

7. Buchanan D. / Metaphors of power, metaphors of truth: The politics of music professionalism in Bulgarian folk orchestra // Ethnomusicology. — 1995. — Vol.39, №3. — P. 381 — 416;  
Цео Чжечуань. Носители тысячелетней культуры // Советская музыка. — 1988. — № 12. — С. 116 — 117;  
Семенов В. Музыка Японии // Музыкальная жизнь. — 1997. — №2. — С. 14;  
Oliver P. The Tabor collection of Indian musical instruments // Popular music. — 1988. — Vol. 7, №2. — P. 218 — 219.
8. Фан Динь Тан. Гитарное исполнительство Вьетнама (в контексте мирового гитарного искусства): Автореф. дис. ... канд. иск. — Киев, 1996;  
Аль-Фаттах Хуссейн Ахмед. Гитара в музыкальной жизни Судана. История становления и развития: Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1997.
9. Manuel P. Popular music of India // Popular music. — 1988. — Vol.7, №2. — P.157 — 176.
10. Влаева-Стоянова И. Классическая инструментальная музыка Северной Индии (Хиндустани): проблемы истории и теории: Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1997. — С. 13 — 15.
11. Asmat Dream. New music of Indonesia // Ethnomusicology. — Vol.42, №1. — P.184 — 187.
12. Hussong S. Ein Instrument des 20 Jahrhunderts // Neue Zeitschrift für Musik. — 1994. — №2. — S. 7 — 9;  
Akkordeon-Kompositionen des 20 Jahrhunderts: Eine Auswahl // Neue Zeitschrift für Musik. — 1994. — №2. — S.26 — 27.

**М.И. Имханицкий**

### *Сколь народны народные инструменты*

Накануне грядущего XX столетия с особой остротой встала задача осмысления пройденного в уходящем веке пути нефольклорного развития русского народно-инструментального искусства в рамках нотной традиции. Путь этот уникален в мировой практике: мы не найдем в истории музыки никаких иных инструментов, помимо баяна, аккордеона, балалайки, гитары, домры, в сольных и ансамблевых формах, которые бы развивались столь стремительно и плодотворно. Буквально за несколько десятилетий пройден огромный путь от музыкального примитива до высочайших явлений камерной инструментальной культуры, на который многим "классическим" инструментам потребовался ряд столетий.

Сегодня стали достоянием широкой общественности признанные достижения композиторской мысли в данной области, имена наших лучших исполнителей — баянистов, гитаристов, балалаечников, домристов, завоевавших право сольных и ансамблевых выступлений в крупнейших залах мира с великими музыкантами современности, будь то прославленные дирижеры или же скрипачи и виолончелисты.

И тем не менее все острее накануне грядущего столетия перед музыкантами-народниками встают вопросы: а не утрачивают ли в этом процессе наши инструменты статуса народных? Правомочно ли в этой связи само определение кафедр и отделений учебных заведений со словосочетанием "... народных инструментов"?

Вопросы эти отнюдь не праздные: в ответе на них — наличие дальнейших перспектив и жизненности огромной сферы отечественной музыкальной культуры. И потому каждый высококвалифицированный инструменталист, к примеру баянист или гитарист, неизбежно приходит к вопросам, на которые ему порой трудно дать объективные и аргументированные ответы. Назову хотя бы несколько таких вопросов. Баян — это народный или академический инструмент? Является ли русским народным инструментом гитара? Не утрачивается ли связь русских народных инструментов с их национальными корнями? Не исчезают ли демократические традиции народно-инструментального жанра, его опора на широчайший круг исполнителей и слушателей? Не преобразуется ли профессионально-концертная народная инструментальная культура в сугубо элитарное явление камерного музицирования?

Ответы на эти вопросы сложны и требуют серьезного научного обоснования. В свое время мне доводилось высказывать свое понимание данного вопроса в ряде публикаций, но их идеи, как мне представляется, не стали широким достоянием (1). А между тем споры по обозначенному кругу вопросов становятся все жарче. Поэтому я решил сформулировать в рамках небольшой по размеру статьи свои размышления и идеи, позволяющие полнее представить итоги и перспективы развития отечественного народно-инструментального искусства.

Но прежде всего для этого нужно уяснить самый основополагающий вопрос: а что такое представляет собой русский народный музыкальный инструмент? Оказывается, даже самые авторитетные издания дают на него путанные и неверные по существу ответы. Так, в "Музыкальной энциклопедии" утверждается, что народные инструменты — те, которые созданы народом, "изготавливаются в народе" (2), исходя из чего многие известные ученые разделяют их на "исконные" и "привнесенные"; в "Музыкальном энциклопедическом словаре" ими именуется "распространенные в народной музыкальной практике" (3) и т.д.

Прежде всего нужно разобраться в составляющих словосочетание "народный музыкальный инструмент" терминах и уяснить, что такое музыкальный инструмент. Латинское "instrumentum" означает "орудие". Орудие, предназначенное в помощь какой-либо деятельности, мышлению. В соответствии со сферой деятельности он может быть медицинским, сельскохозяйственным, слесарным и т.п. В одних условиях такой предмет, как, скажем, деревянная ложка, является орудием еды, а при включении в контекст музицирования — орудием музыкальным.

Следовательно, в одних условиях музыкальное орудие может быть предметом исключительно бытового музицирования, а в других — выразителем утонченной композиторской мысли. Инструмент по своей предназначенности будет таковым, каковым является мышление того, в чьих руках он находится. Это, конечно, не означает, что с совершенствованием мышления — определенного вида деятельности человека — не нуждаются в совершенствовании и помогающие ему орудия; но мышление здесь всегда первично (4).

Более того, у совершенствования любого орудия всегда имеется предел, далее которого в рамках определенной типологической конструкции он развиваться не может. Так, предел улучшения конструкции смычковых наступил уже в XVII — XVIII веках с деятельностью великих мастеров-изготовителей Кремонской школы (А. Страдивари, Н. Амати, Д. Гварнери и др.), оказались по сути бесплодными все попытки улучшения конструкции рояля в XX столетии.

А вот совершенствование творческой мысли композитора, и соответственно исполнителя, который является реализатором его художественных замыслов, поистине безгранично. Но при этом, естественно, усложняется и сама создаваемая композитором музыка. Ведь искренность его самовыражения далеко не всегда позволяет направить поиски на нахождение "новой простоты", о которой мечтал С. Прокофьев.

В XX столетии "ножницы", а точнее, огромная пропасть в обществе, разделяющая запросы массовой аудитории, с одной стороны, и высочайшие достижения художественной мысли, с другой — достигла невиданных ранее размеров. В этих условиях идея народного инструмента как своего рода посредника между этими явлениями в культуре определенного общества стала особо актуальной.

Оказывается, приведенные выше авторитетные определения неточны и неверны уже хотя бы потому, что само понятие "народный инструмент" представляет собой не одно, а сразу три разных понятия. Различия коренятся в неоднозначности самого понятия "народ". Это и этнос (греч. племенной, национальный), и демос (греч. народ как все население страны), и социум (лат. общество). Каждый человек, группа людей, их инструменты отражают психологию и конкретной национальности, и населения страны в целом, и определенных социальных групп общества, его системы. Народный музыкальный инструмент одновременно является и частью определенного этноса (один мы называем русским, другой казахским, третий узбекским и т.п.), и демоса (поскольку является принадлежностью всего населения данной страны), и частью определенного общества, выполняя в нем определенную роль. Над этими вопросами ранее никто даже не задумывался, а ведь без их уяснения невозможно понять саму сущность народного инструментального искусства, уяснить, в чем же собственно и состоит его народность.

Осмыслению всех этих вопросов ранее должного значения никогда не придавалось. А ведь без их уяснения невозможно понять саму сущность народного инструмента в системе нотной, письменной традиции.

Рассмотрим поначалу кардинальный для выявления национальной принадлежности инструмента этнический компонент. Он определяется вовсе не тем, что его исходный прототип был создан в среде определенного народа, как это утверждают даже самые авторитетные научные издания. Исходный прототип возникает в первобытных цивилизациях. Достаточно присмотреться хотя бы к объекту нашего изучения — русским народным инструментам. Мы увидим, что конструктивные аналоги жалейкам, свирелям и рожкам существовали уже в простейших дудочках древнего Египта, Индии и Китая, а позднее в древнегреческом авлосе и древнеримской тибии. Мы убедимся, что истоки домры коренятся в древневосточном танбуре, гуслей — в псалтериуме, что древнерусский смычковый гудок восходит еще к древнеарабскому ребабу, а первые гармоники — инструменты с источником звука в виде проскакивающего под воздействием воздушной струи металлического язычка — были известны в Древнем Китае (такая губная гармоника называлась "шэн") еще за несколько тысячелетий до нашей эры.

И тем не менее и рожок, и жалейка, и домра, и гусли, и гудок, и гармоника — именно русские инструменты. Но вот этнический критерий оказывается при этом вовсе не в генетической "первородности" исходного прототипа, а совсем в ином. А именно — в традиционности бытования в определенной национальной среде для выражения бытующей в ней на протяжении ряда поколений музыки. Инструмент может параллельно возникнуть у разных народов, но еще чаще он проникает от одного народа к другому благодаря существовавшим уже в глубочайшей древности экономическим, политическим и иным связям. Но народным именно в данном этносе инструмент становился лишь при устойчивом закреплении хотя бы в нескольких поколениях в качестве выразителя традиционной национальной музыки. Последняя могла обусловить и самобытные национально-конструктивные модификации: так возникли многочисленные русские виды гармоней (тульские, саратовские, ливенки, хромки и пр.) (5), разновидность танбуровидного инструмента с самобытной треугольной формой корпуса — балалайка, ставшая своего рода национально-музыкальным символом и т.д.

Теперь обратимся к демографической и социальной сторонам понятия "народный". Взятые по отдельности и вне этнического компонента они приводят к большой путанице в понимании термина "народный инструмент". Ведь если под таковым мы будем рассматривать именно инструмент широко распространенный (а так особенно часто поступают многие авторы работ о гармонике и гитаре), то к данной категории следует отнести и фортепиано, и электрогитару, а самой народной певицей станет Алла Пугачева. Столь же неприемлемо и само по себе социальное понимание народности: "народ" с позиций общественных наук, философии есть не все население, а его составная "прогрессивная" часть, большая группа людей. Такое понимание термина "народ" всегда оценочно, причем с положительным контекстом — с позиций определенных социальных задач, стоящих перед оценивающим. Тогда возникают и перекосы в оценке инструментов в качестве народных: в 20–30-е годы нашего века в связи с необходимостью широкого культивирования академического искусства на популярных инструментах с большими художественными возможностями — будь то гармонь, баян, балалайка, домра или мандолина — решительно вытеснялись из быта, к примеру, инструменты обрядовые, якобы

связанные "с пережитками темного прошлого", с "шаманством", типа кутикл (6).

Важно, однако, что сегодня инструменты, традиционно бытующие в определенной этнической среде для выражения на протяжении ряда поколений бытующей в ней музыки, могут обладать особыми свойствами. Если они получили здесь широкое распространение, а вместе с тем благодаря большим художественным возможностям способны к воплощению содержательного искусства, созданного композиторами, то начинают выполнять очень актуальные задачи развития массовой культуры общества. Благодаря этому они получают важнейший комплексный демографический и социальный компонент народности, который следует назвать демо-социальным (7).

Следует подчеркнуть, что инструмент, не включающий этнического компонента народности (типа фортепиано, электрогитары) правомочно отнести к категории массовых, а не народных. Вместе с тем ряд инструментов широко входят в быт определенного этноса и демоса благодаря портативности, транспортабельности, легкости начального освоения, а также возможности организации досуга с помощью равномерной метрической пульсации (8). Это особенно ярко проявляется в разновысотно выявленных акцентах простейшего басо-аккордового чередования. Тогда они получают особую органичность в выражении распространенной музыки быта. Именно органичность в передаче метрической пульсации распространенной бытовой музыки делает инструменты столь популярными (9). Если же они имеют к тому же большие художественные возможности для выражения индивидуальной композиторской мысли, то становятся особенно важными в жизни определенного общества, в его социально-культурной системе.

Следовательно, у них образуется важнейший дополнительный компонент народности. А именно — компонент демо-социальный. Ибо в определенном обществе они начинают занимать все ступеньки высокой "лестницы" — от простейших явлений массового музыкального быта до высочайших достижений индивидуально-художественной, композиторской музыкальной мысли. В данных условиях этническое начало вовсе не является основным, хотя и оказывается очень важным для национального самосознания (10). В каждой бывшей советской республике, например, имеются свои такие инструменты — в Казахстане домбра и кобыз, в

Узбекистане рубаб и гиджак, в Киргизии — комуз и т.п. Они так же, как и русские народные инструменты, широко распространены от начальных звеньев обучения вплоть до вузов и аспирантуры, стали важной частью национальных оркестров народных инструментов и т.д.

Многие музыканты полагают, что потребность в такой общественно-культурной "лестнице" от бытовой к профессиональной академической музыке в виде народных инструментов ныне исчезает и была важна лишь в условиях неразвитости средств массовой аудио- и телекоммуникации. Достаточно, дескать, включить ручку любого звуковоспроизводящего устройства, рассуждают они, и любой неискушенный человек сможет услышать музыкальные шедевры в самом совершенном исполнении. В этом суждении принципиально неверна исходная посылка. При пассивном восприятии незнакомых и непонятных для неискущенного человека сочетаний звуков они будут восприниматься лишь как раздражающий шум, и его рука инстинктивно будет тянуться лишь к выключателю. Пассивное слуховое восприятие ни в коей мере не способно заменить активного постижения произведения путем непосредственного овладения им в собственном исполнении. Когда же такой человек с помощью игры на доступном ему инструменте входит в эмоциональный мир академического искусства (будь то, скажем, простейшая пьеса П. Чайковского или В. Моцарта), у него появляется потребность войти в этот мир и при слуховом восприятии более сложных сочинений данных композиторов, постигать достижения высокой композиторской мысли.

Следует еще раз подчеркнуть: лестница должна быть именно многоступенчатой. Более того, уверенно подниматься по ней можно лишь тогда, когда ступени прочны, базируются на высоких художественных достижениях.

Такая прочность чрезвычайно важна и при обращении к музыке, культивирующей народно-национальное начало. Ведь у представителей любого этноса само звучание национальных инструментов, неотделимое от привычного быта, становится фактором особого психологического доверия.

Однако ориентация лишь на сиюминутный успех у не подготовленной к серьезным художественным образам публики, на "эстетику сувенира", неизбежно будет культивировать у обучающегося стремление к

развлекательности и тем самым существенно препятствовать действительности музыкального обучения. Ведь русская национальная основа ничуть не в меньшей степени, чем в непритязательных вариациях, созданных тем или иным композитором-любителем, проявляется и в огромном числе по-настоящему высокохудожественных произведений — у баяниста, например, на начальных этапах обучения это могут быть миниатюры из специально созданных для баяна детских циклов Е.Дербенко, Вл. Золотарева, А.Репникова, равно как и аналогичные аранжировки пьес С.Прокофьева или Г.Свиридова, а в дальнейшем все более сложные сочинения на национальной основе, вплоть до баянных сонат К.Волкова, А.Кусякова, сцен из "Петрушки" И.Стравинского и т.д.

Прочность не менее важна и для верхних ступеней "лестницы". Еще В.Андреев подчеркивал в ряде своих статей особую важность развития профессионального исполнительства на русских народных инструментах как важного ориентира для любителей, для тех, кто еще стоит на начальных ступеньках обучения (11).

Фольклор — искусство бесписьменной, слуховой традиции, в своем первоначальном виде недостаточно органичен на сцене (12). Музыка же нотной, письменной традиции всегда ориентирована на концертное исполнение (это может быть даже исполнение в домашнем, любительском кругу).

Сцена — это не просто некое архитектурное сооружение. Это эстетический и психологический барьеры, отделяющие слушателя от артиста. Слушатель приходит в зал — будь то филармония, оперный театр или же учебное заведение, в котором имеется авторитетная концертная сцена чтобы возвыситься над бытовой обстановкой, чтобы внимать высоким достижениям человеческого духа. И тот исполнитель-народник, который в полной мере достиг этих верхних "ступеней", возводит свой инструмент в ранг полноценных академических.

Завоевывая все больший авторитет у своих собратьев других специальностей по музыкантскому цеху, он способен играть значительную роль в музыкальном просвещении любителей инструмента. Ведь для широкой публики чрезвычайную важность представляет престижность события. Далек не каждый слушатель всегда был способен в достаточной мере понять, скажем, высокое искусство С.Рихтера или "Виртуозов Москвы" под управлением В.Спивакова. Но уже сам их

огромный авторитет всегда заставлял подтянуться, сосредоточиться и приложить духовные усилия для вхождения в сложный для таких слушателей эмоциональный мир. Это заставляет их почувствовать, что именно там — по-настоящему великое, к чему они имеют счастье прикоснуться.

Мне чрезвычайно импонировало присутствовать в ноябре 1997 года на концерте Ф.Липса из произведений для баяна С.Беринского. (Я тогда и представить себе не мог, что всего через несколько месяцев этого талантливейшего, еще сравнительно молодого композитора не станет.) Тогда мне было очень приятно не только от ощущения, что С.Беринский начал систематически сочинять произведения для баяна и создал в этой области ряд значительных, великолепных работ. Не менее приятно было и то, что публика, почти полностью заполнившая Большой зал Российской музыкальной академии им. Гнесиных, с совершенно непривычными для такой ситуации тишиной и вниманием слушала на протяжении двух обширных отделений эту сложнейшую по образам и композиторскому языку музыку.

Теперь обратимся к поставленному в начале статьи вопросу: так является ли баян народным инструментом, или же ныне это сугубо академический инструмент? Ответ, данный вне учета социального контекста рассматриваемой нами "лестницы" музыкального воспитания, неизбежно окажется абстрактным и необъективным. Многочисленные гармонико-баянные фабрики страны, и ныне ежегодно выпускающие десятки тысяч баянов с готовыми аккордами, ориентируются прежде всего на их использование в среде бытового досуга — праздничном застолье, посиделках, народных гуляньях. Их главное достоинство — способность к рельефно выявленной метрической пульсации в системе чередования баса с аккордом. Выборная же система клавиатуры, не предполагающая системы равномерной метрической пульсации аккомпанемента, который бы стимулировал мускульную энергетику воспринимающих, предполагает сосредоточение на высокой, эмоционально развитой мысли. Поэтому ее наличие делает инструмент в полной мере академическим.

С аналогичных позиций можно ответить также на поставленный вопрос о гитаре. В своей семиструнной разновидности она традиционно широко бытует в России более двух столетий и благодаря своим простейшим ритмоформулам басо-аккордового чередования, стала

незаменимой при аккомпанементе русской городской песни и романсу. Вместе с тем по демо-социальному признаку более явными качествами народности обладает сегодня шестиструнная разновидность гитары. На верхних же ступенях упомянутой лестницы гитара — в полной мере академический инструмент с богатейшим классическим репертуаром. То же можно сказать и о балалайке, на которой художественно убедительно звучат многие аранжировки музыкальной классики и создаются интересные современные работы композиторов.

Становится совершенно ясно, что роль функционирования "лестницы" от массово-бытового к высоким проявлениям индивидуально-художественного, композиторского сознания — прежде всего музыкально-воспитательная. Вот здесь-то и кроется важнейший фактор социального компонента народности инструмента, то есть его жизни и роли в конкретном обществе. Но если на верхних ступенях "лестницы" инструменты являются академическими и всецело апеллируют к развитому музыкальному сознанию, то соответственно и подход к профессиональному обучению, к выбору высокохудожественного репертуара на них в музыкальных вузах и училищах должен быть таким же строгим, как и на любом "классическом" инструменте — фортепиано, скрипке, виолончели, органе и т.п. Свой особый, упрощенный путь с облегченными художественными требованиями якобы ради "доступности народу" будет в системе профессионального образования лишь снижать профессиональные критерии к исполнителю и инициировать мнение о "второсортности" в этом контексте народных инструментов.

Но как же осуществлять музыканту-народнику, достигшему высоких вершин в своем искусстве, контакт с теми, кто стоит на более низких ступенях "лестницы", с широкой слушательской аудиторией? Здесь нужно подчеркнуть особую важность просветительской миссии такого музыканта, которая прежде всего должна заключаться в его коммуникабельности. Когда, к примеру, известный лауреат международных конкурсов замыкается в "башне из слоновой кости", исполняя в неподготовленной аудитории, скажем, цикл "Искусство фуги" И.С.Баха или Третью сонату Вл.Золотарева, ничего, кроме полного отчуждения от публики, не произойдет. Но вот если бы он вместо Третьей сонаты сыграл столь доступное даже для неподготовленных слушателей

сочинение, как, скажем, золотаревскую Первую детскую сюиту, и к тому же увлекательно сумел рассказать во вступительном слове о музыкальных образах пьес данного цикла (а наши лучшие исполнители-народники так и поступают), то воспитательный эффект был бы огромен.

А, кроме того, коммуникабельность заключена, благодаря рассмотренной нами "лестнице", и в явлении "двуязычия", в умении естественно, непринужденно переключиться с одного музыкального языка на другой. Скажем, сыграв на ответственной филармонической сцене серьезнейшие произведения, исполнитель на народном инструменте может сразу же после этого в другой аудитории или бытовой обстановке представить гораздо более простые по образам произведения, популярные образцы бытовой музыки, в частности, основанной на народной песне или пляске. Такая коммуникабельность вовсе не означает снижения художественных критериев исполнителя к себе, но чувствовать аудиторию и возможности ее восприятия — первейшая задача народника в музыкальном просвещении.

И, наконец, последнее. Важнейшие сегодня просветительские задачи упираются в необходимость полноценного детского музыкального воспитания. Огромным препятствием здесь является дефицит квалифицированных педагогов ДМШ, музыкальных студий и кружков, которые были бы увлечены народными инструментами и могли передать эту увлеченность подрастающему поколению. Но это уже предмет отдельной статьи. Если же высказанные здесь мысли побудят кого-то задуматься, что-то полнее понять, а может, с чем-то и поспорить, свою нынешнюю задачу я буду считать во многом выполненной.

---

1. Это, к примеру, статья "О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции" в вып.95 Трудов ГМПИ им. Гнесиных (М., 1987), автореферат докторской диссертации "Формирование и развитие русской народно-инструментальной культуры письменной традиции" (Киев, 1989), статья-тезисы "Просветительские традиции В.В.Андреева: история и современность" в сб. "Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды", ч.2 (М., 1988) и др.

2. Музыкальная энциклопедия. — М., 1976. — Т.3. — С.791.

3. Энциклопедический музыкальный словарь. — М., 1966. — С.343.

4. Для уяснения приведу такую аналогию. В годы Великой Отечественной войны в тяжелых фронтовых условиях землянок и блиндажей врачи делали раненым тончайшие операции, казалось бы, совершенно неприспособленными инструментами — вплоть до лезвий от топора. Возникает мысль: насколько искуснее были бы их операции, окажись тогда у них совершенные хирургические инструменты! Однако на практике, при их получении теми же хирургами в послевоенные годы, качество аналогичных операций не только не улучшалось, но и порой далеко не достигало той степени совершенства, какая была характерна для тогдашних экстремальных условий необычайного душевного подъема, максимальной концентрации мышления и установки на предельно полную самоотдачу.

5. Большинство авторов публикаций всегда путали близкие по корню понятия "гармоника" и "гармонь" (из-за чего возникали выражения типа "гармоника превратилась в баян"). Между тем гармоника — это обобщающее понятие для духовых инструментов с принципом проскакивающего в особой рамке металллического язычка (так наз. самозвучащих азрофонов). Они могут быть как ручными, так и губными, а также ножными (типа фисгармонии или ногофона). Термином же "гармонь" должен обозначаться фольклорный диатонический инструмент, обычно с одно- или двухрядной правой клавиатурой и простейшим набором из нескольких функций басы-аккордового аккомпанемента.

6. Подробное освещение этого сложнейшего и совершенно неразработанного вопроса выходит за рамки объема настоящей статьи.

7. Ранее я называл его в своих публикациях социально-демографическим, но это не совсем точно, поскольку демография — это наука о населении.

8. Акцентность такой пульсации создает сильные импульсы для мышц, воспринимающих мускульную иннервацию. Это явление было давно зафиксировано психофизиологами: "Большинство лиц чувствуют, что непреодолимая сила побуждает делать их мышечные движения, аккомпанирующие ритмам. Если им удается подавить эти движения в каком-либо одном мускуле, они проявляются в другом. Наиболее распространенная форма мускульных движений — отбивание такта ногой или кивание головой, качание всем телом" (цит. по: Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961. — С.205).

К этому пронизательному наблюдению из книги выдающегося отечественного психолога хотелось бы добавить, что метрическая пульсация может тонизировать и упорядочивать не только мускульные движения ног и всего тела в танце, пляске. Она может активизировать и движение мышц языка человека в городской (так называемой "литературной") песне, в городском романсе. И соответственно — обострение энергии этих ударений с помощью разновысотных акцентов простейшего басы-аккордового чередования.

9. Народные инструменты мне представляется правомочным делить на изначально сигнальные, основным назначением которых является производственная деятельность (пастухи, охотники и т.п.), — они требуют большой профессионализации в силу трудностей интонационно устойчивого звукоизвлечения, а потому почти недоступны и мало необходимы любителям, и инструменты изначально досуговые, своей четкой метрической атаккой предназначенные для стимуляции мускульных ощущений воспринимающих, для организации веселья, досуга. В качестве объектов для академизации в России были выбраны лишь досуговые инструменты. Причины этого сложного и выходящего за рамки статьи явления рассматриваются мной в публикации в трудах ГМПИ им. Гнесиных, вып.95 — "Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах" (М., 1987. — С.6 — 40).

10. Если бы в настоящее время был накоплен академический репертуар для электрогитары, не имеющий никакого отношения к этническому компоненту народного инструмента (скажем, композиторы создали бы высокохудожественные сонаты, концерты, поэмы, увертюры, фантазии, рапсодии и т.п.), то и обучение на электрогитаре было бы включено в учебный план отделений и кафедр народных инструментов, музыкальных и культурно-просветительных вузов, училищ, музыкальных школ. Однако для электрогитары подобного репертуара практически не существует.

11. Процесс музыкального обучения посредством народного инструмента происходит отнюдь не только в системе "школа — училище — вуз", как это поначалу представляется. Исходное звено "лестницы"— создание самоучителей, где уже есть свой учебный процесс от простейших образцов народной и массовой песенности к более-менее сложным пьесам музыкальной классики. Учебный процесс становится более развитым при обучении под руководством педагога — в музыкальном кружке, студии, оркестре и т.п., где уже есть свой учебный план. На еще более высокую ступень учебный процесс поднимается в системе культурно-просветительных учреждений — училищ, колледжей и институтов культуры, в педучилищах и пединститутах и, наконец, в музыкальных школах, училищах, вузах.

12. Этому сложному вопросу во многом была посвящена моя статья "О сущности русских народных инструментов" в Трудах ГМПИ, вып. 95 (М., 1987). Здесь же в силу ограниченности объема приведу лишь цитату из книги крупнейшего отечественного специалиста по эстетике фольклора В. Гусева, подчеркивающего, что при концертном исполнении "во всех случаях надо учитывать разделение аудитории на исполнителей и публику в зале, величину сцены, освещение и проч. Разумеется, непосредственность исполнения при этом в значительной степени утрачивается, возможности импровизации сокращаются, возрастает роль предварительной подготовки коллектива исполнителей, появляется необходимость в руководителе и режиссуре". (Гусев В. Фольклор в художественной самодеятельности// Фольклор и художественная самодеятельность. — Л., 1968. — С. 59.) Добавлю к этому, что полноценную сценическую интерпретацию фольклора призваны осуществлять отделения подготовки руководителей народного хора, имеющиеся во многих училищах и вузах искусств и культуры России. Ибо "моделирование" аутентичного фольклора сельской культуры устной традиции на сцене — это особая комплексная его обработка, включающая синтез пения, инструментальных наигрышей, хореографии, костюма, театрализации. Это и культивирование навыков импровизации в соответствии со стилем той или иной местности определенного региона России. С сожалением нужно констатировать, что вплоть до настоящего времени должного внимания инструментализму на данных отделениях не уделяется. А между тем немалую помощь учебному процессу на них могло бы оказать усиление междисциплинарных связей с кафедрами и отделениями народных инструментов, где имеется немало энтузиастов овладения навыками фольклорно-импровизационного инструментального искусства.