

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы Всероссийской
научно-практической конференции
(Москва, 25 марта 2017 года)



Составители:

доктор педагогических наук, профессор

А.С. Базиков

профессор

В.К. Петров

Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2017. – 168 с.

ISBN 978-5-98604-604-4

Настоящий сборник включает в себя доклады и статьи участников Всероссийской научно-практической конференции «Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы», которая проходила 25 марта 2017 года в Российской академии музыки имени Гнесиных.

В представленных публикациях рассматриваются различные аспекты проблемы сохранения национальных традиций в народно-инструментальном искусстве. В числе авторов материалов ученые, исполнители и педагоги различных регионов России.

Сборник предназначен для преподавателей, студентов и аспирантов музыкальных вузов и училищ, работающих и обучающихся в области народно-инструментального искусства.

ISBN 978-5-98604-604-4

© РАМ им. Гнесиных 2017

© Базиков А.С., Петров В.К., составление, 2017

© Коллектив авторов 2017

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В последние годы идет активный процесс открытия классов национальных инструментов народов России в образовательных организациях не только среднего профессионального и высшего музыкального образования, но и в детских музыкальных школах. Переход этих инструментов из бесписьменной традиции в письменную ставит перед участниками данного процесса множество как узкоспециальных, так и фундаментальных вопросов. Важнейшие из них – как сохранять и развивать многовековые традиции народного музыкального творчества в современном профессиональном исполнительстве на национальных инструментах; как и на каких основах выстраивать систему профессионального музыкального обучения и воспитания исполнителей на национальных инструментах народов России; как соотносятся традиционная народно-инструментальная музыка бесписьменной традиции и авторское композиторское творчество в создаваемых концертных произведениях для национальных инструментов.

От практического решения этих проблем зависит дальнейший выбор пути, по которому будет развиваться профессиональное исполнительское искусство на национальных инструментах. Будем ли мы воспитывать и обучать исполнителей на национальных инструментах России так же, как это сегодня сложилось в системе подготовки баянистов, балалаечников, домристов или найдем свое собственное решение вышеперечисленных проблем – выбор остается за музыкантами, представляющими профессиональное народное инструментальное искусство России.

Руководствуясь этими соображениями кафедра национальных инструментов народов России Российской академии музыки имени Гнесиных организовала научно-практическую конференцию «Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы», материалы которой вошли в настоящий сборник.

О ФОЛЬКЛОРНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ НАЧАЛАХ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Вопросы, связанные с сущностью искусства русских народных инструментов как в сфере бесписьменно-слуховой, так и нотной традиций разработаны далеко недостаточно. Не уяснены даже моменты различий и общности в обеих традициях – а между тем только из уяснения этих вопросов мы поймем сущность параллельного и взаимосвязанного функционирования данных традиций в отечественной культуре, и в частности, вопросы взаимодействия кафедр национальных инструментов народов России и народных инструментов в музыкальных учебных заведениях.

Попадая в условия концертного зала, подлинное фольклорное искусство явно меняет свои свойства по сравнению с его бытованием в природной среде: само отделение исполнителей от публики в зале, требующего от исполнителя учета особенностей сцены, ее акустики и ряда иных компонентов значительно снижает возможности импровизации, характерной для фольклорной музыки. Сам факт сценической ориентации при концертном выступлении музыканта на восприятие публики в залетребует психологической установки максимально полного донесения до нее передаваемого.

Стремление концертного исполнителя к оптимальному донесению исполняемого до слушателя и зрителя неизбежно обуславливает его желание закрепить в памяти наилучший вариант исполненного наигрыша, плясовой или лирической песни. Это может быть и выразительный фигурационный рисунок мелодии или подголоска, и колоритная гармоническая последовательность, и затейливая ритмическая деталь, и неожиданная ладовая окраска напева.

Тогда возникает необходимость фиксации подобного варианта исполненного в нотной записи. А именно *в концертной обработке* народной мелодии. Уже самой фиксацией в нотной записи песни или наи-

грыша для последующего публичного исполнения музыкант неизбежно привносит в них что-то индивидуальное, авторское, которое может проявиться в самых разнообразных элементах музыкальной ткани. Но обработка всегда характерна именно тем, что *в ней на первом плане сама народная мелодия*, заключенная в определенную оправу. Такая обработка сама по себе становится переходным этапом от исполнительского к композиторскому творчеству, к освоению исполнителем начатков композиторской техники. Инструменталист, фиксируя в нотной записи свою импровизационную мелодию и предназначая для концертной ситуации, уже обрабатывает ее. Но если он оставляет от самой мелодии лишь отдельные обороты, которые сопоставляются, проводятся в виде секвенций, полифонически соединяются и т.д. – тогда композитор подчиняет эту мелодию своей творческой мысли, своей концепции, порой крупной, масштабной.

Между тем важно подчеркнуть, что и обработка, и разработка народной мелодии имеют один общий момент: они точно фиксируются композитором – профессионалом или любителем – с помощью нотных знаков. Запись эта имеет прочно установившуюся многовековую общеевропейскую, а сегодня уже и общемировую традицию и тем самым решительно отличается от традиции бесписьменной.

Следовательно, индивидуальная композиторская работа с музыкальным инструментом кардинально разнится от его бытования в фольклоре. Народный инструмент у композитора может остаться теснейшим образом связанным с фольклорными истоками и сохранить основные эстетические ценности фольклора. Тем не менее, он всегда попадает в условия концертного, а не фольклорного музыкального творчества.

Но несмотря на их принципиальную разницу фольклорного и академического исполнительства на народных инструментах, это две различных стороны единой национальной музыкальной культуры. Здесь имеются не только различия, но и ряд точек явного соприкосновения. Их по крайней мере шесть.

Во-первых, письменная традиция возникла из традиции бесписьменной и постоянно с ней взаимодействует. Особенно важно, что несут в себе национальный менталитет обе традиции. Соответственно, в них воплощается и своеобразный музыкальный язык, особенности опреде-

ленного этноса. И прежде всего — обнаруживается опора на национальный мелос, на те или иные ладовые, гармонические, ритмические и иные национально-характерные черты музыки.

Во-вторых, в обеих традициях сохраняется своеобразный тембр того или иного народного инструмента, своего рода звукоидеал национальной культуры.

В-третьих, носители фольклорной, бесписьменной традиции нередко воспроизводят в своем исполнительском творчестве наиболее популярные образцы классической музыки, а также созданные в письменной традиции и известные широкому кругу слушателей песни современных композиторов.

В-четвертых, в передаче инструментального фольклора *наших дней* разница с концертным музицированием может быть и не столь значительной, как при воспроизведении старинных образцов музыки бесписьменной традиции. Гармонист или балалаечник, сопровождающий в фольклорном искусстве, скажем, частушку, образует все же свою исполнительскую территорию. И зачастую она оказывается близкой к концертной. У такого исполнителя нередко даже образуется собственный небольшой замкнутый круг — своего рода импровизированная сцена, рядом с которой находятся окружающие. При этом они могут исполнять частушечные куплеты или плясать, подзадоривать музыканта-инструменталиста и всю атмосферу музицирования всевозможными способами (выкрики, свист, взвизгивания, притопывания и другие виды шумового сопровождения, особая зажигательная жестикуляция и т. п.).

В-пятых, в современной концертной жизни имеется немало исполнителей, ансамблей народной музыки, ориентирующих свое искусство на достоверную передачу фольклора в сценической жизни. Это и составляет суть учебного процесса на кафедрах национальных инструментов народов России. Но тогда всегда требуется кропотливая репетиционная работа по «моделированию» фольклора в условиях концертной сцены.

И наконец, *в-шестых*, такое «моделирование» фольклора характерно и для некоторых произведений композиторов. Например, в баянном репертуаре имеется ряд концертных обработок образцов фольклорного инструментализма, типа «Воронежской матани» Ю. Фабричных или «Елецких наигрышей» Е. Дербенко. Подобные обработки способны максимально достоверно воспроизводить подлинно фольклорные рус-

ские гармошечные «переборы». Аутентичное искусство русских гармонистов оказывается возможным весьма точно передавать в композиторской музыке средствами баяна – равно как и фольклорные наигрыши в академическом искусстве игры на балалайке, домре, гусях и любых других инструментах, которые относятся к тому или иному этносу.

Но все же необходимо подчеркнуть: это именно *концертные обработки*. Главное – они все же не основаны на импровизационной культуре – кардинальном, основополагающем признаке творчества бесписьменной традиции. И оно представляется также очень важным в качестве содержания учебного процесса на кафедрах национальных инструментов народов России.

Необходимо подчеркнуть, что именно *эта бесписьменность и обусловленная ею импровизационность явно меняют сами закономерности исполнительства на народных инструментах*. Ведь в фольклоре песня или наигрыш, воспроизводимые на народном инструменте, передаются от одного исполнителя к другому «на слух», «с пальцев», «с рук». Иными словами – путем непосредственного контакта: восприятия как звуковых впечатлений, так и зрительных – непосредственных игровых действий. А тогда неизбежно рождается бесписьменный способ не только в передаче, но также при сохранении музыки и ее последующем воспроизведении.

При ориентации же народного инструмента на практику исполнительства в концертных залах фольклорная музыка передается с помощью специальных графических знаков – нотной записи. *Появляется письменная, нотная традиция исполнительства на народном инструменте*. Музыка нотной традиции смогла накопить огромное количество музыкальных шедевров благодаря запечатлению в графической записи. Поскольку способ хранения музыкальной информации здесь письменный, сама нотная фиксация позволяет собирать наиболее ценные произведения творцов музыки, то есть композиторов – в определенную копилку. Ее мы называем сокровищницей академического музыкального искусства (одно из наиболее важных значений термина «академический» – «базирующийся на художественных образцах, признанных в данной области искусства как шедевры, эталоны»). В русской музыке эта сокровищница особенно ярко простирается от музыки М. Глинки, композиторов-кучкистов, П. Чайковского, С. Рахманинова, И. Стравин-

ского, С. Прокофьева, Г. Свиридова вплоть до наиболее значительных опусов современных композиторов. В академическом искусстве эта музыка является ориентиром для творчески ищущего композитора: даже при самых смелых новациях он подсознательно опирается на эту сокровищницу. Она же является и ориентиром для исполнителя – истолкователя замысла композитора.

При ориентации на эту сокровищницу лучшие достижения и композиторского, и исполнительского творчества в своих высших взлетах, в художественных откровениях музыкальной современности эту сокровищницу обязательно пополняют.

Таким образом, фольклорная и академическая традиции исполнительства на народных инструментах ни в коей мере не антогонестичны, но в значительной степени дополняют одна другую, образуя многогранную палитру жизни современного народного инструментального искусства.

АКАДЕМИЗАЦИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА ПО-РУССКИ

«Время разбрасывать камни, и время собирать камни;
время обнимать, и время уклоняться от объятий»

Ветхий завет

Как только XX столетие перешагнуло за свою середину в передовых кругах исполнителей на русских народных инструментах, в первую очередь связанных с системой музыкального образования, родилась замечательная идея: догнать по уровню развития ведущие музыкально-инструментальные специальности и тем самым влиться в т. н. академическое искусство. В частности, П.И. Нечепоренко в 60-е годы писал: «Создавать профессиональную исполнительскую школу, расширить концертно-педагогический репертуар, выйти на уровень мировых стандартов исполнительского искусства – вот неотложная задача инструменталистов-народников» [7].

Чуть позже этот процесс самими «народниками» был назван «академизацией русских народных музыкальных инструментов». Обусловлен он был: во-первых, действительным несоответствием исполнительства на баянах, балалайках и домрах того времени принятым в академическом искусстве художественным традициям, во-вторых, пренебрежением, с которым относились представители «высокого» искусства к народному инструментализму, что в конечном счете приводило к социальному неравенству музыкантов.

Цель была сформулирована, планка установлена и начался разбег для решительного прыжка. Однако теоретически этот феномен обоснован не был не только самими народниками, но даже опытными музыковедами. Казалось, что это уникальный феномен в истории искусства, аналогов которому до тех пор не было. Поэтому дорогу прокладывали вслепую, ориентируясь исключительно по свету, а, точнее, звуку эталонов академической музыки.

Спустя полвека, в канун нового тысячелетия цель была достигнута, что засвидетельствовали две научные конференции 1998 года [см.: 5], посвященные 60-летию кафедры народных инструментов Киевской консерватории и 50-летию аналогичного факультета ГМПИ имени Гнесиных.

Ровно через год под звуки победных фанфар в информационном бюллетене «Народник» вышла статья «Кризис жанра» [см.: 2], указывавшая на серьезные проблемы самой академизации народных инструментов, что вызвало, с одной стороны, недовольство ряда специалистов якобы принижением их творческих успехов, с другой, стимулировало осмысление процессов академизации, давало толчок поиску пути научного решения проблемы.

Однако первые исследования академизации не выходили за рамки сложившегося эмпирически опыта. Стремление ученых и практиков народно-инструментального исполнительства (В.А. Аверин, О.П. Васильев, В.Р. Ганеев, А.А. Горбачев, О.И. Спешилова) разработать содержание понятия «академизация» оказались малоэффективными, прежде всего потому, что у них не оказалось необходимого научного фундамента для этой сложной работы. В их поле зрения попадала только внешняя часть процесса или даже отдельные признаки явления, а не сущностные основания. В результате все попытки осмыслить метаморфозы народного инструментализма заканчивались формальными, эмпирическими выводами.

Так, А.А. Горбачёв предложил следующее определение: «Академическим можно назвать инструмент, который прошёл основные этапы исторического развития, имеет обширный оригинальный репертуар, а также вышедшие за рамки национальной культуры концертное профессиональное академическое исполнительство и систему профессионального обучения» [4, 15]. В этом определении академический инструмент, во-первых, представлен венцом исторического развития, то есть метафизически, во-вторых, выступает синонимом понятию «профессиональный». Но более всего настораживает требование выхода «за рамки национальной культуры», что противопоставляет народный и академический инструменты.

О.И. Спешилова, характеризуя академизацию, выделяет в ней аксиологический аспект. Она считает, что академизация выступает как

«высшая оценочная категория, применяемая для оценки чего-либо в качестве образцового» [6, 13]. Здесь процессуальный компонент академизации вообще отсутствует.

О.П. Васильев, суммируя идеи коллег, приходит к выводу о том, что для определения академического статуса музыкального инструмента имеют значение следующие параметры:

1. Модифицированная конструкция (усовершенствованный фольклорный прототип).
2. Обширный высокохудожественный оригинальный репертуар.
3. Развитая методика преподавания и система профессионального обучения, выходящие на международный уровень.
4. Высокий уровень исполнительства [см.: 3, 152-156].

Очевидно, что внимание авторов направлено на достижение инструментом определенного уровня («высокого», «высокохудожественного», «усовершенствованного» либо «международного»). Таким образом академизация рассматривалась народниками не как процесс эволюции искусства от фольклора к современному его движению, а как сравнение состояний двух фиксированных позиций. Однако ни сами эти позиции (уровни), ни критерии оценки уровней исследователи не показывают (если не считать мифический «международный» уровень). То есть изложенные выше признаки, которыми должна обладать исполнительская культура на каком-либо инструменте для получения им «академического статуса» (О.П. Васильев), демонстрируют эмпирический и метафизический (антидиалектический) взгляд на явление, не имеющий ничего общего с научным анализом.

Автором данной статьи в последнее десятилетие разработана концепция академизации музыкального искусства. В самых общих чертах ее можно изложить следующим образом: академизация есть движение искусства от первозданных форм, уходящих корнями в фольклор, к современному его состоянию, также являющемуся движением к еще не освоенным формам. Движение это происходит по законам эволюции и проявляется в тенденциях академизации [подробнее см.: 1].

Отличительные характеристики двух возникших в разные исторические эпохи, но ныне развивающихся параллельно систем музыкального мышления фольклорного и академического типа заключаются в

языке, творческих методах и художественных стилях как выразителях мышления различных эпох: фольклор построен на синкретизме и множественных видах (формах) моностилистики, академическое музыкальное искусство – на унифицированной интонационной полистилистике. Отсюда, *«академизация» есть процесс развития множественных видов синкретичного фольклора в универсальную систему академического искусства.*

Исходя из данной концепции, история русских народных инструментов последних столетий представляется несколько иначе, нежели в традиционной теории. Зарождение тенденций академизации в русском народном инструментализме абсолютно отчетливо обнаруживается еще в XIX веке¹. К ним относятся: хроматизация инструментария, стремление к универсальным конструкциям инструментов (сначала через многообразие типов), использование нотной системы письменности и др. Таким образом академизация русского народного инструментализма изначально складывалась как естественный процесс эволюции.

Известная нам история показывает, что в первой половине XX века процессы академизации значительно активизировались и во второй половине столетия постепенно приобрели необратимый характер. Однако связывать процессы академизации с исторически совпавшим с ней формированием системы образования исполнителей на народных инструментах неверно. Также как ошибкой является утверждение о том, что «русские народные инструменты в XX веке пошли ускоренным темпом академизации». Ускорение приобрела лишь одна ветвь инструментализма, складывавшаяся в системе музыкального образования. Это ускорение было обусловлено вовсе не самой академизацией, а закономерностями синергетики (саморазвивающихся систем).

С появлением в учебных заведениях России отделов, факультетов и кафедр народных инструментов разветвленная структура музыкального образования приобрела качества нелинейной, открытой, подверженной внутренним и внешним колебаниям (флуктуациям) системы, которая

¹ Есть основания предполагать, что академизация русского народного инструментария началась даже в более ранние века. Однако в связи с недостатком информации о его функционировании в те времена утверждать об этом наверняка пока невозможно.

состоит из нескольких или многих одинаковых или разнородных частей, находящихся во взаимодействии друг с другом, и таким образом в ней сложились предпосылки активизации синергетических закономерностей (по Г. Хакену). Говоря проще, слабые звенья системы, благодаря закономерностям синергетики, стали подтягиваться до уровня сильных. Да, такой вид развития также необходимо признать академизацией, но не естественной, а искусственной, которую в предыдущих работах я называл «культурной экспансией»².

Фольклорное русское исполнительское искусство оказалось брошенным своими собратьями по творчеству, но процессы академизации в нем продолжались в разной степени интенсивно, что привело к выделению еще одного типа академизации, ранее названного мною «конгломеративный» или «смешанный» (этот тип академизации процветал преимущественно в т. н. самодеятельном художественном творчестве). В нем одновременно стихийно соединялись неофольклорные и академические традиции. Такой тип творчества, как правило, не удовлетворял ни почитателей академической музыки, ни приверженцев традиционного искусства, так как представлял собой своего рода искусственный конгломерат традиций. Подобный тип академизации является преходящим и в конечном счете тяготеет к какой-либо одной устойчивой традиции.

Искусственные типы академизации есть порождение русского народно-инструментального искусства, поэтому условно их можно назвать «академизацией по-русски». Однако главные проблемы русского народного инструментализма в том, что, во-первых, различия в типах академизации привели к его неестественному разделению на несколько направлений, во-вторых, углубление этого расслоения неминуемо приведет к деградации каждого из них. Открытие «постакадемического синдрома» доказывает, что неуправляемая академизация – это дорога в никуда. Процессы, которые в статье «Кризис жанра» лишь намечались, сегодня приобрели очевидный характер, поэтому у народников нет иного пути как «собирать камни» и стремиться к «объятиям» как рекомендует Ветхий завет.

² Культурная экспансия – это как бы академизация сверху, когда традиции наиболее развитых исполнительских школ (к примеру, фортепианной или скрипичной) адаптируются к иным видам исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Варламов Д.И.* Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2016. – 85 с.
2. *Варламов Д.И.* Кризис жанра // Инф. бюллетень «Народник». – 1999. – №2. – С. 25-29.
3. *Васильев О.П.* К вопросу об академизации баяна // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Вып. 4. – Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, ОГУ, 2008. – С. 152-156.
4. *Горбачёв А.А.* Про то, благодаря чему мы, несмотря ни на что // Народник: информационный бюллетень. – М., 2000. – № 2. – С.14-16.
5. *Давыдов Н.А.* Академическому народно-инструментальному искусству – 60 // Инф. бюллетень «Народник». – 1998. – № 2. – С. 9-12.
6. *Спешилова О.И.* Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск: МГК, 2006 – 22 с.
7. *Balalaika.org.ru* Все о русской балалайке [Электронный ресурс] URL: <http://balalaika.org.ru/peoples-necheporenko.htm>.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ	3
<i>М.И. Имханицкий</i>	
О ФОЛЬКЛОРНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ НАЧАЛАХ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	4
<i>Д. И. Варламов</i>	
АКАДЕМИЗАЦИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА ПО-РУССКИ ..	9
<i>В.К. Петров</i>	
ОТ РАЗМЫШЛЕНИЙ – К СЛОВУ, ОТ СЛОВА – К ДЕЛУ	15
<i>А.С. Ярешко</i>	
НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	20
<i>М.В. Медведева</i>	
ПЕСЕННОЕ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ	25
<i>А.А. Михайлова</i>	
К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТАМИ-ФОЛЬКЛОРИСТАМИ САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ	32
<i>А.Ю. Патошина</i>	
ОСВОЕНИЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА КАФЕДРЕ ХОРОВОГО И СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ РАМ ИМ. ГНЕСИНЫХ	41
<i>Ю.Г. Ястребов</i>	
АЗ БУКИ ВЕДЕ... ОТ БОЯНА ДО БАЯНА	46
<i>А.А. Михайлова</i>	
САРАТОВСКАЯ ГАРМОНИКА В ПОЛИЭТНИЧЕСКОМ РЕГИОНЕ ПОВОЛЖЬЯ: ИСТОРИЯ И ПРОБЛЕМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ	51
<i>Л.В. Варавина</i>	
КАВКАЗСКАЯ ГАРМОНИКА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ: ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ	58

<i>Д. А. Шилов</i>	
ГАРМОНЬ. ПРОШЛОЕ ИЛИ БУДУЩЕЕ?	66
<i>А.Е. Лебедев</i>	
БАЯН В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕМБРА	70
<i>И.Н. Ершова</i>	
НЕЗАБЫВАЕМАЯ СТРАНИЦА НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ ГУСЛЕЙ ЗВОНЧАТЫХ	76
<i>Д.Н. Кукушкин</i>	
РАЗВИТИЕ ГУСЛЕЙ В МОСКВЕ ЗА ПОСЛЕДНИЕ 30 ЛЕТ	85
<i>М.И. Шамаева</i>	
КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТРУННОГО СМЫЧКОВОГО ИНСТРУМЕНТА КЫЛ ЯКУТСКОГО МАСТЕРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ Р.П. ГАБЫШЕВА	88
<i>А.И. Томская</i>	
ЯКУТСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	94
<i>В. Ф. Кочеков</i>	
НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ОРИЕНТАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (НА ПРИМЕРЕ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ)	101
<i>Т. А. Буданова</i>	
СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: РАЗМЫШЛЕНИЯ О БУДУЩЕМ	107
<i>Ю.Г. Марченко</i>	
КУЛЬТУРВИТАЛИСТСКАЯ МОТИВАЦИЯ ВОСПРОИЗВОДСТВА И РАЗВИТИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ..	113
<i>В.В. Китов</i>	
«ВЫШЛИ МЫ ВСЕ ИЗ НАРОДА...»	121
<i>И.Г. Коленченко</i>	
ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИСПОЛНЕНИИ ДУХОВНЫХ СТИХОВ	127

П.В. Шмырев

СВИРЕЛЬ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РОССИИ.

ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИГРЫ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ 133

Е. А. Каминская

АКТУАЛЬНОЕ БЫТОВАНИЕ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ КАК ЧАСТИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО

КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ 139

А.М. Старчак

ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

ОБУЧАЮЩЕГОСЯ МУЗЫКАНТА НА ГУСЛЯХ ЗВОНЧАТЫХ 144

О.Н. Павлова

ИНДИВИДУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОБУЧАЮЩИМСЯ

В ДЕТСКИХ ОРКЕСТРАХ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ .. 150

Е.А. Темрук

ОТ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ К СЕМЕЙНОМУ АНСАМБЛЮ . 155

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 160