унисону, то есть фактическому *одноголосию* между группами [13, с. 12].

Еще одним, весьма существенным показателем постепенного становления многоголосных форм в казахском певческом фольклоре явилось развитое инструментальное искусство народных музыкантов. Так, в кюях Курмангазы и Даулеткерей отчетливо обозначено наличие скрытого трех – и даже четырехголосия, о чем свидетельствует П.В.Аравин [13, с. 75]. Напомним в этой связи, что в книге Б. Сарыбаева упоминается об издревле бытовавших в казахском фольклоре композициях с участием семиструнного жетыгена, трехструнных домбр, кобызов, шертеров и т. д., при игре на которых возникали всякого рода многозвучные, вертикальные комплексы [12, с. 105]. Ученый также приводит сведения об ансамблевой игре на казахских народных духовых инструментах: қос сырнай (две трубки), язычковый шаңқобыз (варган), с его обертонным двухголосием, а также на сыбызғы (продольная флейта) [12, с. 50]. Иными словами, *монодийная народная практика* постепенно расширяла сферу своего влияния за счет наличия как солирующих, так и аккомпанирующих инструментов, когда пение в сопровождении инструментов привело к появлению бурдонирующего многоголосия с его скрытой полифонией (между протяженными органами пунктами нижних голосов и ритмически свободной мелодической линией). В упомянутом контексте целесообразно привести высказывание М.М.Ахметовой о существовании «унисонного пения двух или более исполнителей», как особой разновидности бытового пения [23, с. 12].

Само же коллективное унисонное пение по-прежнему довольно широко практикуется в бытовой среде: в дни всенародных празднеств, на семейных торжествах, в ходе которых обычно выбирается определенная молодежная группа для совместного исполнения, где *бастаушы* (ведущий), запеваля поющих предлагает, чаще всего, протяжную, популярную песню, такую, как например: «Екі жирен» (двое рыжих), или же «Баян ауыл» (село Баян), «Шилі өзен» (заросшая река), «Жеңеше» (старшая жена брата), «Айнамкөз» (имя девушки), «Маңмаңгер» (кликча скакуна) и др. Текст избранных песен, как правило,

общеизвестен, но может быть и импровизированным по случаю торжества, когда солистом-импровизатором выступает ведущий, а большинство присутствующих обычно лишь подпевают, поддерживая напев.

При этом, среди характерных особенностей **унисонного пения** на первый план выходит естественность выражения, где совместное исполнение мелодии протекает в среднем диапазоне, благодаря чему в условиях хоровой, коллективной атмосферы певцы гармонично сливаются с ведущим-солистом. Последний, свою очередь старается не выделять свой голос, а, наоборот, управлять всеми участниками синхронного пения, количество которых постепенно увеличивается. Сразу же оговорим, что **казахское народное унисонное пение** не подсматривается нами под рамки выступления организованного коллектива – хора. В виду того, что в казахском языке отсутствуют такие словосочетания, как «унисонное» и «хоровое» пение, мы далеки от попытки их какого-либо отождествления.

Вместе с тем, существует некий термин «қосылып айту», обозначающий «желание петь вместе, совместно, группой», когда во время семейных или других торжественных мероприятий нередко звучали традиционные обращения к собравшимся: «қосылып эн айтыңдар» («пойте совместно», «вместе пойте»), «қосылыңдар!» («пойте, поддерживайте друг друга!»), «жамырамай айтыңдар» («пойте слитно, дружно») или «жамырамаңдар» («пойте согласованно») и т.п.

Главное заключается в том, что до сих пор сохраняют свой статус традиции казахского унисонного пения как вид бытового исполнительства, органически соединяя в себе черты массовости и общедоступности. Ранее, в дореволюционную эпоху он не выходил за пределы сугубо однородных голосов, то есть исключительно женского или мужского пения («Жар-жар», «Жоқтау» и др.), для которого было характерно высотное совпадение звуков. Лишь в более поздний период, совпавший с зарождением профессионального хорового исполнительства, унисонное звучание стало представлять собой соединение всех голосов, получив высотную и тембровую контрастность. Напрашивается вывод: ансамблевое, как и многоголосное пение в казахском народе не бытовало, но зато имело место **хоровое унисонное пение**, с постоянным участием мужских и женских групп во время различных молодежных игр, на семейных, свадебных празднествах и т.д. Поэтому данную традицию ни в коем случае нельзя отделять от его социально-экономической и культурной жизни казахского народа, о чем повествует Д.Д.Шостакович, подчеркивая «эти традиции, в которых с самого начала наличествовали элементы, выводящие эти традиции за пределы породившего их времени» [13].

В том же ракурсе воспринимается и мнение академика Б.В.Асафьева о том, что «из бытового пения, из искусства, включенного в бытовую повествовательность», традиционное, в том числе и казахское унисонное пение становится наиболее адекватной формой выражения народом художественно-эстетической перспективы его исторического и социально-экономического развития [14, с. 8]. Тем самым не подвергается сомнениям сам факт стабильного существования в казахском фольклоре **совместного пения**: от дуэтов до больших

ансамблевых групп, сливавшихся в синхронном, чаще в диахронном звучании в его тесных взаимосвязях с бытовой и ритуально-обрядовой традициями.

В целом, приведенные выше предпосылки к многоголосному пению не исключали возникновения целого ряда объективных причин, обусловивших развитие казахской песенной культуры, вплоть до начала XX века в рамках сольного исполнительства. Можно с уверенностью предполагать, что её эволюционная направленность в казахском фольклоре зависела от множества закономерных факторов, в конечном итоге определивших свою траекторию в развитии группового пения в недрах обрядовых форм. Для активного внедрения тех или иных способов его бытования требовались все более интенсивные и эффективные средства художественного воздействия, способные радикально изменить сольные традиции народно-песенной практики и вывести на первый план приемы коллективного исполнительства.

Соответственно, необходим был мощный импульс извне, могущий преодолеть статику жанра и придать ему новые стимулы для динамического развития. Такой действенной силой явились глубокие общественно-экономические преобразования, вошедшие в жизнь общества в конце XIX века, благодаря которым групповое пение, вырвавшись из замкнутого круга обрядовых форм и претерпев значительную трансформацию, перешло на качественный уровень, отмеченный рождением созвучного тому времени жанра народного творчества – массовой рабочей песни. Неслучайно отмечается данный период интенсивной интеграцией двух типов хозяйствования: кочевого скотоводства и земледелия, как результат массового переселения в край крестьян из центральных русских, а также южных украинских сел и деревень. А уже в самом начале XX века групповое пение становится повсеместным явлением в аулах Ханской ставки и по всему Оренбуржью, где постепенно распространяются новые формы народного музицирования: так называемые «таганас», представляющие собой своеобразные хороводы с пением [11, с. 45].

Считаем уместным также указать на то, что в музыкальном образовании казахского народа во второй половине XIX века присутствовало два направления: религиозное и светское, когда успешному культивированию группового пения в местностях во многом способствовала деятельность религиозных школ – мектебы и медресе. Причем, по словам Б.Г.Ерзаковича, «чтение Корана представляло собой не что иное, как музыкальное искусство, требующее «специальных навыков», при изучении которого в религиозных школах происходил как бы «параллельный музыкальный всеобуч» [15]. Достоверным является факт, что в медресе (г. Уфа), в котором учился Беимбет Майлин, ставший впоследствии известным казахским писателем, действовал унисонный хор, состоявший из учеников-казахов и созданный по его инициативе, выделяясь своим активным участием во всех литературно-музыкальных вечерах, устраиваемых в школе.

Следует заметить, что «участники хора имели возможность знакомиться с музыкальной азбукой, которая частично вводилась в учебную программу обучающихся, представляющей поистине первый национальный опыт в

дореволюционное время» [23, с. 16]. Самыми многочисленными и наиболее посещаемыми в это время были аульные начальные школы-мектебы, где перед началом занятий исполнялась детьми приветственная песня-молитва «Салауат», а мулла-учитель внимательно следил за их пением, наказывая «нерадивых» и фальшиво поющих учеников прутиком или длинной указкой. Первоначально исполнялись сами мелодии, а затем посредством практикуемого пения запоминались и записывались слоги, слова, интонационно близкие бытующим попевкам. Несомненно, такой эффективный «метод обучения детей вводил в практику коллективное пение, способствуя развитию музыкального слуха и памяти, интереса к музыке, усиливаемой постоянным ее звучанием в кругу семьи, слушанием на развлечениях молодежи, во время айтысов, побуждая к сочинению песен для своих игр» [16, с. 81].

Среди множества подобных примеров назовем и тот, где поводом для функционирования светского образования послужила школа, открывшаяся в 1841 г. в Букеевской Орде по распоряжению хана Джангира. Другой, не менее поучительный пример связан с деятельностью Ибрая Алтынсарина, оставившего глубокий след в истории просвещения казахского народа. Будучи выпускником одной из светских школ, он пропагандировал среди местного населения именно такой тип образования, впоследствии создав целую сеть подобных учебных заведений. Глубоко оценивая их роль в музыкально-эстетическом воспитании детей, И. Алтынсарин «привез в степь рояль, организовал одnogолосный хор в своих светских школах» [5, с. 25], всюду и повсеместно вводя традицию организации хоров в школах министерства просвещения, которая продолжалась до самой революции.

Небезызвестно и то, что в конце XIX в. в г. Верном существовало общество так называемых ревнителей просвещения (научное общество в 1895-1918 гг.), одна из задач которого заключалась в подготовке музыкальных кадров. Так, в рамках его деятельности под новый 1890 год со сцены Общественного собрания прозвучали хоры из оперы Мейербера «Пророк» под руководством дирижера, приехавшего из г. Милана – итальянский подданный, дворянин, Лука Джирома Доминикович Ланжели, обретшего заслуженную славу за счет своей уникальной музыкально-просветительской деятельности и познакомившего верненских слушателей с оперными произведениями Дж. Россини, Дж. Верди, Р. Леонковалло, А.С.Даргомыжского, П.И.Чайковского др. В частности, для масштабных массовых сцен, требующих внушительного количества исполнителей, Ланжели привлекал артистов церковного хора, гимназистов и певцов-энтузиастов. При их непосредственном участии в г. Верном в 1912 г. состоялась постановка оперы М.И.Глинки «Жизнь за царя», а также с помощью хормейстера Л.П.Соловьева (ученика Ланжели) реализовалась премьера грандиозной сцены отечественной войны 1812 года [16, с. 10].

Обращает на себя внимание и другой, немаловажный факт того, что в начале 20-х годов XX века Казахстан получил новые возможности в развитии национальной культуры, чему способствовал переход населения к оседлой жизни, который, в свою очередь, повлек за собой закономерную потребность в

коллективном творчестве, в новом переосмыслении исторических ценностей. Этот позитивный сдвиг в жизни общества отмечает Б.В.Асафьев, справедливо полагая, что «наступила эпоха усвоения опыта передовой культуры и отбора **художественных ценностей** прошлого, т.е. сложный процесс перековки местно-национальных культур и взаимопроникновение их в общем творческом содружестве» [2, с. 6].

Именно в тот нелегкий период значительно активизировалась работа по всестороннему освоению классического наследия, приведшая впоследствии к тесному содружеству и неразрывной связи мирового искусства с народным творчеством. Не остались в стороне и деятели музыкальной культуры Казахстана, проявив инициативу широкого использования богатейших источников народного творчества. В опоре на лучшие образцы классической музыки ими стали создаваться произведения реалистического содержания, обязательно включавшие хоровое исполнительство, горячо любимое и признанное всем народом, как один из ведущих жанров отечественной музыкальной культуры. Осуществлялся ряд активных действий и по организации хоровых коллективов, обусловив тем самым расширение профессионального и самодеятельного творчества при создании опер, кантат, ораторий, построенных на использовании и творческой переработке богатейшего материала, накопленного в области национально-песенного фольклора.

Напомним в этой связи, что в первой половине XX столетия молодая республика оказалась в новых условиях в развитии исконно песенных традиций, в пользу которых свидетельствует возникновение коллективного творчества. Так, в 20-е годы динамический процесс их обогащения особенно ярко проявился в зарождении музыкальной самодеятельности, взявшей за основу народные песни, не вошедшие в широкий обиход в казахском быту. Вместе с тем, именно близость к фольклорным корням песенного творчества позволила направить самодеятельность в общее русло развертывания общественно-политической активности, охватившей мощные потоки народных масс. Более того, многие песни для самодеятельных хоров создавались стихийно и функционировали без помощи музыкантов-профессионалов, зачастую из-за постоянной нехватки таких кадров, которых в те годы в Казахстане было очень мало.

В виду подавляющего отсутствия музыкальной грамоты, большинство хоров в то переломное время пело по слуху с голоса руководителя. Однако даже в таких малоблагоприятных условиях периодически предпринимались попытки организации вокально-хоровых коллективов на основе письменной европейской традиции, в соответствии с выходом документа «Инструкция по работе драматических и хоровых кружков» для различных областей. Там определялись цели и задачи, содержательная направленность форм и методов работы хоровых объединений разного рода, равно как и практические рекомендации по функционированию их деятельности. Достаточно сказать, что во всех без исключения уголках республики – в Каркаралинске, Семипалатинске, Акмолинске, Павлодаре, Актюбинске и т.д. в те годы открываются любительские клубы, проводятся музыкально-литературные вечера и концерты с участием

самодетельных хоровых коллективов, солистов и декламаторов.

Благодаря правительственным решениям, распахиваются двери новых педагогических заведений для молодежи коренной национальности (инпросы), профильных техникумов в Оренбурге, Петропавловске, Кызыл-Орде, Алма-Ате, Семипалатинске и др., где, наряду с преподаванием специальных и общеобразовательных предметов, ведутся хоровые кружки. Одновременно с этим, в крупных административных центрах – Кызыл-Орде, Семипалатинске, Алма-Ате и других городах республики создаются национальные драмтеатры, в которых заметно возрастает удельный вес группового унисонного исполнения народных песен, становясь не только элементом драматургии спектакля, но и важным выразительным средством.

Ясно одно, что уже в самом начале 20-х годов предпринимались далеко не единичные попытки совместного исполнения популярных казахских песен, а позднее на этой самодетельной основе возникла самостоятельная ветвь – **профессиональное хоровое исполнительство**. А это, в свою очередь, позволило выдвинуть группу одаренных организаторов из числа казахской молодежи, призванных вести, наряду с профессиональными музыкантами, самостоятельную хоровую деятельность во многих регионах Казахстана. Так, например, в Оренбурге весьма успешными результатами ознаменовалась работа хоровых коллективов под руководством Раимбека Макатова, Курманбека Джандарбекова и др., выступивших с концертной программой в г. Ташкенте и исполнявших песни на два голоса, что, по сути, явилось одной из первых попыток в Казахстане введения в хоровое звучание **элементов многоголосия**. Будучи непосредственным свидетелем бурных оваций, адресованных данному коллективу, деятель музыкальной культуры Д.Д.Мацуцин отмечал: «Этот концерт показал, какие богатейшие истоки народного искусства сумел сохранить народ Казахстана» [10, с. 2].

Чрезвычайно смелый эксперимент предпринял в Петропавловском педагогическом техникуме другой талантливый музыкант-хормейстер И.В.Коцык, отважившийся организовать **четырёхголосный казахский хор**, где с этой целью основательно участниками хора изучалась музыкальная грамота для исполнения по нотам. Его руководителем был предложен достаточно разнообразный репертуар, включавший как переложения казахских народных песен, выполненные им самим, так и зарубежных произведений. Надо заметить, что данный коллектив пользовался большой популярностью у публики, часто выступая в различных районах республики, а в ноябре 1928 г. успешно показав себя в г. Москве.

Из воспоминаний С. Абланова следует: «Для Москвы казахский хор стал новостью. Его слушали с необычайным вниманием и шумным одобрением. Особый успех выпал на песни: «Бипл», «Елімай», «Харарай» ...» [14]. Стоит ли удивляться тому, что выступление в Кремле явилось началом его московских гастролей, неизменно сопровождавшихся ошеломляющим успехом. Став знаменитым в кратчайший срок, хоровой коллектив пел повсюду: в клубах фабрики «Красная роза», РККА, Московского военного гарнизона, Комсомола

Москвы, в МГУ, перед землячеством казахских студентов и обучающихся узбекского рабфака, в Центральном Доме Красной Армии и Флота и т. д. Помимо концертов и насыщенной экскурсионной программы, коллективу было предложено сняться на известной киностудии документальных фильмов и радиостанции имени Коминтерна.

Преобладание коллективных форм песенного исполнительства в период усиленного культурного строительства, наблюдаемое, главным образом в создании хоровых кружков, ни в коей мере не препятствовало интенсивному развитию индивидуального вокального музицирования, традиционного для музыкальной жизни казахского народа, и, даже наоборот, способствовало его активизации. Тем самым создавались реальные предпосылки для качественных преобразований в сторону профессионализации творчества и четкой дифференциации функций композитора, исполнителя и слушателя. Что же касается социально-этнографических условий дальнейшей эволюции песенных традиций, то они обеспечивались за счет устойчивой опоры на национально-этнические особенности поступательного движения общества, когда, благодаря систематической и целенаправленной работе по воссозданию и дальнейшему совершенствованию народных вокальных традиций вновь обретались, а не утрачивались художественные ценности, накопленные за многовековой период.

В то же время нельзя не отметить, что процесс развития хорового искусства в республике был достаточно сложным, ибо первые попытки создания хоровых коллективов, основанные на базе многоголосия нередко наталкивались на трудности объективного характера. Иногда сами руководители, не понимая в должной мере национальных особенностей казахской народной песни, вносили явно чужеродные элементы в ее обработку, что давало повод для восприятия многоголосного пения со стороны зрительской аудитории как чего-то неестественного, чуждого самой природе этого жанра. А это, естественно, требовало от профессионального и самодеятельного хорового искусства преодоления определенных трудностей по целому ряду причин, среди которых выделялись следующие:

1. Народная среда, где в основном бытовала одnogолосная сольная песня, как самодостаточный феномен.
2. В течение многих столетий исполнительская традиция выработала преимущественное использование в мужском пении высокого (тенорового) регистра, в то время как женщины обычно пели в крайне низком (грудном), весьма приближенном по своему естественному звучанию к мужскому – теноровому тембру. Такое, можно сказать, почти унифицированное и в то же время слитное пение мужской и женской групп приводило к реальному звучанию унисона.
3. В дооктябрьский период в творчестве казахстанских композиторов практически отсутствовали произведения, имеющие отношение к вокально-хоровому жанру [14, с. 64]. Вне сомнения, устранение указанных трудностей было сопряжено с выработкой вдумчивого и дальновидного подхода, связанного не только с определенной ломкой некоторых устоявшихся столетиями традиций,

но и с соответствующим пониманием и принятием новых форм песенного исполнительства широкими массами людей, где решающими оказались **три фактора**:

- всеобщий размах культурной революции, проведенной в Казахстане в 20 - 30-е годы, ставший возможным лишь благодаря неуклонному подъему жизненного уровня народа;
- сознательная опора на подрастающее поколение, его энергию, стремление к новому, а также привлечение талантливой молодежи в открывавшиеся в то время музыкальные и педагогические заведения;
- умелое, грамотное и гибкое использование переосмысленных форм и жанров народно-песенного творчества.

Важно учитывать и тот существенный фактор, что с казахской народной вокальной и инструментальной музыкой связано не только формирование самого хорового искусства, но и возникновение профессиональных жанров, включающих оперу, симфонию, камерные сочинения и др. Исходя из этого, хотелось бы более подробно остановиться на потенциальных возможностях, заключенных в казахской народной песне, на которые в свое время (после появления в 1925 году сборника А.В.Затаевича «1000 песен казахского народа») указывали М. Горький, Р. Роллан, Б.В.Асафьев и многие другие исследователи. В частности, заслуживает особого внимания выдержка из письма Р. Роллана А.В.Затаевичу: «Я был поражен ... этим цветением прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь. Я был удивлен тем, что они мне не показались чужими. Я чувствую их родственными, помимо всего, нашему музыкальному фольклору Европы ...» [17, с. 126].

Данное высказывание чрезвычайно метко характеризует глубину содержания казахской народной песни, указывая в то же время на ее сугубо национальный характер, присущий ей мягкий лиризм и задушевность, зримость и яркость мелодических оборотов, богатство ладовой и метроритмической сторон. Но, при всем жанровом многообразии народно-песенных образцов, не все они могут быть адаптированы для соответствующих хоровых обработок, среди которых для многоголосого исполнения оказались лирические и трудовые песни: «Қойшы әні» (песня пастуха), «Жылқышы әні» (песня табунщика) и др., как самые распространенные виды этих жанров. И несмотря на то, что тематика трудовых песен отражает кочевой характер жизни, связанный с тяжелым трудом скотовода, чаще всего в музыкальном отношении они достаточно просты по форме и диатоничны с преобладанием куплетов и короткого выразительного припева. В отличие от них, лирические песни гораздо более развиты как в мелодическом плане, так и с точки зрения ладовой, а также ритмической структуры.

Подобные песни исключительно богаты за счет многообразия их напевов, отличающихся, по определению Б.В.Асафьева, «цветастым одноголосием» за неисчерпаемую, красочную палитру их интонационного строя, душевных настроений, яркой образности в изображении картин природы, наполненных внутренним переживанием и любовью к окружающей действительности.

Именно в песнях такого содержания заключены живительные и неиссякаемые источники для всевозможных обработок, в том числе и хоровых переложений. Среди них наиболее оптимальной по своей креативной направленности предстает *хоровая обработка*, не связанная какими-либо ограничениями со стороны инструментального сопровождения и не требующая от автора большой особенных ухищрений в области фактуры, технически сложных мелодических оборотов в развертывании каждого голоса.

В данной связи следует особо подчеркнуть значимость *жанра обработок* в становлении профессиональной казахской музыки, ставшей поистине творческой лабораторией в овладении отечественными мастерами тайнами хорового письма. Налаженные художественные контакты между традиционной культурой унисонного хорового пения и профессиональным вокально-хоровым исполнительством способствовали, в свою очередь, установлению эмоционально-осознанной предрасположенности зрительской аудитории к восприятию многоголосного хорового искусства.

Напомним, что первые обработки казахских народных песен для хора а'саррелла, или в сопровождении фортепиано были созданы композиторами-основоположниками казахской профессиональной музыки (Б.Г.Ерзакович, А.В.Затаевич, Д.Д.Мацуцин, А.К.Жубанов, Е.Г.Брусиловский и др.), трактованные ими как элементарные формы многоголосия. К подобным приемам, привлеченным упомянутыми мэтрами в жанре хоровой обработки казахских народных песен, следует отнести: краткое вступление, предваряющее обычный период квадратной структуры, преимущественное использование куплетно-вариационной формы, а также хоровую педаль, постепенное включение голосов, сопоставление хоровых групп и их тембров.

Необходимо пояснить, что сам период появления хоровых обработок условно делится на **два этапа**:

- начало 30-х годов, когда большей популярностью пользовались *двухголосные обработки песен* для однородных хоров «Кең-сарай» (Большой дворец) и «Уридай» (припевный слог) для женского состава, сделанные в 1933 – 1934 гг. Б.Г.Ерзаковичем);

- и конец 30-х годов, ознаменованный появлением *четырёхголосных обработок* как для смешанного хора с сопровождением фортепиано, так и для пения а,саррелла: «Бурылтай» (горная скальная местность), «Ардақ» (почет) А. Зильбера, «Гүлдерай» (О, цветы), «Қамажай» (народный танец) А.В.Затаевича, «Дударай» (имя юноши), «Айттым сәлем, Қаламқас» (привет тебе, чернобровая) Д.Д.Мацуцина, «Жайдарман» (ярмарка) Л.А.Хамиди, хоры из сюиты «Азат қыз» (вольная девушка) в сопровождении оркестра народных инструментов и др.).

Причем, уже в ранних хоровых сочинениях, означенных композиторов присутствовал ярко выраженный национальный колорит, идущий от бесконечного интонационно-ритмического разнообразия казахских народных мелодий, обогащенных звукоизобразительными элементами, а также другими средствами художественной выразительности.

Примечательно и то, что до 30-х годов в республике развитие хоровой культуры сразу же шло по нескольким направлениям: определялись различные творческие объединения, где закладывались основы хорового искусства со своими традициями, манерой пения, жанровыми разновидностями; параллельно во многих городах и районных центрах не успевали создаваться и тут же распадались сотни коллективов, чья деятельность носила эпизодический характер, неся временную функцию сводных хоров. В целях поддержки данного начинания, необходимо было, прежде всего, укрепить базу для профессионального творчества, чтобы композиторы имели бы возможность, экспериментируя, сочинять хоровые произведения, основанные на разработке богатейшего песенно-фольклорного материала. Следующим шагом на этом пути стала выработка целого комплекса приемов хорового письма, подчеркивавших своеобразие мелодики национальных песен, их ладовые и метроритмические свойства, ибо только такой подход мог послужить фундаментом для будущих авторских сочинений в области хоровой музыки. Была развернута масштабная работа, в которой активно участвовали Казахская хоровая капелла (1935 г.), Хоры республиканского и Карагандинского радиокомитетов (1932 – 1933 гг.), хоровой коллектив Академического театра оперы и балета им. Абая (1933 г.).

Другой насущной проблемой стала подготовка высококвалифицированных кадров, способных творчески и в то же время рационально решать задачи процессуального развития профессионального хорового искусства республики. Многие молодые специалисты после окончания учебных заведений осуществляли важную миссию, создавая очаги музыкальной культуры в школах, где приоритетной формой музыкального воспитания всегда являлось пение. Им, в частности, удавалось добиваться положительных результатов в организации детской самодеятельности школ-интернатов, обучавших детей из отдаленных аулов и зимовок. Значительную работу для поднятия уровня хорового исполнительства среди подрастающего поколения выполняли выпускники музыкальных вузов страны, преподаватели: посланцы из центральных городов, где в институтах и дореволюционных семинариях изучалась теория музыки, прививались навыки руководства хором, проводилось обучение на музыкальных инструментах (фортепиано, скрипка и др.).

Итак, с помощью двух параллельно развивающихся направлений, а именно: деятельности школ, техникумов, вузов, с одной стороны, и функционирования профессиональных и самодеятельных коллективов, с другой, набирало темпы становление хоровой культуры в Казахстане, где все возрастающая популярность многочисленных хоровых кружков свидетельствовала о повышенном интересе к данному виду искусства. Из этого следует, что насыщенные в творческом плане тридцатые годы стали не только знаменательным этапом перехода казахского вокально-хорового искусства **от монодии к многоголосию**, но и ключевой фазой возникновения и становления профессиональных форм исполнительства.

Вслед за ними, создание целого цикла *многоголосных вокально-хоровых обработок*, основанных на широком применении полифонических средств и

нацеленных на дальнейшее совершенствование уже апробированных приемов, ведет свой отчет, начиная с 40-х годов и продолжается на всем протяжении второй половины XX столетия. Таковы, в частности, приемы имитационной полифонии в обработках песен «Жеңеше» (жена старшего брата) Л.А.Хамиди, «Майраның әні» (песня Майры) Б.Б.Байкадамова. И, несмотря на большое количество подобных произведений, созданных в 30-е годы после подготовительного периода, в них первоначально преобладали полифонические приемы письма первоначально с использованием простейших элементов двухголосия, а затем и четырехголосия в гармоническом изложении, как для хора с сопровождением фортепиано, так и для смешанного хора а,саррелла (А.В.Затаевич, Д.Д.Мацуцин, Л.А.Хамиди, Б.Г.Ерзакович). Укажем также на то, что из-за отсутствия печатных нот руководителям хоровых кружков зачастую приходилось самостоятельно записывать мелодии отдельных песен и аранжировать их, применительно к возможностям и способностям каждого конкретно коллектива.

В течение последующих лет поступательное развитие хоровой музыки Казахстана сопровождается определенными позитивными сдвигами, когда способы и приемы хорового изложения становятся более разнообразными: они совершенствуются и обогащаются новыми средствами гармонического многоголосия. Иначе говоря, имелись попытки использования способов хорового письма в воссоздании национального колорита народных песен путем голосоведения, свойственного традиционной музыке. Постепенно происходит и соответствующая трансформация традиционных форм различных обрядовых, бытовых и эпических песен – «Жар-жар» (свадебная), «Жоқтау» (плач), «Толғау» (думы), «Айтыс» (состязание), «Жыр» (песня), «Терме» (стиль исполнения) и др. с применением специфических особенностей народного говора и национальной поэтической лексики, где казахстанскими композиторами предпринимаются попытки раздвижения привычных рамок куплетной формы в создании произведений, своеобразно преломляющих жанр и содержание отечественных образцов.

Ярким примером авторского сочинения для хора и для смешанного хора а,саррелла указанного периода может служить хоровой цикл Г.А.Жубановой (3 части) – «Жалғыз емен» (одинокый дуб), «Жеңеше» (жена старшего брата), «Дауыл» (буря), впечатляющим богатством музыкального воплощения стихотворного текста, глубиной образно-выразительных идей, индивидуальность композиторского мышления, которые представляют несомненную художественную ценность. Свой огромный вклад в развитие музыкального искусства республики внес выдающийся хоровой деятель, композитор Б.Б.Байкадамов, автор циклической композиции, написанной в жанре «хоровая сюита», где просматривается замысел музыканта-реформатора творчески усложнить и в какой-то мере переосмыслить привычную куплетность формы. Построенная на темах казахских народных песен и состоящая из четырёх обработок – «Той бастар» (песня, звучащая в конце любого тоя), «Майраның әні» (песня Майры), «Он алты қыз» (шестнадцать девушек),

«Жариямайдай» (имя девушки), названная хоровая сюита содержит в своей основе принцип тематического контраста, где каждая часть представляет собой художественно-цельный, оригинальный номер, создавая впечатление экспромта, сиюминутной импровизации.

Пример

И, наконец, период расцвета хорового искусства в Казахстане приходится на 70 – 80 гг. XX столетия, когда интенсивно развивается жанр «хоровой поэмы», сочетающий в себе эпическое, повествовательное начало с элементами лирического проникновения в мир внутренних чувств и переживаний. Все это предполагает определенную свободу художественного выражения, тесно взаимосвязанную с оригинальностью композиторского замысла и простором его фантазии. Данный жанр нашел широкое распространение в национальном хоровом творчестве, по-своему раскрывая типические особенности казахского песенного фольклора, его эпическую природу и философскую направленность, созерцательность, тонкий лиризм и т. п.

В таком значимом аспекте профессионального творчества в полную мощь заявили о себе такие композиторы, как Б. Жуманиязов, М. Сагатов, М. Мангитаев и др. Так, одна из хоровых поэм М. Мангитаева «Ақсақ құлан» (Хромой жеребенок) обращена к сюжету известной в народе легенды о скакуне, в которой сокрыта мудрая мысль о бережном отношении к национальным традициям и народным истокам музыкального искусства. Музыка поэмы впечатляет не только философски-обобщенным отражением окружающей действительности, но и органичным синтезом традиционных форм казахского фольклора, где композитор вкрапляет в хоровую фактуру тематизм кюя с его пофазностью изложения и непрерывной вариационностью.

Обобщая вышеизложенное в контексте проблемы становления и последующего развития хоровой культуры и исполнительства в Казахстане, считаем необходимым подчеркнуть: с появлением кантатно-ораториального жанра, благодаря которому достигнуты значительные успехи и в области оперной, а также симфонической музыки, произошел глобальный охват эпохальных, героических событий в жизни общества, судеб отдельных личностей, олицетворяющих народ, его традиции, обычаи, исторические явления и т.д.

Приведем в качестве примера то, насколько ярко и убедительно, художественно-образно отражена действительность в оратории известного композитора С. Мухамеджанова «Голос веков», где в жанре эпического повествования тесно соприкасаются и не противоречат друг другу таких разнохарактерные эмоции, как гнев и отчаяние, лирика и радостное ликование, о чем свидетельствует целостная картина джунгарского нашествия, правдиво звучащая в народной песне «Елімай» (О, мой народ). Последняя привлекает особое внимание за счет ее интонационных и ритмических особенностей, заложенных в фактуре хорового изложения.

В музыкальной жизни республики не осталась незамеченной оратория Г.А.Жубановой «Письмо Татьяны» (1982 г.) для чтеца, солистов, домбры,

смешанного хора и симфонического оркестра. Данное сочинение оценивается не иначе, как образец мудрости зрелого мастера в достижении собственной концепции, основанной на глубинных знаниях казахской музыки и творений великого поэта и мыслителя Абая. Музыкальный язык оратории поражает слушателей обширным диапазоном хоровых партий, подлинным драматизмом и психологической утонченностью запечатленных образов, сложностью и в то же время доступностью техники хорового письма. В молодежной среде заметно выделилось творчество молодого композитора С. Абдинурова, показательное с точки зрения зарождения жанра «хорового концерта». Талантливому музыканту удалось воплотить в новом жанре интонационно-ритмические особенности казахского мелоса, равно как и характерные приемы хорового многоголосия с учетом специфики звучания традиционной и европейской музыки, тем самым обогатив отечественную музыкальную культуру качественно иным содержанием во имя процветания национального хорового искусства.

Выводы по первому разделу.

Как уже отмечалось, жанр вокальной музыки и собственно хоровое пение являются наидревнейшими формами музыкального исполнительства в истории мирового искусства, занимая отдельное место среди огромного разнообразия зрелищных искусств как некое самостоятельное явление художественной культуры. Его глубокое воздействие на массовую зрительскую аудиторию обусловлено тесной связью вокально-хоровой музыки с самой жизнью, с её острой социальной направленностью, возможностью отвечать на эстетические потребности разнообразных слоев слушателей, отличающихся по следующим категориям: возрастной, социальной, национальной. Ведь современный человек, как правило, неизбежно проникает в континуума так называемой массовой музыки, пронизывающий все уровни его бытия и, по сути, формирующий особую социокультурную реальность в окружающем его пространстве.

Закономерно возникает вопрос и о многогранных и, в первую очередь, коренных истоках казахского хора, его специфических и художественно-ценностных особенностях, воплощенных в разных жанрах, но в русле единой национальной культуры, изучение которых, безусловно, вызывает большой научный интерес.

Обобщая вышеизложенное, можно с полным основанием заключить, что процесс становления казахстанской школы вокально-хорового исполнительства имел стадийный характер и осуществлялся последовательным путем, где наметились свои характерные этапы:

Первый этап был ознаменован многоступенчатым развитием вокально-певческого искусства, охватывающим период с середины XVIII – до начала XX веков и проникновением в художественную практику профессиональной музыки устной певческой традиции.

Второй закономерный этап имел своей направленностью становление профессионального вокально-хорового творчества (параграф 2.2), где оно

получит полную характеристику в плане его смысловых и содержательных компонентов. В целом подытожим то, что в песенной культуре казахского народа существуют различные типы исполнительства, каждый из которых отличается своими специфическими признаками, определяемыми социально-культурным статусом носителей национальных традиций. Знание их в значительной степени способствует выявлению своеобразия музыкальных стилей и жанров, а также позволяет во всем объеме постичь содержательные стороны отечественного певческого искусства.

Обобщая длительный период становления вокально-хорового искусства в Казахстане в XX столетии от монодии к многоголосию как вида коллективного формотворчества, можно условно разделить его **на три системообразующих этапа:**

I этап – 30-40 годы – преимущественное преобладание хоровых обработок и переложений казахских народных песен;

II этап – 50-60 годы – раздвижение узких рамок жанрового состава: рождение оригинальных хоровых сочинений отечественных композиторов; внедрение других жанров, в частности, хоровой поэмы и хоровой сюиты;

III этап – 70-90 годы – последующий расцвет кантатно-ораториального направления, творческие эксперименты в жанре хоровой миниатюры.

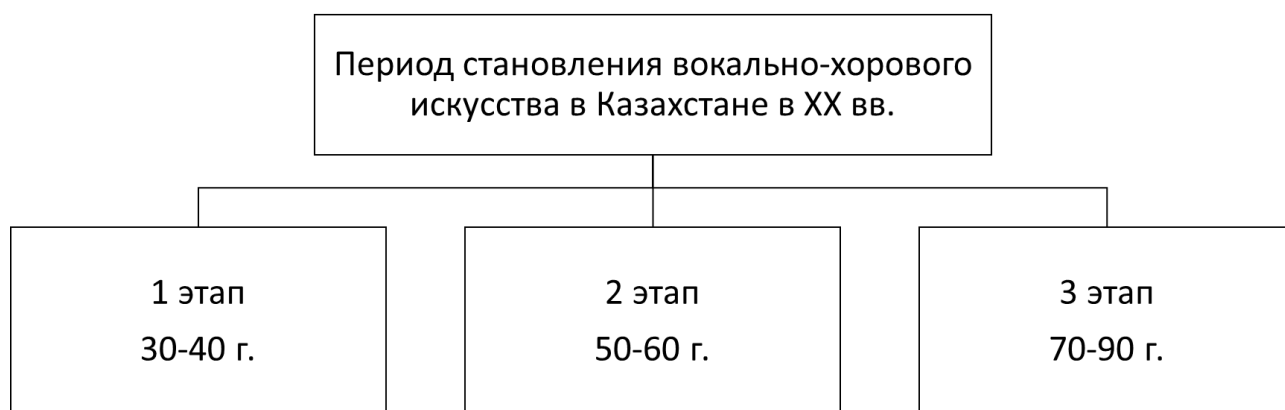


Таблица 1. Этапы становления хорового искусства в Казахстане в XX веке

Таким образом, было сформировано соответствующее культурное пространство, в котором, художественные ценности приобретают широкий общественный отклик и способствуют укреплению культурной идентичности. Исследуемые культурно-исторические предпосылки способствуют образованию художественно-ценностных основ отечественного вокально-хорового исполнительства как целостного художественного феномена, а народные истоки и духовные традиции казахской песенности образуют аксиологический фундамент вокально-хоровой культуры.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что сам период становления профессионального вокально-хорового искусства в Казахстане отмечает неуклонный стремительный рост с 30-х – по 90-е годы XX столетия:

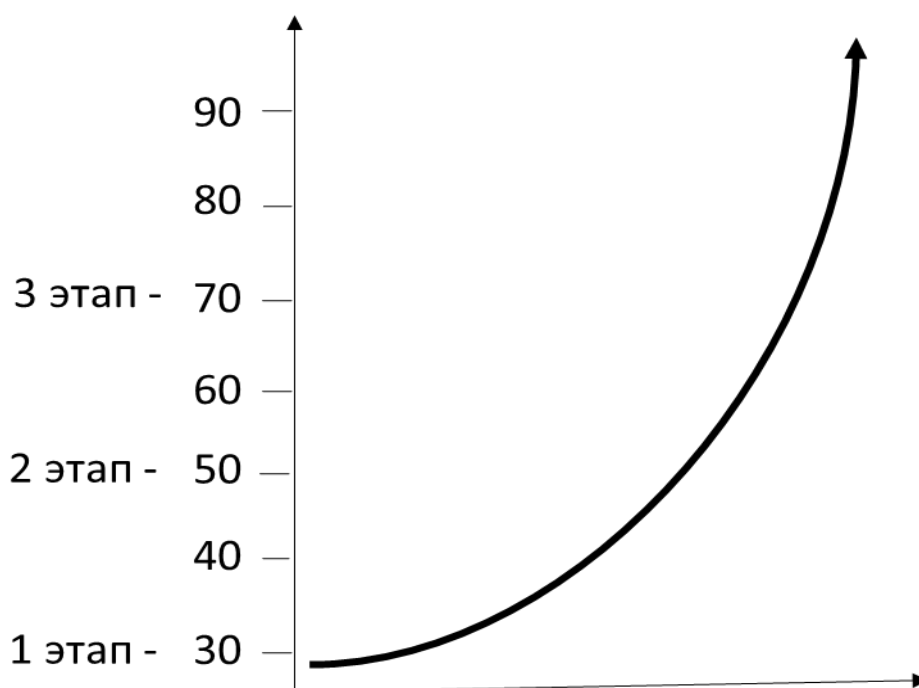


Таблица 2. Период становления хорового искусства в Казахстане в XX века

В завершение приведенного историко-философского анализа подчеркнем: вокально-песенное творчество казахского народа, отражая в наилучших образцах его богатейшую историю, быт и т.д., выполняло важную художественно-эстетическую функцию. Свойственная ему глубокая содержательность и достоверность, многозначный информативный контекст вокально-эпических произведений неизменно вызывали и продолжают вызывать горячий отклик у слушателей и исполнителей нового поколения благородное чувство патриотизма и любви к Родине, почтительное уважение к славным традициям, обычаям и истории своего народа. Данный неоспоримый факт является основой особенностью мировоззренческих ориентиров вокально-хорового исполнительства Казахстана на основе аксиологических основ.

II. Методологические основы аксиологической парадигмы вокально-хорового исполнительства.

2.1. Методологические подходы к концептуальным особенностям художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя.

Общеизвестен факт, что на рубеже XX-XXI веков, в условиях коренных социальных изменений, происходящих в мире в целом и в нашей стране, в частности, произошло переосмысление ценностей во всех сферах общественной жизни, в том числе и в музыкальном искусстве. Ввиду того, что понятия «ценности», «ориентации» и «художественно-ценностные ориентиры» представляют основополагающее значение для нашей работы, считаем необходимым проследить процесс трансформации каждой из названных категорий, степень модификаций в их смысловом наполнении, с учетом специфики настоящего исследования.

В частности, анализ научной литературы показал, что проблема ценностей в её глобальном понимании изучалась на протяжении всей истории зарубежной и отечественной культур. Так, в древнеиндийской философии божественная сущность олицетворялась с такими «знаковыми» духовными символами, как Благо, Блаженство и т.п. В свою очередь, философы Древнего Китая воспринимали нравственные ценности через способности человека, где свойства внешнего облика означали – «достоинство», речи – «следование истине», зрение – «остроту», слуха – «тонкость», а мышления – «проницательность» [1]. Уже тогда, в те далекие времена, сложилась целая плеяда философов, обратившихся к вопросу о «ценностях» (Конфуций, Лао-Цзы, Сократ, Платон, Аристотель, Сенека), которая внесла немало нового в разработку данного понятия. Например, в учении Конфуция особым смыслом наделяются понятия «гуманность», «милосердие», «благодеяние» и др. Лао-Цзы также выделяет «три сокровища», которые он боготворит: «человеколюбие, бережливость, скромность», а в «Трактате о добродетели» перечисляются и подвергаются оценке такие ценностные явления, как добродетель, правда, искренность, слава, красота, счастье, жизнь и мн. др. [2].

Не меньший интерес к данным философско – этическим категориям проявляли античные философы Древней Греции (Сократ, Платон, Аристотель и др.), выражая в их теориях концептуальные идеи о благе как абсолютной красоте и абсолютном добре. Так, в своих характеристиках прекрасного, которое к тому же является полезным, Сократ в какой-то степени приравнивает сопоставляемые им понятия «Красота» и «Полезность». Нечто подобное присутствует и в рассуждениях Платона, не отделяющего прекрасное от доброго, истинного и благого [3].

По мере развития учения о ценностях постепенно предпринимаются попытки дифференциации общечеловеческих ценностей на абсолютные и относительные. Например, Аристотель, с одной стороны, выводит крупным планом категорию «самоценности», включающую такие смысловые значения,

как человек, счастье, справедливость и т.п. и, вместе с тем, подчеркивает относительный характер каких бы то ни было «ценностей», ибо по мнению философа, «разные вещи кажутся ценными детям и мужам, добрым и мудрым людям» [4]. В целом же, в высказываниях древнегреческих мыслителей сквозной нитью проходит понимание того, что существует единое ценностное начало, которое так или иначе вмещает в себя «Доброе», «Прекрасное» и «Истинное».

Что же касается изменения понятия «ценности» как такового относительно общественного сознания и культуры, то оно впервые четко обозначилось в научных трудах середины XIX века. При этом одним из первых социологов, посвятивших себя изучению ценностей как самодостаточного феномена, был М. Вебер, представив их в своих трудах как обобщенные цели и средства их достижения, направленные на интеграцию общества и позволяющие индивидам избирать собственную модель поведения в жизненно важных ситуациях, одобряемую обществом. Достаточно упомянуть одну из фундаментальных идей М. Вебера о двуедином основании ценностей, заключаемую в том, что, будучи внутренним стержнем культуры, ценности всегда объединяли в себе потребности и интересы как отдельных субъектов, так и общества в целом и, одновременно с этим, выступали главным мотиватором социального действия, тем самым оказывая обратное влияние [5, с. 154-162].

Новый виток в разнообразных попытках рассмотрения ценностей в контексте заявивших о себе социалистических реалий был осуществлен в трудах А.В.Луначарского. Причем, надо отметить, что за годы десятилетий, совпавших с периодом господства административно-командной системы (1930-е - начало 1950-х гг.), аксиологические исследования в СССР еще не проводились, но уже в 1960-е – 1980-е гг. данная проблема получила широкое распространение в контексте её социальной природы такими ведущими учеными, как С.Л.Рубинштейн, Л.Н.Столович, В.П.Тугаринов и др. Существенный вклад в исследование ценностей был внесен выдающимся философом, культурологом и литературоведом М.М.Бахтиным. Вслед за ними, начиная со второй половины 1980-х – начала 1990-х гг. аксиологическая проблематика активно разрабатывалась С.Ф.Анисимовым, Г.В.Кузнецовой, В.Н.Шиловым и др., а уже в конце XX – начале XXI вв. к феномену «ценности» обращается целый ряд маститых ученых, к числу которых относятся М.С.Каган, А.Н.Максимов, Н.С.Розов, Б.Г.Ананьев, В.П.Тугаринов, А.В.Здравомыслов и др.

Выделяя то, что составляет «ядро» содержательной характеристики понятия «ценности», подчеркнем: оно представляет собой довольно сложное и многоаспектное образование в пространстве человеческой мысли, подвергаемое глубокому осмыслению в различных областях научного знания, и, в соответствии с чем, трактуемое как фундаментальное сложнейшее явление, понимание которого возможно на основе интеграции исторического, культурологического, аксиологического, социологического, психологического и педагогического подходов. В современной науке понятие «методологический подход» учёный Н. Стефанов трактует как «совокупность (систему) принципов,

которые определяют общую цель и стратегию соответствующей деятельности» [6, с. 27]. Исследователи И.В.Блауберг и Э.Г.Юдин рассматривают методологический подход как «принципиальную методологическую ориентацию исследования, как точку зрения, с которой рассматривается объект изучения (способ определения объекта), как понятие или принцип, руководящий общей стратегией исследования» [7, с. 74].

Следовательно, с позиции сугубо философского подхода особую значимость приобретают ведущие теоретические идеи относительно сущности, содержания и структуры ценностей, в то время как исторический подход предусматривает целостное исследование различных ценностных систем. Социологический подход, в свою очередь, в большей степени акцентирует оценочный компонент в структуре ценностей, а в рамках психологического подхода, как правило, раскрываются их психические составляющие – направленность, самосознание, саморегуляция личности и т.д. И, наконец, педагогический подход ставит своей задачей рассмотрение ценностей в качестве одной из главных целей образовательного процесса.

В целом, в исследовании ценностей, с учетом специфических особенностей каждого из вышеназванных подходов, условно наметились **две группы:**

- первую группу составляют подходы, связанные с теоретическим осмыслением изучаемого феномена: философский, исторический, социальный, культурологический и аксиологический;
- вторая группа имеет практическую направленность, включая психологический и педагогический подходы.

Следует иметь в виду, что лишь путем интеграции всех задействованных подходов в единую систему, при наличии доминирующего из них – философского – можно максимально близко подойти к наиболее точному пониманию понятия «ценности» как универсального явления.

Из этого, явствует, что сложность определения самой сущности упомянутого феномена как обобщенной философской категории, объясняется содержащейся в ней многоуровневой характеристикой индивида, как в теоретической, так и в практической формах, исходя из различных сфер его деятельности – культуры, искусства, образования и др.

В литературе, что весьма симптоматично, насчитывается множество дефиниций понятия «ценности», в которых определяются разнообразные стороны его ведущих характеристик, относящиеся к числу общенаучных и, входящие в категориальный аппарат философии, социологии, музыкознания, эстетики, психологии и педагогики. Под данным углом зрения представляется методологически важным – философское осмысление самой ценностной категории, ибо «философия – стержень, показатель образованности» [8, с. 12].

Так, в философских теориях термин «ценность» предполагает широкий масштаб его применения для указания на человеческое, общественное и культурное значение определенных объектов и явлений, что обозначено в

философском словаре, как «социальные определения объектов окружающего мира», а также «повседневные ориентиры» [9, с. 453].

Заслуживает интереса, как искомое понятие преподносится и в Советском энциклопедическом словаре, истолкованное в нем как «положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, класса, группы, общества в целом, определяемая не их (собственно) свойствами, а вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, интересов, потребностей, социальных отношений; критерии и способы оценки этой значимости, выраженные в нравственных принципах и нормах, идеалах, установках, целях» [10, с. 1481]. Что же касается непосредственно «Словаря по этике», то здесь под «ценностями» подразумеваются так называемые ценностные представления, относящиеся к области морального сознания – этические нормы, принципы и идеалы [11].

И, переходя к реалиям сегодняшнего дня, нужно констатировать то, что в большинстве современных исследований ценности рассматриваются преимущественно под социально-психологическим углом зрения, демонстрируя собой социально-значимое явление – продукт жизнедеятельности общества и населяющих его групп. Напомним в этой связи, что в социологии понятие «ценность» определяется как «особое общественное отношение, благодаря которому потребности и интересы индивида или социальной группы переносятся на мир предметов, духовных явлений, придавая им определенные свойства, не связанные напрямую с утилитарным их назначением» [12].

На современном этапе, и это уже стало неким нормативом, существует множество разнообразных, иногда дополняющих друг друга, а порой и противоречащих параллельно друг другу точек зрения на проблему «ценности». Что же такое вообще ценность? И правомерно ли проводить классификацию ставших универсальными ценностей? Существует ли между ними какая – либо взаимосвязь? В поисках верных ответов на эти и другие вопросы, необходимо, прежде всего, обратиться к исследованиям тех учёных, которые внесли весомый вклад в данное направление. Наиболее общим определением, взятого ими за основу феномена, на наш взгляд, может служить формулировка, выдвинутая С.Ф.Анисимовым и В.П.Тугариновым: «Ценность – есть значение предмета для человека, для его познавательной или практически преобразующей деятельности»; «суть явления (или стороны явления) природы и общества, которые являются благами жизни культуры людей определённого класса в качестве действительности или идеала» [13, с. 20].

Итак, создается устойчивая подоплёка к разного рода рассуждениям о ценностной составляющей творческой личности вообще, и музыканта – исполнителя в том числе, способствующей расширению и углублению его духовного кругозора, интеллектуального потенциала, выступающей как важнейшая системообразующая форма общественного сознания, в его стремлении отразить окружающую действительность в обобщенном и целостном виде. Речь идет, в частности, о попытках охватить мир в тех или иных формах музыкального мышления, в присущих им способах отражения, тем

самым создавая ценностную символику особых эмоциональных состояний, ибо музыке подвластны любые звуковые аналоги, опосредованные общими закономерностями социальной жизни в её непрерывных динамических процессах [14].

Эстетическая ценность, художественность, шедевр – все эти базовые категории принимают непосредственное участие в анализе ценностных параметров любого произведения искусства. Так, например, исключительные свойства эстетических ценностей как таковых объясняются, в первую очередь, специфическим характером эстетического отношения человека к окружающей действительности – чувственно-осознаваемым, духовно-насыщенным мировосприятием, ориентированным на познание реальных объектов. Отсюда следует то, что эстетической ценностью могут обладать не только явления, но и сам человек (его облик, поведение), а также предметы, создаваемые людьми, прежде всего, продукты духовной деятельности, где художественность выступает мерой эстетической ценности того или иного творения искусства (в нашем случае музыкального произведения), благодаря чему осуществляется положительное воздействие на чувства, разум и волю исполнителя.

Помимо органичной образности, художественность несет в себе ощущение и осознание ценностного потенциала, заложенного в произведении искусства, наполненность его прекрасным и возвышенным, источником которых является действительность, воспринятая в её эстетическом своеобразии и правдиво отражённая в исполнительском замысле, то есть в индивидуальной трактовке запечатленного в нем эстетического идеала [15].

С этой точки зрения художественная ценность произведения, будучи олицетворением эмоционального, чувственно-психологического, идейного содержания произведения, представляет собой систему тем-образов, совокупность заключенных в них значений и порождаемых ими смыслов, оцениваемых субъектом, который должен обладать общей культурой, развитым эстетическим вкусом и соответствующими ценностными ориентирами в русле актуальных тенденций общественного и творчески-образовательного прогресса. Определяемая высокой идейностью, творческой самобытностью и истинным новаторством, художественная ценность настоящего произведения искусства проявляется в своей объективной значимости, гуманистической устремленности на глубокие обобщения социальных отношений, человеческих характеров и судеб, возвышенных психологических состояний и чувств.

В зависимости от предметно-сюжетной определенности и проблематики конкретного произведения искусства, в частности, музыкального сочинения, ценностные смыслы, воплощенные в нем, могут иметь либо «ситуативный», или же универсальный характер, возникая в самых разнообразных исторических, социальных, национальных условиях и культурных контекстах. И, несмотря на достаточно переменчивые психологические стереотипы, нравы, обычаи, и т.п., имеющие место в условиях постоянно меняющегося жизненного уклада людей, остаются неизменными и общезначимыми кардинальные вопросы о смысле их бытия, поисках гармонии личностных взаимоотношений и т.д.

Соответственно, статус общечеловеческих художественных ценностей обретают именно те музыкальные произведения, в которых поднимаются эти «извечные» проблемы, содержатся универсальные смыслы, открытые для «прочтения» представителям разных наций и различных эпох. Так, благодаря наличию так называемых аксиологических констант гуманистического эстетического сознания оказывается возможным наследование аутентичных художественных ценностей, межнациональный обмен ими – то, что в конечном итоге способствует обогащению их общечеловеческой сущности.

Возникает вопрос, какой же путь познания должен пройти исполнитель для осуществления художественно-ценностного анализа в музыке? Прежде всего, ему необходимо ознакомиться с самим содержанием избранного произведения, то есть с наличествующими в нем мелодическими, гармоническими, ритмическими, динамическими и другими средствами выразительности.

Вдумчивое ознакомление с основополагающими элементами музыкально-исполнительской лексики позволит обозначить главные ориентиры произведения, которые определяются, с одной стороны, семантикой чисто художественных значений, а с другой – собственно музыкальной структурой, требующих от музыканта соответствующей отдачи в технике игры, в экспрессивной манере исполнения. Столь существенное обстоятельство, по утверждению Г.С.Батищева, выступает значимой предпосылкой профессионального мастерства, поскольку «высшее искусство исполнителя как раз и состоит в том, чтобы сделать притягательными высшие ценностные смыслы так, чтобы самостоятельно открыть их как свои собственные, бескомпромиссно дорожить ими и приучить себя оставаться верным им при любых невзгодах, трудностях и испытаниях» [16, с. 103-118].

Таким образом, умения художественно оценивать нюансы ритма, динамики, темпа произведения и др., связанные с искусством интерпретации, и посредством этого оживлять «окаменелые знаки» нотных записей – все они, бесспорно, являются определяющими качествами профессионального музыканта-исполнителя. Сюда же относится художественно-вариативное моделирование исполнительского процесса, которое способствует выработке у будущего артиста проективных и прогностических умений анализировать и оценивать любые сценические ситуации, осуществлять мысленное «экспериментирование» и т.д. Благодаря им, постепенно развивается и всячески совершенствуется накапливаемый исполнительский опыт как залога обретения последующего мастерства музыканта-исполнителя, успешной реализации им своего художественно-творческого потенциала.

Завершая предпринятый нами анализ сущностного содержания понятий «ценности» и производных от них «художественных ценностей», ещё раз подтвердим, что в деятельности музыканта-исполнителя изученные явления представляют собой систему знаний, взглядов, предпочтений и т.п., определяющих его отношение к избранной профессии, самому себе, понимание и эстетическую оценку множественных смыслов музыкального искусства, их

преодоления в своем творчестве, где **ориентирование** как процесс личностного развития обусловлена общей направленностью на цели и средства её формирования.

Столь ёмкое и, вместе с тем, четко функционируемое понятие, как «ориентир» - это не вовсе случайный набор предпочтений тех или иных материальных и духовных ценностей, способных удовлетворить потребности какого – либо индивида. Последовательно завоевывая их статус, ориентиры многократно повторялись и проверялись на личностном и коллективном опыте, рассматриваемые учеными на базе принципа преемственности и эволюционного самоопределения. Смысловое содержание термина «ориентация» (от лат. *oriens* – восток) приводится в «Словаре по социальной педагогике», означая: «определение своего положения в пространстве; совокупность действия субъекта, направленных на оценку проблемной ситуации, её обследование и планирование поведения; умение разбираться в окружающей обстановке; осведомленность в чем-либо» [17, с. 185].

Согласно мнению А.И.Щербаковой, «ориентация – это процесс личностного развития, в котором формирование, изменение, интеграция её компонентов ведет к более высокой цельности поэтапно» [18, с. 93]. Если же речь заходит о непосредственном участии личностно направленных ориентаций в профессиональной среде, то оно становится важнейшим условием функционирования саморегулирующейся системы и, одновременно с этим, связующим звеном с определенным набором средств и форм поведения данного субъекта [19, с. 30].

Как уже было оговорено, приоритетным для настоящего исследования представляется изучение сущности понятия «ценностные ориентиры», проблематика которого впервые была актуализирована в начале XX века зарубежными социологами Ф. Знанецким и У. Томасом [20], а впоследствии нашла освещение в 1960-е годы в трудах российских ученых – В.Б.Ольшанского [21], В.А.Ядова [22] и А.Г.Здравомыслова [23]. В 1970-е - 1980-е гг. анализ различных аспектов обозначенного понятия получил своё применение в исследованиях И.Г.Афанасьева, В.И.Горенко, А.С.Лебедева, Е.Ф.Майорова и др. Что же касается современной науки, то все многочисленные и разноуровневые вопросы, затрагивающие ценностные ориентации, рассматриваются в конкретных областях социально-гуманитарного знания, в частности, в философии (Ф.С.Файзуллин, Н.Е. Хабибова и др.), психологии (Н.Д.Журавлева, Д.А.Леонтьев, Б.Д.Парыгин и др.), педагогике (Л.В.Вершинина, А.В.Кириякова, В.А.Сластенин и др.) и социологии (О.Г.Карманова, И.А.Сурина и др.), разработка которых потребовала привлечения соответствующей информации из работ, посвященных истории мировой художественной культуры (А.А.Аронов, С.Н.Бледный, С.М.Волков, Т.С.Георгиева, И.В.Кондаков, В.С.Шульгин, К.С.Сысоева и др.).

Как художественно направленный феномен, ценностные ориентиры представляют собой сложную систему, включающую в себя морально-нравственные установки личности: духовные идеалы, гуманный настрой,

гражданственную позицию и эстетический вкус – всё то, что формируется посредством приобщения к художественному достоянию национальной и мировой культуры. И, если духовный идеал выражается в представлениях человека о личности, достойной подражания; то гуманность подразумевает доброжелательное и уважительное отношение к людям, а гражданственность – активное вхождение индивида в жизнь социума.

В целом, художественно-ценностные ориентиры не раз оказывались предметом обсуждения её стороны различных научных дисциплин, выдвигавших собственные концептуальные подходы к их теоретическому обоснованию. В частности, в философском ключе они предстают как составные и весьма существенные элементы внутренней структуры личности, обусловленные её жизненным опытом, всей совокупностью индивидуальных переживаний и ощущений, что, в свою очередь, позволяет ей отделять важное и первостепенное от малостоящего и незначительного [24, с. 764]. В трактовках психологами ценностных ориентиров также определились свои акценты: касательно способов дифференциации индивидом изучаемых объектов по их значимости, где в силу вступает идеологический, моральный, эстетический и другие критерии последующих оценок явлений окружающей действительности. В этом плане нельзя не согласиться с мыслью И.В.Дубровиной о том, что ценностные ориентации демонстрируют направленность личности на цели и средства деятельности, выражая её отношение к миру [25, с. 14-21].

В русле выдвигаемых нами проблем укажем на множество аспектов, выдвигаемых современной музыкально-исполнительской наукой непосредственно к формированию у обучающихся художественно-ценностных ориентиров, где центральное место занимает проблема качественного усвоения музыкального материала. Именно на пересечении столь взаимосвязанных между собой действий и зарождаются, собственно говоря, «азы» творчества, где неимоверно важна выработка ценностного отношения к искусству вообще и к музыке, в частности, выражаемых в форме художественных ориентиров, относительно тех или иных явлений. Сошлемся на наблюдение в типовой структуре А.Н.Сохора о двух сторонах – **потенциальной и актуальной ценностей** музыкальных произведений. В соответствии с которым первая из них отмечена «печатью» творчества автора, его талантом и техническим мастерством. Вторая же сторона, будучи своеобразным отражением духовных потребностей конкретного общества, несет в себе заряд положительной энергии в поисках гармоничного восприятия окружающей действительности. Из этого следует, что аккумулируемый таким путем эмоциональный опыт постепенно трансформируется в неповторимый индивидуальный опыт личности, подкрепляемый конкретным содержанием художественно-ценностных ориентиров по отношению к искусству и исполнительству [26].

Надо признать, что большинство ученых считает ценностные ориентиры наиважнейшей характеристикой личности, исходя из того, что с их помощью выражается индивидуальное отношение к миру вещей и явлений, определяется сама мотивация поведения, оказывая существенное влияние на разные стороны

избранной деятельности. И несмотря на то, что система ценностных ориентаций личности имеет достаточно условный характер ввиду того, что, она весьма подвижна и противоречива, тем не менее, она способна отражать как главные изменения во взаимоотношениях индивидуального сознания с жизненными реалиями, так и смену текущих, случайных обстоятельств, являясь, по сути, фундаментом мировоззрения, ядром мотивации и «философией жизни» человека, когда соотносится общее и личностное, объективное и субъективное. На данную закономерность указывал Е.В.Назайкинский, подчеркивая, что: «Оценочная деятельность требует общения и создает свой собственный язык. Она направлена на публику, соединяет слушателей друг с другом» [27]. Ученый абсолютно убежден в том, что каждом музыкальном жанре обязательно присутствует определенное соотношение представленных в нем социально-удожественных функций, где одной из них, как правило, предписывается доминирующий характер в ходе ценностно-ориентационной деятельности музыканта-исполнителя.

Практика свидетельствует о том, что чем больше музыкант соприкасается с самыми разнообразными явлениями исполнительского искусства, и чем глубже становятся его духовные контакты с ними на пути к осознанному восприятию и познанию, тем выше растут показатели оценочного отношения к ним. Именно подобным образом обеспечивается передача авторской концепции, художественного замысла произведения, где в качестве промежуточного звена выступает сам исполнитель со свойственной ему системой художественно-ценностных ориентиров. Последний стремится плавно переключиться на главные элементы внутреннего содержания интерпретируемых образов, закрепленные жизненным опытом композитора, всей совокупностью его переживаний и впечатлений. Выступающие в качестве основной детерминанты и индикатора личности, заложенные в авторской музыке ценностные ориентации в той или иной художественной форме постепенно «переводятся» в сознание слушателя, перерабатываясь затем в процесс устойчивых ценностных ориентиров. Как прозорливо подмечает А.И.Щербакова, «нести свой дар, опираясь на субъективно – личностное понимание ценностей, представляется довольно сложной задачей, поскольку сочинение – это музыкальное высказывание, восприятие которого зависит от воспринимающей стороны, диалогического общения с автором произведения» [28, с. 175].

Понятно, что нести столь ответственную миссию со стороны музыканта-исполнителя становится возможным, благодаря привитию ему оценочных критериев, формирующихся на базе теоретических знаний и собственных суждений, что, в свою очередь, обеспечивает необходимые предпосылки для складывающихся ценностных ориентаций, продуктивность которых во-многом зависит от художественного уровня привлекаемых к изучению образцов произведений, гармоничного соотношения в них музыки и текста, мелодии и ритма и т.д. Беря за основу их сущностно-содержательные характеристики, исследователи Н.И.Киященко, Б.Т.Лихачев и др. [29, 30] утверждают, что, художественно-ценностные ориентации представляют собой ничто иное, как

взаимосвязь элементов направленности личности, включающих потребности, установки, идеалы и др. Данное мнение не противоречит представлениям Л.С.Выготского, В.В.Медушевского и др. [31, 32] о том, что в них присутствует выражение определенного вида ориентационной деятельности, нацеленной на развитие эстетических отношений и предпочтений в определенном виде искусства, о чем свидетельствуют суждения, затрагивающие вопросы эстетики, социологии, психологии, музыкального и художественного творчества в трудах А.Н.Сохора, В.С.Цуккермана, А.И.Щербаковой и др. [33, 34, 35].

Необходимо исходить из того, что любая эстетическая оценка сущности музыкально-интонируемого образа начинается с понимания смыслового значения задействованных в его передаче музыкально-выразительных средств а, также с постижения их роли в создании единого целого посредством художественного «вхождения» в содержательный контекст исполняемого произведения. Здесь каждый элемент, по наблюдению И.Ю.Алиева, «несет в себе сущностную черту образно-смыслового целого, равно как и целое музыкально-интонируемое оформление смысла объединено цельностью черт частности (как, например, в портрете)» [36, с. 72].

Как видим, профессиональный взгляд на преломление ценностных категорий в музыке обнаруживает свою исключительную важность для развития художественно-аксиологических ориентиров музыканта-исполнителя, становясь неотъемлемым компонентом в системе его личностных свойств. Именно это духовно-эстетическое начало мощно заявлено в аксиологии музыкального искусства, с её неизменной опорой на общечеловеческие ценности, что как нельзя лучше способствует приобщению будущего специалиста к художественным шедеврам мирового масштаба, к смысловым значениям своей музыкальной деятельности. Изучение им универсальных по статусу художественно – ценностных ориентаций, выступающих в качестве проводника духовной культуры общества, становится все более актуальной проблемой, так от степени их участия в исполнительском процессе во-многом зависит качество творческой работы музыканта-профессионала.

Сложившаяся на этом фоне общая «картина» художественно-аксиологических доминант, эквивалентных основному содержанию ценностных феноменов музыкально-исполнительской деятельности специалиста, на наш взгляд, должна быть сведена к следующему ряду: **ценности – цели музыкально-исполнительской деятельности; ценности – отношения между субъектами – музыкантами-исполнителями; ценности – качества её субъектов; ценности – результат музыкально-исполнительского взаимодействия.**

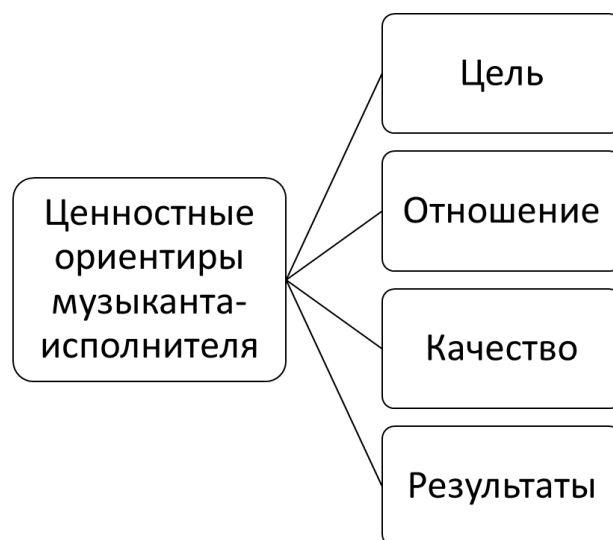


Таблица 3. Ценностные ориентиры музыканта-исполнителя

Следует учесть и то, что в действиях преобразовательного характера, сопровождающих музыкально – исполнительский акт, огромная роль отводится творческому саморазвитию специалиста, устремленному на личностное профессиональное самосовершенствование. В данной связи отдельного внимания заслуживает вопрос о **функциях**, что в принципе отвечает потребностям современной практики в целях адекватного отображения музыкальной действительности.

Логика развития искусствоведческой науки красноречиво свидетельствует о том, что любой объект исследования, в том числе и художественно – ценностные ориентиры музыканта – исполнителя, может быть рассмотрен с помощью фундаментального понятия – «функция» в целях установления личностных проявлений в процессе решения тех или иных профессиональных задач. В частности, основываясь на существующих положениях о функциях искусства в трудах исследователей по эстетике (Ю.Б.Борев, Е.С.Громов, А.Я.Зись, М.С.Каган др.), музыка включает в себя все социальные функции, заявленные современной наукой по отношению к искусству – катарсическую, этическую, каноническую, гедонистическую, эвристическую, коммуникативную, познавательно – просветительскую и некоторые другие.

Причем, среди общих функций музыкального исполнительства преимущественным значением **обладают**:

- **мотивирующая**, выраженная в потребности осуществлять как частные, так и, наоборот, обобщающие выводы, заново «открывая» для себя «извечные» истины и вновь обнаруживая самые актуальные из них, убеждаясь в достоверности своих суждений;
- **синтезирующая**, направленная на оперирование обретенными навыками в выработке профессионально – ценностных ориентиров и последующем выявлении общих связей и закономерностей;

- **логическая**, фиксирующая способность личности к мыслительным операциям в ходе анализа музыкально – исполнительских проблем, устранению тех или иных противоречий, уточнению разных мнений, суждений и точек зрения.

Наряду с вышеупомянутыми функциями, художественно-аксиологические основы музыкального исполнительства, нацеленные на образно-выразительную отражение окружающей действительности в произведениях искусства, неразрывно связаны с такими родственными ему функциями, как: **художественно-познавательная, ценностно-ориентационная, регулятивная, мировоззренческая и творчески-преобразовательная функции музыкального искусства**, которые, по мнению М.С.Кагана, сливаясь в музыкально – творческом исполнительстве в едином непрерывном потоке, создают «весьма широкое варьирование между ними» [37, с. 123]:

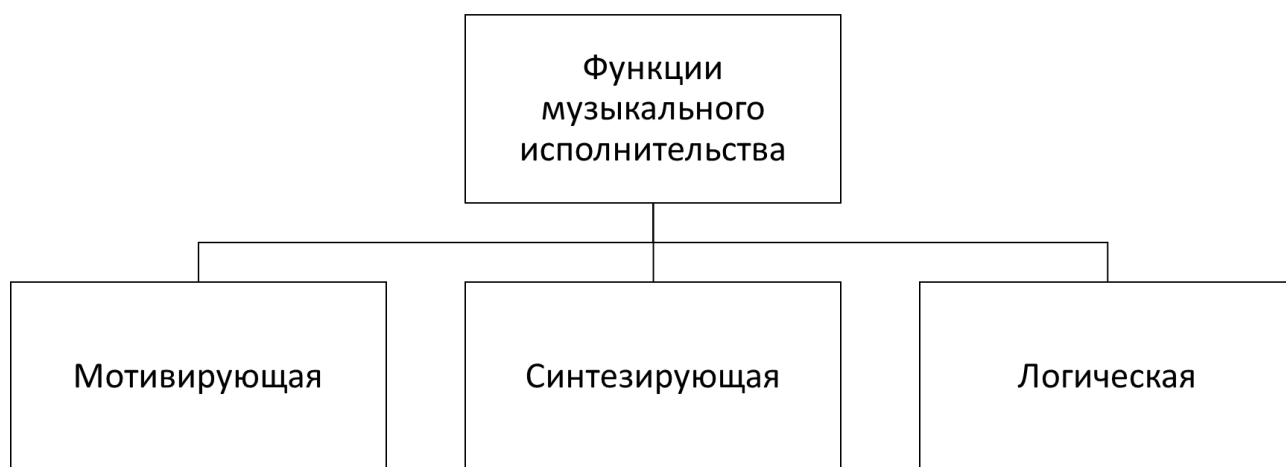


Таблица 4. Функции музыкального исполнительства

Нами разделяется позиция Т.А.Затяминой, выдвинувшей в качестве основной функции гуманитарного мировосприятия специалиста-музыканта **художественно-познавательную**, проявляемую, по убеждению исследователя, проявляется в выборе ценностно – смысловых мотивов, установок и т.п., что стимулирует его на постижение новых знаний, приближая к творческому их «видению» и становясь основой саморазвития за счет обращения к различным сферам знаний. Подчеркнем, что в реализации названной функции существенное значение приобретают его постоянные контакты с окружающей действительностью, в соприкосновении с которой музыкант получает отчетливые импульсы для передачи в своем исполнительстве её характерных особенностей, включая художественные ассоциации, связанные с разными видами искусств.

В основе использования самой идеи взаимодействия искусств в обеспечении исполнительской подготовки будущего специалиста лежит опора на глубинные психические процессы преобразования «внемusикальных» впечатлений в собственно музыкальные, где ассоциативные связи служат важнейшим механизмом его познавательной деятельности, оптимально воздействуя на работу восприятия, памяти, воображения, фантазии т.д. Как

указывает Г.М.Цыпин, именно благодаря художественным ассоциациям, музыкальная действительность ощущается стереоскопически выпуклой и рельефной, усиливая личностные проявления различных чувств и переживаний [38, с. 227].

Не менее значимой в данном направлении представляется **ценностно-ориентационная функция** в музыкальном исполнительстве, выступающая своего рода регулятором личности в определении ею характера и предназначения своей деятельности, позволяя тем самым интегрировать в собственном искусстве, условно говоря, все достижения Прошлого и Настоящего, и на фоне этого выстраивая творческие перспективы на Будущее. В своем стремлении правильно и глубоко оценивать то или иное произведение музыкант - исполнитель исходит, прежде всего, из художественных качеств, определяющих его содержание и форму, руководствуясь необходимыми оценочными критериями в раскрытии их индивидуальных особенностей.

Таким образом, ценностно-ориентационная инициатива, проявляемая со стороны музыканта-профессионала, имеет ярко выраженное социальное призвание – отражение внешнего мира, не утрачивая ощущения его «реальности», стимулируя мысль и чувства к эстетической оценке, как красоты и совершенства, так и ущербности и убогости окружающих явлений. Данную особенность подмечает Д.Б.Богоявленская, считая, что «воздействие музыкального искусства будет тем сильнее, чем выразительнее воплощена в нем оценка музыканта-исполнителя, определяющая творческий характер в приобщении слушателей-зрителей к тем или иным социальным идеалам общественного сознания» [39, с. 236].

Реализуемая в процессе музыкального восприятия, ценностно-ориентационная функция всегда носит целенаправленный характер в отборе наиболее значимых ценностей, что подразумевает обязательный поиск, соответствующий настрой на оценку материала, ценностную установку под воздействием индивидуально-психологических, идеологических и мировоззренческих потребностей личности. Будучи чрезвычайно значимой в отношении ценностных параметров художественных явлений, ценностно-ориентационная функция не может успешно функционировать без активного участия элементов рефлексивного сознания музыканта-исполнителя, которые предстают как сконцентрированное умение выбрать и правильно отразить художественно-ценностные ориентиры по рассматриваемой проблеме. Ведь именно она «призвана олицетворять избирательную направленность в отношении каких бы то ни было ценностей, связанных с избранным родом деятельности, и, вслед за этим, осуществлять ориентацию на привитие профессионально-значимых качеств личности» [40, с. 144].

Следующая, так называемая **регулятивная функция**, отвечающая за приобщение музыканта-исполнителя к миру художественных явлений, ориентирует его на поиск наиболее оптимальной стратегии своих действий в достижении наиболее качественных профессиональных результатов, сопровождаемых собственной инициативой и самостоятельностью,

мобилизацией воли и творческих усилий. Так, Т.А.Затямина полагает, что данная функция обеспечивает единство духовно – личностной природы музыканта и характера его профессиональной деятельности, пробуждая активно-действенные силы внутренних механизмов, которые лежат в основе его сложившихся принципов в системе оценочных отношений к окружающей среде и к самому себе. Действие регулятивной функции не ограничивается лишь выбором ценностно-смысловых мотивов, установок и проч., поступенно приближая специалиста к «видению» все более широкого круга проблем, не препятствующих сохранению своего индивидуального облика [41, с. 137].

Вслед за ней, к числу важнейших функций художественно-аксиологических ориентиров исследователи-философы справедливо относят **мировоззренческую функцию** искусства. Со своей стороны А.Н.Сохор характеризует её как «сверхфункцию», непосредственно участвующую не только в ценностном анализе эстетических взглядов, вкусов и художественных потребностей, но и в воспитании посредством искусства духовности личности, её музыкальности [42, с. 81]. Благодаря ей, по мнению Б.В.Асафьева, осуществляется «активное наблюдение» музыкальных явлений путем освоения значительного объема сведений, информации [43].

Действенный характер мировоззренческой функции во всем его многообразии (исторический, образовательный и др.) оказывает значительное влияние на ориентацию музыканта – исполнителя, предоставляя ему исключительную возможность приобщиться к необъятному наследию мировой художественной культуры, которая являет собой «генератор информации» (Ю. Лотман) в сохранении, освоении и непрерывном обогащении величайших ценностей прошлого и настоящего. В опоре на развитое мировоззрение специалист встает на путь самостоятельных суждений в отношении изучаемого материала, испытывая и проверяя свои возможности в анализе сущностно-содержательных сторон исполнительского искусства, и, как следствие, расширяя собственное профессиональное пространство в выработанных умениях оценивать любое явление музыкальной действительности.

Являясь одной из форм отражения реальности в сложном многоуровневом процессе, мировоззренческая функция включает в себя мировоззрение композитора, исполнителя и слушателя, объединяемое передачей общего художественного замысла в процессе создания, воспроизведения и восприятия музыкального произведения, что, в сущности, отображает наиболее характерные чувственные реакции субъективного отношения к объективным событиям, явлениям и т.п. В частности, различные типы взаимодействия личности с музыкальным искусством под тем или иным углом мировоззрения рассматриваются в работах искусствоведов, в основном, в аспекте теории отражения, благодаря чему создаются реальные предпосылки обоснования диалектических сторон существования искусства в художественной действительности, в целом, и ценностных ориентаций исполнителя-музыканта, в частности. Данная мысль прослеживается и в высказываниях В.В.Медушевского, относительно того, что создание мировоззренческого

убеждения в сознании музыканта сводится к главному – соединению духовных сил в едином и бескорыстном стремлении постичь мир музыки. Ученый считает, что «в корне любви к чему или кому-либо мы найдем веру в то, что любим; вера наполняется силой, сила оборачивается волей, воля желанием, желание – пониманием, деянием, творчеством и так до бесконечности» [44, с. 78].

И, наконец, **творчески-преобразовательная функция**, постоянно действующая в семантическом «поле» художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя, составляет прочный фундамент для успешной реализации его творческого потенциала. Преломляемая в художественном сознании специалиста, а затем в воплощении им звуковых идей, она способствует созданию единой по стилю, монолитной по форме, а также высокопрофессиональной по использованию выразительных приемов художественной интерпретации, неразрывно связанной с познанием и оценкой собственного исполнительского искусства.

Именно в ней и заложено истинно творческое начало, отражающее индивидуальность автора музыки, посредством качественной подачи профессионального артиста, где концентрация его творческих сил регулируется индивидуальными художественными способностями и задатками – необходимое условие для осуществления исполнительского процесса в определенных формах сценической деятельности. На эту специфическую черту, в частности, указывает М.С.Каган, который выводит несколько направлений в реализации творческого потенциала личности. Так, например, гносеологический аспект включает объем информации о внешнем мире; в то время, как аксиологический реализуется в системе ценностных ориентаций; собственно-творческий – определяется способностью субъекта к активной преобразовательной деятельности; а художественный – выявляется специфическими потребностями личности к их удовлетворению.

Трудно оспорить тот факт, что функция творчества в преобразовательном процессе, несомненно, имеет преимущественное значение среди других функций художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя, о чем неоднократно высказывались такие выдающиеся ученые, как Б.В.Асафьев, Н.А.Бердяев, Л.С.Выготский, Б.А.Яворский и другие искусствоведы, выделяя её как основополагающую в познании музыки. Эту примечательную особенность подчеркивает и Е.В.Назайкинский: «На наш взгляд, музыкальное искусство современного и будущего исполнителя должно больше развиваться как разновидность творчества. Уже сейчас функция творчества может стать одной из центральных в функциональном комплексе исполнительства и уподобиться функции интерпретации» [45, с.103].



Таблица 5. Функции художественно-ценностных основ музыкального исполнительства

Итак, рассмотренные нами в едином комплексе **функции художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя**, безусловно, составляют чрезвычайно важный аспект теоретического обоснования их сущностной и содержательной характеристики. Представленный функциональный анализ *ценностных ориентиров* в области музыкального исполнительства явственно демонстрирует то, что данный феномен является также и **многоуровневым**. Здесь нам кажется правомерным опереться на точку зрения Н.Б.Крыловой о наличии **четырёх уровней**, где:

- **Первый уровень – чисто информационный**, так как, прежде чем выразить свое отношение к чему-либо, музыкант-исполнитель обычно осуществляет сбор разнообразной информации для оценки и выбора наиболее ценного материала. Причем, от показателей качества, содержания, направленности получаемых сведений во-многом зависит их емкость, а также значимость отношения специалиста к изучаемой проблеме.

- **Второй уровень** обозначен ученым как **ценностно-ориентационный**, когда, даже обладая вполне развитым аппаратом оценки и выбора информации, музыкант – исполнитель еще не готов в полной мере выразить свое отношение к чему – либо, ввиду отсутствия отчетливой потребности, живого интереса и ясной цели в оценке материала. Лишь ценностное отношение, включающее установки, идеалы и проч., определяет соответствующее ценностное содержание, конкретную направленность деятельности музыканта – профессионала.

- В свою очередь, от степени сформированности **третьего, нормативно-регулятивного уровня** во-многом зависит полнота норм и оценок регуляции творческой деятельности исполнителя. В противном случае ценностное отношение теряет свою предметную специфику, а сам «выход» из внутреннего состояния личности в «практику» становится практически неосуществимым.

- И завершается перечисленный ряд **четвертым, предметно-практическим уровнем**, характеризующим определенную направленность и последующую реализацию ценностного отношения в деятельности, без которой оно не может быть сформировано [46].



Таблица 6. Функции художественно-ценностных ориентиров.

Как видно из предыдущего анализа, представленные на основе тезиса «единства в многообразии», вышеназванные уровни призваны в эффективной форме обеспечить целостное видение музыкально-исполнительского процесса, где составной частью выступает деятельность специалиста-профессионала, ходе которой и происходит реализация его художественно-ценностных ориентиров.

2.2. Основополагающие принципы художественно-ценностных ориентиров музыканта в вокально-хоровом исполнительском искусстве.

Нет необходимости доказывать то, что научно-теоретическое осмысление художественно-ценностных ориентаций в музыкальном исполнительстве требует тщательного анализа не только их сущностно-содержательных характеристик, но самих исходных положений – **основополагающих принципов**, обуславливающих специфические особенности связанной с ними профессиональной деятельности музыканта-исполнителя. В упомянутом контексте весомое значение приобретает утверждение современных ученых о том, что «подлинно научный метод познания – это осознанный способ познания, осуществляемый на основе определенных принципов, категорий, теоретических знаний» [1, с. 55].

Исходя из этого, укажем на смысловую константу такого базового понятия, как «принцип» (от латинского *prīncipiūm* – основа, первоначало), традиционно приравниваемого руководящей, фундаментальной идее, некоему обобщению универсального типа, распространяемому на какие-либо положения или явления в той или иной области [2]. В аналогичных значениях категории «принцип» нами были также учтены трактовки исследователей (Я.А.Коменский, М.Н.Скаткин, В.В.Краевский и др.) [3, 4, 5], отмечающих, что данный феномен определенным образом проектирует обширный круг мыслительных операций и действий, придавая им соответствующую направленность и наделяя их рядом организующих функций.

Напомним, что теоретическое обоснование введенных в орбиту нашего исследования принципов осуществлялось преимущественно с учётом философского аспекта содержания музыки, воспроизводящей диалектику жизни во всём её многообразии (М.Г.Арановский, В.В.Медушевский, С.Х.Раппопорт, А.Н.Сохор и др.) [6, 7, 8], где за основу бралась её интонационно – богатая природа, хранящая в себе «социальный шифр» (А.Ф.Лосев) [9] и ценностно – смысловую доминанту (Б.В.Асафьев, В.Н.Холопова, З.И.Гладких и др.) [6, 10, 11]. Здесь возникает устойчивая параллель с высказыванием А.И.Щербаковой о том, что «если в музыкально – познавательном процессе музыка становится одним из составляющих этой жизни, то есть частью сознательного «Я» личности, входит в семантическое поле образного мышления, то возникает единая целостная система, несущая высокий духовно – нравственный потенциал» [12].

Следовательно, понимаемая в указанном ключе художественно-значимая ориентация музыканта-исполнителя, на наш взгляд, выступает как органичная система знаний, взглядов и идеалов, определяющих отношение его к избранной специальности и к самому себе, включающая глубинно-оценочные и эмоционально окрашенные подходы к различным явлениям музыкального искусства. Ведь очевидно то, что огромный философский потенциал, заложенный в нескончаемых «лабиринтах» мыслительной деятельности творческой личности, выдвигает на передний край самые сложные и трудные проблемы мировоззренческого характера: жизнь, смерть, человек, судьба,

любовь и др., которые, благодаря музыке становятся доступными для общего восприятия, вызывая спровоцированные ими раздумья, душевные переживания, ощущения и т.п.

Вместе с тем, подчеркнём, что последовательное погружение во внутренний мир музыкальных произведений – лишь изначальная фаза постижения действительности, точка субъективного слияния композитора, исполнителя и слушателя, за которой неминуемо следует последующая, посткоммуникативная фаза: адаптация художественно-ценностного восприятия музыкально-образного пространства к реалиям окружающего мира. В соответствии с этим, аргументированный подход к освещению данной исследовательской задачи привел нас к логическому заключению о том, что в основу её успешной реализации может быть положена совокупность следующих принципов:

- **специфическая природа музыкального искусства;**
- **лично – ценностная направленность музыкального исполнительства.**

Начнем с того, что названный **принцип «специфическая природа музыкального искусства»** предполагает, прежде всего, нацеленность на содержательные составляющие самой музыки, её безграничный художественно-выразительный резервуар. Постигая генетическое родство природы, человека и искусства, музыкант-исполнитель вырабатывает в себе соответствующую способность к эмоциональному сопереживанию в целеустремленном познании всевозможных объектов окружающей его реальности, закладывая на этом духовном фоне, по выражению Л.Л.Надиновой, специфические «струны общности» [13]. Речь идет о проявлениях таких гуманных свойств, как сострадание, сочувствие и т.д., ибо «музыка вбирает в себя весь слышимый мир» [14, с. 235]. «Ценностное осмысление Прекрасного как пути к Добру, Благу, Совершенству, очищение через искусство рождает «катарсическую функцию» (термин В.Н.Холоповой), как одну из величайших ценностей искусства» [15, с. 231-232], положительно сказываясь на личности музыканта-исполнителя и способствуя активации его чувственного восприятия (слухового, зрительного и др.), субъектно-объектных взаимоотношений в окружающем мире.

Считаем уместным сослаться в этой связи на мнение Л.С.Выготского: «Если музыка не диктует непосредственно тех поступков, которые должны за ней следовать, то всё же от её основного действия, от того направления, которое она дает психологическому катарсису, зависит и то, какие силы она придает жизни, что высвободит и оттеснит в глубь». И далее: «Искусство (в том числе музыкально-исполнительское) есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [16, с. 232]. Иными словами, своеобразная природа музыкального искусства заключается в том, что оно «вбирает в себя весь слышимый мир» (Е.В.Назайкинский) [17, с. 235], его необычайно красочную и интонационно богатую звуковую палитру. И, как следствие, производную от неё

многозначную, ярко выраженную содержательную направленность музыкального исполнительства.

Так, рассматривая музыкальное искусство и исполнительство в русле современных концепций образования, они, на наш взгляд, должны развиваться в опоре на так называемый **аксиологический аспект**, значимость которого утверждает один из видных философов недавнего времени М.С.Каган: «Динамизм эпохи, переход от единой идеологии к плюрализму, от диктата нормы – к новому ценностному осмыслению социокультурной реальности знаменует наступление нового времени, в котором личностно-ценностное начало выходит на авансцену истории» [18, с. 216]. Данная мысль ведет свое происхождение от известного изречения Ф. Ницше о том, что «личностно-ценностное начало является сутью искусства. Обладая им, человек осыпает своими дарами всё, с чем он прикасается, благодаря ему всё, что видишь и хочешь, кажется великим, переполненным силой» [19, с. 182-183].

Вслед за этим, принимая во внимание значимость художественно-ценностных ориентиров в деятельности музыканта-исполнителя, нами выдвигается следующий **принцип – «личностно-ценностная направленность музыкального исполнительства»**, где на роль ключевой претендует широко трактуемая категория «личностный смысл». В частности, согласно определению, предложенного А.Н.Леонтьевым, она может быть понята как некое значение, опосредованное мотивом. Именно путем обретения смыслов-целей, смыслов-интересов, смыслов-мотивов, смыслов-отношений и смыслов-переживаний происходит, собственно говоря, и самостановление личности, где есть процесс её формирования. Попутно заметим: «ценности – это нравственно-духовные и материальные феномены, имеющие личностный смысл, являющиеся мотивом деятельности человека» (В.Г.Алексеева). А это означает, что истинное предназначение искусства состоит в том, что оно «приобщает к огромному человеческому опыту поисков ценностей», «открывает путь к освоению огромного многовекового опыта людей»: восторга и презрения, любви и ненависти для формирования сугубо личных жизненных критериев, где, в свою очередь, открывается необозримый простор для неуклонного возрастания индивидуально – оценочного отношения к музыке, исполнительству, к процессу их глубочайшего познания [21, с. 23].

Существенно и то, что обозначенный нами *принцип личностно-ценностной направленности* музыкального исполнительства формирует особое отношение к самому музыканту-исполнителю. Ведь только посредством чуткой фиксации каждого звука, пропущенного через сознание и чувство, согретых личной заинтересованностью каждого настоящего артиста, можно добиться живого, выразительного исполнения. По этому поводу существует тонкое наблюдение А.И.Щербаковой: «Стадия осмысления оценки требует от педагога-музыканта настроенности на двойной диалог, на две основные ценностные линии – личностный мир воспитанника как становящейся личности и мир музыкального сочинения как постигаемой ценности» [22, с. 301]. Ученый свидетельствует в пользу семантической направленности ценностного сознания,

благоприятствующим образом оказываемой на формирование потребности постичь «музыку изнутри» в процессе исполнительского акта, ценностно охватить музыкальное пространство, как результат образного «видения» окружающей действительности. Художественно-ценностные ориентации музыканта – исполнителя позволяют «преобразовывать систему знаний через отношение и ценностное осмысление в мировоззрении как систему ценностей (М.С.Каган), определяя параметры ценностных связей субъекта и объекта: мироощущение как психологический уровень и мироосмысление как идеологический уровень, которые делают оценивающее переживание реальности её оценивающим осмыслением», - справедливо подмечает автор приведенной цитаты [18, с. 156].

В целом, можно с уверенностью утверждать, что представленные принципы **специфической природы музыкального искусства и личностно – ценностной направленности музыкального исполнительства** в исследовании художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя обладают стимулирующим воздействием на его творческие действия, связанные с индивидуально выраженным отношением к жизни, искусству, где чувства, воплощенные в музыке, всегда опосредованы конкретным художественным идеалом и, более, системой сформированных ценностных представлений, обусловленных социально-начинными, содержательными параметрами окружающей действительности.

Наряду с ними, немаловажная роль в исследовании художественно-аксиологических ориентиров музыканта-исполнителя отводится и **методологическим принципам**, придающим им соответствующую траекторию и сопутствующий ей логико-содержательный уклон, предусматривающий выполнение целого ряда оперативных действий. Говоря о значимости методологических принципов, способствующих обретению необходимых ориентиров в сфере музыкального исполнительства, нельзя не учесть того, что в совокупности с другими положениями, взятыми из разных научных областей, они органично входят в исследовательскую «партитуру» исполнителя-музыканта, придавая ей системообразующие свойства и содержательную глубину. Тем самым подразумевается, что под *методологическими принципами художественно-ценностных ориентиров* следует понимать некие исходные положения, оказывающие непосредственное влияние на, казалось бы, произвольный характер самой музыкально-исполнительской деятельности в её логическом, психологическом и, собственно, профессионально-содержательном аспектах.

В качестве же ведущих **методологических принципов музыкального исполнительства** нами выделяются следующие:

- взаимосвязь объективного и субъективного;
- профессиональной направленности.

Поясним, что в настоящее время в различных областях науки и художественного творчества, где по-прежнему признается существенная роль объективного фактора в той или иной профессиональной деятельности, все же

набирает темп значимость сугубо личностного аспекта, отмеченного своим мобилизирующим воздействием на мотивационную, содержательную и процессуальную стороны любых исполнительских действий, а также на их конечный результат. Показательно, что диалектика субъективного и объективного особенно наглядно проявляется в процессе активного взаимодействия личности с музыкальным искусством, а формируемая в его недрах собственная художественно – ценностная ориентация непосредственно смыкается с искусством исполнительства, где ценным становится, в первую очередь, поиск «объективного смысла», нахождение индивидуальных способов восприятия, оценок и последующей интерпретации художественного образа произведения. «Мало понять и разгадать авторскую интонацию образа, - указывает Б.А.Покровский, надо найти своё авторское с ней сочленение» [23, с. 64].

В рамках выявления объемного спектра действий указанного принципа особое значение приобретает проблема **единства научного и художественного** в музыкальном исполнительстве, когда на первый план выходят разного рода связи и отношения, образующиеся в условиях тесных контактов музыканта-исполнителя с произведениями искусства на фоне окружающей его действительности, что, естественно, предполагает выработку на этой основе тех или иных художественно-ценностных ориентиров. Следует не забывать, что реализация принципа взаимосвязи объективного и субъективного обязательно включает в себя определенный опыт интеллектуально-осознанной деятельности со стороны специалиста-музыканта как объективного, так и личностно-творческого характера, когда «знания, категории, аргументы, которые находит он для подтверждения или критической оценки своих выводов при анализе, - все должно пропускаться через «живой фильтр» его ума и сердца» [24, с. 74-75].

Совершенно очевидно, что полноценное общение с искусством в рамках музыкального исполнительства должно быть исключительно плодотворным, по-настоящему ярким и выразительным, требующим максимальной отдачи со стороны артистически настроенной личности. По словам Б.М.Неменского, должный контакт может и не возникнуть, если в момент непосредственного контакта с музыкой у музыканта не «защемило под ложечкой», если он «на какое-то время не потерял способность логического анализа... Потом — пожалуйста. Но если не проскочила эта молния между тобой и произведением, не прогремел этот гром, анализ бесполезен и даже вреден, так как уводит от подлинного восприятия» [25, с. 84].

Что же касается осмысления самой сущности **принципа взаимосвязи объективного и субъективного** в исследовании художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя, то здесь важно опереться, прежде всего, на философское понимание системно-целостных характеристик личности и её важнейшей духовно-нравственной константы – мировоззрения. Согласно методологической позиции, последнее предстает в музыкальном исполнительстве как особая форма индивидуального сознания, его духовной составляющей, а также как способ и одновременно результат освоения

личностью парадигмальных ценностей своего жизненного и профессионального бытия. Мироззрение пронизывает и охватывает тесными узами все идеенесущие духовные установки, сформированные в сознании музыканта – исполнителя, налаживая механизмы его профессионального взаимодействия с ведущими субъектами художественно – исполнительского процесса.

Примечательно, что в содержательной направленности методологического анализа музыкально – исполнительских проблем мироззренческая ориентация проявляется в отношении специалиста к соответствующим знаниям философского профиля и к сложившейся на их базе личностно-детерминированной художественно-ценностной позиции, отмечаемой собственной трактовкой любой творческой проблемы. О том, что языку музыки подвластна вся глубина и сложность человеческих переживаний, философы свидетельствовали в их трудах с древнейших времен, отмечая, что она способна запечатлеть и сохранить бесценные «мгновения» - отражения субъективных откровений и, одновременно с этим, всеобщую объективную гармонию мира. Будучи сконцентрированным выражением объективной и субъективной сторон индивидуального профессионального опыта музыканта=исполнителя, его ценностные ориентации служат устойчивым признаком реализованных им возможностей, сопричастности к общей и художественной культурам.

На наш взгляд, к безусловно значимым в методологии музыкального исполнительства могут присоединяться многие факторы, условно подразделяемые на объективные и субъективные. Субъективные факторы предстают как личностные характеристики музыканта-исполнителя, вмещающие в себя эмоционально-художественный фон, на котором разворачиваются его психофизиологические и индивидуально-психологические особенности, включая ценностные ориентации и т.п. (Л.Л.Бочкарев, В.И.Петрушин, Т.С.Князева, А.В.Торопова др.) [26, 27, 28, 29]. В свою очередь, объективные факторы нацеливают внимание на типические свойства самого музыкального произведения, определяя значимость его художественно-структурных элементов, с одной стороны, а с другой – присущих им смысловых «знаков» и толкований.

Секрет глубинных взаимосвязей названных факторов, по мнению А.В.Тороповой, заключается в самом содержании музыкально-исполнительского текста, где, наряду с представленной в нем чувственной картины мира или души, неизменно присутствует её сознание и распознавание, как особого рода психическое состояние, некая категоризация личностных переживаний через интонационно-обобщенный «знак», несущий в себе определенное смысловое содержание [30].

Таким образом, действие принципа взаимосвязи объективного и субъективного в отношении художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя обусловлено их психологическими особенностями и характерной творческой направленностью, что, безусловно, придает самому процессу исследования одновременно черты научности и художественности.

Вне всяких сомнений, что на всех этапах своей профессиональной подготовки музыкант-исполнитель становится перед выбором нужного на данный момент творческого «перевоплощения», где он на какое-то время ощущает себя «философом», а затем начинает видеть какую-либо проблему глазами «музыковеда», «психолога» и т.д., но каждый раз подходя к изучению любого вопроса с точки зрения избранной специальности. Применяя на практике знания, полученные из различных научных и художественных областей, музыкант-исполнитель должен исходить, прежде всего, из необходимости решения собственных профессиональных задач, предъявляемых ему конкретными обстоятельствами на той или иной стадии его творческой деятельности.

При этом приоритетное значение отводится не только сведениям, имеющим сугубо профильную ориентацию, но и обращенным к проблемам личностного развития, с учетом специфики музыкального искусства, способность в процессе анализа-размышления над какой-либо задачей для того, чтобы с помощью уже проявленных аналитических способностей «достичь необходимого сплава между «мыслью и чувством», объективными по характеру научными знаниями и собственными интуитивно-субъективными представлениями» [31, с. 12].

Сказанное служит логическим обоснованием для выделения следующего методологического принципа художественно-ценностных ориентиров музыкального исполнительства – **«профессиональной направленности»**. Основная функция данного принципа состоит в четкой конкретизации **каждого уровня искомых ориентаций с позиций музыкально-исполнительской деятельности**. Речь идет о наличии дифференцированного подхода специалиста к изучению насущных проблем, связанных с их художественно-ценностной значимостью, их актуальностью в плане музыкально-исполнительской теории и практики в целом, не говоря уже о собственной творческой деятельности, постоянно пронизанной поисками важных духовных ориентиров. Их присутствие в выработке правильной стратегии художественно-ценностного осмысления избранной профессиональной направленности позволяет музыканту, как правило, добиваться значительных результатов на поприще исполнительской деятельности.

Следует иметь в виду, что ведущим критерием с позиции принципа профессиональной направленности считается действующий результат, достигнутый путем «переинтонирования» философских, общенаучных знаний и их последующей трансляции в область музыкального исполнительства. Сам же процесс анализа художественно-ценностных ориентиров обеспечивается как за счет привлечения теоретически значимых положений, так и принимая во внимание социальные условия, выдвигаемые перед современным исполнительством и диктуемые спецификой функционирования музыкального искусства в свете присущей ему профессиональной направленности.

В соответствии с этим, неизбежно встает вопрос: имеется ли в упомянутом принципе то **общее**, что связывает, скрепляет и соединяет в одно целое

нерасторжимые по сути художественные и собственно исполнительские аспекты рассматриваемых нами художественно-ценностных ориентиров? В размышлении по этому поводу мы закономерно приходим к некоему общему основанию, где во главу угла ставится обращенность исполнительского искусства и взращенных на его ниве художественных ориентаций к личности музыканта, к проблемам его духовного развития.

Напомним вновь, что в философской, общенаучной и специальной литературе содержится немало суждений, подтверждающих то, насколько задачи и функции одной области (в данном случае музыкальное искусство) обнаруживают сходство и сопричастность к другой (психологии исполнительства). «Не в мусическом ли искусстве (заключено) самое значительное средство, так как ритм и гармония больше всего пронизывают глубину души и сильнее всего захватывают её, доставляя благообразие и делая её благообразной, если воспитание поставлено правильно; если же нет – получается противоположное», – изрекал в глубокой древности великий Платон [32, с. 156-157].

Мысль философа является напоминанием о том, что уже с античных времен музыкальное искусство как средство художественного воздействия считалось составной частью теории и практики воспитательной деятельности. Уже тогда прозвучал тезис об этой чрезвычайно важной миссии музыканта-исполнителя – «проводника» высоких и по-прежнему незыблемых гуманных ориентиров. Здесь лучше всего обратиться к словам В.А.Сухомлинского: «В музыке, как и в слове, выражается подлинно человеческое... Задача заключается в том, чтобы музыкальная мелодия открыла в каждом сердце животворный родник человеческих чувств...» [33, с. 175].

Рассуждая всякий раз над проблемой художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя, нужно постоянно стремиться к обретению гармоничного равновесия между «мыслью и чувством», объективными по характеру общенаучными познаниями и субъективно-личностными представлениями. Умение удерживать в поле зрения главный «объект» – творческую индивидуальность музыканта-исполнителя, для которого достижимым идеалом может стать ярко выраженная профессиональная устремленность к намеченной цели, где органичное сочетание научного и художественного в выработке ценностных ориентаций служит гарантом успешного осуществления поставленных задач. Именно такой подход к анализу музыкально-исполнительских проблем в рамках профессиональной направленности специалиста с позиции ценностного ракурса рассмотрения всех их связей и отношений может быть назван методологическим и художественно целесообразным.

Помимо этого, подразумевается и другое умение – чувствовать и осмысливать психическое состояние зала, сопереживать с ним в контактном взаимодействии, проявлять гибкость мышления в условиях сценической деятельности – задача достаточно сложная и трудновыполнимая, требующая регулярного осмысления на фоне непрерывного накопления и обобщения уже

достигнутого положительного опыта, поисков эффективных путей в нахождении конструктивных решений. Так, в качестве одного из условий успешной реализации названной проблемы выступает сочетание эмоционального и сознательного, а также единство художественного и технического, как ведущих **принципов теории познания**, имеющих социальное значение и вызывающих неустанный интерес у исследователей в различных областях научного знания.

Существенно и то, что взаимосвязь чувственного и осознанного, художественного и технического прослеживается в различных теориях «не как последовательность двух ступеней, а как диалектическое единство двух слагаемых единого процесса познания на всех ступенях его движения к истине. В основе этого единства лежит сочетание образного и логического мышления, технического совершенствования и художественно-артистического проявления; непрерывное включение гармонической личности музыканта-исполнителя в процесс жизнедеятельности, познания и освоения окружающего мира» [34, с. 18]. В то же время успех на пути продвижению относительно намеченных целей во-многом зависит от степени их взаимообусловленности и сбалансированности меж собой в гибком «альянсе» сопоставляемых явлений. Таково, на наш взгляд, основное условие эффективного действия специфических принципов художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя, среди которых нами выделены:

- **принцип единства эмоционального и сознательного;**
- **принцип единства художественного и технического.**

Переходя к первому из вышеназванных принципов, отметим, что характер взаимодействия эмоционального и сознательного прослеживается учеными в самых разных аспектах, обозначаясь ими с помощью специальных терминов. Так, например, в философии обе стороны познавательного процесса именуются чувственностью и разумом, сенсibiliями и универсалиями; в психологии, в свою очередь, используются аналогичные по смыслу понятия – «мышление», «эмоции» и «чувства»; в педагогической теории они наиболее близко соприкасаются с дидактическими принципами наглядности, сознательности и активности и т.д. Что же касается непосредственно художественно – ценностных ориентаций в области музыкального исполнительства, то здесь нами отдается предпочтение наиболее емким и в то же время общепризнанным понятиям, таким, как «эмоциональное и осознанное». «Искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах», - когда-то подчеркивал В.Г.Белинский, неоднократно утверждая ключевую мысль о единстве, целостности и органичности слияния разума с чувством: «чувство есть бессознательный разум, а разум есть сознательное чувство». [35, с. 311].

По нашему глубокому убеждению, чувства, воплощенные в истинно художественном исполнении профессионала, всегда опосредованы возвышенными идеалами, привитыми на базе имеющихся ценностных ориентаций, что, бесспорно, свидетельствует о неразрывном взаимодействии эмоций и сознания применительно к творческой деятельности музыканта, ибо «исполнитель, который и чувством, и разумом отдает себе отчет в том, что ...

поет, ... парит над текстом; его чувству не только не наносится ущерб, но, напротив, оно раскрепощается: мысль расчищает и освещает дорогу чувству» [35, с. 312].

Следовательно, к функционированию принципа взаимосвязи эмоционального и сознательного в отношении к художественно-ценностным ориентирам прирожденного артиста следует подходить неоднозначно, а именно: не только как к процессу познания обоих слагаемых, а как к диалектическому единству общих сторон художественного преобразования самой музыкально-исполнительской действительности, предполагающей «наличие тесного сотрудничества, взаимопроникновения логики и художественной интуиции, работы ума и эмоционально окрашенных ценностных музыкальных впечатлений» (Ю.Б.Алиев) [36, с. 291].

Примечательно, что проявление принципа единства эмоционального и сознательного в музыкальном искусстве имеет свои весьма характерные особенности. В частности, по мнению В.В.Медушевского, чувства, воплощаемые в музыке, всегда обусловлены определенным переживанием, отличаемым устойчивым, общественно-значимым, социальным содержанием [37]. Не случайно повествуя о единстве эмоционального и сознательного в музыке, Б.В.Асафьев писал: «Мы не только чувствуем или испытываем те или иные состояния, но и дифференцируем воспринимаемый материал, производим отбор, оцениваем, следовательно, мыслим» [38, с. 64]. Подобной оценки придерживался и Б.М.Теплов в своих утверждениях о том, что «замечательным музыкантом может быть человек с большим духовным-интеллектуальным и эмоциональным содержанием» [39, с. 51].

В целом, разделяя общие мнения исследователей, укажем на особую значимость принципа единства эмоционального и сознательного относительно содержательной направленности ценностных ориентаций музыканта-исполнителя, так как успех его деятельности напрямую зависит от глубокого проникновения в сущностное содержание проблемы, где мышление и чувство несут обоюдную ответственность в осуществлении им соответствующего выбора и последующего анализа художественно-значимых явлений музыкального исполнительства.

Современное научное знание твердо стоит на позициях, согласно которых любая мысль индивида зарождается во внешних практических действиях, в среде, «уходя затем во внутрь (интериоризация), когда «образ» (сигнал) регулирует действие, а оно в свою очередь становится неременным участником построения образа» [40, с. 22 – 23]. Становится ясно, что трактуемые в подобной манере действие и образ неотделимы друг от друга, а отсюда рождается особое внимание к внутреннему миру музыканта-исполнителя, наполненному разного рода мыслительными операциями, формируемому не обособленно, а в единстве с моторикой, движением, искусным владением игры на каком-либо инструменте.

Речь идет о содержательной направленности принципа единства художественного и технического в исследовании художественно-ценностных ориентиров в музыкальном исполнительстве. В частности, уделяя внимание

различным точкам зрения относительно значимости вышеупомянутого принципа (С.И.Архангельский, Б.П.Есипов, В.В.Медушевский и др.) [41, 42, 43], обратимся в целом к учению К.А.Мартинсена, показательному для сферы музыкального исполнительства в целом, где исключительной привилегией обладает сама идея избирать в качестве фундамента игрового действия так называемую «художественную технику, подчиняющуюся иным закономерностям, чем моторно-механическая, воспитанная на абстрактных принципах физиологической целесообразности» [44, с. 39].

В этой связи считаем целесообразным оговорить то, что музыкант-исполнитель, призванный осуществлять избранную им ориентацию в работе с художественно-ценностным репертуаром, должен располагать умением мастерски раскрывать идейно-сущностный контекст входящих в него произведений, связывать с ним выполнение ближайших технических задач. Так, посвящая отдельные строки мастерству в музыкальном исполнительстве, Д.Д.Шостакович подмечал: «Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, - это ещё не мастерство, а ... свободное владение технологией своего профессионального мастерства. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновением игры и забываем с том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта» [45].

Следует учитывать и то, что только творчески мыслящий специалист – музыкант, свободно и гибко оперирующий художественно-ценностными ориентирами в своем исполнительстве, наделен тонким ощущением внутренних переживаний, демонстрируя удивительную способность к синтезу эмоциональной отзывчивости с воображением, логики и интуиции, к умению быстро принимать порой нестандартные решения в опоре на выработанные у него музыкально-слуховые представления, избирательно применять полученные знания и навыки в новых сценических условиях. Прав был Б.В.Асафьев, указывая на то, что творческие импульсы музыканта-исполнителя способствуют развитию музыкальности, ориентациям, особенно в период закладывания основ ценностного отношения к искусству [46].

Из всего вышнесказанного складывается устойчивое мнение о том, что единственно верный путь в работе над художественно-виртуозным исполнением заключается в глубоком постижении стиля и характера интерпретируемой музыки, в кропотливом отборе и тщательной шлифовке тех средств психологического воздействия на аудиторию, которые соответствуют исполнительским задачам и индивидуальным особенностям самой личности. Что же касается собственно технических основ исполнительства как одной из внешних форм проявления художественного процесса, то она, как свидетельствует творческая практика, выступает лишь средством раскрытия содержания музыкального произведения.

Подтвердим сказанное ещё одним утверждением о том, что единство художественного и технического в музыкальном исполнительстве зиждется с

одной стороны, на техническом освоении избранного сочинения и его ценностном осмыслении, а с другой – на раскрытии внутреннего содержания, эмоциональной и образной сущности содержащихся в нем звуковых идей.

Синтез художественных и технических задач представляет собой не что иное, как целостный процесс, который развиваемый и реализуемый в многогранной палитре специфических средств музыкально-выразительного воздействия. Сопутствующие им мыслительные операции, включающие последовательный анализ, формируют рельефы выразительных средств, которые интегрируют их в значимые построения посредством художественного воплощения содержательной канвы исполняемого произведения. В частности, известный музыкант Т. Докшицер не раз подчеркивал то, что «невозможно творить музыку, не владея техническими приемами. Но также невозможно только развитием техники в отрыве от качественной, содержательной стороны звучания» [47, с. 4]. Любая, даже самая развитая техника исполнения вырастает из художественного образа, а сам он, соответственно, создается имеющимися возможностями, средствами из технического арсенала. А это служит очередным доказательством того, что не только техника зависит от художественного замысла, заложенного в произведении, но и сам замысел складывается в значительной мере под воздействием технических умений. Достаточно прибегнуть к высказыванию С.Е.Фейенберга: «Виртуозность и все совершенство мастерства нужно только для достижения целей, поставленных перед собой крупным музыкантом и художником... Но виртуозность – средство, и она не должна переходить в безвкусную самоцель» [48, с. 161].

Выводы по второму разделу

Итак, исходя из приведенных ранее рассуждений, нам остается подытожить сказанное, приняв в качестве рабочего **определения** следующее понятие: «Художественно-ценностные ориентиры применительно к деятельности музыканта-исполнителя – это личностное образование, направленное на оценку идейно-смыслового содержания и через него на исследование художественно-аксиологического анализа произведений музыкального искусства».

В целом, определенные нами **принципы** единства эмоционального и сознательного, художественного и технического позволяют целенаправленно подойти к решению проблемы художественно-ценностных ориентаций в деятельности музыканта-исполнителя, сопровождаемых отбором универсальных подходов к реализации творчески-вариативных действий в достижении видимых результатов. Создавая творческие «блоки» выразительных звучаний и объединяя их в конструктивные построения в рамках музыкальной композиции произведения, они всецело охватывают как эмоционально – чувственную и осознанно-интеллектуальную, так и художественно-техническую сферу творчески настроенной личности, постоянно одержимой неустанными поисками духовно-ценностных ориентиров в своей профессиональной деятельности.

III. Тенденции развития художественной реализации ценностных ориентиров в казахстанском вокально-хоровом искусстве.

3.1. Художественно-ценностный потенциал профессиональных и самодеятельных вокально-хоровых коллективов Казахстана в популяризации национальной культуры.

Современная картина общества и его поступательного развития как никогда диктует острую необходимость в глубоком освоении социально-этических норм и ценностей, обычаев, традиций, сохранении национального языка и т.п., способствующих активному становлению духовной сферы человека и целенаправленной гуманизации его личностных отношений. И здесь, естественно, немаловажное место отводится роли искусства вообще и хорового в частности, как специфическому роду художественной деятельности, учитывая и то, что это «уникальный компонент музыкально – эстетической культуры, обладающий такими характеристиками, которые подчеркивают ценность музыки...» [1, с. 22].

Понятно, что любой вид искусства в силу своей уникальности, способен так или иначе воздействовать на духовное развитие личности, исходя из конкретных веяний нового времени. В этом смысле именно вокально – хоровая музыка, будучи самым массовым и всегда востребованным видом художественного творчества, неизменно оставляет за собой статус «важнейшего из искусств», являясь постоянным фактором интенсивного влияния на формирование индивида. В современных же условиях музыкальная культура принимает деятельное участие не только в становлении интегративных свойств человека, но и становится мощным вектором их последующей социализации.

Отсюда берут начало весьма высокие требования как к качественной стороне того или иного музыкального продукта, то есть к содержанию и формам его художественной реализации, так и к самой личности, способной избирать и соответственно, свободно ориентироваться в необъятном мире музыкальных явлений, а также умело использовать свои возможности для осуществления собственных духовных запросов. Не случайно в общекультурном наследии философов, психологов, педагогов (Н.А.Бердяев, С.Л.Выготский, С.И.Гессен, И.А.Ильин, А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн, П.А.Флоренский, С.Л.Франк и др.) присутствует основополагающий тезис о личности, как о творце и носителе гуманных ценностей, культуротворческая функция которой заключается в непрерывном саморазвитии и совершенствовании своего «я», создании соответствующих условий и для себя, и для последующей трансформации мира в целом и духовной среды, в частности. Ведь эстетическое, как знаковая категория, преломляясь в специфических формах художественного восприятия, переходит из внешнего во внутренний уровень эмоционально – оценочных реакций индивида посредством чувственных переживаний, ощущений и т.п. Соответственно, рефлексия эстетического максимально приближает к пониманию художественно-эстетической культуры личности, рассматриваемой нами в контексте последовательного усвоения и последующей трансляции

общечеловеческих ценностей, как неотъемлемой части её духовно-нравственного потенциала.

Развернутый взгляд на проблему эволюции развития человека явственно демонстрирует то, что эстетическое восприятие окружающего мира наряду со способностью распознавать и оценивать красоту, изящество, трагизм, или же комизм отображаемых в нем объектов, действий и разного рода ситуаций, имеют долгую историю их формирования, с учетом данных онтогенеза и филогенеза, убедительно доказывающих, что изначально ни индивид, ни человечество в целом не обладали эстетической восприимчивостью. Последняя, зародившись на относительно высокой ступени родового и индивидуального развития человека, постепенно стала неотделимой от области культурного сознания и сформулированных в нем социально значимых ценностных ориентаций.

Кроме того, научно доказано, что художественно-эстетическое отношение человека к миру на ранних стадиях его становления не являются самостоятельной формой духовной деятельности. Претерпев в ходе общественной практики длительный период своего развития и совершенствования, оно первоначально не выходило за узкие рамки архаического, пока ещё нерасчлененного типа сознания, определяемого в качестве синкретической формы ценностной ориентации (М.С.Каган). Ученый свидетельствует: «Изначально эта архаическая форма общественного сознания включала в себя в диффузном виде элементы нравственного, религиозного и эстетического характера, которые лишь значительно позже обособились друг от друга и получили сравнительно автономное существование. Синкретическая же форма ценностной ориентации улавливала лишь в самом общем виде положительное и отрицательное значение для первобытного коллектива тех предметов и явлений действительности или собственных действий человека, которые играли наиболее существенную роль в его практической жизнедеятельности – в трудовом процессе и в процессе социализации общества. Поэтому первоначальные оценки имели расплывчато-обобщенный характер, обозначая лишь в целом то, что «хорошо» или «плохо»» [2, с. 82].

Таким образом, следуя утверждению М.С.Кагана, именно эстетическое отношение человека к действительности было напрямую связано с так называемым ценностным сознанием, будучи сформированным в его обширных «лабиринтах»: «Его статус не гносеологический, а аксиологический, что означает, что категории прекрасного, возвышенного и т. п. – не знание, а ценности, а их восприятие – проявление ценностно-осмысляющей мир деятельности человеческого сознания, а не его познавательной активности», - справедливо подмечает известный философ [2, с. 118].

Проецируя сказанное на сферу вокально-хоровой деятельности, особо подчеркнем, что культивируемые в ней различные способы трансмиссии сложившихся традиций в тех или иных формах индивидуального и коллективного вокального исполнительства, бесспорно, подразумевают наличие эстетического и духовно – нравственного воспитания, с помощью которых, в частности, развивается столь необходимая каждому солисту психологическая

устойчивость, эмоциональная выносливость, не говоря уже о самопозиционировании себя в хоровом искусстве. Любое музыкальное произведение искусства, в том числе и вокально-хоровое, есть «некая предметно-физическая организация, особая материальная конструкция, которая создается и существует как сочетание звуков, слов или движений, как соотношение линий, объемов, цветовых пятен» [3, с. 9], что, безусловно, требует повышенного внимания со стороны исполнителей. Не следует забывать и такую отличительную особенность хорового коллектива, как его настройка с соответствующим учетом типа и вида хора, а также свойственных ему разновидностей по исполнительской манере исполнения. Конечно же, целью вокально-хоровой деятельности, по нашему глубокому убеждению, является не только всестороннее и гармоничное развитие индивидуальности исполнителей, их слуховых, интонационных и ритмических способностей, но и главным образом воспитание их личностных качеств путем приобщения к нравственно – эстетическому содержанию самого процесса пения, направленного на ценностно-смысловое постижение многообразия окружающего мира и самого себя.

Крайне важно и то, что само понятие «вокально-хоровая деятельность» довольно широко практикуется в различных исследованиях по вопросам общей музыкальной психологии (Б.Г.Ананьев, В.И.Петрушин, С.Л.Рубинштейн); вокально-хорового воспитания (Ю.Б.Алиев, О.А.Апраксина, Л.М.Абелян,, Л.Б.Бертенев К.Ф.Никольская-Береговая); собственно хорового творчества (Г.А.Дмитриевский, Д.Л.Локшин, К.Б.Птица, В.Г.Соколов, Г.А.Струве, Г.П.Стулова, П.Г.Чесноков, В.С.Попов, и др.); а также любительского хорового исполнительства (В.Ф.Чабанный, Л.В.Шамина, Л.В.Живов, В.Г.Соколов и др.), где данная область предстает как некое художественное целое с присущей ей логикой взаимосвязанных элементов, куда входят потребности, мотивы, цели и условия достижения цели.

Нами, в свою очередь, были проанализированы труды ученых в области педагогики, психологии, социологии и общей теории искусства, в том числе и вокально - хорового, уделявшие первостепенное внимание особенностям коллективной, групповой деятельности. Так, отдельные представители педагогической науки (И.П.Иванов, А.Г.Ковалев, В.А.Сластенин и др.) оценивают коллективную деятельность как специфичный исполнительский процесс, выраженный в групповых формах деятельности (способ организации идеи); в совместном творчестве (достижение нового результата), а также в коммуникативном общении на основе общего интереса (в том числе и к пению). Как любой воспитательный коллектив, хор, естественно, не обходится без соответствующей организационной и педагогической поддержки, способствующих его успешному функционированию в разработке и выборе как ближних, так и долговременных целей. Сюда входит и постоянная забота о внутриколлективных отношениях, подкрепляемая соответствующими мерами по преодолению неуспешности в вокально-хоровой деятельности,

индивидуальному стимулированию роста певческих способностей и обеспечению интенсивной, полнокровной жизни коллектива.

Напомним, что в хоровой теории можно встретить самые разные определения базового понятия «хор», но все они, как правило, подразумевают такой существенный параметр, как эмоциональный фон выразительности хорового исполнения, наряду с характерными особенностями самого жанра. Приведем одну из существующих формулировок данного понятия: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно-полноценно раскрывает содержание и форму исполняемого произведения...» [4, с. 81 – 82]. Здесь на передний план, прежде всего, выходит органичная взаимосвязь художественных чувств и эмоций исполнителей, от степени владения, которыми во-многом зависит общая выразительность вокально – хоровой интерпретации, а значит, глубина и сила воздействия воспринимаемого звучания на аудиторию слушателей.

Что же касается понятия «хоровой коллектив», то многие исследователи определяли его как едино «организованный коллектив певцов, творческий коллектив... [5, с. 21], как слаженный «ансамбль вокальных унисонов» [4, с. 81], как тщательно подобранное «собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [Чесноков П. Г. Хор и управление им. – Гос. муз. изд-во, 1961. – 240 с., с. 25]. Обратимся к хоровому словарю, где сказано: «хор – это певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку с инструментальным сопровождением или *a' capella*» [6, с. 124]. Достаточно емкая характеристика дана и В.Г.Соколовым: «Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении» [7, с. 5].

Исследуя вокально-хоровой коллектив, как художественный феномен, мы не обошли вниманием и те его отличительные особенности, отмеченные Б.В.Асафьевым, В.В.Медушевским, Э.Б.Абдуллиным и др., которые нацеливали особое внимание на то, что общение с искусством есть одна из форм творческой коммуникации по типу «человек – художественный образ». Соответственно, музыкально – художественные образы, рождающиеся в сознании человека есть не что иное, как живые, одухотворенные явления, в свою очередь, находящиеся с ним в духовном невербальном контакте, благодаря чему субъект испытывает духовное удовлетворение в процессе этого общения.

Существует и определенная категория авторов, склонных считать хоровое пение более близким к театральному искусству (К.П.Виноградов) и исходящих из того, что сам термин «хор» ведет свое происхождение от древнегреческого «*χορός*» (хорос) и от латинского «*chorus*» (постоянно действующий персонаж древнегреческих трагедий, которому поручалось исполнять особо значимые реплики спектакля). По этому поводу К.П.Виноградов писал: «Идеальным образом хора, к которому мы должны стремиться, был бы хоровой коллектив,

состоящий из певцов-актеров, могущий передать слушателям не только точные мелодии, гармонии и вообще всю музыкальную фактуру исполняемого хорового произведения, но и его идею, сюжет, мысли, причем передать живыми человеческими голосами со всеми присущими им красками, являющимися результатом эмоций» [8, с. 93].

Именно синкретический характер вокально хорового искусства придает данному типу исполнительства черты сценических видов искусств, ставя стоящие перед ним художественные задачи в зависимость от актерских чувств исполнителя. Сценическое творчество, характеризующееся, по мнению ученого, наличием двух плоскостей своего существования, протекает в двух планах или, условно говоря в двух «параллельных мирах» [9, с. 41]. Речь идет о пространственном ощущении воображаемой реальности, где художник творит свой мир путем создаваемого сценического образа, в то время как сопутствующие ему явления окружающей действительности представлены за счет конкретной сценической или репетиционной ситуации, в которой непосредственно находится сам исполнитель. И та, и другая плоскости отличаются своей логикой, имея собственную правду, конкретные, наделенные своим смыслом эмоции и чувства.

Любое произведение искусства, материализуется в сценических формах своего художественного воплощения (это касается и музыки, выражаемой либо в живом звучании, либо в нотной записи). Вместе с тем, всякое творение искусства несет в себе «сплав» определённых смыслов, отражающих общепринятые ценности, бытующие в идеологии той или иной эпохи. И, в соответствии с этим, чем полнее эмоционально-интеллектуальный опыт человека, тем богаче и его духовная культура. В стремлении своей деятельностью изменить мир, необходимо, прежде всего, овладеть умением «формирования оптимальных механизмов общения с духовными ценностями» [10, с. 42]. А это означает, что нравственно-эстетический потенциал человека измеряется, в первую очередь, совокупностью имеющихся у него знаний и умений, задействованных для комплексной реализации личностных способностей и потребностей. Сама же духовная культура индивида складывается посредством его познавательной, ценностно-ориентационной, коммуникативной и художественно-преобразовательной деятельности, отражая взгляды человека на общество, на его предназначение в современном социуме, отождествляясь с практикуемыми им способами бытия.

С аналогичной точки зрения вокально-хоровое искусство также расценивается как деятельность людей, где переживания и чувства отдельно взятого солиста сочетаются с эмоциональными реакциями всего коллектива, объединяемого одним и тем же художественным настроением, общей устремленностью к нравственно-эстетическому и творческому совершенству, полноценному результату. Иначе выражаясь, в рамках сплоченного хорового коллектива создаются благоприятные условия для выявления особых психологических процессов и ведущих качеств раскрытия творческой личности, таких как эмпатия, сопереживание, эмоциональная идентификация,

воображение, логическое и образное мышление. Сюда же примыкают и специальные способности, к которым относятся слуховые представления, ритмическое и ладовое чувство, музыкальная память, гармонический слух и т.д. в опоре на высокоразвитые рецептивные компоненты, без которых успешные занятия музыкальной деятельностью теряют какую-либо перспективность.

Нельзя не упомянуть и столь существенную для становления личности в хоровом коллективе неустанную потребность в социальных контактах со своими единомышленниками, и, как следствие, возрастающую на этом фоне потребность в постоянных внешних впечатлениях [11, с. 114]. Возникает закономерный вывод о том, что любой хоровой коллектив – это единое творческое пространство, где образуются идеальные условия для последовательного личностного роста, как в области самой практической деятельности, так и духовно-нравственного развития всех членов художественного коллектива. В частности, у поющих постепенно формируется и укрепляется толерантное отношение ко всем участникам певческого процесса, а также воспитывается культура самоуправления в хоровом ансамбле, где неким эталоном служат морально-волевые качества исполнителей.

Как справедливо полагает Е.А.Бодина, социальная роль музыканта-исполнителя всегда тесно обусловлена генезисом избранного им рода художественной деятельности, в данном случае вокально-хоровой, где:

- 1) посредством коллективного пения осуществляется коммуникативная связь между автором музыкального произведения и слушателем, в результате чего исполнителю надлежит выполнять ответственную миссию посредника-интерпретатора, доносящего до публики мысли и чувства композитора;
- 2) в процессе концертно-хоровой деятельности слушательской аудитории предлагается оценить по соответствующим художественным критериям творческий продукт – исполнительскую интерпретацию музыкального произведения, эстетическая ценность которой определяется духовными потребностями данного исторического социума;
- 3) вокально-хоровая деятельность является средоточием целого ряда социально значимых функций, к числу которых относятся: коммуникативная (творческий акт, превращаемый в акт общественного достояния), познавательная (овладение новой информацией через общение с музыкальным искусством), общественно-просветительская, воспитательная (развитие музыкального мышления, привитие эмоциональной слушательской культуры и др.), гедонистическая (эстетическое наслаждение от восприятия музыки) [11, с. 271].

Относительно же эмоционального содержания художественного образа в рамках исполняемого произведения, то оно оказывает неоспоримое влияние не только на создание соответствующей психологической атмосферы на занятиях хорового класса, но и на ценностное отношение к самому процессу интерпретации. Тем самым вновь подтверждается мысль о том, что посредством вокально-хоровой деятельности обеспечивается необходимый базис для сохранения и последующей передачи накопленного в ней художественного опыта в формах индивидуального и коллективного исполнительства, а также

успешно осуществляется эстетическое, духовное и нравственное воспитание, развиваются такие личностные качества, как психологическая устойчивость, эмоциональная выносливость, самопозиционирование себя в искусстве. В продолжение к сказанному считаем целесообразным опереться на некоторые принципы, выдвинутые Б.М.Целковниковым в целях методологического обоснования художественно-ценностных ориентиров в вокально-хоровом исполнительстве. Среди них нами выделены:

- духовность, как своего рода точка «притяжения» на пути поиска личностью высшего смысла в избранной ею деятельности;
- соборность, как некий вектор нравственного саморазвития;
- толерантность, как неотъемлемое условие для установления межконтактного взаимодействия [13, с. 154-157].

Таким образом, хоровой коллектив, рассматриваемый как тесно спаянный творческий организм, может создавать благоприятный фон для раскрытия психологических качеств личности (эмпатия, сопереживание, эмоциональная идентификация, творческое воображение, образно-логическое мышление и т.п.) и сопутствующих им специальных способностей (слуховые представления, ритмическое и ладовое чувство, музыкальная память, гармонический слух и т. д.), включая все развитые рецептивные компоненты, без которых эффективность занятий музыкальной деятельностью становится практически недостижимой задачей.

Будучи наиболее распространенным видом коллективной интерпретации, вокально-хоровое пение с его многовековыми традициями, идеенесущим духовным содержанием, мощным энергетическим воздействием на эмоционально-нравственную сферу, как исполнителей, так и слушателей по-прежнему остается непревзойденным средством массового воспитания, формирования культурного опыта и социально значимых позиций личности.

Сложившаяся в хоровом исполнительстве традиция **ценностного отношения** ко всему прогрессивному из области классического наследия, бережно сохраняемая на протяжении столетий, позволяет беспрепятственно отметить все косное и реакционное, мешающее его прогрессивному развитию, и, наоборот, всячески поощрять то ценное и значительное, унаследованное нашими современниками от исполнительской культуры прошлого. Сюда относится и богатейший опыт органической связи творчества и искусства интерпретации – опыт, сплотивший воедино деятельность композиторов и хоровых коллективов, поднявший на новый качественный уровень давние традиции многоголосного пения и пения «а капелла», творческое и педагогическое мастерство выдающихся хоровых дирижеров. К нему присоединяется и неоценимый опыт, сложившийся в практике хорового обучения, воспитания и просвещения, в очередной раз подтверждая непреложный факт о том, что профессиональные и самодеятельные коллективы должны учиться на самых лучших образцах мирового музыкального искусства и образования.

Напрашивается логический вывод о том, что именно хоровой коллектив, в силу имеющихся у него предпосылок, может и должен стать информационной,

культурологической и музыкальной основой для развития современного общества в **формировании ценностного подхода** к многообразным явлениям художественной культуры. Основными целями и задачами его разносторонней деятельности выступают целенаправленные меры по формированию слушательской культуры личности, а также фундаментальных понятий, знаний и умений, ведущих к глубокому постижению музыкального содержания исполняемых произведений, позволяющих понять и передать вокально-хоровыми средствами эмоционально-образный смысл звучащей музыкальной речи.

Если взять в качестве доказательного аргумента **социально-ценностную значимость хорового пения**, то «оно в течение огромного исторического периода более других искусств было широко и непосредственно вплетено в процесс материальной и духовной жизни людей и выполняло свое предназначение в интересах общества. Являясь ярким выразительным воплощением ментальных особенностей, национального мировоззрения, философских, религиозных, нравственных, эстетических взглядов, господствующих в тот или иной исторический период, хоровое искусство оказывало влияние на духовный мир человека и его взаимоотношения в обществе, способствовало формированию адекватного восприятия социума, нравственной позиции, положительного отношения к лучшим национальным традициям и общечеловеческим ценностям» [14, с. 3].

Выполняя столь всеобъемлющие задачи, хоровое искусство, как одно из составляющих всей музыкальной культуры, постоянно расширяло и продолжает наращивать арсенал присущих ему отличительных особенностей, в частности, в сторону усиления акустических особенностей и интонационных свойств музыкального звука, обогащения самой певческой природы в данном виде исполнительской деятельности, поиска новых способов сочетания музыки с поэтическим словом на основе коллективной интерпретации произведений.

Имея собственную специфику по отношению к творческому роду деятельности, вокально-хоровое исполнительство осуществляет ряд **ценностно-социализирующих функций**, действие которых выявляется в процессе приобщения к нему как к искусству уникальных возможностей, где происходит его благотворное воздействие на внутренний мир человека, а именно:

- неразрывная связь музыки со словом способствует адекватному пониманию идейно-эмоциональной сущности хоровых произведений, выстраивая аудиовизуальный комплекс чувственных реакций, ощущений и переживаний;
- певческий голос, не имеющий себе равных по степени совершенства, вовлекает как исполнителя, так и слушателя в общий звуковой поток коллективного исполнительства, активно воздействуя на их мысли, взгляды и оценочные суждения;
- как наиболее демократический вид искусства, неотделимый от общественных процессов, оно оказывает позитивное влияние на все сферы жизнедеятельности, приобщая индивида к высшему идеалу и пробуждая в нем самые лучшие человеческие качества;

- как массовое искусство, вокально-хоровое исполнительство обладает удивительной силой воздействия как на физическое, так и духовное состояние личности, воспитывая в ней нравственные качества души, здоровый и полноценный с точки зрения морали образ мыслей;
- принцип коллективности, как первооснова вокально-хоровой деятельности, прививает такие важные качества, как коммуникативность, организованность, чувство ответственности, умение подчинять свои интересы задачам всего исполнительского коллектива;
- и социокультурная значимость данного вида искусства общепризнана в любом обществе, когда посредством как унисонного, так и многоголосного пения проецируется идея гармоничного единства и сплочения людей, братства и взаимопонимания, примирения враждующих сторон и т.п.

С учетом вышеизложенного уместно обратиться к исследованию А.Р.Шариповой, где роль и значение хорового пения определяются в следующих функциях:

- коммуникативная как самый приемлемый способ человеческого общения;
- отражательная как образное «видение», олицетворяющее действительность (мысли, эмоции по отношению к окружающей реальности);
- воспитательно-преобразовательная как движущая сила, нацеленная на усиление социокультурного фона, на котором протекает жизнь человека в современном обществе;
- историческая как взаимовлияние непрерывно изменяющихся форм вокально-хорового пения в свете эволюционирования художественного процесса;
- познавательно-просветительная как непосредственно реализуемая концертно-исполнительская хоровая деятельность;
- экзистенциально-этическая как «очеловечивающая» духовную сущность индивида;
- эвде-моногизирующая или, буквально говоря, «осчастливливающая»;
- катарсическая (очищающая душу под возвышенным влиянием великих произведений хорового искусства);
- философско-мировоззренческая (так называемая «гармонизирующая») [15, с. 115].

Итак, нами была обозначена и выявлена **социально – ценностная значимость** вокально – хорового искусства, дана обобщающая характеристика его функций, его роли и места в жизни общества. На наш взгляд, в рассмотрении сущности хорового пения как ведущего феномена певческой культуры надо исходить из следующих его особенностей, к которым мы причисляем:

- онтологические (философское знание о человеке, движимое целью осознать и определить круг проблем, связанных с взаимоотношениями человека с природой, с другими людьми и обществом в целом);
- аксиологические (ценностное отношение к миру вообще, к различным видам человеческой деятельности, в том числе и творческой, направленной, в частности, на художественную реализацию внутреннего содержания хоровой культуры);

- религиозные (стремление человека жить в полном согласии и слиянии с божественной сущностью, олицетворяющей собой высшее совершенство, могущество и смысл бытия, где все основано на вере и собственном духовном опыте, почерпнутом из хоровых произведений на аналогичную тематику) [15].

Возвращаясь вновь к аксиологическому аспекту нашего исследования, укажем в очередной раз на **ценностную значимость вокально – хорового искусства**, создающего истинные ценности, давно вошедшие в культурную сокровищницу человечества, что самым плодотворным образом сказывается на формировании **ценностных ориентиров личности**. Из этого следует, что и исполнительская деятельность казахстанских хоровых коллективов, являющаяся объектом нашего пристального внимания, и, соответственно, их социально-ценностная значимость в популяризации национальной культуры не только очень актуальна на данный момент, но и требует подробного изучения как вида музыкально-художественной деятельности.

Начнем с того, что процесс формирования профессиональной вокально-хоровой музыки в Казахстане хронологически тесно перекликался с историко-политическими событиями. Как уже отмечалось в предыдущих разделах нашего исследования, в XX веке – начале XXI столетий был заложен прочный фундамент музыкальной культуры в общественной жизни республики, и, как следствие, созданы благоприятные условия для творчества и профессиональной деятельности музыкантов-исполнителей. Так, в частности, вокально-хоровое исполнительство обрело завидный статус государственного, приоритетного направления среди других видов музыкального искусства, в силу своего массового характера, явно выраженного просветительского уклона и очевидной демократичности данного рода деятельности.

Что же касается непосредственно развития отечественной хоровой культуры, то оно протекало весьма интенсивно, чему немало способствовало творчество крупнейшего профессионального коллектива – Казахской государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова, внесшей неоценимый вклад в процветание этого искусства на родной земле усилиями тесного содружества энтузиастов. Примечательно, что столь прославленный коллектив, войдя в состав филармонии в 1935 году, представлял вначале лишь небольшой смешанный хор, которым руководил композитор Дмитрий Мацуцин. Но уже в скором времени (в феврале 1939 года) Постановлением Правительства КазССР он был преобразован в Государственную хоровую капеллу. Отметим, что в период её активного становления и продвижения на пути к будущему успеху ею руководили талантливые хормейстеры: Борис Лебедев, Латиф Хамиди, Борис Орлов, Бахытжан Байкадамов и Галина Виноградова, а с 1959 по 1991 года капеллу возглавлял народный артист СССР, лауреат Государственной премии, профессор Анатолий Васильевич Молодов. Несомненно, позже его сменил тогда ещё молодой, но очень быстро заявивший о себе хормейстер Беимбет Демеуов, ныне бессменный художественный руководитель и главный дирижер капеллы, Заслуженный деятель Казахстана, придя в коллектив в 1993 году.

За прошедшие несколько десятилетий репертуар капеллы значительно обогатился и расширил свое содержание, охватывая самые разнообразные жанры, включая в себя более 700 произведений: в него входят как хоровые обработки народных песен и кюев, так и сочинения крупных форм: сюиты, поэмы, кантаты и оратории – бессмертные творения казахских, русских и зарубежных классиков, шедевры мировой хоровой музыки. Известный не только в республике, но и далеко за её пределами исполнительский коллектив активно и с большим размахом пропагандирует произведения композиторов Казахстана – Мукана Тулебаева, Ахмета Жубанова, Бахытжана Байкадамова, Еркегали Рахмадиева, Газизы Жубановой, Мансура Сагатова, Сыдыка Мухамеджанова, Куддуса Кожамьярова, Мынжасара Мангитаева, Базарбая Джуманиязова, Жоламана Турсынбаева, Мансура Сагатова, Тлеса Кажгалиева и многих других. При этом в выборе репертуара сохраняется дань поклонения классической традиции, где постоянно присутствуют такие «эпохальные» сочинения, как реквиемы В.-А. Моцарта, Д. Верди, Г. Форе; «9-я симфония» Л. Бетховена; «Miserere» Н. Йомелли; кантата «Весна», «Литургия», «Всенощное бдение» С. Рахманинова; кантата «Здравица» С. Прокофьева; Концерт для хора «Пушкинский венок», «Патетическая оратория» Г. Свиридова и др.

И все же в качестве первоочередной задачи, стоящей перед исполнительским коллективом, неизменно выдвигается приверженность к хоровой музыке отечественных композиторов, для которых он за весь период его существования успел стать своего рода «творческой лабораторией»: «Основной задачей всегда считалось исполнение сочинений современных казахских композиторов, развивающих традиции народной музыки. Деятельность коллектива опровергла ошибочное представление о том, что традиционная культура казахов не знала развитого многоголосия. Он и в целом тяготеет к многоплановой хоровой фактуре, сложным метроритмическим сочетаниям, изощренной гармонии, изысканным голосовым модуляциям» [16, с. 11].

Итак, рассуждая о творческих заслугах получившей широкое признание во всей республике хоровой капеллы, можно с уверенностью констатировать его огромную **художественно-ценностную значимость** в развитии национальной культуры. Совершая успешные гастрольные поездки по Казахстану, странам СНГ, ближнего и дальнего зарубежья, этот блистательный коллектив смог накопить за годы многолетней исполнительской практики уникальный опыт умелого и тщательного подбора внушительного количества хоровых произведений, имеющих высокую эстетическую и духовную ценность, что в очередной раз подтверждается высказыванием о том, что: «Искусство хорового пения всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала и социального опыта общества» [17, с. 316].

Существенный вклад в развитие отечественного хорового исполнительства внес и хор Государственной академической филармонии акимата Астаны под руководством хормейстера, Заслуженного деятеля РК Гульмиры Куттыбадамовой. Его интенсивная концертная деятельность

отличается обширным и разножанровым репертуаром, в который входят как аранжировки казахстанских авторов, так и современные хоровые обработки народных песен, включая оригинальные композиции на музыку тюркских народов и популярные произведения из западной хоровой классики.

Среди других творческих объединений отдельного упоминания заслуживает хоровой коллектив театра «Astana Opera», художественным руководителем которого является главный хормейстер, Заслуженный деятель РК Ержан Даутов.

В целом, на сегодняшний день в республике насчитывается целый ряд учебных, камерных, детских и фольклорных коллективов, достигших на этом поприще заметных художественных результатов. Достаточно привести в качестве примера уже ставшие известными молодежные объединения, такие как: хор студентов КНК им. Курмангазы, камерный хор «Тюрксой» (2015), куда вошли талантливые музыканты из Казахстана, Азербайджана, Кыргызстана, Турции, Татарстана (Россия) и Туркменистана. Назовем также камерный хор «Самгау» Казахского национального Университета Искусств г. Астана (руководитель Г. Куттыбадамова), хор «Алатау» Алматинского музыкального колледжа им. П.И.Чайковского, хор студентов Северно-Казахстанского университета имени М. Козыбаева г. Петропавловск (руководитель Ю. Колчин), хор студентов Южно-Казахстанского колледжа г. Шымкент (руководитель Х. Ибрагимов), камерный хор Восточно-Казахстанского колледжа искусств г. Усть-Каменогорск (руководитель А. Темирова), хор студентов музыкального колледжа имени Биржана г. Кокчетав (руководитель А. Тасымов) и др.

Наряду с профессиональным, в стране масштабно разворачивается хоровое самодеятельное творчество. Речь идет о любительских хоровых коллективах, вокальных ансамблях и т.п., создаваемых при разных образовательных и просветительских учреждениях: высших и средних учебных заведениях, домах детского творчества, дворцах культуры, культурных центрах и ассоциациях, не говоря уже о развитой сети дошкольных и школьных организаций. Хормейстер, работающий в подобных объединениях, ставит своей целью не только обучение своих подопечных правильным певческим, исполнительским навыкам, но и воспитание у них высокой духовности, хорошего художественного вкуса, и, конечно же, любви к хоровому искусству. И здесь, как правило, руководителю приходится сталкиваться с реальными трудностями работы с людьми разных возрастов, социальных категорий и уровней подготовки к такому роду деятельности.

Однако, выполнение поставленных перед хормейстером задач значительно облегчается тем, что вокально-хоровое пение всегда считалось наиболее доступным средством удовлетворения художественно-эстетических запросов широких слоев населения, открывая им широкие возможности для непосредственных контактов с музыкальным искусством и, посредством этого, познать радость творчества в процессе репетиционной и концертно-исполнительской деятельности. Ведь трудно оспорить тот общеизвестный факт, что регулярное и доставляющее удовольствие общение с высоким искусством

способно ориентировать людей разных поколений на истинные художественные ценности, облагораживая их душу и формируя у них развитую систему ценностных ориентиров. Не случайно ежегодно в нашей республике проводятся как международные, так и городские, региональные, районные смотры художественной самодеятельности среди детских и взрослых вокальных и хоровых коллективов.

Более того, в последние годы весьма активно набирает темпы деятельность наиболее ярко заявивших о себе детских хоровых коллективов и студий, пользующихся большим успехом у публики. Среди них на почетное место претендуют следующие: хор детской хоровой музыкальной школы «Елімай», хор мальчиков «Іскер» ДМШ № 5 (Алматы), хор мальчиков «Жас Улан» (г. Талдыкорган), детские хоры «Жас Сарбаз» (Алматы), «Коктем», «Golden Gate» (Алматы), «Байтерек» (Алматы) и некоторые другие. Попутно заметим, что с каждым годом детское вокально-хоровое творчество все более и более увеличивает размах своей деятельности, еще раз убеждая в том, что, будучи социально-ценным и значимым видом коллективного исполнительства, данная практика служит действенным средством общего воспитания и развития подрастающего поколения.

Особого упоминания требуют завоевавшие немалую популярность в Казахстане самодеятельные хоры ветеранов, такие как: старейший народный хор ветеранов (существует с 1975 года), народный академический хор ветеранов войны и труда (Северо-Казахстанская область), народный хор областного совета ветеранов «Шаттык» (г. Шымкент), казахский хор ветеранов «Алаш аманаты» (г. Астана), народный хор ветеранов Южно-Казахстанской области, народный хор ветеранов войны и труда «Фронтовичка» (г. Атырау) и другие.

Такого рода творческая активность, связывающая воедино деятельность многочисленных самодеятельных коллективов ветеранов, наглядно демонстрируют то, насколько глубоко привязанность старшего поколения к хоровому пению. Причем, тяга к подобным формам культурного досуга позволяет заслуженным ветеранам не только выражать себя посредством коллективного исполнительства, но и реально участвовать в деле укрепления народно-песенных традиций, популяризации хорового исполнительства как культурного наследия и сохранения ею духовно-нравственных ценностей. Ежегодно хоры ветеранов неизменно фигурируют в программах различных смотров, конкурсов военной и патриотической песни, посвященных празднику Победы в Великой отечественной войне. Они также являются почетными представителями среди приглашенных артистов на разноуровневых официальных мероприятиях, имеющих отношение к государственным, национальным, профессиональным и другим праздникам. Показательно, что репертуар хоров ветеранов весьма обширен и впечатляет своим исключительным разнообразием, где можно встретить как произведения композиторов-классиков, так и народные, военные, патриотические, эстрадные песни, а также вокальные композиции народов мира, исполняемые на разных языках.

К следующей, не менее важной категории хорового исполнительства, занимающей существенное место в концертной жизни Казахстана, относятся фольклорные коллективы, в репертуаре которых народная музыка звучит наравне с произведениями русских и западноевропейских композиторов. Это такие общепризнанные творческие коллективы, как ансамбль «Srate Blumen» немецкого общества «Видергебурт» (Возрождение) под руководством С. Козорезовой, русский народный хор «Малиновка» (Акмолинская область, руководитель Владимир Гроза), фольклорный ансамбль «Галиябану» объединения татар и башкир (Акмолинская область), женский хор казахстанской Ассоциации корейцев «Чен Рю» (руководитель Л. Хамзина) и другие.

Беря за основу музыкальный фольклор различных народностей, проживающих на территории Казахстана, все перечисленные певческие коллективы стремятся, прежде всего, передать национальный колорит исполняемых слов и движений (мимика, жест, танец), органично сочетаемых с возможностями современной хоровой интерпретации. Поэтому репертуары вышеназванных хоров состоят как из народных обработок песен композиторов Казахстана, так и популярной музыки русских и зарубежных авторов, афроамериканских спиричуэлсов и джазовых хоровых обработок.

В этой богатой панораме разнонаправленных хоровых стилей и жанров нельзя пройти мимо и такого инновационного явления, как возникновение первого в республике виртуального хора «Апрель» под руководством Заслуженного деятеля РК Яна Рудковского в период пандемии в 2020 г. По-сути, речь идет о грандиозном проекте, воплотившем мечты алматинцев разных возрастов и профессий попробовать себя в роли солистов хора, объединенных в рамках гигантского любительского коллектива. В таком виртуальном пении необычен даже сам процесс творческой работы, где благодаря современным технологиям многочисленные записи сводятся в общие аудио- и видеофайлы, в результате которых получается клип с задействованными хористами.

Так, например, специфику репетиционного процесса руководитель коллектива комментирует следующим образом: «Отличительная особенность нашего хора заключается в том, что каждый человек, обладающий голосом, слухом и видеокамерой на любом гаджете, может к нам присоединиться, даже находясь за сотни километров. Надо просто выучить партию и спеть ее на камеру. Для облегчения задачи хористы исполняют композиции в наушниках, чтобы не сбиться с ритма и петь в нужной тональности» [18]. В качестве дополнительного аргумента в пользу весьма перспективной с нашей точки зрения виртуальной практики укажем на то, что репертуар коллектива учитывает самые разные интересы и предпочтения участников подобного объединения, включая множество народных, классических и современных произведений. И ещё один положительный момент: все выступления хора носят благотворительный характер.

Как видим, повсеместное фестивальное движение, музыкальные конкурсы и другие творческие мероприятия в последнее десятилетие служат наиглавнейшим стимулом развития хорового творчества в отечественной

культуре, всячески содействуя все более возрастающему интересу любителей хорового пения к современной вокально-хоровой музыке. Из наиболее значительных хоровых фестивалей особо отметим Республиканский фестиваль-конкурс хорового искусства в г. Астана (кстати, первый конкурс прошел ещё в 2000 году), а также Международный фестиваль-конкурс хорового исполнительства им. Анатолия Васильевича Молодова, ежегодно проводимый в г. Алматы, начиная с 2016 года.

Наш обзор был бы неполным без упоминания такого уникального явления в истории хоровой культуры страны, как масштабное, поистине феерическое исполнение №8 симфонии Густава Малера на сцене «Astana Opera» (июль, 2017 года), в котором приняли участие 1200 человек – 20 хоров и пять симфонических оркестров из Казахстана и Италии. Дирижером-постановщиком этого, не имеющего себе равных музыкального проекта, проходившего под эгидой «Астана Экспо-2017», выступил главный дирижер театра «Astana Opera» Алан Бурибаев, который отзывался о нем так: «Это всегда большой вызов. Исполнять музыку Малера очень трудно: как в плане идейном, поскольку его произведения всегда насыщены философскими идеями, так и в техническом плане. Не каждый коллектив может себе позволить играть музыку Малера: это должны быть оркестры самого блестящего качества. Это применимо ко всем десяти симфониям Густава Малера, но Восьмая симфония – итог всех творческих исканий композитора. Его колоссальным, космическим, нечеловеческим замыслам понадобилось такое непрактичное воплощение – вовлечение огромного количества исполнителей. Поскольку, как сказал композитор, в этой симфонии уже не люди, а планеты, солнца и звезды поют во Вселенной» [19].

Думается, будет интересным узнать мнение одного из голливудских актеров, гостя фестиваля Эдриана Броуди, высказавшего свои впечатления об увиденном и услышанном: «Я никогда не видел в своей жизни ничего подобного. Это настолько потрясающе, насколько была слаженна работа всех этих музыкантов, что мне не хватает слов описать. Это величайшее искусство» [там же]. Столь восторженная реакция далеко не удивительна, учитывая то, что в симфонии были задействованы два взрослых смешанных хора и один гигантский детский хор, уже не говоря об увеличенном в пять раз симфоническом оркестре и восьми ведущих солистах театра «Astana Opera». Инструментальный же и хоровой составы были собраны из лучших коллективов со всей республики.

Существенно и то, что помимо казахстанских коллективов, в этом выдающемся проекте участвовали хор и оркестр оперного театра Карло Феличе (Генуя, Италия). Как поведал в одном из своих интервью художественный руководитель театра, маэстро Джузеппе Акуавива, успешное и плодотворное сотрудничество двух оперных театров Генуи и Астаны длится уже три года: «В 2015 году на «Экспо» в Милане мы исполняли Девятую симфонию Бетховена. Солистами этого исполнения были четыре солиста театра «Astana Opera». Я хотел бы связать два этих больших концерта, а также две этих выставки «Экспо» как пример большой дружбы и сотрудничества. Общее слово, которое присутствует и в Девятой симфонии Бетховена, и в Восьмой симфонии Малера

– «наслаждение». Делать музыку – вот наслаждение! Музыка – это универсальный язык, который помогает всем, независимо от цвета кожи, национальности или пола, понять друг друга и подружиться» [19].

Вслед за вышесказанным событием, не менее значимым и исключительно ярким явлением в культурной жизни казахстанской столицы стала блистательная премьера торжественной оды «Shine Astana!» (Сверкай, Астана) британского композитора Карла Дженкинса, которая с ошеломительным успехом прошла на сцене театра «Astana Opera» (июль 2018 года). Это потрясающее зрелище с участием более тысячи музыкантов – сводных симфонических оркестров и хоров из всех регионов Казахстана, а также из Италии, Австрии, Германии, Голландии, Греции, Хорватии, России, Беларуси, Таджикистана и Узбекистана воочию продемонстрировало то, насколько «живое взаимодействие музыкантов разных стран, представителей современных национальных культур, способно рождать удивительные творческие открытия» [20]. Нельзя не восхищаться и виртуозной, безукоризненной работой главного дирижера «Астана Опера», музыканта с мировым именем Алана Бурибаева, мастерство которого способствовало достижению единого ритмического ансамбля, чистоты исполнения сводного хора и оркестра.

Нетрудно догадаться, что премьера этого великолепного звукового представления прошла при полном аншлаге и произвела неизгладимое впечатление на слушателей. Напомним, что выдающийся композитор К. Дженкинс ещё двадцать лет назад глубоко проникся музыкальной культурой кочевников, открыв для себя необъятный мир казахских мелодий и ритмов, уникальную природу звучания национальных инструментов. Следуя своим нестандартным творческим принципам, приведшим его к оригинальному синтезу этнической, классической и популярной музыки, в своих редкостных по красоте и совершенству художественных опытах, композитор создал ряд сочинений, посвященных Великой степи – оркестровые сюиты на казахские темы «Тлеп» и May night («Абай», «Шакарим»). Автор, тщательно изучив многовековую историю казахского народа, постарался передать в своей монументальной музыке гармоничные переплетения звучания традиционных народных инструментов, симфонического оркестра и человеческого голоса. Все эти сюиты, созданные на казахском музыкальном материале, по словам британского мастера, пользуются огромным успехом у публики во многих странах мира, что безусловно, свидетельствует об их несомненной социально-ценностной, общественной значимости.

В свою очередь, одним из самых колоссальных, можно сказать, вселенских музыкальных проектов последнего времени смог стать международный фестиваль «Астана – голос Мира», взявший старт в октябре 2018 года. Приуроченный к 20-летию Астаны, он сразу же обозначил своей целью усиленную пропаганду мирового хорового исполнительства, разворачиваемую в атмосфере толерантности, межнационального и межконфессионального согласия, «открытого» диалога культур различных народов и цивилизаций, что, естественно, способствовало ускоренной интеграции современной

казахстанской культуры в глобальный мир. То есть, уже на стадии замысла и последующей реализации состоявшегося на высоком уровне интернационального проекта предполагалось его действенное участие в процессе актуализации миротворческой и мирозидательной деятельности.

Достаточно сказать, что на одной сцене выступили более пятисот артистов хора – представителей пяти континентов (всего двадцать пять стран мира), различных религий и конфессий из США, Канады, Португалии, ЮАР, Австралии, Израиля, Венгрии, Италии, Турции, Болгарии и других точек планеты. На празднике музыки, призванном внести свою лепту в поддержку мира, выступили знаменитые и именитые лауреаты международных премий – композитор и исполнитель Амикаэла Гастон (США), дирижеры – Габор Холлерунг (Венгрия), Зимфира Полоз (Канада), а также заслуженные деятели РК Беимбет Демеуов, Гульмира Куттыбадамова, Ержан Даутов и многие другие.

В монументальном спектакле, получившем свое яркое воплощение на сцене Дворца Мира и Согласия, прозвучали «жемчужины» хорового репертуара: фрагменты из легендарной кантаты «Кармина Бурана» Карла Орфа и «Чичестерских псалмов» Леонарда Бернштейна, латинская месса Дэвида Фэншоу «Африканский статус», «Мерекелік кантата» Мансура Сагатова, а также оригинальная композиция XX века «Магнификат» Р. Сентпали, в которой, помимо хорового колорита, гармонично переплетаются выразительные возможности симфонического и джазового оркестров. Такова в общих чертах креативная и насыщенная программа фестиваля, вобравшая в себя лучшие шедевры мировой музыки и проходившая под девизом: «на каком бы континенте человек ни жил, на каком бы языке ни говорил – все мы принадлежим Человечеству, опора которого в том числе и духовная – Небо и Земля. И нет прекраснее цели, чем беречь это бесценное достояние, дарованное нам» [21].

О целесообразности регулярного проведения подобных культурных мероприятий, объединяющих творческие усилия тысяч участников во имя гуманной идеи всеобщего благоденствия, отзывались многие заслуженные деятели искусств РК, в том числе и художественный руководитель, главный дирижер Государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова Беимбет Демеуов: «В этом году состоялось значимое событие в плане того, что впервые в нашей стране было организовано республиканское общественное объединение хоровых дирижеров, хормейстеров. Это будет подспорьем для того, чтобы организовывать какие-то концерты, фестивали, проекты не только в больших городах, но и в малых. Потому что во всех городах при областных филармониях есть настоящие камерные хоры. У нас достаточно развито хоровое искусство» [22]. Так, например, уже сложилась традиция проведения в рамках такого масштабного мероприятия, как это уже было во время предыдущего фестиваля, помимо концертной программы, вводить яркие флэш-мобы и мастер-классы ведущих мастеров – корифеев хорового искусства.

Все большей популярностью пользовался Международный хоровой конкурс профессиональных и любительских коллективов «Magic choir», проходивший в Алматы, культурной столице нашей республики. Как и другие

аналогичные ему смотры, данный международный проект нацелен на воссоединение творческих сил в целях популяризации хорового искусства Казахстана, в связи с чем на участие в конкурсе и культурное времяпровождение специально приглашаются зарубежные исполнительские коллективы. Будучи знаменательным событием международного масштаба для всех ценителей хоровой музыки, «Magic choir» открывал реальные перспективы творческого обмена опытом относительно новаторских исполнительских тенденций, наблюдаемых в искусстве разных стран, что ведет к дальнейшему укреплению культурных связей между всеми его участниками. Той же самой художественной направленностью отличаются и другие международные фестивали, уже имевшие место в республике, такие, как конкурс «Золотой тулпар» и конкурс творчества «Grand Royal», которые тоже не обходятся без участия образцовых певческих коллективов.

Подводя итоги, подчеркнем, что полная реализация накапливаемых в процессе вокально-хоровой деятельности творческих результатов осуществляется главным образом за счет формируемых у личности музыканта **устойчивых ценностных ориентиров**. Благодаря им, в сознании солиста и хора закладывается мотивационный настрой на более продуктивное восприятие духовных ценностей исполняемого репертуара, а также на дальнейшее совершенствование творческого мастерства всего коллектива. Главное – это не лишать индивидуума радости от тесного общения с певческим искусством, сохраняя его благотворное влияние на восприятие заложенных в нём ценностей. В этом смысле любые технологии, вовлекаемые в процесс вокально-хорового исполнительства, должны быть направлены, в первую очередь, на то, чтобы в итоге и отдельный исполнитель, и весь коллектив в целом ощущали их органичное взаимодействие в художественной реализации избранного ими рода деятельности.

Остается добавить, что какими бы путями в дальнейшем ни развивалась область отечественного вокально-хорового искусства, все они по нашему глубокому убеждению, так или иначе, приведут к ещё более ясному пониманию и осознанию новой роли Казахстана в мировом культурном пространстве.

Что же касается исследуемого нами периода, то наибольшую актуальность, на наш взгляд, здесь приобрели следующие показательные **тенденции**:

- тщательный анализ и последующая переоценка культурного наследия в его наиболее значимых с позиции ценностного подхода художественных образцах;
- активное и последовательное становление новых творческих, исполнительских школ;
- формирование новых методологических теорий, систем и т.п. к изучению фундаментальных основ казахской народной и профессиональной музыки;
- глубокое постижение ценностного содержания национального искусства;
- заметный рост познавательно-оценочного интереса к другим национальным культурам мира;
- гибкий переход от изучения наследия прошлого к анализу современных явлений искусства как актуализации музыкально-исторического метода;

- постепенное продвижение в вокально-хоровом исполнительстве от западного эталона к национально-специфическому типу культуры;
- усиление творческого обмена с представителями других тюркских народов;
- повышенное внимание к возрождению утраченных национальных традиций;
- обновление академического вокально-хорового искусства путем расширения тематики за счет наполнения её ценностными смыслами, а также адаптации современных техник композиции;
- масштабный выход отечественных исполнителей и композиторов на мировую сцену.

3.2. Современное казахстанское вокально-хоровое исполнительство: перспективы развития художественно-ценностных ориентиров в вокально-хоровой культуре.

Современная культурная панорама со всей очевидностью демонстрирует наличие в ней многочисленных и полимодальных в их основе стилевых новообразований. В соответствии с этим, проделанные нами усилия в избранном направлении отмечены поиском действенного подхода к комплексному анализу ценностных ориентаций в вокально-хоровом исполнительстве и творчестве композиторов Казахстана XX – начала XXI вв. Рассмотренные в широком историко-культурологическом контексте, а затем и в музыкально-теоретическом аспекте, они обнаружили их тесную взаимосвязь с вопросами хороведения и обще-исполнительской практики.

Учитывая очевидный факт существенного воздействия вокально-хоровой сферы на массовое художественное воспитание, укажем, что на сегодняшний день она выступает активным и многоуровневым компонентом музыкальной культуры в целом. Представленная в данном ракурсе современная модель отечественного вокально-хорового исполнительства расценивается нами как явление чрезвычайно динамичное и непрерывно эволюционируемое в процессе своего становления и развития. В связи с малоизученностью рассматриваемого из-за отсутствия специальной литературы, оно по-прежнему остается «краеугольным камнем» в плане теоретического осмысления его новаторских вех в отечественной исполнительской практике.

Вместе с тем в последние годы интерес ученых к изучению названного феномена заметно набирает темпы, что по-сути, привело к выявлению его общей теоретической базы, о чем свидетельствуют отдельные труды, продиктованные необходимостью выделения некоторых ведущих закономерностей функционирования ценностных ориентиров в музыкальном искусстве вообще и вокально – хоровом в частности. Как уже упоминалось, сила духовного воздействия хорового искусства на личность, как некоей специфической формы образного восприятия окружающей действительности, настолько велика, что способствует не только гармонизации её внутреннего мира, но и разрушению накапливаемых в нем духовных противоречий, благодаря заложенному в коллективном пении мощному эстетическому потенциалу.

В этом смысле любые оценочные действия хорового звучания, осуществляемые исполнителем с позиции собственного опыта, всегда носят индивидуальный эмоциональный характер, обусловленный универсальным содержанием того или иного художественного идеала, в совокупности с которым и у самого объекта формируется определенное эстетическое отношение, отличаемое «заразительностью» и коммуникативностью (Л.Н.Толстой). Именно подобное художественно-выраженное отношение артистов к искусству хорового пения органично соотносится с понятием «эстетическая деятельность», где достигаемый в ходе её результат, так или иначе, становится предпосылкой к новому витку на более высоком творческом уровне. Тем самым оценочный акт,

нацеленный на художественную реализацию ценностных ориентаций, не может не сопровождаться соответствующими реакциями высшего духовного накала как от восприятия подлинно художественных образцов хорового исполнения, так и от собственного участия в певческом процессе.

Трудно оспорить и то, что вокально-хоровое пение служит наиболее распространенным способом эмоционального самовыражения певца, присущего ему желания максимально раскрыть свои голосовые возможности, стремления к активному волеизъявлению, проявлению себя и своего артистического дарования. Это и искусство, требующее огромной самоотдачи и, одновременно с этим, одна из художественных форм существования естественной потребности человека в адекватном выражении собственных чувств и эмоций. Коллективное пение, в силу свойственной ему специфики, направлено на духовное единение поющих в общем звуковом потоке интонируемых идей, приобщающих к возвышенным символам вокально-хоровой культуры.

Напомним, что так называемый *ценностно-ориентирующий фактор* является всеобъемлющим для музыкального искусства, исходя из его исключительных свойств в плане художественного влияния на личность, в частности, в формировании у неё оценочных критериев и норм во всех сферах жизни: бытовой, трудовой, досуговой и т. п. Следовательно, вокально-хоровое искусство как ценностный феномен может оказывать направляющие действия на становление и развитие духовных ориентаций, которыми определяется мотивация человеческого поведения. Что же касается собственно художественной реализации ценностных ориентаций, то, на наш взгляд, с их помощью человек обеспечивает себе доступ к пониманию собственной позиции по отношению к миру и к самому себе, к своей социальной активности, наполняя свою жизнь особым смыслом, что «представляет основной канал усвоения человеком духовной культуры общества, превращения культурных ценностей в стимулы и мотивы практического поведения, которые являются системообразующим элементом мировоззрения» [1, с. 58-65].

Примечательно, что в исследовании механизмов, участвующих в воздействии искусства на человека, ученый Н.С.Пичко выводит на передний план **три уровня ценностного ориентирования**, согласно которых *первый* уровень – эмоционально-воздействующий, *второй* - формирующий и *третий* - воспитательный [2, с. 179].

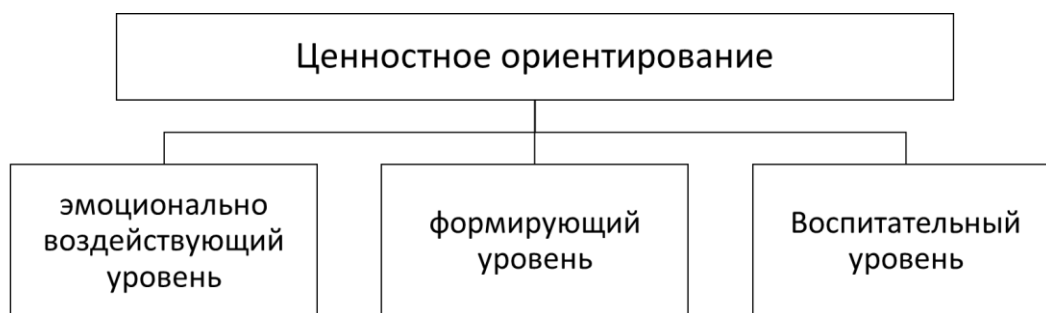


Таблица 7. Уровни ценностного ориентирования.

Так, в основу *первого* из перечисленных уровней – положена эстетическая природа искусства: здесь все обусловлено непосредственным воздействием на эмоционально-чувственную сферу человека. Ведь художественное переживание по поводу какого-либо музыкального, в том числе и вокально – хорового произведения всегда согласуется с внутренними побуждениями личности, с обязательным присутствием в них индивидуализированных реакций, нередко доводящих до бурных вспышек экспрессивного характера.

В свою очередь, *формирующий* уровень художественного ориентирования в области искусства демонстрирует исключительную склонность духовного мира индивида к постоянным видоизменениям его содержательных сторон, таких как: ценностные предпочтения, социальные установки и т.п. Иными словами, воздействующая направленность формирующего уровня – это не что иное, как результат комплексного взаимодействия всех слагаемых художественного контакта индивида с произведением искусства.

И наконец, *воспитательный* уровень влияния искусства из определенных мировоззренческих установок личности, ориентированных на глобальные ценности, обладающие общественным содержанием. Ведущая роль в данном процессе отводится самому субъекту, имеющему устойчивую жизненную позицию по всем сущностным параметрам ее структуры: потребностям, отношениям, установкам, и, конечно же, ценностным ориентациям.

Важно и то, что их непосредственное функционирование в ходе ознакомления с содержанием конкретного произведения, сопровождаемого переживанием особо значимых его моментов, сохраняет воспитательный эффект и после художественного общения с ним. Впитывая ту или иную духовную информацию, индивид незаметно усваивает содержащийся в ней смысл путем проекции и последующих оценок художественно отображаемых жизненных явлений.

Можно сказать, что результативный характер воспитательного уровня заключается не только в выработке нравственных убеждений, ценностных предпочтений и проч., но и предполагает обязательное их воплощение в персонифицированных моделях поведения как отдельных индивидов, так и общества в целом. Не случайно неотъемлемым условием *воспитательной* функции хора становится неослабевающий интерес исполнителей к продукту их вокально-хоровой деятельности, прослеживаемый в «организации музыкального материала по стилевому признаку» и предусматривающий заостренное внимание на усвоении того или иного уровня стиливой системы, в которой, в первую очередь, выделяются «три основных уровня художественного стиля: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный» [3, с. 81]. Как видим, речь идет об исполнительском организме с явно выраженным воспитательным уклоном, скрепляющим звеном которого неизменно выступает ничем не разрушаемый психологический комфорт его участников, взаимодополняющих друг друга в рамках творческого единения и

успешной реализации музыкально-исполнительских способностей как каждого солиста, так и общего коллектива в целом.

Итак, напрашивается закономерный вывод о том, что посредством коммуникативных связей с объектами искусства индивидум последовательно расширяет свои познания о мире, целенаправленно оценивая его внутренние и внешние явления с различных сторон, что оказывает прогрессирующее влияние не только на его мировоззренческие установки, но и на процесс формирования его личностной сферы. Вовлекая в социальную среду индивидуальные свойства человека, искусство получает явное преимущество перед другими формами общественного сознания, поскольку в нем никогда не прерывается благотворный и очищающий душу акт механизма «сопереживания», что, естественно, не может не затронуть слушательскую аудиторию. Обеспечивая духовную адаптацию индивида к реалиям окружающей действительности, искусство создает благоприятные условия для гармоничной социализации личности, где вступают в свои права такие сложные подчиненные комплексы, как идеология, право и мораль. Более того, транслируя ценностные ориентации, входящие в процесс поиска общественного предназначения индивида, искусство вносит свой неоценимый вклад в задачу сохранения современного социума, востребованных в нем художественных норм и критериев на базе непрерывно меняющихся форм жизненного уклада.

Достаточно лишь критически взглянуть на то, чем характеризуется культурная ситуация на нынешнем этапе, где зачастую происходит, с одной стороны, разрыв между социальной значимостью эстетической культуры и её реальным состоянием, а с другой – осуществляется нередкая подмена устоявшихся нравственных норм и эстетических идеалов ценностями, основанных на рационально-логическом способе познания и освоения мира [4, с. 110-114]. Таким образом, на пересечении таких родственных понятий «искусство» и «художественная деятельность», в зону рефлексировующего сознания подключается еще одна смысловая категория – художественное восприятие явлений действительности, произведений искусства и содержащихся в них эстетических ценностей.

В свете сказанного первостепенной задачей реализации ценностных ориентиров в вокально-хоровом исполнительстве, на наш взгляд, становится осознанный «вход» личности в систему оценочных суждений на базе сложившихся у нее критериев, навыков и норм поведения, соответствующих конкретному образу мышления в рамках определенного типа культуры. Успех решения названной задачи во-многом зависит и от степени эффективности художественно-критической деятельности самого музыканта, позволяющей ему адекватно и избирательно подходить к вопросу о наличии ценностных ориентиров и предпочтений в хоровом исполнительстве, нацеленных на их устойчивые поиски в условиях творческой самореализации и саморазвития.

В данном случае на помощь ищущему специалисту приходят так называемые интернет-технологии, а также индивидуально контролируемые усилия по выработке необходимых знаний и умений для всяческого развития и

неуклонного совершенствования способностей оценивать любую художественную ситуацию. Понимание собственного творческого «я» в контексте социальной регуляции коммуникативных связей и отношений открывает широкий доступ к адаптации находящихся в зоне действия ценностных ориентаций к новым социальным условиям с последующим использованием инновационного потенциала.

Трудно не согласиться с тем, что воспитание личностной сопричастности к мировой культуре и её общечеловеческим ценностям особенно остро ощущается сейчас, когда претерпевают изменения сами целевые установки молодого поколения и испытываются на «прочность» непреходящие мировоззренческие ценности, прошедшие через многие поколения. В то же время все более интенсивный характер приобретают искания иных путей, направленных на художественно-преобразовательное освоение мира, в котором значительное место отводится общечеловеческим ценностям, заложенным в высочайших образцах мирового искусства.

Подобные вопросы, в частности, находятся в центре внимания казахстанских ученых, посвятивших свою деятельность исследованию ценностных ориентаций личности Г.У.Акимжанова [5], Ф.Г.Демеуова [6], З.С.Айдарбеков [7] и другие. О влиянии народных истоков на формирование духовно-нравственной личности на современном этапе повествуют работы ученых Н.В.Строковой [8], У.А.Ирметова [9], Н.Д.Хмель [10], М. Кудайкулова [11], К.Д.Каракулова [12], Ю.П.Сокольников [13], А.П.Сейтешева [14], К.А.Дуйсенбаева [15], А.Э.Измайлова [16], С.Х.Кадыровой [17], И.О.Обидова [18] и др.

Общеизвестно, что духовное достояние личности считается одной из непреходящих мировоззренческих ценностей. Именно ему отводится главенствующая роль во всех культурных сферах человеческого общества. Как и нравственность, духовная составляющая не является догмой, отличаясь многозначностью и динамичностью образующих её семантическое «поле» компонентов. Причем содержание и функции последних также насыщены неоднородными и постоянно изменяющимися элементами, в зависимости от вида деятельности самой личности. Ясно видно: лишь полноценное духовное воспитание помогает человеку обрести истинный смысл его жизни, где все устремлено на достижение оптимальных условий для собственной самореализации. Предполагая осознание субъектом единства Истины, Красоты, Добра, Мира, Вселенной и т.д., духовное начало включает в себя долговременный процесс приобщения его к многовековой мировой культуре как необъятной «сокровищнице», несущей в себе всеобъемлющие символы общности всех культур, народов и религий.

Сегодня, как никогда, человечество в целом и каждая нация в отдельности стремятся к пересмотру подходов к изучению собственной истории – материализованного опыта достигнутых вершин духовной цивилизации. Так, ведущими приоритетами вселенского масштаба становятся признание и уважение национальной идентичности её ценностных основ, выработанных не

одним поколением людей и способствующих нескончаемому обогащению культурных традиций.

Следует помнить, что плодотворное развитие любых этнических ценностей по пути их духовного обновления невозможно без сохранения и приумножения, имеющегося в арсенале нации культурного потенциала и выступающего фундаментом их прогрессивного роста, что ярко прослеживается на примере художественного наследия Казахстана. Вспомним в этой связи столь разнообразный в своих творческих экспериментах XX век, не только определивший все предыдущие эпохи по количеству художественных стилей и направлений в искусстве, но и вобравший в себя первозданную архаику народно-песенных традиций. Подобная ассимиляция, лежащая в основе художественного фонда какой бы то ни было эпохи, так или иначе вызывает к жизни различные типы преемственности: «...необходимо учитывать, – отмечал Скребков С.С. – чем дальше идет эволюция, тем шире и сложнее синтезируются в искусстве достижения предыдущих эпох» [19, с. 89-94].

Что же касается области музыкального фольклора, и это общеизвестно, то его уникальные образцы также имеют свои специфические особенности, синкретизируя в себе музыку, поэзию, драматургию, а иногда и танец. И отечественное давнее искусство устной традиции тоже не является в этом смысле исключением. Музыка, как классическая, так и народная, обладая своими особыми способами кодирования художественной информации и ее расшифровки, функционирует как некая универсальная «знаковая система», подчиняющая себе следующие закономерности: «Требование постоянства, непрерывности, долгосрочности, «незабвенности существования» культурных объектов и тех условных кодов, посредством которых и благодаря которым эти объекты сохраняют статус непреходящей духовной ценности в течение длительного времени» [20, с. 284].

Когда же речь заходит об отдельных видах музыкального творчества, каким в нашем случае выступает вокально-хоровое исполнительство в современном искусстве Казахстана, то приходится вновь признать то, что духовный ракурс как таковой, а именно **процесс художественной реализации ценностных ориентиров в упомянутой нами сфере не получил соответствующей трактовки в отечественных научных разработках по данному вопросу**. Между тем в подобных исследованиях как нельзя лучше проступает столь необходимая сегодня идеенесущая тенденция укрепления духовных истоков национальной культуры, её всеобщей гуманизации и сопричастности к бесценному опыту подлинно художественных оценок и ориентиров.

К числу сопутствующих ссылок на указанную тематику следует, безусловно, отнести чрезвычайно емкую и меткую характеристику интересующих нас явлений, представленную в статье С.К.Жетпысбаева: «Глубокое и осмысленное изучение истории и культурного наследия предков казахов имеет важное историческое значение для будущих поколений молодежи и мировой общественной цивилизации. Казахский народ имеет богатейшую

историю государственности. В этом отношении место и роль казахов-кочевников в истории древней культуры и цивилизации огромно. Ведь Евразийская степь на протяжении многих тысячелетий являлась уникальным местом – родиной народов тюркского мира, оказавших впоследствии решающее влияние на весь ход мировой истории» [21, с. 58.-62]. Здесь отчетливо прослеживается ключевая мысль о насущной необходимости модернизации устных музыкальных традиций, направленных на то, чтобы воссоздать «лучшие образцы устного народного творчества наследников Великой степи за прошедшее тысячелетие». Опираясь на этот фундаментальный тезис, автор статьи прозорливо выводит основной концепт изложенных в ней мыслей: фольклорные мелодии Великой степи должны обрести «новое дыхание» в современном цифровом формате, будучи адаптированными к потребностям современной аудитории.

Излишне доказывать то, что духовное развитие личности не может протекать в отрыве от наилучших образцов национального искусства, наделенных впечатляющей душой и сердцем народной символикой, незаменимой в деле воспитания эстетического вкуса, чувства гармонии, привития нравственно-эстетических идеалов. Решение столь важной государственной задачи требует углубленного изучения художественного наследия народа, всего лучшего, что было создано в ценностном эквиваленте за всю многовековую историю его существования. Естественно, что эффективность и качество предпринимаемых усилий по формированию духовности в современном социуме во-многом зависит от комплексного подхода к явлениям национального искусства, к его разнообразным традициям и современным тенденциям их развития, отличающегося ярко выраженной ценностно-ориентационной направленностью. И нынешняя музыкальная культура Казахстана наглядно подтверждает явную приверженность к доминированию духовного фактора на всех этапах её многоступенчатой эволюции.

В частности, среди показательных жанров отечественного искусства в вокально-хоровой сфере в этом «знаковом» процессе отведена существенная, если не сказать, центральная роль. Речь идет о нелегкой творческой «судьбе» наиболее демократического по своей природе жанра, испытавшего в XX веке как взлеты, так и падения, не говоря уже об очевидных попытках его модернизации на ниве «нестареющей» архаики.

Такого рода устойчивый интерес к народным истокам, прежде всего, вызван целым комплексом причин социально-исторического характера. Не удивительно, что и современное хоровое искусство Казахстана порождает значительное количество ещё не решённых вопросов, что диктует потребность в упорядоченном «взгляде» на проблему функционирования в его недрах академического типа исполнительской культуры. Неразрывно связанное с традициями прошлого, данный вид искусства, вместе с тем, успешно развивается в опоре на исторический опыт, почерпнутый из мирового музыкального достояния.

Сейчас уже нет сомнений, что характерные «вкрапления» национального фольклора и связанные с ними аутентичные способы интонирования смогли достигнуть нового витка в вокально-хоровом исполнительском творчестве Казахстана на протяжении последних десятилетий. К началу же XXI столетия в республике окончательно сложились и стали активно претворяться базовые принципы использования казахских народных мотивов в академических жанрах, идущих от западно – европейской традиции. Об этих переломных моментах, происходящих в любой профессиональной культуре и приводящих к определенной трансформации механизмов памяти и передачи в ходе претерпеваемых изменений, уже упоминалось в отечественной науке [22, с. 29-30].

Напомним в очередной раз, что *ценностные ориентиры в широком научном понимании – это ничто иное, как художественно направленный феномен, представляющий собой сложную соподчиненную систему устоявшихся морально-нравственных установок личности, таких, как духовные идеалы, гуманный настрой, гражданственная позиция и развитый эстетический вкус – всё то, что укладывается в общепринятые рамки творческих завоеваний мировой и национальной культуры.*

Относительно же особенностей отечественного музыкального искусства, исследователем С.Ш.Аязбековой указывается на свойственный ему диалог с другими культурами, разворачиваемый «не только внутри различных компонентов и уровней казахской культуры, но и в более широком общегуманитарном значении взаимосвязей и исторической взаимообусловленности духовных сокровищ Востока и Запада» [23]. Согласно авторской идее, в национальном творчестве можно выявить признаки и так называемой «динамической культуры» (Б.М.Берштейн), или «бикультуры» (М.М.Бахтин). Последняя подразумевает мирное сосуществование нескольких культурных традиций, что естественным образом, может повлиять и на характер исполнительской интерпретации, приравниваемой к диалогически творческому процессу актуализации одного из множественных смыслов, закодированных внутри музыкального произведения.

Вслед за другими академическими культурами, история которых ведет свой отсчет, начиная с XX века (страны Центральной Азии, республики Поволжья, Урала, Сибири и т. д.), в казахстанском искусстве также сложился самобытный «сплав» музыкальных элементов, основанных на органичном синтезе национальных и европейских жанров. Причем, следует заметить, что в отношении его последовательной периодизации со стороны отечественных ученых осуществлялось немало пересмотров, связанных с ней хронологических дат и того или иного фактологического материала. Например, на первичной стадии изучения составляющие историческую летопись «этапы» рассматривались в тесной взаимосвязи музыкальных явлений с общими социокультурными процессами того времени. Здесь выявлялась своеобразная симметрия в траектории становления и развития казахстанской профессиональной школы в целом и вокально-хоровой музыки в частности: с

1920-х годов начинает активно осваиваться европейская модель культуры, а уже в середины 1980-х наблюдается коренной поворот к сохранению и реконструкции национальных традиций.

Любопытно и то, что такого рода периодизация перекликается с обозначенной А.С.Соколовым симметрией в мировой культуре XX века (1900–1914 и 1986–2000) [24, с. 35]. Существует аналогичное мнение о том, что в Казахстане историческая картина смены так называемых культурных парадигм [Дулат-Алеев] не образует какого-либо противоречия с установленной в науке периодизацией национальной музыкально-исполнительской школы [25].

Специально укажем на то, что одна из первых периодизаций, представленных отечественными учеными, обобщена в коллективной монографии «Очерки по истории казахской советской музыки» [26]. В ней, в частности, эпохальные «вехи» в истории национального музыкального искусства разделяются на два периода: до и после Октябрьской революции, как уже ранее отмечалось на страницах нашего диссертационного исследования (параграф 2.1). В свою очередь, в научных изысканиях У.Р.Джумаковой 1920–1980-е годы представлены как целостный исторический период [27], распадающийся на отдельные этапы. Определенный интерес вызывают и статьи последнего десятилетия (например, в сборниках Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова [28], где в указанном контексте фигурирует такое общественно значимое понятие, как «период независимости», соотносимое с постсоветским этапом в истории республики (с 1992 года).

Ссылаясь на методологию, выдвинутую В.Р.Дулат-Алеевым, именно на эту историческую фазу, знаменательную по всем параметрам, приходится период автономизации национальной культуры с заметной опорой на академическую музыку европейской модели. Он отмечен, в первую очередь, параллельным замещением исчезнувших пластов традиционной культуры новыми творческими видами, а также переосмыслением национально-этнических основ отечественного искусства и возрождением утраченных в нем традиций (середина 1980-х – середина 2010-х годов) [29, с. 328-359]. Учитывая неоднородную природу последнего периода, считаем возможным прибегнуть к исследованию В.Е.Недлиной, где в нем насчитывается ряд этапов:

- 1985-1991 годы, ознаменованные активными проявлениями ранее находившихся под запретом художественных идей, имеющих демонстративный уклон в сторону национальной идентичности (этап возрождения традиций);
- 1992-1998 годы, характеризующиеся адаптацией сферы культуры к новым социально-экономическим условиям и её последующей либерализацией;
- 1998 по настоящее время, вошедшие в историю под «знаком» обновления национального искусства и его многосторонних внешних связей [22, с. 39].

Еще одна версия периодизации отечественной музыкальной культуры изложена в исследовании Т.В.Харламовой, которая выделяет здесь четыре стадии: первая (1930–1950 гг.) и вторая (1960–1980-е гг.), по словам автора, отражают характерные идеологические требования к советскому искусству в целом, «национальному по форме и социалистическому по содержанию».

Третья стадия (1991–2000-е гг.) совпадает с периодом распада Советского Союза и обретения Казахстаном статуса независимого государства, в то время как четвертая (начиная с середины первого десятилетия 2000-х и вплоть до настоящего времени) определяется таким существенным событием в жизни республики, как вхождение Казахстана в мировое культурное пространство [30, с. 40].

Нельзя забывать, что длительное время казахское народное творчество находилось под «гнетом» идеологических установок социалистического общества, где лишь с приходом социальных катаклизмов 80-90-х годов стал пробуждаться повсеместный интерес к национальному и самобытному в искусстве всех народностей, входивших в состав СССР. Этнохудожественная культура казахского народа также не оказалась в отрыве от происходящих повсюду преобразований, попав в «эпицентр» социокультурных запросов общества. Сосредоточенный в ней огромный творческий потенциал воспринимался как способ воссоздания художественного облика прошлого и одновременно как средство стабилизации духовной жизни народа.

Такой необычный «этнический ренессанс», имевший место в конце XX столетия в казахстанском обществе, совершенно точно подпадает под высказывание Ю.В.Бромлея: «Этническое сознание, этническое мировоззрение может воздействовать на разнообразные формы как материальной, так и особенно духовной культуры (язык, религия, обряды, исторические песни; на более поздней стадии - литература, искусство ... и т.д.) и тем самым способствовать обновлению традиций... Этническое сознание является одним из факторов, воздействующих на этнические процессы в области духовной культуры» [31, с. 316]. Соответственно, любые плодотворные попытки связать специфические проявления «этноренессанса» в общей музыкальной культуре с социально-историческими процессами в обществе, на наш взгляд, могут стать определяющими и в стремлении наметить, а вслед за этим, и обосновать главные направления в современном вокально-хоровом исполнительстве.

Подчеркнем, что на сегодняшний день в отечественном музыкознании прослеживается несколько концепций в отношении эволюционных процессов в области вокальной и хоровой культуры Казахстана и близких ему по социокультурному развитию стран Средней Азии – Узбекистану, Таджикистану и Киргизии. Так, например, исследователем Н.С.Янов-Яновской выделяется три основных фазы, присущие становлению профессиональной музыки в целом: «пред-жанровая», «ранне-жанровая» и собственно «жанровая». Показательно, что на первом этапе (пред-жанровом), как правило, преобладают тенденции авторских обработок народных мелодий, в то время как на втором (ранне-жанровом) уже заявляют о себе творческие поиски, нацеленные на создание оригинальных произведений в формах и жанрах западно – европейской и русской классики. И, наконец, на третьем этапе (собственно жанровом) происходит интенсивное формирование нового стиля национальной музыки, где все виды музыкального искусства раскрываются в полноте и разнообразии своих

потенциальных возможностей, позволяющих создать тот или иной жанр как конкретный тип содержания [32, с. 69-73].

Согласно другой предложенной классификации, первый период рассматривается как «зарождение и становление жанров профессионального песенного творчества» (1930-50 гг.), второй период отличается поисками новых форм трансформации музыкального фольклора, с сопутствующим усилением лирических и жанровых черт (1950-70 гг.), а третий период представляет собой «органичный синтез авторского и народного» (1970-90 гг.) [33]. Аналогичную схему в прохождении закономерных этапов можно увидеть и в исследовании А.К.Досаевой: от начального цитирования фольклорного первоисточника (первая фаза) к постепенному овладению новыми жанрами и формами (вторая фаза). Высшая, третья фаза развития фиксирует процесс преобразования музыкального языка «на основе глубинного проникновения в национальную традицию» [34]. Уделяя особое внимание проявлениям диффузности в развитии жанров профессиональной музыки, автор выделяет крупным планом характерное для второй фазы эволюции встречное движение: «От устно-монологического к письменно-многоголосному искусству, и от письменной европейской традиции к устной музыкальной культуре... происходит освоение форм жанров музыкальной культуры казахов» [34, с. 80].

Важным представляется и то, что к концу XX века вступает в действие такой парадоксальный феномен, как новое «открытие прошлого»: получают признание с точки зрения их художественности все элементы традиционного искусства, а наследие национальной культуры обретает новое ценностное осмысление. О том, как происходили подобные и близкие им процессы, общие для многих бывших Советских республик, не раз отмечали в своих исследовательских трудах М.Г.Арановский [35, с. 7], В.В.Задерацкий и некоторые другие [36, с. 175-206].

Стоит прислушаться и к мнению Н.Г.Шахназаровой, высказанному на этот счет и обращенному к национальным культурам восточного региона: «Одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира» [37, с. 14].

Такого рода обобщающие наблюдения послужили толчком для рассуждений исследователя А.Б.Джумаева о том, что в пост-советской Центральной Азии музыкальное искусство выполняет ряд созидательных функций, к которым относятся «формирование новой этно-национальной идентичности и этническая мобилизация, фактор этническо-национального (суперэтнического) единства и презентации культурного имиджа страны на мировом уровне» [38, с. 48].

Схожим путем осуществлялась переоценка культурного наследия и в Казахстане, где можно было зафиксировать параллельное сосуществование сразу нескольких факторов:

- становление новых научных школ и выработка конкретных методологических подходов к изучению основ казахской национальной музыки;
- активизация творческого обмена с представителями других тюркских народов; возрождение духовных традиций в их ценностном понимании;
- обновление содержательных и технических элементов академического музыкального искусства за счёт расширения его общей тематики и внедрения в его лексику современной техники композиции;
- формирование истинно национальной по всем своим признакам массовой культуры;
- выход ведущих творческих кадров (композиторов, исполнителей и др.) на мировую сцену.

В целом можно констатировать следующее: освоение национальными культурами европейской модели искусства в XX веке приобрело невиданный размах. Другая эпоха, и, соответственно, социально-экономические условия потребовали и нового искусства – более демократичного и современного, современного, способного объективно отразить глобальные события современности. Зарождение институционального образования, а также научных и художественных школ нового типа (европейские образцы), становление развитой системы культуры, намеченные и осуществленные в предельно сжатые сроки, позволили создать благоприятные условия для приобщения Казахстана к мировому музыкально-историческому процессу. Однако, нельзя утаить и тот факт, что немало ценного, накопленного за предыдущие эпохи, из арсенала традиционной музыки не было вовлечено в процессы реорганизации национального искусства. Исходя из вышесказанного, задача восстановления баланса между архаическими и новыми музыкально-творческими видами (термин В. Дж. Конен) стало основной доминантой последних десятилетий XX века, когда постепенно уходили в «небытие» противоречия эпохи культурного строительства, и, наоборот, восполнялись «белые пятна» в истории и философии казахского народа, подвергались умелой реставрации утраченные традиции.

Примечательно и то, что со второй половины 1980-х годов значительно усилился интерес к наследию прошлого и со стороны отечественных представителей общегуманитарных наук – философов [39, с. 296], историков и др. [40], казахстанской интеллигенции в целом. Всё это ярко свидетельствует в пользу объективного характера ускоренно развивавшихся в те времена процессов, получивших в научной литературе ряд соответствующих определений: рост национального самосознания, реконструкция народных традиций, реинтерпретация культурного наследия, значимость которых была обусловлена сменой культурной парадигмы (В.Р. Дулат-Алеев) [41, с. 132].

Об этих существенных преобразованиях говорится в труде В.Е. Недлиной [22], где рассматриваются музыкально-исторические процессы в Казахстане 1980–2015 годов в контексте межкультурных связей того периода. Значительное место в нем занимает и вопрос переосмысления (реинтерпретации) традиционного наследия в качестве основополагающего фактора развития отечественного музыкального искусства: «Процесс реинтерпретации

характеризует наиболее значимые явления казахстанской музыкальной культуры 1980–2015 годов. Перемены в её структуре, в тематике и технике сочинения произведений, в роли представителей музыкального искусства продиктованы обновлением взглядов на наследие прошлого и место казахстанского искусства в мире» [22, с. 67].

По нашему глубокому убеждению, процесс вышеупомянутой реинтерпретации вокально – хорового искусства продолжается и поныне, находясь в его развивающей стадии. Так, за последние три десятилетия существенному пересмотру подверглись многие «забытые» национальные традиции, переосмыслены магистральные линии развития казахского музыкального искусства, и, как следствие, **определены художественно-ценностные ориентиры** в отечественной исполнительской культуре. Все эти **новаторские тенденции** ярко и индивидуально воплотились в различных видах творчества, в том числе и в жанрово-стилевых направлениях вокально-хорового искусства.

Тем не менее, при всех позитивных преобразованиях, достигнутых в процессе формирования ценностных направлений в вокально-хоровой сфере и их последующей художественной реализации в исполнительской практике, данный аспект до сих пор остается малоизученным в музыкальной науке Казахстана. Современные научные концепции, в основном, затрагивают вопросы целостного обновления национальной культуры, в том числе и музыкальной, где последняя предстает как совокупное явление за счет сосуществующих в одновременности и обоюдно развивающихся **тенденций – этнической и национально-универсальной**, взявших за основу модель западно-европейского академического и традиционного искусства.

Как видим, обе названные тенденции отличаются преемственным характером и отчетливым тяготением к возрождению ценностей ушедших эпох, проявляемыми во всех сферах музыкальной культуры. XX век, и, в особенности его вторая половина, как известно, также отличаются бережным отношением к интерпретации творений композиторов прошлого и стремлением воссоздать художественный стиль эпохи выразительными исполнительскими средствами (темп, звуковедение, агогика, динамика, туше), включая игру на старинных инструментах. Аналогичная позиция преобладала и в отношении к народному творчеству, что самым непосредственным образом сказалось на главной особенности современной интерпретации – умело передать «чувство дистанции», как по отношению к возвышенному и прекрасному, так и по «отношению к человеку», что «заставляет» по-новому оценивать и сам текст искусства. И, если ранее он служил лишь поводом для передачи «несказанного», то теперь он стал своего рода «знаком» определенной культурной системы, наделенной особым типом логики, идеалом красоты и характерным эмоциональным содержанием.

Итак, подчеркнем вновь, что XX век принес в искусство самые разнообразные идеи и образы. И это далеко не случайно, ввиду бурных темпов человеческой деятельности, большого количества открытий в научной и

технической сфере, знаменательных событий и явлений, социальных катаклизмов и т.п., ворвавшихся в художественную среду минувшего века и вызвавших к жизни новые способы выражения, что подтверждается высказыванием Н.М.Ковина: «Если хоровое пение будет без музыкальной подготовки, без технических навыков, я позволю себе предположить, что такое пение принесет вред именно музыке, как таковой» [42, с. 32].

Что же касается собственно проблематики хорового искусства в Казахстане, то в исследовательских работах она касалась, прежде всего, его исполнительских традиций, освещенных с позиции их исторического развития, хорового репертуара современных коллективов и т.д., в то время как сами новаторские тенденции, в частности, художественной реализации ценностных ориентаций в отечественном вокально – хоровом исполнительстве, как нами уже оговаривалось, оставались практически незамеченными современной наукой, вплоть до последнего времени. В этой связи уместно отметить, что в нашем понимании термин «тенденция» был привлечен с тем, чтобы обозначить направление, в котором развивалась и продолжает свои творческие поиски хоровая культура Казахстана конца XX и начала XXI веков: «Нередко хоровое пение называют консервативным. На самом деле его стабильность – следствие устойчивости вокально-интонируемых средств, связанного с природой певческого инструмента – голоса. Здесь же кроится и причина частичного «отторжения» хорового жанра от общего русла музыкального искусства. Однако из этого не следует, что хоровое пение не способно отражать современность, и поэтому устаревает как жанр, скорее другое: необходимо искать новые средства выразительности, соответствующие происходящему вокруг. Тогда возможно дальнейшее процветание духовных ценностей хоровой культуры» [43].

Среди **инноваций**, заявивших о себе в области вокально-хорового исполнительства на рубеже веков, особо выделяются следующие:

- музыкальное интонирование, формируемое по речевому принципу;
- звуковысотные изменения основного тона речи (мелодики), необходимые для выражения различных смысловых и синтаксических, а также и эмоционально-экспрессивных значений;
- тембральная окраска голоса, позволяющая ощутить звуковые оттенки;
- характер произнесения акцентируемых по смыслу слов с помощью удлинения, повышения тона, то есть выделения отдельных тонов. Паузы так же выполняют важную семантическую функцию в композиционном строении речи.

Как и на протяжении всего XX века, общей тенденцией современного искусства по-прежнему остается предельная сжатость и концентрированность звуковой информации. Вместо крупных форм лидируют небольшие камерные композиции, несущие на себе отпечаток новейших исполнительских технологий. Казахстанские композиторы, и это симптоматично, не остаются в стороне от этих преобразовательных процессов в их обращении к национальной тематике и создании новых, оригинальных по музыкальному языку обработок казахских народных песен: «Для многих современных хоровых сочинений не нужен широкий звук; технически сложные многоголосные произведения требуют

особой вокальной манеры владения голосом, острый слух и интеллект» [44, с. 19].

Отличаясь исключительным разнообразием и неоднородностью исполнительских решений, современное хоровое искусство послужило стимулом для научных разработок, посвящённых индивидуальным экспериментам в данном виде творчества на рубеже XX-XXI веков, предопределённых интенсивными поисками художественных модификаций привычных способов трансляции образно-выразительных идей. Подобные новаторские устремления, сопровождаемые сознательным отходом от традиционных приемов передачи интонируемых смыслов, явились важным стимулом к апробации радикально новых форм вокально-хоровой интерпретации. На наш взгляд, преследуемая нами цель – рассмотрение **новаторских тенденций** в современных хоровых произведениях и путей их внедрения в широкую исполнительскую практику может сыграть существенную роль в определении общей направленности ведущих инноваций в анализируемом жанре, инспирируемых композиторским творчеством наших дней.

И если в начале прошлого столетия традиционная казахская песня, будучи органичным компонентом повсеместного народного творчества, проникала в быт каждой семьи, то уже в конце XX века, в связи с бурным всплеском так называемой этнохудожественной «волны», она естественным путем влилась в русло современной исполнительской культуры. Именно тогда обрел свою актуальность известный тезис о том, что неизбежность определенных инноваций ни в коем случае не подменяет необходимости восстановления в памяти народа того главного «ядра» - центра этнохудожественной культуры, без которого все они теряют какой-либо смысл: «Сама природа фольклора как раз и состоит в том, - утверждает В.Е.Гусев, - чтобы на любом историческом этапе его развития современным является не только то, что создано в данное время, но и то, что, будучи созданным на протяжении веков, активно усваивается новым поколением» [45].

Не стоит удивляться и тому, что на нынешнем этапе роль человеческого фактора, материальные и духовные потребности людей, диктующие бережное отношение к извечным ценностям каждого народа, а также к новейшим достижениям и изобретениям мировой науки, культуры и искусства не только нисколько не утратили их актуальности, но и возрастают с каждым днем. Во главу угла ставятся, в первую очередь, гуманистические традиции национальной культуры, которые надлежит всячески оберегать, давая им новое «дыхание» и обогащая их последними достижениями современной цивилизации. Ценностное отношение всего прогрессивного человечества к культуре прошлого, первоначальным традициям праотцов метко выражено изречением: «Из духовного очага наших предков мы должны брать не отживший пепел, а пылающий огонь» [46].

В вокально-хоровом искусстве, как ни в каком другом жанре, с учетом его массового характера и доступности для широких слоев населения, подобные

изменения свидетельствуют об эволюции в самом образе мышления, или другой ментальности, вызывающих подлинный переворот в системе материальных и духовных ценностей, в результате чего нередко меняется эстетическое сознание, и, как следствие, возникают новые нравственно-эстетические идеалы. Следовательно, необходимость углубленного изучения духовных основ народного творчества с целью практической реализации сформированных с их помощью ценностных ориентиров имеет неоспоримую художественную пользу в условиях вокально-хорового исполнительства, которое призвано поддерживать и сохранять все прогрессивное, достигнутое в данном направлении. И здесь первоочередной задачей выступает тщательный подбор и качественное освоение хорового репертуара, составленного на базе народных произведений, с помощью которого становится возможным постичь всю красоту и удивительное богатство национального искусства

Рассматривая крупным планом **новаторские тенденции реализации художественно-аксиологических основ в отечественном вокально – хоровом исполнительстве**, следует уделить первостепенное внимание всеохватывающему и в то же время подробному анализу **хорового творчества композиторов Казахстана XX – начала XXI вв.**

Современное его состояние характеризуется двумя основными стилистическими направлениями (классико-романтическим и национально-авангардным), преобладающими в его общей панораме стилей и жанров. Так, например, творческая реконструкция старинных европейских форм и разных техник композиции, как правило, проходит в духе условных неоклассических тенденций, воспроизводимых казахстанскими мастерами в виде диалога с признанными творцами западно – европейской и национальной музыки прошлых эпох. Приоритетной же остаётся опора на традиции академического искусства в его существующих разновидностях, где творческим исканиям отечественных композиторов отводится центральное место в отражении, а иногда и в предвосхищении духовных процессов в культуре страны в целом. Здесь и переоценка культурного наследия, и возрождение древних традиций, что, соответственно, ведет к постепенному углублению и расширению сферы национального искусства и выходу его на мировой уровень.

Надо сказать, что уже к 80-м годам фактически все композиторы республики оказались вовлеченными в поиск новых путей развития профессиональной школы, в том числе и в области вокально-хорового исполнительства, где можно было выделить две взаимосвязанные тенденции. С одной стороны, это усложнение музыкального языка обработок вокально-песенных мелодий, а с другой – возврат к духовным ценностям традиционной музыки в рамках композиторских техник XX века.

Столь явный и художественно оправданный интерес к истокам родной культуры неминуемо ведет и к изучению, а затем и к творческому преломлению особенностей других восточных культур. По признанию отечественного композитора Б. Баяхунова, соединение в его опусах элементов различных внеевропейских культур в Третьей симфонии (например, принципов индийской

раги, джаза и казахского кюя) происходит за счет так называемого «внутривосточного синтеза» (термин Б.Я.Баяхунова) [47, с. 356]. Автор известных произведений успешно претворяет в своей оригинальной музыкальной лексике самые разнообразные этнические «мотивы», вдохновленные казахской, арабской, японской, индийской, китайской, еврейской, таджикской и дунганской музыкой.

Становится очевидным, что в тематике и эстетике композиторского творчества в 1980-е годы в начале намечаются, а в 1990–2000-е весьма плодотворно развиваются тенденции к усилению роли диалогичности в музыкальном искусстве: здесь подразумевается обращение к прошлому народа, переключки с Западом, «выход» к классическим традициям Востока и связанный с ним «внутривосточный синтез» [48, с. 43]. Все эти художественные сферы, пересекаясь и объединяясь в авторских замыслах, порождают новые векторы творческих поисков казахстанских композиторов во всех стилистических направлениях, в том числе и в вокально – хоровом искусстве «нового времени».

Помимо этого, в 1980–90-х годах объединяющим моментом для многих национальных композиторских школ СНГ стало зарождение и последующее распространение такого необычного художественного феномена, как «новая фольклорная волна». В числе особенностей указанного периода можно назвать активные и, как оказалось, перспективные поиски новых нестандартных путей проникновения национального начала в вокально-хоровое исполнительство, полностью отвечающих требованиям времени. Следуя избранному курсу, музыкальное искусство берет на себя выполнение таких важных функций, как «формирование новой этно-национальной идентичности и этническая мобилизация, фактор этническо-национального (суперэтнического) единства и презентации культурного имиджа страны на мировом уровне» [49, с. 48].

Выдвинутые в художественной практике эстетические установки и критерии становятся ведущими ориентирами для композиторов среднего и младшего поколений: Бахтияра Аманжола (кюи и обработки народных песен для различных составов), Адиля Бестыбаева (программные симфонические и камерные произведения), Едиля Хусаинова (произведения для оркестра казахских народных инструментов), Актоты Раимкуловой (кантата «Кокжал»), Серикжана Абдинурова (симфонии, вокально-хоровые произведения), Сейдоллы Байтерекова (произведения для хора) и некоторых других. В их разножанровых сочинениях новаторские творческие устремления нашли свое многогранное воплощение в формировании иных целевых ориентиров модернизации национального стиля, инновационных подходов к адекватному отражению типических свойств традиционного интонирования, сложных закономерностей языка в традиционной музыке, передовых техник композиции, базовых «стандартов» национально-авангардного направления.

Особый интерес к национальной истории и легендарным личностями из народа находит свое непосредственное отражение в программной музыке рассматриваемого периода, расцвет которой охватывает длительный промежуток времени и наблюдается во всех жанрах композиторского

творчества, включая и кантатно-ораториальные композиции. В качестве показательных примеров назовем Поэму-фантазию «Ұақыт жаңғырығы» («Эхо времени») Бейбита Дальденбая (1997), затрагивающую актуальную тему преемственности поколений и сохранности многовековых традиций, быстротечности и, вместе с тем, неисчерпаемости жизни во всех проявлениях, а также ораторию «Түркістан Тұран бесігі» («Туркестан – колыбель Турана») Дугенбая Ботбаева (1999), кантаты «Замана» («Время») и «Атамекен Түркістан» («Отчизна Туркестан») Мынжасара Мангитаева (2004) и др.

Обобщенные картины национального быта казахов эпического, или же лирико-созерцательного характера обнаруживаются и в камерно-инструментальных сочинениях. Таковы, например, вошедшие в концертный репертуар программные пьесы «Гауһар» (имя девушки), «Жұмбақ» («Загадка») Серика Еркимбекова, «Наурыз» (национальный праздник), «Восточный напев» Ляззат Жумановой, «Нәзік жалған» («Нежный обман»), «Восточная песня» Жуматая Тезекбаева, «Сказание о батыре Атилле» Бахтияра Аманжолы «Сылдырмақ» («погремушка», исконное название казахского народного шумового инструмента) Алиби Абдинурова, и многие другие.

Параллельно с этим, в последнее десятилетие прошлого столетия активно вторгаются новейшие творческие тенденции как закономерный результат эволюции композиторского мышления. Уже тогда в орбиту универсальных средств художественной выразительности, наряду с апробированными техниками письма XX века, начинают быстро распространяться цифровые, мультимедийные, компьютерные и другие современные технологии. Однако, отношение к подобным техническим инновациям со стороны музыкальной общественности, и, прежде всего, творческих деятелей, в целом остается достаточно избирательным, о чем высказывается в своем автобиографическом очерке известный казахстанский композитор Бакир Баяхунов: «Будущее музыкального творчества в Казахстане видится не столько в соответствии мировым стандартам, сколько в сохранении и развитии своей самобытности, корни которой в национальном наследии» [47, с. 355].

В свою очередь, интересный художественный опыт своеобразного преломления на казахстанской почве неоклассических и полистилистических тенденций демонстрирует целый ряд сочинений 1980-1990-х годов. Так, характерные для национального искусства диалогические концепции наиболее ярко и последовательно представлены в творчестве Бакира Баяхунова, Виктора Новикова, Ольги Хромовой и некоторых других. Отдельные элементы неоклассицизма можно также наблюдать в произведениях Газизы Жубановой, Алмабека Меирбекова, Мансура Сагатова, Серика Еркимбекова и их единомышленников, отличавшихся достаточно свободным толкованием данной стилистической категории. В понимании казахстанских авторов сюда включалось не только наследие европейской культуры, но и национальная профессиональная музыка устной традиции, а также классические традиции Востока, где отдавалась дань уйгурскому мукаму, индийской раге и т.п.). Синхронное сосуществование в подобных полистилистических опусах цитат из мировой и

казахстанской классики формировало у слушателя идейно – эстетические представления о музыке как о национальном, «... которое имеет ценность для всего человечества» [50, с. 8].

В своих неустанных поисках художественно достоверного выражения национальных идей казахстанские композиторы в значительной степени опираются лишь на достижения в области неофольклоризма, где за точку отсчета были взяты главные принципы претворения фольклора, присвоение и трансформация, согласно терминологии Г. Головинского [51, с. 51], работа «по модели» – с применением «авангардных» техник письма, сложившихся в западноевропейской музыке второй половины XX века. Данная тенденция подтверждает тезис Г.В.Григорьевой о том, что «неофольклоризм» органично вписался в общую панораму «неостилевых» явлений в музыке второй половины XX века. ... подчеркивает единообразие в различных принципах мышления, в опоре на систему ассоциативных связей в стилистике – общего свойства музыки последних десятилетий» [52, с. 65-66].

О результатах столь продуктивного взаимодействия фольклорного и академического начал на разных художественных уровнях стало возможным судить по возникновению нетрадиционных, полижанровых, с учетом их синтетической природы структур, мало характерных для творчества композиторов Казахстана на предыдущих стадиях его развития, но весьма типичных для западноевропейской и отечественной музыки второй половины XX века. Примечательной в этом плане является, несомненно, новаторская Пятая симфония «Аура Востока» Б. Баяхунова с солирующим альтом, образующая органичный синтез отличительных признаков симфонии и инструментального концерта. В том же показательном ряду находятся смешанные жанры с использованием голоса и симфонического оркестра, составившие основу таких произведений, как Симфоническая картина Кенеса Дуйсекеева «Жалаңтөс батыр» с партией баритона соло (1996), Сюита из балета «Вечный огонь» С. Еркимбекова с хором (1998) и др.

Еще одним ярким и исключительно новым явлением, возникшим на художественном «горизонте» того плодотворного периода, стало зарождение в казахской академической музыке жанра хорового концерта. К числу первых образцов такого необычного «альянса» между вокальной и инструментальной сферами в его национальном прочтении относится Концерт для хора а cappella Серикжана Абдинурова, представляющий собой развернутое эпическое полотно с характерной для композитора апелляцией к народно – песенным истокам. В четырехчастном цикле концерта запечатлены музыкально – поэтические образы, воплощающие различные стороны казахской истории: I ч. – «Кобыз», II ч. – «Зов предков» – национальная архаика, III ч. «Молитва Махамбета» – эпический жыр (стих), IV ч. – «Жертвенная песнь» (ритуальная песня).

Не менее значимым в художественном отношении выступает произведение другого казахстанского автора – Бахтияра Аманжола, камерное по природе, образное содержание которого раскрыто средствами вокально – хоровой лирики. Это «Хор на стихи Басё», где красочные гармонические

созвучия, полиостинатная фактура и другие сонорные приёмы становятся главными средствами передачи утончённой эмоциональной атмосферы стихов. Музыка, необыкновенно тонко и проникновенно передавая содержание каждой строки стихотворения, объединяет три образно-тематических пласта в единое целое, где все составляющие направлены на создание многозвучного и полифункционального красочного комплекса.

Обращаясь непосредственно к композиторской практике наших дней, отметим такие характерные черты, как радикальное совмещение модусов разного рода эстетических систем, нетрадиционное использование красочной палитры необычных, а иногда и ошеломляющих звуковых сочетаний. Хоровое творчество последней трети XX – начала XXI столетий также отличается не только своей насыщенной в образно-интонационном и фактурном плане «лексикой», но и богатым в жанровом отношении диапазоном (хоровая миниатюра, хоровая пьеса, хоровая поэма, хоровой цикл, хоровой концерт, кантатно-ораториальные сочинения).

В этом плане казахстанская музыка академического направления тоже всячески стремится к полноте и глубине отражения традиционной картины мира современными выразительными средствами. Так, опора на этнические, архаические по своей природе звукоидеалы, способствующая, с одной стороны, расширению национальной тематики произведений, с другой стороны, дает импульс к освоению таких современных композиционно-технических комплексов, как сонористика, электронная музыка, спектрализм и проч. Особенности так называемого национального авангарда по-прежнему остаются избирательное отношение к техническим инновациям и неизменная ориентация на современное, но в опоре на прошлый опыт, выражение национально-специфического (с заметным влиянием неоархаики, полистилистики, «Музыки мира» и т.д.). А это означает, что любые художественные попытки обновления стиля путем «раздвижения границ» привычного и традиционного ни в коей мере не противоречит задаче расширения и углубления исконно национальных основ творчества, что отразилось в жанровой системе композиторской музыки Казахстана.

Сказанное подтверждается и той историко-культурной ситуацией, сложившейся на современном этапе развития вокально-хоровой музыки в Казахстане, которая позволяет выявить в творчестве композиторов актуальность обозначенных выше тенденций, где, с одной стороны, наблюдается погружение в глубины казахской истории, в архаичные пласты традиционной казахской культуры, а с другой – широкое и неограниченное ничем применение разнообразных техник композиции, унаследованных от XX века и адаптированных к фольклорному материалу, увлечение медийными, цифровыми технологиями в неустанных поисках новых, современных звучаний. Причем, нередко все названные тенденции тесно взаимодействуют между собой, переплетаясь и видоизменяясь в одном произведении. И все это красноречиво свидетельствует о достижении казахстанскими композиторами нового уровня мышления, когда в обширном музыкальном пространстве XXI века уже не так

легко понять «что есть общее, что различное, что есть взаимоисключающее, а что есть единое и цельное» [53].

Как видим, к синтезу различных традиций тяготеют многие казахстанские авторы, и это обоюдный процесс взаимопроникновения национальных культур Востока и Запада, прошлых эпох и современности, учитывая все более возрастающий интерес к отечественной культуре со стороны представителей других композиторских школ. Безусловно, все это стало возможным, благодаря открытости казахстанской культуры и выходу ее на мировую сцену как самостоятельного художественного феномена. Сам факт постоянного обращения зарубежных композиторов к казахской национальной тематике можно с полным обоснованием считать одним из показательных знаков нынешней реальности, обусловленных процессом активного внедрения отечественного искусства в мировое пространство.

Немалые перспективы в этом плане сулят существенно возросшие в начале 2000-х годов возможности для поездок на гастроли местных исполнителей, не говоря уже о естественном увеличении казахского контента в сети интернет, что обеспечило благоприятные условия для удалённого, но не менее плодотворного ознакомления зарубежных композиторов с лучшими образцами национального музыкального искусства. Так, именно с помощью коммуникационных и информационных средств интернета казахской музыкой всерьёз увлёкся немецкий композитор, музыковед и исследователь Вернер Линден, записавший с 2005 года около десятка радиопередач об её стилях и жанрах, что было главным образом предназначено для Интернет-аудитории. Большой интерес вызывают и его собственные творческие эксперименты с казахскими мелодиями и ритмами. Такие, например, как композиция «Ертең» («Завтра» или в более широком значении «Будущее», 2011), созданное для ансамбля традиционных казахских инструментов и певца.

Будучи одним из ярых приверженцев европейского авангарда, В. Линден задумал оригинальную концепцию, в которой смогли бы соединиться инновационные технические приемы музыкальной композиции с выразительными элементами традиционной казахской музыки, что придало бы модернистскую окраску привычному звучанию фольклорного ансамбля. Автор нескольких обработок казахских народных песен в популярных эстрадных жанрах, активный участник интернет-дискуссий, связанных с восточной и в том числе с казахской музыкой, Вернер Линден своей бурной деятельностью осуществляет важную пропагандистскую и просветительскую миссию, способствуя популяризации искусства нашего народа за рубежом.

Творческий опыт признанного немецкого музыканта не является единственным в плане воссоединения традиционного и новаторского на почве казахской национальной тематики. Можно привести немало произведений зарубежных композиторов, использующих особенности казахской музыки в своём творчестве. К их числу относятся музыкально-театральная пьеса (перфоманс) израильского композитора Юваль Авиталья «Slow Horizons» (Медленные горизонты) для гитары, ансамбля казахской традиционной музыки

(12 музыкантов), танцоров и рассказчика (премьера состоялась на Фестивале Наурыз в 2006 году, в г. Алматы); оратория «Абай-Шакарим» для хора, струнного оркестра, фольклорного ансамбля и вокального соло (2010 г.), ода «Shine Astana!» (Сверкай, Астана), посвященная 20-летию г. Астана популярного британского композитора и инструменталиста Карла Дженкинса и др. Таким образом, сочинения К. Дженкинса стоят особняком среди всех композиций данного направления, получившие широкую известность у мировой публики, без упоминания которых список был бы неполным.

Речь идет о вокально-симфонической поэме «Тілеп» для солистов, женского хора и оркестра (2006), а также о симфонии «Шакарим» для смешанного хора, женского голоса, скрипки соло, народных инструментов и струнного оркестра (2012), вызвавших большой общественный резонанс у многочисленных любителей подобного жанра. Любопытно, что при всей разности трактовок вышеназванными композиторами казахских народных мотивов, их объединяет ряд общих приёмов, а именно: акцент на специфике традиционной ритмики и ладового колорита, полимелодика преимущественно на диатонической основе, введение начального «запева» по типу традиционных инструментальных и вокальных композиций, а также умелая имитация структурных особенностей традиционных песен. Во всех указанных произведениях национальная «интонация» воспроизводится путем использования прямых цитат (например, в сюите «Шакарим» автор напрямую использует подлинные напевы героя произведения – акына Шакарима Кудайбердиева), характерных тембров народных инструментов (как в частности в партитуре «Тілеп», куда включены сольные партии кобыза, домбры, саз-сырная и шанкобыза, дублируемого горловым пением), а также первоисточников – текстов казахских поэтов (например, стихов Абая и Шакарима в вокально – хоровых эпизодах поэмы «Тілеп»). Не вызывает удивления и тот заслуживающий внимания факт, что из всех упомянутых произведений именно опусы Карла Дженкинса обрели огромную популярность в Казахстане.

Что же касается самого масштабного проекта зарубежных композиторов на казахскую тематику, то это представленная на суд казахстанской публики 25 марта 2011 года в Алматы кантата для тенора, чтеца, хора и оркестра казахских народных инструментов «Молчание Великой Степи» американского композитора Энн Ли Бэрн. Успех этого впечатляющего проекта был изначально предопределен особенностями музыкального языка, который прост и современен: автор охотно прибегает к ярким сонорным эффектам в партии оркестра, обогащенным элементами импровизации, а сольных фрагментах – к экспрессивным декламациям. Композитор практически не обращается к фольклорным цитатам, о чём свидетельствует высказывание Т. Бекбосунова: «Именно впечатления от услышанной народной музыки привлекли Энн. Она не использует прямое цитирование, а пробует высказаться на новом для неё музыкальном языке» [54, с. 6.].

Достойны восхищения и виртуозная работа американского мастера с тембрами народных инструментов, а также весьма необычное и в то же время

очень гармоничное звучание оркестра народных инструментов и вокально-хорового коллектива в целом. В композиционном же плане двенадцать составляющих кантату номеров не выходят за рамки традиционных форм, большинство из которых имеют трехчастную структуру. Обращает на себя внимание и отсутствие мажорных тональностей в отборе ладогармонических средств. Хотя, как это ни парадоксально, ощущение светлого колорита сохраняется из-за преобладания в музыкальной ткани произведения диатонической мелодики, простых гармоний и прозрачной оркестровки. Нестандартное решение предлагается автором и в отношении самого фольклорного исполнительского состава, в то время как практически все кантаты казахстанских композиторов исполнялись и продолжают звучать в сопровождении симфонического оркестра.

В общих же чертах приведенные нами примеры обращения зарубежных композиторов к казахской национальной тематике заметно отличаются друг от друга по своим жанровым признакам, общему замыслу, исполнительскому составу и т.п., не говоря уже об индивидуальных трактовках самих народных источников в каждом конкретном случае. Объединяет же все рассмотренные опусы факт обращения их авторов к музыкальной культуре другого народа, стимулом к которому послужило знакомство с ней незадолго до написания одного, или же нескольких произведений. И, если для самих композиторов подобное знакомство имело своей целью познанию нового и погружение в иной мир музыкально-поэтических образов, то для Казахстана это явилось одним из путей выхода в мировое культурное пространство, и, как следствие, стало важным фактором её широкой популяризации.

Итак, можно с полной уверенностью утверждать, что усиленное внимание к казахской культуре со стороны зарубежных композиторов представляет собой характерную примету современного периода. Значение столь уникальных в художественной практике опусов двояко: с одной стороны, благодаря им открываются новые возможности синтеза традиционных и современных средств музыкальной выразительности, а с другой, они могут стать существенным импульсом к созданию новых жанровых направлений (например, таких, как кантата для хора и оркестра казахских народных инструментов, перформанс и мн. др.).

Следовательно, вокальные и хоровые сочинения казахстанских и зарубежных композиторов наглядно демонстрируют **примеры успешной реализации новейших тенденций и экспериментальных инноваций в современном хоровом творчестве**, будучи залогом их повсеместного внедрения в исполнительскую практику. В их произведениях репрезентируются показательные и в то же время наиболее ценностные элементы различных видов искусства – хорового пения, киноискусства, театра, живописи и т.д. И, несмотря на весьма скромный, как правило, арсенал художественных средств, включающих как традиционные, так и новаторские приёмы хорового исполнительства, пластические жесты артистов хора, «музыкальные кадры» и т.п., их оказывается вполне достаточно, чтобы в полной мере раскрыть замысел

автора. В этом нас убеждает прозорливое убеждение В. Мужчиля, относительно своеобразия творческой манеры композиторов – представителей нового поколения: «В произведениях современных композиторов прослеживается явная тенденция к сочетанию новых приёмов игры на инструменте со сценическими действиями артиста, которые выражаются в его *перформативном, активном «личностном» поведении (перформансе)*. Исполнительский звук, по сути, теряет монопольное значение центра исполнительского жеста, он превращается в один из элементов соматического поведения, тем самым, наряду со звуком - тоном, «низвергается» с классического пьедестала эстетики возвышенного» [55, с. 251].

Вполне закономерно, что методы композиции, возникшие в музыке XX века, с присущей им эстетикой **возрождения ценностных категорий в искусстве** не могли повлиять на современную технику вокально-хорового творчества и, соответственно исполнения, а также на особенности слухового восприятия зрителей. Коллективное пение в академическом жанре, оставаясь одним из самых массовых и вместе с тем наиболее канонических видов искусства, казалось бы, и должно быть «менее всего подвержено новациям и кардинальным изменениям» [56, с. 5]. Не удивительно, что многие композиторы-современники продолжают придерживаться «традиционной» линии в большинстве хоровых сочинений, тогда как в инструментальных опусах они демонстрируют гораздо более выраженную степень художественной фантазии.

Вышеупомянутый принцип находит соответствующее преломление и в отечественном исполнительском творчестве, что, в первую очередь, прослеживается в процессе эволюции хорового репертуара. Так, широкое освоение казахскими композиторами классических форм и их постоянное взаимодействие с музыкой западно-европейской традиции послужило отправной точкой для воссоединения её духовных основ с ценностной доминантой национального фольклора, то есть с самобытными приемами музицирования в рамках устной традиции, где именно вокально-хоровой жанр оказался идеальной творческой средой для подобных художественных экспериментов. Ведь, как известно, национальная идентичность любого музыкального, в том числе и казахстанского искусства, ярче всего проявляется в опоре на традиционные песни и кюи, но зачастую без прямого заимствования, что, как пишет исследователь Г.Ж.Кузбакова, отмечает какую-либо необходимость «выявлять музыкальные цитаты, похожие мелодии и ритмы. Более целесообразным представляется анализ синтетических форм общеевропейского и национального казахского начал, степень проникновения в музыкальный язык традиционной музыки, а также исследование различных полюсов проявления национальной идеи в произведениях казахстанских композиторов» [30, с. 190 Харламова].

Как свидетельствует художественная практика, на сегодняшний день отечественная вокально-хоровая музыка представляет собой довольно пеструю панораму стилей и жанров, в которой, тем не менее, можно выделить лидирующие позиции двух основных направлений. Первое, где из них неразрывно связано с развитием и сохранением песенных, фольклорных традиций. Второе же направление главным образом нацелено на

интеграционные процессы и их продвижение в мировое музыкальное пространство, отмеченное поиском новых исполнительских приёмов хорового письма на базе синтеза национальных истоков и современных композиторских техник, индивидуализации музыкального языка и хоровой партитуры в целом.

Характерно, что спрос на новый хоровой репертуар благоприятно сказывается на опыте сотрудничества исполнителей, руководителей вокально-хоровых коллективов и дирижёров с композиторами, работавшими в этом жанре. Более того, для многих авторов апробация их идей на практике, в хоре, в процессе непосредственной подготовки произведений к исполнению стала настоящей «творческой лабораторией».

Исходя из представленных идей, нами были выявлены и систематизированы наиболее яркие и доказательные примеры на основе ранее неисследованного пласта вокально-хоровой музыки композиторов Казахстана XX – начала XXI вв. (как произведения с сопровождением, так и для хора *a cappella*), которые, на наш взгляд, в полной мере демонстрируют обозначенные выше тенденции и являются достаточным основанием для соответствующих выводов о многополюсной направленности развития казахстанского искусства на современном этапе.

Подытоживая сказанное, попытаемся обобщить **круг новаторских тенденций**, прослеживаемых в отечественном вокально-хоровом исполнительстве нашего времени, к которым относятся:

- ярко выраженное национальное начало, связанное, прежде всего, с духовными, составляющими музыкального фольклора и, претворенное на новый лад в исполнительском творчестве;
- полистилистическая направленность, как ценностный ориентир художественных веяний в вокально-хоровой сфере, включающая неоархаику, а также неоклассицизм в его западном, восточном и чисто национальном преломлениях;
- расширенная тематика композиторского творчества, и, как результат, создание разнообразных произведений для хора и вокального ансамбля экспериментального типа;
- расширение жанрового диапазона в области хорового творчества последней трети XX - начала XXI столетий за счет таких разновидностей, как хоровая миниатюра, хоровая пьеса, хоровая поэма, хоровой цикл, хоровой концерт, кантатно-ораториальные сочинения, перфоманс и др.;
- экспериментальные приемы звукоинтонирования в современных хоровых произведениях, активно внедряемые в исполнительскую практику;
- в увеличении ценностной роли традиционной культуры как идейно-тематической основы образуются в массовых жанрах, практикуемых современными казахстанскими композиторами; возникновение так называемых смешанных «этно-жанров» (этно-джаз, этно-рок, этно-поп и т.п.);
- процесс реинтерпретации, охвативший наиболее значимые явления отечественного вокально-хорового искусства 1980–2025 годов. Отчетливые перемены в его структуре, в самой технике исполнения, в тематике хоровых

сочинений последних лет, как правило, продиктованы обновлением духовно-эстетических взглядов на наследие прошлого и место казахстанского искусства в мире;

- «выход» вокально-хоровой культуры Казахстана на мировую сцену в новом художественном качестве, как самодостаточного феномена в его неустанном продвижении к обретению духовно-ценностных точек опоры в творческой и исполнительской деятельности.

Выводы по третьему разделу.

Подытоживая сформулированные положения и полученные на их основе результаты, мы пришли к закономерному выводу о том, что «процесс становления казахстанской школы вокально-хорового исполнительства имел стадийный характер и осуществлялся последовательным путем, где наметились свои характерные **этапы**» (как уже отмечалось в параграфе 1.2):

- **Первый этап** (с середины XVIII в. и до начала 30-х годов XX столетия) (п. 1.1), характеризуется, с одной стороны, постепенным расцветом любительского вокального и хорового музицирования, а с другой – сближением творчества народно-профессиональных композиторов с музыкой устной традиции. Этот начальный период становления казахстанской хоровой школы, как уже отмечалось, был неразрывно связан со сферой любительского музицирования, широко практикуемого в городской среде, которое уже тогда оказало значительное влияние на дальнейшее формирование всего национального искусства. Пение в любительских хорах было общедоступно, и это существенное обстоятельство облегчало приобщение к классике широких слоев казахского народа. В сельской местности, в свою очередь, было повсеместно распространено совместное унисонное пение как один из видов бытового музицирования.

- **Второй этап** (начало 30-х – начало 90-х) (п. 1.2) отмечен интенсивностью формирования исполнительской деятельности профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов республики, где осуществляется синтез европейского и традиционного типов музыкального мышления, что значительно ускорило развитие казахстанского вокально-хорового искусства, но и в то же время стало причиной последующих глубоких перемен, в том числе и художественной оценки культурного наследия последних десятилетий XX века.

- **Третий этап**, обозначенный как период на рубеже XX-XXI веков (1990 – 2025), вступил в свои права с момента зарождения национального авангарда. Совпадая по времени с современным периодом в истории казахской вокально-хоровой музыки, он разворачивается под «знаком» обновлённого претворения фольклора в национальном искусстве, осуществляемого посредством его глубинного изучения и ценностного подхода к значимым явлениям казахской традиционной культуры.

Сама идея «обретения себя», созвучная призыву к «возвращению к корням», равно как и мысли о влиянии тюркских народов на мировую историю и культуру, были с энтузиазмом восприняты казахской творческой

интеллигенцией, что нашло отражение в научных и искусствоведческих работах А.Б.Кунанбаевой [23, с. 117], У.Р.Джумаковой [24, с. 22]), Утегалиевой С.И. [25], Недлиной В.Е. [26, с. 47-52.], Харламовой Т.В. [27] и др.

Как видим, сложившаяся на сегодняшний день культурная панорама деятельности ведущих хоровых коллективов, даёт все основания предположить, что вокально-хоровое искусство Казахстана имеет ярко выраженную перспективу для своего полноценного развития. На это, в частности, указывают и упрочившиеся позиции хорового искусства в отечественной музыкальной культуре, где неизменно поддерживается и неуклонно возрастает его творческий, художественно-эстетический авторитет. В нем, как в «центре притяжения» исконно национальных интересов, создается благоприятный фон для повышения исполнительского мастерства, сопряженный с непрерывными поисками новых форм и средств художественного выражения.

Динамичная картина развития отечественного вокально-хорового искусства на современном этапе явственно демонстрирует его приверженность к наилучшим традициям мировой исполнительской культуры в лице самых ярких коллективов и их талантливых мастеров - хормейстеров, что подтверждает постоянную направленность творческих исканий в данном виде деятельности на гармоничный синтез прогрессивных традиций прошлого с новыми веяниями и тенденциями в этой сфере. Социально значимые ценности, созданные в республике видными представителями художественно ориентированного вокально-хорового исполнительства, поддерживаемые молодыми, но уже многообещающими талантами – все эти бесспорные достижения составляют богатое духовное наследие казахстанской музыкальной культуры и всего общества в целом. И только в процессе такого скрупулезного анализа исполнительской деятельности профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов, тщательного освоения вокально-хорового репертуара, на наш взгляд, возможно, постичь их социально-ценностную значимость в популяризации национальной культуры.

В таком всеобъемлющем контексте ценностный подход к духовным завоеваниям, достигнутым в процессе вокально-хоровой исполнительской деятельности на всех этапах её многоступенчатого развития, с учетом специфики подбора соответствующего репертуара в творческом арсенале профессиональных и самодеятельных певческих коллективов, на наш взгляд, может стать «ключом» к более глубокому постижению их художественно-эстетического предназначения в прогрессирующем росте подлинных творческих открытий на ниве национальной культуры.

Любая национальная культура сосредоточивает в себе и познанное в жизни человека и новое знание, для полного усвоения которого требуется гибкое и постоянное взаимодействие традиционного и креативного. Именно поиск всевозможных путей решения обозначенной проблемы и обусловил выбор темы настоящего диссертационного исследования «Художественно – аксиологические основы вокально – хорового искусства Казахстана»:

- Вокально-хоровое творчество является не только определенным видом искусства, но и важным социокультурным феноменом, активно функционирующим, сосуществующим в органичном единстве с академическими формами и музыкально-этническими традициями, воспринимаемым как прогрессивно-развивающаяся область исполнительства и ориентированным на его широкую востребованность со стороны различных социальных слоев населения, в том числе и разновозрастной зрительской аудитории.
- Вокально-хоровое исполнительское искусство – это многоуровневый творческий процесс, требующий комплексного подхода к проблемам воплощения исполнительского замысла в различных типах индивидуально-выраженной интерпретации.
- Креативность и полноценное раскрытие творческого потенциала – таковы основополагающие факторы развития вокально-хорового искусства и исполнительства на современном этапе, поскольку в этом процессе моделируются не только его технические аспекты, но и содержательные элементы музыкального искусства.

В завершение считаем нужным подчеркнуть, что возрождение бесценных исторических традиций и стремительный рост творческих достижений национального искусства, неотделимых от высоких принципов морали и этики, а также их гармоничное, оригинальное «прочтение» в современных условиях, служит важнейшим **показателем новаторских тенденций художественной реализации аксиологических основ в отечественном вокально-хоровом исполнительстве**. В частности, все более пристальное внимание уделяется необходимости создания условий для культурного процветания нации, сохранения ее художественного наследия и, как следствие, подготовки специалистов качественно новой формации – всесторонне образованных, обладающих профессиональным мастерством и развитым личностно-творческим потенциалом. А отсюда берет свое начало мощный всплеск отечественного самосознания, отражаемого как в произведениях литературы, поэзии, изобразительного искусства, так и в музыке, где обращение к исконно национальной тематике, богатству фольклорных источников было и остается важным стимулом к созданию ярких сюжетов и образов, позволяющих творческим деятелям наглядно демонстрировать их художественные достижения не только в Казахстане, но и за рубежом.

Заключение

Подводя итоги, можно с уверенностью утверждать, что вокально-хоровое творчество, как один из наиболее доступных видов современного искусства, обращенных к массовой аудитории, занимает особое место среди других направлений академической музыки. Благодаря радио и телевидению, а также множественным каналам электронной подачи информации, оно способно оказывать значительное влияние на формирование музыкальных вкусов огромного количества людей.

И, как подтверждение, сделанный нами краткий исторический экскурс в вокально-хоровое искусство, сложившийся в недрах казахской национальной культуры, послужил достаточным основанием для размышлений о возможных путях его дальнейшего продуктивного развития, сопровождаемых стремлением выявить и проанализировать типологические характеристики данного явления в отечественном искусстве. Осознавая глубокую значимость музыкально-эстетических и стилевых особенностей современной вокальной и хоровой культуры, мы попытались обобщить весь предшествующий исследовательский опыт, накопленный в указанном направлении, и на этом социально-художественном фоне систематизировать имеющиеся данные относительно изученных нами объектов творческой деятельности.

Как уже отмечалось, избранная нами тематика вошла в научный обиход отечественного музыковедения сравнительно недавно. Недостаточная изученность в разработке составляющих её сторон объясняется множеством причин и, соответственно, вызывает целый ряд взаимосвязанных с ними насущных проблем.

Сегодня, как никогда, в казахстанской науке назрела острая необходимость в изучении такого значимого явления, как вокально-хоровое исполнительство. Этот обширный пласт современного искусства, несомненно, должен получить должное осмысление и всеобъемлющую оценку в трудах отечественных музыкальных критиков, ибо духовное богатство суверенного Казахстана, заключенное в традиционном фольклоре (песни и кюи), успешно и плодотворно развивается, естественным образом приводя к появлению новых художественных тенденций, стилей, жанров и форм. Так, в глобальных процессах, происходящих в XXI веке во всех отраслях культурной жизни нашей страны, возникновение разного рода неординарных составов, таких, как этно, рок, поп, джаз-коллективы с их своеобразной манерой исполнения и особым типом интонирования, вполне закономерно, исходя из художественно-эстетических и духовных потребностей современного общества.

Представленная работа, на наш взгляд, может рассматриваться в контексте постоянно эволюционирующего научного знания касательно проблем музыкального наследия современного Казахстана, а именно:

- в определении его некоторых общих тенденций, путей развития присущих ему явлений, оценке самобытного мастерства целой плеяды творческих деятелей;

- в выявлении высокопрофессиональных произведений, различных стилей и жанров, адекватных мировосприятию и мироощущению современного человека, восходящих к богатейшему фольклорному опыту и в тоже время интерпретирующих неиссякаемую идею взаимодействия Востока и Запада;
- материалом для исследования послужило комплексное изучение казахстанского вокально-хорового искусства последних десятилетий, ранее не подвергавшегося специальному рассмотрению в других научных разработках, имеющих близкую направленность.

Таким образом, целью диссертационной работы явилось всестороннее освещение актуальной для отечественного музыковедения темы художественно-аксиологических основ в рамках востребованного в массовой зрительской аудитории направления, где, в частности, на примере репертуара отдельных композиторов и исполнителей была предпринята попытка раскрыть отличительные особенности вокально-хорового исполнительства.

И несмотря на то, что новое направление приобретает все большую популярность в социальной среде, отвечая духовно-эстетическим запросам широких слоев казахстанского населения, все же следует признать, что вокально-хоровая исполнительская деятельность, берущая за основу фольклорные первоисточники, ещё не стала объектом пристального внимания в отечественной науке и практике.

Между тем актуальность ее научного осмысления не вызывает каких-либо сомнений, так как отражая в присущей ей своеобразной манере современную новую действительность, она выводит на новую ступень реалии сегодняшнего дня, которые, как и историческое наследие, требуют своего глубокого и детального анализа.

Значительным подспорьем в проделанной работе стали такие существенные показатели, как:

- обязательные «слагаемые» вокально-хорового мастерства, к которым относятся творческая индивидуальность артиста, его личностные качества, формирование исполнительского стиля и проч.;
- познавательный настрой в становлении вокально-хорового исполнителя, выработки им своих профессиональных качеств на примере действующих образовательных программ, разнообразного методического и дидактического материала;
- объективные закономерности успешного функционирования художественно – аксиологических основ в вокально – хоровой деятельности.

Все вышеназванные понятия получили соответствующее толкование сквозь призму музыкально-теоретической и музыкально-эмпирической установок, направленных на обнаружение как уже устоявшихся, можно сказать, канонизированных взаимосвязей сопоставляемых явлений, в частности, в сфере звуковысотных соотношений, так ещё малоапробированных импровизационных элементов. Немаловажную лепту внесли и привлеченные нами обобщающие данные философско-эстетического характера, а именно:

- проведен многоуровневый анализ современного состояния отечественной вокально-хоровой музыки, трактуемой с учетом его реальной зависимости от исторически эволюционирующей интонационной системы;
- изучены переходные процессы, возникающие от одной музыкальной формации к другой;
- обоснована необходимость дифференцированного подхода как к профессиональным, так и к традиционным жанрам.

Кроме того, сама когнитивная направленность на рассмотрение художественно-аксиологических основ в вокально-хоровом исполнительстве, как социально значимого, культурного концепта, позволяла их воспринимать не только как художественное явление, имеющее в своей структуре многоуровневую организацию (определенные звукоряды, функциональные отношения тонов, характерные мелодические обороты и т.п.), но и отражающее процессы восприятия этнического интонирования, сохраненного в массовом сознании в различных способах интерпретации и исторических типах музыкального мышления. Данный подход нашел свое выражение в трансдисциплинарности, взаимопроникновении различных музыкальных дисциплин, интегрирующих вокально-инструментальное искусство, этнические основы ладоинтонирования, неоднородные жанровые системы (песенное творчество, камерность, современные жанры и т.д.).

Подобный исследовательский ракурс, естественно, потребовал гибкой междисциплинарной интеграции разносторонних областей знания, тщательного изучения вопросов, оказавшихся либо недостаточно разработанными, либо нуждавшихся в переосмыслении с точки зрения новых научных позиций.

Научное обоснование явлений художественно-аксиологических основ в вокально-хоровом исполнительстве открыло простор к их расширенному пониманию, формируемому когнитивной системой восприятия в виде схемы, или фрейм под влиянием индивидуальных (субъективных) и культурно-исторических (объективных) факторов.

Обобщая вышесказанное, важно прийти к логическому выводу о том, как протекает естественный процесс функционирования отечественного вокально – хорового искусства на современном этапе. Очевидно одно: за последние тридцать с лишним лет казахстанское вокально-хоровое исполнительство обрело свой индивидуальный статус в качестве непрерывно развивающегося творческого организма, представляющего собой пеструю панораму стилей и жанров, в которой, тем не менее, можно выделить лидирующие позиции двух основных направлений:

I. Первое из них неразрывно связано как с постоянным сохранением, так и с непрерывным обновлением песенных, фольклорных традиций.

II. Второе же направление главным образом нацелено на интеграционные процессы и их продвижение в мировое музыкальное пространство, отмеченное поиском новых исполнительских приёмов хорового письма на базе синтеза национальных истоков и современных композиторских техник, индивидуализации музыкального языка и хоровой партитуры в целом.

Все это и многое другое явственно свидетельствует о том, что в общенациональном процессе возрождения национальной культуры отечественной вокально-хоровой музыке отводится далеко не последняя роль. Обращение к национальным истокам, равно как и использование казахских народных инструментов в современной стилизованной аранжировке, как нельзя лучше способствует приобщению молодежи к исконным ценностям, формированию и подъему национального самосознания, подводя её к необходимости личностно-значимого освоения искусства прошлого и настоящего, что является исключительно важным для сохранения многовекового наследия и дальнейшего развития отечественной и мировой культуры.

Помимо констатации озвученных ранее проблем, в содержательный контекст нашего диссертационного исследования вошло выдвинутое нами **определение художественно-аксиологических основ как самодостаточного художественного феномена**, позволившее, в свою очередь, наметить и условно обозначить производные от него явления в современной массовой культуре Запада, стран СНГ и, конечно же, Казахстана.

Представленный в работе обзор существующих на сегодняшний день отечественных хоровых коллективов даёт основание убедиться в том, что вокально-хоровая культура Казахстана имеет ярко выраженную перспективу своего последующего развития. Так, прослеживается долгосрочная перспектива дальнейшей эволюции хорового искусства в современных условиях, позиции которых заметно укрепляются: утверждается его творческий, художественно-эстетический приоритет, повышается само исполнительское мастерство, активизируется процесс поиска новых форм и выразительных средств, способствующих качественной интерпретации.

Отчетливо прослеживается и прогрессивная тенденция к стремительному подъему отечественного вокально-хорового искусства на основе усвоения лучших традиций мировой исполнительской культуры в лице прославленных коллективов и их талантливых мастеров-хормейстеров, солистов и т.д., благодаря чему достигается органическое сосуществование традиций прошлых эпох с новыми веяниями современности. Несомненно, то, что художественные ценности, созданные в республике видными представителями художественного творчества, молодыми талантами на ниве хорового искусства, относятся к достижениям, обогащающим духовное достояние народа. И лишь в процессе целостного и в то же время детального анализа исполнительской деятельности профессиональных и самодеятельных коллективов, глубокого освоения их вокально-хорового репертуара, на наш взгляд, становится возможным постижение социально-ценностной значимости такого продуктивного рода деятельности в популяризации национальной культуры.

Кратко охарактеризуем основное содержание всех разделов представленного диссертационного исследования. Так, в структуру **первого раздела**, озаглавленного: **«Культурно-исторические предпосылки художественно-аксиологических основ отечественного вокально-хорового**

исполнительства как целостного художественного феномена» включены два подраздела:

1.1 Народные истоки и духовные традиции казахской песенности как аксиологический фундамент вокально-хоровой культуры.

1.2 Концептуальные особенности мировоззренческих ориентиров вокально-хорового исполнительства Казахстана на основе историко-философского анализа, где посредством комплексного анализа (исторического, философско-теоретического, социологического и культурно-типологического), анализируемый феномен рассмотрен под углом зрения неоспоримого влияния западно-европейской, советской музыки на отечественную, начиная с фольклорных образцов традиционной песни и вплоть до современных разножанровых композиций. В связи с этим, был обозначен и подвергнут специальному изучению круг вопросов, касающихся непосредственно современной казахской музыкальной культуры. Так, помимо необходимого исторического обзора ведущих направлений, значительно повлиявших на становление и развитие отечественного жанра, в рамках первого раздела была предпринята попытка и выявления различных путей его модификаций, имевших место в ходе масштабных процессов постепенного эволюционирования.

К сказанному следует добавить особую функцию и мировоззренческие ориентиры композитора-творца, не менее значимых, по сравнению с ролью музыканта-интерпретатора. Личность автора произведения, его творческая устремленность на наилучший художественный результат занимают ведущее положение в завоевании как можно большей популярности исполнителя. Важность такого уникального творческого союза существенно повлияла на общую концепцию нашего исследования, в котором, помимо центральной фигуры исполнителя, крупным планом выведен и сам процесс сочинительства, так как в музыкальном творчестве казахского народа он является не только способом миропонимания, отражения окружающей действительности, но в значительной степени и средством гармонизации ритмоорганизующих и ладоинтонационных соотношений.

В свою очередь, **второй раздел** диссертационного исследования под названием **«Методологические основы аксиологической парадигмы вокально-хорового исполнительства»**, содержащий два подраздела: **«Методологические подходы к концептуальным особенностям художественно-ценностных ориентиров музыканта-исполнителя»** и **«Основополагающие принципы художественно-ценностных ориентиров музыканта в вокально-хоровом исполнительском искусстве»**. В нем подробно охарактеризован упомянутый вид вокально-исполнительской деятельности, которая, являясь органической частью музыкально-сценического искусства, вооружает артиста необходимым «инструментарием» для собственного художественного восприятия, сформированными представлениями о способах творческого самовыражения, как особом образе жизни.

Вокально-хоровое искусство в исполнительской деятельности музыканта, и это очевидный факт, в своей основе опирается не только на творчески

художественную интерпретацию, включающую в себя озвучивание, произнесение и интонирование музыкально-поэтического текста с помощью специальных выразительных средств, а также на особенности художественно-ценностных ориентиров. Так, успешное решение исполнительских задач достигается, прежде всего, в:

- установке на непрерывное общение с вокально-хоровой музыкой за счет максимальной отдачи в моменты реализации собственного исполнительского замысла;
- работе над импровизационными элементами в структуре музыкального произведения, направленными на адекватность исполнительской трактовки, убедительность ее преподнесения, в зависимости от особенностей зрительской аудитории;
- работе над вокально-хоровым репертуаром, продиктованной необходимостью широкого охвата стилевых и жанровых средств, определяющих содержание исполняемой композиции;
- ориентации на наиболее продуктивное решение конкретных исполнительских задач, выводящих на достижение высоких художественных результатов в концертной деятельности.

Теоретико-методологическое осмысление исследуемой проблемы позволило выявить ее следующие особенности:

- вокально-хоровое искусство отличается многообразием видов, существенно различающихся художественным «текстом» и средствами музыкальной выразительности;
- природу указанного типа исполнительства определяют специфические принципы, присущие творческой индивидуальности: единства художественного и технического, эмоционального и сознательного; постепенности и последовательности в овладении техническим мастерством и т.п.
- вокально-хоровое исполнительство представляет собой организованную систему со свойственными ей органическими функциями: просветительскими, включающими знания, суждения, наблюдения и пр.; коммуникативными, выступающими средством духовного общения людей; гедонистическими, способными вызывать адекватные эстетические реакции у слушателей; воспитательными, участвующими в формировании разума, чувства и воли человека;
- функциональный анализ ценностного отношения к вокально-хоровой музыке свидетельствует о многосоставном характере данного процесса, включающем в себя информационный, ценностно-ориентационный, нормативно-регулятивный и предметно-практический уровень его содержания;
- потребность вокально-хорового исполнителя к взаимодействию со смежными искусствами является обязательным атрибутом в становлении и развитии индивидуального стиля его профессионального мастерства;
- специфику хорового искусства в концертной деятельности составляют: эмоциональность, образность, внутренний динамизм, творческое самочувствие,

уверенность и свобода в реализации замысла, обаяние, импровизационные навыки, оригинальность исполнительских решений и др.

И, наконец, в структуру третьего раздела **«Тенденции развития художественной реализации ценностных ориентиров в казахстанском вокально-хоровом искусстве»**, вошли следующие подразделы: «Художественно-ценностный потенциал деятельности профессиональных и самодеятельных вокально-хоровых коллективов Казахстана в популяризации национальной культуры», а также «Современное казахстанское вокально-хоровое исполнительство: перспективы развития художественно-ценностных ориентиров в вокально-хоровой культуре». Оба они содержат основополагающие идеи относительно ценностной значимости художественно – аксиологических основ в национальном культурном достоянии казахского народа. Также проанализированы художественно-аксиологические аспекты вокальных и хоровых произведений в творчестве современных казахстанских композиторов, систематизирован художественно-аксиологический контент современных хоровых произведений Казахстана. Выявлена интерпретация ценностных и художественных аспектов вокально-хоровых произведений современных композиторов Казахстана с точки зрения их эстетической, духовной и культурной значимости: использование национальных традиционных мелодий, элементов музыкального языка, гармонии, ритма, современных стилистических особенностей, композиторского замысла и т.п.

Подводя итоги, вновь укажем на то, что все перечисленные научные работы, упомянутые в содержании разделов диссертации, отражают различные аспекты изучаемого направления, а труды известных в Республике ученых-музыковедов и ученых-педагогов демонстрируют в целом динамику исследовательского поиска в области вокально-хорового искусства и исполнительства, что в конечном итоге красноречиво свидетельствует о наличии к нему повышенного интереса и о высоком уровне востребованности данного вида деятельности в современном отечественном музыкознании.

Заключение подытоживает материал всей диссертации, обозначив главные позиции составляющих её разделов и подразделов. Здесь сформулированы основные результаты и выводы научного исследования, а также определены в общих чертах дальнейшие перспективы разработки выдвинутых в нем основных положений, касающихся последующих изысканий в данном направлении.

В числе достигнутых результатов, выполненных в ходе постановки и потребностям развития отечественного вокально-хорового искусства на современном этапе, в первую очередь, в исполнительских масштабах, особо выделены следующие:

- выявлена сама специфика вокально-хорового искусства, его сущностные черты и функции;
- обозначены музыкально-стилистические и жанровые особенности анализируемого явления, как музыкально-художественного феномена в контексте взаимовлияния различных национальных культур;

- изучен генезис художественно-ценностных ориентаций под углом зрения эволюции вокально-хорового жанра – важнейшего средства формирования общественной и духовной жизни в условиях современного социума;
- проделана типологизация и этапизация казахстанского вокально-хорового искусства;
- определена степень воздействия процессов глобализации на современную вокально-хоровую музыку Казахстана, и, на этом социально-культурном фоне, представлены ее самобытные национальные особенности;
- обрисована общая картина практического функционирования казахской вокально-хоровой музыки в концертно-сценической деятельности и затронуты перспективы ее дальнейшего развития.

Учитывая то, что речь идет о первичном обращении к избранной теме нашего исследования, нацеленного на значимость художественно-ценностных ориентаций в вокально-хоровом исполнительстве во всех ее разнообразных проявлениях, считаем справедливым ещё раз подчеркнуть сложный и многосоставный характер подобного рода исследовательской задачи, так как в этом случае подлежит изучению некий универсальный социокультурный феномен, выходящий за рамки чистого массового искусства. Актуальность названного явления подтверждается выдвинутой в научной работе проблематикой, которая, по сути, предстает в отечественном музыкознании одной из первых попыток обнаружения целостного подхода к осмыслению теоретических и практических проблем вокально-хорового жанра как широко трактуемого феномена современной действительности.

Избранный нами ракурс исследования предполагал и ссылку на ряд факторов социально-психологического, творческого и бытийного характера, открывающих предпосылки обобщения и систематизации имеющихся на сегодняшний день сведений о вокально-хоровом исполнительстве в целом, благодаря чему и возникла уникальная возможность изучения столь многоаспектной и перспективной проблематики.

Вместе с тем нельзя не сказать и об определенных трудностях её раскрытия, заключаемых главным образом в отсутствии научных трудов, посвященных проблемам художественно-аксиологических основ в казахстанском вокально-хоровом исполнительстве, которые оказались бы значительным подспорьем в исследовании данной тематики.

В соответствии с этим, можно утверждать, что представленная диссертация в определенной мере способна восполнить существующий пробел в указанном направлении, что, в свою очередь, расценивается как конкретный научный результат, достигнутый путем обобщения исторически обусловленного, социально детерминированного и культурно-художественного опыта, накопленного в вокально-хоровом исполнительском искусстве Казахстана за всю длительную «хронику» его творческого существования, о котором отечественной науке еще предстоит сказать свое веское и решающее слово.

Список использованных источников

1. Саутбаева С. Б. Духовная модернизация – основа развития Казахстана. - Бюллетень науки и практики — Bulletin of Science and Practice // научный журнал (scientific journal) <http://www.bulletennauki.com>1, №7 2017. – 178 с.
2. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Дис... на соискание доктора иск. – Ташкент, 1998.
3. Преемственность синтеза искусств в системе профессионального образования. – Вестник КазНУМОиЯ им. Абылай хана: №2 (69) 2023. – 386 с.
4. Жубанов А. К. Соловьи столетий // А. К. Жубанов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
5. Асафьев Б. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
6. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюйев Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских. – Алма-Ата: Наркомпрос Казахской АССР, 1931. – 312 с.
7. Добровольский И. Азиатский музыкальный журнал №5. – Астрахань, 1818 – 6 с., 5 с.
8. Сатпаева Ш. К. Веяние времени. Статьи. – Алматы: Ғылым, 2000. – 600 с.
9. Казахский музыкальный фольклор: избр. записи каз. нар. творчества дореволюцион. эпохи: песни и кюи: с издат. аннот. / Редкол. и авт. предисл. Б. Ерзакович, Б. Каракулов, З. Коспаков; вступ. статья Б. Г. Ерзаковича. – Алма-Ата: Наука, 1982. – 263 с.
10. Готовицкий М. В. О характере киргизских песен // Записки туркестанского отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 1., вып. 1 – М., 1879.
11. Решетов А. М. Академик В. В. Радлов, востоковед и музеевед (Основные этапы деятельности) // Радловские чтения-2002. Материалы годичной научной сессии. – СПб., 2002. – с. 95-101.
12. Ерзакович Б. Г. У истоков казахского музыкознания. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.
13. Левшин А. И. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей. – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.
14. Ерзакович Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1979. – 184 с.
15. Эйхгорн А. Ф. Музыка киргизов // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). Музыкально-этнографические материалы. – Ташкент: Изд-во АН УзбССР, 1963. – 195 с.
16. Народная музыка в Казахстане. Сборник статей, посвященный 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции) // Сост. В.П.Дернова. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – 271 с.
17. Центральный Государственный Архив РК. Ф.1840. Оп.1. Д.122. Л.24., Л.31.

18. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. – М.: Гос. муз. издат., 1963. – 606 с.
19. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.
20. Алтынсарин И. Очерк обычаев при сватовстве и свадьбы у киргизов Оренбургского ведомства // Записки Оренбургского отдела Императорского Русского Географического Общества. – Казань: Университетская типография, 1870. – Вып. 1. – с. 101 - 122.
21. Навои А. Фархад и Ширин. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1985. – 352 с.
22. Навои А. Лейли и Меджнун. – Ташкент: Издательство Компартии ЦК Узбекистана, 1990. – 128 с.
23. Виноградов В. В. Избранные труды: о языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
24. Тихов И. О музыке туркестанских киргиз. – М.: Музыка и жизнь, 1910, №№ 3, 4.
25. Елеманова С. А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов / рукопись кандидатской диссертации. – Алма-Ата, 1984.
26. Ахметова М. М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 118 с.
27. Гиорги И. Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. – СПб, 1799.
28. Готовицкий М. В. О характере киргизских песен. // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). – Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1963. - 195 с.
29. Шевель А. В. Импровизация в художественном творчестве: дис. ... канд. фил. наук 09.00.04. – Эстетика. – М., 1998. – 144 с.
30. Алпамыс. Опера. Клавир. Либретто Каукена Кенж етаева. (на казахском языке). – Алматы, 1985. – 387 с.
31. К вопросу о взаимосвязях узбекско-казахского фольклора // Министерство просвещения УзССР: Ташк. гос. пед. институт им. Низами. Ученые записки 99 том. – Ташкент, 1972, 189-194 с.
32. Елеманова С. А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
33. Кузембай С. А. Поэты и поэтика Степи. // Казахстанская правда от 08.12.2014.
34. Конрад Н. И. Запад и Восток. – Москва: Наука, 1966. – 519 с.
35. Эйхгорн А. Ф. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии. Каталог. – СПб, 1885. – 16 с.
36. Лейсек В. В. Азиатские поурри сартовских, киргизских и татарских песен (мотивов) для духового оркестра и в переложении для фортепиано. – Ташкент, 1890.

37. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1.- Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана, М., 1962, вып.2.
38. Гизатов Б. Г. От кюя до симфонии. Статьи, материалы, исследования. – Алма-Ата: Жалын, 1976. - 166 с.
39. Пигров К. К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.
40. Егоров А. С. Теория и практика управления хором. – Л.: Музгиз, 1951. – 238 с.
41. Ауэзов М. О. Культура Казахстана в период присоединения к России: https://el.kz/content-3710_2957/
42. Арикайнен Г. Л. Хоровое пение в Казахстане. – Алма-Ата: Казахстан, 1965. – 64 с.
43. Мацуцин Д. Д. К вопросу развития хорового пения в Казахстане. – М., 1937.
44. Погодин С. М. Казахская хоровая музыка а cappella (становление и развитие жанра): дис. канд. иск. 17.00.02. - Алма-Ата, 1991.
45. Сарыбаев Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 174 с.
46. Шостакович Д.Д. Признание композитора. - М.: Правда, 17.01.1962.
47. Асафьев Б. Три статьи о казахской музыке / Музыкальная культура Казахстана. – Сб.ст. – Алматы, 1957. – 176 с.
48. Ерзакович Б. Г. Пение как метод обучения в аульной школе // В сб. У истоков казахского музыкознания. – Алма-Ата: изд. «Наука», 1987. – 174 с.
49. Левшин А. И. О характере киргизских песен // Этнографическое обозрение, кн. III. – М., 1889.
50. Музыкальная культура Казахстана: сборник статей и материалов / сост. П. В. Аравин, Б. Г. Ерзакович // Ерзакович Б. Г. Выдающийся собиратель казахских песен и кюев – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – 176 с.
51. Гаркуша К. Г. Хоровое исполнительство в Казахстане во второй половине XX века: персоналии, события, факты: сборник научных статей. – Караганда: Изд-во КарГУ, 2023. – 144 с.
52. Жубанов А. К. Соловьи столетий // А. К. Жубанов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
53. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, переизд. 2016. – 144 с.
54. Философия. Учебник для ВУЗов / ред. В.Н.Лавриненко. – М.: ЮНИТИ, 1998. – 365 с.
55. Дао дэ Цзин. Книга о Пути и Добродетели. – АСТ: Астрель, 2011. – 384 с.
56. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. – М.: Республика, 1994. – 464 с.
57. Канке В. А. История, философия и методология психологии и педагогики. Учебное пособие. – М.: Юрайт, 2015. – 496 с.

58. Троицкий К. Е. Переоценка ценностей в аксиологической мысли М. Вебера // Вопросы философии №4, 2013. – с.154 - 162.
59. Стефанов Н. Мультипликационный подход и эффективность. – М.: Прогресс, 1976. – 251 с.
60. Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. – М.: Наука, 1973. – 270 с.
61. Касьян А. А. Контекст образования: Наука и мировоззрение. – Н. Новгород, 1996. – 184 с.
62. Философский словарь / ред. М.М.Розенталя и П.Ф.Юдина. – М.: Политическая литература, 1963. – 496 с.
63. Советский энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. 2-е изд. – М., 1983. – 1600 с.
63. Словарь по этике / под ред. И.С.Кона. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1983.
64. Социологический энциклопедический словарь / под ред. Г.В.Осипова. – М., 1998.
65. Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1960. – 155 с.
66. Чайковский П. И. О композиторском творчестве и путях его исследования. – М.: АПН СССР, 1958.
67. Салеев В. А., Кирпиченок Е. В. Основы эстетики: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2012. – 250 с.
68. Батищев Г. С. Целостность культуры и бесконечное мировоззренческое становление человека // Мировоззрение: опыт теоретического анализа. – М., 1984. – с. 103-118.
69. Словарь по социальной педагогике: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / сост. Л.В.Мардахаев. – М.: Академия, 2002. – 308 с.
70. Щербакова А. И. Формирование систем ценностных ориентаций у студентов педагогических вузов в процессе освоения фортепианной музыки XX века: дис. ...к.п.н. – М., 1999. – 224 с.
71. Нысамбаева Н. М. Ценностная ориентация казахской молодежи на индустриальный труд: дис. ... канд. соц. наук. – Алматы, 2000. – 135 с.
72. Баразгова Е. С. Уильям Томас и Флориан Знанецкий: методологические ориентации чикагской школы / курс лекций: американская социология (традиции и современность). – Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
73. Ольшанский В. Б. Личность и ее социальные ценности / В.Б. Ольшанский // Социология в СССР: в 2 т. – М.: Мысль, 1965. – Т.1.
74. Ядов В. А. Личность и ее ценностные ориентации. Вып I. Информационный бюллетень ССА и ИКСИ – М.: ИКСИ, 1969.
75. Здравомыслов А. Г. Потребности. Интересы. Ценности. – М.: Политиздат, 1986. – 223 с.
76. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 839 с.

77. Дубровина И. В. Психологические аспекты формирования ценностных ориентаций и интересов учащихся // Ценностные ориентации и интересы школьников. – М.: Изд. АПН, 1983. – 146 с.
78. Сохор А. Н. Музыкальная культура общества // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л., 1980. – Т.1.
79. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.
80. Щербакова А. И. Аксиология музыкально – педагогического образования. – М.: Прометей, 2001. – 424 с.
81. Эстетическая культура и эстетическое воспитание. Кн. для учителя / Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л., Каган М. С. и др. — Москва: Просвещение, 1983. — 303 с.
82. Лихачев Б. Т. Педагогика / Курс лекций. – М.: Владос, 2010. – 647 с.
83. Выготский Л. С. Педагогическая психология. – АСТ: Астрель, 2008. – 670 с.
84. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.
85. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / учебное пособие. – СПб.: Лань, 2022. – 128 с.
86. Народная культура как социальное явление: диссертация ... доктора философских наук: 09.00.01. — Челябинск, 1984. – 403 с.
87. Щербакова А. И. Музыка и Человек в созидании пространства культуры: культурологическое исследование: монография. – Москва: Изд-во Российского гос. социального ун-та, 2011. – 318 с.
88. Алиев Ю. Б. Уроки музыки. От замысла к реализации. Книга для учителя. – М.: Литрес, 2019. – 225 с.
89. Каган М. С. Морфология искусства. – Л., 1972. – 440 с.
90. Цыпин Г. М. Человек. Талант. Труд: музыкант в современном мире. – М.: Просвещение, 1992. – 240 с.
91. Богоявленская Д. Б. К вопросу о музыкальном творчестве / Педагогика и психология музыкального образования: Прошрое. Настоящее. Будущее: Материалы IX международной научно – практической конференции. – М.: Граф – Пресс, 2010. – с. 321-237.
92. Швайко А. П. Педагогические условия формирования коммуникативных качеств у студентов в процессе профессиональной подготовки: дис. ... канд. пед.наук. – М., 1997. – 171 с.
93. Зятмина Т. А. Становление гуманитарного мировосприятия педагога – музыканта в процессе курсовой подготовки: дис. ... канд. пед. наук. – Волгоград: ВГПУ, 2002. – 150 с.
94. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.
95. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
96. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Музыка, 1993. – 262 с.

97. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
98. Крылова Н. Б. Формирование культуры будущего специалиста. – М.: Высшая школа, 1990.
99. Абдуллин Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации. – М.: Литрес, 2019. – 340 с.
100. Грицанов А. А. Новейший философский словарь. – 3-е изд. испр., Мн.: Книжный дом, 2003. – 580 с.
101. Коменский Я. А. Великая дидактика. – М.: RUGRAM, 2016. – 320 с.
102. Скаткин М. Н. Методология и методика педагогических исследований: в помощь начинающему исследователю. – М.: Педагогика, 1986. – 152 с.
103. Основы учебно-исследовательской деятельности: учебное пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Е.В.Бережнова, В.В.Краевский. – 9-е изд. – М.: Академия. 2013. – 128 с.
104. Крюков А. Н. Борис Владимирович Асафьев (1884-1949): популярная монография / А. Крюков. – Ленинград: Музыка, 1984. – 112 с.
105. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: в 2 ч. – Москва: Композитор, 2014. – 630 с.
106. Вопросы теории и эстетики музыки // Выпуск 15. – Ленинград: Музыка, 1977. – 189 с.
107. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991.-526 с.
108. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2021. – 320 с.
109. Гладких З. И. Аксиологические основания развития субъекта музыкально-педагогической культуры. – Вестник ПСТГУ IV: Педагогика. Психология, 2012. – Вып. 3 (26). – с. 90-100.
110. Щербакова А. И. Модель эстетически-ценностного становления личности в музыкально-образовательном процессе: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-esteticheski-tsennostnogo-stanovleniya-lichnosti-v-muzykalno-obrazovatelnom-protseesse/viewer>
111. Надирова Л. Л. Струны общности: теоретические основы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов: монография. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. – 318 с.
112. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
113. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
114. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
115. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
116. Каган М. С. Философия культуры. – М.: Юрайт, 2018. – 353 с.
117. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров или как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во всенравственном смысле. Утренняя заря или мысль о моральных предрассудках. – Минск: Попурри, 1997. – 511 с.
118. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.

119. Алексеев В. Г. Ценностные ориентации личности и проблема их формирования. – М.: Просвещение, 1979. – 158 с.
120. Щербакова А. И. Аксиология в музыкально-педагогическом образовании: концепция ориентации личности в мире музыкальных ценностей. – М., 1999. – 358 с.
121. Покровский Б. А. Размышления об опере / Ред.-сост. М. Н. Чурова. — М.: Педагогика, 1979. – 415 с.
122. Назайкинский Е. В. Психология музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
123. Неменский Б. М. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания: Книга для учителя. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 255 с.
124. Торопова Е. А. Особенности интеграции гуманитарных дисциплин в системе профессионального образования будущих воспитателей дошкольных образовательных учреждений // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 2.
125. Абдуллин Э. Б. Методология педагогики музыкального образования. – М.: Издательский центр ГРАФ-ПРЕСС, 2010. – 45 с.
126. Асмус В. Ф. Античная философия. – М.: Высшая школа, 2009. – 400 с.
127. Сухомлинский В. А. О воспитании. — М.: Издательство политической литературы, 1973. – 272 с.
128. Введение в философию: Учеб. пособие для вузов / Авт. колл.: Фролов И. Т. и др. - 3-е изд. – М.: Республика, 2003. – 623 с.
129. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т.7 Статьи и рецензии. – М.: АН СССР, 1954. – 311 с.
130. Алиев Ю. Б. Музыкальное развитие учащихся общеобразовательной школы в процессе занятий хоровым пением: Диссертация ... кандидата педагогических наук. – М., 1965. – 291 с.
131. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
132. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - М.: Просвещение, 1965. – 240 с.
133. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: В 2 т. М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. 42-51 с.
134. Ярошевский М. Г. Психология в XX столетии. Теоретические проблемы развития психологической науки. – М.: Политиздат, 1974. – 368 с.
135. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М: Музыка, 1977. – 126 с.
136. Шостакович Д. Д. Мастерство и ремесло // статья в газете «Советская культура» от 20.12.1956.
137. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.: Музыка, 1973. – 142 с.
138. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: ИД «Муравей», 1999. – 216 с.
139. Фейенберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – 340 с.

140. Асташова Н. А. Хор как инструмент ценностного развития личности. // Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI веке. Взгляд молодых ученых: сборник трудов. – Таганрог, 2010. – с. 22.
141. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб: ТОО ТК «Петрополис, 1997. – 544 с.
142. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. – М.: Юрайт, 2018. – 197 с.
143. Краснощёков В. И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. – 299 с.
144. Пигров К. К. Руководство хором. М.: Музыка, 1964. – 220 с.
145. Романовский Н. В. Хоровой словарь. М.: Музыка, 2005. – 230 с.
146. Соколов В. Г. Работа с хором. М., 1983. – 190 с.
147. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. М.: Музыка, 1967 – 102 с.
148. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения. М., 1984. – 384 с.
149. Калабухова Е. В. Изобразительное искусство как средство познания мира: художественное и научное обобщение: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnoe-iskusstvo-kak-sredstvo-poznaniya-mira-hudozhestvennoe-i-nauchnoe-obobschenie>
150. Гиппенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию: курс лекций. М.: ЧеРо, 2005. – 336 с.
151. Бодина Е. А. Воспитательная функция музыки (эволюция и современные тенденции реализации): Дис. ... д-ра пед. наук. - М., 1992. – 420 с.
152. Косторогова М. В. Вокально-хоровое пение как форма духовно – нравственного воспитания личности. – Улан-Удэ: Гуманитарный вектор №2 (26), 2011.
153. Лежнева Т. М. Хоровое искусство как фактор инкультурации личности: дис. ... канд. культурологических наук: 24.00.01. – Чита, 2006. – 157 с.
154. Шарипова А. Р. Сущность русского хорового пения как феномена культуры. – Вестник вятского государственного университета, 2010.
155. Ульянина И. «Реквием» для российско–казахстанской дружбы. – Новосибирск: Коммерсантъ. – №173 от 24.09.2003. – с. 11.
156. Александрова Е. В. Хоровое пение в системе социокультурного воспитания личности. – Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова №3, 2009. – с. 316.
157. Аладьина Т. В Казахстане появился виртуальный хор. – Алматы: «ЭкспрессК» от 20.05.2019, ссылка на источник: https://express-k.kz/news/muzyka/v_kazakhstane_poyavilsya_virtualnyy_khor-141371#
158. Ссылка на источник: <https://inbusiness.kz/ru/news/%C2%ABsimfoniya-tysyachi-uchastnikov%C2%BB-grandioznaya-premera-pro>
159. Ссылка на источник: <https://kursiv.kz/news/afisha/2018-06/premeratorzhestvennoy-ody-sverkay-astana-karla-dzhenkinsa-proydet-v-astana>
160. Фиронова В. Голос неба в музыке, звучит. – Казахстанская правда от 12.09.18. Ссылка на источник: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/golos-neba-v-muzike-zvuchit>
161. Ссылка на источник: https://www.inform.kz/ru/stolica-kazahstana-vpervye-soberet-artistov-hora-iz-25-stran_a3389106

162. Кунанбаева А. Б. Казахский фольклор: Мы и Другие / Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале её восприятий: сб. науч. статей, посвященный 70-летию И.И.Земцовского. – СПб.: Российский институт истории искусств МК РФ, 2011. – с. 115-126.
163. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Москва, 2003. – 218 с.
164. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
165. Недлина В. Е. Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 80–2010-х годах на примере музыкального искусства // Обсерватория культуры. – №2, 2015. – с. 47-52.
166. Харламова Т. В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Уфа, 2019. – 234 с.
167. Леонтьев Д. А. Профессиональное самоопределение как построение образов возможного будущего / Д.А. Леонтьев, Е.В. Шелобанова // Вопросы психологии. – № 1, 2001. – с. 58-65.
168. Пичко Н. С. Искусство как ценностно-ориентирующий фактор. – Ярославский педагогический вестник, №4, 2016. – с. 178-183.
169. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. – М.: Музыка, 1987. – 95 с.
170. Злотникова Т. С., Киященко Л. П., Летина Н. Н., Ерохина Т. И. Особенности массовой культуры // Социологические исследования. – 2016.-№ 5. – с. 110 - 114.
171. Акимжанова Г. У. Идеалы и действительность: историко-философский подход к проблеме. Семей. - 2008.
172. Демеуова Ф. Г. К вопросу о ценностно-ориентационных компетенциях учащихся колледжа. – Алматы, 2007.
173. Айдарбеков З. С. Ценностные ориентации современной молодежи. - Алматы, 2000.
174. Интерпретация национального песенного фольклора в системе музыкально - эстетического воспитания Республики Казахстан. – Дис. ... канд. пед. наук: М., 1999. – 175 с.
175. Ирметов У. А. Формирование духовности школьников на традициях национальной культуры (На материалах Республики Казахстан). – Дис... канд. пед. наук: М., 2004. – 167 с.
176. Хмель Н. Д. Теория и технология реализации целостного педагогического процесса: учебное пособие. – Алматы: КазНПУ им.Абая, 2008. – 176 с.
177. Кудайкулова М. Некоторые вопросы кинофикации учебного процесса в школах Казахстана: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Алма-Ата: Каз. гос. пед. ин-т им. Абая, 1965 – 21 с.
178. Каракулова К. Д. Творческий тандем школы и вуза. – Алматы: Казахстанская правда, 06.03.2014.

179. Сокольникова Ю. П. Системный подход к воспитанию школьников: Учебно-методическое пособие. – М.: Прометей, 1990. – 90 с.
180. Сейтешева А. П. Профессиональная направленность личности: Теория и практика воспитания. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1990. – 333 с.
181. Дуйсенбаева К. А. Идеи и концепции формирования толерантности личности в условиях поликультурного общества. – ПГУ им. С. Торайгырова: Научный мир Казахстана, 2008. – № 3.
182. Измайлова А. Э. Народная педагогика: педагогические воззрения народов Средней Азии и Казахстана. – Москва: Педагогика, 1991.
183. Кадырова С. Х. Инновационное развитие сельской школы: Учебное пособие. – Самара: СГПУ, ООО «Типография», 2010. – 180 с.
184. Обидова И. О. Философия и истории образования: учебное пособие для студентов педагогических вузов Республики. – Душанбе, 2005. – 311 с.
185. Скребков С. С. Интонация и лад. – М.: Советская музыка, №1, 1987 – с. 89-94.
186. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
187. Жетпысбаев Ж.К. Великая степь и казахи: от кочевого образа жизни к мировой общественной цивилизации. – Исторические исследования и археология. Всемирная история / Вестник БНЦ СО РАН. – с. 58.-62.: <http://publisher.bscnet.ru/wp-content/uploads/2022/10/>
188. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX – XXI столетий: дис... канд. иск. 17.00.02. – М., 2017 – 344 с.
189. Аязбекова С. Ш. Музыкальная традиция этноса и ее роль в формировании композиторского мышления: Дис. ... канд. пед. наук. – М., 1990. – 208 с.
190. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С.Соколов. – Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
191. Дулат-Алеев В. Р. Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Дулат-Алеев В. Р. – Москва. 1999. – 297 с.
192. Очерки по истории казахской советской музыки / А.К.Жубанов, Е.Г.Брусиловский, И.И.Дубовский, В.П.Дернова, Л.И.Гончарова, П.В.Аравин, М.Р.Копытман – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962. – 308 с.
193. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. / Джумакова У. Р.– Москва, 2003.–218 с.
194. Күзембай С. Ә. Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. Ғылым монография. Жалпы ред. – Алматы: Print Express, 2011. – 564 б.
195. Баяхунов Б. Я. В творческой мастерской / Б. Я. Баяхунов // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. Н.С.Кетегеновой. – Алматы, 2011. – с. 328-329.
196. Харламова Т. В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис... канд. иск. 17.00.02. – Уфа, 2019. – 234 с.

197. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. - М.: Наука, 1983. – 406 с.
198. Янов-Яновская Н. С. К проблеме освоения многоголосия монодийными культурами // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. - Ташкент. Р.А.Н. 1983. – с. 69-73.
199. Алданазарова Б. Ж. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе. – Алматы, 1998. - 354 с.
200. Досаева А. К. Казахская фортепианная музыка. Алма-Ата: Онер, 1991. – 209 с.
201. Арановский М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. / Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации – Москва, 1997. – с. 7-24.
202. Задерацкий В. В. На пути к новому контуру культуры / Задерацкий В. В. // Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения: по материалам научной конференции «Музыказнание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы» / г. Новосибирск, декабрь 2001. – М.: Композитор, 2004. – с. 175-206.
203. Шахназарова Н. Г. Самосознание национальной музыкальной традиции – важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества // Материалы VI международной научной конференции «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы». – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2013. – с. 10-15.
204. Djumaev A. Nation building and music in Post-Soviet Central Asia: priorities and Tendencies / A. Djumaev // International council for traditional music. 43rd World Conference, Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015. Abstracts. – Astana, 2015. – p. 48.
205. Бегалинова К. К. Философия. Часть первая. История философии. / К.К.Бегалинова, У.К.Альжанова – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2007. – 392 с.
206. Саржанова С. С. Современное состояние казахстанской исторической науки // Сб. Международной конференции «Наука и образование без границ – 2012». – 2012. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/35_OINBG_2012/Istoria/2_122207.doc.htm
207. Баяхунов Б. Я. В творческой мастерской / Б. Я. Баяхунов // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. Н.С.Кетегеновой. – Алматы, 2011. – с. 328-359.
208. Ковин Н. М. Управление церковным хором. Пособие для регентов Москва: Живоносный источник, 2000. – 66 с.
209. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – М.: 1972. – 156 с.
210. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. – 216 с.
211. Гусев В. Е. Фольклор как элемент культуры / Искусство в системе культуры. -1968. – 130 с.
212. Данте Алигьери. Божественная комедия. Песнь двадцать первая. – М.: Азбука, 2018. – 544 с.

213. Баяхунов Б. Я. В творческой мастерской // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. Н.С.Кетегенова. – Алматы, 2011. – с. 328-359.
214. Недлина В. Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрёстки рубежа веков. – Алматы. 2011, 180 с.
215. Djumaev A. Nation building and music in Post-Soviet Central Asia: priorities and Tendencies / A. Djumaev // International council for traditional music. 43rd World Conference, Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015. Abstracts. – Astana, 2015. – p. 48.
216. Сохор А. Н. Многонациональная, интернациональная / А. Н. Сохор // Советская музыка. – № 12, 1972. – с. 4-10.
217. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков. – М.: Музыка, 1981. – 280 с.
218. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-80-е годы. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
219. Интервью с директором III Международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» доктором искусствоведения Рауфом Фархадовым [Видеозапись] / Информационно-аналитический портал ПОЛИТ.РУ. – 2012. – 20.11. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0WrCXX5qdxk>.
220. Недлина В.Е. Кантата «Молчание Великой Степи» / В. Е. Недлина // Новая музыкальная газета, 2011. – №1. – с. 6.
221. Мужчиль В. Мобильность трёхкомпонентной структуры инструментального источника звука в музыке XX века // Формирование творческой индивидуальности в информационном пространстве современной культуры: сб. статей. – Харьков: Новое слово, 2011. – 248-251 с.
222. Батюк И. В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: Дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02. – М., 1999. – 239 с.

Приложения

Пример 1

НАЗҚОНЫР

Қазақтың халық әні

Хорға өңдеген Ғ. Берекешев

Allegro moderato ♩ = 80

Соло
Тенор

mp rubato

a tempo

mp у...

p ха ла ла ла ли ла ла ку ли ла

Дум

mf

1. Ай ка - бақ ал-тын кір-пік қы-зыл е - рін, кел-де -
 2. Ба-зар - дан а - лып кел-ген кү-міс кү - ман, кай жер
 дан кыл өт - нес-тей та - ту - е - дік, жі - гіт -
 біз-дер

simile

дум дум дум дум

7

1.

дан на-са(а) - ай - ын ат-тын та - рін Сап - (а)а -

Күндер-ай

Қ. Шілдебаев

Хорға өндеген: С. Сайлыбаев

Көңілді $\text{♩} = 120$ *mf*

Soprano *gliss*
А - хау Ар - ман а - ай Күн-дер а - ай

Alto *gliss*
А - хау

Tenor *gliss*
А - хау Ар - ман а - ай Күн-дер а - ай

Bass *gliss*
А - хау

A

mf

S. 5
Уа - да-па - па - па - па-да-па Күн-дер ай хей

A.
Ду да ди да ду да ди да да да ду да ди да Күн-дер ай хей

T.
Думдум па Дум па думпа

B.

S. 9
Ту ту ту ту уап па да ди да

A.