**Введение**

Изучение истории исполнительского искусства на струнно- щипковых инструментах в России стало органичной частью всей академической национально-музыкальной культуры. Домровое, балалаечное, гитарное и гусельное искусство, получив значительное распространение как в сольных, так и коллективных формах музицирования, оно обрело большое просветительское значение.

В настоящее время обучения игре на струнно- щипковом народном инструментарии накоплены значительные успехи. они проявляются и в сольных формах исполнительства, свидетельством чему могут служить достижения наших лучших домристов, балалаечников, гитаристов, гусляров, и в коллективных – ансамблях и оркестрах.

Домровое , балалаечное, гусельное и гитарное искусство- это и многовековая практика его бытования в фольклоре, то есть искусстве бесписьменной, слуховой традиции, ведущая свое начало из глубокой древности. Фольклорная традиция, продолжая бытовать и развиваться в наши дни, является надежным фундаментом для успешного совершенствования исполнительства в сфере письменной, нотной традиции как яркого проявления всей русской национальной культуры.

**Струнно-щипковые народные инструменты в отечественной музыкальной культуре XI-XVII веков.**

**Струнно-щипковые народные инструменты в музыкальном искусстве Древней Руси.**

Испокон веков русский народ с помощью музыки выражал свои мысли, чаяния, душевные переживания. В результате были созданы прекрасные образцы не только песенного, но и инструментального искусства, которое постоянно, из поколения в поколение совершенствовалось. До наших дней дошли многочисленные свидетельства большого разнообразия инструментария - смычкового, духового, ударного и т. д.

Важную роль в музицировании России на протяжении многих столетий занимали струнные щипковые инструменты, постепенно видоизменявшиеся в связи с изменением жизненного уклада народа. Одни из них получали широкое распространение по всей стране, другие только в определенной местности.

Уже наиболее древние дошедшие до нас литературные источники свидетельствуют о существенной роли в музыкальном быту широких масс людей подобных щипковых музыкальных орудий (Латинское «instrumentum» означает «орудие». Конкретнее: орудие, помогающее реализовать идею, замысел человека, предназначенное в помощь какой-либо сфере его деятельности. Следовательно, термины «музыкальное орудие» и «музыкальный инструмент» могут быть использованы в качестве синонимов. В дальнейшем изложении понятие «музыкальное орудие» будет порой употребляться при обозначении музыкальных инструментов, главным образом, достаточно простых по конструкциям). Так, в капитальном труде выдающегося русского историка Н. М. Карамзина «История государства Российского» приводится рассказ, который фигурирует сразу у трех византийских историков VT-VII веков - Феофилакта, Анастасия и Феофана. Здесь повествуется о взятых греками в 590 году в плен трех славянах. Вместо оружия в их руках были гусли, и на вопрос греческого императора, кто они, последовал ответ: «С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслях [...] не знаем войны, и любя музыку, мы ведем жизнь мирную и спокойную».

Н.М.Карамзин комментирует это повествование следующим образом: «Согласие византийских историков в описании сего происшествия доказывает, кажется, его истину, утверждаемую и самими тогдашними обстоятельствами севера, где славяне могли наслаждаться тишиною». Насколько бы ни присутствовал здесь элемент идеализации, несомненно то, что, по словам Н. Ф. Финдейзена, «мирное, земледельческое по преимуществу население северных славян имело большую склонность к музыке вообще (несомненно, и к народной песне)».

Наглядные подтверждения того немаловажного значения, которое отводилось струнному щипковому инструментарию в древнерусской музыке, служат летописи, а также фрески, иконы, изобразительные миниатюры, помещенные в различных рукописных книгах. И хотя эти источники имеют, как правило, религиозное содержание, в них, несомненно, отражены особенности общественного и культурного уклада того или иного времени и, в частности, характерные черты музыкального быта людей.

Одна из самых ранних дошедших до нашего времени летописей - «Повесть временных лет». Созданная в XI веке и являющаяся сводом летописных источников еще более раннего времени, она содержит интересные сведения о коллективной игре на народных инструментах: «Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте».

О древнем инструментальном музицировании можно прочитать еще в одном документе XI столетия - «Патерике Киевского Печерского монастыря». Когда к киевскому князю Святославу Ярославовичу, у которого регулярно, «яко же обычай есть пред князьмь», играл ансамбль народных инструментов - гуслей, деревянных духовых, пришел «блаженный и богоносный» отец Феодосии, он «увидел многих играющим перед ним: одни играли на гуслях, другие на иных музыкальных инструментах».

**Скоморошеское музицирование на русских струнно-щипковых инструментах.**

На протяжении многих столетий главными организаторами досуга простых людей средствами русского инструментария были музыканты-скоморохи. Они, по словам исследователя русского скоморошества А. А. Белкина, «были проводниками особогомироощущения народной праздничности». Их искусство, наряду с искусством представителей других разнообразных специальностей - плясунов и акробатов, театральных актеров и дрессировщиков животных, жонглеров и фокусников, певцов и сказителей эпических произведений (а нередко и их авторов) - часто проявлялось на улицах и площадях, шумных ярмарках, перекрестках дорог и в домах.

Существовало множество музыкантов-скоморохов, специализировавшихся в инструментальной игре. Немало было среди них и игроков на струнных щипковых инструментах - домрах и гуслях. Как пишет о скоморохах известный отечественный фольклорист А. А. Банин, «званные и незванные, они приходили туда, где, по их мнению, была в них нужда [...]. Бродя по селам и городам, потешники-скоморохи не только разносили свое искусство по всей земле русской, но и сами вбирали местные особенности творчества различных русских земель, осуществляя тем самым работу по кристаллизации общерусского инструментально-музыкального стиля» (14, с. 8, 10).

Как свидетельствуют многочисленные исторические документы, скоморошество не было явлением социально однородным. Наряду с бродячими скоморохами было немало скоморохов оседлых. Они имели собственное хозяйство и занимались искусством, как для дополнительного заработка, так и ради собственного удовольствия.

Много скоморохов состояло также на службе у князей, бояр, княжеских дружинников, а позже и при царском дворе. Разумеется, в искусстве таких скоморохов, живших «за боярином» или «за князем», было больше прислужничества, элементов угодничества.

А когда к началу XVI века была создана Государева потешная палата, предназначенная для увеселения («потех») царя и его приближенных, немалое место в ней отводилось также скоморохам. Наряду с искусством шутов, плясунов, рассказчиков, большую роль получило в ней и народно-инструментальное исполнительство. Об этом свидетельствует наличие здесь целого штата «домрачеев», «гусельников», «скрыпотчиков» и других инструменталистов.

К сожалению, мы не можем достаточно полно уяснить себе репертуар, конкретный состав тех или иных ансамблевых коллективов, манеру исполнения, особенности инструментария, типичные для музицирования в Потешной палате - первом в России государственном учреждении искусства,- поскольку ее архивы не сохранились. Однако определенное представление о типе придворных народно-инструментальных ансамблей того времени получить можно.

Так, до наших дней дошло описание выдающимся русским художником Симоном Ушаковым (сделанное им совместно с подьячим Никитой Клементьевым) одной из не сохранившихся до наших дней фресок Грановитой палаты Московского Кремля - «Судья неправедный». На ней изображен пир с участием скоморохов-домрачеев, гусляров, скрипачей (гудошников) и других инструменталистов.

По словам Ушакова и Клементьева, на фреске изображена «полата, а в полате сидит судия [...]. За местом его поставец, у поставца сидит человек, играет в домру. Перед судиею стол, [...] сидят подле стола на скамье людие и играют в гусли и в скрыпки и в свирели и в волынки и в домры». На основе этого описания нетрудно предположить наличие здесь солиста-домрачея, поскольку он сидит отдельно от остальных музыкантов, вполне вероятно, что это руководитель ансамбля.

Наиболее же многочисленной категорией скоморохов на протяжении ряда веков были нищие бродячие артисты. Они постоянно кочевали, нередко большими группами. Эта особенность скоморошеского быта была отмечена в своде решений созванного в 1551 году Вселенского собора, с участием Ивана IV и Боярской думы - «Стоглаве» (решения составили сто глав). Здесь отмечалось: «Да по дальним странам ходят скомрахи ватагами многими, по шестидесят и по семидесят человек и по сту». Инструментальные скоморошеские коллективы, в составе которых было немало струнных щипковьгх инструментов, были непременными участниками шумных народных гуляний, различного рода обрядов и ритуалов, например, поминок и свадеб.

О роли скоморошьего искусства в жизни народа свидетельствует и церковная литература (летописи, жития святых и т. п.), и русский фольклор. Из былин, сказаний, песен мы узнаем об участии инструменталистов-скоморохов в языческих обрядах, в частности, календарных (среди них праздники проводов лета - «русалии», зимние праздники коляды, масленица и другие).

Вместе с тем музыкальные орудия были настолько ярким средством организации досуга, что и цари не могли отказать себе в удовольствии послушать игру скоморохов, держали их при дворе. К примеру, Иван Грозный даже любил плясать под их музыку. На свадьбе царя Михаила Федоровича, как отмечает выдающийся русский историк и археолог XIX века И. Е. Забелин, «гостей увеселяли так называемые "веселые", попросту скоморохи, гусельники, домрачеи и даже скрыпотчики».

**Новое об отношении православной церкви к русским щипковым инструментам.**

В литературе по истории народных инструментов прочно установилось мнение о том, что все они якобы безоговорочно осуждались православием. Между тем такие суждения требуют уточнений. Обратившись, например, к рукописной миниатюре русского средневековья, имеющей религиозное содержание, мы обнаружим множество разнообразных образцов русского народного инструментария, в частности, струнных щипковых. Поэтому следует подчеркнуть: отношение духовенства к музыкальным инструментам всегда было двойственным и определялось их социальной ролью прежде всего.

Хотя инструментализм и не был принят в православную литургию, он не был греховным в руках праведников. Для служителей православного культа - и на это обычно внимания не обращалось - народные инструменты, на которых музицируют праведники, могли становиться важным средством «воспевания божественной мудрости и вознесения молитвы к небесам», рассматриваться как орудия для прославления «горнего мира».

Вот почему такой колоритный песнопевец из Старого Завета, как царь Давид во многих древнерусских изображениях - «ликах» - представлен с гуслями в руках, а отечественная средневековая живопись смогла запечатлеть и донести до нас многочисленные рисунки как гуслей, так и других старинных русских народных инструментов и соответственно, музыкантов, на них играющих.

При этом особенно важно подчеркнуть, что, обращаясь к библейским сюжетам, безвестные древние художники рисовали музыкальные инструменты повседневного быта на своих фресках, в лицевых (то есть иллюстрированных) евангелиях, хронографах и особенно часто - в лицевых псалтырях(Псалтырь - часть библии, книга псалмов; как подчеркивает видный специалист по древнерусскому изобразительному искусству Н. Н. Розов, именно она «стала одной из первых русских книг иллюстрироваться». В прошлые века слово «псалтырь» писалось с буквой «и» - «псалтирь». Однако во всех авторитетных современных словарях русского языка указывается на необходимость писать это слово так, как оно, собственно, и звучит - с буквой «ы».). Иными словами, запечатлевались именно те инструменты, которые живописцы видели в быту, причем порой даже с конкретным указанием их названий.

Крайне существенна и другая, социальная сторона исполнительского искусства и музыкальных орудий, задействованных в нем. Будучи представленными в руках скоморохов, находящихся в услужении у великокняжеской верхушки, они хотя и порицались представителями православной церкви, порицания эти ограничивались лишь увещеваниями или ненавязчивыми наставлениями. Так, игумен Феодосии, посетив князя Святослава Ярославовича и увидев музицирующих у него игроков на гуслях и иных инструментах, лишь скорбно спросил князя: «Будеть ли сице вь он век будущий?»(«Будет ли так на свете том?»).

И не случайно первое дошедшее до нас упоминание о домре на Руси мы находим именно в «Поучениях митрополита Даниила» (1530 год). Митрополит констатирует, что в исполнении на ней, как и на других русских народных инструментах, участвуют сами служители православного культа! Даже «пресвитери, и диа-кони, и иподиякони [...] играют в гусли, в домры, в смыки».

Однако совсем иным было отношение православия к музыкальному инструментарию в руках бродячих скоморохов.

**Причины неприятия православной церковью скоморошества и его музыкальных инструментов.**

Необходимо подчеркнуть, что установки православной церкви были полностью противоположны устремлениям скоморошеского искусства. Ведь православное духовенство направляло все усилия на возвеличивание духовного начала, «души» в человеке, на ее просветление и обращение к Богу. Слово Божье, по мнению представителей православия, лишь тогда может быть прочувствовано сердцем, когда человек всеми помыслами своими войдет в сакральный ритм, связанный с особым мироощущением и миросозерцанием.

В этой связи видный исследователь средневековой народной культуры В. П. Даркевич отмечает: «Адепты христианства ясно осознавали и подчеркивали языческое происхождение вековечных народных обрядов и соблазнов скоморошества. [...] В представлениях правоверных христиан - приверженцев чисто духовных радостей - языческие культы неизбежно связаны с обожествлением видимоготелесного мира и объектов чувственного восприятия и наслаждения. Действа "антихристовых приспешников" - волхвов - были неотделимы от магического миросозерцания, поклонения стихийным силам природы, многобожия».

Естественно, аскетические традиции православной церкви составляли резкий контраст языческим обрядам, а потому не могли не находиться в резкой оппозиции по отношению к ним. С точки зрения представителей православной службы наиболее заметные носители языческих обрядов, скоморохи, рассматривались служителями православного культа как проводники «поганства», «дела богомерзкого, идольского служения».

Соответственно, этим обусловливалась негодующая реакция на скоморошество, на распространенные в нем инструменты. Даже уже самим фактом обращения к бытовому времяпрепровождению скоморошество неизбежно отвлекало широчайшие массы людей от церкви, уводило от всего того, что, по мнению ее служителей, составляло истинную веру и благочестие(Видный отечественный историк и писатель второй половины XIX века Н. И. Костомаров пишет в своем историческом исследовании «Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях», впервые опубликованном в 1860 году: «В праздничный день гульба начиналась с самого утра, народ отвлекался от богослужения и так веселье шло целый день и вечер за полночь; местами представлений были улицы и рынки»).

Вот почему, по мнению адептов православия, скоморохи «были научены самими богоборными бесами сатанинскому замыслу»(Согласно данным Н. И. Костомарова, «было поверье, что под видом таких весельчаков ходили бесы»). «Бесовство» распространялось от скоморохов на их музыкальные орудия и они «изгонялись из мира как сатанинский соблазн благочестивых душ», - отмечал И. Е. Забелин.

Примечательным является уже одно из первых дошедших до наших дней повествований из Лаврентьевской летописи, датируемой приблизительно 1074 годом. В ней повествуется об искушении печерского инока Исакия, к которому под видом Христа и ангелов явились бесы, решившие над ним надругаться, заставив плясать с помощью музыкальных звуков. И действительно, даже этот благочестивый и суровый праведник устоять не смог. «И грянули бесы в сопели и в гусли, и в бубны и стали Исакием играть. И, утомив его, оставили его едва живого и ушли».

Аналогичные повествования обнаруживаются и в более поздних источниках, когда к строгим поборникам православного аскетизма также продолжают являться искушающие их представители нечистой силы. Известный праведник XVII века протопоп Аввакум в своем автобиографическом повествовании пишет: «Прискочиша множество бесов, и один сел с домрою в углу на месте, где до того просвиралежала(Просвира (греч. proshora - приношение) - употребляемый в некоторых православных обрядах белый круглый хлебец, сделанный из крутого пресного теста.). И прочий начаша играти в домры и в гутки. А я слушаю у них».

Но даже уже сами «глумы», то есть подшучивания, различного рода проказничество на веселых скоморошьих представлениях - «позорищах», неизбежно противостояли всем усилиям православия повернуть человека к Богу. Так, в «Поучениях Иоанна Златоустого» констатируются примечательные действия - настолько красноречивые в подлиннике, что хотелось бы процитировать древнеславянский оригинал: «Аще плясци їли инъ позоветъ на їгрище, їли на какое зборище iдольское, то вси тамо текут радуяся (а в въси мучими будуть) i весь день тъ предстоят позорьствующе тамо. А Богу апостолы и пророки веща..., а к нам..., а мы позъвыю i чешемся i протягаемся, дръмлем, i речъм: дождь iли студено iли лъстно ино, да все то си спону творим. А на позорищъх ни покрову сущю, ни затишью, но многажды дождю и вътром дышашю или выялици, то все приъмлем радуяся, позоры дъя на пагубу душам»(«Если плясуны, либо кто иной позовет на игрище или на какое-либо сборище дьявольское, то все туда идут с радостью (хотя впоследствии мучимыми будут) и весь день проводят на веселых представлениях. А когда апостолы и пророки вещают нам от Бога, мы позевываем, чешемся, подтягиваемся, дремлем и говорим: то дождливо, то прохладно или еще что-нибудь, и все по принуждению делаем. А на представлениях нет ни защиты, ни затишья, и сильный дождь, и ветер шумит или вьюга - все это приемлем, радуясь, предаемся веселым утехам на погибель душам».).

И потому уже первые дошедшие до нас источники свидетельствуют о негативной реакции представителей церкви на скоморошеское музицирование. С большим гневом упоминает о скоморохах еще летописец XI века в «Повести временных лет»: «Но этими и иными способами вводит в обман дьявол, всякими хитростями отвращая нас от бога, трубами и скоморохами, гуслями и русалиями. Видим ведь игрища утоптанные, с такими толпами людей на них, что они давят друг друга, являя зрелище бесом задуманного действа, - а церкви стоят пусты».

Естественно, не могли не противостоять всей сущности аскетичной культуры православной церкви и музыкальные инструменты, с помощью которых скоморохи сопровождали свои шуточные песни, веселые куплеты, прибаутки, «скоморошины». Именно поэтому они столь сурово порицались православными праведниками - наряду с шутовскими масками, дрессированными медведями и любыми иными атрибутами скоморошеского искусства. Ими, соответственно, инструменты скоморохов именовались не иначе как «гудебные бесовские сосуды», «диавольские лести», орудия «песен сатанинских»,«богомерзких игр», «играния бесовского» , «сатанинской прелести» и т. п.

Необходимо между тем заметить, что к XVII веку многие сатирические и шуточные прибаутки, веселые «скоморошины», песни и пляски 'бродячих артистов-скоморохов зачастую становились излишне фривольными, а порой даже переходили всякие границы приличия и нравственности. В противовес трактовке скоморохов в советский период времени, когда их представляли едва ли не как революционеров, призывающих народ к восстаниям против угнетателей, на самом деле в скоморошестве было и немало негативного. Скоморохи часто выступали навеселе, порой составляя не что иное, как «целые ватаги пьяниц». На это неоднократно обращали внимание при изучении данных вопросов исследователи XIX века(Примечательно, что не только среди бродячих скоморохов, но и из потешников, состоявших при царском дворе, как отмечает Н. И. Костомаров, нередко были «такие, которых обязанность состояла в том, чтобы напиваться допьяна и делать всякого рода дурачества в пьяном состоянии»). Не случайно даже в русском фольклоре получили распространение поговорки и пословицы типа «Бог дал попа, а черт скомороха» и даже «Бесстыден, как скоморох».

В связи с этим А. С. Фаминцын пишет: «Но действительно заслуживало порицания и запрещения играние, сопровождавшее попойки и оргии, в особенности раздававшиеся в праздничные дни на улицах и площадях, или в корчмах, среди народной толпы [...] Все это связывалось с переряживанием, глумлением, "позорами", также преступавшими границы пристойности, связывалось с разгулом толпы, пьянством и бесчинием, нарушавшими правильное течение жизни, оскорблявшими нравственное чувство». Случались среди скоморохов и факты грабежа, разбоя, зафиксированные в текстах старинных русских народных песен(Так, в одной из песен повествуется о явившихся на постой к пожилой женщине скоморохах, один из которых «кубышечку стянул», после чего они стали про себя «стару бабушку хвалить: ты живи баба, подоле, ты копи денег поболе. И мы твой дом знаем, опять найдем, а тебя дома не найдем, и двор сожжем»).

Представители православной церкви, безоговорочно порицая инструменты в руках скоморохов, понимали, однако, что одними поучениями и проповедями искоренить «греховное», языческое начало, культивируемое скоморошеством, было невозможно. Даже сами праведники - адепты православия прибегали к более решительным действиям. Так, уже упоминавшийся протопоп Аввакум в своем жизнеописании отмечал: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари, и бубны изломал»(«Когда пришли ко мне поводыри с пляшущими медведями, с бубнами и с домрами, я, грешник, о Христе ревностно заботясь, изгнал их, и шутовские маски, и бубны сломал».).

Но церкви в этой борьбе со скоморошеством и его музыкальными атрибутами настоятельно была нужна поддержка государственной власти, и потому служители православия искали всяческой опоры у ней. Такое стремление особенно наглядно проявилось в решениях уже упоминавшегося Вселенского собора 1551 года - «Стоглаве». Митрополит Иосаф обратился здесь к царю с настоятельным предупреждением: «О скоморохах. Бога ради, государь, вели их извести, чтобы не было их в царстве твоем. Се тебе, государю, в великое спасение».

Исторические документы убедительно свидетельствуют о запрещении властью инструментальной игры скоморохов(Характерные выписки из документов XV-XVII веков приводятся, например, в книге К. А. Верткова). Но если поначалу запреты были еще не столь строги, то они становятся более суровыми уже к началу XVII века, а к его середине - времени, когда усиливаются крестьянские восстания и скоморохи нередко внушают народу государственную крамолу, в беспощадную борьбу со скоморошеством включаются и высшие органы власти. Своими указами они запрещали скоморохам играть - «в сопели, и в гусли, и в гудки, и в домры, и во всякие игры», чтобы жители городов и деревень «скоморохов с домрами, и с гусли, и с волынками [...] в дом к себе не призывали». В противном случае провинившихся надлежало штрафовать, «а кто гораздо беден, пенных денег взять не на ком, и его во сходной день перед всем миром бить батоги нещадно».

Апогей борьбы со скоморошеством в стране приходится на 1648 год, когда последовал «высочайший» указ царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий»(В литературе по истории народных инструментов никогда не давалась расшифровка формулировки в названии этого указа. Между тем, «искоренение суеверий» прежде всего означало уничтожение языческих обрядов, а «исправление нравов» в этом правительственном документе во многом предполагало борьбу с широко распространившимся пьянством, которое скоморохами, как уже отмечалось, активно культивировалось. Однако указ оказался беспрецедентным по своей жестокости и по сути был направлен на полное истребление скоморохов.). Царский документ был разослан во все русские города, всем воеводам. В свою очередь, им предписывалось разослать это предписание во все станы и волости, «чтоб сей наш крепкой заказ (запрет. - М. И.) был ведом всем людем»(«Чтобы этот наш суровый указ был известен всем людям».). До наших дней сохранились грамоты с текстом указа, посланные в Белгород и Димитров(В том, что аналогичные грамоты были посланы во все русские города, убеждают ответы воевод о принятых мерах по выполнению указа. В Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) хранится ряд рукописей таких ответов (из Костромы, Галича, Вязьмы и других городов).

В указе, в частности, говорилось: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусйи, и хари(театральные маски), и всякие гудебные сосуды, и тыб те бесовские велел выимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкаго дела не отстанут [...] и выб тех ослушников велели бить батоги [...], а объявятся в такой вине в третие и в четвертые, и тех, по нашему указу, велено ссылать в украйные (то есть окраинные) городы за опалу. Одноличноб есте наше грамоту всяких чинов людем велели прочесть по многие дни».

За невыполнение же воеводами указа непосредственная угроза содержалась каждому из них: «... и тебе быть от нас в великой опале» (там же).

Соответственно, не менее суровыми, предусматривающими жестокие наказания, были и конкретные предписания самих воевод своим подчиненным. Например, в уральской «Памяти Верхотурского воеводы Рафа Всеволожскаго прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину» подчеркивается: «Да в городех же и у уездных людей у многих бывают на свадьбах всякие бесчиники и сквернословцы и скоморохи, со всякими бесовскими игры [...] И Великий Государь Царь и Великий Князь Алексей Михайлович [...] велел о тех богомерзких де-лех заказ учинить» (запретить. - М. И.). Далее в «Памяти» повторяется царский указ, с аналогичными угрозами бить батогами, «а объявятся в такой вине втрети и вчетвертые, и ты б о том писал и тех ослушников с приставы присылал на Верхотурье».

Слова с делами, к сожалению, не расходились: государственные предписания старательно осуществлялись на практике. Русские народные инструменты безжалостно разбивались и уничтожались. Вспомним хотя бы широко известный факт: пять доверху груженных телег с музыкальными инструментами были вывезены за Москву-реку, как отмечает И. Е. Забелин, «на болото - место казни преступников» и там публично сожжены. Собственно, об этом упоминается едва ли не во всех работах по истории русского народного инструментализма.

Особенно печальная судьба в результате такого жестокого преследования скоморошеских инструментов постигла древнерусскую домру. После указа 1648 года о необходимости ее искоренения царскими чиновниками и еще нескольких подобных напоминаний какие-либо свидетельства об инструменте с таким названием напрочь исчезают.Последние сведения одомре, связанные с гонением на скоморохов, обнаруживаются в «Памяти митрополичьих дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Сольвычегодском уездах», датируемой октябрем 1657 года. В частности, приставу в этом северном регионе велено «учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скомрахов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли и в домры и в сурны и в волынки и во всякия бесовския игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажняли».

В тот же период времени претерпевает существенные изменения также инструментальная музыка, бытовавшая при дворе. Мы уже не встречаем свидетельств о музицировании на столь популярных ранее инструментах, как, например, домры или гудки. «Перенимая свой образ жизни "с манеру польского" и "с манеру немецкого", двор и боярская аристократия все больше стремилась противопоставить его обычаям и склонностям простого народа»,- писал видный отечественный исследователь истории русской музыки Ю. В. Келдыш.

Поэтому хотя Алексей Михайлович, как свидетельствуют исторические документы, «при всем своем аскетическом благочестии, в дни рождения и крещения детей своих устраивал на дворе музыку из инструментов того времени», относился он к этому инструментализму весьма избирательно, отдавая явное предпочтение лишь некоторым видам духовых и ударных. К примеру, по случаю объявления своего сына наследником престола этот царь задал большой пир, на котором «и его Великого Государя тешили, и в арганы играли [...] и в сурну и в трубы трубили, и в сурепки играли и по накрам, и по литаврам били ж во все».

С усилением же культурных связей с другими государствами, начиная со второй половины XVII века, во дворцовом и аристократическом быту все активнее распространяются инструменты Западной Европы - органы, клавесины и клавикорды. В частности, типичный придворный ансамбль включал, наряду с органом, также трубу, скрипку, барабан, литавры и флейту. С учреждением Алексеем Михайловичем в 1672 году придворного театра в нем уже полностью господствуют такие европейские инструменты, как скрипка, виола да гамба, труба, тромбон, орган, клавесин и клавикорд.

**Становление домрового искусства.**

Существует такое предположение, что далеким предком русской домры является восточный инструмент танбур, бытующий и поныне у народов Ближнего Востока и Закавказья. Нам Русь он был завезен в IX – X веках купцами, которые вели торговлю с этими народами. Инструменты подобного типа появились не только на Руси, но и в других сопредельных государствах, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими народами и народами Востока. Претерпев с течением времени существенные изменения, инструменты эти у разных народов стали называться по-разному: у грузин – панадури и чонгури, таджиков и узбеков – думбрак, туркменов – дутар, киргизов – комуз, азербайджанцев и армян – тар и саз, казахов и калмыков- домбра, монголов – домбур, украинцев – бандура. Все эти инструменты сохранили много общего в контурах формы, способах звукоизвлечения, устройстве и т.д.

**Думбыра –** струнный щипковый инструмент. В дореволюционное время в Башкортостане были известны думбыры с грушевидным корпусом и длинной шейкой. В давние времена на думбыре играли акыны, поэты-певцы, инструменталисты. Они прославляли подвиги батыров, красоту родной земли, бичевали пороки существующего строя. Поэтому их искусство подвергалось гонениям. Возможно, это и послужило причиной исчезновения этого инструмента. С 1984 года в республике начата работа по восстановлению и реконструкции башкирской думбыры. Большую работу в этой области ведет мастер **В.Ш.Шигаюпов.**

Хотя само название «домра» получило известность лишь в XVI веке, первые сведения о щипковых с грифом (танбуровидных) инструментах на Руси доходят до нас уже с Х столетия. Танбур в числе русских народных инструментов описан арабским путешественником Х века Ибн Даста, который посетил Киев в период между 903 и 912 годами.

Первое дошедшее до нас упоминание о домрах относится к 1530 году. В «Поучениях митрополита Даниила» говорится об игре на домрах, наряду с игрой на гуслях и смыках (гудках) служителей церкви. К началу XVII века даже столь любимые народом гусли по своей популярности «в значительной степени уступили место домрам». В Москве в XVII столетии существовал «домерный ряд», где продавали домры. Следовательно, потребность в этих инструментах была настолько большой, что потребовалось организовать ряд лавок для их продажи. Сведения о том, что домры изготовлялись в большом количестве, причем не только в Москве, могут убедительно подтвердить и таможенные книги, в которых ежедневно записывались сборы на местных рынках русского государства.

Домра на Руси попала в гущу народной жизни. Она стала инструментом общедоступным, демократическим. Легкость и малая величина инструмента, его звонкость (играли на домре всегда плектром), богатые художественные технические возможности – все это пришлось по душе скоморохам, Домра в те времена звучала повсюду: на крестьянских и царских дворах, в часы веселья и минуты грусти. «Рад скомрах о своих домрах», - гласит старая русская пословица.

Скоморохи нередко являлись зачинщиками и участниками народных волнений. Вот почему так ополчились на их искусство сначала духовенство, а затем и правители государства.

На протяжении почти 100 лет (с 1470 по 1550 гг.) запрещалось играть на музыкальных инструментах в восьми царских указах. Особенно активизировалось преследование скоморохов и их музыки в XV – XVII столетиях – в периоды организованных выступлений крестьян против царской власти и помещиков (крестьянские войны под предводительством Ивана Болотникова и Степана Разина).

В 1648 году была издана грамота царя Алексея Михайловича, в которой были узаконены меры по отлучению народа от музыкальных инструментов: «А где появятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и свякие гуденные сосуды, и ты б те бесовские велел вызымать и, взломав те бесовские игры, велел сжечь».

Летом и осенью 1654 года по указанию патриарха Никона проводилось массовое изъятие у «черни» музыкальных инструментов. Шло их повсеместное уничтожение. Гусли, рожки, домры, свирели, бубны свозились за Москва-реку и сжигались.

Связи с царскими указами о запрещении игры на народных инструментах, в середине XVII века прекращается производство домр мастерами-специалистами. За изготовление и даже за хранение инструментов следовало суровое наказание. С искоренением искусства скоморохов исчезает и профессиональное исполнительство музыкантов-домрачеев.

Однако, благодаря искусству скоморохов. Домра приобрела широкую популярность в народе. Она проникла в самые отдаленные и глухие селения.

В рукописях XVI – XVII столетий имеются многочисленные иллюстрации с изображениями народных инструментов, в частности, домр и исполнителей на них – домрачеев. Эти иллюстрации свидетельствуют о том, что в те времена домра находилась в числе самых распространенных на Руси музыкальных инструментов.

Древнерусская домра в XVI – XVII веках существовала в двух вариантах: она могла иметь форму, чрезвычайно близкую к современной домре, а другая представляла собой разновидность лютни – многострунного инструмента с большим корпусом, довольно коротким грифом и отогнутой назад головкой.

Исторические документы того времени свидетельствуют о совместном исполнении на домрах, а также о сосуществовании разновидностей домры: домра малая, средняя и большая. Играли на домре с помощью щепочки или пера.

XVI век – период наиболее широкого распространения старинной русской скоморошеской домры. На лубочных картинках, относящихся к началу XVIII века, часто изображались два шута-скомороха – Фома и Ерема. В руках одного из них можно увидеть струнный щипковый инструмент. Он имеет небольшой овальный корпус и узкий гриф. Исследователь русского лубка, видный историк-искусствовед Д.А. Ровинский в качестве пояснений к рисункам приводит целую стихотворную повесть о Фоме и Ереме. В ней говорится: «У Еремы гусли, а у Фомы домра».

Домра нередко звучала на открытом воздухе и к тому же порою в ансамбле с более громкими по динамике инструментами.

При сопоставлении всех изображений древнерусской домры и аналогичных инструментов других народов важно обратить внимание на чрезвычайно интересную особенность: все инструменты – кобзы (инструмент был распространен на Украине в XVI – XVII веках, имел крупный овальный или полукруглый корпус и гриф с натянутыми на нем 5 – 6 струнами, с отогнутой назад головкой – то есть тип лютневидный, либо же инструмент с небольшим корпусом и 3 – 4 струнами), восточные домры и другие - представлены исключительно как сольные. Другие инструменты вместе с ними нигде не изображены. Все же изображения старинной русской домры XVI – XVII столетия говорят о применении ее в совместной игре с другими инструментами. Древняя домра являлась инструментом, предназначенным, прежде всего, для коллективного музицирования и существовала в различных тесситурных разновидностях. Например, на дошедших до нас миниатюрах изображены домры разной величины. Домра с небольшим корпусом соответствует размеру современных малых домр. На древних рисунках встречается изображение домры с еще меньшим корпусом: не исключено, что это «домришко» - инструмент с очень высокой тесситурой.

Во второй половине XVIII века домра мало-помалу исчезает из народной памяти.

**Балалайка в XVIII – XIX веках**

Балалайка, заняв еще в самом начале XVIII столетия одно из ведущих мест в ряду национальных инструментов России, вскоре превратилась в своего рода русский музыкальный символ, эмблему русского народного инструментального искусства. Между тем, в истории ее происхождения и становления вплоть до нашего времени имеется немало неизученных вопросов.

С исчезновением самого названия «домра» в последней трети XVII века – в 1688 году – появляются первые упоминания о балалайках. Народу нужен был струнный щипковый инструмент, подобный домре, простой в изготовлении и со звонким ритмически четким звучанием. Именно так, изготовленный самодельным кустарным способом, и возни новый вариант домры – балалайка.

Балалайка появилась во второй половине XVII столетия как фольклорный вариант домры. Уже в XVIII столетии она завоевала необычайную популярность, становясь, по словам историка Я.Штелина, «распространеннейшим инструментов по всей русской стране». Этому способствовал ряд обстоятельств – утрата ведущего значения бытовавших ранее инструментов (гуслей, домры, гудка), доступность и легкость в освоении балалайки, простота ее изготовления.

Народные балалайки в различных губерниях России отличались своей формой. В XVIII и в начале XIX века были популярны балалайки с круглым (усеченным снизу) и овальным корпусом, которые изготовлялись из тыквы. Наряду с ними в XVIII веке все чаще начинают появляться инструменты с треугольным корпусом. Их изображения приводятся в различных лубочных картинках. Существовали инструменты и с четырехугольным и трапециевидным корпусом, с количеством струн от 2 до 5 (медных или кишечных). Материалом для изготовления инструментов служили различные породы дерева, а в южных районах тыква. Отличались разновидности балалаек и строем. Встречались трехструнные балалайки квартового, квинтового, смешанного квартового-квинтового и терцового строев. На грифе навязывались 4 – 5 подвижных лада.

Бытовавшие в народе примитивные балалайки изготовлялись кустарно, они имели диатонический звукоряд и очень ограниченные возможности.

Размеры балалаек были нередко таковы, что их надо было держать на перевязи: ширина 0 1 фут, т.н. около 30,5 см, длина – 1,5 фута (46 см), а гриф превышал «длину корпуса, по меньшей мере, в 4 раза», т.е. достигал 1,5 метров. Играли на балалайке путем защипывания отдельных струн, приемом бряцания, а также при помощи плектра – типичным в XVIII веке способом игры.

На протяжении второй половины XVIII века инструмент распространяется и в любительской сфере, и среди музыкантов-профессионалов. Наряду с широким бытованием в народ балалайка уже в этот период встречалась в «именитых» домах и даже участвовала в музыкальном оформлении праздничных придворных церемоний. В репертуаре городских балалаечников в ту пору были не только народные песни и пляски, но и произведения так называемой светской музыки: арии, менуэты, польские танцы, а также «произведения из анданте, аллегро и престо».

К этому времени относится появление профессиональных балалаечников городского типа. Первым из них следует назвать блестящего скрипача Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747 - 1804). Не исключена возможность сочинения этим музыкантом пьес для балалайки. Хандошкин был непревзойденным исполнителем русских народных песен как на скрипке, так и на балалайке; за ним надолго сохранилась репутация первого виртуоза-балалаечника. Известно, что именно Хандошкин приводил в «музыкальный раж» своим инструментом таких высокопоставленных вельмож, как Потемкин и Нарышкин. В начале Хандошкин играл на балалайке народного образца, изготовленной из тыквы-горлянки и проклеенной изнутри битым хрусталем, что придавало инструменту особую звучность, а позже – на инструменте работы замечательного скрипичного мастера Ивана Батова. Вполне возможно, что балалайка Батова могла быть не только с улучшенным кузовом, но и с врезными ладами. В инструментоведческом труде А.С. Фаминцына «Домра и сродные ей музыкальные инструменты» опубликована картина «Народный исполнитель с треугольной балалайкой начала 19 века», на которой музыкант играет на балалайке усовершенствованного образца с семью врезными ладами.

В числе известных профессиональных балалаечников можно назвать придворного скрипача Екатерины II И.Ф.Яблочкина – ученика Хандошкина не только по скрипке, но и о балалайке. Несомненно, выдающимся балалаечником, сочинявшим пьесы для этого инструмента, был московский скрипач, композитор и дирижер Владимир Ильич Радивилов (1805 – 1863). Современники свидетельствуют, что Радивилов усовершенствовал балалайку, сделав ее четырехструнной, и в «игре на ней достиг такого совершенства, что удивлял публику. Все увертюры были собственного его сочинения».

Рубеж XVIII – XIX столетий является периодом расцвета искусства игры на балалайке.

В документах этого периода появляются сведения, подтверждающие существование среди балалаечников профессиональных исполнителей, большинство из которых остались безымянными.

До нас дошли сведения о выдающемся балалаечнике М.Г. Хрунове, который играл на балалайке «особой конструкции». Современники дают превосходную оценку игре музыканта, несмотря на пренебрежительное отношение к этому простонародному инструменту.

Печатные издания называют имена еще нескольких балалаечников, виртуозно владевших этим инструментом. Это П.А.Байер и А.С. Паскин - помещик из Тверской губернии, а также незаурядный исполнитель, орловский помещик с зашифрованной фамилией (П.А. Ла-кий), игравший на «балалайке с неподражаемой техникой, особенно щеголяя своими флажолетами. Эти музыканты играли на инструментах, изготовленных лучшими мастерами.

Балалайки, бытовавшие в городе, отличались от простонародных; другим было и само исполнительство. В.В.Андреев писал, что в городе ему встречались семиладовые инструменты, и что А.С. Паскин буквально ошеломил его свей профессиональной игрой, изобиловавшей оригинальными техническими приемами и находками.

В деревнях на вечеринках игру балалаечника оплачивали в складчину. Во многих помещичьих усадьбах содержали балалаечника, который играл для домашних развлечений.

В начале XIX века появляется сочинение для балалайки – вариации на тему русской народной песни «Ельник, мой ельник». Это произведение было написано большим любителем балалайки, известным оперным певцом Мариинского театра Н.В. Лавровым (настоящая фамилия Чиркин). Вариации были изданы на французском языке и посвящены известному в ту пору композитору А.А. Алябьеву. На титульном листе указано, что произведение написано для трехструнной балалайки. Это свидетельствует о широкой популярности в тот период трехструнного инструмента.

Историческими документами подтверждается тот факт, что балалайка выступала как ансамблевый инструмент в самых различных сочетаниях с народными музыкальными инструментами – в дуэтах с гудком, волынкой, гармонью, рожком; в трио – с барабаном и ложками; в небольших оркестрах, состоящих из скрипок, гитар и бубна; в ансамблях с флейтами и скрипками. Известно также использование балалайки в оперных спектаклях. Так, в опере М.М.Соколовского «Мельник, колдун, обманщик и сват» ария Мельника из третьего акта «Уж как шли старик со старухой» исполнялась под аккомпанемент балалайки.

Популярность балалайки в широких массах нашла свое отражение как в народных песнях, так и в художественной литературе. Инструмент упоминается в произведениях А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.Тургенева, Н.В. Гоголя и др.

К середине XIX века популярность балалайки как массового инструмента начала угасать. В Своем примитивном виде балалайка уже не могла полностью отвечать новым эстетическим запросам. Сначала семиструнная гитара, а затем и гармоника вытеснили балалайку из народного домашнего музицирования. Начинается процесс постепенного исчезновения балалайки и в народном музыкальном быту. Из повсеместного распространения инструмент все больше превращался в предмет музыкальной археологии.

**Шестиструнная гитара в России**

Гитароподобные инструменты появились в глубокой древности. Самые ранние сохранившиеся свидетельства – это скульптурные изображения в Месопотамии, относящееся ко II тысячелетию до н.э. В них запечатлены инструменты с небольшим корпусом, выполненным из панциря черепахи или из тыквы.

В Древнем Египте гитароподобные инструменты были настолько тесно связаны с жизнь народы, что стали символом добра, и очертания их вошли в иероглифные знаки, обозначая «добро».

Существует предположение, что гитара появилась на Среднем Востоке и оттуда распространилась по Азии и Европе.

Россию с шестиструнной гитарой познакомили итальянцы, служившие при дворе монархов и придворной знати. История сохранила имена двух итальянцев – Джузеппе Сарти и Карло Каноббио. Итальянский композитор Джузеппе Сарти, по свидетельству графини В.Н. Головиной, охотно играл на гитаре. Карло Каноббио учил играть на гитаре трех дочерей Павла I, получая за эти уроки весьма солидное вознаграждение – 1 тыс. рублей в год.

Почитателей гитары было еще тогда немного. Несколько расширить круг любителей инструмента удалось итальянскому музыканту-виртуозу Паскуале Гальяни, который выступал в салонах придворной знати. После нескольких лет своей деятельности в Росси Гальяни выпустил сборник этюдов и упражнений – нечто вроде учебника игры на гитаре.

Итальянцы пытались обрабатывать для гитары народные песни, однако это плохо им удавалось: шестиструнная гитара была не вполне приспособлена к строю русской народной музыки. Именно поэтому примерно в то же время появляется русская семиструнная гитара.

В 1821 году в Россию приехал Марк Аврелий Цани де Ферранти (1800 – 1878). Никколо Паганини, слышавший многих виртуозов-гитаристов, оценил игру Цани де Ферранти так: «Сим свидетельствую, что Цани де Ферранти – один из величайших гитаристов, которых я когда-либо слышал и который доставил мне невыразимое наслаждение своею чудное, восхитительной игрой». Именно этому гитаристу Россия обязана тем, что шестиструнная гитара стала здесь широко известна. Музыкант много концертировал, причем ему приходилось играть и в больших залах. Бал он и композитором – сочинял ноктюрны, фантазии, танцевальную музыку. Желающим Цани де Ферранти давал уроки игры на гитаре, но только первоначальные, не стая своей задачей сделать из ученика профессионального гитариста.

В отличие от семиструнной, ее шестиструнная разновидность развивалась в России в XVII –XIX веках почти исключительно как профессионально-академический инструмент и была мало ориентирована на передачу городской песни и бытового романса.

В начале XIX столетия появляются школы и пособия для шестиструнной гитары И.Гельда и И.Березовского, в которых большей частью обнаруживается опора на испанскую и итальянскую классику – гитарные произведения Мауро Джулиани, Маттео Каркасси, Луиджи Леньяни, Фердинандо Карулли, Фернандо Сора, на переложения фортепианной музыки выдающихся западноевропейских композиторов. Немалую роль в распространении в России шестиструнной гитары сыграли гастроли выдающихся зарубежных гитаристов – в 1822 году в Петербурге проходили выступления итальянца Мауро Джулиани, в 1923 году в Москве - испанца Фердинанда Сора.

Западные музыканты пробудили в России интерес к классической гитаре. В концертных афишах стали появляться имена наших соотечественников. Наиболее крупными русскими исполнителями, пропагандистами шестиструнной гитары были Николай Петрович Макаров (1810 – 1890) и Марк Данилович Соколовский (1818 – 1883).

Н.П. Макаров родился в Костромской губернии, в семье помещика. В 1829 году ему посчастливилось слышать игру Паганини, а в 1830 году побывал на концерте Шопена.

Никколо Паганини настолько потряс Макарова, что впечатление от его игры не смог затмить никто из последующих музыкантов.

Н.П. Макаров задался целью – добиться первоклассной игры на гитаре. Занимался музыкант по 01 – 12 часов ежедневно. В 1841 году в Туле состоялся его первый концерт. Не найдя признания и даже серьезного внимания к себе как к гитаристу, он отправляется в турне по Европе. Во многих странах мира Н.П. Макаров снискал себе известность как великолепный гитарист-виртуоз, блестящий интерпретатор сложнейших гитарных сочинений. Во время гастрольных поездок музыкант встречался с видными зарубежными гитаристами: Цани де Ферранти, Маттео Каркасси, Наполеоном Костом.

Чтобы возродить былую славу гитары, Макаров решает организовать международный конкурс в Европе. В Брюсселе он устраивает конкурс гитарных композиторов и мастеров. Перед конкурсом гитарист дает своей концерт, на котором исполняет свои собственные сочинения и произведения других авторов. Играл Макаров на десятиструнной гитаре.

Благодаря этому состязанию музыканту удалось заметно активизировать работу в области гитарной музыки ряда западноевропейских композиторов и гитарных мастеров-изготовителей, способствовать созданию новых конструктивных разновидностей инструмента.

Макаров является автором ряда очерков и литературных воспоминаний. Он опубликовал свои книги и собственные музыкальные пьесы, такие как «Венецианский карнавал», мазурки, романсы, Концерт для гитары, обработки народных песен. Однако созданная им музыка маловыразительна и широкого распространения не получила. В 1874 году выходят его «несколько правил высшей гитарной игры». Брошюра содержала ценные советы по совершенствованию гитарной техники: исполнение трелей, флажолетов, хроматических гамм, применение мизинца руки в игре и т.п.

Другой русский гитарист, Марк Данилович Соколовский (1812 – 1883), не стремился поразить публику сложными техническими приемами. Слушателей покоряла его исключительная музыкальность.

В детстве Соколовский играл на скрипке и виолончели, затем стал играть на гитаре. Овладев инструментом в достаточной мере, он с 1841 года начинает активную концертную деятельность. Его концерты проходили в Житомире, Киеве, Вильно, Москве, Петербурге. В 1857 году гитаристу была предоставлена возможность выступить в Москве в тысячеместном зале Благородного собрания. В 1860 году его уде именуют «любимцем московской публики». С 1864 по 1868 гг. музыкант гастролирует по городам Европы. Он дает концерты в Лондоне, Париже, Берлине и других городах. Везде его сопровождает огромный успех. Триумфальные гастроли музыканта принесли ему славу одного из крупнейших исполнителей-гитаристов. Примечательно, что во многих выступлениях Соколовского его аккомпаниатором был выдающийся русский пианист Н.Г. Рубинштейн.

Среди качеств, отличавших исполнительский стиль Соколовского, прежде всего нужно выделить тонкость нюансировки, разнообразие тембровой палитры, высокое виртуозное мастерство и теплоту кантилены. Особенно эти качества проявлялись в его интерпретации трех концертов М.Джулиани, а также в исполнении транскрипций фортепианных пьес Ф.Шопена и его собственных миниатюр, во многом близких шопеновскому стилю – прелюдий, полонезов, вариаций и т.д. Последний публичный концерт М.Д.Соколовского состоялся в Петербурге в 1877 году, а затем музыкант поселяется в Вильнюсе, где занимается педагогической деятельностью.

Концертные выступления отечественных исполнителей-гитаристов Н.П.Макарова и М.Д. Соколовского стали важным средством музыкального просвещения многочисленных поклонников этого инструмента в России.

**Семиструнная гитара в XVIII – XIX веках.**

Во второй половине XVIII века в России появляется самобытная семиструнная гитара. Строилась она по звукам удвоенного в октаву соль-мажорного трезвучия и отстоящей на кварту нижней струной. Этот инструмент оказался оптимально соответствующим басо-аккордовому сопровождению городской пенсии и романса.

В домашнем быту аккомпанировали на гитаре обычно по слуху - такой аккомпанемент из простейших гармонических функций был элементарным и при данной настройке являлся чрезвычайно доступным. Авторами песен и романсов были чаще всего малоизвестные музыканты-любители, но иногда и видные композиторы XIX века – А.Варламов, А. Гурилев, А. Алябьев, А.Дюбюк, А. Булахов и другие.

Большую роль играла семиструнная гитара и в музицировании цыган. Великолепными гитаристами были руководители цыганских хоров – И. Соколов, И. Васильев, М.Шишкин, Р.Калабин.

Особое место в истории отечественной гитары принадлежит Игнатию Гельду (1766 – 1816), автору первой «Школы» для русской семиструнной гитары. Чех по национальности, он почти всю свою творческую жизнь прожил в России и сумел многое сделать для популяризации семиструнной гитары как серьезного академического инструмента.

С конца XVIII века семиструнная гитара стала развиваться как академический инструмент. Появляются крупные сочинения для гитары. Так, в 1799 году была издана Соната И.Каменского, в начале XIX века – Соната для двух гитар В.Львова. В первой половине XIX столетия гитарной литературы выпускалось в таком количестве, что число ее превосходило литературу для других музыкальных инструментов, даже для фортепиано. Публиковались различные гитарные пьесы, помещавшиеся в инструктивно-методических пособиях или выходившие отдельными изданиями. Таковы, например, многочисленные миниатюры, преимущественно в танцевальных жанрах – мазурки, вальсы, экосезы, полонезы, серенады, дивертисменты, созданные известным гитаристом-педагогом и методистом Игнатием Гельдом.

Увлекались игрой на семиструнной гитаре некоторые известные русские композиторы второй половины XVIII – начала XIX веков. Среди них Иван Евстафьевич Хандошкин (1747 – 1804), сочинивший для инструмента ряд вариаций на темы русских народных песен и Гавриил Андреевич Рачинский (1777 – 1843), опубликовавший в 1817 году десять пьес для семиструнной гитары. В их числе пять полонезов и два цикла вариаций на темы русских народных песен. В это же время для инструмента были выпущены в печати произведения ныне забытых композиторов - Горностаева. Коновкина, Маслова.

Подлинный расцвет профессионального исполнительства на семиструнной гитаре приходится на годы творческой деятельности выдающегося педагога-гитариста Андрея Осиповича Сихры (1773 – 1850). Будучи по образованию арфистом, он всю свою жизнь посвятил пропаганде гитары. Занимаясь исключительно музыкой, Андрей Осипович уже в ранней молодости прославился и как виртуоз-исполнитель, и как композитор. Сихра сочинял не только для арфы и гитары, но и для фортепиано.

В конце XVIII века Сихра переезжает в Мостку и становится энергичным и деятельным пропагандистом своего музыкального инструмента. Его гитара сразу находит много поклонников в среде московской публики. Здесь, в Москве формируется его «ранняя» московская школа: он учит многих учеников, учится сам, совершенствует свой инструмент, создает разнообразный методический материал, закладывает основу репертуара для семиструнной гитары, выступает с учениками в концертах. Многие из его учеников сами стали впоследствии незаурядными гитаристами и композиторами, продолжив дело, начатое своим великим учителем. Последователи А.О. Сихры – С.Н. Аксенов, В.И. Морков, В.С. Саренко, Ф.М. Циммерман – создали множество пьес и обработок русских народных песен.

Начиная с 1800 года и до конца своей жизни, А.О. Сихра издал множество пьес для этого инструмента, это переложения популярных арий, танцевальная музыка, сложнейшие фантазии концертного плана. Творчество Сихры развивалось во всех аспектах. Он создал пьесы для гитары соло, для дуэта гитар, для скрипки и гитары, в их числе фантазии на темы известных и модных композиторов, фантазии на темы русских народных песен, оригинальные произведения, среди которых мазурки, вальсы, экосезы, кадрили, экзерсисы. Сихра выполнил переложения и аранжировки сочинений М.И. Глинки, В.А. Моцарта, Г.Доницетти, К. Вебера, Д.Россини, Д.Верди.

А.О. Сихра был первым, кто утвердил семиструнную гитару как сольный академический инструмент, много сделав для эстетического воспитания широких слоев любителей-гитаристов.

В 1802 году в Петербурге стал издаваться «Журнал для семиструнной гитары А.О. Сихры», в котором печатались обработки русских народных песен, переложения музыкальной классики. В последующие годы, вплоть до 1838 года, музыкант издает ряд аналогичных журналов, способствующих значительному увеличению популярности инструмента.

Кроме огромного числа произведений для семиструнной гитары, Сихра оставил «Школу», которую написал по настоянию своего ученика В.И. Моркова. Она была издана в 1840 году.

Главной фигурой школы Сихры является Семен Николаевич Аксенов (1784 – 1853). В свое время никто не превзошел его во владении инструментом ив композиции. В Москве музыкант считался лучшим гитаристом-виртуозом. Игра Аксенова отличалась необычайной певучестью, теплотой тона и наряду с этим – большой виртуозностью. Обладая пытливым умом, он отыскивал на инструменте новые технические приемы. Так, им была разработана система искусственных флажолетов. Музыкант обладал удивительны даром звукоподражания на инструменте. Аксенов изображал пение птиц, звук барабана, перезвон колоколов, приближающийся и удаляющийся хор и т.п. Этими звуковыми эффектами он приводил слушателей в изумление. К большому сожалению, подобного рода пьесы Аксенова до нас не дошли.

Значительной представляется и просветительская деятельность С.Н. Аксенова. Начиная с 1810 года он издавал «Новый журнал для семиструнной гитары, посвященный любителям музыки», где было немало транскрипций популярных оперных арий, вариаций на темы русских народных песен. Создавал Аксенов и романсы для голоса в сопровождении гитары.Аксенов воспитал гениально одаренного гитариста Михаила Высотского, который вскоре принес славу московской школе русских гитаристов.

Творческая деятельность Михаила Тимофеевича Высотского (1791 – 1837) сыграла большую роль в становлении профессионально-академического русского гитарного исполнительства.

Игру музыканта можно было услышать не только в светских салонах и купеческих собраниях. Гитарист играл и для самой широкой публики у себя из окна квартиры, особенно в последние годы, когда сильно нуждался. Эти концерты способствовали распространению семиструнной гитары среди мещанского сословия и мастерового люда.Музыкант обладал удивительным даром импровизатора. Высотский мог часами импровизировать с бесконечным богатством аккордов и модуляций.

Сочинял гитарист и модную в его время танцевальную музыку = мазурки, полонезы, вальсы, экосезы. Все эти пьесы очень изящны и музыкальны. Высотский выполнил переложения произведений В.А. Моцарта, Л.Бетховена, Д.Фильда. Свои сочинения музыкант издавал малым тиражом и без переиздания, и поэтому сборники расходились мгновенно и почти сразу становились библиографической редкостью. Сохранились лишь некоторые рукописные сочинения Высосткого, а также 84 пьесы, вышедшие в издании Гутхейля.

Первые в России самоучители игры на семиструнной гитаре появились в конце XVIII века. В Петербурге в 1798 году вышел «Самоучитель для семиструнной гитары» И.Гельда, который многократно переиздавался и дополнялся новым материалом. Третье издание было расширено за счет 40 обработок русских и украинских народных песен. В 1808 году в Петербурге была выпущена «школа для семиструнной гитары» Д.Ф.Кушенова-Дмитриевского. Это сборник позже несколько раз переиздавался. В 1850 году вышла «Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары» А.О.Сихры в трех частях. Первая часть называлась «О правилах музыки вообще», вторая – содержала технические упражнения, гаммы и арпеджио, в третьей части был помещен нотный материал, в основном состоящий из сочинений учеников Сихры. Другим важным инструктивно-педагогическим пособием были «Практические правила, состоящие в четырех экзерсициях» А.О. Сихры. Это своего рода высшая школа совершенствования технического мастерства гитариста.

В 1819 году С.Н.Аксеновым были выполнены значительные дополнения к очередному переизданию «Школы» И.Гельда. Была добавлена глава о натуральных и искусственных флажолетах, введено много новых пьес, этюдов и обработок народных песен, в том числе и собственного сочинения. Различные пособия для обучения на семиструнной гитаре были выпущены В.И. Морковым, М.Т. Высотским и другими гитаристами первой половины XIX века.

В России семиструнная гитара бытовала параллельно - и как академический, и как народный инструмент. В первые десятилетия XIX века семиструнная гитара, являясь выразителем традиционного пласта домашнего музицирования, распространяется в основном в среде рабочих, ремесленников, подмастерьев, различного рода служивого люда – кучеров, лакеев. Инструмент становится для широких слоев населения орудием просвещения и приобщения к музыкальной культуре.

С 1840-х годов гитарное искусство, как и искусство гусельное, начинает приходить в упадок. Но если гусли стали исчезать из бытового музицирования, то гитара, оставаясь столь же неизменным аккомпанирующим инструментом в сфере городской песни, романса и цыганского пения, постепенно утрачивала свои социальные качества народности из-за снижения профессионального уровня мастерства гитаристов. Во второй половине века уже не было таких ярких исполнителей и педагогов, какими являлись А.О. Сихра, С.Н. Аксенов и М.Т. Высотский. Почти перестали печататься содержательные методические пособия, а издававшиеся самоучители были большей частью рассчитаны на непритязательные потребности любителей бытового музицирования и содержали лишь образцы популярных романсов, песен, танцев, чаще всего невысокого художественного качества.

**Гусли в ХI – ХIХ веках.**

Из числа русских народных инструментов, звучащих в наши дни, наиболее древнее происхождение имеют гусли.

На нашей территории подобный инструмент существовал еще во времена нашествия скифов.

Любопытны сохранившиеся до наших дней струнные инструменты хакасов и тофаларов (народностей Российской Федерации). Бесспорно, что это разновидности древнейших гуслей.

Первое упоминание о гуслях относится к VI веку нашей эры.

Название гуслей происходит от древнеславянского слова «густы» - гудеть, а так как гудела струна, то она получила наименование «гусла». Значит, гусли – это гудящие струны.

Корпус инструмента обычно выдалбливался из белого клена (явора). Отсюда и пошел эпитет «яровчатые» (искаженное от «яворчатые»). Гусли состояли из небольшого деревянного корпуса в форме крыла (отсюда и их название – крыловидные) с четырьмя и более струнами.

При археологических раскопках в Новгороде в 1951 – 1962 гг. были найдены 4 экземпляра крыловидных гуслей, относящихся, как считают, к XII – XIX векам. У трех инструментов было по 4 струны, у четвертого – 9. Струны натягивались параллельно. В 1970-е годы найденные там же, в Новгороде, экземпляры древнейших гуслей были датированы XI веком.

На многих старинных гравюрах можно встретить изображение гуслей - трапециевидный кузов-резонатор и от 5 до 25 струн. Струны могли быть т жильными и металлическими. При игре инструмент клали на колени, пальцами правой руки исполнитель защипывал струны или ударял по ним, пальцами левой руки глушил ненужные струны. Строй древних гуслей нам неизвестен.

Играли на гуслях профессиональные сказители былин при княжеских дворах. Они сопровождали игрой на инструменте свои повествования о подвигах славных богатырей, о походах в иные края, или провозглашали здравицу князю, приютивших их. Особенно известен в раннем русском средневековье легендарный вещий певец и гусляр Боян.

Искусство гусляров было синкретическое. Гусляр был не только музыкантом, но и поэтом, и сказителем. Старинная былина была своеобразной хроникой важнейших событий. В письменных документах гусли стали упоминаться с XI века.

Большой популярностью пользовались гусли у скоморохов.

Гусли звончатые – древнейший вид гуслей, существовавший на Руси и известный с XI века. Инструменте имеет крыловидную или трапециевидную форму корпуса. На гусли навязывали от 4 до 9 струн, а позже 13 – 15. При игре инструмент опирали на колени колками в левую сторону, нижняя дека гуслей прислонялась к груди игрока. Струны защипывали либо пальцами обеих рук, либо пальцами только правой руки; левая рука в этом случае служила для приглушивания струн. Позже звук стали извлекать плектром или медиатором, отчего он стал ярче и звонче. Последнее и определило название инструмента. На звончатых гуслях можно извлекать аккорды арпеджировано (арфообразно), а также использовать (как на балалайке) прием бряцания, который особенно часто применялся в плясовой музыке.

Звончатые гусли бытовали в двух разновидностях: древнейший – без открылка – имел форму удлиненного треугольника, и более поздний (XVII век) – с открылком. Открылком называли продолжение инструмента в виде приделанной к нему дощечки, на которой находилась левая рука исполнителя.

Гусли-псалтырь или шлемовидные гусли (щипковые портативные гусли) – имели полукруглую или треугольную форму и от 20 до 30 жильных струн. На этих гуслях использовался арпеджированый прием игры (как на арфе). Гусли эти еще назывались «чувашскими» или «симбирскими» и были распространены в Поволжье.

В XVI веке при Государевой потешной палате были сконструированы прямоугольные (столообразные) гусли. Они получили широкое распространение в XVIII веке в городском и усадебном быту. Игрой на этих гуслях увлекалось духовенство, из-за чего их называли поповскими. Многие иностранцы, посещавшие Россию в то время, утверждали, что гусельная музыка граздо совершеннее клавесинной, потому что звук у гуслей певучее и полнее, чем у клавесина. Гусли имели широкую динамическую палитру звучания, возможность извлечения звука любой динамической градации, более гулкий и продолжительный звук. Поэтому щипковые гусли, распространенные в более просвещенной социальной среде, нежели щипковые портативные, успешно конкурировали с популярными в то время клавикордом, спинетом и ранними формами фортепиано.

Гусли эти имели корпус прямоугольной формы (с крышкой), внутри которого было натянуто 55 или 66 струн. Строй инструмента вначале был диатонический, а со второй половины XVIII века – хроматический. Струны у хроматических гуслей располагались в два яруса: верхний ярус соответствовал звукам белых клавиш, а нижний – черным. Инструмент клали на стол или ставили на ножки. Звук извлекался посредством защипывания струн пальцами обеих рук. Диапазон гуслей - до 5 октав.

В 1776 – 1795 гг. в России был издан первый нотный сборник русских народных песен с гусельным аккомпанементом. Он назывался собрание русских простых песен с нотами». Сборник был выпущен в четырех частях по 20 песен в каждой. В 1790 году появляется нотное издание обработок русских народных песен И.Прача. В 1802 году выходит « Азбука или способ самый легчайший играть на гуслях по нотам» М. Померанцева, а в 1808 году печатается «Новейшая полная школа для гуслей» Д.Ф. Кушенова-Дмитриевского.

Наряду с этим, ширится профессиональное обучение игре на прямоугольных гуслях. В 1738 году императрица Анна Иоанновна издала указ об учреждении в Малороссии школы для подготовки придворных музыкантов, где, наряду с пением, игрой на скрипке и бандуре, преподавалась также игра на гуслях. Как свидетельствуют исторические документы, при императрицах Анне Иоанновне и Елизавете Петровне имелись придворные гусляры – К. Кондратович, С. И Г. Черняховские. Игрой на прямоугольных гуслях увлекались: выдающийся поэт Г. Державин, композитор О.А. Козловский (с ним любил играть дуэтом Г.Державин), В.Ф. Трутовский (русский певец, гусляр-виртуоз, композитор, собиратель народных песен), состоявший на службе при императорском дворе Петра III, а затем и Екатерины II в должности певца и «придворного камер-гуслиста» в конце XVIIII – начале XIX века.

Петербургские музыкальные матера, изготовлявшие прямоугольные гусли, воспользовались симбирскими гуслями. Как прототипом, развив и расширив их принципы. Они изменили размер инструмента, увеличили количество струн, заменили жильные струны металлическими (более звучными), но при этом оставили тот же прием игры.

В 60-х годах XIX века усовершенствованные (на ножках) столообразные гусли можно было встретить в любом доме. На них учились играть барышни в каждой семье. Но с появлением фортепиано гусли вышли из моды и встречались изредка только лишь в среде духовенства. Некоторые священнослужители разрешали себе игру на гуслях, ссылаясь на упоминание в библии о царе Давиде, игравшем на этом инструменте.

В 1889 году В.В.Андрееву удалось приобрести у дворцового гренадера подлинный экземпляр таких гуслей. Василий Васильевич отмечал, что эти гусли отличаются прекрасным, сильным тоном, однако требуют довольно трудной техники исполнения. Данный вид гуслей был введен в состав Великорусского оркестра в 1898 году. Прекрасным исполнителем на инструменте был архитектор Василий Дмитриевич Данилов – член Великорусского оркестра. Андреев называл его «виртуозом-уникумом».

С приобретением хроматического звукоряда щипковые гусли стали развиваться по законам академического инструмента: на них стало возможным исполнение не только русских народных песен и танцев, но и образцов музыкальной классики.

Однако к середине XIX столетия гуслярное искусство начало вымирать. Те типы гуслей, которые бытовали в социальных «низах», стали исчезать в связи с распространением в городской , а затем и в сельской среде новых жанров – частушек и различных образцов плясовой музыки. Гусли звончатые, с их неизменным бурдонным фоном и крайне ограниченным звукорядом, к середине XIX века стаи уступать место балалайке, а затем и гармони. Щипковые гусли, наиболее совершенные из всех разновидностей инструмента, со второй половины XIX столетия стали вытесняться фортепиано. Причинами тому явились сложности как в защипывании струн (диезные и бемольные струны находились под диатоническими), так и в глушении звука.

В.В.Андреев писал: «Гусли вышли из народного обращения, надо полагать, вследствие некоторой сложности своей конструкции. Инструмент этот пережил много веков без всякого изменения своего названия; изменялись неоднократно его размеры и количество струн. Форма, хотя и подвергалась в разное время различным изменениям, но весьма ничтожным. Прием игры всегда оставался тот же – перебор струн пальцами. Усовершенствованные гусли позволяют исполнять всякое музыкальное произведение в любой тональности, не изменяя строя инструмента. Этой способностью старинные гусли не обладали».

**Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями.**

Гармони вскоре после своего появления в России начали решительно вытеснять весь ранее бытовавший народный инструментарий. Они стали незаменимыми в традиционных формах организации досуга в селах: на посиделках, вечерках, народных гуляниях, свадьбах, проводах молодежи в армию и т.п. К середине XIX века, согласно сведениям этнографов, гармони «заменяют прежние музыкальные инструменты». Цены на отдельные виды тульских гармоней составляли всего 15 копеек за один экземпляр, а оптовые доходили до 6 копеек за штуку. В этом была одна из причин массового распространения гармоней.

Уже во второй половине XIX столетия гармонь распространяется не только в русской этнической среде, она получает необычайную популярность у многих народов России и становится инструментом всероссийским.

Появляются различные национальные виды гармоней: «татарская». Приспособленная к особенностям национальных звукорядов; «тальянка», получившая большое распространение как среди русских, так и среди татар, башкир, чувашей, марийцев, грузин, осетин и т.д.

Фольклорная русская гармоника была мало рассчитана на профессиональное исполнительство в концертном зале. Между тем, у профессиональных гармонистов гармонь звучала на сценах театров-балаганов, в залах купеческих клубов, на подмостках кафешантанов и т.п.

Особое признание в конце XIX – начале XX века получил гармонист Петр Федорович Жуков (1864 – ок. 1931), выступавший с двух- и трехрядной петербургской гармонью на народных гуляниях, покоривший публику выразительностью своей игры и мастерством импровизации. Этот музыкант является организатором первого профессионального дуэта гармонистов. Василий Николаевич Иванов, известный как Вася Удалой (1877 – 1936), играл на трехрядной венке исключительно по слуху. Он выступал в ресторанах, купеческих компаниях, а также с хором им. Пятницкого, аккомпанировал певице и собирательнице народных песен О. Ковалевой. Исполнитель буквально поражал слушателей своими вариациями на темы народных песен и сочиняемыми в процессе игры фантазиями-импровизациями. Большую известность получили и многие другие исполнители данного периода времени: Арсений Иванович Гурьевский (1888 – 1942), Симон Львович Коломенский (1876 – 1943), Александр Иванович Коротаев (1892 – 1965).

Еще более популярными были на эстраде ансамбли гармоней: дуэты в составе Петра Федоровича Жукова и Николая Федоровича Монахова, Ивана Михайловича Соловьева и Георгия Захаровича Бруева, дуэт братьев Никифора Ивановича и Александра Ивановича Мироновых.

Из трио гармонистов следует упомянуть коллективы под управлением А.В.Кузьмина, Ф.Д. Чекменева и И.М. Соловьева.

Обели немалую известность и небольшие коллективы из 4 - 5 человек, именовавшие себя «оркестрами гармонистов». Это были ансамбли диатонических инструментов под управлением Н.П. Машнина, В.С. Варшавского, В.П.ж Малявкина, С.Л. Коломенского, Г.Л. Лебедева и др. В этих коллективах исполнители играли исключительно по слуху. Но были и исключения, например, оркестры В.С. Варшавского и Н.И. Белобородова в конце 19 века состояли из хроматических гармоней и ориентировались на нотную письменность. Репертуар таких ансамблей состоял обычно из непритязательных вариаций на темы русских народных песен, романсов, популярных танцевальных жанров –вальсов, мазурок, полек, кадрилей, венгерок и т.д. Лишь изредка встречались несложные миниатюры музыкальной классики. Главной сферой распространения гармони стали разнообразные проявления музыкального досуга. Это влекло за собой все более активное развитие гармонного промысла.

**В.В.Андреев и его единомышленники в русской музыкальной культуре последней трети ХIХ века**

Важнейшие предпосылки возрождения ряда музыкальных инструментов были заложены в самом факте их устойчивого, многовекового существования и большой роли в отечественном музицировании – сольном и коллективном. Формирование в последней трети XIX столетия оркестрового искусства игры на русских народных инструментах было уникальным явлением в силу особой роли социального элемента народности этих инструментов. Они стали важным средством в осуществлении просветительских задач российского общества, связанных с приобщением широких масс к активному усвоению как высокохудожественных образцов народной песенности, так и богатства классического наследия.

Несмотря на уникальность данной идеи, в музыкальной культуре России конца XIX века было немало объективных предпосылок для ее возникновения.

В этот период старинные народно-песенные жанры стали вытесняться частушками и городской песней, мелодии которых были основаны на простейших гармонических схемах. Возросла потребность широких масс в портативном и транспортабельном музыкальном инструменте, предназначенном, прежде всего, для воспроизведения несложной фактуры аккомпанемента. Мелодические особенности (диатоника, бурдон) большинства старинных русских инструментов (например, жалейки, пастушьего рожка, гудка) не позволяли им приспособиться к новой песенности, обусловив постепенное их исчезновение. Из прежнего инструментария сохранили популярность балалайка и гитара, причем гитара бытовала только лишь в городской среде. Но уже ко второй половине XIX века эти инструменты вытесняются гармонью. Крайне ограниченный набор аккомпанемента, частая смена меха, отсутствие хроматического звукоряда гармони противоречили характерным свойствам русской крестьянской песни, особенно протяжной.

Пронзительный звук гармони существенно отличался от более камерного звучания многих русских народных инструментов и недостаточно с ними сочетался. Гармонь способствовала вытеснению развитых форм полифонического как вокального, так и инструментального коллективного музицирования. Широко бытовавшее мнение о «иноземном» происхождении гармони усугубляло отрицательное отношение к ней просвещенной части русского общества, отмечавшем пагубное влияние инструмента на русскую песенность. Следует отметить и низкую культуру многих гармонистов, употреблявших функционально неверную гармонизацию. Последняя нередко закреплялась в неграмотно составленных пособиях по обучению игре на гармони. Все это усиливало негодование музыкантов-профессионалов против массового увлечения гармонью. Исторической перспективы ее развития тогда никто предвидеть не мог. Поэтому тенденция возрождения «коренных» русских инструментов, которые могли быть противопоставлены стремительному распространению гармони, в последней трети XIX века значительно усиливается.

С 70-х годов 19 и особенно в начале ХХ столетия возрастает интерес к старинным музыкальным инструментам не только в России, но и многих странах западной Европы. Так, в Англии, Франции, Германии и других европейских странах в этот период усиливается внимание к различным видам виол; проявляется интерес к старинным клавишным инструментам 16 – 18 веков – клавесину и клавикорду. Растет увлечение ансамблевым исполнительством на этих инструментах. Но все же в России данная тенденция обрела совсем иные, по сравнению с зарубежными странами, формы. На Западе она, как правило, не носила специфически национального характера и воплощалась преимущественно в камерно-академическом музицировании. В России же – заключалась именно в возрождении традиции народной инструментальной культуры. Начиная с 1970-х годов, возрастает интерес общественности к искусству владимирских рожечников, а в следующем десятилетии выходит ряд значительных научных и публицистических трудов о русских народных инструментах. Среди них, прежде всего, следует назвать труды А.С. Фаминцына. Она оказали самое непосредственное влияние на формирование идей В.В.Андреева.

Рост интереса к старинным русским инструментам явился также следствием интенсивной работы профессиональных музыкантов и творческой интеллигенции по сохранению жанровых форм старинной народной песенности. Многие композиторы, писатели, этнографы, музыковеды с тревогой отмечавшие процесс вытеснения простейшими гармошечными наигрышами, незатейливыми плясовыми напевами и частушками русской протяжной песни, стали предпринимать усилия для ее возрождения. С этой целью, начиная с 1880-х годов, организуются различные песенные общества и фольклорные экспедиции. Пропаганду народно-песенного творчества стали вести лучшие хоровые коллективы России. К примеру, в 1902 году выдающийся собиратель и исполнитель песенного фольклора М.Е. Пятницкий создает вы Воронеже ансамбль народной песни. Музыкант проводит большую этнографическую и собирательскую работу. Из крестьян воронежской и рязанской губерний он организует народный хор, начавший с 1911 года активную концертную деятельность.

К народным песням, записанным в фольклорных экспедициях, обращаются выдающиеся русские композиторы, такие как П.И. Чайковский, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Лядов. Ими были написаны народно-0песенные обработки для различных исполнительских составов – фортепиано, голоса с фортепиано, женского, мужского и смешанного хора, симфонического оркестра, хора с симфоническим оркестром и т.д.

Возрождение народной песенности шло усилиями и самих исполнителей-энтузиастов. В 1880-х годах своими выступлениями прославился крестьянский хор владимирских рожечников под руководством Николая Владимировича Кондратьева (1842 – 1921). Несколько позже, в начале ХХ века, большую известность получили рожечные хоры братьев П.Г. и Н.Г. Пахаревых. В Российских городах все сильнее пробуждается интерес к деревенскому искусству. Наряду с ранее упоминавшимися вокальными и рожечными хорами, организуются различные театрализованные фольклорные представления. Например, участники труппы Д.И. Юрова вступали в традиционной крестьянской одежде. Под аккомпанемент балалайки они пели песни и частушки, рассказывали прибаутки, воспроизводили картинки деревенских праздников и сельского быта. В начале ХХ века по России гастролировал популярный дуэт в составе певицы Н.Н. Лавровой и гусляра С.П. Колосова. Появляясь перед зрителями в образе старца-странника и поводырки, артисты исполняли былины, духовные стихи и песни.

На рубеже веков русская песня широко зазвучала на концертной эстраде. В репертуаре исполнителей был представлен как деревенский, так и городской фольклор. Современники отмечали, что русская народная песня встретила «широчайший отклик в самых различных кругах общества – от генеральских салонов до фабричных казарм».

Другой важнейшей предпосылкой деятельности В.В.Андреева и его единомышленников было значительное усиление во второй половине 19 века просветительских идей. В 1862 году М.А. Балакирев и Г.Я. Ломакин организуют Бесплатную музыкальную школу в Петербурге. В 1878 году создается «Русское хоровое общество», при котором в 1881 году открываются Общедоступные хоровые классы для подготовки учителей хорового пения, дававшие начальное музыкальное образование многим выходцам из малоимущих семей.

Таким образом, идеи В.В. Андреева и его единомышленников возникли не на пустом месте. Они были обусловлены всей историей развития народного инструментального искусства России прошлых веков как сольного, так и ансамблевого. Особое значение для их возникновения имел значительно возросший в последней трети 19 века интерес музыкальной общественности к народному искусству, к просветительству, к вопросам заполнения народного досуга музыкой.

1. Хроматизация балалайки и гармони
2. Появление баяна в России и развитие концертного баянного исполнительства…………………..
3. Искусство игры на балалайке в начале ХХ века…