УДК 398, 78, 785

ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Алданов Николай Михайлович
профессор
МГИМ им. А.Г. Шнитке

Аннотация: Работа посвящена традициям народного инструментального исполнительства, которые продолжили свое развитие в современных социально-культурных условиях в новых формах, жанрах и видах композиторской техники. Анализируется концертно-сценическая практика фольклорных коллективов, произведения современных композиторов для русских народных инструментов и фольклорная исполнительская традиция наших дней с точки зрения перспектив сохранения и развития традиций игры на народных инструментах.

Ключевые слова: Народные инструменты, фольклор, национальные традиции, музыкальная культура.

TRADITIONS OF PLAYING FOLK INSTRUMENTS: PAST AND PRESENT

Aldanov Nikolay Mikhailovich

Abstract: The work is devoted to the traditions of folk instrumental performance, which continued their development in modern socio-cultural conditions in new forms, genres and types of composer technique. The concert and stage practice of folklore groups, works of modern composers for Russian folk instruments and folklore performing tradition of our days from the point of view of prospects for preservation and development of traditions of playing folk instruments are analyzed.

Key words: Folk instruments, folklore, musical culture, national traditions.

В условиях глобализации культуры и образования, интеграции, цифровизации и мультикультурализма с его множеством межэтнических и

личностных связей, процесса «размывания» и «обострения» национальной идентичности все большую актуальность приобретает фактор этнокультурного и этнохудожественного образования, которое в свою очередь прямым или косвенным образом связано ныне с формированием общей культуры. За последние 50–70 лет (последняя треть XX и начало XXI века) произошла явная и достаточно резкая смена типа мышления и мировосприятия. И этот фактор прослеживается буквально во всех сферах бытия и деятельности, но особенно явственно виден в сфере культуры. Сегодня в России существует развитая система этнокультурного и этнохудожественного образования, в котором обучение игре на народных музыкальных инструментах занимает важное место. При этом традиции русского народного инструментального исполнительства продолжают свое развития в трех формах современной социально-культурной практики: концертно-сценической практике фольклорных коллективов, творчестве современных композиторов, создававших произведения для русских народных инструментов, и фольклорной исполнительской традиции наших дней.

Концертно-сценическая практика фольклорных коллективов

Фольклор, видоизменяясь, не умирает в связи с научно-техническим прогрессом. Ведь по-прежнему существует такое понятие, как генетическая память. А она, прежде всего, есть память коллективная, этническая и семейная. Любой человек – всегда носитель языка и конкретной культуры, и в интонации языка проявляется его природная музыкальность. В любой традиции предопределена возможность обновления, трансформации. И именно молодежь, прежде всего, вносит в культурное наследие предшественников нечто новое – и позитивное, и деструктивное. Особенностью 70–80-х годов прошлого века стало появление молодежных фольклорных ансамблей, которые стали соединять в себе две тенденции – сценическую и бытовую. Общеизвестные лидеры движения – солисты и «Ансамбль народной музыки» Д. Покровского, «Ансамбль сибирской народной песни» при Новосибирском ОНМЦ (рук. Вячеслав Асанов, 1981), московский ансамбль «Народный праздник» (рук. Екатерина Дорохова и Евгения Костина, 1982), ансамбль «Казачий круг» (рук. Владимир Скунцев, 1986) и т. д.

С деятельностью этих коллективов связаны важные находки, определившие основные пути фольклорного движения. Вопросам методики

практического освоения фольклорного материала посвящены статьи А. Ромодина [1], Т. Рудиченко [2]. О типологии фольклорных коллективов можно прочитать в статье Е. Дороховой «Молодежные фольклорные ансамбли в городе» [3]. Составной частью освоения локальной традиции и поиска сценического воплощения фольклора стало так называемое «сценическое направление», то есть «фольклорно-этнографические театры», «народные театры». Они, прежде всего, появились в Москве, а потом и в других городах. Ярким примером в молодежном фольклорном движении сложного и органичного сочетания профессионального искусства, народного театра, обрядового фольклора, духовной и джазовой музыки стал «Ансамбль народной музыки» Дм. Покровского и его последователи. Можно назвать и еще один интересный творческий коллектив того времени – «Братчина» при Московском государственном педагогическом институте (рук. И. Набатова [4]); фольклорный театр на филфаке МГУ (рук. Е. Минёнок [5]).

Все чаще появлялись фольклорные ансамбли, которые выстраивали свои выступления в виде «театрализованных композиций» (например, ансамбль Пермского университета, рук. В. Альбинский и В. Жук). Порой, творческие эксперименты давали интересные результаты (например, джазовые подложки в фольклорных спектаклях ансамбля «Пава»). И этот список с каждым годом становится все более внушительным. Совместное творчество молодежных фольклорных ансамблей с джаз- и рок-музыкантами нашло отражение в компакт-дисках, выпущенных в России и странах зарубежья.

Понятно, что в какой-то момент часть коллективов подобного направления стали существовать по законам профессионального театрального искусства, то есть репетиции чередовались с постоянными выступлениями. Поэтому явной стала тенденция к «профессионализации»: программы выстраиваются по принципам драматического искусства, исполнение песен строго следовало некоей установленной заранее идее, а костюмы и движения репетировались заранее. Такое стремление к профессиональной артистической деятельности неминуемо могло увести в сторону от сути традиционной культуры. С этим столкнулся и астраханский творческий коллектив «Бударочка», готовясь к очередному всероссийскому фестивалю «Маска-2009». Он проводится в Астрахани раз в два года и фольклорная группа «Бударочка» с Домашним театром кукол «Балаганчик» – неперенные его участники с 1985 года. И если раньше участие творческого коллектива

ограничивалось исполнением песен и показом кукольных вертепных представлений, то в 2009 году появилась идея расширить рамки театрального элемента. Поэтому в последнее представление, подготовленное к фестивалю, были включены, кроме традиционных песен-игр, драма «Лодка», «Петрушка» и... в кукольном варианте детская опера С. Горковенко «Огниво». В спектакле принял участие и камерный оркестр музыкального колледжа им. М. Мусоргского (рук. А. Стрельченко). Ансамбль на фестивале «Маска-2009» получил «Приз зрительских симпатий».

Чтобы театрализация окончательно не задавила фольклоризм, в процессе представления мы предусмотрели разделы импровизационного характера с непременным участием зрителей. Конечно, все равно получилась явная вторичность, стилизация – но только уже на пограничном уровне профессионального искусства и любительского творчества. Следует честно признать, что фольклор оказался здесь «использованным» в качестве базы для художественного творчества. Таким образом, осознавая реалии сегодняшнего дня, появилось осознание поиска особой методики, которая практически реализовала бы неосознанное влечение молодежи к фольклору и его интерпретации в современных условиях. И принцип «народного театра» показался наиболее адекватным, приближенным к происходящим объективным процессам. Причем две формы – театра кукол и театра живых актеров – оказались в практической деятельности достаточно мобильными и подвижными, как по форме, так и по содержанию.

Направления деятельности и формы, методы обучения в такой модели проходят несколько этапов: слушание музыки, просмотр видеоматериалов, дискуссии, пение (практика совместного музицирования, органика движения и голоса), репетиции текстов и мизансцен, творчество в самостоятельных работах. Методологически это направление стало включать в себя теоретические и практические занятия-репетиции, в том числе изучение подростковых песен-игр, тексты традиционных народных пьес, театра кукол. Теперь с ними уживается и современное профессиональное композиторское творчество.

Безусловно, нельзя отрицать возможность поиска новых форм исполнительской выразительности. Ряд современных ансамблей и солистов фольклорного направления находятся под эстетическим воздействием современной эстрады, порой, в свою очередь, оказывая влияние на ее художественные постулаты. Собственно говоря, это направление не ново, оно

было всегда. Всенародная любимица Л. Зыкина в период творческого расцвета была одной из ярких представительниц современной эстрады, в реализации своего творческого кредо основываясь на традиции народного пения. Здесь особое значение приобретают талантливость исполнителя или руководителя инструментального ансамбля, чуткость к запросам времени, особая деликатность в обращении с фольклором, что в итоге и отличает талант от эпигонства. Думается, что тенденция перенять «кое-что» от академического стиля игры – не более чем попытка завуалировать беспомощность в осознании художественных возможностей подлинного фольклора. Нельзя не видеть глубокой справедливости слов Л. Л. Христиансена, утверждавшего, что «все эстетические категории – прекрасного, трагического, безобразного, страшного, смешного, возвышенного и т.д. – заключены в музыкально-поэтическом содержании народных песен и претворяются в звуковых качествах их исполнения» [6, с. 19].

На наш взгляд, все же наиболее яркие художественные результаты достигнуты исполнителями, глубоко и осознанно «претворяющими» в процессе своей творческой деятельности все богатства народного искусства. Вспомним, каким открытием стал в свое время для слушателей ансамбль Д. Покровского, который обратился к аутентичному фольклорному материалу в аутентичной его подаче. Богатство и объем подлинного фольклора в России поистине необъятен, его возрождение и сохранение в исполнительской культуре дает художественные стимулы еще многим поколениям. Надо только уметь взять и претворить эти духовные ценности. Это можно и нужно сделать, говоря словами Л. Христиансена, в процессе изучения «специфики местного народного творчества и местной певческой и инструментально-исполнительской культуры» [6, с. 22].

Безусловно, народно-певческая парадигма в огромной России не узколокальна. В ней множество ответвлений, вызванных разнообразной эстетикой региональных стилей, развивающимися в исторической перспективе жанрами, которые, в зависимости от их функциональности, естественно выявляют свой, порой неповторимый звукоидеал. Сюда же можно отнести гендерную природу характера звукоподдачи и еще много других факторов, влияющих на самобытно-неповторимый колорит народного музицирования. Но в этом и скрыт секрет величия и эстетической бесконечности народной инструментально-исполнительской манеры, которая

дает возможность современному исполнителю-профессионалу широчайшее поле творческой деятельности.

Не отказываясь от этого «театрально-сценического направления» в практической деятельности, мы вплотную подошли к еще одному разделу освоения традиции: к национальной инструментальной культуре в ее преломлении в произведениях современных композиторов.

Русские народные инструменты в творчестве современных композиторов

Эпоха постмодерна, как нередко называют последнюю четверть XX века, использует самые разнообразные технические средства и приемы, активно обращается и к фольклорному материалу как источнику тематизма, арсеналу средств выразительности и воплощению национального музыкального мышления. Показательно, что композиторы XX века нередко начинают темы своих произведений как авторские, а продолжают как элементы фольклорного текста. Или наоборот – цитирование народной мелодии постепенно преобразуется в своего рода свободное варьирование в собственном стиле. Композиторы XX века избирают своей магистральной линией «воспроизведение свойств фольклорного языка – прежде всего интонационных процессов, идущих в фольклоре, а также его ритмических и тембровых спецификаций» [7, с. 42]. На основе фольклорного материала создаются концерты не только для традиционных лидеров (фортепиано, скрипка, виолончель), но и для оркестровых (контрабас, альт, фагот, ударные, саксофон), а также народных инструментов (аккордеон, баян, гитара). Это концерты для баяна с симфоническим оркестром В. Артемова и К. Волкова (1972), «Праздничная музыка для балалаек и ложек» Н. Слонимского (1977).

Композиторы XX века постепенно расширяют темброво-семантическую палитру звуковых возможностей инструментов, изобретают оригинальные приемы музыкальной выразительности, новые приемы и способы извлечения звука, предъявляют новые виртуозно-технические требования к исполнительскому мастерству. Значительные достижения в плане развития семантики тембра связаны с именем Софии Губайдулиной. Солирующий инструмент таит для композитора богатейшие возможности. Это всегда личность, персонаж драмы. При новом звуковом осмыслении музыкальных инструментов ни инструментальное соло, ни ансамбль инструментов не интерпретируется традиционно. Разнообразие приемов игры и тончайшей

нюансировки выражают стремление композитора к расширению границ музыкальной экспрессии и поиску новых смысловых значений.

В отечественной музыке жанр симфонии представлен в различных исполнительских составах: родовом – симфоническом оркестре и нетрадиционных – народном и духовом оркестрах, хоре. Если первая и главная линия эволюции жанра постоянно находится в поле зрения классического музыкознания, то нетрадиционная сфера творчества, представляющая специфичную линию развития отечественной симфонии, еще не получила достаточной разработки в современном музыкознании. Современная постановка вопросов музыкального образования, возросшие требования к художественной практике в наше время, значительное повышение исполнительского мастерства оркестров, а также интеллектуальных и эмоциональных потребностей слушателей обуславливают необходимость изучения симфоний для русского народного оркестра, результаты которого дадут новые знания.

В симфониях для оркестра русских народных инструментов характерны мажоро-минорная тонально-гармоническая система, тяготение к естественности, нормативности, общезначимости, реальный, не расходящийся с нормой мир образов. Развитие музыкального языка и музыкального мышления носит характер плавной эволюции, преемственности этапов на основе норм, сложившихся под влиянием отечественной музыки XIX и XX веков. Таким образом, выразительные возможности инструментального состава, возникшего в России на волне национально-патриотического и культурного подъема, ярко выраженные национальные особенности звучания, а также широкое распространение в рабоче-крестьянской среде проявились и в специфике содержания, и качественном своеобразии формы симфоний.

Тема «фольклор и композитор» давно стала актуальной. Ей посвящены работы известных музыковедов, и в первую очередь следует назвать книги Г. Л. Головинского «Композитор и фольклор» и И. И. Земцовского «Фольклор и композитор: теоретические этюды». В последней работе есть следующее замечание: «На формирующемся музыканта оказывает воздействие почти все яркое, с чем он сталкивается в жизни и искусстве. Все резонирует в нем, но лишь наиболее близкое со временем “впитывается” в кровь» [8, с. 102]. Оно может стать своеобразным эпиграфом к рассмотрению данной темы.

Фольклор живет только в контексте складывающихся ситуаций, раньше – обрядовых и бытовых, сегодня, скорее всего, – бытовых и профессионально-

культурных. Особенно это стало заметно, когда такая музыка стала исполняться, прежде всего, для прослушивания. Раньше же, в основном, этническая музыка была приуроченной и функциональной. То есть, календарный, семейно-свадебный, детский фольклор, лирика, плясовые, хороводные, игровые, народные миниатюры – они всегда предполагали активное включение в исполнение всех присутствующих при творческом акте людей. При этом, как отмечает И. Земцовский, в «традиционной фольклорной среде фольклор как бы получают готовым, но в то же время каждому предстоит пройти весь путь самому до конца. Передаваемый непосредственно, фольклор обладает тем, что я назвал первичной артикуляцией фольклора» [9, с. 12].

Профессиональные музыканты любой национальной традиции использовали фольклор, выбирали из этого источника своеобразный строительный материал, черпали свое вдохновение. Понятно, что взгляды, методы, приемы были разными, но главное – у них формировался определенный интерес и внимание к традиционной культуре родной страны, а также – соседних народов. В центре внимания всегда были сказки, эпос, обряды, традиционная музыка и формы исполнительства. Мы знаем, что фольклор существует в контексте любой национальной культуры, он сам себя постоянно структурирует, в нем изначально заложена инвариантность. Поэтому здесь постоянно следует ждать изменений, ассимиляций. При этом обычно каждый музыкант вносит свое, порой нечто новое, но всегда в рамках сложившейся традиции.

Музыканты России XVIII–XX веков искали и находили пути к взаимодействию с национальной (народной) музыкальной культурой, к ее изучению, исследованию. Особенно активно тогда, когда стало заметно, что русская песня не вписывается в европейскую систему темпериции и музыкознания. Постепенно акцент с «цитаточной», с внешней эстетической стороны перешел на большую детализацию предмета изучения, его описание, классификацию. При этом, как только композитор зафиксировал и перенес на бумагу ноты звучащего народного напева, этот музыкальный текст может уже назваться авторским произведением. Ведь фольклор – изначально явление устной традиции. Поэтому вольно или невольно музыканты и композиторы переосмысливали, интерпретировали явления фольклора, и каждую эпоху менялись законы полифонии, гармонии, формировались новые художественные принципы. Но музыканты вновь и вновь обращались к

народному творчеству. Таким образом, фольклор – саморазвивающаяся субстанция, меняющая свою личину, при этом всегда остается и традиционной, и узнаваемой.

Фольклорная исполнительская традиция наших дней

История развития народных инструментов в России насчитывает не одно столетие. Из поколения в поколение, непрестанно видоизменяясь, совершенствуясь, искусство наших предков явило собой неотъемлемую часть их духовной жизни. Примером тому в полной мере может служить замечательный музыкальный инструмент, давно ставший символом русского народного искусства – гармонь. В наше бурное время компьютеризации, расцвета электромузыкальных инструментов, рок-культуры, дискотек часто слышишь вопросы: а кому сейчас нужна гармоника, кто ее слушает, кто и что на ней играет? Неужели она безвозвратно ушла в прошлое, осталась в памяти как инструмент, под который танцевали, пели, грустили, веселились и влюблялись наши бабушки, дедушки?

Известно, что такие русские народные инструменты, как баян, домра, балалайка получили широкое признание и стали академическими. На них ведется профессиональное обучение от музыкальной школы до вуза, для них создан обширный репертуар. Гармоника же, несмотря на свою массовость и популярность, по-прежнему почему-то фигурирует как редкий инструмент.

Возникновение гармоник явилось результатом длительных и настойчивых поисков многих музыкальных мастеров и изобретателей, известных и безызвестных, работавших в России, Германии, Австрии, Франции, Италии и других странах на рубеже XVIII–XIX вв. Их усилия были направлены на то, чтобы создать новый многоголосный инструмент. В результате возникло целое семейство инструментов: фисгармония, губная гармошка, ручная и ножная гармоники. Впоследствии в ряде стран возникли разновидности гармоник, которые стали считаться национальными инструментами: в Англии – концертино, в Германии – бандонеон, в Австрии – аккордеон, в России – баян.

В России гармоника распространялась очень интенсивно. Этот, казалось бы, немудреный инструмент вскоре потеснил другие народные музыкальные инструменты и занял главенствующее место в русской музыкальной культуре. Вначале примитивная, имевшая ограниченные возможности в связи с диатоническим строем, несовершенством конструкции и небольшим диапазоном, гармоника «за короткий срок прошла огромный путь от игрушки,

издававшей один аккорд, до громадного баяна, позволяющего исполнять любые произведения» [10, с. 14].

И в этом нет ничего удивительного. Гармонь – мобильный инструмент, его можно легко переносить и даже играть на нем при ходьбе. Основное преимущество гармони в том, что она заменяет целый оркестр: на ней можно одновременно исполнять и мелодию, и аккомпанемент. И все это может делать один музыкант. Создание хроматической гармоникой было первым шагом на пути усовершенствования этого инструмента. Родиной хроматической гармоникой является Тула. Тула – колыбель русской гармоникой. Именно здесь в конце первой половины XIX века возникло массовое производство ее первоначальной модели, созданной русским самородком, талантливым музыкантом-самоучкой Н. И. Белобородовым. По его чертежам гармонных дел мастер Л. А. Чулков в 1870 году изготовил гармонику с полным хроматическим звукорядом. При непосредственном участии конструктора было изготовлено около 20-ти экземпляров, почти все они были затем использованы в организованном Н. И. Белобородовым в 80-е годы оркестре тульских гармонистов.

Спрос на тульскую однорядку распространился по всей России. Бытовало огромное количество самых разнообразных ее видов, отличавшихся друг от друга не только формами и размерами, но и построением звукоряда. Музыкальные умельцы-мастера изменяли конструкцию инструмента, исходя из особенностей народной песни той или иной местности. Отсюда и такое богатство «саратовских», «елецких», «череповецких», «ливенских» и многих других. Этот вначале примитивный и несовершенный по конструкции инструмент, имевший диатонический строй, в истории развития народного инструментария занимает особое место.

На современном этапе становления гармоникой как профессионального инструмента началось с 90-х годов XX века. Центром возрождения стал Орел, старинный город в верховьях Оки, знаменитый своими литературными, театральными и музыкальными традициями. Именно в Орловской области была сформирована трехступенная система обучения гармонистов: школа, училище, вуз. В 1993 году впервые в России в Орловском музыкальном училище был открыт класс гармоникой. Программа обучения, рассчитанная на четыре года, одобрена Российской академией музыки имени Гнесиных.

Энтузиастом, взявшимся за судьбу гармоникой, стал заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов Евгений Петрович Дербенко.

Талантливый педагог, композитор широкого диапазона, добрый и вдумчивый человек, обладающий творческой энергией и высоким профессионализмом, бесконечной преданностью народным инструментам. Развитию традиций исполнительства на фольклорных инструментах Е. Дербенко уделяет в своем творчестве большое внимание. Он увлеченно работает над переложениями и сочинениями для двухрядной гармоники «Хромка». В русской хроматической гармонии композитор увидел яркий, полноправный инструмент, способный жить самостоятельной концертной жизнью. Среди них четыре концерта для гармонии с оркестром русских народных инструментов, вариации на тему Г. Генделя, соната в трех частях, обработки народной музыки, пьесы в современных ритмах.

В народном искусстве благодаря особому механизму сохранения традиции стиливые «модуляции» совершались предельно медленно, что зафиксировано, исследовано множеством ученых – антропологов, этнографов, этнологов, этномузыковедов. За столетия сложились национальные (но вполне типологически сопоставимые) школы обучения традиционному народному инструментальному и песенному искусству. Однако возник некий «промежуточный слой», которому В. Е. Гусев дал особый термин: «фольклоризм», весьма быстро воспринятый, особенно в XX веке и в сфере композиторской (его исторические корни и проявления исследованы Л. П. Ивановой [11]).

Но именно этот слой, который можно ассоциировать с «модулирующим аккордом», то есть между музыкой исконно народной и музыкой академической профессиональной, стал «безразмерным» и «полистильным», в котором и сохраняются основные «опознавательные» знаки фольклора, и они же «размываются» привнесенными и воспринятыми иными иностилевыми комплексами (их градаций множество), при этом постоянна «пульсация» между стремлением к аутентичности и одновременным стремлением к «профессионализации» с соответствующим желанием признания того или иного, а зачастую и обоих факторов.

Наблюдения за создававшимися изначально как «фольклорные ансамбли» (огромный стимул для «размножения» дал ансамбль Дмитрия Покровского), проводившими фольклорные экспедиции, собирающими, а потом и воспроизводящими на сцене почти копировано аутентичный материал (60–80-е годы XX века) ныне показали однородный процесс уже на «модуляции», но «мутации» фольклорно-этнографических ансамблей (именно фольклорных

ансамблей типа сельской певческой или инструментальной группы) в некие концертные образования-коллективы с соответствующими целями и амбициями. Отсюда характерные названия «Ансамбль песни и пляски» и стиль, содержание их концертных программ.

Среди инструментальных ансамблей и коллективов, представляющих русские музыкальные традиции в XXI веке:

- Ансамбль гуслиаров «Перезвон»;
- Клуб народного танца «Туда-Сюда»;
- Хор рожечников п/у Бориса Ефремова (Москва);
- Инструментальный семейный ансамбль А. Подосинникова «Веселые колокольчики» (с. Комышово Астраханской обл.).

Некоторые музыкальные ансамбли, наиболее интересно интерпретирующие песенные русские традиции в стилях фолк-рок, этно-джаз, этно-фьюжн. Первые попытки синтеза рок-музыки и фольклора были предприняты рядом ВИА в конце 1960-х и начале 1970-х: «Песняры», «Ариэль». Позже были Александр Градский с работой «Русские песни» (1980), отдельные работы «Поп-механики», «Кукуруза», «Калинов мост». В конце 1990-х формировались такие группы, как «Ива Нова» (полностью женская команда, которая помимо традиционных музыкальных инструментов использует сковородочки, чугунные горшки и прочую домашнюю утварь), «The Dartz», «Reelroadъ», «Пелагея», «ДХ», «TINTAL», «Сиблинги», «Дорога Водана», «Внуки Святослава», «Северный цвет», «МенестрелИ», «Начало века», «Наследие вагантов», «Крыс и Шмендра», «Райдо», «Тол Мириам», «Gen-Dos», «Osimira», «White Owl», «Вилы», «Нимриэль», «H-Ural», «Монолог в пустыне», «Злата Сварга», «Братья Енотовы», «Змеи Радуга», «Белорыбица» из Санкт-Петербурга, «Баба-Яга» и некоторые другие.

Исходя из вышеизложенного, зная и осознавая всю сложность бытования народной инструментально-песенной традиции в современных социально-культурных и экономических условиях, мы приходим к выводу: наша главная цель в жизни – оградить всех детей, молодых, взрослых от негативного влияния современности, воспитать их духовно и дать стимулы для самовоспитания именно в многомерном кристалле шедевров национальных культур. Однако для понимания себя, своей самости, своей этнической генетической и духовно-культурной идентичности, для осознания личности необходима помощь педагога-учителя, умеющего

систематизировать явления, артефакты в ясную логическую схему, что очень важно для юного человека.

Список литературы

1. Ромодин А. Из творческого опыта ленинградского камерного фольклорного ансамбля // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Фольклор и фольклоризм. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 47–53.
2. Рудиченко Т. Деятельность городских молодежных фольклорных ансамблей (вопросы методики) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 111–120.
3. Дорохова Е. Молодежные фольклорные ансамбли в городе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. – М.: ГМПИ, 1998. – С. 45–47.
4. Набатова И. Фольклорный театр «Братчина»: опыт сценического воплощения // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1990. – С. 40–45.
5. Минёнок Е. Фольклорный театр филологического факультета МГУ // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1990. – С. 34–39.
6. Христиансен Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 198–218.
7. Долинская Е.Б. О русской музыке последней трети XX века. – Магнитогорск: Издательство МГК, 2000. – 158 с.
8. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 172 с.
9. Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 6–19.
10. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения // Баян и баянисты: Сб. ст. Вып. 1 / сост. и общ. ред. Ю. Акимова. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 12–23.
11. Иванова Л. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань: АГТУ, 2004. – 223 с.