

ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА

3



РЕДАКТОРЫ
Хабиба МАМЕДОВА & Егяна ТАПТЫГОВА



SAKARYA
UNIVERSITESI
YAYINLARI

ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА – 3

Авторы Статей

Ариф МОХСУНОГЛЫ

Гюлер ДЕМИРОВА ГЙОРФФИ & Демет ГЮРХАН

Гульмира МУСАГУЛОВА

Самир ГЮЛЬАХМЕДОВ

Татьяна КАРТАШОВА

Виктория ШАХМУРАДОВА

Редакторы

Доктор Наук, Доцент Хабиба МАМЕДОВА

Доктор Наук, Доцент Егяна ТАПТЫГОВА



SAKARYA
UNIVERSITESI
YAYINLARI



SAKARYA
UNIVERSITESI
YAYINLARI

ИЗДАНИЯ УНИВЕРСИТЕТА САКАРЬЯ

© Публикации Университета Сакарья

Публикации САУ №: 216

Изящные Искусства

ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦА – 3

Редакторы

Доктор Наук, Доцент Хабиба МАМЕДОВА

Доктор Наук, Доцент Егяна ТАПТЫГОВА

Редактор Издания

Доктор Наук, Доцент Мустафа ГЮНЕРИГЪОК

Дизайн Обложки

Мухаммед Куршад УЧАР

Дата Издания: 27 Декабря 2021

E-ISBN: 978-605-2238-38-7

Сертификат №: 50135

Адрес и Контакты:

Координаторство Научных Публикаций Университета Сакарья

Эсентепе/Сердиван/Сакарья/Турция

Tel: +90 264 295 7465

Fax: +90 264 295 5352

yayin@sakarya.edu.tr

www.sauyayinlari.sakarya.edu.tr



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

© Sakarya Üniversitesi Yayınları
SAÜ Yayınları No: 216

Güzel Sanatlar

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI – 3

Editörler

Doç. Dr. Habibe MAMMADOVA
Doç. Dr. Yegane TAPTIKOVA

Yayın Editörü

Doç. Dr. Mustafa GÜNERİGÖK

Kapak Tasarım

Muhammed Kürşad UÇAR

Yayın Tarihi: 27 Aralık 2021

E-ISBN: 978-605-2238-38-7

Sertifika No: 50135

Adres ve İletişim:

Sakarya Üniversitesi Bilimsel Yayınlar Koordinatörlüğü
Esentepe/Serdivan/Sakarya/Türkiye

Tel: +90 264 295 7465

Fax: +90 264 295 5352

yayin@sakarya.edu.tr

www.sauyayinlari.sakarya.edu.tr

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие..... iii

Раздел 1

**Роль Педагогов – Исполнителей В Историческом Процессе
Развития Скрипки**

Ариф МОХСУНОГЛЫ 1

Раздел 2

**Музыкальные Характеристики Многоголосно Обработанных
Народных Песен Семи Географических Регионов Турции**

Гюлер ДЕМИРОВА ГЙОРФФИ & Демет ГЮРХАН 23

Раздел 3

**Сохранение Духовно-Культурного Наследия Тюркоязычных
Народов (На Примере Антологии Казахской Музыки В 8
Томех)**

Гульмира МУСАГУЛОВА 43

Раздел 4

Становление И Развитие Русской Скрипичной Школы

Самир ГЮЛЬАХМЕДОВ 59

Раздел 5

**Жемчужина Индийского Танцевального Искусства:
Бхаратнатьям**

Татьяна КАРТАШОВА 87

Раздел 6

Тенденции Популяризации И Развитие Современного Сценического Танца Контемпорари В 21 Веке. Причины Востребованности Новых Стилей И Направлений В Современной Хореографии

Виктория ШАХМУРАДОВА 105

ПРЕДИСЛОВИЕ

В первом разделе представлена работа Арифа Мохсуноглы о развитии скрипки и ее роли в обучении. В ходе исследования были изучены структурные и технические изменения, развитие скрипки в историческом процессе, а также изучен вклад исполнителей в образование и обучение игре на скрипке в разные музыкальные периоды.

Во втором разделе представлена совместная работа, Гюлер Демировой Гйорффи и Демет Гюрхан, в которой были изучены музыкальные характеристики народных песен в Турции на региональной основе. В ходе исследования отдельно рассматривались 7 регионов, изучалась их этническая и культурная структура, ритмические и музыкальные особенности народных песен.

Работа в третьем разделе Гульмиры Мусагуловой посвящена казахскому фольклору. В ходе исследования были произведены теоретические и аналитические сопоставления казахского фольклора в историческом процессе, разьяснены тематическая, образная структура, обряды и типы фольклора, а также включены классические образцы эпической музыки.

В исследовании Самира Гюльяхмедова в четвертом разделе рассматривается становление и развитие русской скрипичной школы. В ходе исследования были изучены история, развитие и музыкальные особенности скрипки; упоминаются педагогические комментарии ведущих исполнителей, дается подробная информация о русской скрипичной школе.

В пятом разделе, в работе Татьяны Карташовой рассматриваются индийский танец и Бхарататьям. В исследовании дается информация о структуре индийского танца, движениях, позах, жестах и объясняется вклад Бхаратнатьям в индийский танец.

В шестом разделе в работе Виктории Шахмурадовой были рассмотрены тенденции и развитие современного сценического танца в 21 веке, а также новые стили и направления в хореографии. В ней анализируется возникновение и развитие современного

танца. В ходе исследования были изучены первые исполнители современного танца, подход и стиль аудитории. Также говорится о свободе мысли и тела, дана информация об основоположниках современного танца и факторах, влияющих на его развитие.

Хабиба МАМЕДОВА & Егяна ТАПТЫГОВА
РЕДАКТОРЫ

РАЗДЕЛ 1

РОЛЬ ПЕДАГОГОВ – ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ СКРИПКИ

Ариф МОХСУНОГЛЫ

**РОЛЬ ПЕДАГОГОВ – ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ
СКРИПКИ**

*Ариф МОХСУНОГЛЫ**

Цель исследования

Работа посвящена обобщению структурно – технического процесса развития и изменения скрипки. В работе приводятся печатно – образовательные публикации известных педагогов - исполнителей в разные музыкальные периоды и их вклад в скрипичную литературу, обучение и образование скрипачей.

Исследование как методическое пособие рекомендуется для преподавателей и студентов консерваторий и факультетов искусства.

Введение

Скрипка – один из важнейших струнных инструментов, используемых в сольной и оркестровой музыке, который пережил большие изменения и развитие от прошлого к настоящему. Хотя скрипка считается инструментом эпохи Возрождения с точки

* Доцент Доктор, Ширнак Университеси Гюзел Санатлар Факультеси,
abbasov7@yahoo.com

Исследования Музыки и Танца - 3

зрения ее появления, она использовалась во все периоды истории музыки и реализовала свои собственные процессы изменения и трансформации на самом высоком уровне с точки зрения структуры, техники и скрипичной литературы. Скрипичная музыка начала формироваться в эпоху Возрождения, приобрела специфическое качество в период барокко. В период классики она приобрела масштабные жанры и формы, опиралась на самые высокие и широкие пределы эмоционального выражения в романтический период, и пройдя новые фазы с экспериментальными исследованиями в современный период, достигла наших дней.

В то время как структурное и техническое развитие скрипки продолжалось, многие педагоги по скрипке, помимо композиторов, внесли свой вклад в скрипичную литературу, которые были одновременно и виртуозами. Некоторые из этих преподавателей - исполнителей, чьи методические пособия и работы опубликовались в то время, все еще используются в качестве основных источников в сегодняшнем обучении игре на скрипке.

Если рассматривать эпоху **Возрождения (1450-1600)** как период зарождения скрипки, то этот период был периодом, проведенным в основном со структурным развитием этого инструмента. Появились мастера по изготовлению инструментов, которые воспитали и ряд успешных последователей. По мнению многих историков музыки, именно Каспар Тиффенбрукер (1514-

1570), живший в Лионе, придал скрипке ее окончательную форму. К великому сожалению ни одна из его скрипок не дошла до наших дней. В этот период также изготовливал скрипки Гаспаро да Сало и его ученик Джованни Паола Маджини (1580-1632). А «Андреа Амати (1505-1577), основатель кремонской школы, развил и довел до совершенства модель классической скрипки». (Гинзбург и Григорьев, 1990: 23).

Скрипичная музыка эпохи Возрождения возникла благодаря приспособления вокальной музыки к скрипке. Скрипичные хоры создавались путем исполнения полифонических хоровых произведений на скрипках, а формы для скрипичной музыки создавались с приспособлениями вокальных музыкальных жанров, таких как **ричеркары** (жанр многоголосной инструментальной, иногда и вокальной музыки в странах Западной Европы в XVI – XVII вв), **канцоны** (лирическое стихотворение, первоначально куртуазная песня), **парафразы** (изложение текста своими словами). Ускорился и переход от модальной системы к тональной в скрипичной музыке. «Навыки игры на скрипке стали дифференцироваться и проясняться, а скрипичная музыка приобрела интеллектуальный и ясный характер». (Асафьев, 1971: 216).

Период Возрождения является переходным от виолы к скрипке, истоки которого относятся к XIII веку. В этой связи использовались в основном виольные методы. Развитие методов обучения в этот период дали импульс на следующие периоды.

Период Барокко (1600-1750) - это новаторский и яркий период, в котором музыка выходит из церквей, демонстрируются выступления оркестров и сольных инструментов, создаются новые формы и в этих формах создаются новые произведения и методы.

В эпоху барокко семейство виолов полностью заменили скрипки. Скрипка быстро развивалась в структурном и техническом плане и стала важнейшим сольным инструментом того времени. Возникла и концепция виртуозности в связи с ее широким использованием и увеличением числа педагогов, занимающихся и сольной деятельностью. В скрипичной музыке произошел полный переход от **модальной системы к тональной**. В этот период появились такие формы, как сонаты, концерты, сюиты, и скрипичная музыка приобрела полную индивидуальность и самобытность, получив мощные и эффективные возможности выражения с музыкальной интенсивностью в произведениях. Многие из старой традиционной музыки достигли богатого разнообразия, адаптировав ее к скрипке с помощью новых методов и приемов техники. «В процессе поиска прозрачность звука, ловкость движений, мерцание и резкость, меньшее использование смычка, вибрато с нормальной скоростью, акцентирование и портато составили технику игры на скрипке того периода». (Гинзбург и Григорьев, 1990: 16).

Несмотря на все это развитие, в период барокко было написано мало методов для игры на скрипке. Были только

написанные методы для игры на виоле в области музыкальной выразительности, такой как вибрато, а не технические упражнения и этюды.

Ярким представителем периода является **Антонио Вивальди (1678-1741)**. Вивальди со многими произведениями, которые он написал в концертной форме, был признан одним из лучших преподавателей и исполнителей на скрипке того периода. Благодаря произведениям, которые отличались броским чувством стиля и мелодичной структурностью, он стал одним из важных просветителей периода барокко.

Мишель Пиньоле де Монтеклер (1667-1737) - один из известных музыкальных педагогов того времени, которого современники с трудом восприняли с его «педагогическими нововведениями». У Монтеклера есть «скрипичный метод», написанный в 1711 году.

Мишель Коретт (1707-1795) - знаменитый французский композитор и педагог. В период барокко провел множество педагогических исследований. Коретт опубликовал скрипичный метод под названием «Искусство игры на идеальной скрипке» в 1738 году.

Франческо Джеминиани (1687-1762) - один из самых известных скрипачей и педагогов того времени, который брал уроки у Корелли и Скарлатти, в 1751 году опубликовал методiku под названием «Искусство игры на скрипке». Что касается скрипичной литературы и его метода, с помощью которого

Исследования Музыка и Танца - 3

объясняются вибрато, трели и другие виды техники, также является важным источником, описывающим музыку периода барокко. У него также есть произведения в жанре «concerto grosso», которые он написал под влиянием своего педагога Корелли.

Одним из известных скрипачей и педагогов того времени был отец Амадея Моцарта, **Леопольд Моцарт (1719-1787)**. В своем «скрипичном методе», который он опубликовал в 1756 году, впервые подробно описаны техника тремоло и вибрато.

Джузеппе Тартини (1692-1770) - еще один известный исполнитель и просветитель того периода. Он композитор, который «обогастил игру на скрипке многими новшествами с точки зрения интерпретации и техники». Известен своей сонатой «Трели дьявола». Тартини, который постоянно избегает вибрато и использует вибрато только для украшения, также внес значительный вклад в технику смычка. Его смычковая техника была принята в качестве образца на протяжении веков, а скрипичные произведения заняли важное место в скрипичной литературе и репертуаре скрипачей.

Один из важнейших композиторов эпохи барокко является **Джордж Филипп Телеманн (1681-1767)**. Им написано большое количество сольных произведений, дуэтов и концертов. В своей книге «12 фантазий для скрипки соло» он собрал сочинения без аккомпанемента.

Исследования Музыки и Танца - 3

Самыми известными мастерами изготовителями скрипок эпохи барокко являются: Николо Амати (1596-1684), Антонио Страдивари (1644-1737) и Андреа Гварнери (1626-1698). Скрипки Амати больше, чем скрипки того времени, лак близок к желтому, прозрачный и блестящий. Он создавал инструменты с лучшим тембром и мягкостью своего времени. С другой стороны, скрипки Страдивари достигли совершенства благодаря своей прозрачной полировке, сильным и сладким звукам высоких частот.

Выдающиеся композиторы скрипичной музыки эпохи барокко: Б. Марини (1600-1655), А. Корелли (1653-1713), Дж. Торелли (1660-1708), Джордж Филипп Телеманн (1681-1767), Т. Альбини (1671-1750), А. Вивальди. (1678) -1743), И.С.Бах (1685-1750), Г.Ф.Гендель (1685-1759), А. Верачини (1690-1768), Дж. Тартини (1692-1770), Д.М. Леклер (1697-1764).

Стиль эпохи барокко, основанный на длинных предложениях, витиеватым и в основном контрапункциональным письмом, уступил место более ясному и простому искусству в **классический период(1750-1820).**

С добавлением подбородника к скрипке Л. Шпором (1784-1859) изменился тембр, стала легче восприимчивость и появилась более свободная техника левой руки. Подбородник, способствовал развитию вибрато, а также выразительности музыки. Одновременно репертуар стал технически сложным. Использование в оркестрах инструментов в соответствии с их ритмическими и звуковыми характеристиками привело к

увеличению виртуозности. Крещендо и декрещендо стали широко использоваться, и это использование внесло гибкость и мягкость в музыкальное выражение. На первый план вышли сонатное аллегро, соната, концерт, камерная музыка, симфония, серенада и дивертисмент. «Выпуклый скрипичный смычок» в период барокко принял свою нынешнюю «вогнутую» форму в классический период, и это изменение также повлияло на базовую технику смычка и позволило сформировать такие виды техники, как спиккато и сотие, а также деташе, легато, мартеле, стаккато эпохи барокко.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) - одно из самых значительных имен классического периода, в молодом возрасте написал множество произведений и внес большой вклад в скрипичную литературу. Играя на скрипке так же, как и на фортепиано, Моцарт написал свой первый концерт в возрасте 10 лет, а когда ему было 13 лет, он настолько продвинулся в игре на инструменте, что получил звание главного скрипача. «Техника его отца, Леопольда Моцарта, прослеживается в пяти написанных им скрипичных концертах – известного педагога по игре на скрипке, композитора и дирижера, который также является автором скрипичного учебника *Versuch einer gründlichen Violinschule*». (Ердем, 1998).

Джованни Баттиста Виотти (1755-1824) – еще одно важное имя того периода, который прославился написанным им методом, концертами и учениками, которых он обучал. Благодаря

продвинутой скрипичной технике и мастерству преподавания, им были обучены очень знаменитые скрипачи того периода. Написанный им скрипичный метод и сегодня широко используется как один из основных. Он внес большой вклад в скрипичную технику, используя свой метод игры на скрипке, богатый «позиционными переходами и смычковой техникой». В дополнение к этому, дуэты, которые он написал для двух скрипок, - это произведения, требующие большого мастерства с точки зрения технических знаний и интерпретации. Самые известные его ученики Пьер Роде (1774-1830) и Пьер Байо (1771-1842). Они также написали свои собственные методы и позже встретились с Родольфом Крейцером (1766-1831), чтобы сформировать «официальный метод» Парижской консерватории.

Пьер Байло (1771-1842) также написал скрипичный метод. В этом методе не только исследования, но и методы объясняются в письменной форме.

Пьер Роде (1774-1830) - как скрипач - виртуоз и педагог, внес очень важный вклад в скрипичную технику и оставил многие сочинения, которые актуальны и сегодня. Написанные им методы и «24 каприса» включают в себя множество видов техники и подробно описывают их. Он подробно объяснил в книге, как следует играть этюды. 24 каприса Роде - один из основных методов, используемых и сегодня педагогами по игре на скрипке. Бетховен, впечатленный гением Роде, посвятил ему скрипичную сонату № 10. Op.96.

Луи Шпор (1784-1859), который сблизил немецкую и французскую школы, является композитором перехода от классического периода к романтическому. Шпор, который восхищался стилем игры Роде из французской школы и подражал ему во многих приемах, автор скрипичного метода. В этом методе впервые показаны позы стойки и позиции рук держания скрипки на картинках.

Родольф Крейцер (1766-1831) был учеником Карла Стамица (1745-1801), виртуоза скрипки и альты. Он является одним из основателей французской скрипичной школы. Он скрипач - виртуоз и педагог. Написав 42 скрипичных этюда, он внес важный вклад в развитие скрипичной техники, который и стал источником для многих скрипачей. Сегодня это метод, который со дня его опубликования принят и используется в качестве одного из основных методов многими преподавателями игры на скрипке. Он включает в себя «простые и ясные, подробные технические упражнения для правой и левой руки».

Французский скрипач и композитор **Жак – Фероль Мазас (1782-1849)** также был учеником Байо. Его этюды для скрипки опубликованы в трех книгах: *Etudes Spéciales*, *Etudes Brillantes* и *Etudes d'Artistes*. Первые две книги состоят из «упражнений для правой и левой руки». Этюды в *Etudes d'Artistes* – очень сложные, которые можно использовать как «предварительные этюды» к игре произведений Паганини.

Федериго Фиорилло (1755-1853) - известный скрипач и педагог, помимо того, что он является продуктивным композитором, написавшим более 200 исследований и более 70 произведений, его учебник «36 каприсов для скрипки» является одним из его самых известных произведений. 36 каприсов, включенных в метод, охватывают «различные виды техники, различные варианты аппликатуры и позиций».

Бетховен (1770-1827) - один из композиторов перехода от классического периода к романтическому, написал множество шедевров, хотя у него не было методов обучения игре на скрипке, как и у Моцарта. Он сочинил множество сонат и сочинений камерной музыки для скрипки. Достаточно назвать только его скрипичный концерт и 10 сонат для скрипки и фортепьяно.

Романтический период (1820-1900) в музыке пришел на смену классицизму. Романтический период, в отличие классического, отдавшего приоритет принципу «разумной целостности» в XVIII веке, отдал предпочтение «эмоциональной целостности» в XIX веке.

В эпоху романтизма скрипка сохранила свою окончательную форму с добавлением подбородника в классический период, не претерпев при этом никаких изменений. Тем не менее, в скрипичной музыке наблюдались большие изменения и разработки с точки зрения выражения и техники. Была достигнута более высокая виртуозность по сравнению с другими периодами с противостоянием стереотипам и тенденцией к свободному

самовыражению путем продольных мелодий, внезапных изменений в нюансах, темпах и частой смене тона. При переносе романтической поэзии на скрипку большое значение приобрело изобилие звуков и тембра. Паганини (1782-1840) оказал большое влияние на разнообразие видов техник игры на скрипке. В этом контексте можно назвать такие виды техники, как очень длинные пассажи, длинные пассажи двойными нотами, рикошет, пиццикато левой рукой, двойные трели, искусственные и двойные флоралеты. Унаследованные от классического периода жанры и формы были расширены, изменены и обновлены в рамках романтического понимания. Романтический жанр вышел на первый план в дополнение к жанрам сонаты, концерта и камерной музыки. В этот период в скрипичной технике появились термины «нижняя половина смычка и верхняя половина смычка», и техника смычка стала более разнообразной. Играя аккорды, известные скрипачи того времени использовали более свободную технику игры, сохраняя звуки в том порядке, в котором они хотели, в своем собственном стиле. При исполнении произведений часто используется переход между позициями разными пальцами, скольжением пальца, т.е. глиссандо, например в концертах великих композиторов, таких как Бетховен, Мендельсон и Брамс. Применение разной аппликатуры использовалось для придания смысла выражению.

Николо Паганини (1782-1840), согласно некоторым источникам, не хотел делиться своими знаниями и не обучал студентов. Его гений не может быть достигнут даже сегодня.

«Паганини является одним из тех композиторов и интерпретаторов, который дал направление романтическому периоду». (Ширинский, 1999: 25).

Из-за великого гения Паганини и его способности легко играть, казалось бы, невозможные отрывки, люди связывали его талант со сверхъестественными событиями того времени и называли его дьявольским скрипачом. Принимая во внимание его нестандартную структуру костей, непропорциональное телосложение, скорость движения рук, врачи, обследовавшие его в то время, пришли к выводу, что у него генетическое заболевание соединительной ткани, называемое синдромом Марфана. Болезнь Паганини превратилась, в какой то мере, в преимущество, которое вывело его на самый высокий уровень в скрипичном исполнительстве.

Исполнительский стиль игры на скрипке прошлого Паганини обогатил одновременно своей виртуозной техникой и элегантным исполнением. Он создал новый стиль как в своих произведениях, который применителем и для произведений других композиторов. Играть написанные им произведения довольно сложно одновременно из-за техники смычка, техники левой руки, широких звуковых диапазонов, аккордов, требующих нажатия трех струн одновременно, и чрезвычайно быстрых пассажей. Исполнение его пьесы *Moto Perpetuo* за 3 минуты означает, что можно проиграть 1008 нот в минуту. Паганини написал много сочинений для скрипки. Хотя печатных методов

Паганини нет, но написанные им «24 каприса», не исполненные самим, являются произведениями самого высокого технического и музыкального уровня. Каприсы сегодня исполняются как на конкурсах скрипачей, так и на сольных концертах.

Еще одним известным основателем скрипичной школы того периода является знаменитый бельгийский скрипач и композитор **Шарль Огюст де Берио (1802-1870)**. Берио основал бельгийско – французскую школу скрипки. В дополнение к своей работе «Metode de Violin», которая состоит из технических этюдов, он также сочинял концерты для скрипки. Его самые известные ученики - Генрих Вильгельм и Эрнст Анри Вьетан.

Фердинанд Давид (1810 - 1873) - один из известных скрипачей романтического периода, был учеником Шпора. Он написал много методических работ для преподавания игры на скрипке.

Иосиф Иоахим (1831–1907), ученик Фердинанда Давида, также был одним из самых успешных скрипачей и педагогов того времени. Успешная каденция, написанная им для скрипичного концерта Бетховена, звучит до сих пор. Помимо того, что он дружил с Листом, Шуманом и Брамсом, он также дал много концертов, играя с ними в ансамбле. Он основал свою берлинскую школу скрипки и обучал студентов. Им был основан квартет Иоахима.

Жан Батист Шарль Данкла (1817–1907) получил известность благодаря рекомендательному письму Роде. Он был

известным скрипачом и педагогом, брал уроки у Крейцера и Пьера Байо. Он опубликовал пять педагогических и теоретических книг, одна из которых - метод игры на скрипке. Его скрипичный метод и произведения являются важными источниками, которые используются и сегодня. У Данкла есть дуэты для двух скрипок и трио для двух скрипок и виолончели.

Еще один известный композитор, педагог и скрипач романтического периода - **Генрик Венявский (1835-1880)**. Он известен своей потрясающей техникой, которая включает в себя потрясающую технику стакато, доминирование смычка и вибрато. Он сформировал Русский Струнный Квартет и работал в Брюссельской консерватории. И сегодня в русских скрипичных школах технику держания смычка называют «держанием Венявского». Он воспитал много студентов. В то же время поддерживал творческую дружбу с Антоном Рубинштейном, по приглашению которого давал совместные с ним и сольные концерты во многих городах Европы. Существует также конкурс скрипачей Венявского, первый из которых проводился в 1935 году и проводится каждые пять лет с 1952 года.

Одним из важнейших просветителей романтического периода был **Леопольд Ауэр (1845-1930)**. У Ауэра учились такие скрипачи, как Яша Хейфетц и Миша Эльман, впоследствии ставшие всемирно известными скрипачами. Ауэр более известен как педагог, а не скрипач. Он подробно объяснял, как применять тот или иной вид техники и изложил стили работы над этюдами

в письменной форме в своих работах. Поддерживая в основном старый стиль игры, Ауэр является одним из самых знаменитых скрипичных педагогов того и всех времен.

Другой известный скрипач, написавший методiku обучения игре на скрипке - **Генри Шрадик (1846-1918)**. Учебные пособия «Schule der Violintechnik», написанные Шрадиком, считаются одним из основных источников. Шрадик начал играть на скрипке в возрасте шести лет, продолжил образование у Фердинанда Давида и непродолжительное время работал на должности профессора скрипки в Московской консерватории. Шрадик, обучавший многих учеников и прославившийся своим образовательным аспектом, также приобрел репутацию известного солиста.

Ян Ганс Ситт (1850-1922) - известный интерпретатор, композитор и дирижер, чей талант раскрылся благодаря его отцу, скрипачу из Венгрии. Ганс Ситт с помощью написанных им методов игры на скрипке, оставил богатое наследство для скрипичной литературы. Им написаны упражнения для беглости пальцев, этюды и упражнения для позиционных переходов, «100 этюдов» для двойных нот и сочинения в сопровождении фортепиано.

Пабло де Сарасате (1844–1908) - еще один известный композитор и исполнитель того времени. Простота интерпретации Сарасате была очень востребована и популярна. Сарасате, окончивший Парижскую консерваторию, имеет множество

сочинений для скрипки. Мы можем привести примеры наиболее интерпретируемых произведений «Цыганские напевы» (1878) и «Кармен Фантазия» (1883).

Основными композиторами этого периода также были Ф. Мендельсон Бартольди (1809–1847), Дж. Брамс (1833–1897), М. Брух (1838–1920), П. И. Чайковский (1840–1893). Скрипичные концерты вышеперечисленных композиторов и сегодня в репертуаре всех известных скрипачей.

Современный период (с 1910-настоящее время) – это период, когда использование диссонирующих звуков в музыке вместе с развитием науки и технологий, тональная музыка уходит с пути, а атональная музыка выходит на первый план и создаются новые и свободные формы. Эмпиризм и плюрализм, позитивизм и правдоподобие - самые отличительные черты этого периода. В современных скрипичных произведениях тембр имел приоритет над темой, таким образом приближаясь к музыке без темы. «Ритму была предоставлена независимость, и ритм стал важнейшим элементом музыкального выражения».(Учан, 2005: 147).

Сочинения и этюды, написанные для скрипки в этот период, были довольно сложными и в основном на уровне виртуозности из-за используемых интервалов, двойных нот и технически сложных пассажей.

Карл Флеш (1873-1944) - известный скрипичный педагог современности. Флеш родился в Венгрии, учился в Парижской консерватории. Он преподавал во многих музыкальных школах и

получил большое признание благодаря своим выступлениям в стиле барокко на 220 концертах. Он также с большим мастерством интерпретировал современные произведения. У него есть собственная «методика гамм и упражнений для пальцев» (Искусство игры на скрипке). Его ученики стали всемирно известными скрипачами – виртуозами. Некоторые из этих студентов - Ида Хендель, Джанетт Неве, Шимон Гольдберг, Генрих Шеринг, Иври Гитлис. Методика Карла Флеша, достигнув наивысшей точки, является эталоном в скрипичной практике.

Современными композиторами, сочинявшими скрипичную музыку являются также; К. Дебюсси (1862-1918), Л. Яначек (1854-1928), М. Равель (1875-1928), А. Шёнберг (1874-1951), Б. Барток (1881- 1945), И. Стравинский (1882-1971), А. Берг (1885-1935), С. Прокофьев (1891-1953), П. Хиндемит (1895-1963).

Современная турецкая скрипичная музыка.

С принятием и внедрением полифонической музыки в Турции во второй четверти XIX века, современный период в музыке начался с обработки собственных национальных элементов современными методами техники. Можно перечислить общие характеристики современной турецкой скрипичной музыки следующим образом: Турецкая традиционная музыка в целом - вдохновленная и исходная, модальная и тональная, написана современными методами техники и полифонична. На него больше всего повлияли последняя фаза романтического периода и

Исследования Музыка и Танца - 3

современный период, и в этом контексте национализм, импрессионизм, экспрессионизм и неоклассицизм.

Формальные особенности современной турецкой скрипичной музыки - в основном они написаны в формах сонаты, концерта, сюиты, рондо и песни.

Основными композиторами современной турецкой скрипичной музыки являются: Дж. Решит Рей (1904-1985), У. Джемаль Эркин (1906-1972), Ферит Алнар (1906-1978), А. Аднан Сайгун, (1907-1991), Н. Казым Аксес (1908-1999), которые известны как турецкая пятерка. А также Э. Зеки Ун (1910-1987), Бюлент Тарджан (1914-1991), Недждет Ремзи Атак (1911-1972), Ильхан Усманбаш (1921-), Недждет Левент (1923-), Нурхан Чангал (1927-2005), Муаммер Сун (1932-2021), Ялчин Тура (1934). Основными исполнителями и педагогами скрипи являются Айла Эрдуран (1934-), Суна Кан (1936-), Тунч Унвер (1953-), Омер Джан (1934-), Джихат Ашкин (1968-).

Залючение

Это исследование будут читать как скрипачи, так и другие музыканты, а возможно и просто любители музыки, интересуещиися кухней рождения профессионального скрипача. Работа, конечно субъективна, но все поставленные здесь рекомендации так или иначе возникают перед каждым, посвятившим себя одной из самой интересной и трудной профессии скрипача.

Сегодня педагогам, которые одновременно занимаются и исполнительской деятельностью, следует учитывать, работая с учеником надо обязательно иметь ввиду, что каждый из них – индивидуальность. Индивидуальность эта есть законченная форма качеств, отпущенных человеку природой. Она, как и другие многие качества, поддается влиянию и изменению, формируется в процессе воспитания и обучения. Первостепенная задача обучения скрипача сводится к изучению определенных правил, которые служат постановки рук. А постановка рук у скрипачей – это мышечная свобода. И для достижения этой свободы достаточно ярким ориентиром являются работы и высказывания указанных в работе педагогов – исполнителей.

Использованная литература

Гинзбург.Л и Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г. Стр.16.23.

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, 216 с.

Ердем.С. «Скрипка в Барочном, Классическом и Романтическом периодах» Анкара., 1998г.

Ширинский А. Д.М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. Москва., 1999, 25с.

Учан. А. Учебник скрипки для учеников школ изящных искусств. Анкара 2005г.,147с.

РАЗДЕЛ 2

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МНОГОГОЛОСНО ОБРАБОТАННЫХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН СЕМИ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ РЕГИОНОВ ТУРЦИИ

Гюлер ДЕМИРОВА ГЙОРФФИ & Демет ГЮРХАН

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МНОГОГОЛОСНО
ОБРАБОТАННЫХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН СЕМИ
ГЕОГРАФИЧЕСКИХ РЕГИОНОВ ТУРЦИИ**

Гюлер ДЕМИРОВА ГЙОРФФИ & Демет ГЮРХАН***

Человечество создало многочисленные мелодии, вдохновленные различными эмоциями, которые оно испытывало на всех этапах своего существования, начиная от рождения и до смерти. Несмотря на различный географический регион, культурную среду, верования и множество других факторов, создаваемые человеком мелодии, народные песни искренне и объективно отражают его внутренний мир. Созданная таким образом народная музыка составляет основу музыкальной культуры каждого народа.

Там, где родным языком является турецкий, народные песни (тюркю) являются одними из важных элементов - носителей турецкой культуры. Будучи в своем роде уникальными продуктами устной традиции, они, как в прошлом, так и сегодня,

* Доцент Доктор, Отделение Музыкального Искусства Государственной Консерватории Университета Анкары, Отделение Инструментального Искусства, genceguler@yahoo.com

** Доцент Доктор, Отделение Сценического Искусства Государственной Консерватории Университета Анкары, Отделение Вокала, demgurhan@hotmail.com

составляют достояние турецкого мира. Народные песни создавались и играли важную роль на всех этапах социальной, политической, религиозной и культурной жизни турков, начиная от древности до наших дней. Можно сказать, что сердце турецкого народа заложено в народных песнях, ибо именно здесь он зачастую наиболее эмоционально находил себя, вкладывая в них всю душу, выражая радость, волнение, печаль и боль. Делясь опытом, запечатлел важные события, воспел свою любовь, страсть, отобразил память. Иначе говоря, это своеобразный культурный код турецкого народа, без которого каждый турок считал бы себя бездомным, чувствовал себя как на чужбине.

Турецкий народ, который не мог оставаться без народной песни, увековечил свои мелодии в великолепном музыкальном наследии, восходящем к анатолийским цивилизациям, передавая их из поколения в поколение и сохраняя свою музыку на протяжении всего своего существования.

Немаловажную роль в этом сыграли народные певцы-сказители озаны. Скитаясь со своим нехитрым богатством в виде музыкального инструмента, озаны дарили древней музыке жизнь в веках, перепевая и сохраняя ее. Одной из главных музыкальных характеристик этих образцов народного творчества является одноголосный мелодический стиль с богатой интонационно-ладовой и ритмической основой. Напевы песен в своей основе диатонические. Поскольку музыка была одноголосная, инструмент для аккомпанемента озаны не использовали. При

воспроизведении одной и той же мелодии песни с течением времени использовалась простая форма полифонии: удары по средним и верхним струнам, не касаясь клавиатуры инструмента.

Сходные мнения высказывались и о происхождении слова «тюркю». Наиболее широко распространена точка зрения, что слово «тюркю»/народная песня происходит от слова тюрк и является уникальной и специфичной для турков мелодией (Четиндаг, 2005: 8).

Народные песни "тюркю" берут свое начало в двух первоисточниках. Один из таких источников - это те, кто, собственно, создал эти глубоко затронувшие людей народные песни, ставшие достоянием народа. Любовь, изгнание, смерть, героизм, завоевания, стихийные бедствия, клановые стычки, бандитские набеги, а также такие события, как падение крепости, потеря части родины являются тематической основой для народных песен. Народная песня формируется, когда человек, обладающий духом и талантом художника, переживший одно из этих событий или испытывающий одно из этих чувств, отражает пережитое в народной поэзии и мелодии. Со временем личные данные певца-автора стираются из истории, исчезая в потоке времени, и песня приобретает характер произведения народной литературы, как общего достояния общества. Второй важный источник в формировании и распространении народных песен "тюркю" – это поэты/озаны, играющие на народном инструменте. Озан/поэт в меру своих художественных способностей под

аккомпанемент своего инструмента излагает то, что он видит, переживает и слышит. В некотором смысле «тюркюджу -поэт» в обществе, как продолжение старых огузских поэтов, дает народным песням возможность появляться, распространяться и жить... <https://islamancyclopedisi.org.tr/turku>

Различают две стилистические группы народных песен: кырык хава (мелодии небольшого диапазона, в равномерном ритме) и узун хава (мелодии широкого диапазона, ритмически свободные).

Музыка османского периода делится на народную и классическую турецкую музыку, которая развивалась в светских кругах. Хотя развились они как два разные области, между этими двумя музыкальными областями, которые питают друг друга, существует важная связь. В то время как макамы используются в большинстве народных песен, формы народной музыки также используются в классической турецкой музыке.

В Османской империи придавали большое значение не только музыкальному искусству, но и музыкальной науке. Есть доводы, утверждающие, что турецкая музыка имеет арабское, персидское, древнегреческое и византийское происхождение. Однако классическая турецкая музыка по своим общим характеристикам имеет турецкое происхождение. По мере того, как османская цивилизация развивала великий синтез во всех областях, многие локальные особенности стали частью этой музыки, и вместе с этим, в свою очередь, османская музыка

оказала большое влияние на музыку земель, находящихся как в пределах, так и за пределами этого государства.

https://en.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_m%C3%BCzi%C4%9Fi

Влияние Запада стало проявляться в движениях за модернизацию в последний период Османской империи, и это влияние еще больше усилилось в период установления республики. После основания Турецкой Республики президент Турецкой Республики Мустафа Кемаль Ататюрк распорядился до 1953 года собрать, классифицировать в архивы около 10000 народных песен со всей страны. Акцент был сделан на исследовательские и собирательные проекты народной культуры. Для этих работ в страну были приглашены музыканты из-за рубежа. С целью обогащения музыкального языка более современным стилем, в народной музыке были попытки объединения с западной гармонией. Таким образом, народные мелодии получили важную миссию.

Известный венгерский музыковед и композитор Б.Барток, много лет проводивший исследования в Турецкой Республике, очень ясно заявил об общей и особой ценности и важности народной музыки: «Настоящая деревенская музыка имеет чрезвычайно разнообразные и безупречные формы. Она обладает удивительной выразительной силой, но в то же время лишена излишней сентиментальности и ненужных приукрашиваний. Она может быть простой, а иногда и примитивной, но никогда не смешной или нелепой. Не может быть лучшего руководства для

композитора в его поисках возрождения в музыке» (Албуз, 2020: 377).

Народные песни обладают очень эффективным выразительным ресурсом. Их основная особенность заключается в том, что они активируют все виды человеческих эмоций, имеют дело с обществом и отражают его во всех его аспектах. Народные песни исполняются на том языке, на котором говорят люди страны; очевидно, что некоторые забытые слова сохраняют свою жизненность именно в народных песнях. По этой причине лингвисты должны особенно интересоваться этой областью исследований. <https://islamancyclopedisi.org.tr/turku>

Согласно результатам исследований Первого географического конгресса, созданного в Анкаре с 6 по 21 июня 1941 года, Турция поделена на 7 регионов. Регионы Черного, Мраморного, Эгейского и Средиземного морей названы в честь морей, на побережьях которых они находятся. Остальные 3 региона - Центральная Анатолия, Восточная Анатолия и Юго-Восточная Анатолия - названы в соответствии с их расположением в Анатолии. Каждый регион имеет свои особенности как в плане природно-климатических условий, так и в сфере культурных традиций, что касается, естественно, и области музыки.

Турецкая народная музыка дошла до наших дней, передаваясь из уст в уста, от поколения к поколению, просачиваясь через всю историю. Наши народные песни с их

лирическими персонажами переплетаются с народными стихами...(Сай, 1998: 19). Эта музыка объединила под одной крышей культурные ценности различных цивилизаций, владеющих уникальным богатством, которые жили на османских землях в Анатолии и Европе. Хотя турецкая народная музыка демонстрирует уникальное разнообразие с точки зрения региональных и культурных особенностей, в целом ее можно разделить на семь регионов:

- 1- Регион Мраморного моря
- 2- Регион Эгейского моря
- 3- Регион Средиземного моря
- 4- Регион Юго-Восточной Анатолии
- 5- Регион Восточной Анатолии
- 6- Регион Центральной Анатолии
- 7- Регион Черного моря

Регион Мраморного моря

В Регионе Мраморного моря объединены две культуры - Анатолии и Фракии (историческая и географическая область на востоке Балкан). Близость к таким странам, как Греция и Болгария, которые являются соседями, неизбежно вела к взаимодействию культур. В то же время, в результате взаимных миграций из Македонии, Боснии и Герцеговины, Албании и Косово, которые являются также другими соседними странами этого региона,

балканские мелодии и анатолийские мелодии слились друг с другом.

Естественно, культурным центром региона является Стамбул. Однако, поскольку городская культура и дворцовая культура доминируют в Стамбуле, традиционная народная музыка в основном звучит в прилегающих провинциях. Хотя в анатолийской части региона проживает много иммигрантов, в таких городах, как Бурса, Чанаккале, Коджаэли и Сакарья, местная туркменская культура заметно интенсивна и активна. (Эроглу, 2017: 513-527).

В этом регионе можно увидеть все инструменты, используемые в народной музыке и классической турецкой музыке. В основном это кура (разновидность струнных), тарелки, барабаны, зурна, тулум (разновидность волынки) и баглама (саз). В исполняемых мелодиях используются такие ритмы, как 9/8 и 9/16.

Регион Эгейского Моря

Хотя регион Эгейского моря имеет богатую культурную структуру, на него особенно повлияла культура Зейбек. Композиторы турецкой классической музыки использовали уникальные мелодии этого региона во многих своих произведениях.

Культура Зейбек, начиная развиваться с 16 века, особенно активно утвердилась в 18 и 19 веках, в период, когда Османская

империя рухнула в административном, политическом, экономическом и социальном плане. Начиная с 19 века эта культура сформировала традиции Эгейского региона, что, естественно, легло в основу культурного опыта музыки, танцев и одежды. <https://izmir.ktb.gov.tr/TR-154287/izmir-halk-muzigi.html>

Из музыкальных инструментов в регионе, в основном, используются баглама, диван-саз, тамбур, кларнет, кеменче, зурна, барабан, кавал (пастушья флейта), тарелка, ложки и бубен. Известный во всем мире инструмент сипси встречается в Мугле и Денизли.

Музыка Зейбек, написанная в ритмах $9/2$ и $9/4$, получила название «Тяжелый (Агыр) Зейбек», а мелодии, в которых ритмы $9/8$ и $9/16$ воспроизводятся более живо и быстро - «Подвижный (Кыврак) Зейбек». В Анталии, Бурдуре и Спарте подвижный (Кыврак) Зейбек еще называют «тэкэ зортламасы» (Эроглу, 2017: 513-527).

Регион Средиземного Моря

Как и другие регионы, Средиземноморский регион также имеет богатые музыкальные традиции. Распространенные в этом регионе народные песни туркменов-кочевников, поражают своей подвижностью. А разновидности жанров "барак" и "бозлак" – широким вокальным диапазоном. В этом регионе, особенно в районе Анталии, большинство людей - кочевники, и, естественно, интерес и страсть кочевников к природе отражены и в их произведениях.

Из музыкальных инструментов здесь широко используются барабаны, зурна, кавал, кеменче, сипси, пальчиковая кура (разновидность струнных), трехструнная баглама, кларнет и скрипка. В народных песнях распространены 2х, 4х и 9-дольные ритмы.

Регион Юго-Восточной Анатолии

Поскольку Юго-Восточный Анатолийский регион из-за своего географического положения находится на пути перехода различных культур в Анатолию, на протяжении всей истории он находился под влиянием разных традиций. На этих землях в истории Турции было основано первое мусульманское турецкое государство, поэтому оно имеет богатую культурную структуру. Эта богатая структура также проявляется в особенностях мелодических построений. Есть произведения в широком звуковом диапазоне, превышающем две октавы.

В Диярбакыре, Адьямане и Газиантепе, которые являются важными городами региона, проводятся церемонии (свадьбы, хна, праздники, похороны, мевлиды и т.д). Одна из самых распространенных церемоний - Ночь Сыра. Самая отличительная черта этих церемоний - использование макама/мугамов. Благодаря музыке макама люди смогли выразить свои чувства.

В этом регионе из музыкальных инструментов на открытом воздухе широко используются барабаны и зурна, а в закрытом помещении используются скрипка, джюмбуш, канун, уд, баглама, дэф, бендир и двойной тростник.

В исполняемых мелодиях наряду с простыми ритмами встречаются также ритмы 2/4, 4/4, 5/8, смешанные 10/8 и 9/8.

Регион Восточной Анатолии

Регион Восточной Анатолии - это ворота турков в Анатолию. Популярной в этом регионе является музыка Ашых. По всему региону звучат народные песни на основе макама (мугама).

Население региона состоит из общин, которые мигрировали из района Хорасан Южного Азербайджана. Многие образцы мелодий, которые богаты ритмом и импровизацией напоминают азербайджанскую народную музыку и произведения, основанные на традициях «мугама» (Эроглу, 2017: 513-527).

Используемые в регионе музыкальные инструменты: кавал (пастушья флейта), дэф/бубен, кларнет, аккордеон, тулум (разновидность волынки), нэй, уд, скрипка и баглама. В музыке этой области можно встретить наряду с простыми 2/4, 4/4 ритмами и сложные ритмы на 5/8, 6/8 и 9/8, 10/8.

Регион Центральной Анатолии

Как и в регионе Эгейского моря, в регионе Центральной Анатолии, особенно в Анкаре, можно встретить культуру зейбек. В музыке этого региона широко использовались четырехдольные ритмы. Распространена музыка в стиле Мискет. В этом районе распространена также разновидность мугама бозлак. Бозлак - это исполнение стихов, описывающих боль, грусть, любовь и упрек в свободных ритмических мелодиях.

Одной из отличительных особенностей региона, особенно в Конье, является использование в ритмах ложек.

В этом регионе в исполнении народных песен используются такие музыкальные инструменты, как давул, зурна, кавал, кларнет, ударный инструмент зилли маша (состоит из ответных колокольчиков, размещенных на концах двух основных плеч в виде щипцов), ложки и особенно исполняются на багламе (сазе) мелодии и танцы халай, семах, зейбек и сеймен.

Регион Черного моря

В силу географической структуры и условий жизни этого региона жители здесь ведут активный образ жизни. Этот динамизм отражается и в народной музыке.

Разделяя Черноморский регион географически на Восточное, Центральное и Западное Причерноморье, необходимо разделить морское побережье и внутренние части в культурном отношении. Очевидно, что провинции, расположенные во внутренних частях, больше пересекаются с культурами регионов Центральной Анатолии и Восточной Анатолии, с которыми они соседствуют (Эроглу, 2017: 513-527).

В то время как кемеңче преобладает в прибрежных городах, волынка, аккордеон, зурна и кавал являются популярными инструментами в этом регионе. Во внутренних частях региона барабан - зурна заменяет кемеңче.

Из-за быстрого и активного образа жизни в народных песнях использовались ритмы 7/8, а иногда и 7/16.

Чтобы понять содержание народных песен, необходимо взглянуть на их сюжеты. Глядя на события и историю, можно раскрыть социальные характеристики и особенности каждого региона.

В целом, народные песни воспевают отвагу, любовь, удачу. Есть в них и загадка, и искания, и сомнения. Присутствует тема труда и преодоления. А также стихии природы: земля, вода, огонь и воздух. Они могут описывать справедливость и несправедливость. Есть сюжеты из мифологии, литературы, истории, философии. Они также посвящены народным традициям, законам и обычаям. В них есть цвета и есть узоры. Есть сила и энергия. Короче говоря, в них есть люди, наши люди, турецкий народ. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1833>

В отличие от городской элитной среды, в которой зародилась и развивалась классическая турецкая музыка, народная музыка демонстрирует характеристики различных культурных ценностей, которые существовали в Анатолии. Как продукт, который напрямую отражает общество, он имеет дело с природными и социальными событиями, которые происходят из повседневной жизни людей. В содержании народных песен, которые складываются в соответствии с местным колоритом, всегда есть своя история. Содержание двух народных песен представлены ниже.

Тополя Измира

Чакыджи (родом из Чакры) Эфе - легендарный герой на языке жителей Эгейского региона. В последние годы Османской империи, в годы (1800-1900), когда государство полностью потеряло свою силу, люди создавали своих героев, спасителей. Некоторые из них воспользовались этой ситуацией государства и совершали жестокость и предательство, а другие, наоборот, стали мужественными народными героями, вершителями и защитниками правосудия. В этот период образ Эфе также был очень известен в Эгейском регионе.

Чакыджи Эфе также является героем, прославившимся в Измире, Денизли и Айдыне. В то время он стал настолько влиятельным в регионе, в котором он жил и доминировал, что даже искал официальные пути соглашения с правителями Османской империи. Чакыджи большей частью спускался с гор к народу, осаждал угнетателя, боролся за справедливость, вершил правосудие, брал у богатых и раздавал бедным. По этой причине он нашел место в сердцах людей. Он стал популярен благодаря своим смелым поступкам. Хотя ходили слухи, что он временами сотрудничал с врагом, люди всегда любили его, и его имя было увековечено этой песней, исполненной для него.

Любимый нашел место проживания в Стамбуле?

Главы семей уезжают в Стамбул на заработки, чтоб содержать свои семьи. Также те, у кого есть сыновья брачного возраста, отправляют молодых людей за границу на заработки. Те,

кто уезжал на работу из деревень и поселков Анатолии в большие, с широкими возможностями трудоустройства города, особенно в Стамбул, оставались там на долгие годы. Жены и невесты, которых они оставляли, годами ждали любимых мужей и суженых. Эта народная песня - причитание женщины, муж которой уехал на заработки в Стамбул и не возвращался в течение многих лет.

<http://kultur.istanbul/arsiv/www.kultur.istanbul/tr/hikayesi-olan-turkuler-12-unutulmaz-turku-ilk-kez-hikayeyle-birliđi-tek-albumde-haber-855.html>

Заключение

Все вышеперечисленные регионы представлены в турецкой культуре неисчерпаемым богатством народных песен и мелодий, а также бесчисленным количеством исполнителей и артистов.

При всех безусловных характерных особенностях и различиях между регионами, в каждом из них обнаруживаются общие черты и сходство созданных жанров. Например, хотя известно, что Зейбек относится к Эгейскому региону, он также встречается в регионах Центральной и Восточной Анатолии. Несмотря на различия, связанные с миграциями и географическими условиями, видно, что общая структура в основном такая же. Иногда из-за изменений слов и мелодий было замечено, например, что народные песни, исполненные с разными чувствами, со временем потеряв свой прежний образно-эмоциональный окрас, приобрели другой характер. Например,

существовавшая песня «Эй Онбешли», которая изначально была героической балладой или плачем/причитанием, со временем приобрела танцевальный характер.

Тот факт, что мелодии трогательны, художественная сила произведений высока, а их сюжеты основаны на событиях, глубоко влияющих на общество, являются наиболее важными причинами долголетия народных песен.

Не следует забывать, что турецкая музыка тысячелетней давности представляет собой единое целое со своей монофонической, полифонической, традиционной, универсальной, развлекательной, художественной и творческой особенностями.

Использованная Литература

Ак, А. Ш. История турецкой музыки. Издательство Аксаг, 441, Историческая Серия: 151, Типография Башера, Анкара.

Албуз, А. О. Полифонических Подходов В Турецкой Музыке, Журнал Академических Музыкальных Исследований Университета Афона Коджатепе, Том VI/Специальный Выпуск/Сентябрь, 2020г., «К 110-Летию Кемаль Илеричи И Ахмет Самим Бильгена», E ISSN: 2667-6001.

Будак, О. А. Происхождение И Развитие Турецкой Музыки (Эссе), Т.С. Публикации Министерства Культуры: 2392, Отдел Публикаций, Серия «Искусство И Музыка»: 263-9, 2000, Барышджан Офсет, Анкара.

Сай, А. Музыкальный Атлас Турции, Публикации По Культуре И Искусству Издательства Борусан, Октябрь, 1998г.

Четиндаг, Г. Элазыгские Народные Песни, Университет Фырат, Институт Социальных Наук (Неопубликованная Диссертация По Магистратуре), 2005, Элазыг.

Эроглу, Ф. Б. Тюркю В Терминологии Слов И Музыка, Институт Социальных Наук Университета Сакарья, Отделение Турецкого Языка И Литературы, Неопубликованная Диссертация По Магистратуре, 2011, Сакарья.

Эроглу, Т. Исследование Турецкой Народной Музыка По Географическим Регионам Турции, Январь, 2017г., Академический Журнал Социальных Наук, 41 (41): 513-527 DOI: 10.16992 /ASOS.12127.

Интернет Источники

<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12718/dogu-anadolu-bolge.html>

<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1833>

<https://islamansiklopedisi.org.tr/turku>

<https://izmir.ktb.gov.tr/TR-154287/izmir-halk-muzigi.html>

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/antalya/kulturatlasi/antalya-yoresi-halk-oyunlari>

https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_m%C3%BCzi%C4%9Fi

Исследования Музыки и Танца - 3

<https://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/keeping-tradition-alive-classical-and-folk-music-in-turkey/>

<http://www.turkishmusicportal.org/en/types-of-turkish-music/turkish-folk-music-history>

https://www.wikiwand.com/en/Turkish_folk_music#/google_vignette

РАЗДЕЛ 3

СОХРАНЕНИЕ ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ АНТОЛОГИИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ В 8 ТОМАХ)

Гульмира МУСАГУЛОВА

**СОХРАНЕНИЕ ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ
(НА ПРИМЕРЕ АНТОЛОГИИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ В 8
ТОМАХ)**

*Гульмира МУСАГУЛОВА**

Современные культурные процессы в Казахстане многолики и разнообразны. Под ними подразумевается широкий спектр глобальных преобразований, инноваций в сфере науки и культуры, образования, включая все развивающиеся на сегодняшний день виды, формы и жанры искусства. По мере глобального воздействия традиционной и современной музыки на общество следует указать на тот факт, что сегодня именно фольклорное наследие является неотъемлемой частью музыкальной культуры современности. Как и в большинстве цивилизованных стран в Казахстане традиционное искусство занимает важное место в контексте духовно-эстетического развития социума. Обретение независимости, переход на демократичную форму управления, возрождение национальных, духовных ценностей, полная ориентация на рыночные отношения представляет картину

* Кандидат Искусствоведения, Профессор, Казахская Национальная Консерватория Имени Курмангазы, gulmi_mus@mail.ru

современного состояния отечественной истории и культуры за период с 1991 по 2021 годы .

Период суверенной независимости является свидетельством позитивных движений в различных сферах жизнедеятельности, созданием множества самых различных социально значимых, масштабных научных проектов, нацеленных на сохранение, возрождение и развитие культурно-духовного наследия.

В данном аспекте особую историческую значимость представляет завершенная Государственная программа «Культурное наследие», выполненная по инициативе и при поддержке Первого Президента Казахстана Н.А.Назарбаева разрабатываемая во многих сферах – национальной истории, археологии, экономики, языкознания, философии, музыкального искусства, филологии и т.п. (Нурсултан, 2009: 264).

Основная цель представленного проекта заключается в освоении многовекового художественного опыта казахского народа, органичной частью которого непосредственно является традиционный музыкальный фольклор. Составление восьмитомной Антологии казахской музыки явилось сложной и ответственной задачей. Ее реализация была достигнута благодаря глубоким базовым знаниям, большому опыту работы коллектива двух ведущих учреждений – Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова МОН РК, а также Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы МКС РК.

Исследования Музыки и Танца - 3

В данном издании приняли активное участие: доктор искусствоведения, профессор, Член-корреспондент НАН РК С.А.Кузембай (ответственный и научный руководитель проекта), народный артист РК, Лауреат Государственной премии, профессор К.А.Ахмедияров, кандидат искусствоведения З.К.Коспаков, заслуженный деятель РК К.С.Сахарбаева, заслуженный деятель культуры РК, профессор Б.А.Ыскаков, научные сотрудники отдела музыки - кандидат искусствоведения, профессор Г.Ж.Мусагулова (ответственный выпускающий), кандидаты искусствоведения З.М.Касимова, Л.А.Жумабекова, Б.Ж.Турмагамбетова, А.Ж.Казтуганова; а также издательская корпорация «Қазақпарат»: Президент К. Ботбаев.

«Концепция и структура Антологии включает нотную и текстовую литературу, начиная с первичных образцов раннефольклорной музыки и охватывает период почти за двадцать столетий. В ней отражается красочная панорама формирования, бытования и развития многообразных видов, жанров и стилей национального музыкального искусства» (Қазақ Музыкасы, 2005:504).

Антология казахской музыки открывается молитвенным напевом из «Кодекса куманикуса» - памятника письменности XIII-XIV вв. Первая расшифровка и анализ в конце 70-х годов прошлого столетия данного древнейшего образца профессором Б.Г.Ерзаковичем, дает некоторые сведения об истоках казахского музыкального языка.

Первый том настоящего издания глубоко и всемерно отражает древний пласт музыкального языка казахов, особенности мелодического строения и включает образцы обрядово-бытового фольклора, типы и жанры песенной и инструментальной музыки – сарыны шаманов (бытовые и авторские), старинные напевы и архаичные инструментальные наигрыши.

Во второй том данного проекта включены образцы музыкального фольклора Средневекового периода. «Мироощущение, мироотражение, слитность с окружающей средой, национальная психология, нравы, обычаи, история и быт богато отражены в песнях, сказаниях, эпических полотнах и инструментальных творениях. Тому пример – многожанровый, разнотематический музыкальный фольклор, уникальная по форме и композиции художественная система, многообразно и многолико представленная в этой книге» (Қазақ Музыкасы Антология, 2005: 503).

По сложившейся историко-научной концепции, выработанной ранее, материал данного тома систематизирован по двум разделам. Это – область песенной и инструментальной культуры. Первый из них состоит из Введения, вступительной научной статьи, из песен трудовых, лирических, исконно национальных типов фольклора – песен типа «қоңыр», «толғау», «терме», песен-назиданий, песен-загадок. Далее следуют исторические песни, религиозные напевы, музыка эпоса и напевы акыновских состязаний.

Во второй раздел включены образцы традиционного инструментального фольклора. Это – обрядово-бытовые, лирические, исторические, эпические, кюйи-посвящения и жыркюйи, предназначенные для домбры и кобыза. Все они приведены в современную нотную систему и имеют указанные исполнительские штрихи.

Третий том Антологии содержит песни, различные по тематике, жанру и форме. Здесь широко представлены лирические песни, несколько примеров молитвенных напевов (Алла жар), простейших попевок (эуез), песни типа кара и қоңыр өлең, песни о прошедшей молодости («Жиырма бес»). Особый интерес представляют реликтовые ныне поучительные песни (обучение грамоте – «Әліп-би»), философского характера («Қойшы, арман»). Помимо вышеотмеченных образцов песенного фольклора, в третий том введены сохранившиеся в народной памяти первые авторские песни.

Содержание второй части данного издания составляет инструментальная музыка – домбровая, кобызовая, сыбызговая и кюйи для шертера. Она также красочно отображает палитру народного инструментального искусства. В них кюйи фольклорного происхождения образуют большую часть и представлены в таких их жанровых и типовых образованиях, как «Ақжелен», «Науайы», «Қоңыр», кюйи-песни, кюйи поминального характера. Составители III тома Антологии максимально стремились выявить и включить редчайшие

материалы из различных источников – личных архивов, фонда фольклорного кабинета консерватории, Института литературы и искусства, изданных сборников как в Казахстане, так и за его пределами – Монголии и Китае, Венгрии.

Как указывает профессор С.А. Кузембай, «Художественная ценность данного тома заключена и включением редких нотных записей, ранее нами не приводимых – кюйи для древнего инструмента шертер, тематика, структура и жанровые характеристики которых отличаются уникальностью нотного материала» (Қазақ Музыкасы Антология, 2006: 554).

Четвертый и пятый тома посвящены творчеству народно-профессиональных композиторов традиционной культуры. В нем представлены наилучшие образцы песенного и инструментального наследия выдающихся представителей национального искусства на рубеже XIX и начала XX столетий. В истории казахской музыки этот период по праву получил название «Золотого века» и является своеобразным Ренессансом национальной духовности. «Произведения композиторов устной школы, продолжая и развивая искусство бақсы, жырау, акынов, тем самым образуют институт сал, сері, әнші, күйші. Будучи квинтэссенцией многовековых художественных традиций казахского народа, в эту эпоху они достигают невиданного ранее расцвета и составляют бесценную сокровищницу. В данное время высокого уровня достигает исполнительское искусство – песенное, домбровое и кобызовое. Наряду с народно-поэтическим

и музыкальным творчеством, национальная культура обогащается множеством новых стилевых направлений и особенностями региональных школ – Западно-Казахстанской, Аркинской, Восточно-Казахстанской и Жетысуской. Это выдающиеся музыканты, поэты, певцы и инструменталисты – Мұхит, Аухат, Абай, Біржан сал, Шәкәрім, Ыбырай, Балуан-Шолақ, Әсет, Иман-Жүсіп, Мәди, Дәурен-сал, Иса Тергеусізұлы, Пышан Жәлмендеұлы, Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерей, Тоқа, Ықылас и многие другие» (Қазақ Музыкасы Антология, 2006: 624).

Творческое наследие народно-профессиональных композиторов имеет непреходящую классическую ценность и является достоянием поколения XXI столетия.

Шестой том охватывает период до 40-х годов XX века и имеет название «Музыка XX века до Великой Отечественной Войны». В песенный раздел включены творчество известного акына Жамбыла и его последователя Кенена, а также освещена деятельность выдающихся певцов И.Байзакова, Е.Беркимбайулы, К.Жапсарбаева, Н.Бекежанова, Ш.Кошкарбайулы, С.Сейфуллина, А.Кудайбердиева, М.Ержанова, Г.Курмангалиева, Д.Ракишева, К.Бабакова, Ж.Карменова и ярчайшие образцы таких вокально-инструментальных жанров как терме-толғау, жыр-макамдар, айтысы акынов.

Во вторую часть данного тома вошли оригинальные кюйи инструментальных стилей токпе и шертпе таких прославленных

кюйши как Сембек, Аккыз, Досжан, Ахметжан, Дина, Сейтек, Мурат, Окап, Кауен и др. Вместе с тем широко представлено наследие домбристов Сугира, Ракиша, Сыбанкула, Жалдыбая, кобызистов Абыкея Токтамысулы, Казыбека Абенулы, исполнителей на сыбызгы Алеша, Макара Султаналиева, Кумакая Шамгынулы и др.

Седьмой и восьмой тома Антологии продолжая серию культурной программы «Мәдени мұра» посвящены песням и кюйям известных авторов отечественной музыкальной культуры периода с 40-70 годы XX века. Как и предыдущие издания, способом тщательного отбора в них включены самые ценные примеры – военно-патриотическая тематика, песни-письма, песни-скорби, оплакивания, инструментальное творчество представителей разных регионов, произведения для кобыза и шертера.

Эти книги содержат произведения, отличающиеся богатством мелодики, ритмическим своеобразием и оригинальностью тематизма. Творчество выдающихся казахстанских композиторов Ахмета Жубанова, Латыфа Хамиди, Мукана Тулебаева, Капана Мусина, Сыдыха Мухамеджанова, Куддуса Кожамярова, Бориса Ерзаковича, Али Базанова, Нургисы Тлендиева, Манарбека Ержанова, Жаппаса Каламбаева, Хабидоллы Тастанова и др. Второй раздел содержит кюйи для домбры, кобыза, шертера

В.Великанова, Е.Брусилковского, Н. Мендыгалиева, Г.Жубановой.

Антология, увидевшая свет в период с 2004-2009 годы, выполненная по Государственной программе «Культурное наследие» при непосредственной инициативе и поддержке Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева, открыла широкие возможности для продолжения начатой актуальной идеи и воплощения ее в будущем на новом художественном уровне. Отклики и отзывы в периодической печати на данное издание свидетельствуют о высоком уровне выполненных работ¹. Проведенный ряд мероприятий по данной программе нацелен на расширение информационного поля и диалога между ее участниками и исполнителями. Так, в 2008 году в рамках

¹Темірақын Жақып. Қазақ музыкасының антологиясы. //Қазақ әдебиеті, №45, 11-17 қараша, 2005, 2-бет.; Күзембаева С.Ә. Қазақ музыкасының антологиясы. //Түркістан, №46, 17 қараша, 2005, 9-бет.; Қораласов С. Ұлттық музыканың рухани жанашыры. «Қазақ музыкасы» антологиясының алғашқы томы жарық көрді. //Дала мен қала, №46, 18 қараша, 2005, 8-бет.; Күзембаева С.А. Все о нашей музыке. //Казахстанская правда, 18.11.2005, с.11.; Дәуітұлы С. Рухани берері мол туынды. //Президент және халық, №10, 25 қараша, 2005, 7-бет.; Мырзалиева С. Ғасырлар пернесі. //Егемен Қазақстан, 3 желтоқсан, 2005, 3-бет.; «Қазақ музыкасы» антологиялық жинақ жарық көрді. //Айқын, 6-желтоқсан, 2005, 4 бет.; Күзембаева С.Ә., Бекбосын М. Бұл еңбек – ұлтымыздың екі мың жылдық рухани мұрасының панорамасы. //Алматы ақшамы, №18, 16 ақпан, 2006, 15-бет.; Күзембаева С.А. Голоса столетий и память поколений. //Казахстанская правда, 12.05.2006, с.4.; Антология айшықтары. //Егемен Қазақстан, 21 маусым, 2006, 7-бет.; Күзембаева С.А. Голоса столетий. //Вечерний Алматы, 18.04. 2006, с.4.; Күзембаева С.Ә. Ғасырлар қойнауынан сыр шертеді. //Алматы ақшамы, №47, 25 сәуір, 2006, 11-бет.; Мусагулова Г.Ж. Антология казахской музыки. //Новая музыкальная газета, №1- 2, 2006, с.26.; Мусагулова Г.Ж. Антология казахской музыки. //Шахар. Культура. №2, (14) 2007, с.172.; Л.К.Шашкова «Наша опера родом из аула» //«Казахстанская правда», №306-307, 23.09.2011 г.

Исследования Музыки и Танца - 3

выполнения государственной инновационной программы «Культурное наследие» была проведена научно-теоретическая конференция «Духовно-научное наследие», а в 2009 году Международная научно-теоретическая конференция «Роль историко-культурного наследия в диалоге цивилизаций» и были изданы материалы научных докладов (Рухани-ғылыми мұра, 2008: 75-84; Роль историко-культурного наследия в диалоге цивилизаций, 2009:520). Представленные конференции были направлены на всестороннее обсуждение многочисленных проблем и актуальных вопросов, связанных с выполнением Президентской программы, воспитание патриотического духа, любви к национальному наследию молодого поколения казахстанцев.

Это восьмитомное издание успешно внедрено в учебный процесс трех ведущих кузниц музыкального образования Республики – Казахской Национальной консерватории им.Курмангазы, Казахской Национальной академии искусств им.Т.Жургенова, Казахского Национального университета искусств, вместе с тем на народных отделениях и факультетах народных инструментов в специализированных средних музыкальных заведениях – в Алматинском музыкальном училище им.П.И.Чайковского, в РССМШ им.А.Жубанова и в РССМШ для одаренных детей им.К.Байсеитовой. Материалы Антологии казахской музыки широко используются в типовых, учебных и рабочих программах таких дисциплин как история

казахской музыки, народное творчество, этносольфеджио, анализ музыкальных форм и др.

Древние образцы и произведения устно-профессиональной традиции многомерно интерпретируются в различных обработках и транскрипциях известных классических и популярных современных музыкантов. Среди них – Р.Рымбаева, Н.Ескалиева, Б.Шукенов, Ж.Серкебаева, группы «Үркер», «Ұлытау», «Мұзарт», «Серпер», «Жігіттер», «Арнау», «Тұран» и др. Чаще всего, такие виды фольклора как жарапазан, сыңсу, жоқтау, бата, включенные в I и во II тома занимают интересы культурологов, фольклористов, филологов и других ученых, обогащая их научный багаж и пополняя исполнительский репертуар многочисленных музыкантов. Именно поэтому, на сегодняшний день возникла острая необходимость переиздания данных книг, увеличения их тиража (предыдущий тираж составлял 3000 экземпляров), пользующихся спросом не только среди профессиональной аудитории, но и среди любителей традиционного музыкального искусства.

Следует сказать, что восьмитомная Антология казахской музыки, впервые выполненная в казахском музыковедении в представленном объеме (каждый том состоит из 50 п.л.) представляет уникальную музыкальную энциклопедию казахского народа, охватывающую фольклор и композиторское творчество почти за 20 вековой период. Это один из первых важных культурных проектов, нацеленный на постижение

глубокого кладезя национального искусства, осуществленный колоссальными усилиями и неустанными поисками, а также самоотдачей известных в Республике ученых и исполнителей-профессионалов. Его выполнение является заметным вкладом в сокровищницу музыкальной культуры независимого Казахстана, доказывая необходимость дальнейшей реализации актуальной инновационной программы, на благо духовно-эстетического воспитания и развития будущего поколения. В целом реализация этого проекта внесла огромный вклад в дело повышения образовательного, информационного и культурного ценза общества, а материалы восьмитомного издания востребованы не только в стране, но и представляют интерес для исследователей за рубежом, а также для соотечественников в странах ближнего и дальнего зарубежья.

Вместе с тем в рамках национальной Президентской программы «Культурное наследие» при участии Министерства культуры также впервые в Казахстане вышло в свет уникальное издание «1000 казахских традиционных кюйев». Это первое полное собрание профессионально-инструментального наследия казахов. Около 85% использованного материала было заимствовано из Государственного Центрального Золотого Фонда казахского радио, грампластинок и частных коллекций. Компетентные специалисты, задействованные в представленном проекте, занимались сбором образцов со всех регионов нашей необъятной республики, а также с территории соседних государств – КНР, Монголии, Кыргызстана и России. В Антологию

Исследования Музыки и Танца - 3

вошли 1000 кюев, всенародно признанных домбристов, представляющих разные исполнительские школы. Среди них Курмангазы, Таттимбет, Казангап, Дина и др. Музыкальный сборник состоит из двух книг, в первую из которых вошла история музыкальных произведений, а также сведения об их авторах, вторая содержит аудиодиски и партитуру, то есть записи музыкальных произведений. Следует отметить, что в проект включены кюи, исполняемые на самых разных инструментах, таких как домбыра, сыбызгы, кобыз. Альбом выпущен на трех языках и знакомит не только с музыкальными традициями различных регионов республики, но и с музыкальным искусством казахов Монголии и Китая.

Подобно представленному инструментальному проекту, «1000 казахских традиционных песен» также имеет бесценное значение для почитателей отечественного песенного искусства и вызывает интерес в плане претворения в нем ранее неизвестных и неисполняемых песен. Многочисленные традиционные, народные и авторские песни в современной трактовке вошли в данный альбом благодаря плодотворной и кропотливой работе музыковедов, искусствоведов, музыкальных критиков и исполнителей.

Таким образом, комплексное решение запланированных перспективных программ, подобных «Культурному наследию» будут непосредственно направлены на дальнейшее развитие по изучению, сохранению и популяризации музыкального наследия

казахского народа. На современном этапе активно реализуется Государственная программа «Духовное возрождение», охватывающая все сферы деятельности гуманитарных наук и также нацеленная на сохранение и пропаганду народного наследия.

Список Использованной Литературы

Нурсултан Н. Стратегия Радикального Обновления Глобального Сообщества И Партнерства Цивилизаций, Астана, Тоо Арко, 2009, 264 с.

Қазақ Музыкасы Антология, Бес Томдық, I Том, Алматы, Қазақпарат, 2005, 516 б.

Қазақ Музыкасы Антология, Бес томдық, II том, Алматы, Қазақпарат, 2005, 514 б.

Қазақ Музыкасы Антология, Бес томдық, III том, Алматы, Қазақпарат, 2006, 570 б.

Қазақ Музыкасы Антология, Бес томдық, IV том, Алматы, Қазақпарат, 2006, 642 с.

Рухани – Ғылыми Мұра – Духовно-Научное Наследие, Сборник Тезисов Республиканской Научно – Теоретической Конференции, Алматы, Нұр Принт 75, 2008, 84 с.

Роль Историко – Культурного Наследия В Диалоге Цивилизаций, Материалы Международной Научно – Теоретической Конференции, Алматы, МСӨИ, Таймас, 2009, 520с.

РАЗДЕЛ 4

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

Самир ГЮЛЬАХМЕДОВ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

*Самир ГЮЛЬАХМЕДОВ**

Введение

Скрипка обладает очень широким вокальным диапазоном, цветом тона и богатой выразительной силой. С этими характеристиками, является, пожалуй, самым известным и популярным среди музыкальных инструментов. Когда мы смотрим на историю скрипки, хотя утверждается, что она возникла в Италии в 15 веке, можно сказать, что основы скрипки, которая является семейством струнных инструментов, были заложены в то время, когда человек нашел лук и стрелы. Этот инструмент, который используется в сольной и оркестровой музыке, претерпел большие изменения от прошлого к настоящему. Он использовался во все периоды истории музыки и продолжал развиваться с точки зрения техники, структуры и литературы в эти периоды (Айшан Н., Айдын Н. 2013).

В начале 16 века, когда не была еще сольным инструментом, скрипка использовалась для сопровождения песен. В течение следующего столетия в инструментальной музыке произошли

* Д-р философских наук, И.о. Доцента Кафедры Искусств Педагогического Факультета, Университет Мугла Сыткы Кочмана, gsamir@mu.edu.tr

важные события, связанные с написанными Джованни Габриэли в Италии сонатами и канцонами. В 17 веке Клаудио Монтеверди (1567–1643) использовал партии скрипки в своей лирической опере «Орфей» (1607) и мадригалах. Спустя несколько лет в Италии была написана первая скрипичная соната (1610). В конце 17 века количество сочинений, написанных и опубликованных для скрипки, увеличилось, и скрипка перестала быть аккомпанирующим инструментом (Струве Б.А. 1959).

В процесс развития скрипки и скрипичной литературы, наряду с композиторами, внесли свой вклад скрипичные педагоги и их ученики, большинство из которых были виртуозами. Методы и работы, которые они опубликовали в то время, до сих пор используются в качестве основных источников в сегодняшнем обучении игре на скрипке. Вот некоторые из этих образовательных комментаторов: Мишель Пиньоле де Монтеклер, Франческо Джеминиани (Искусство игры на скрипке), Джузеппе Тартини, Джордж Филипп Телеман (12 фантазий для скрипки без аккомпанемента), Паганини (24 каприса), Фердинанд Давид, Шарль Огюст де Берио (скрипичная методика), Мишель Коретт (Совершенное Искусство игры на скрипке), Джузеппе Тартини, Джованни Баттиста Виотти, Пьер Байо (Искусство скрипки), Пьер Роде (24 каприса), Луи Шпор, Родольф Крейцер (42 этюда), Федерико Фиорилло (36 каприсов для скрипки), Леопольд Ауэр, Ян Ханус Ситт (100 этюдов) Чарльз Данкла, Генри Шрадик, Иван Галамян, (Принципы игры и обучения на скрипке), Карл Флеш (Искусство игры на скрипке). (Шульпяков О.Ф. 2006)

Сейчас в мире существует большое количество скрипичных школ. Однако только некоторые из них являются значительными: Итальянская, Немецкая, Французская, Франко-Бельгийская и Русская школы.

Русская Скрипичная Школа

Русская скрипичная школа заняла приоритетные позиции в ряду европейских, когда в ее рамках сложились творческие традиции, позволившие поднять на высочайшую ступень отечественную скрипичную культуру. Проявляются характерные особенности самобытного русского скрипичного исполнительства, а также многочисленные нити, связывающие профессиональную деятельность русских и иностранных скрипачей. Педагогический опыт рассматривается в неразрывном единстве с исполнительским, а формирование инструментальной школы – в тесной связи с профессиональными критериями качества игры, которые стали решающими в определении педагогических подходов, методов и путей развития ученика. При этом направляющую роль играет теория скрипичного исполнительства – как музыкальная наука, формирующая основы обучения. Из множества произведений старых мастеров неотъемлемой частью педагогического репертуара стали концерты и сонаты А. Вивальди, сонаты Г. Генделя, А. Корелли, М. Верачини, Дж. Тартини, П. Локателли, Ф. Джеминиани, Ж. Леклера и др. Особое место занимают сочинения И. Баха – его концерты a-moll и E-Dur, концерт для двух скрипок, уникальный

цикл «Сонаты и партиты» для скрипки соло и другие. Изучение старинной музыки, замечательного пласта скрипичной литературы, творчества композиторов эпохи, в основе эстетики которой лежит идея гуманизма, способствует воспитанию основополагающих скрипичных навыков качественного звукоизвлечения, совершенных штрихов и приемов артикуляции, овладению полифоническими приемами игры.

Основу западноевропейской классической музыки в педагогическом репертуаре составляет творчество композиторов Венской классической школы – одна из вершин мирового музыкального искусства (концерты, сонаты, пьесы Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена), Владение этим стилем требует от скрипача ясного осмысления формы и структуры, мастерства и законченности фразировки, тонкой детализации, чувства меры, изысканных штрихов, упругого ритма, высокой культуры звука. Музыка западноевропейского романтизма представлена как сочинениями крупной формы (концерты Л.Шпора, Н.Паганини, А.Вьетана, Г.Венявского, М.Бруха, Л.Мендельсона, И.Брамса, Ш.Сен-Санса, Ф.Шуберта, Э.Грига, Р.Шумана, фантазии, вариации), так и миниатюрой (Н.Паганини, Г.Венявский, Ш.Сен-Санс, П.Сарасате), а также множеством транскрипций и обработок. Особое место занимают 24 каприза Н. Паганини, которые наряду с «Сонатами и партитами» И. Баха стали краеугольным камнем репертуарной основы скрипача. Музыка виртуозно-романтической эпохи вносит новые краски звучания, множество колористических приемов, связанных с ее программой,

яркой образностью, драматизмом, а также театральностью, психологическими оттенками. (Гинзбург, Л. С. – Григорьев, В. Ю.1990).

Негативным фактором, длительное время препятствовавшим созданию собственной скрипичной школы в России, являлось отсутствие методических пособий. За весь XIX в. в России появились только «Советы начинающему играть на скрипке» А. Ф. Львова, а также гаммы и упражнения Н.Я. Афанасьева. Не обобщался ценнейший опыт первых крупных российских скрипачей: Г.Венявского, Ф.Лауба, И.Гржимали, а также работавших в России А.Вьетана, А. Контского, К.Липиньского. Несмотря на эти факторы, объективно препятствовавшие развитию российской скрипичной школы, в середине 60-х гг. XX в. выдающийся американский скрипач Е.Цимбалист скажет, что в XX в. «в мире, по сути дела, существовала одна скрипичная школа – русская». Это свидетельствует о несомненном и бурном прогрессе российской скрипичной школы на рубеже XIX – XX вв.

Россия 19. До конца века, даже 20-го. До века нельзя говорить о существовании “национальной” школы, в отличие от таких стран, как Италия, Франция и Германия. Источники и лица, связанные со скрипкой и музыкальным образованием в целом, в основном иностранного происхождения. Все равно 18. Со второй половины века нашей эры появляются некоторые скрипачи и композиторы, названные в честь них. Среди них следует отметить

Ивана Хандошкина (1747-1804)(рисунок 1) и Николая Афанасьева (1821-1898)



Рисунок 1. Иван Хандошкин (изображение из открытых источников)

Хандошкина называют лучшим русским скрипачом 18.го века. Приехав в Италию, работая здесь с Тартини, Хандошкин после возвращения в Россию написал более ста произведений для камерной музыки и скрипки. Его вариации на русские песни очень ценятся высшим обществом эпохи Екатерины II. Некоторое время Хандошкин работает в Королевском театре, затем работает учителем в Екатеринославской музыкальной академии. Наиболее известными его работами являются шесть скрипичных сонат и произведения, написанные на темы народной музыки.

В западном мире он признан одним из фольклористов, даже если не первым фольклористом-музыкантом. Музыку, которую он написал специально для скрипки, можно сравнить с произведениями таких композиторов, как ученик Джузеппе

Тартини, Антонио Лолли, Гаэтано Пугнани, Людвиг Спор (Озтурк, 2012).

В некоторых источниках Хандошкин упоминается как "Язычник России". В книге Ямпольского "Искусство русской скрипки" содержится длинная глава о Хандошкине. О своем сходстве с Паганини Ямпольский также упомянул в цитате:

Хандошкин, ведущий скрипач своего времени, не только развил русское инструментальное искусство, но и придал новое измерение искусству скрипки; благодаря своей интерпретации он создал склонность воспринимать скрипку как концертный инструмент, и это похоже на то, что делал Паганини. Не зря писал он о себе как "играет в стиле, очень похожем на Паганини, на одной струне или меняя аккорд, чтобы создать соответствующие эффекты в произведениях" (<http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin> (19.12.2017).).

Еще одно важное имя в области скрипки в годы нашей эры - Николай Афанасьев. После выступления в Москве скрипачом, в 1838 году был назначен главным дирижером Большого театра. После гастролей по России в 1846 году, в 1851 году, Св. Поселяется в Петербурге, где начинает работать солистом и дирижером в итальянской опере. В более поздние периоды он посвятил себя композиторству, а произведения камерной музыки, написанные для стрельцов, являются примерами, документирующими период до того времени, когда были написаны произведения камерной музыки Бородина и

Чайковского. Большинство его произведений (4 оперы, 6 симфоний, оратории, 9 концертов для скрипки и многие другие) находятся в рукописи Св. Учится в Петербургской консерватории. Одно из произведений Афанасьева о камерной музыке, струнный квартет "Волга", было удостоено премии Русского музыкального общества в 1861 году. "Волга" - первый квартет, написанный русским композитором (Озтюрк, 2012).

Награжден Афанасьевым Российский музыкальный ансамбль Св. Это важное сообщество для того, чтобы стать основой консерваторий, которые будут созданы в Петербурге и Москве. Эта организация была предпринята в 1859 году герцогиней Еленой Павловой и под ее руководством известным пианистом Антоном Рубинштейном с целью повышения уровня музыки в стране и популяризации музыкального образования. В 1860 году в Москве открывается филиал Русского музыкального общества, впервые созданного в Петербурге. С идеей, инициированной этим ансамблем, легшим в основу консерватории, в России началась новая эра музыкального творчества (Родригес, 2009).

В ряду российских скрипачей XIX в. необходимо выделить выдающегося музыканта польского происхождения Генрика Венявского (1835 – 1880), одного из ведущих скрипачей мира, стоявшего у основы русской скрипичной школы (Рисунок 2).



Рисунок 2. Генрик Венявский (изображение из открытых источников)

Венявский был музыкантом виртуозно-романтического склада, создавшим – и как композитор, и как исполнитель – множество шедевров скрипичного искусства. Учениками Венявского были такие великие скрипачи, как Эжен Изаи и Фриц Крейслер; ассистировал Венявскому Леопольд Ауэр. Как композитор Венявский отличался большим вкусом и оригинальностью мысли. Именно с педагогической деятельностью Ауэра в основном связан небывалый взлет российского скрипичного искусства и педагогики.

Он писал только для скрипки(сохранилось два концерта и множество отдельных пьес). Особенной популярностью пользуются его «Легенда», «Воспоминание о Москве», Фантазия на темы из «Фауста» Гуно. Первый и второй скрипичный концерты Венявского были записаны рядом выдающихся

исполнителей, в том числе: Борисом Гольдштейном, Виктором Пикайзенем, Олегом Крысой (концерт №1), Исааком Стерном, Яшей Хейфецом, Игорем Ойстрахом, Идой Гендель и Джошуа Беллом (концерт № 2). (Шульпяков О.Ф. 2006).

До середины творческой жизни идеалом для него являлся Паганини. По его примеру Венявский написал «Русский карнавал», используя те же эффекты, какими наполнен «Венецианский карнавал»; паганиниевские флажолеты и пиццикато украшают его скрипичные фантазии – «Воспоминание о Москве», «Красный сарафан». Следует добавить, что в искусстве Венявского всегда были сильны и национальные польские мотивы, а из-за парижского образования ему стала близка французская музыкальная культура. Инструментализм Венявского отличался легкостью, изяществом, элегантностью, что в общем вводило его от паганиниевского инструментализма.

Венявского пригласили в Петербург в период бурного подъема общественной жизни. В 1859 году было открыто Русское музыкальное общество (РМО), в 1861 году начались реформы, рушившие прежний уклад крепостнической России. При всей своей половинчатости эти реформы коренным образом изменяли российскую действительность. 60-е годы были отмечены мощным развитием освободительных, демократических идей, что порождало в сфере искусства тягу к народности и реализму. Идеи демократического просветительства волновали лучшие умы, и горячая натура Венявского, разумеется, не могла остаться

равнодушной к тому, что происходило вокруг. Вместе с Антоном Рубинштейном Венявский принял непосредственное и деятельное участие в организации русской консерватории. Осенью 1860 года в системе РМО открылись музыкальные классы – предтеча консерватории.

В открытой консерватории Венявский стал ее первым профессором по классу скрипки и камерного ансамбля. Он увлекся педагогической работой. В его классе училось много талантливой молодежи – К. Путилов, Д. Панов, В. Салин, ставшие потом видными исполнителями и музыкальными деятелями.

Судя по всему, Венявский не имел разработанной педагогической системы и не был педагогом в строгом смысле этого слова, хотя сохранившаяся в Государственном историческом архиве в Ленинграде программа, написанная его рукой, свидетельствует, что он стремился воспитывать своих учеников на разнообразном репертуаре, содержащем большое количество классических произведений. «В нем и в классе сказывался великий артист, порывистый, увлекающийся, без выдержки, без систематичности», – вспоминал годы учения В. Бессель. Но, «само собой разумеется, что замечания и само показывание, то есть исполнение в классе трудных пассажей, а также меткие указания способов исполнения, все это, вместе взятое, имело высокую цену». В классе Венявский оставался артистом, художником, увлекавшим учеников и воздействовавшим на них своей игрой, и артистической натурой.

31 марта 1880 года Венявский скончался. «Мы потеряли в нем неподражаемого скрипача, – писал П. Чайковский фон Мекк, – и очень даровитого композитора. В этом отношении я считаю Венявского очень богато одаренным. Его прелестная Легенда и некоторые части с-moll'ного концерта свидетельствуют о серьезном творческом таланте.»(Янкелевич Ю. 1993)

Уроженца Венгрии скрипача, дирижера и педагога Леопольда Ауэра по праву называют основоположником русской скрипичной школы. Ауэр работал с Листом, Брамсом, Антоном Рубинштейном и известным виолончелистом Чарльзом Давыдовым, он основал и выступал со своим всемирно известным «Auer Quartet» – ансамблем, который выступает и по сей день.

Ауэр родился в Веспреме 7 июня 1845 года. Он начал свое обучение в возрасте восьми лет в Будапештской консерватории у Ридли Коне. Его исполнение концерта Мендельсона обеспечило ему стипендию в Вене, и Ауэр продолжил учебу в Венской консерватории у Якоба Донта. К 13 годам Ауэр начал свою профессиональную карьеру, но выступления за пределами Парижа оказались неудачными. Таким образом, Ауэр обратился за советом к Иосифу Иоакиму. Позже он описал свое ученичество у Иоахима следующим образом. «Иоахим был для меня источником вдохновения и открыл перед моими глазами горизонты того великого искусства, о котором я до сих пор был в неведении. С ним я работал не только руками, но и головой, начал изучать партитуры великих мастеров и стремился проникнуть в самую

суть их произведений.

После весьма успешного выступления в Лейпцигском Гевандхаусе Ауэр был нанят концертмейстером в Дюссельдорфе, а затем занял ту же должность в Гамбурге. Посетив Лондон в 1866 году, Ауэр был приглашен выступить с Антоном Рубинштейном и виолончелистом Альфредо Пьятти. По рекомендации Рубинштейна Ауэр был назначен вместо Венявского профессором скрипки в Санкт-Петербургской консерватории в 1868 году по трехлетнему контракту, но остался в России на 49 лет.

Его слава и признание были таковы, что известные композиторы балета того времени, в том числе Пуни, Минкус, Дриго, Чайковский, Аренский, Танеев и Глазунов, написали отдельные скрипичные соло, чтобы продемонстрировать таланты Ауэра (Гинзбург, Л. С., Григорьев, В. Ю.1990).

Ауэр также руководил струнным квартетом Русского музыкального общества, и большая часть его педагогической деятельности проходила в консерватории. Почерком Ауэра была «виртуозность, управляемая тонким вкусом, классическая чистота без сухости, интенсивность без сентиментальности». Так называемая «русская» рукоять лука, приписываемая Ауэру, заключается в прижатии луковой палки центральным суставом указательного пальца – в результате за счет гибкости получается более насыщенный тон (Рисунок 3).



Рисунок 3. Леопольд Ауэр (изображение из открытых источников)

Как педагога его можно поставить в один ряд с самыми блистательными фигурами в области музыкальной педагогики – Ф. Листом, А. Рубинштейном, И. Иоахимом, Л.Массаром (учитель Г.Венявского и Ф.Крейслера), Д.Аларом (учитель П.Сарасате), М. Марсиком (учителем Ж. Тибо и Дж. Энеску), но по грандиозным педагогическим результатам с ним почти не может сравниться никто, ни один из музыкальных педагогов XIX-XX веков. Необычайно высоким уровнем отличалась его школа, блиставшая именами М.Полякина, Е.Цимбалиста, М.Эльмана, Яши Хейфеца и многих других.

Яша Хейфец однажды сказал: «Ауэр – замечательный и несравненный учитель. Я не верю, что в мире есть кто-то, кто может приблизиться к нему.

Успех Л.С.Ауэра, как педагога, коренился в его методе преподавания, объединившим все лучшее, что могла дать тогда зарубежная скрипичная школа.

Самым главным критерием в исполнительстве для него была правда и естественность выражения, он писал в своей «Школе игры на скрипке»: «Вслушайтесь в собственное исполнение. Играйте фразу или пассаж различным образом, делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации исходя из вашего собственного музыкального инстинкта (Рисунок 4).

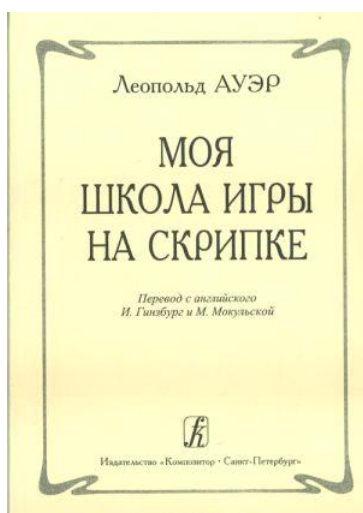


Рисунок 4. Школа игры на скрипке Л.Ауэр (изображение из открытых источников)

В педагогике Л.Ауэра привлекают его тезисы о жизненной и воспитательной функции искусства, его борьба с академизмом и мертвым традиционализмом. Он ратовал за искусство живое,

действенное, общественно значимое. Л. Ауэр считал, что каждой эпохе свойствен стиль исполнительского искусства, исторически меняющийся и развивающийся: «Тип игры, пользующийся необычайным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть целиком отвергнут в другом. Иной век – иная музыка, иная музыка – иной стиль (Ауэр Л. 1965).

Глубоко продуманная эстетическая система воспитания учеников создала замечательные достижения педагогики Л.С. Ауэра. Расцвела русская скрипичная исполнительская культура. Вторая половина XIX века стала временем подъема, взлета и утверждения высокого профессионального уровня русской скрипичной исполнительской школы. Именно в этот период появляются Петербургская и Московская скрипичные школы, которые по сей день высоко котируются в мире, имеют статус «лучших» школ скрипичного исполнительства. В современном культурном мире считается престижным и перспективным получение образования именно в Российских скрипичных школах. Что делает их таковыми? Традиции преемственности. Передача знаний и опыта «из рук в руки», от учителя к ученику.

Русская скрипичная школа, которую часто неправильно понимают, включает в себя множество различных влияний. Чаще всего это относится к наследию Леопольда Ауэра, и когда Москва заменила Санкт-Петербург в качестве столицы, его наследие в значительной степени продолжилось. Благодаря работе скрипичных учителей Льва Цейтлина, Константина Мостраса и

Авраама Ямпольского, Московская школа скрипки, сосредоточенная вокруг Московской консерватории и Центральной музыкальной школы, достигла выдающихся результатов, во многом благодаря концентрированной педагогической инициативе, совместной и поддерживающей структуре (Чеботарева Ю.В. 2017).

Будучи ассистентом Ямпольского в течение семнадцати лет, Ю.И.Янкелевич синтезировал и развивал традиции Московской скрипичной школы. Сочинения Янкелевича не касались установления правил игры на скрипке – они были углубленными исследованиями техники игры, предлагая практические решения с учетом различных возможностей и точек зрения – он бесстрашно указывал на недостатки в методах таких выдающихся скрипачей, как Ион Войку, Б. Михайловский и даже Иосиф Иоахим, а также категорически возражал против универсальных методов, которые, как правило, упускают из виду многие мелкие детали. Он четко описал каждый компонент и в то же время провел сравнение всех скрипичных методов. По сравнению с более ранними скрипичными трактатами, произведения Янкелевича представляют собой современное исследование скрипичной педагогики (Рисунок 5).



Рисунок 5. Ю.И. Янкелевич (изображение из открытых источников)

Янкелевич отмечал, что, держа в руках скрипку тело должно быть освобождено от напряжения. Человеческое тело – это единая система, в которой напряжение может распространяться от одной части к другой. Поэтому важно соблюдать определенную позу, начиная с ног и выше. Что касается верхней части тела, то свобода плеч зависит от головы. Подплечник/упор может значительно помочь скрипачу облегчить нагрузку на шею. Он также выделил угол и наклон скрипки. Неправильный угол наклона скрипки (например, слишком левый или правый) затруднит смычок. Точно так же наклон относится к тому, насколько ровно скрипка расположена на плече. Наклон не должен быть слишком плоским или слишком наклонным, так как это повлияет на левую руку.

Что касается смычка, то Янкелевич считал, что положение большого пальца по отношению к другим пальцам является спорным вопросом. Некоторые скрипачи располагали большой

палец напротив безымянного пальца, что давало большее давление на смычок. Другие предпочитали, чтобы большой палец находился напротив среднего пальца, что обеспечивает большую гибкость в различных техниках поклона.

Янкелевич также исследовал различные положения на грифе и действия смещения. Он использовал различные методы игры на скрипке и пришел к выводу, что любая система разделения грифа на несколько положений полностью зависит от музыкального контекста. В действиях по переключению задействовано много элементов. Определенная часть руки играет ведущую роль в иницировании сдвига, в то время как другие играют направляющую роль. Положение руки и ее движения в нижней и верхней части грифа различаются.

Он также подробно обсуждал, как одноточечный контакт (скрипка поддерживается исключительно головой) или двухточечный контакт (скрипка поддерживается головой и левой рукой) влияет на переключение. Смещение – это, в конечном счете, взаимодействие между ушами и руками. У опытных скрипачей хорошо развита рефлекторная система, в которой мозг научился связывать восприятие звука с движением руки. Такую способность координировать необходимо тренировать и развивать годами.

Еще одна интересная часть исследований – использование осциллографа для иллюстрации способов переключения разных скрипачей при разных обстоятельствах. Было замечено, что сдвиг

с использованием того же пальца имеет тенденцию начинаться медленно, а затем ускоряться по мере приближения к следующей ноте (Янкелевич Ю. 1993).

В построссийской империи Юрий Янкелевич, Абрам Ямпольский, Константин Мострас и другие, работали над основами для совершенствования скрипичного мастера, чтобы дать возможность играть более широкий спектр композиций более поздних веков, таких как рококо, классицизм и романтизм, к сожалению, были неизвестны западному обществу.

Методологический подход этих скрипачей в основном оставался неизвестным за пределами России из-за ограниченного общения с Западом в советские годы. Несмотря на огромный успех многих советских скрипачей в международных конкурсах, лишь немногим было разрешено свободно выезжать за пределы России, и поэтому о методологии их игры было известно очень мало.

Отсутствие информации о «российской скрипичной школе» на Западе считается расплывчатым и неточным.

Научные работы Ю. Янкелевича проливают свет на малоизвестную педагогику в Москве и Советской скрипичной школе и раскрывают современный аналитический и индивидуальный подход, включающий в себя элементы психологии и физиологии, а также подробный, скрупулезный анализ наиболее эффективных техник, позволяющих развивать артистизм и индивидуальное самовыражение.

В начале XIX века Российская скрипичная школа пережила реформирование Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, в результате которого в 1920 году эти две школы были объединены в одну всемирно узнаваемую школу – Московскую скрипичную школу.

Преимущества Московской скрипичной школы:

- сильно расслабленные руки, отсутствие мышечного напряжения, выносливость;
- сложные адаптируемые техники;
- способность к зрительному и звуковому восприятию;
- обладает необходимыми навыками, позволяющими игре на скрипке имитировать человеческий голос.

Янкелевич приходит к выводу, что каждая техника должна быть активной, динамичной и адаптируемой, чтобы она могла вместить множество возможностей, необходимых для музыкальной интерпретации.

Янкелевич считает, что новички обычно слишком много времени проводят, играя на первой позиции. Неудача заключается в том, что таким образом в долгосрочной перспективе достигается менее динамичный прогресс, и в дальнейшем ученики сталкиваются с трудностями при преодолении барьера. Фактически, вместо этого мы зафиксировали соответствующий рефлекс, и ученику становится труднее двигаться по горизонтали. Это может вызвать проблемы при смене позиций, на преодоление которых могут уйти годы.

Чтобы активировать соответствующие рефлексy горизонтального движения, Янкелевич предлагает следующее упражнение, которое ученик может выполнить еще до изучения позиций: правая рука играет на открытых струнах, ритмично разделяя смычок на четыре или шесть четвертных нот (четверть = 40 мм). При этом левая рука движется по грифу с тем же ритмичным пульсом, переходя между первой и третьей позициями. Это относительно простое упражнение позволяет ученику понять, что правая и левая руки находятся в постоянном движении, тем самым развивая соответствующие рефлексy.

Янкелевич также советует не практиковать гаммы только с одной конкретной аппликатурой. Как указывает Янкелевич, проблема с этим подходом состоит в том, что невозможно предвидеть все возможности, которые могут встретиться, и, если контекст хоть немного изменится, потребуется новая аппликатура. Это означает, что игрок сталкивается с дополнительной проблемой отмены того, что уже укоренилось, и чтение с листа фактически становится более трудным. Янкелевич предлагает альтернативный подход, развивающий максимально быструю двигательную реакцию на зрительное и слуховое восприятие. Он рекомендует изучать гаммы с разной аппликатурой, чтобы активировать гибкость и скорость двигательных рефлексов, описывая следующее полезное упражнение, разработанное его учителем Абрахамом Ямпольским: «Начните с любой ноты (скажем, ля, например) и попробуйте сыграть нисходящие гаммы в разных тональностях (например, си-бемоль мажор, ре мажор, ре

минор). Это отличное упражнение для активации быстрых рефлексов, необходимых для чтения с листа. Если мы хотим быть свободными как творческие художники-музыканты, мы должны обладать свободной и адаптируемой техникой (Янкелевич Ю. 1993).

Юрий Янкелевич, безусловно, был одним из ведущих учителей игры на скрипке в России XX века.

Заключение

В этой работе внимание уделялось русской школе скрипки. Изюминкой, отличающей российскую скрипичную школу от других школ, является реконструкция преподавания и исполнения на основе научных опытов и открытий. При адаптации к обучению на скрипке высшей нервной деятельности, представленной науке Павловым, было подчеркнuto, что вместо обучения определенному удержанию или положению необходимо сначала обучать ум, который управляет физическими упражнениями. Кроме того, в тот момент, когда эта школа стала широко распространенной и имела педагогическую ценность, была описана важность Ауэра и его вклад в развитие русской скрипичной школы. Говоря о своих виртуозных учениках, которых он преподавал и воспитывал, а не о своем исполнении, самой отличительной чертой в преподавании Ауэра было то, что он помогал своим ученикам принимать разные стили исполнения в соответствии с их разными характеристиками. Почти все известные российские скрипичные виртуозы и педагоги в своем

прошлом были связаны с Ауэром. Проработав в Петербурге ровно 49 лет, Ауэр является одним из первых педагогов, создавших серьезную систему скрипичного мастерства, особенно в Советской России.

Список Литературы

Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке, Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. – 4-е изд., перераб. и доп. – СПб.: «Композитор», 2004–120 с.

Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке, Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, 272 с.

Гинзбург, Л. С. – Григорьев, В. Ю. История скрипичного искусства, Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. - М.: Музыка, 1990. - Вып. 1. - 285 с.

Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века, Н. С. Гуляницкая. - М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

Струве, Б.А. Процесс формирования виол и скрипок, М: Музгиз, 1959.

Флеш, К. Искусство скрипичной игры, К. Флеш. – М.: Музыка, 1964.

Чеботарева, Ю.В. Проблематика исследований творчества скрипачей-виртуозов XIX века // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 153 - 165.

Исследования Музыки и Танца - 3

Шульпяков, О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика, О. Ф. Шульпяков. - СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2006. - 496 с.

Янкелевич, Ю. Педагогическое наследие, М.: Постскрипtum, 1993. -312 с.

Ягышан, Н. АйдынН. Журнал Института Социальных Наук Сельджукского Университета г. Конья-Турция. 2013.

Ковалев Случевский, К. Хандошкин, Российский Паганини, <http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.htm> 19.12.2017.

<http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin>
"Искусство русской скрипки" 10.09.2021.

Озтюрк, Д. D. (2012). Диссертация по искусству, Эдирне.

Родригес, Р. (2009). Selected Students of Leopold Auer - A Study in Violin Performance-PRACTICE, Департамент музыкальной школы человечества (Unpublished Ph.D. thesis). University of Birmingham, в Бирмингеме.

РАЗДЕЛ 5

**ЖЕМЧУЖИНА ИНДИЙСКОГО
ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
БХАРАТНАТЪЯМ**

Татьяна КАРТАШОВА

ЖЕМЧУЖИНА ИНДИЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА: БХАРАТНАТЪЯМ

Татьяна КАРТАШОВА*

История *бхаратнатьяма* – древнейшего из современных классических танцевальных представлений Индии – насчитывает несколько тысячелетий. Это самый древний танцевальный стиль, который является строгим *нритта* («чистым» танцем). Его истоки прослеживаются от танца, упомянутого в литературе эпохи сангама², а также в самой ранней тамильской эпической поэме «Шилаппадикарам», или «Повесть о браслете» (V–VI вв.)³, в которой содержится много сведений о танцевальном искусстве. Танец тогда назывался «“куту” или “аттам”» (Venkataraman, 2017: 144), причём *куту* существовал в двух вариантах: «*санти куту* (рафинированный стиль с чёткой структурой) и *винода куту* (непосвящённая форма, для развлечений)» (Khokar, 2003: 10).

* Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», arun-rani@yandex.ru

² Период «сангама» (литературной академии) приходится на III – IV вв. н.э., время расцвета тамильской лирической поэзии.

³ По традиции приписывается принцу Иланго Адихалю, принадлежавшему знаменитой правящей династии Чола.

О происхождении термина «*бхаратнатьям*» достаточно много разноречивой информации. По одной версии ранее танец имел название *садир качери* («садир» – танцовщик, «качери» – зрители); согласно другой, его наименование связано с «чиннамела», что переводится как «маленькая аудитория» (Venkataraman, 2015: 40). Существует третье мнение: танец назывался дасиатта – от храмовых танцовщиц девадаси. Следуя общепринятой теории, термин «*бхаратнатьям*» появился только в прошлом столетии и может переводиться как индийский танец («бхарат» – индеец, «натьям» – танец), ведь он получил признание в качестве классического стиля не только у себя на родине в Тамилнаду, но и за пределами южноазиатского субконтинента. Как отмечает исследователь Ашиш Мохан Кхокар, этимология слова «*бхаратнатьям*» включает в себя три слога, символизирующих эмоции («“бха” от “бхава”», “ра” (“рага” – “мелодия”) и “та” (“тала” – “ритм”) и составляющих основу этого танцевального стиля. “Натьям” трактуется как “танец”, но в значении драмы» (Khokar, 2003: 14).

Своими корнями *бхаратнатьям* уходит в индийскую мифологию и легенды, согласно которым музыка и танец были ниспосланы на землю богами, и сами боги считались лучшими танцовщиками. Связь с индуизмом прослеживается и в скульптурных изображениях, увековеченных в камне в древних индуистских храмах Южной Индии, и в словесных текстах вокальных композиций, сопровождающих танец, и в самой философии, присущей танцу.

В многочисленных древних и средневековых храмах Южной Индии запечатлены женские фигуры в особом положении – *араиманди* (полусидя), когда колени и ступни развёрнуты в разные стороны – это основная позиция в классическом *бхаратнатьяме*. По выражению самих исполнителей, в этом танце слово застыли и «сошли» с барельефов скульптурные изображения, пришедшие из древних времён.

Бхаратнатьям, пожалуй, не только один из любимейших индийских танцев штата Тамилнаду; он пользуется особой статусностью во всём южноазиатском регионе. Сами индийцы порой называют *бхаратнатьям* «танцем огня», поскольку некоторые танцевальные движения и жесты рук напоминают язычки «танцующего пламени».

Своими корнями *бхаратнатьям* уходит в индийскую мифологию и легенды, согласно которым музыка и танец были ниспосланы на землю богами. Связь с индуизмом прослеживается и в словесных текстах вокальных композиций, сопровождающих танец, а также в скульптурных изображениях, увековеченных в камне, в древних индуистских храмах Южной Индии, и в самой философии, присущей танцу.

Следовательно, практика классического *бхаратнатьяма* родилась в южноиндийских индуистских храмах. Начиная с древнейших времён танцу обучались «танцующие девушки», или

*девадаси*⁴, которые принадлежали храмам и «служили божествам, выполняя различные ритуальные церемонии, в которые входили музыка и танец» (Bhatnagar, 2019: 74). Искусство *бхаратнатьяма* передавалось *девадаси* из поколения в поколение. При покровительстве множества королевских династий Южной Индии на протяжении IV–XVI веков танец *девадаси* сформировался в мощный институт храмового искусства, впечатляющие доказательства существования которого до сих пор сохранились в скульптурных изображениях храмовых комплексов в Танджавуре, Кумбхаконаме, Чидамбараме (штат Тамилнаду) и др. Именно в этот период были заложены основы классических танцевальных стилей.

С XVI столетия мусульманские вторжения, а затем и британская власть положили конец королевскому покровительству, и храмовое искусство лишилось источников своих доходов. Репутация *девадаси* резко пошатнулась, танец начал стремительно деградировать в качественном отношении. Возрождение началось в начале XX века благодаря усилиям талантливых исполнителей. Основные центры классического танца образовались в Мадрасе и других крупных городах Южной Индии. В ходе этого процесса в 30-х годах прошлого века термин «*бхаратнатьям*» стал применяться к классическому стилю танца, «эволюционировавшему от *даси-аттама*⁵ и других ранних форм

⁴ Букв. «храмовые танцовщицы».

⁵ Аттам – тамильское слово, в переводе означает «танец».

танцев *девадаси*» (Khokar, 2004: 55). Сегодня *бхаратнатьям* считается самым важным стилем классического танца Южной Индии, который пользуется огромной популярностью на всём субконтиненте.

Бхаратнатьям прежде всего является сольным женским танцем, хотя в современной Индии он исполняется и мужчинами. Сопровождающий ансамбль состоит из мелодических инструментов (флейты или южноиндийской *вины*⁶), барабана *мриданга*⁷, пары тарелок и *тампуры*⁸. Певец – главная фигура среди музыкантов; в стилистическом отношении музыка *бхаратнатьяма* принадлежит традиции Карнатака (Южной Индии). Типичный танец состоит из семи⁹ музыкально-хореографических номеров, которые называются *алариппу*, *джатисварам*, *шабдам*, *варнам*, *падам*, *шлокам* и *тиллана*. Кратко остановимся на них.

Алариппу – вводная последовательность танцевальных поз в сопровождении строго организованной в ритмическом отношении

⁶ Вина – индийская цитра, в древности называлась кинара, инструмент богини Сарасвати; состоит из двух тыквенных резонаторов, на которых крепится бамбуковая или деревянная полая труба, представляющая собой гриф; 4-х металлических струн и нескольких дополнительных, предназначенных для бурдона и виртуозных пассажей (джхала).

⁷ Мриданг – южноиндийский двухмембранный барабан в форме бочонка.

⁸ Тампура – бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль^м до¹ до¹ до^м) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа^м до¹ до¹ до^м). Производит эффект «гудения», «жужжания».

⁹ Считается, что эту последовательность разработали и установили четыре брата, которых называют «квартет Танджавур».

музыки. По словам самих исполнителей, данный раздел получил название в честь священного индийского цветка олеандра. В хореографическом плане *алариппу* служит вступлением, или *мангалачараном*, в котором танцовщица взывает к своему учителю и богу, а также приветствует аудиторию. В этой прелюдии ведущее место принадлежит танцовщице, её навыкам, приветным *наттуванаром* (учителем танца и часто основным певцом), который ударяет в маленькие тарелочки и исполняет простые музыкальные фразы, состоящие из цепочек мнемонических слогов *тала*¹⁰ (*солкатту*).

Во втором разделе – *джатисвараме* – танцевальные позы чередуются с выразительными жестами в сопровождении устойчивого ритма, во время которых поются короткие мелодии. Собственно музыкальный номер, или *джатисвара*, состоит из мелодических фраз, спетых и с мнемоническими слогами *тала* (*джати*), и со слогами индийского сольфеджио (*свар*¹¹) в определённой *раге*¹² и *тала*. *Джатисварам* в *бхаратнатьяме*

¹⁰ Тала – от санскр. «хлопок в ладоши»: 1. метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени.

¹¹ Свара – «тоновая зона, внутри которой звук может микрохроматически понижаться и повышаться» [Карташова, 2010: 253]. Основной звукоряд североиндийской музыкальной системы содержит 7 свар, обозначаемых сокращённо: Sa («шадджа») Re («ришабха») Ga («гандхара») Ma («мадхьяма») Pa («панчама») Dha («дхайвата») Ni («нишада»).

¹² Рага – «санскритское слово “*рага*” (“*рааг*”) – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем “*рандж*” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. *Рага* – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приемов развития звуковой

имеет чисто эстетическую функцию: вызывать восхищение изяществом самого танца, он не служит цели, по мнению самих исполнительниц, вызывать определённые эмоции, или *раса*¹³. В этом разделе танцовщица демонстрирует каскад сложных в техническом отношении танцевальных движений, т.е. «чистый» танец.

Следующий раздел – *шабдам* – выразительный танец, в котором короткие стихи религиозного или мифологического содержания иллюстрируются жестами.

материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определенное психоэмоциональное состояние (*раса*); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [Карташова, 2010, 538].

¹³ Раса – «в переводе с санскр. букв. “вкус, склонность, экстракт, сущность, удовольствие”: определённая эмоция, переживание, сопровождающая восприятие любого творения искусства; учение о поэтических чувствах, эстетическом переживании и наслаждении. Каждое произведение излучает с помощью особых средств выразительности определённые раса, которые “вкушает” зритель. Согласно “Натьяшастре” Бхараты, раса трактуется как высшее выражение эстетического восхищения. Теория раса является одной из фундаментальных в эстетике индийского классического искусства (музыки, поэзии, театра, танца). 1. В “Натьяшастре” Бхараты описано 8 основных раса, относящихся главным образом к театральному искусству или драматургии: эротика, смех, пафос, гнев, героизм, ужас, отвращение и изумление; 2. в литературе область содержания понятия со временем расширилась, оно стало означать эстетические переживания с включением ещё одного раса – шанта (спокойствия). Таким образом, насчитывается девять раса, или эмоциональных состояний (концепция “нава раса”): “Шрингара” – романтическое или эротическое настроение, “Каруна” – печальное или поэтическое, “Хасья” – юмористическое, “Раудра” – гневное, “Бхаянака” – слезливое или испуганное, “Бибхатса” – отвращение, “Вира” – героическое, “Адбхута” – удивление, “Шанта” – умиротворение, успокоение, покой» [Карташова, 2010: 539].

Варнам является центральным номером в *бхаратнатьяме*. В его основу положен известный мифологический эпизод высокого эмоционального накала (*бхава*¹⁴), который воплощается сценически. Особенно популярны истории, относящиеся к легендам, связанным с богом Кришной. Каждая танцевальная фиоритура завершается ритмически акцентированным окончанием. *Бхаве* подчинены все элементы *варнама*. Исполнительница интерпретирует песню средствами пластики, причём главная её цель – эмоционально раскрыть воплощаемый образ, сделать его зримым. *Рага, тала* и танцевальные движения, по словам исполнителей *бхаратнатьяма*, скоординированы таким образом, чтобы передать содержание рассказа и вызываемых им чувств настолько эффектно и убедительно, насколько это возможно¹⁵.

После технически сложной части *варнама* следует *падам* – короткая поэма, самый лирический раздел *бхаратнатьяма*. Тема *падама* – любовь во всех её проявлениях, эмоциональное содержание находится во власти *мадхурья раса*, или сладкой любви. Исполняя роль героини, стремящейся к возлюбленному, танцовщица через движения передаёт широкий спектр эмоций: от

¹⁴ Бхава – от «бхо» – «существование эмоции»: многозначный термин: 1. подкрепление выражаемых эмоциональных оттенков мимикой и жестами в пении; 2. «бытие», «состояние», в индийской эстетике – определённое состояние ума или чувств.

¹⁵ Из беседы с гуру *бхаратнатьяма* Джастином Мак-Картхи из института Шрирам Бхаратия Кала Кендра в январе 2009 года во время научной стажировки в городе Нью-Дели.

переживания из-за разлуки с возлюбленным до радостного волнения при встречах. Изображаемые состояния символичны – в их основе лежит бхактистская¹⁶ идея о вечной тоске, печали человеческой души, страждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной, с божеством.

Песни, которые сопровождают данный танцевальный номер, характеризуются медленным темпом, который позволяет певцу полностью сконцентрироваться на словесном содержании текста. Зачастую эти песенные композиции в Индии называются *падамы*, вероятно, в соответствии с названием самого танцевального раздела, хотя сейчас они могут исполняться и самостоятельно (без танца). Внешне эротические *падамы* глубоко религиозны по своей сути. Первоначально это были благочестивые песни, как, например, *падамы* Пурандара Даса¹⁷; в настоящее время они относятся к песенному типу, в темах которого присутствует «Шрингара» (любовная) *раса*.

Тематика песен любовно-эротическая (мольба к возлюбленному, страдания в разлуке, соединение в экстазе), в основе которой философский подтекст: стремление «души (*дживатма*) к божественному союзу (*параматма*)» (Narasinhan,

¹⁶ Бхакти – букв. «преданность богу»: религиозное движение эпохи средневековья.

¹⁷ Пурандара Дас (1484–1565) – святой-отшельник, философ, поэт и музыкант, «отец карнатакской музыки», ставший основоположником критти – важнейшего вокального жанра, воплощающего идеи, настроения и образы движения бхакти и сформировавшего особый слой индийской музыки, называемый «музыкой почитания».

1990: 52), воплощённые в образах Радхи и Кришны. Композиция *падама* – это разделы с чётко зафиксированными мелодиями, развёртывание *раги* (мелодического материала) происходит по строгим законам. В настоящее время *падам* «пользуется большой популярностью в Южной Индии» (Vaidyanathan, 2018: 25).

Шестой раздел – *шлокам*¹⁸ – это «чистый» выразительный танец, в котором поётся несколько санскритских стихов, или *шлоков*, в различных *рагах*. *Шлоки* исполняются в свободном ритме без фиксированного музыкального метра (т.е. вне *тала*), поэтому ударные инструменты играют очень тихо.

Тиллана – заключительный раздел *бхаратнатьяма*, в котором танцовщице представляется возможность впечатлить аудиторию своей виртуозной техникой исполнения. Непрерывно повторяемая мелодия на основе слогов сольфеджио, мнемоники *тала* и слов объединена со сложными и быстро изменяющимися ритмами барабана, на которые исполнительница реагирует сменой шага и движений ног. Как и подобает финалу, *тиллана* блистательна, эффектна, виртуозна, насыщена разнообразными ритмическими комбинациями и скульптурными позами, которые изображает танцовщица. *Тилланы* обычно горячо приветствуются публикой и воспринимаются как «своеобразный отдых» (Saxena, 2020: 224) после предыдущего продолжительного танцевального выступления. По мнению индийских исполнителей, сердцем

¹⁸ Шлокам – от *«шлока»* (*ануштубх*) – ведического метра, состоящего из 4х8 слогов в каждой строфе.

бхаратнатьяма является *нритта* (чистый танец), а его душой – *нритья* – выразительный танец, соединяющийся с пантомимой, где выражаются различные настроения и эмоции.

В настоящее время репертуар *бхаратнатьяма* можно условно разделить на три вида: традиционный *маргам* – чётко структурированный, состоящий из 7 номеров и считающийся классическим образцом. Второе направление – менее канонизированный *бхаратнатьям*, являющийся принадлежностью той или иной школы, но придерживающийся храмовых традиций. Исполнитель по своему желанию может включать отдельные номера для разнообразия своей концертной программы. Среди таких композиций танцы-посвящения и танцы-приветствия¹⁹ (анджали, маллари, каутувам, пушпанджали). Номера, адресованные определённым божествам и их подвигам, называются *штути* (хвалебные гимны), *киртан* и *бхаджан* (религиозные песни). В них как в *варнаме* и *падаме* доминирует чувство любви и преданности богу. По традиции священный стих перемежается с чистым техничным танцем (*нритта*).

Иногда включается сюжетный танец *джавали*²⁰ – более подвижный, лёгкий, игривый, изящный; менее религиозен и менее драматичен; исполняют только женщины-танцовщицы.

¹⁹ Ещё их называют танцы-заклинания.

²⁰ С маратхи переводится как «движения глаз на языке любви», что указывает на связь с танцем в стиле *ласья* (женском), который начал своё развитие в течение XVIII столетия с Майсора.

Используется текст на языке *телугу*, повествующий о том, как молодая девушка готовится к свиданию с возлюбленным.

И третий раздел репертуара *бхаратнатьяма* – современные стилизации: более свободные композиции, сочинённые зачастую для кинематографа. Такие танцы в отношении формы придерживаются всех классических канонов, но могут включать в себя элементы современной музыки и содержания, создавая внешнее сходство с оригинальным стилем *бхаратнатьяма*.

Однако стержнем *бхаратнатьяма* во все времена оставалась духовная цель, поскольку танец, как и все формы индийского искусства, являлся той дисциплиной, которую необходимо усвоить на пути к самосовершенствованию и высшему уровню духовного сознания. Как подчёркивает знаменитая исполнительница Ли́ла Самсон, «духовное значение *бхаратнатьяма* нельзя игнорировать»²¹. Духовность и танец становятся родственными душами, а религиозные темы – частью *бхаратнатьяма*. Классическая музыка Южной Индии, ориентированная на *бхакти*²², обеспечивает прочную основу для танца; «*бхаратнатьям*, уходящий корнями в первозданную природу Индии, характеризуется священным духом и прославляет ценности, которые являются неотъемлемыми для индийской

²¹ Из личной беседы с танцовщицей в январе 2009 г. в период научной стажировки в Нью-Дели (Индия).

²² Бхакти – букв. «преданность богу»: религиозное движение эпохи средневековья.

цивилизации. Подобно истории или рекам, питавшим её, *бхаратнатьям* течёт сквозь века» (Venkataraman, 2017: 150).

В настоящее время во многих академических и коммерческих учебных заведениях страны *бхаратнатьям* изучают не только индийцы, но и многочисленные иностранцы, расширяя исполнительскую географию этого классического танцевального искусства, которое в XXI веке приобретает всё большую мировую популярность. Следует отметить, что до настоящего времени статус этой древнейшей храмовой традиции продолжает оставаться достаточно высоким. В современном социуме исполнители-профессионалы бережно передают основы *бхаратнатьяма*, его философию и сакральный характер из поколения в поколение, сохраняя присущую танцу высшую гармонию и одухотворённость. Все движения, позы и жесты в нём строго каноничны и подчинены основному повествованию, апеллирующему к мифологии, древнеиндийским эпосам и сюжетам из пуран²³, которое «рассказывает» исполнительница в своём священном танце-молитве, танце-приношении богам. Базисом *бхаратнатьяма* было и остаётся его духовное начало, а религиозность заполняет «весь внутренний мир» (Venkataraman, 2015: 55) этого классического стиля.

²³ Пураны – (санскр. «древность») – древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным празднествам, мифологии (о деяниях Шивы, Кришны). Также в них представлены некоторые генеалогии царей; основные пураны (их восемнадцать) распределяются в соответствии с почитанием трёх верховных богов индуизма.

Сегодня *бхаратнатьям* исполняется не только на многочисленных фестивалях, проходящих в фешенебельных концертных залах и открытых площадках под палящим солнцем, но и на голубом экране, став одним из символов музыкальной культуры южноазиатского субконтинента.

Библиография

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

Bhatnagar, M. L. Aesthetics of Indian Music, New Delhi, Hindi Madhyam Karyanvaya Nideshalaya, Delhi University, 2019.

Khokar, A. Classical Dance, New Delhi, Rupa, 2004.

Khokar, A. Bharatanatyam, New Delhi, Rupa & Co, 2003.

Narasinhan, S. Thumri, Dadra and Padam, Javali – A Comparative Note, Thumri – Tradition and Trends, Editor R.C. Mehta. Bombay, Baroda, Indian Musicological Society, 1990. P. 50-55.

Natyashastra: English Translation with Critical Notes, Ed., Trans. and Annotated by Adya Rangacharya, New Delhi, Munshirram Manoharlal Publ., 2017.

Saxena, A. Basic Concepts of North Indian Classical Music, Lucknow, AAS Publications, 2020.

Vaidyanathan, S. Classical Dances of India, New Delhi, Ganesa Natyalaya, 2018.

Venkataraman, L. Indian Classical Dance: The Renaissance and Beyond, New Delhi, Niyogi Books, 2015.

Venkataraman, L. Indian Dance – Through a Critic’s Eye, New Delhi, Publication Division, Government of India, 2017.

РАЗДЕЛ 6

ТЕНДЕНЦИИ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КОНТЕМПОРАРИ В 21 ВЕКЕ. ПРИЧИНЫ ВОСТРЕБОВАННОСТИ НОВЫХ СТИЛЕЙ И НАПРАВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Виктория ШАХМУРАДОВА

**ТЕНДЕНЦИИ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И РАЗВИТИЕ
СОВРЕМЕННОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА
КОНТЕМПОРАРИ В 21 ВЕКЕ. ПРИЧИНЫ
ВОСТРЕБОВАННОСТИ НОВЫХ СТИЛЕЙ И
НАПРАВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

*Виктория ШАХМУРАДОВА**

Танец - понятие для каждого человека абсолютно индивидуальное, если задуматься, то любой из нас услышав это слово представляет абсолютно разные картинки воображения каким он должен быть. Всё зависит от настроения, места, обстоятельства, национальности и того восприятия этого искусства, которое нам ближе по духу. Свои истоки танец берет ещё от первобытно-общинного строя и развивается по нынешний день и будет продолжать развиваться пока есть его исполнители. В моей статье я расскажу вам о современном танце, то есть об американском modern dance и европейском contemporary, для многих любителей и даже профессионалов нового танцевального искусства это схожие понятия и поэтому происходит некоторая путаница. Если обратиться к переводу этих двух слов с английского языка, то оба они переводятся как «современный». Но

* Аспирант Бакинской Хореографической Академии,
shahmuradova1985@gmail.com

не смотря на схожий перевод, в контексте исторического развития определилась разница в этих видах танца. Модерном - принято называть сложившуюся годами в танцевальном искусстве систему современного танца Америки, со своими правилами и обозначениями. Contemporary dance - это актуальный танец, не имеющий чёткой структуры и правил, постоянно видоизменяющийся в зависимости от носителя стиля, который вобрал в себя все лучшие тенденции, течения, сильнейшую технику современного танцевального искусства и сам создающий новый стиль. Невозможно проследить развитие какого бы то ни было искусства без анализа экономической, политической и культурной ситуации в стране в которой непосредственно развивается это искусство. Чтобы понять череду процессов и их влияние на современный танец обратимся к истории. Эксперименты в области движения, в частности танца начались ещё в середине 19 века. Идеи танца модерн в 1830 году предвосхитил известный французский педагог и теоретик сценического движения Франсуа Дельсарт, изучавший связь голоса, жеста и эмоции. Он утверждал что только жест, освобожденный от условностей и стилизации, способен правдиво передать все нюансы человеческого переживания и чувств. Идеи Ф.Дельсарта распространились по всему миру. Учение Ф.Дельсарта продолжил развивать швейцарец Эмиль Жак Далькроз. Основной упор в своей работе Жак Далькроз делал на выражение через движения ритмической структуры музыки. Однако «пионерами» в области сценического танца были яркие и

талантливые исполнители Лоуи Фуллер, Рут Сант- Дени, Тед Шоун, Айседора Дункан. Дебют нового направления был крайне удачным, поскольку оно глубоко трогало. В первую очередь Фуллер, Дункан и Сен-Денí вдохновлялись природой и искали новую форму движения, обращаясь к гармонии мироустройства. В отличие от классического балета, их целью было не подражать природе, а воссоединяться с ней. Их танец не имитировал волну, он выражал силу, мощь и энергию моря. Они надевали костюмы, которые не мешали амплитуде движений, танцевали босиком и прислушивались к интуиции. Они использовали “репертуар человеческих движений”, например, бег или ходьбу, как часть сценической хореографии.

О А.Дункан написано много, поэтому на данный момент в своей статье я только упомяну, что, имея огромное число последователей во всем мире и открыв свои студии в Париже, Нью-Йорке, Берлине и Москве, она всё таки не создала своей школы. На сцене она была совершенно свободна и использовала все возможности движения. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. Не обладая идеальной фигурой, она буквально гипнотизировала публику, хотя в своём танце не демонстрировала какой-либо особой техники. Дункан использовала повседневные движения, шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным, они выражали ее индивидуальность. В творчестве А.Дункан очень сильна интуитивная, импровизационная характеристика танца. Именно сиюминутность, неожиданность привлекали зрителя. Создавалось

впечатление, что ее танец никогда не повторяется. Так как стиль Дункан не основывался на определенной системе движений, он исчез вместе с ней. Тем не менее, А. Дункан открыла целый мир возможностей: самовыражение исполнителя вне традиционных танцевальных форм, серьезного отношения к танцу, возможности находить танцевальные образы на основе симфонической музыки. Немного раньше А.Дункан начинала свои поиски Л.Фуллер. Ее творческий путь шел параллельно с творческими исканиями Дункан (одно время они сотрудничали). Но если поиски Дункан двигались по пути внутреннего, эмоционального, то поиски Фуллер касались внешнего: костюмы, декорации, свет, вся атмосфера спектакля были ареной для экспериментов. Фуллер вызвала к жизни фантастические формы, играя линиями и яркими красками. Не имея практически никакой хореографической подготовки, Фуллер невероятно выразительно использовала движения рук и корпуса. Привязывая к рукам длинные планки, покрытые метрами шелковой ткани, она создавала образы бабочек и языков пламени. Важным элементом ее постановок был свет. Используя цветовые пятна, фосфоресцирующие материалы и проектор, она превратила исполнителя в объект, сливающийся со всем окружением. Поиски Дункан продолжила также Рут Сант-Денис. В ее работах чувствовалось влияние Востока, религиозных и мистических танцев. Благодаря Денис и ее мужу и партнеру Тэду Шоуну в 1915 году была открыта первая школа танца модерн "Денишоун", название которой на долгие годы стало символом

профессионального танца модерн. Они ставили представления на ацтекские, индийские, египетские, испанские и восточные темы; их танец был одушевлен религиозным трепетом, выразившимся у Сант-Денис в визуализации внутреннего мира человека, а у Шоуна в подчеркнутой мужественности его героев. Школа "Денишоун" породила американское направление танца модерн и воспитала таких лидеров этого направления, как Грэхем, Хамфри и Вейдман.

В начале XX века в Германии классическому танцу активно противостоит танцевальный экспрессионизм. Основателем нового направления в хореографии становится Рудольф фон Лабан, венгр по происхождению, родившийся в 1879 году. Лабан создает свою систему танца, где движение осуществляется в объемном пространстве с различными направлениями, и где пространство перемещается вместе с танцором. В отличие от классического танцовщика, стремящегося к воздушности, Лабан использует вес танцора. Позже Лабан знакомится с Куртом Йоссом, который вводит в немецкий экспрессивный танец понятие «танцтеатра». В 1927 году Курт Йосс создает танцевальное отделение при консерватории в городе Эссене «FOLKWANGSCHULEN ESSEN», воспитавшее не одну плеяду талантливых хореографов и ставшее центром современного танца Германии. Явление модерн-хореография очень сложное. Оно имеет много истоков, множество направлений и еще большее количество различных причин для своего появления: художественных, эстетических, социальных, экономических, политических. Но чаще всего рождение искусства модерн

объясняется целым комплексом причин, которые во многом связаны с появлением новых школ, направлений и стилей. Направления танца модерн, существующие в первой половине XX века, различались между собой, но было среди них то общее, что их объединяло – отказ от традиционных балетных форм, разрушение эталонов классического танца. Причину, вероятно, следует искать в творчестве и произведениях современных авторов - хореографов, в их стремлении к самовыражению, постоянном поиске. Один из самых мощных стимулов к творчеству – заявить о себе как об индивидуальности, о своем понимании жизни и искусства, личном мироощущении – сокровенное желание художника. По новому увидеть и воплотить мир в своем творчестве дано лишь таланту и мастеру, который в стремлении к новому выражает не только себя, но и время. Таким образом, первая причина рождения модернизма – сама меняющаяся жизнь, само время в котором живет художник. Каждый исторический период вносил свой вклад и в хореографию, способствуя формированию её выразительных средств. Но в конце 19-го в начале 20-го века на балетном искусстве сказался общий кризис культуры, который привел к разрушению эстетики хореографии как искусства высоких идеалов и гибели многих европейских балетных театров. Это был крах веры в разум и гармонию. В первой половине XX века широкое распространение получила теория элитарной, массовой культуры, Многие западные хореографы откликнулись на эти идеи. Начали развиваться собственные школы современного танца. Вторая причина –

закономерности внутреннего развития хореографии. Стремление к совершенствованию выразительных средств вывело хореографию на сцену, и процесс её развития пошел быстрее. Хореография начала свое развитие с подражания реальной жизни. Художественная особенность джазового танца – совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джазовый танец – это, прежде всего воплощение эмоций танцора, это танец ощущений, а не формы или идеи, как в танце модерн. Джаз-танец развился из танцев африканских племён. Джазовый танец был привезен в Америку рабами из Африки в 17 - 18 вв. Попав в Америку, они быстро восстановили свои праздники и обычаи и приспособились: вместо барабанов использовали хлопки в ладоши и выбивание ритма ногами. В течение нескольких веков шло слияние двух культур, африканской и американской, и в результате возник уникальный зажигательный танец.

В 19 в. Получили развитие уличные представления, включавшие в себя песни и танцы под джазовую музыку. Сначала такие представления давались только чёрными танцорами для чёрных зрителей. В 20-е гг. 20-го века джазовая музыка и танец приобрели огромную популярность, как среди чёрных, так и среди белых и распространились в Европе. На сцене стали выступать профессиональные танцоры, которые привнесли в джазовый стиль новые приёмы и стали обучать джазу других. Одновременно джаз обогащался элементами европейских танцев. Тридцатые годы XX века Америки знаменуются мощным расцветом джазовой

музыки и негритянского танца. Постепенно Нью — Йорк становится столицей современного танцевального искусства. Школы, фонды, специальная пресса растут, как грибы. Строятся отдельные здания, подготавливается зритель. Американский современный танец, отбрасывая опыт предшествующих поколений, ищет свой собственный путь, как и немецкий экспрессивный танец, так же переживающий в этот период свой триумф. Таким образом, можно сделать вывод, что процесс зарождения джа зового танца как направления происходил на основе африканской культуры, т. е. ритмов и танцев фольклорного характера, на которые накладывались различные наслоения: этнические, религиозные, эстетические, геополитические. Подобно работам художников кубизма, экспрессионизма, абстракционизма американский современный танец становится все более абстрактным. Марта Грэхем изобретает и канонизирует столь же сложную технику современного танца, как и техника классического танца.

В 50-е годы появляются первые отголоски постмодерна, представители которого, отказавшись от опыта предыдущих поколений, с головой окунулись в экспериментаторство (Пол Тейлор, Элвин Николаис, Триша Браун, Меридит Монк, Уильям Форсайт). Многие из них отрицали привычное сценическое пространство и переносили свои спектакли на улицы, на крыши и в парки, отрицая форму спектакля, вовлекая зрителя в театральное действие («хепенинг»).

Изменилось отношение к костюмам, музыке и другим компонентам театрального действия. Многие хореографы полностью отказались от музыкального сопровождения и использовали только ударные инструменты или шумы. В это же время появляется контактная импровизация, инициатором которой был Стив Пэкстон. Духовным «отцом» хореографического авангарда, несомненно, был американский танцовщик Мерс Каннингем. Он верил, что современный танец слишком полагается на отдельных личностей и слишком много заимствует у литературы. Тесно сотрудничая всю свою творческую жизнь с композитором Джоном Кейджем, он перенес многие идеи этого композитора в свои спектакли, построенные на «теории случайностей», решая, какую структуру танца выбрать, с помощью жребия, например, игральных костей. К авангардистской форме танца относится и буто, возникший в Японии в 50-е годы. Вдохновителями её появления были Оно Кадзуо, Касай Акира и Хидзиката Тацуми. В то время молодые японские хореографы находились под сильным влиянием европейского сюрреализма и американского авангардизма, снова и снова возвращавшихся к художественным «хепенигам». Одним из тех, кто продолжил традиции предыдущего поколения, был Хосе Лимон (1908-1972). С 1928 года он учился танцу-модерн у Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана. В 1945 году организовал труппу Limon Dance company и руководил ею совместно с Дорис Хамфри до 1958 года. Многим его постановкам присущи эпичность и монументальность.

К концу 60-х годов джаз танец прочно занял свое место в ряду направлений современной хореографии и тогда же начался процесс слияния основных школ современной хореографии. Первым педагогом и хореографом, объединившим в своем творчестве технику танца модерн и джазового танца, был Джек Коул. Постепенно возрастает интерес к модерн-джаз танцу и в Западной Европе, американские педагоги проводят первые семинары.

Таким образом, к началу 70-х годов возникло новое явление – модерн-джаз танец. Эта школа завоевала многие страны мира, она позволяет наиболее комплексно воспитать тело танцора. Джаз танец постоянно меняется, отчасти благодаря тому. Что танцоры могут привносить свои собственные движения в танец, а также из-за того, что джаз танцуют под самую разную музыку.

В настоящее время можно выделить следующие виды джаза:

1. Классический джаз или традиционный.
2. Афроджаз- это попытка соединить джаз сегодняшний с его африканским предком.
3. Бродвей - джаз- возник в 20-ые годы в Нью-Йорке, когда джазом стали заниматься профессионально и именно здесь возник мюзикл. Джаз приобретает черты классической формы, что слегка уводит от импровизационной свободы, свойственной джазу, но становится одним из путей его дальнейшего развития. Известные балетмейстеры – Дж.Баланчин, Х.Хольм.

Бродвей - это очень энергичный и эмоциональный стиль джаза.

4. Степ или чечётка. Чечётка зародилась в Америке в 19в., корни её лежат в ирландской джиге и английской сельской чечётке - танцах первых поселенцев.
5. «Соул» (лирический джаз). Это название известно среди вокалистов и в танцевальной его части отличается большим количеством различных движений на единицу темпа, выполняемых очень мягко без видимого напряжения.
6. Флэш (Flash) - в переводе с английского - вспышка, то есть нечто ослепительное. Это самое виртуозное и яркое направление в джаз танце. Все его движения быстрые и динамичные. Глядя на исполнителей этого стиля, поражаешься их силовой выносливости и упругости, мгновенности переходов танцевальных па, сложности танцевальных трюков.
7. Популярными являются джаз-рок и фанк-джаз, которые исполняются под популярную музыку.

«Стритджаз» относится к уличным танцам. Некоторые его движения сформировались на основе движений джазовых танцев - линди хоп и джиттенбага. Начало своё этот стиль берёт из танцев джаз-модерна, к которым «приложили руку» уличные танцоры. Популярны танцы 20-го века начало 21-го века. Пожалуй для того чтобы перечислить и объяснить специфику каждого танца нам понадобится достаточно много времени и об этом можно

написать еще одну отдельную статью. Я познакомила вас в подробностях с модерн и модерн -джаз танцем, который как мы сказали имеет свою систему, законы, школы. Теперь же я бы хотела перечислить танцы 20 века, а еще ближе познакомить вас с молодыми направлениями и стилями хореографического искусства 21 века. Наряду с классическими балльными танцами: вальс, танго венский вальс, фокстрот, квикстеп, самба, ча-ча, румба, пасодобль и джайв, которые зачастую имеют свои корни из историко-бытовых танцев, 20 век был наполнен так же социальными, клубными танцами: Линди-хоп, бугги-вугги, чарльстон, рок-н-ролл, шейк, твист, бит, ламбада, макарена и т.д. На сегодняшний день существует не мало направлений хореографии, о существовании которых не подозревают люди, не относящиеся к данному виду искусства.

Например:

- Waacking
- Vogue
- Strip plastic
- Popping
- Pop-Jazz
- Krump
- Jazz funk
- Jazz dance
- House
- Heels
- Experimental
- Ragga dancehall
- Breaking

Waacking-это андеграундный латино и афроамериканский танцевальный стиль, зародившийся в начале 1970-ых годов

В Америке и получивший своё название от английского слова «Waack», что означает «махать руками». Этот стиль отличается женственностью, пластичностью, разнообразием комбинаций движениями рук, сочетающиеся с подиумными проходками и модельными позами.

Vogue-танцевальный стиль, в основе которого лежат движения, имитирующие позы и мимику моделей журнала Vogue. Исполняется как девушками, так и парнями. Strip-plastic- это стиль основанный на смешении нескольких танцевальных направлений. Например: jazz-modern, classic dance, восточные танцы, латина, современная хореография. Стрип пластика набирает большую популярность в последнее время, она считается достаточно открытой,но в то же время в ней нет пошлости,так как вв ней отсутствует элементы раздевания.

Рорping-что в переводе с английского языка всплывающий, хлопающий, глотающий, это уличный, современный стиль, ставший популярным благодаря своей зрелищности и набору специфических техник, создающих иллюзию нечеловеческих движений тела.

Pop-Jazz- современный коммерческий стиль, произошедший от джаз танца и распространившийся на тв и концертных, сценических площадках. По сути это всё тот же джаз танец, смешанный и заимствовавший элементы стилей hip-hop, street-jazz, акробатики и бальных танцев. Многие зарубежные поп

звёзды используют этот стиль в постановках своих концертных номеров(Мадонна, Джениффер Лопез, Джанет Джексон).

Krump- молодой американский танцевальный стиль, зародившийся в Лос-Анджелесе, молодёжь которого проживая в неблагополучных условиях социального неравенства и проблем законом, выплёскивает свои эмоции и недовольство не с помощью насилия и оружия, а с помощью танцевальных баттлов. Это крайне резкий,экспрессивный,дерзкий танец,нередко пугающий людей и вызывающий негативное к нему отношение.

Jazz-funk- один из самых молодых танцевальных направлений 21 века, а так же один из самых коммерчески успешных стилей в танцевальном мире. За считанные годы он стал доминирующим стилем в мировом шоу бизнесе. Многие мировые звёзды используют его в своих выступлениях. Рождению jazz-funk современная хореография обязана трём американским хореографам-Бобби Ньюберри, Брайану Фридману, и Кевину Майеру- которые считаются его основателями и одновременно самыми яркими современными представителями этого танцевального направления. Jazz-dance- один из главных танцевальных направлений второй половины 20 века. Он возник на пересечении африканских этнических танцев и танцевальных техник Европы, который не смотря на все противоборства смог стать самым популярным и основополагающим не только на Американском континенте ,но и во всём мире. House- это современное направление социальное танцевальное направление,

которое родилось в Чикаго в начале 1980-ых годов. Название этого стиля произошло от клуба Warehouse, в котором в первые диджеи начали играть Хаус-музыку. Этот стиль отличается быстрыми и энергичными движениями, в сочетании с плавным и расслабленным грувом в корпусе.

Heels- новое очень смелое направление в хореографии, объединяющее в себе энергетику хип-хоп, джаз - фанк, технику джаз и эффективность бурлеска, а позы, проходки, пластику и мимику стиля Вог. Этот танец принято исполнять на высоких каблуках, а зачастую на них сложно просто стоять, не говоря уже о сложнейших трюках и прыжках выполняемых на каблуках.

Experimental-одна из форм свободного современного танца, основанная на импровизации и строится вокруг точки контакта с партнёром. Это контактная импровизация, предоставляющая возможность лёгкости, креативности, свободы. Ragga dancehall-это сочетание традиционного ямайского танца и современного американского хип-хопа.

Breaking-стиль уличных танцоров, который возник как часть хип-хоп культуры. Зародился в Нью-Йорке в начале 1970-ых годов среди афро-американской и латано-американской молодёжи. Этот стиль быстро обрёл популярность и распространился по всему миру.

На протяжении всего этого времени, а точнее можно сказать с начала 20 века и по сегодняшний день современный балет занял своё серьёзное положение в репертуарах многих балетных

театров. Балетная техника развивается день ото дня, всё больше мы можем видеть исполнителей с гимнастическими способностями и филигранной классической техникой. Всё это в сочетании с философией, взглядами, ощущением ультра современного настроения и бытия даёт нам синтез необычайной красоты.

Но вернёмся к танцу Contemporary (контемпорари) – это направление современного сценического танца, в котором движения олицетворяют внутреннее эмоциональное состояние исполнителя. Многообразие танцевальных форм, элементов и техник при отсутствии жестких рамок позволяет танцору максимально точно выразить свои чувства и переживания.

Контемпорари – это органичное сочетание танцевальной культуры Запада (классический танец, джаз, модерн, эстрадные и фольклорные танцы), восточных техник (от йоги до боевых искусств), театрального искусства, музыки и импровизации. Техника контемпорари основана на свободе движений всего тела в партере и вертикальном положении. Тело воспринимается как инструмент, с помощью которого исполнитель общается с аудиторией.

Не возможно не выделить такие имена как всеми известная Пина Бауш, которая посвятила свою жизнь именно этому танцевальному направлению. Конечно легендарная Эмма Портнер, Гленн Эджертон (художественный руководитель Hubbard Street Dance, Chicago), Джанет Эйлбер (художественный

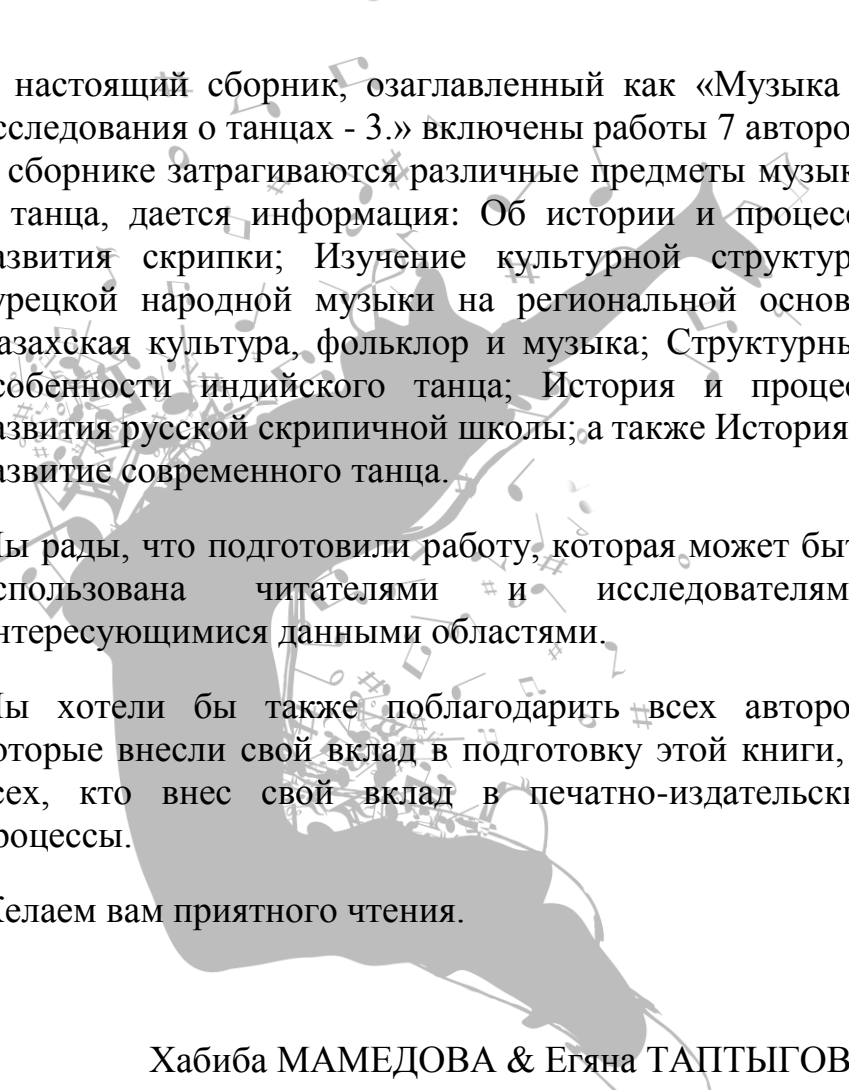
руководитель Martha Graham Dance Company, New-York), Бенуасвен Пуффер (художественный руководитель Cedar Lake Contemporary Ballet, New-York), Джин Фрибури (реконструктор и участник компании Merce Cunningham Dance Company, New-York), Алекс Кэтли (хореограф и создатель The Foundry, San-Francisco, в России Владимир Варнава.

Обращая внимание на международные конкурсы, фестивали, танцевальные шоу проводимые в различных странах, хочется отметить участие в них молодого, а зачастую даже юного поколения. Просматривая их выступления трудно выразить то ощущение, которое скапливается внутри тебя за период просмотра. Во-первых хочется отметить что юное поколение стремительно занимается или старается заниматься не одним каким либо танцевальным стилем, они вбирают в себя как губка всё самое сильное и лучшее из всех стилей. Техника хореографии, всякого рода растяжек, трюков, прыжков за гранью фантастики. Но отдельный разговор о том как они ощущают танец, как перевоплощаются на сцене и по сути перед нами юный исполнитель, а в своем исполнении это глыба которая сносит всё и всех на своём пути своей энергетикой, харизмой, чувством ритма и создаётся ощущение что они знают секрет мира. Наполненные осознанностью того что они исполняют и как, они уводят зрителя в транс, в атмосферу наполненную тем чувством радости, счастья, страдания, горя которое на тот или иной момент они передают. Причина такого восприятия порой в том что мы ждём всего этого от взрослого исполнителя, но никак не от ребёнка. Я выражаю

огромную благодарность всем педагогам в мире, которое растят вот такое сильное танцевальное поколение, которое надо бояться нынешнему поколению, так как какие ещё сюрпризы в области хореографии они нам принесут не известно, но уже можно смело говорить о том, что это будет сильно, мощно и со вкусом. От себя могу пожелать всему танцевальному миру большого процветания и закончить свою статью словами великой Пины Бауш «Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются. Меня интересует, что ими движет». Думаю, это загадка, которая интересует весь танцевальный мир и разгадку на неё мы все найдём только внутри себя.

Литература

Никитин В. Ю. «Модерн-джаз» Этапы развития. Методика. Техника.



В настоящий сборник, озаглавленный как «Музыка и исследования о танцах - 3.» включены работы 7 авторов. В сборнике затрагиваются различные предметы музыки и танца, дается информация: Об истории и процессе развития скрипки; Изучение культурной структуры турецкой народной музыки на региональной основе; Казахская культура, фольклор и музыка; Структурные особенности индийского танца; История и процесс развития русской скрипичной школы; а также История и развитие современного танца.

Мы рады, что подготовили работу, которая может быть использована читателями и исследователями, интересующимися данными областями.

Мы хотели бы также поблагодарить всех авторов, которые внесли свой вклад в подготовку этой книги, и всех, кто внес свой вклад в печатно-издательские процессы.

Желаем вам приятного чтения.

Хабиба МАМЕДОВА & Егяна ТАПТЫГОВА

Редакторы