

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.29>

Лопатова Екатерина Сергеевна, Лебедев Александр Евгеньевич

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ДОМРЕ**

В статье рассматривается тенденция инструментального универсализма, предполагающая свободное владение исполнителем трех- и четырехструнной домрами, а также одновременное включение данных инструментов в концертную и учебную практику. Освещаются исторические предпосылки возникновения каждой обозначенной конструкции, определяются их достоинства и недостатки. Отдельно выделен период становления оригинального домрового репертуара, анализируется процесс сближения инструментов двух конструкций, проявляющийся как в выборе репертуарной стратегии, так и в формировании комплексной методики обучения.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/1/29.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/1/29.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 1. С. 133-137. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/1/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## Список источников

1. Гагуа Л. А. Свадебные обряды и сопровождающая их музыка у северокавказских ногайцев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 1 (15). Ч. 2. С. 47-49.
2. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии): сборник трудов / отв. ред. М. А. Енговатова. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 60. С. 5-13.
3. Капаев С. И. Ногайдынъ уйи. Черкесск: Ставропольское книжное изд-во, 1995. 215 с.
4. Лапин В. А. Севернорусская групповая причеть: феномен и загадки [Электронный ресурс]. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/lapin.php?gubr=Reader-lectures> (дата обращения: 30.08.2018).
5. Полевая запись Кардановой Б. Б. 1981 г. в а. Икон-Халк Адыге-Хабльского района КЧАО. Инф. Баисова К.-Х. 1905 г.р.
6. Полевая запись Кардановой Б. Б. 1987 г. в а. Икон-Халк Адыге-Хабльского района КЧАО. Инф. Карасова А. А. 1910 г.р.
7. Полевая запись Кардановой Б. Б. 1988 г. в а. Икон-Халк Адыге-Хабльского района КЧАО. Инф. Карасова Е. А. 1919 г.р.
8. Сысоева Г. Я. Музыкальный стиль мамонских свадебных песен [Электронный ресурс]. URL: <http://vantit.ru/library/item/765> (дата обращения: 19.10.2018).

## STYLE FEATURES OF VOCAL GENRES OF THE KUBAN NOGAIS' WEDDING RITUALS

**Kardanova Bela Baubekovna**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
*Karachay-Cherkessian State University named after U. D. Aliev, Karachayevsk*  
*beka-09@yandex.ru*

The article examines the style features of the vocal genres of the Kuban Nogais' wedding rituals: bride's lamentations "сынъсув", wedding procession participants' songs "орайда-райда!", well-wishes "алгыс", the versions of drinking songs ("тилек", "боза"), reproving songs "каргыс йырлар", etc. The author shows that the ritual function and semantics of poetical texts determine the basic morphological features (poetical and musical structures) of genres and the ways of their realization. Wedding songs, lamentations and sayings manifest the main (not subjected to transformation) and peripheral (changeable) genre features.

*Key words and phrases:* sub-ethnic group; Kuban Nogais; functionality; structure; wedding ritual; rite; drinking songs; сынъсув; тилек; алгыс; genres.

УДК 780.8

Дата поступления рукописи: 24.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.29>

*В статье рассматривается тенденция инструментального универсализма, предполагающая свободное владение исполнителем трех- и четырехструнной домрами, а также одновременное включение данных инструментов в концертную и учебную практику. Освещаются исторические предпосылки возникновения каждой обозначенной конструкции, определяются их достоинства и недостатки. Отдельно выделен период становления оригинального домрового репертуара, анализируется процесс сближения инструментов двух конструкций, проявляющийся как в выборе репертуарной стратегии, так и в формировании комплексной методики обучения.*

*Ключевые слова и фразы:* домра; академическое исполнительство; трехструнная домра; четырехструнная домра; универсализм; концерт; методика; А. А. Цыганков; В. П. Круглов; Т. И. Вольская.

**Лопатова Екатерина Сергеевна**

**Лебедев Александр Евгеньевич**, д. искусствоведения, доцент

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

*rina.cotter@gmail.com; zhadmin@mail.ru*

### ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ДОМРЕ

В академическом исполнительстве на домре в России последних десятилетий происходят процессы интеграции различных исполнительских традиций, методических установок, педагогических подходов. *Целью статьи* является анализ причин подобных явлений и, в частности, инструментального универсализма, заключающегося в стремлении исполнителей-домристов совместить в своем творчестве две основные разновидности инструмента – трех- и четырехструнную домру. *Научная новизна* исследования состоит в том, что инструментальный универсализм анализируется в нескольких ракурсах: историческом и педагогическом. Авторами предпринята попытка выявить процесс соединения исполнительских традиций различных региональных школ, особенности домровой педагогики, оценить результат взаимопроникновения методических принципов обучения игре на трех- и четырехструнной домре.

О том, что инструментальный универсализм становится характерной приметой современного домрового исполнительства, все чаще говорят как известные музыканты, так и многие представители региональных

исполнительских школ. Так, по мнению профессора Саратовской консерватории А. В. Дормидонтова, «само понятие “домрист” подразумевает определенный универсализм, когда исполнитель должен владеть инструментами и трех-, и четырехструнной конструкции» [Цит. по: 7, с. 278]. Современная практика проведения всероссийских конкурсов домристов показывает, что все чаще музыканты обращаются к обеим разновидностям инструмента, одну часть программы исполняя на трехструнной домре, а другую – на четырехструнной.

Тенденция универсализма исполнителя-домриста проявила себя уже в 1920-е годы, и её корни уходят в историю возникновения инструментов, сконструированных разными мастерами в конце XIX – начале XX века. Первенство здесь принадлежало известному подвижнику и пропагандисту русских народных инструментов Н. Фомину, воссоздавшему совместно с В. Андреевым древнерусскую домру по чертежам и на основе найденных в Вятской губернии образцов. В. Андреев, будучи создателем Великоорусского оркестра, хотел подчеркнуть национальную специфику домры, её отличие от популярной в то время мандолины. Так появился трехструнный инструмент с квартовым строем, который впоследствии практически не претерпел существенных конструктивных изменений<sup>1</sup>. В. Махан пишет, что «главным же недостатком трехструнной домры в сравнении с мандолиной стал небольшой диапазон инструмента, что выявилось уже в первое десятилетие. Ситуацию усугубляло отсутствие оригинального репертуара» [8, с. 117].

Это обстоятельство во многом послужило причиной появления новых конструкций инструмента. Впервые увеличить его диапазон за счет прибавления к трехструнной домре нижней струны «си» попытался руководитель оркестра «Боян» Д. Минаев в 1908 году (строй данной домры при этом остался квартовым). До настоящего времени не удалось выяснить, подвергалась ли трехструнная домра конструктивным изменениям после добавления нижней струны или нет. Тем не менее широкого распространения усовершенствованный инструмент не получил<sup>2</sup>.

В том же 1908 году Г. Любимов совместно с гитарным мастером С. Буровым создал четырехструнную домру квинтового (скрипичного) строя, что было наиболее радикальным шагом по расширению выразительных возможностей инструмента. Подобная конструкция позволяла исполнять переложения произведений скрипичной классики без сколько-нибудь существенных изменений оригинального нотного текста. Именно четырехструнная разновидность домры становится наиболее востребованной у домристов-солистов в 1920-1930-е годы, активно входит в оркестровую практику и находит своих приверженцев. Ярким подтверждением этому становится Первый Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах 1939 года. Из тринадцати домристов, участвующих в нем, только три являлись исполнителями на трехструнной домре. Анализируя сложившуюся ситуацию, А. Пересада пишет: «...четырёхструнники располагали выбором репертуара, более широким диапазоном инструмента, многие из них получили специальное музыкальное образование, и в этом смысле они находились в более выгодном положении, нежели домристы-трехструнники» [9, с. 28].

Одним из недостатков домры четырехструнной конструкции был довольно тусклый звук с малым количеством обертонов, что не позволило инструменту получить повсеместное распространение на территории России. Постепенно на лидирующие позиции в сфере академического концертного исполнительства выходит трехструнная разновидность, которая начинает активно использоваться как в сольной, так и в оркестровой практике. Вместе с тем домристы-трехструнники остро нуждались в оригинальном репертуаре для своего инструмента. В отличие от своих коллег-четырёхструнников (в репертуаре которых существенную долю составляли скрипичные сочинения), они не могли так свободно обращаться к классике и потому побуждали композиторов к созданию оригинальных сочинений для домры «андреевской» конструкции.

Первым оригинальным произведением крупной формы, адресованным трехструнной домре, становится Концерт *g-moll* Н. Будашкина<sup>3</sup>, написанный в 1945 году. Сочинение сразу же получило необычайную популярность у исполнителей, прочно вошло в концертный и учебный репертуар, дало мощный импульс развитию жанра, соответствующего, по словам Е. Волчкова, «выбору определенной композиционной модели, адекватно отвечающей “фольклорным” особенностям инструмента и музыкального материала» [2, с. 12]. Созданный в сотрудничестве с известными домристами А. Симоненковым<sup>4</sup> и А. Александровым<sup>5</sup> трехчастный концерт позволил трехструнной домре в полной мере проявить свои выразительные, технические возможности и выйти на академическую сцену в качестве полноправного солирующего инструмента.

В последующие десятилетия оригинальный репертуар для трехструнной домры значительно обогатился благодаря композиторам Б. Кравченко, Ю. Шишакову, Ю. Зарицкому, С. Слонимскому, И. Тамарину, Е. Подгайцу, М. Броннеру и другим. Отдельно отметим народного артиста России, исполнителя и композитора А. Цыганкова, который создал для инструмента данной разновидности целый ряд произведений крупной формы,

<sup>1</sup> Первая трехструнная домра была изготовлена мастером С. Налимовым по чертежам Н. Фомина и В. Андреева в 1896 году.

<sup>2</sup> На четырехструнной домре квартового строя играл известный домрист В. Яковлев.

<sup>3</sup> Композитор поначалу написал Концерт как одночастный, но впоследствии, в 1953 году, преобразовал его в трехчастный. При этом средней частью стало переложение уже существующей народно-оркестровой «Думки», а в качестве финальной, третьей части выступил одночастный Второй концерт для домры, сочиненный в 1947 году.

<sup>4</sup> А. Симоненков – концертмейстер Государственного академического оркестра русских народных инструментов им. Н. П. Осипова. Именно по его инициативе Н. Будашкин создал свой первый концерт для домры.

<sup>5</sup> А. Александров – известный исполнитель на домре, педагог. В период 1942 по 1953 годы работал в Государственном академическом оркестре русских народных инструментов им. Н. П. Осипова. С 1958 года преподавал в музыкальном училище им. Гнесиных и в Московском государственном институте культуры. Создатель «Школы игры на трехструнной домре», сыгравшей важную роль в становлении современной домровой педагогики.

таких, как Соната, Концерт-симфония, Славянский концерт. Пожалуй, именно в концерте выразительные возможности трехструнной домры раскрылись наиболее полно. Инструмент оказался способен на воплощение принципов концертности, блестящей, виртуозной игры, а также реализации лирического звукового спектра. В концерте для домры нашли свое отражение как традиционный для домры фольклорный колорит, вариативность, так и современные композиторские приемы, среди которых серийность, коллажность, сонорика<sup>1</sup>.

Концерты для домры, созданные после 1945 года, предъявили весьма высокие требования к технической подготовке домриста. Трехструнникам предстояло освоить двойные флажолеты, «срывы» на *pizzicato* левой рукой и трели двойными нотами. Примечательно, что четырехструнники, обращаясь к скрипичной литературе, столкнулись с названными трудностями несколько ранее. Тем не менее свободное владение обозначенными приемами стало важнейшей задачей для представителей обеих разновидностей инструмента. Таким образом, появление оригинальных сочинений крупной формы способствовало росту исполнительского мастерства домристов и свидетельствовало, по словам А. Желтировой, «о новом, более высоком в профессиональном, академическом отношении, этапе развития домровой музыки» [5, с. 176].

Не менее важную роль в процессе «самоутверждения» инструментов двух различных конструкций сыграло и появление концертных транскрипций, а также обработок народных мелодий. Приоритет в создании подобного репертуара с самого начала принадлежал известным исполнителям-домристам, среди которых А. Цыганков, В. Чунин, С. Лукин, А. Макаров, В. Круглов, М. Горобцов<sup>2</sup>. Исполнители на «андреевской» домре вплоть до настоящего времени обращают особое внимание на освоение данного репертуара, поскольку он наилучшим образом отражает национальную специфику инструмента, его демократическое происхождение.

Процесс утверждения собственной художественной идентичности продолжался вплоть до 1970-х годов. Сближение двух конкурирующих конструкций домры началось с Первого Всероссийского конкурса 1972 года, где впервые получили широкое признание мастера академического домрового исполнительства А. Цыганков и Т. Вольская. Еще до начала конкурсных состязаний было очевидно, что ярким лидером станет А. Цыганков, сочетающий в своей игре уникальное дарование и совершенное владение техническими навыками. Как вспоминает Т. Вольская, «трехструнная домра с ее звонким, открытым, жизнерадостным голосом и опорой на оригинальный репертуар была “родной”, считалась исконным народным инструментом, а четырехструночка игнорировалась, как искусственно созданный инструмент» [Цит. по: 1, с. 8]. Тем не менее домристка-четырёхструнница поразила жюри своим высочайшим мастерством и удивительным «бархатистым» тембром, а первая премия была поделена между исполнителями на двух видах домр.

В настоящее время подтверждением «мирного» сосуществования двух конструкций инструмента служат различные региональные школы, где происходит накопление исполнительского и педагогического опыта как для трех-, так и для четырехструнной домр. Центром развития исполнительства на четырехструнной домре стал уральский регион, в котором этот инструмент занял лидирующие позиции. Уральская домровая школа, важнейшую роль в становлении которой сыграла Т. Вольская, в настоящее время является одной из ведущих в академическом домровом искусстве, а Уральская консерватория продолжает оставаться крупным центром по подготовке молодых кадров. Разработанные здесь методические принципы и подходы определяют основные направления в развитии современной домровой педагогики.

Анализируя академическое исполнительство на домре в уральском регионе на примере Магнитогорска, А. Галимзянова подчеркивает, что здесь оно «представляет собой синтез двух исполнительских школ – московской (представители С. Расторгуева и О. Кочина) и уральской (Н. Сагадеева)» [4, с. 116]. В качестве примера исследователь приводит концертную практику домристов, подразумевающую использование в одной программе двух инструментов – трех- и четырехструнной домр. Как пишет автор, «часть программы (как правило, это переложения скрипичных произведений) исполняется на четырехструнном инструменте, это в значительной степени обогащает процесс создания транскрипций. На трехструнной домре чаще исполняются произведения, созданные на основе фольклора, виртуозные сочинения и др. Такая практика позволяет значительно расширить технические, красочные, тембровые возможности домры» [Там же].

Отметим и некоторое сближение методических принципов в обучении игре на трех- и четырехструнной домре. В силу того, что расстояние между струнами у квартовой (трехструнной) домры заметно больше, чем у ее квинтовой (четырёхструнной) разновидности, характер движений правой и левой рук при игре на этих инструментах также несколько отличается. Движения рук домриста-четырёхструнника, как правило, более экономные, не столь размашистые, что при перенесении их на трехструнную разновидность дает более высокое качество звука, снижает риск случайного задевания соседних струн.

Так, по мысли профессора кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории, заслуженного артиста России А. Макарова, речь в данном случае идет о собранности левой руки, где каждый палец должен быть всегда подготовлен к нажатию, находясь на минимальном расстоянии от нужного

<sup>1</sup> Ярким примером служит 1 часть Концерта-Симфонии А. Цыганкова («Шабаш»), в котором основу тематизма составляет серия.

<sup>2</sup> В переложениях этих авторов для увеличения диапазона инструмента часто используется перестройка третьей струны на тон вниз (с «ми» на «ре» первой октавы). Это бывает не всегда удобно при исполнении большой концертной программы, поскольку приводит к изменению высоты всех струн и общий строй инструмента может «поплыть». Возможно, по этой причине многие современные исполнители все чаще обращаются к четырехструнной разновидности инструмента. (Примечательно, что в своих переложениях скрипичной классики А. Цыганков не использует перестройку нижней струны.)

лада. Правая рука при этом является ведущей (задающей амплитуду, в которую пальцы левой руки как бы «встраиваются») и может быстро перемещаться с одной струны на другую, не создавая сбоев в ударах медиатора. Чтобы справиться с поставленной задачей, исполнитель применяет прием «подцеп», осуществляемый при помощи активного включения предплечья правой руки, работающей как большой рычаг.

Детально разработанный домристами-четырёхструнниками, этот прием начинает активно применяться не только в петербургском, но и в московском регионе, на что все чаще обращают внимание ведущие педагогидомристы. Так, по словам И. Гуниной, активное включение больших групп мышц, использование опережающих движений предплечья и локтя способствуют более рациональному распределению нагрузки, снижают напряжение, способствуют лучшей координации движений. Инициаторами же активного использования четырёхструнной домры в столичном регионе по-прежнему остаются Н. Липс и В. Круглов, которые, будучи яркими исполнителями и талантливыми педагогами, в равной степени владеют обеими разновидностями домры.

Вышеизложенное доказывает, что универсализм становится *устойчивой тенденцией* современного академического домрового исполнительства. Подтверждают это и методические пособия многих известных исполнителей домристов, в которых открыто заявляется о необходимости освоения обеих разновидностей инструмента. В. Круглов подчеркивает, что «в подходе к этим двум инструментам есть много общего, но есть и много особенностей, касающихся каждого инструмента. Безусловно, разный строй накладывает свой отпечаток на учебно-вспомогательный и на концертный репертуар, но в вопросах штриховой техники, приемов игры есть много общего» [6, с. 4]. Музыкант отмечает, что обе разновидности домры все чаще объединяются не только в концертной, но и в учебной практике. В. Круглов призывает не противопоставлять трех- и четырехструнную конструкции, указывает на их равную художественную состоятельность. По словам профессора, владение обоими инструментами становится насущной потребностью времени.

Весьма ценными представляются высказывания домристов-четырёхструнников, которые также заявляют о единстве домровой методики, общности основных методических установок. В этой связи нельзя не упомянуть работу Т. Вольской и М. Уляшкина «Школа мастерства домриста», ставшую без преувеличения фундаментальным трудом в отечественной домровой педагогике. Авторы указывают на то, что их методическая работа ориентирована на обе разновидности инструмента, где упражнения на одной струне возможно применять как на трех-, так и на четырехструнной домрах, а в некоторых случаях специальные варианты упражнений разработаны для каждой конструкции в отдельности. По мнению музыкантов, «опыт успешного параллельного освоения обоих инструментов в классах домры Уральской, Донецкой, Минской и других консерваторий, а также Красноярского института искусств и многих училищ Уральского региона показывает, что методика преподавания игры на обеих разновидностях домры имеет гораздо больше общего, чем различного» [3, с. 3]. Можно утверждать, что работа Т. Вольской и М. Уляшкина является свидетельством определившегося содружества двух конструкций инструмента, основой комплексной методики обучения игре на домре.

Подводя итог проведённому в статье исследованию, следует подчеркнуть, что инструментальный универсализм в современном академическом исполнительстве на домре сложился как устойчивый тренд, определяющий формирование профессиональных навыков, репертуарную стратегию. Благодаря ему актуализируются как завоевания последователей Г. Любимова, так и достижения приверженцев андреевской конструкции. Результатом мирного сосуществования двух разновидностей домр становится возможность исполнителей напрямую обращаться к наследию скрипичных мастеров прошлого, а также демонстрировать уникальную специфику своего инструмента, имеющего фольклорные корни.

Использование в концертной, учебной практике трех- и четырехструнной домры позволяет расширить звуковыразительные, технические и тембровые возможности инструмента, а появление все большего количества домристов, владеющих двумя разновидностями инструмента, свидетельствует о возникновении нового типа исполнителя-универсала, способного к решению все более масштабных художественных задач. Можно с уверенностью утверждать, что инструментальный универсализм, ставший реальностью сегодня, станет неотъемлемым качеством домриста XXI века, определит будущее домрового искусства, позволит ему подняться на качественно новый уровень.

#### Список источников

1. **Васильева С. В.** Тамара Вольская. Творчество, вдохновение, полет... Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2017. 16 с.
2. **Волчков Е. А.** Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 229 с.
3. **Вольская Т. И., Уляшкин М. И.** Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Методический кабинет по заведениям культуры и искусств, 1995. 161 с.
4. **Галимзянова А. Е.** Домровое исполнительство в Магнитогорске // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 113-116.
5. **Желтирова А. А.** Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дисс. ... к. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 200 с.
6. **Круглов В. П.** Школа игры на домре: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 196 с.
7. **Лопатова Е. С.** Академическое домровое исполнительство в Саратовском регионе (по материалам интервью с А. Дормидонтовым) // Слово молодых ученых: история культуры и проблемы исполнительства: XVII Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов и студентов (г. Саратов, 16-21 апреля 2018 г.): сборник статей. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. С. 275-281.
8. **Махан В. В.** Домра в России: истоки и возрождение: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2017. 241 с.
9. **Пересела А. С.** Справочник домриста. Краснодар: Краснодарское изд.-полигр. произв. предприятие, 1993. 400 с.

## INSTRUMENTAL UNIVERSALISM IN MODERN ACADEMIC DOMRA PERFORMANCE

**Lopatova Ekaterina Sergeevna****Lebedev Aleksandr Evgen'evich**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor*Saratov State Conservatoire**rina.cotter@gmail.com; zhadmin@mail.ru*

The article examines the tendency of instrumental universalism presupposing a performer's excellent three- and four-stringed domra skills and simultaneous inclusion of these instruments in concert and educational activity. The authors discover historical backgrounds for the origin of each type of domra, identify their advantages and shortcomings. The paper focuses on the period of original domra repertoire formation, analyses the rapprochement process of the two types of instruments, which manifests itself both in the choice of repertoire strategy and in the development of comprehensive teaching methodology.

*Key words and phrases:* domra; academic performance; three-stringed domra; four-stringed domra; universalism; concert; methodology; A. A. Tsygankov; V. P. Kruglov; T. I. Volskaya.

УДК 78.072.3

Дата поступления рукописи: 14.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.30>

*Статья посвящена проблеме становления отечественного этномызыкального образования и представляет собой обзор учебной деятельности музыкально-фольклористических учреждений Москвы за период с 1889 г. по 1931 г. Автором даны неизвестные до настоящего времени сведения о работе Этнографических курсов Государственного института музыкальной науки (ГИМНа) – первого высшего этномызыкального образовательного заведения страны. Работа основана на архивных материалах, хранящихся в Российском национальном музее музыки им. М. И. Глинки (РНММ). И использованные рукописи ранее не публиковались и впервые вводятся в научный оборот.*

*Ключевые слова и фразы:* история музыкальной фольклористики; этномызыкальное образование; Музыкально-этнографическая комиссия; Синодальное училище церковного пения; Государственный институт музыкальной науки (ГИМН); Московская консерватория; А. Д. Кастальский; А. В. Никольский; В. В. Пасхалов.

**Смирнов Дмитрий Владимирович**, к. искусствоведения, доцент*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского**smrndv@mail.ru***ПРЕПОДАВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НА ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ КУРСАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ (ГИМНА)**

История музыкальной фольклористики достаточно подробно освещена в современных исследованиях. Тем не менее в данной области до сих пор остаются «белые пятна» – малоизвестные страницы истории, представляющие значительный интерес. К числу таких недостаточно исследованных явлений относится деятельность Этнографических курсов, существующих при Этнографической секции ГИМНа (1921-1931) – крупнейшем музыкально-фольклористическом центре послеоктябрьского периода.

Этнографические курсы ГИМНа (1924-1931) явились первым в стране высшим музыкально-фольклористическим специальным учебным заведением, сконцентрировавшим важнейшие достижения отечественного этномызыкального образования. Создание подробной и полной картины их деятельности позволяет составить представление об общем состоянии отечественного образования того времени, определить место курсов в сложном пути становления и развития музыкальной фольклористики как вузовской науки.

Актуальность исследования связана с недостаточной изученностью данной темы, по которой не существует отдельных публикаций. Новизна работы обусловлена привлечением архивных материалов, до настоящего времени не введенных в научный обиход. Статья основана почти исключительно на рукописных документах, которые публикуются впервые. Работа может быть использована в качестве дополнительного пособия педагогами и студентами музыкальных вузов при прохождении курсов по музыкальному фольклору и истории русской музыки.

Преподавание музыкального фольклора в учебных заведениях началось не одномоментно. Ему предшествовал подготовительный период, во время которого вынашивались мечты об открытии специализированных музыкально-фольклористических учреждений, направлялись соответствующие обращения в советы учебных заведений, составлялись первые программы, в которых будущий курс получал достаточно четкие очертания. Уже с 1880-х годов отдельными исследователями был поставлен вопрос о включении дисциплины «Народное музыкальное творчество» в учебные планы. Реализация же этих замыслов приходится на 1900-е годы, отмеченные значительными достижениями в музыкальной фольклористике.