

DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277887

УДК 781.8:78.071.2-057.68

МИСТЕЦТВО МАНДРІВНИХ МУЗИКАНТІВ В ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ СПІЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Тетяна Молчанова

доктор мистецтвознавства, професор;

ORCID: 0000-0002-2152-7341; e-mail: prof@molchanova.pro

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати мистецтво мандрівних музикантів – прабатьків учасників спільної гри; обґрунтувати витоки та розкрити соціокультурні передумови становлення цього різновиду виконавства, яке сягає корінням у стародавню цивілізацію. Для оптимального розв'язання окреслених завдань залучено методи, серед яких головними постали джерелознавчий і системний. **Методологія дослідження** полягає в аналізі виконавського мистецтва періоду Античності та Середньовіччя, найбільш яскраво представленого синкретичною творчістю давніх поетів, кіфаредів та співаків, а також інших мандрівних музик, які уособлювали співака, поета, виконавця-акомпаніатора, оповідача, танцівника, циркача, що засвідчує зародження у їхньому мистецтві елементів синкретичного вокально-інструментального виконавства. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському музикознавстві обґрунтовано витоки та з'ясовано соціокультурні передумови становлення спільного виконавства, яке сягає корінням у стародавню цивілізацію, схарактеризовано мистецтво мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя. **Висновки.** Виконавство доби Античності та Середньовіччя було представлене переважно мистецтвом мандрівних музикантів і позначене їх непростими взаєминами із соціокультурним середовищем того часу. Водночас завдяки їх мистецтву спільне музикування поступово поставало процесуальною формою вокального та інструментального виконавства, яке володіє величезним потенціалом для розвитку. Адже в їх мистецтві формувалися деякі прикметні риси спільної гри: взаємоузгодженість намірів виконавця за достатньої індивідуальної свободи та водночас підпорядкування своєї гри іншому виконавцю. Саме їх творчість постала важливою єдиною ланкою між першими традиціями спільного виконавства, нехай і у форматі синкретичному, та його наступними високопрофесійними формами. Мандрівні музиканти заклали основи музичного мистецтва та саме від нього беруть свої коріння різні жанри камерного вокального та інструментального виконавства.

Ключові слова: мандрівні музиканти; Античність; Середньовіччя; прабатьки; вокально-інструментальне виконавство

Вступ

Сучасний виконавський процес неможливо уявити без функціонування різних форм спільного виконавства, яке є одним із найкращих напрямів навчання та музикування, створює поле для музичного спілкування, наповнює відчуттям емоційної підтримки. Наукові дослідження доводять, що спільне виконання музики значно зміцнює наші контакти з іншими музикантами, соціумом. Сьогодні статус камерної музики змінився – у XIX ст. камерні твори ще слухали у родинному оточенні, у невеликому салоні. Натепер вона перемістилася в концертні зали, надалі залишаючись популярним і доступним виконавським різновидом. Камерні концерти не надто добре проходять у величезних залах на кілька тисяч глядачів, водночас, відповідно до свого прелімінарного призначення, прекрасно відбуваються у менших приміщеннях, де акустично легше встановити прямий контакт зі слухачем.

Така форма виконавства була надзвичайно поширеною і високо цінованою ще у прадавні часи. Мистецтво поєднання звуків у логічно означений формат зароджувалося всюди, де з'являвся *Homo sapiens* (людина розумна). А у царині «людей розумних» виникла й спільна гра, яка вимагала одночасної участі у цьому процесі декількох осіб. Саме спів і танець, що потребували музичного супроводу, апріорі стали поштовхом для виникнення мистецтва спільного виконавства, яке формувалося впродовж тривалого часу – починаючи від його витоків (доби Античності), через відповідні етапи становлення та розвитку до сучасних різновидів спільної виконавської творчості. У цьому контексті досить пізнавальним і на сьогодні малодослідженим залишається мистецтво античних поетів, кіфаредів і співаків, а також мандрівних музикантів доби Середньовіччя, яких можна сміливо назвати прабатьками сучасних виконавців спільної гри.

Мета

Мета дослідження – проаналізувати мистецтво мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя, виявити коріння і розкрити соціокультурні передумови одного з ранніх етапів становлення спільного виконавства. Методологія дослідження передбачила вивчення історико-культурних процесів окреслених епох, що у цьому контексті уможливорює осягнення циклічності етапів становлення та формування спільного виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження мистецтва мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя в українському музикознавстві відсутні. Спроба розглянути це питання частково зроблена в монографії авторки статті (Молчанова, 2015) у контексті розгляду історичної еволюції мистецтва піаніста-концертмейстера. Поодинокі думки можна віднайти у дослідженнях українських музикознавців: А. Гуменюка (1967), І. Польської (Польская, 2001), Н. Кашкадамової (2009). Певну інформацію частково можна почерпнути у виданнях зарубіжних дослідників у контексті

аналізу історико-культурних процесів кожної доби, яких, на жаль, не віднайти в українських джерельних базах (Gwizdalanka, 2005; Donington, 1963; Morawski, 2006; Śmiechowski, 2002; Chomiński & Wilkowska-Chomińska, 1989).

Тож бракує системного аналізу, на основі якого можна було б простежити тенденції становлення мистецтва спільного виконавства й у цьому сув'язі його прабатьків – мандрівних музикантів, що постає особливо цінним у контексті розгляду циклічності етапів становлення та формування спільного виконавства.

Виклад матеріалу дослідження

Ще на початку зародження музичної культури люди співали та танцювали, акомпануючи собі плесканням у долоні, ударами один об одного шматків дерева, кісточок чи каміння. Природна музикальність племен і народностей тих далеких часів, тяжіння до масової участі в музичних «дійствах» були інспіраторами колективного виконавства. Саме танець та спів, які потребували музичного супроводу, апріорі стали поштовхом для виникнення мистецтва спільного музикування. «Факти засвідчують, що музичне мистецтво за своїм походженням, за своєю <...> природою має виконавську сутність, оскільки музика народилася з імпровізації народних музик» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 83). Витоки цього різновиду виконавства знаходимо ще в синкретичному мистецтві античних поетів (найраніші згадки – про Орфея¹, Аполлона²), кіфаредів і співаків, які виконували свої піснеспіви у супроводі кіфари, авлоса, та в одній особі поєднували співака, поета, оповідача, танцівника, циркача і музику-імпровізатора. «Коли Аполлон у супроводі музи з'являється <...> на Олімпі <...>, чути звуки його кіфари та спів муз <...>. У повній тиші урочисто звучать струни кіфари <...>. Танцюють юні боги під звуки кіфари Аполлона <...>» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 81). «Граючи на кіфарі, наблизився до трону Аїда Орфей, / Сильніше вдарив по струнах кіфари і заспівав <...>» (Овідій Назон, 1999).

Античність пов'язана з іменами поетів, кіфаредів та співаків: Терпандра³, Архілоха⁴, Аріона⁵, Тіртея⁶, Стесіхора⁷, Сапфо⁸, Алкея⁹, Анакреонта¹⁰, Мімнерма¹¹, Івіка¹², Піндара¹³, Вакхїліда¹⁴. У літературних джерелах наявні згадки про гістріонів¹⁵ та мїмів¹⁶ – перших мандрівних музикантів – вихідців із нижчих верств

¹ Орфей (давньогрец. *Όρφεύς*) – персонаж давньогрецької міфології, співак і музикант.

² Гомер (давньогрец. *Όμηρος*) – легендарний давньогрецький поет-оповідач, якому приписують створення «Іліади» й «Одіссеї».

³ Терпандр (давньогрец. *Τέρπανδρος*) – давньогрецький поет VII ст. до н. е., уродженець лесбійського міста Антісси (за іншою версією, Кум або Арн), засновник грецької класичної музики й ліричної поезії. Проживав у Спарті.

⁴ Архілох (давньогрец. *Αρχίλοχος*, лат. Archilochus; бл. 680 – бл. 640 рр. до н. е.) – давньогрецький сатиричний поет.

⁵ Аріон, також Аріон Метїмнейський (грец. *Αρίων ὁ Μηθυμναῖος*, латин. Arion Methymneus) – грецький ліричний поет, співак і кіфарод з Метїми на о. Лесбос (кін. VII – поч. VI ст. до н. е.).

⁶ Тіртеї (давньогрец. *Τύρταϊος*) – грецький поет VII ст. до н. е.

⁷ Стесіхор (давньогрец. *Στησίχορος*, 2-га пол. VII ст. до н. е. – бл. 556 р. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, представник хорової меліки (загальна назва ліричної поезії давніх греків).

суспільства. Їх виконавство було головною формою побутування музики та виявлялося в неподільній єдності колективного та індивідуального, вокального та інструментального начал. Первісним різновидом цілісності в музиці постала імпровізаційність як процес музикування, який не має конкретних засобів для позначення кінця та початку твору, а також характеризується відсутністю диференціації виконавських партій.

Світська музика доби Середньовіччя упродовж тривалого часу продовжувала перебувати поза професійною сферою – її формуванню сприяло становлення придворних традицій та ідеології лицарства в музичній культурі Європи, інтерференція народної творчості середньовічних міст і культури бюргерства, що якнайкраще проявилася у творчості мандрівних музик – лицарів-трубадурів¹⁷. Хрестові походи на Схід, знайомство з арабською придворною культурою – імпровізаційним співом поезії у супроводі музичного інструмента «уда»¹⁸ – мистецтва, що активно розквітло у середньовічній мусульманській Іспанії, відповідно збагачували світогляд лицарів. Так поступово розвивалися аматорські та напівпрофесійні форми музикування. Саме трубадури та трувери¹⁹ стали авторами перших зразків світської поезії (віршів зі співом про прекрасну даму). Безумовно, не можна з упевненістю стверджувати про існування в їхньому мистецтві елементів синкретичного вокально-інструментального виконавства, оскільки

⁸ Сафо, Сафо, Сафо Мітиленська (грец. *Σαπφώ*, бл. 630 – 570 рр. до н. е.) – давньогрецька поетеса, представниця монодичної пісенної лірики. Уродженка о. Лесбос, міста Мітіліні. Перша поетеса, яка оспівувала у літературі чуттєве кохання між жінками – саме тому їй приписують похвалу лєсбійського кохання.

⁹ Алкей (грец. *Αλκαίος*, бл. 630 – бл. 590 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, представник монодичної лірики, народився і жив на о. Лесбос, у місті Мітіліні. Сучасник Сафо.

¹⁰ Анакреонт, Анакреон (давньогрец. *Ἀνακρέων*, 570/559 – 485/478 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет. Був включений до канонічного списку Дев'яти ліриків елліністичної Олександрії.

¹¹ Мімнерм (грец. *Μίμνερμος*, др. пол. VII ст. до н. е.) – давньогрецький лірик і флейтист. Передбачається, що він є уродженцем міста Колофон у Малій Азії. Розквіт його творчості припадає на кінець 30-х – поч. 20-х рр. VII ст. до н. е.

¹² Івік (давньогрец. *Ίβικος*, др. пол. VI ст. до н. е.) – грецький лірик, старший сучасник Анакреонта. Був включений до канонічного списку Дев'яти ліриків елліністичної Олександрії.

¹³ Піндар (давньогрец. *Πίνδαρος*, бл. 518 – 443 або 438 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, найвидатніший представник урочистої хорової лірики стародавньої Греції.

¹⁴ Вакхлід (грец. *Βακχλίδης*, бл. 508 – бл. 450 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, молодший сучасник Піндара, представник урочистої хорової лірики.

¹⁵ Гістріон (лат. *histrion* – актор, трагик) – мандрівний музикант у Стародавньому Римі.

¹⁶ Міми (давньогрец. *μῖμος* – «наслідування») – в античних греків і римлян таку назву отримали сценічні спектаклі масового характеру (виступи акробатів, фокусників, сценки зі співом і танцями). Відповідно й актори цього театру називалися мімами.

¹⁷ Трубадур (прованс. *Trobador*, від *trobar* – знаходити, складати вірші) – поет-співак у Південній Франції кінця XI – поч. XIV ст.; виконував свої пісні сам, часто у супроводі менестреля або ж доручав виконувати їх жонглеру.

¹⁸ Уд (грец. ούτι) – струнний щипковий інструмент, розповсюджений у країнах Близького Сходу, Середньої Азії, Кавказу. Попередник європейської лютні, а також гітари.

¹⁹ Трувер (франц. *trouvere*, від *trouver* – знаходити, створювати тропи) – поет-співак у Північній Франції XII–XIII ст. Творчість труверів, яка поєднувала драматичну дію, пісні й танці, складалася при дворах феодалної знаті під впливом мистецтва трубадурів.

«у порівняно численних записах наспівів лицарської лірики ніде немає прямих вказівок на участь інструментів» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 108). Наводячи думку М. Херда (M. Herd), І. Польська стверджує, що у творчості тодішніх мандрівних музикантів «пісні майже без сумніву гралися з акомпанементом, який виконувався, напевно, на лютні чи маленькій арфі. А для танцювальної музики застосовувалися волинки, ранні зразки фіделей, колісної ліри, язичкові свирілі та блок-флейти <...>» (Польская, 2001, с. 103).

Надалі мистецтво трубадурів та труверів ініціювало визрівання аматорських і напівпрофесійних форм виконавства, створення характерних пісенних жанрів вокальної музики: сирвенти, балади, рондо, пісні-марші, канцони, пісні-діалоги. Їхні тексти були строфічними, форма різноманітною, а зв'язок мелодії з поетичним текстом виявлявся через структуру ритму – мелодія фіксувалася у певній ритмічній фігурі. Пісні мандрівних музикантів зазвичай склалися під час співу: мелодії імпровізувалися і в процесі кожного виконання з'являлися нові інтонації та мотиви. Це твердження кореспондує з думкою Н. Кашкадамової (2009), яка зазначає, що «їх конкретне призначення зумовлювало усталення музичного жанру за стійкими нормами творення, дотримуючись яких музикант-практик щоразу імпровізував свою музику, вносячи в неї хіба що невеликі знахідки та відмінності» (с. 28). І хоча у ті часи музика залишалася мистецтвом одноголосим, першими проявами багатоголосся у творчості мандрівних музикантів доби Середньовіччя став паралельний рух голосів, що переміщувалися на однакові відстані та в однаковому ритмі, а також коли хоральна мелодія дублювалася іншим голосом, що супроводжував хорал, який міг виконуватися на іншому інструменті.

У XII–XIII ст. пісні трубадурів просякнули до Німеччини, де таких музикантів іменували «мінезингерами»²⁰, а їх творчість розквітла при дворах. Вони співували ідеальне кохання, і на відміну від пісень французьких побратимів, їхня музика та вірші були більше наповнені роздумами, ніж піднесеними почуттями, тому й здавалися стриманішими, суворішими й лаконічнішими. Їхнє мистецтво «передбачало часткове або повне музичне виконання (згідно з численними свідченнями сучасників, воно співуче речитувалося з інструментальним супроводом)» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 109). Поступово формувалася така форма виконавства, як музично-поетичне музикування – голос з інструментальним супроводом. Носіями ж народних традицій цієї сфери виконавства ставали міські музиканти та музиканти-ремісники – жонглери²¹, шпільмани²²,

²⁰ Мінезингер (нім. Minnesinger, від Minn – любов і Singer – співак) – німецький середньовічний поет-співак XII–XIII ст., автор-виконавець творів лицарської лірики. Свої твори виконував під акомпанемент струнних. Сюжет часів мінезингерів використав у своїй опері «Тангейзер» Р. Вагнер.

²¹ Жонглер (франц. jongleur) – середньовічний мандрівний музикант у Франції. В інших країнах жонглерів називали «шпільманами», «вагантами», «йокуляторами», «гістріонами»; у Стародавній Русі – «скоморохами». Жонглери грали на лютні, віолі, ротті. Деякі перебували на службі у труверів і трубадурів.

²² Шпільман (нім. Spielmann) – середньовічний артист у німецькомовних країнах, який був супутником співака (барда, трувера, трубадура), часто виступав і самостійно, виконуючи власні пісні під власний супровід.

менестрелі²³. Саме їхній пісенний та інструментальний репертуар згодом було покладено в основу світської музичної лірики.

В Англії мандрівних музикантів називали бардами²⁴. «Мандрівні співаки – поети, звані "бардами", співали свої народні світські пісні на більше голосів, або у супроводі інструмента, званого "хротта" (рід цитри з трьома, а іноді шістьма струнами). З Британії переноситься звичай співати світські пісні на континент так, щоб компоністів і поетів середньовіччя вважати мучениками, спадкоємцями кельтських бардів» (Левицький, 1921, с. 12). В Іспанії народних виконавців-музикантів називали як і у Франції – «жонглерами». Починаючи з XII ст., до їхніх лав увійшов особливий прошарок мандрівних поетів і музикантів – ваганти²⁵, голіарди²⁶, які, на відміну від жонглерів, були освіченими, володіли латиною і цією мовою складали пісні. Це був «різновид середньовічної інтелігенції: майже всі – студенти та магістри <...> начитані в класиках, володіють латинською мовою та правилами класичного віршування» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 110). До XII ст. музика Скандинавії, зокрема Данії та Норвегії, обмежувалася лише тими жанрами народної творчості, які виконували скальди²⁷, у репертуарі яких були переважно пісні героїко-епічного характеру. А от суто національні пісні (танцювальні) можна було почути у виконанні інших музикантів – мандрівних артистів «легерів» і «комедіантів»²⁸. Виконавське мистецтво середньовічної Швеції представлене сільськими музикантами – спельманами (ті ж шпільмани), які грали в ансамблях у так званих артілях спельманів. У Польщі (XII ст.) представниками народного музичного мистецтва були мандрівні семінаристи-йокулятори²⁹, які одночасно були співаками й музикантами. Великий успіх у Угорщині мали іноземні музиканти – жонглери, шпільмани, які позначалися або латиною – йо-

²³ Менестрель (англ. minstrel, франц. ménestrier, лат. ministerialis – «служник») – загальна назва поета-музиканта, професійного співака доби Середньовіччя (XII ст.) та Ранняго Відродження, який заробляв співом і грою на музичних інструментах з пам'яті.

²⁴ Бард (англ., ірланд. bard, від кельтс. bardo – співак) – народний співак-оповідач у кельтських племен. У добу Середньовіччя – професійний співак при княжому дворі. Існували й мандрівні барди. Вони співали, акомпануючи собі на круїті (на зразок ліри), кроті (щипк., а згодом – смичковий інструмент), пізніше – на триструнному тілінку.

²⁵ Вагант (лат. vagantes – мандрівний) – середньовічний мандрівний співак і поет у Західній Європі XI–XIV ст., здебільшого студент, який не завершив навчання. Відомий студентський гімн «Гаудеамус» склався із застольних пісень вагантів. Ще мали назву «мандрівні клірики» (лат. clerici vagantes – «мандрівні люди»).

²⁶ Голіард, гальярд (старофранц. goliard – блазень; на ім'я біблейського велетня Голіафа [Goliath], визнаного мандрівними музикантами своїм патроном) – середньовічний мандрівний співак і поет в Італії, Іспанії. Іноді називалися «шахраями» (gibaldi) через те, що до них часом приєднувалися «декласовані елементи».

²⁷ Скальд (ісл. skald – поет) – поет, співак, декламатор у Норвегії та Ісландії IX–XIII ст., який писав пісні на честь військових вождів, а також вірші, що відтворювали сучасні події. Музика скальдів не збереглася.

²⁸ Легери та комедіанти – мандрівні артисти, виконавці ролей у балаганних виставах у середньовічній Європі.

²⁹ Йокулятор (польс. żartowniś; латин. jocolator – жартівник, розважальник, балясник) – середньовічний мандрівний музикант у Західній Європі (здебільшого у Польщі). Поєднавав у своєму мистецтві навички співака, актора, музиканта, танцівника, акробата, фокусника, дресирувальника.

кулятор, мім, гістріон, або ж угорською мовою – énekus (співак), kobzos (виконавець на кобозі), hegedűs (виконавець на вієлі), síros (виконавець на свірелі), lañtos (виконавець на лютні).

Головними представниками музичної творчості Київської Русі³⁰ були східнослов'янські мандрівні музиканти – скоморохи-музики³¹, у мистецтві яких поєдналися співи, інструментальна гра, танець, театралізована пантоміма.

Їх попередниками були музики, увічнінені у фресках Софії Київської, де грають на гуслах, переносному органчику (волинці), духових і ударних інструментах, що дає змогу з упевненістю стверджувати про розповсюдження спільного музикування у культурі доби Середньовіччя. Аналізуючи цю фреску, А. Гуменюк (1967) зазначає: «На струнних інструментах та на подовженій флейті скоморохи <...> виконували мелодію танцю, на сопелях <...> створювали басову основу <...>. Можна здогадуватися, що на лютнеподібному інструменті виконувався простенький гармонічний супровід» (с. 152). І надалі підсумовує: «Музика у виконанні такого ансамблю звучала <...> злагоджено і колоритно, у ньому ясно можна було почути мелодію та її гармонічний супровід» (Гуменюк, 1967, с. 153–154). Як зазначає Ф. Колесса (2005): «У поширюванні пісень та музичних інструментів скоморохи сповняли роль (мовою оригіналу – Т. М.) посередників між селом і містом, поміж боярським двором і селянською хатою. Одні із скоморохів жили життям безпритульних мандрівців, інші ж, що стояли на службі вельмож, мали свої постійні осідки».

Також мандрівними музикантами вважаються кобзарі, лірники, бандуристи³², мистецтво яких своїм корінням сягає глибокої давнини. Ці музики грали й співали на ярмарках, храмових та інших святах. Більшість із них вміли імпровізувати, дехто й сам складав пісні, зберігаючи українські традиції та героїко-патріотичний епос. В українській традиції мандрівні музиканти завжди були шанованими особами. Тип мандрівного співця постав сакральним для української культури, вони вважалися «людьми Божими», своєрідними захисниками української ідентичності.

З-поміж середньовічних музик згадаємо й давньоруського епічного оповідача-гусяря Бояна, оспіваного у «Слові о полку Ігоревім»: «Не лебедю, то сокіл доганяє, ген в дали, / Лиш Боян свої пальці пускає / Віщі пальці на струни, – щоб грали / Князям славу і честь повідали» (*Слово о плъку Игоревѣ*, б.д.). Боян був і автором, і виконавцем своїх творів, акомпануючи собі на гусях. У Галицько-Волинському літописі наявні згадки ще про одного древнього славного мандрівного музику Мітуса, який жив у XIII ст. і служив князеві Данилу Галицькому.

³⁰ Вперше згадані в літописах Київської Русі у 1068 році.

³¹ Походження слова «скоморох» не вельми з'ясовано. О. Веселовський пояснює походження дієсловом «скаматі» («творити галас»). Згодом дослідник побачив у цій назві анаграму арабського слова «масхара» («замаскований блазень»). Інші дослідники вважали, що це слово походить від візантійського «скаммарх» («майстер сміхотворення»).

³² Кобзарі грали зазвичай на кобзі – варіанті лютні або на колісній лірі, чи простій бандурі. Лірники – на лірах (релях), які відрізнялися від кобз і бандур. Багато кобзарів вміли грати й на лірах, тому виступали і як лірники. Бандуристи грали на більш досконалому інструменті – бандурі, знали нотну грамоту. Попри такі відмінності цих музик часто уособлюють і подають як «кобзар – бандурист».

Дійшло до нас ім'я і співця Мануйла. Мандрівними музикантами в Київській Русі вважалися і каліки перехожі³³: одні – жили при княжих палацах, інші – жебракували. Мандруючи святими місцями як паломники, вони склали пісні про «житіє святих», співали, акомпануючи собі на гусях, лірах, бандурах.

Згодом серед мандрівних музикантів почалося розшарування: одні ставали музикантами, відмовляючись від інших професій, інші спеціалізувалися як актори, треті переходили у категорію фіглярів, фокусників. Частина мандрівних артистів осіла – одні вступили на службу до феодальних палаців, поповнюючи склад королівських і князівських інструментально-співацьких капел, брали участь у камерних ансамблях, виконуючи твори для багатих вельмож; інші залишилися у містах, і саме з них згодом набиралися виконавці для музичного супроводу різних подій. Ось як описано такі події: «В Антверпені купці щодня прямують на біржу в супроводі музикантів. У кімнаті наречених Будинку гільдій у Ризі музиканти акомпанують танцям. У Цюриху вранці та ввечері проходять вулицями трубачі й подають сигнали жителям для підйому та відходу до сну. У Нюрнберзі міські дудочники грають щоразу, коли на шибениці з'являється новий мешканець. У Базелі силами найманих інструменталістів під вікнами влаштовуються "музичні залицяння" на кшталт італійських та іспанських серенад. На банкетах, парадах, святкуваннях з "ложі дудочників" (балюстради) старої лейпцизької ратуші лунають урочисті мелодії» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 114). У ті далекі часи цілі квартали заселялися музикантами, які обслуговували сімейні свята. А ось який опис свята наводиться у німецькій шпільманській збірці «Карлмайнет» (поч. XIV ст.): «Та прибули туди з далеких країв сто менестрелів, які у нас звуться шпільманами. Вони здатні розповідати про славетну зброю, співати про пригоди та про речі, які відбувалися у стародавні часи. А ще з'явилися і такі, котрі про життя та про кохання не по-писаному оповідали та видобували з віел сумні звучання. Одні відмінно грали на розі, другі були відомі як співаки. Інші солодко грали на дерев'яних і кістяних флейтах. Одні добре грали мотети на волинках, другі так грали на арфах і ребеках, що всі довкола охоче замовкали. Деякі грою на псалтерії³⁴ сердечний смуток перетворювали на радість. Були й такі, що грою на цинках у Парижі заробляли. Були й майстрові фокусники <...>, а дехто й азартні ігри був готовий влаштувати <...>» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 114). Ще 1231 року одна з частин Кельна називалася площею Жонглерів, інша – вулицею Шпільманів, а в Парижі досі існує вулиця Менестрелей <...>. А в середньовічній Угорщині, де цілі поселення заселялися жонглерами, у XIII ст. згадується місцевість слов'янського походження Ігриць (Ігрець). Перехід до осілості сприяв об'єднанню цих музикантів та створенню професійних асоціацій – такі спілки виникали у Відні (братство Св. Миколая, 1288), Парижі (братство Св. Юліана, 1321), Празі (1348), згодом в Англії, Німеччині, Нідерландах, Швейцарії.

³³ Каліки перехожі – давня назва прочан, які співали духовні вірші й билини. Вважається, що назва «каліки» походить від слова «каліге» (лат. caligae – «чоботи») – підв'язні сандалі, в які взувалися паломники, коли вирушали до Єрусалиму.

³⁴ Псалтерії (грец. – psaltērion, от psállō – перебираю струны [Псалтырь]) – загальна назва давніх і середньовічних багатострунних щипкових музичних інструментів, переважно родини лір.

Водночас певна частина народних музикантів продовжувала провадити вільний мандрівний спосіб життя, з'являючись скрізь, де виникав натовп – на ярмарках та цвинтарях, весіллях і турнірах, і навіть у церквах. Згодом мандрівні музиканти почали брати участь у духовних спектаклях, у частинах церковних служб, де потрібно було виконувати комічні ролі. Християнські церкви використовували хоровий спів, що своєю чергою підготувало відкриття монастирських, а згодом і кафедральних шкіл співаків та інструменталістів, які ставали основною базою майбутньої професійної музичної освіти.

Висновки

На ранніх стадіях утворення цивілізації спільна гра була головною формою побутування музики та виявлялася у неподільній єдності колективного й індивідуального, вокального й інструментального начал. До того часу ще не виникло і фундаментальних для музичної культури понять «музичний твір» і «музичне виконавство» – існувало лише сукупне поняття музики та музиканта як людини, яка творить музику в реальному звучанні. Тож первісним різновидом цілісності у музиці постала імпровізаційність – процес музикування, який не має конкретних засобів для позначення кінця та початку твору, а також диференціації виконавських партій.

Музична культура доби Середньовіччя становить вищий щабель розвитку, як порівняти з первісним суспільством. Щоправда, і надалі не існувало чіткого розмежування на вокальну та інструментальну музику – музика продовжувала виконувати лише прикладну та духовно-практичну функції як служниця поезії (світської та духовної) і входила до синкретичного поетично-музичного мистецтва на правах лише супроводжувального компонента. Ставлення до музики було виключно ужитковим через пріоритет слова. У вокально-поліфонічних творах панував ієрархічний принцип співвідношення партій з окресленням провідної (тенор, який виконував *cantus firmus*) і другорядних (*duplum, triplum, kvadruplum*), одна з яких могла виконуватися інструментом.

Інструментальна музика перебувала у зародковому стані та відокремлювалася від вокальної лише для того, щоб обслуговувати танець, пісні, вистави, світські прийоми. Водночас саме мандрівні музиканти Середньовіччя відіграли важливу роль у розвитку суто інструментальної музики. Адже у ті часи інструментальна музика, порівняно із суто вокальною, вважалася нижчою, її намагалися не використовувати у храмах як не зовсім божественну. Та й любовне почуття воліли висловлювати насамперед за допомогою слів. Лише танцювальна музика залишалася суто інструментальною. Творець виступав як виконавець (в одній особі) і так сприймався. Виконавство було представлене переважно мистецтвом мандрівних музикантів і позначене їх непростими взаєминами із соціокультурним середовищем того часу. Припускаємо, що завдяки їх мистецтву спільне музикування поступово поставало процесуальною формою вокального та інструментального виконавства, яке володіє величезним потенціалом для розвитку. Адже в їх творчості формувалися деякі прикметні риси спільної гри: взаємоузгодженість намірів виконавця за достатньої індивіду-

альної свободи (коли виконавець уособлював поета, співака, інструменталіста, танцівника) і водночас підпорядкування своєї гри іншому виконавцю (коли участь жонглерів у виконанні пісень свого патрона полягала в інструментальній підтримці його співу чи гри); вдосконалення імпровізаційної гри інструментальних наспівів завдяки використанню мелізматичних оспівувань, інтервальних розходжень з мелодією. І саме їх творчість постала важливою єднальною ланкою між першими традиціями спільного виконавства, нехай і у форматі синкретичному, та його наступними високопрофесійними формами. Щоправда, стверджувати думку щодо наявності у добу первісного ладу та Середньовіччя існування мистецтва спільної гри, розчленованого на сольну партію та акомпанемент, видається некоректним, оскільки у той час будь-які форми музикування, а також жанри, що призначені для цього, існували лише на рівні синкретичного мистецтва. Водночас варто зазначити, що в музичній естетиці Античності та Середньовіччя були закладені передумови для визрівання спільного виконавства, які знайшли свій подальший розвиток в естетиці наступних епох. Саме мандрівні музиканти заклали основи музичного мистецтва та саме від них ідуть різні жанри камерного вокального та інструментального виконавства, а в їх танцювальних номерах – витоки різновидів пластичних мистецтв. Водночас для формування й утвердження мистецтва спільного виконавства знадобився довгий шлях впродовж багатьох історичних епох.

Список бібліографічних посилань

- Гуменюк, А. І. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка.
- Кашкадамова, Н. (2009). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах* (2ге вид.). Освіта України.
- Колесса, Ф. (2005). *Історія української етнографії*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Левицький, І. (1921). *Нарис історії музики*. Накладом Михайла Таранька.
- Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика* [Монографія]. Ліга Прес.
- Овідій Назон, П. (1999). *Любовні елегії. Метаморфози. Скорботні елегії* (А. Содомора, пер.). Основи.
- Польская, І. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [Монографія]. Харьковская Государственная Академия.
- Слово о плъку Игоревѣ, Игоря сына Святъслава, внука Ольгова. (б.д.). Ізборник. <http://izbornyk.org.ua/slovo/slovo.htm>
- Chomiński, J., & Wilkowska-Chomińska, K. (1989). *Historia Muzyki* (Cz. 1). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. Faber & Faber.
- Gwizdalanka, D. (2005). *Historia muzyki* (Cz. 1: Starożytność. Średniowiecze. Renesans. Barok). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Morawski, J. (2006). *Średniowiecze* (Cz. 1: Do roku 1320). Sutkowski Edition Warsaw.
- Śmiechowski, B. (2002). *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk: historia muzyki*. Adam.

References

- Chomiński, J., & Wilkowska-Chomińska, K. (1989). *Historia Muzyki* [History of music] (Pt. 1). Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. Faber & Faber [in English].
- Gwizdalanka, D. (2005). *Historia muzyki* [History of Music] (Pt. 1: Starożytność. Średniowiecze. Renesans. Barok [Antiquity. Middle Ages. Renaissance. Baroque]). Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Humeniuk, A. I. (1967). *Ukraiński narodni muzyčni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2009). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing music on keyboard and string instruments] (2nd ed.). Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (2005). *Istoriia ukraińskoi etnohrafii* [History of Ukrainian ethnography]. M. Rylyskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Levytskyi, I. (1921). *Narys istorii muzyky* [An essay on the history of music.]. Nakladom Mykhaila Taranka [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice] [Monograph]. Liha Pres [in Ukrainian].
- Morawski, J. (2006). *Średniowiecze* [The Middle Ages] (Pt. 1: Do roku 1320 [By the year 1320]). Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].
- Ovidius, F. Naso, P. (1999). *Liubovni elehii. Metamorfozy. Skorbotni elehii* [Love elegies. Metamorphoses. Sorrowful elegies] (A. Sodomora, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Pol'skaya, I. (2001). *Kamernyi ansamb'l': istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics] [Monograph]. Kharkiv State Academy [in Russian].
- Slovo o pl'niku Igorevѣ, Igorya syna Svyat'slavlya, vnuka Ol'gova* [A word about the regiment of Igor, Igor, the son of Svyatoslav, the grandson of Olgov]. (n.d.). Izbornyk. <http://izbornyk.org.ua/slovo/slovo.htm> [in Old Slavic].
- Śmiechowski, B. (2002). *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk: historia muzyki* [On music, the most beautiful of the arts: the history of music]. Adam [in Polish].

THE ART OF TRAVELLING MUSICIANS IN THE HISTORY OF JOINT PERFORMANCE ESTABLISHMENT

Tetiana Molchanova

Doctor of Arts, Professor;

ORCID: 0000-0002-2152-7341; e-mail: prof@molchanova.pro

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyze the art of travelling musicians – the ancestors of the participants of the joint game; to substantiate the origins and reveal the socio-cultural prerequisites for the formation of this type of performance, which has its roots in ancient civilizations. For the optimal solution of the outlined tasks, the researcher used methods, among which the main ones are source and systematic. **The research methodology** is to analyze the performing arts of the Ancient and Middle Ages, most clearly represented by the syncretic works of ancient poets, kithara players and singers, as well as other travelling musicians who personified the singer, the poet, the accompanist, the storyteller, the dancer, the circus performer, which testifies to the emergence of elements of syncretic vocal and instrumental performance in their art. **Scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology, the origins and socio-cultural prerequisites for the development of joint performance, which has its roots in ancient civilizations, are substantiated and the art of travelling musicians of the Ancient and Middle Ages is characterized. **Conclusions.** The performance of the Antiquity and Middle Ages was represented mainly by the art of travelling musicians and was marked by their complicated relations with the socio-cultural environment of that time. At the same time, thanks to their art, joint music-making gradually emerged as a procedural form of vocal and instrumental performance with a huge potential for development. After all, their art formed some of the distinctive features of joint playing: mutual coherence of the performer's intentions with sufficient individual freedom and at the same time the subordination of their playing to another performer. It was their creative work that became an important link between the first traditions of joint performance, albeit in a syncretic format, and its subsequent highly professional forms. Travelling musicians laid the foundations of musical art and it is from them that various genres of chamber vocal and instrumental performance take their roots.

Keywords: travelling musicians; Antiquity; Middle Ages; ancestors; vocal and instrumental performance

