



ным». В этой связи лекция или учебное пособие воспринимаются не как единственно правильный и всеобъемлющий источник информации, а как «руководство к действию» студента, учебный процесс — не как пассивное накопление необходимой суммы знаний, а как конструктивный диалог с преподавателем и книгой, как вдохновенный и направленный ими, но во многом самостоятельный поиск (а «добытое» самостоятельно всегда более прочно и надежно освоено). По большому счету речь идет о процессе формирования профессиональных и личностных компетенций. Это особенно актуально для обучения на ступени бакалавриата, когда количество аудиторных часов в учебном плане невелико, а большой упор делается на самостоятельную работу студентов, при этом в итоге оценивается не узко понимаемый результат («выучил/не выучил»), а весь процесс учебной деятельности по данной дисциплине, демонстрация студентом ряда учебных достижений. И в этом отношении рецензируемая книга — мудрый и заинтересованный советчик и проводник ищущего знаний студента.

К слабым сторонам работы я бы отнесла попытку автора в разделе «Коротко об исследователях фольклора» создать подобие «табели о рангах», придав каждому из названных фольклористов (самый перечень которых субъективен) то или иное определение, оценивающее их вклад в науку: «замечательный», «крупный», «крупнейший», «видный», «выдающийся». Отсутствие определения, очевидно, означает более скромный «масштаб» деятельности исследователя. В список попали главным образом уже ушедшие ученые, однако это не оправдывает некорректности данных характеристик.

В заключение еще раз подчеркну, что появление курса лекций Е.А. Костюхина — заметное событие в области вузовского преподавания русского фольклора и отечественной фольклористики вообще. А для всех, знавших Евгения Алексеевича лично, слушавших его лекции, выступления, дискуссии, это возможность еще раз услышать его живой голос, воплощенный в печатном слове, это светлая память о нем.

В.М. ЩУРОВ
(Москва)

ПО КАКИМ КНИГАМ УЧИТЬСЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ?

В 2005 году вышла книга «Народное музыкальное творчество», рекомендованная Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Музыкальное искусство» специальностям «Музыковедение», «Композиция», «Этномузыкология», «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов: оркестровые народные инструменты)», «Дирижирование (по видам исполнительских коллективов: дирижирование народным хором)». Это совместный труд нескольких авторов из Москвы и Санкт-Петербурга: Е.Е. Васильевой, Н.Ю. Данченковой, Е.А. Дороховой, В.А. Лапина, И.В. Мациевского, О.А. Пашиной.

Создание подобного учебника — задача важная, своевременная. Действительно, пришла пора обобщить знания о русской народной музыке, которыми располагает современная музыкальная фольклористика.

В настоящей рецензии предпринята попытка, оставив в стороне собственно музыковедческие проблемы, проанализировать те положения названной книги, которые связаны с общеметодологическими подходами ее авторов, с пониманием ими истории России, вопросов музыкальной диалектологии, особенностей жанров музыкального фольклора и их места, значения в культуре народа. При этом автор стремится особо отметить те моменты, которые вызывают сомнение либо несогласие, поскольку речь идет о включении изложенного материала в учебную практику, что весьма ответственно.

Ошибочным представляется утверждение, сформулированное во введении, будто со времени издания и переиздания (в 1962—1964 гг.) известной методической работы Т.В. Поповой учебников по народному музыкальному творчеству выпущено не было [Попова 1962;



1964]. На самом деле их было издано немало, хотя в некоторых случаях они прямо и не были названы учебниками. В 1968 г. вышло третье издание хрестоматии Н.М. Бачинской со вступительными статьями Т.В. Поповой [Бачинская 1968]. В 1994 г. увидело свет посмертное издание учебного пособия А.В. Рудневой под редакцией Н.Н. Гиляровой (с моей предварительной рецензией) «Русское народное музыкальное творчество» [Руднева 1994]. Недавно, в 2000 г., вышла хрестоматия Е.М. Фраёновой по русскому народному музыкальному творчеству, хотя и не во всем бесспорная методологически, но активно используемая студентами и преподавателями училищ в учебном процессе [Фраёнова 2000]. Вошла также в учебную практику моя научная монография о стилевых основах русской народной музыки, во многом направленная на поддержку учебного процесса [Шуров 1998].

Неправомерным выглядит заявление авторов книги о том, что их задача — «дать оптимально полное представление о предмете изучения и... изложить для молодого читателя сумму положительных знаний, которые существуют на данный момент в науке» [с. 12]. Возможно ли ее решение в издании объемом всего 35,5 печатных листов? Напомним, что три тома учебника Т.В. Поповой содержали около 50 печатных листов. И это если не считать ее учебного пособия «Основы русской народной музыки», существенно дополняющего музыковедческую сторону педагогических трудов указанного автора [Попова 1977].

Главное, что обращает на себя внимание — жанры русского музыкального фольклора характеризуются авторами учебника крайне неравномерно. Наибольшее внимание уделено песенному календарю и инструментальной музыке, причем календарные жанры представлены в первую очередь со стороны этнографии. Русскому песенному эпосу посвящено 22 страницы, городской песне — всего 2,5. Традиционным лирическим песням отведено только 20 страниц вместе с развернутыми (в отличие от прочих разделов книги) нотными примерами. Трудовые артельные песни и частушки лишь вскользь упомянуты в связи с их ролью в труде и праздниках; народный музыкальный театр совсем за-

быт, сведения о хороводах оказались разрозненными, разбросанными по нескольким темам.

Восприятие изложенной в книге информации затруднено из-за чрезмерного наукообразия стиля, перегруженности текста надуманной терминологией, непонятной большинству читателей. Вот один из примеров презентации учебного материала в связи с характеристикой детских закличек. В них, по определению автора, «каждое из мелодических построений отвечает музыкально-поэтическому периоду, относящемуся к разряду временников. При этом шестивременники ритмизируются диямбом, восьмивременники — группой эквивалентных слоговых музыкально-ритмических формул, реализующихся в двоичной системе счисления» [с. 108]. Можно сказать намного проще и яснее, к тому же — точнее: «В детских закличках стиховые строки с десятислоговой (5+5) и восьмислоговой (4+4) основой ритмизируются равномерно, шестидольно либо восьмидольно, иногда — с музыкальным выделением глубоких ударений в полустишиях».

Вызывает недоумение утверждение авторов, что «все разделы учебника снабжены большим количеством нотных примеров, которые демонстрируют весь спектр структурных и жанрово-стилевых форм, известных в русском музыкальном фольклоре» [с. 15]. К сожалению, начальный раздел книги вовсе не иллюстрируется музыкальными образцами. Лишь на 88 странице мы, наконец, видим ноты. Причем в большинстве своем в книге приводятся весьма скудные и скромные по выразительным возможностям обрядовые напевы из западнорусских областей, в отрывочном, однострофном изложении, без словесных текстов.

На мой взгляд, в издании, посвященном народной музыке, слишком большое внимание уделено народной мифологии: будто бы почти всё в народном песенном и инструментальном искусстве обусловлено мифологическим мышлением. Мне кажется, что это преувеличение. Проявления народного таланта связаны с живым, естественным, вполне реалистическим пониманием жизни. Поют по дороге в поле и при возвращении с работы, на молодежных «улицах» и праздничных гуляниях, на беседах и посиделках для удовольствия,



желая показать красоту голосов, высокое владение вокальным мастерством, слаженность совместного пения. Если в праздник за столом поется озорная застольная песня — в чем здесь проявляется контакт с миром предков? Несомненно, в обрядовых жанрах сохраняются следы языческих представлений наряду с прижившимися на протяжении тысячелетия христианскими. Но нельзя буквально каждое явление народного творчества интерпретировать только как стремление к общению с миром предков, веру в их участие в судьбах живущих на земле.

Трудно согласиться с предложенной авторами учебника моделью развития навыков народного пения на протяжении человеческой жизни: «С точки зрения носителей традиционной культуры, способностью петь обладают только люди, находящиеся в детородном возрасте. Остальные, по определению, умением петь не владеют и выражают себя через голос в других формах. Для детей характерна речитативная манера интонирования, соответствующая их возрасту. Девушки, находящиеся в переходном состоянии, также еще не могут петь по настоящему. Их звуковое поведение обозначается термином “кричать”, выражающим уже другую степень приближения к пению как таковому. Для звуковой характеристики стариков и старух, близких к рубежу между жизнью и смертью, значимым становится молчание. Это выражается в системе запретов, регламентирующих звуковое поведение пожилых людей и в повседневной жизни, и в обрядовом репертуаре» [с. 49—50]. Помоему, всё это совершенно не соответствует действительности.

В беседах с лучшими певицами белгородских сел обычно приходилось слышать: «Петь начала, когда еще пешком под стол ходила. Старшие заметили, стали во время посиделок на колени сажать: “Подтягивай, не плошай!”. Лет семи, бывало, иду с моими двумя голосистыми дядями в поле — и поем! Они — басом, а я — подголосок тяну. Мне было одиннадцать лет, а сестре — двенадцать. Поем, бывало, вечером со сверстницами на улице в карагоде — а нас старшие, невесты, приглашают к себе: знают, что мы ладу не спорим. А нам и лестно». А сколько же лет было «невес-

там»? Тринадцать — четырнадцать. В пятнадцать лет девушку обычно замуж выдавали. В том же возрасте подруги невесты полностью проводили весь свадебный обряд, выпевая множество сложнейших по форме и многоголосной фактуре свадебных песен. В одном из южнорусских сел хорошо выводила подголосок восьмилетняя девочка. А родители ее на сельскую центральную площадь, где молодежь водила по вечерам «*карагоды*», не пускали. Тогда все гуляния переместились к дому этой маленькой примадонны. А кто видел, чтобы не давали раскрыть рот сельским старейшинам? Они — самые словоохотливые и самые певучие. Именно от них музыковеды-собиратели производят самые совершенные звукозаписи.

Первые три главы книги, посвященные темам «Традиционная картина мира», «Музыкальный язык и другие “языки” традиционной культуры», «Специфика музыкального фольклора», переполнены оторванными от жизни, схоластическими рассуждениями, далекими от музыки. Показательно, что в рекомендованной литературе по изложенным темам нет ни одной работы, посвященной непосредственно народной музыке либо музыкальному искусству в широком его понимании.

Что же касается вопросов географии, музыкальной диалектологии, песенной ареалологии, то в разных разделах книги мы встречаемся с необыкновенной путаницей, полной несогласованностью предлагаемых территориальных градаций. На 68 странице сообщается, что «на русской этнической территории сформировались два субэтнических массива — северный и южный, соотносимые с двумя наречиями русского языка: севернорусским и южнорусским». Такое грубое сечение в корне противоречит положениям лингвистической диалектологии и данным музыкальной фольклористики. А где же среднерусский, западнорусский языковые диалекты? А как быть с песенными традициями донских, уральских, оренбургских, кубанских казаков, казаков-некрасовцев? Затем, уже на 114 странице, студент узнает о существовании западных и даже юго-западных территорий. Упоминается и среднерусская традиция. Но границы подобных ареалов определены во многих случаях



произвольно, исторически совершенно необоснованно и географически неверно. В дальнейшем, при характеристике последующих разделов книги, мы сможем многократно убедиться в этом.

Социально-экономические предпосылки сложения местных традиций русского музыкального фольклора определены в книге также произвольно. Авторы утверждают, что «у жителей русского Севера, никогда не знавших крепостной зависимости, сложилась принципиально иная по сравнению со средней и южной Россией система хозяйствования» [с. 68]. Однако крепостной зависимости не знали также и районы бывших воинских поселений на южных рубежах Московской Руси, т.е. территории современных Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой областей, казачьих станиц. Тем не менее ничего общего с северным пением певческая культура Южной России и казачества не имеет. Не было крепостничества и в Сибири, в то же время по свойствам народного искусства это тоже особый, весьма специфичный регион. А вот значение таких жизненных факторов, как земледелие, скотоводство, рыболовство, охота, мореходство, отходничество, ратное дело в местных проявлениях народного песнетворчества неоспоримо. Однако всё это остаётся в книге «за скобками».

Тезис, что «традиционная культура южнорусских территорий пестра и неоднородна, это обусловлено историей их заселения. Локальные различия здесь преобладают над общерегиональными» [с. 76], звучит спорно. В моей монографии «Южнорусская песенная традиция» показано, что певческая культура на юге России, а именно — на территории, соответствующей южнорусскому языковому диалекту (исключая казачьи территории), во многом едина, монолитна — и как раз по историческим и социальным причинам [Щуров 1987]. А вот пение, например, на северных реках Мезени и Пинеги, Печоре, Вычегде, Сухоне, у поморов во многом несходно. А роль рек в лесистых и болотистых районах России в сложении локальных песенных манер авторами вообще не указана, хотя ещё Е.В. Гиппиус уделял этому вопросу значительное внимание. Множество локальных «разночтений» существует в пении казачества, на Урале и в Сибири.

Так что выделять в этом отношении Юг совершенно неправомечно.

Во второй части рецензируемой книги основное внимание уделяется характеристике жанров музыкального фольклора. На 101 странице находим утверждение, будто «в осенне-зимний период, когда земля “спит”, “замерла” — пение ограничено». Если даже иметь в виду только календарные обряды, то и в этом случае с таким мнением вряд ли можно согласиться. А как же Рождество, Васильев день, Крещение, Масленица? Если же говорить вообще о русском пении, то осень — основное время свадеб с непрестанным обрядовым и застольным пением. На юге и западе России зимние посиделки, вечерки, беседы — это ежедневное пение по три-четыре часа. На весенне-зимний период выпадают многие церковные праздники, в южном регионе — с уличными гуляниями. Что же касается Севера, то как раз осенью и зимой расцветало искусство сказителей (во время рыбацкого промысла, охоты, в практике калик перехожих). В просторных горницах северных изб женщины собирались вместе и проводили время за рукоделием, ремеслами, сопровождая эти занятия пением. У поморов даже особые «утошные хороводы» водили внутри избы для отдыха — «ходили утицами» под пение подруг. Далее читателю сообщается, что «для обрядовых жанров только пение в тембре имеет магическую силу, с чем связаны запреты на тембр (то есть пение в полный голос)» [с. 101]. А разве бывает пение без тембра? С точки зрения наук, исследующих природу вокала, такое определение некорректно. Если же речь идет о пении в полный голос и вполголоса, то мы знаем много примеров исполнения календарных песен в манере «для себя», «тихонько» крупнейшими мастерицами народного вокала: А.И. Глинкиной, О.Ф. Федосеевой, Е.Е. Азаренковой и многими другими. Мог ли кто-либо запретить им петь громко или потребовать петь тихо? И вообще, что имеется в виду, когда речь идет о «запрете на тембр»? Совершенно непонятно.

Ошибочно, на мой взгляд, утверждение, что «на юге России (Орловская, Курская, Белгородская области) хороводные песни являются практически единственным музыкальным жанром, об-



служивающим масленичный период» [с. 163]. Во-первых, Орловская область по говору и музыкальной культуре не входит в состав южнорусских территорий, она в основном примыкает к Западу, что имеет историческое объяснение. А во-вторых, именно в Орловской и Курской областях встречаются особые масленичные песни-жалобы об одиночестве женщины, оторванной от родительского крова. Можно обнаружить здесь и собственно календарные масленичные песни. Об этом свидетельствуют материалы, собранные участниками музыкально-этнографических экспедиций Московской консерватории и наблюдения белгородского ученого И.Н. Карачарова.

Крайне спорна мысль о том, что «язык обрядового пения является, по сути, “чужим” языком, который нужен людям для общения с иномирными жителями» [с. 165]. В ряде песенных сборников, посвященных календарным песням, в частности «Песни Псковской земли» А.М. Мехнецова, собиратели и исследователи музыкального фольклора акцентируют внимание именно на *эстетической* стороне восприятия в сельской среде календарного пения [Мехнецов 1989]. Певцы из народа с тоской говорят об утрате красоты былых календарных обрядов. Студенты, которым адресована книга, а именно вокалисты-народники, тоже ощущают большие *выразительные* возможности календарного мелоса.

В главе, посвященной обрядам и песням жизненного цикла, содержится много избыточной информации. Зачем, например, студентам музыкальных вузов заучивать, какова роль повитухи при родах, каковы ее действия в подобных ситуациях? Ведь это никаким образом не связано с музыкой. Крестинный же обряд — исторически позднее явление, он редко где прижился. Специальные песни, связанные с ним, по существу отсутствуют. Один бледный музыкальный пример после подробного описания исключительного случая, когда крестинный обряд всё же совершается, не достоин того, чтобы эту тему столь подробно развивать. Спорным является утверждение, будто колыбельные песни повсеместно по напевам связаны с причитаниями. Лишь изредка такая связь действительно проявляется на юге Рос-

сии. Северные же, сибирские колыбельные мелодически выражены и не имеют аналогий среди местных плачей.

Весьма неудачным представляется противопоставление южнорусской свадьбы как «свадьбы-веселья» северной — как «свадьбе-похоронам». Во-первых, и на Юге встречаются случаи значительной роли причитаний в ритуале бракосочетания. А во-вторых, на Севере лишь первая часть обряда — девишник и сборы невесты в день свадьбы до приезда жениха — сопряжены с причитаниями невесты. Причем это глубокое заблуждение, будто невеста себя хоронит в девичестве, общаясь при этом с потусторонним миром. Есть естественные жизненные реалии подобного обрядового поведения — прощание с подругами, с родительским кровом, тревога о неизвестном будущем. Девушке надо показать родителям, насколько их дочь благодарна им за внимание, воспитание, как она печалится по поводу расставания с ними. К тому же это момент катарсиса — очищения, чтобы предстать перед мужем в новом качестве, уже не девушкой, а замужней женщиной. Если же говорить о магическом предназначении невестинного плача — это никаким образом не связано с обращением к покойникам. В данном случае перед нами — оберег, стремление обмануть нечистую силу, помешать ей совершить нечто недоброе, пока покровительство над новобрачной не взяло светлое божественное начало.

Когда же приезжает жених со свадебным поездом, настроение обряда резко меняется. Звучат торжественные, радостные величальные песни, множество корильных, среди них — весьма озорные. В доме жениха происходит много шуточных действий. Веселое озорство совершают ряженые, используя нелепые непристойности. Не случайно во многих северных селах на свадебный пир в доме жениха незамужние девушки не допускались. Какие же это похороны?

Небольшие разделы книги о похоронных обрядах и об эпосе в целом достаточно точны по научным позициям, информативны. Но и в них встречаются погрешности. Моления об усопшем — это не народный, а церковный обряд. Пример «Святой боже, святой крепкий» к музыкальному фольклору не принад-



лежит. В начальном разделе главы об эпосе к данному жанру предлагается отнести лишь былины и духовные стихи. Из дальнейшего изложения мы узнаем о существовании еще и небылиц, скоморошин, баллад. Вообще не названы исторические песни.

В главе о лирической русской песне многое вызывает несогласие. Коллективность пения объясняется здесь чувством соборности русского человека [с. 272]. Это романтическое заблуждение. Важен образ жизни людей, в данном случае — преобладание коллективных форм труда — земледелие (на западе и юге), ремесла (на севере). Если быть последовательными, тогда нужно говорить о соборности грузин, мордвы, марийцев, удмуртов, тоже поющих многоголосно.

На 275 странице говорится о лирических русских песнях с подводкой. Такой прием (с соответствующим народным определением) встречается у украинцев, белорусов, и лишь только на западе России. В остальных местах существует «подголосок», «голосник», «дишкант» и другие формы разделения голосов по их роли в фактуре, не похожие на украинские, что является общеизвестным фактом еще со времен В.П. Прокурина, Е.Э. Линёвой, А.М. Листопадова.

Сезонная приуроченность лирических песен, о которой говорится на 278 странице, наблюдается лишь в частных случаях — на Западе и в некоторых южных селах России. Принадлежность лирических песен к семейным обрядам в Сибири — явление позднее, связанное с разрушением традиции, и чисто местное. В целом же, как неоднократно подчеркивали Е.В. Гиппиус и К.В. Квитка, русская песенная лирика может звучать в любое время (по-белорусски «абы коли»). Вспомним всем знакомый термин Е.В. Гиппиуса «неприуроченная лирика».

Неверно и то, что лирические песни «интонируются напряженным тембром, рассчитанным на звучание на открытом воздухе» [с. 282]. На самом деле даже на Юге, где принято петь по дороге в поле, на сельской улице существует вокальная манера «тихочко», «вполпротика» (вполголоса). На западе поют либо громко («для других»), либо тихо («для себя», при сольном изложении напева). Для Севера же (особенно для поморов) типично именно мягкое, теплое звучание

голосов в условиях, когда поют в закрытом помещении.

Большая вольность допущена в главе о песенной лирике при определении местных ее разновидностей, где сделана весьма неудачная попытка продемонстрировать пути формирования данного песенного жанра в связи с русской историей. Центральные районы России определены следующим странным образом: «Калужская, Тульская, Рязанская, Орловская области» [с. 284]. Прежде всего, это совершенно не согласуется с положениями «исторической» четвертой главы в разделе «Формирование этнокультурных зон». Там мы читаем: «Между северным этнокультурным массивом и южным располагается центральная — среднерусская зона, охватывающая междуречье Оки и Волги, то есть территории вокруг Москвы. Это регион, соответствующий зоне распространения среднерусских говоров» [с. 69].

Если сопоставлять данные главы о песенной лирике с историческим разделом издания, выходит, что в Орловской области говорят на среднерусском диалекте, что не соответствует действительности. Пример, показывающий некоторые особенности будто бы среднерусского говора в тульском селе, приведенный на 284 странице, в действительности ярко демонстрирует южнорусскую разговорную манеру. И это естественно: в районах Тульской области южнее Оки достаточно полно проявляются южнорусские особенности говора, что имеет историческое обоснование [Шуров 1987]. А Калугу, Рязань, Тулу, Орел, если вернуться к содержанию четвертой главы, мы должны искать, согласно указаниям авторов повествования о песенной лирике, в верховьях Волги. Ведь именно там говорят на среднерусском языковом диалекте.

Что же касается действительно среднерусских областей России: Московской, Владимирской, Ивановской, Нижегородской, Костромской, Ярославской, — а также средне- и нижеволжских: Саратовской, Самарской, Ульяновской, Пензенской, Астраханской, — то, судя по содержанию данной главы, их вовсе нет на карте России. А ведь именно здесь, на территории Московского государства XIV—XVI веков, в пору его становления и расцвета, по всей видимости, и сло-



жился сам жанр лирической протяжной песни. И лишь позже, при расширении границ Российского государства, песенная лирика, очевидно, получила дальнейшее распространение, приобретая характерные южнорусские, западнорусские, волжские, северные, казачьи, уральские и сибирские черты.

К южнорусской территории, по мнению авторов учебника, следует отнести Ростовскую, Волгоградскую области, Краснодарский, Ставропольский края. Но ведь это территория расселения казачества! Тогда почему забыты уральские, оренбургские, сибирские казаки? Вообще, если говорить об особенностях русских «музыкальных диалектов», методологически обоснованным, на наш взгляд, представляется выделение русского казачества в особую этнографическую группу, различая южнорусские и казачьи традиции. Казачьи песни с былинными сюжетами отнесены в характеризующей главе к лирике. Здесь проявляется несогласованность в компоновке «учебного» материала: раньше песни данной категории были (и справедливо) отнесены к эпосу. И песня «На речке на Камышинке», приведенная в примере № 95, относится, со всей очевидностью, к особой форме русского песенного эпоса, а именно — к историческим песням местного эпического стиля.

В разделе главы о песенной лирике, посвященном северным ее разновидностям сообщается о «достаточно позднем» историческом времени формирования севернорусской музыкальной народной культуры. Оказывается на русском Севере «большая часть известных сейчас сел образовались в XVI—XVII веках» [с. 293]. А как же древний Новгород (известен с 859 года), Вологда (упоминается с 1147 года), Холмогоры (возникли в XIV веке). Действительно, лирика проникла из Москвы на Север, очевидно, в относительно поздний исторический период. Однако утверждать, что стих в северных лирических песнях исключительно силлаботонический — по меньшей мере неточно. Например, известные на Севере варианты песни «Веселая беседа» («Вы послушайте, подруженьки») имеют раннюю традиционную стиховую силлабическую форму 4+4+5 слогов. Немало на Севере песен, опирающихся и на то-

ническую стиховую слогоритмическую основу.

Стих песни «Из-за лесу, лесу темного, из-за садику зеленого» определен как «9—11-сложный двухударный (типа “Камаринской”» [с. 293]. Что может быть общего между двухакцентным тоническим (как в данном случае) и равномерно-акцентным стихом плясовой песни? И где авторы высчитали 11 слогов, когда их на самом деле в основе всего лишь 9? Подобная теоретическая небрежность ведет к неверным редакционно-практическим решениям: пример № 98 приведен в нелогичной тактовой редакции, в которой не учитываются постоянные глубокие акценты — ударения. И где можно искать цезуры в принципиально бесцезурном стихе?

К сожалению, приходится высказать критические замечания и по поводу, в общем-то, основательного и профессионально написанного раздела книги, посвященного русским народным инструментам. Он целиком принадлежит, что видно по его содержанию, перу бесспорно крупнейшего знатока народного музыкального инструментария в России — И.В. Мациевского. Главное замечание в его адрес — он не учитывает жанра учебника, адресованного студентам, и приводит некоторые излишние сведения, важные для науки, но не нужные для студенческой аудитории. Ведь студент обязан знать учебный материал, поэтому каждое слово должно быть в строку. В учебнике важно показать *принципы классификации* музыкальных инструментов. Только лишь ссылка на Хорнбостеля — Закса в данном случае недостаточна.

В главе упоминаются инструменты, с народной музыкальной практикой непосредственно не связанные, например церковное било, а также ботала, шаркун, предназначенные для коров, но не для людей. Нужно ли сообщать студентам о трескотухах, сохранившихся «в качестве охотничьего инструмента для гона зайцев» [с. 357]? Имеет ли художественные музыкальные функции ветряная трещотка для отпугивания птиц? Следует ли говорить в книге, посвященной музыкальному фольклору, об инструментах профессионального стилизованного «андреевского» оркестра?

Нужно ли вспоминать о таких спорных единичных случаях, не подтверж-



денных иными примерами, как пермская скрипка В. Альбинского? Стоит ли сообщать об инструменте «чешуйке» из кусочка фотопленки? Можно было бы не писать здесь о «мельнице» для определения погоды, «осине», используемой на охоте и для отпугивания птиц, о шелкании кнутами. Играющая дудочка для детских звуковых забав — это тоже не так уж важно для знания народного инструментария. Тогда можно было бы еще вспомнить о свистках из молодых зеленых стручков акации. Осока, рябчиковый манок, луковое перо (у детей) — всё это прямого отношения к народной музыке не имеет. Охотничьи инструменты играют своего рода «производственную» роль. Тогда, может быть, стоит вспомнить и о фабричных, паровозных, автомобильных гудках?

Можно также усомниться и в правомерности отнесения плясовых инструментальных наигрышей к лирике [с. 371]. А пример на 375 странице свидетельствует не только о стремлении владимирских рожечников к функционально-гармоническому многоголосию, но и об их владении приемами контрастной полифонии. Кстати, в определении типов музыкальной фактуры данная глава не согласуется со многими другими.

В целом же, в инструментальном разделе книги содержатся живые наблюдения над функционированием инструментальной народной музыки, образные характеристики звучания народных инструментов. Он единственный в книге без особых оговорок может использоваться в учебном процессе.

В главе «Будни и праздники» авторы не учитывают историко-стадиальные факторы в музыкальном фольклоре. В силу этого возникают казусные ситуации. Получается, что древние славяне, отправляясь на работу в поле, пели трудовые артельные песни и припевки типа «Эй, ухнем». А по праздникам холопы московских бояр выкликали частушки, например, о перестройке и космонавтах. Вызывает несогласие причисление к музыке трудовых будней лесных клещей, выкриков разносчиков и т.д. Ведь следуя этой логике, к тому же разряду можно отнести призывы торговки в переходах метро: «Купите тапочки! Отличные тапочки!». Тоже ведь «трудовые будни»!

Что касается последнего раздела данного издания, посвященного истории собирания и изучения русского музыкального фольклора, необходимо отметить, что применяемый вслед за Е.В. Гиппиусом принцип деления истории русской музыкальной фольклористики на три дореволюционных периода и один советский основательно устарел. И приводимые авторами оценки деятельности фольклористов, занимавшихся собиранием и изучением русской народной музыки прежде и делающих это теперь, весьма субъективны и спорны.

В заключение хотелось бы сказать, что, к сожалению, как видно из приведенных замечаний, в рецензируемой книге немало неточностей и погрешностей. Пытаясь представить студентам и широкой читательской аудитории законы русского народного музыкального творчества, авторы зачастую опираются на собственные субъективные суждения и оценки. Всё это не может не затруднять использование книги в учебном процессе, так как требует постоянной корректировки со стороны преподавателей, ведущих соответствующие музыкальные дисциплины.

Литература

Бачинская 1968 — Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия / Сост., ред. напевов и текстов Н. Бачинской и Т. Поповой. Изд. 3-е. М., 1968.

Мехнецов 1989 — Мехнецов А.М. Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни. Л., 1989.

Попова 1962, 1964 — Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. Т. 1. Изд. 2-е. Допущено Отделом учебн. заведений Мин-ва культуры СССР в качестве учебника для консерваторий. М., 1962; Т. 2. Изд. 2-е. Допущено Управлением кадров и учебн. заведений Мин-ва культуры СССР в качестве учебника для консерваторий. М., 1964.

Попова 1977 — Попова Т.В. Основы русской народной музыки. М., 1977.

Руднева 1994 — Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994.

Фраёнова 2000 — Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. Учебное пособие для музыкальных училищ / Сост. Е.М. Фраёнова. М., 2000.

Щуров 1987 — Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

Щуров 1998 — Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998.