

**ИСКУССТВО СТРАНСТВУЮЩИХ МУЗЫКАНТОВ
(К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПРОФЕССИИ
ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)**

**ARTA MUZICIENILOR AMBULANȚI
(DESPRE ORIGINEA PROFESIEI DE PIANIST-ACOMPANIATOR)**

**THE ART OF WANDERING MUSICIANS (TO THE QUESTION
OF THE ORIGIN OF THE PROFESSION OF PIANIST-CONCERTMASTER)**

ТАТЬЯНА МОЛЧАНОВА,

профессор, кандидат искусствоведения,
Львовская Национальная Музыкальная Академия им. Н. Лысенко

В статье сделана попытка проанализировать искусство странствующих музыкантов – прародителей пианистов-концертмейстеров и артистов камерного ансамбля, обосновать истоки и раскрыть социокультурные предпосылки становления этой профессии. В этом контексте рассмотреть зарождение традиций совместного музицирования, уходящих корнями в древние цивилизации. Подтвердить, что исполнительское искусство периода античности и Средневековья наиболее ярко представлено синкретическим творчеством древних поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов, в одном лице объединивших певца, поэта, исполнителя-аккомпаниатора, рассказчика, танцовщика, циркача. Прокомментировать зарождение в их искусстве элементов синкретического вокально-инструментального исполнительства.

Ключевые слова: странствующие музыканты, античность, Средневековье, прародители, вокально-инструментальное исполнительство, пианист-концертмейстер.

În articol se analizează arta muzicienilor ambulanți – predecesorii pianiștilor-acompaniatori și ai artiștilor ansamblului de cameră, se demonstrează originea și se dezvăluie premisele socioculturale de formare a profesiei. În acest context, se examinează originea tradițiilor de interpretare colectivă a muzicii care își are rădăcinile în civilizațiile antice. Se confirmă că arta interpretativă din perioada antică și medievală este reprezentată cel mai clar în creația sincretică a poezilor și cântăreților antici, precum și a muzicienilor ambulanți, care unește la un loc calitățile de cântăreț, poet, interpret-acompaniator, povestitor, dansator, acrobat. Se comentează nașterea în arta lor a elementelor sincretice de interpretare vocală și instrumentală.

Cuvinte-cheie: muzicieni ambulanți, antichitate, Evul mediu, predecesori, interpretare vocal-instrumentală, pianist-acompaniator.

This paper attempts to analyze the art of wandering musicians - the forefathers of pianists-concertmasters and artists of chamber ensemble, grounds the sources and reveals the socio-cultural pre-conditions of the becoming of this profession. The origin of traditions of joint music making that has roots in ancient civilizations is also considered in this context. It is confirmed that performing art of the period of antiquity and Middle Ages is most brightly presented by the syncretic work of ancient poets, kifarods and singers wandering musicians, that united a singer, poet, performer-accompanist, storyteller, dancer, circus actor in one person. The genesis of the syncretic elements of vocal and instrumental performance in their art is also commented.

Keywords: wandering musicians, antiquity, Middle Ages, forefathers, vocal and instrumental interpretation, pianist-concertmaster.

Современный исполнительский процесс невозможен без участия пианиста-концертмейстера. Ни один спектакль в театре оперы и балета, выступление хора не могут обойтись без его предварительной работы. Без помощи концертмейстера не состоится ни исполнительский конкурс, ни выступления певцов, инструменталистов и танцоров, не смогут функционировать учебные музыкальные заведения, а также некоторые внешкольные учреждения (кружки). Вместе с тем на сегодня создалась весьма парадоксальная ситуация: существует профессия пианиста-концертмейстера, имеющая свою специфику, исполнительские, педагогические задачи, однако не изучена её история и этапы становления, как нет и детально разработанной системы приобретения имманентных знаний и навыков в этой области. В этом контексте достаточно познавательным и на сегодня неисследованным остаётся искусство прародителей современного пианиста-концертмейстера и артиста камерного ансамбля – античных поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов эпохи Средневековья.

Цель статьи: проанализировать искусство странствующих музыкантов, выявить корни и раскрыть социокультурные предпосылки одного из этапов становления совместного исполнительства.

На заре зарождения музыкальной культуры люди пели и танцевали, аккомпанируя себе с помощью хлопанья в ладоши, ударами друг о друга кусков дерева, косточек или камней. Природная музыкальность племён и народностей тех далёких времён, тяготение к массовому участию в музыкальных „представлениях” выступали инспираторами коллективного исполнительства. Именно танец и пение, которым требовалось музыкальное сопровождение, априори стали толчком для возникновения искусства совместного музицирования. Наиболее ранние упоминания об известных творцах музыки и исполнителях уходят корнями в мифологию – речь идёт об Орфее, Гомере. Истоки совместного музицирования находим и в синкретическом искусстве античных поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов эпохи Средневековья (в каждом государстве они получали своё название). В одном лице они объединяли певца, поэта, музыканта-импровизатора, исполнителя-аккомпаниатора, рассказчика, танцовщика, циркача. „Факты свидетельствуют, – отмечает С. Скребков, – что музыкальное искусство по своему происхождению, по своей природе имеет исполнительскую сущность, поскольку музыка родилась из импровизации народных музыкантов” [1, с. 9].

Период Древней Греции связан с именами поэтов, кифародов и певцов Терпандра, Архилоха, Ариона, Тиртея, Стесихора, Сапфо, Алкея, Анакреонта, Мимнерма, Ивика, Пиндара, Вакхилида. В литературных источниках существуют упоминания о первых странствующих музыкантах Древней Греции и Рима – гистрионах и мимах, которые были выходцами из низших слоёв общества.

Светская музыка эпохи Средневековья на протяжении длительного времени находилась вне профессиональной сферы – её формированию способствовало становление придворных традиций и идеологии рыцарства в музыкальной культуре Европы, интерференция народного творчества средневековых городов и культуры бюргерства. Всё это наиболее ярко проявилось в творчестве рыцарей-трубадуров. Крестовые походы на восток, знакомство с арабской придворной культурой – импровизационным пением стихов под аккомпанемент музыкального инструмента „уда” – искусства, активно расцветавшего в средневековой мусульман-

ской Испании, соответственно обогащали мировоззрение рыцарей. Именно трубадуры и труверы стали авторами первых образцов светской поэзии (стихов с пением о прекрасной даме). Без сомнения, нельзя с уверенностью утверждать о существовании в их искусстве элементов синкретического вокально-инструментального исполнительства, поскольку „в сравнительно многочисленных ... записях напевов рыцарской лирики нигде нет прямых указаний на участие инструментов” [2, с. 79]. Вместе с тем сосуществование вокального и инструментального начал всё же можно предположить благодаря „наличию сугубо инструментальных вступлений, прелюдий, интермедий и постлюдий, обрамляющих вокальное „ядро” и отделяющих вокальное исполнение отдельных строф... Наряду с этим ...нет оснований ставить под сомнение и другую форму вокально-инструментального контакта: дублирование инструментом основной кантилены, идущей в голосе” [2, с. 80]. Впоследствии искусство трубадуров и труверов инициировало вызревание любительских и полупрофессиональных форм музицирования, создание характерных песенных жанров вокальной музыки: сирвенты, баллады, рондо, песни-марша, канцоны, песни-диалога. Их тексты были строфическими, форма разнообразной, а связь мелодии с поэтическим текстом проявлялась через структуру ритма – мелодия заключалась в определенную ритмическую фигуру. Песни странствующих музыкантов, обычно, сочинялись во время пения: мелодии импровизировались и в процессе каждого исполнения появлялись новые интонации и мотивы.

В XII-XIII столетиях песни трубадуров проникли в Германию, где музыкантов, исполнявших подобные сочинения, именовали „миннезингерами”, творчество которых процветало при дворах. Они воспевали идеальную любовь, и в отличие от песен французских побратимов их музыка и стихи были больше преисполнены размышлений, нежели возвышенных чувств, поэтому и казались сдержаннее, суровее и лаконичнее. Как отмечает Р. Грубер, их искусство „предусматривало частичное или же полное омузыкаленное исполнение (согласно многочисленным свидетельствам современников, он напевно речитировался с инструментальным сопровождением)” [2, с. 90.]. То есть постепенно формировалось музыкально-поэтическое музицирование голоса с инструментальным сопровождением.

Носителями же народных традиций исполнительства становились городские музыканты и музыканты-ремесленники – жонглёры, шпильманы, менестрели. Именно их песенный и инструментальный репертуар впоследствии был положен в основу светской музыкальной лирики. В Англии странствующих музыкантов называли бардами. „Странствующие певцы – поэты, называемые „бардами”, пели свои народные светские песни на больше голосов, или в сопровождении инструмента, называемого „хротта” (род цитры с тремя, а иногда шестью струнами). Из Британии переносится обычай петь светские песни на континент так, чтобы композиторов и поэтов средневековья считать мучениками, наследниками кельтских бардов” [согласно языку оригинала – Т.М.; 3, с. 12], – рассказывает об искусстве бардов И. Левицкий. В Испании народных исполнителей-музыкантов именовали, как и во Франции – „жонглёрами”. Начиная с XII столетия в их ряды влилась особая прослойка странствующих поэтов и музыкантов – ваганты и голиарды, которые, в отличие от жонглёров, были грамотными, владели латынью и на этом языке сочиняли песни. Они являлись „своего рода разновидностью средневековой интеллигенции: почти все – студенты и магистры ...начитаны в классиках, владеют латинским языком и правилами классического стихосложения” [2, с. 127-128.]. К XII столетию музыка Скандинавии, в частности, Дании и Норвегии, ограничивалась лишь теми жанрами народного творчества, которые исполнялись скальдами. В их репертуаре были, главным образом, песни героико-эпического характера. А вот сугубо национальные песни (танцевальные) можно было услышать в исполнении других музыкантов – странствующих артистов „легеров” и „комедиантов”. Исполнительское искусство средневековой Швеции представлено деревенскими музыкантами – спельманами (те же шпильманы), которые играли в ансамблях в т. н. ар-

телях спельманов. В Польше (XII столетие) представителями народного музыкального искусства были странствующие семинаристы-йокуляторы, которые одновременно были певцами и музыкантами. Большим успехом в Венгрии пользовались иностранные музыканты – жонглеры, шпильманы, которые обозначались или латынью – йокулятор, мим, гистрион, или же на венгерском языке – *énekus* (певец), *kobzos* (исполнитель на кобозе), *hegedűs* (исполнитель на виеле), *siros* (исполнитель на свирели), *lañtos* (исполнитель на лютне).

Главными представителями музыкального творчества Киевской Руси были скоморохи-музыканты, в искусстве которых соединялось пение, инструментальная игра, танец, театрализованная пантомима. Центром скоморошьего дела был Великий Новгород. Оттуда происходит и любимец Н. Римского-Корсакова гусяр-скоморох Садко (композитор посвятил ему свою музыкальную картину для оркестра *Садко*, датированную 1867 годом и одноименную оперу-былину [1896]). Именно эти музыканты впоследствии составили стержень инструментальных капелл Государственной потешной палаты (первого придворного театра Московской Руси XVI-XVII ст.). Однако скоморохи постоянно испытывали притеснения – особенно со стороны церкви, поскольку они часто высмеивали пороки монахов и духовенства. Ограничивая свои обряды хоровым пением, православная церковь категорически противостояла инструментальной музыке, так как христианская мораль не признавала развлекательных жанров. Да и игра на инструментах осуждалась как греховная, а инструменты унижительно назывались „бесовскими гудебными посудинами”. Эта борьба была жестокой – карали кнутами не только музыкантов, но и слушателей, разрушали их дома, а музыкальные инструменты уничтожали. В борьбе со скоморохами церковь искала поддержки светской власти – так в 1648 году увидел свет важнейший приказ царя Алексея Михайловича: разгромить скоморохов (приказ „Об исправлении нравов и уничтожении суеверия”). Скоморохи были запрещены, а инструменты торжественно сожжены на берегу Москвы-реки. Но, невзирая на этот официальный запрет, народное исполнительство скоморохов не было полностью уничтожено. Более того, при царском дворе, даже после запрета, продолжали служить музыканты – исполнители на народных инструментах, которые до недавнего времени были скоморохами. Именно из них впоследствии формировались первые инструментальные капеллы, где они обучались уже игре на светских инструментах – скрипках и виолах.

Со временем в среде странствующих музыкантов усилилось расслоение: одни становились музыкантами, исключая иные профессии, другие специализировались как актёры, третьи переходили в разряд фигляров, фокусников. Часть странствующих артистов осела – одни поступили на службу в феодальные замки и пополнили состав королевских и княжеских инструментально-певческих капелл, принимали участие в камерных ансамблях, исполнявших произведения для богатых вельмож; другие – остались в городах, и именно из них набирались исполнители для музыкального сопровождения разных событий. В продолжение этого логического ряда кажется уместным процитировать Б. Штейнпресса, который повествует: „В Антверпене купцы ежедневно шествуют на биржу в сопровождении музыкантов. В комнате новобрачных Дома гильдий в Риге музыканты аккомпанируют танцам. В Цюрихе утром и вечером проходят по улицам трубачи, подающие сигналы жителям для подъема и отхода к сну. В Нюрнбергу городские дудочники играют каждый раз, когда на виселице появляется новый жилец. В Базеле силами наёмных инструменталистов под окнами устраиваются „музыкальные ухаживания” наподобие итальянских и испанских серенад. На банкетах, парадах, празднованиях из „ложи дудочников”(балюстрада) старой лейпцигской ратуши раздаются торжественные мелодии» [4, с .92]. В те далёкие времена целые кварталы заселялись музыкантами, которые обслуживали семейные праздники. А вот какое описание праздника приводит М. Сапонов, найдя его в шпильманском сборнике „Карлмайнет” (нач. XIV столетия): „И прибыли туда из дальних краев сто менестрелей, которые у нас зовутся шпильманами. Они способны

рассказывать о славном оружии, петь о приключениях и о вещах, происходящих в стародавние времена. А еще явились и такие, которые о жизни и о любви не по-писаному поведали и извлекали из виел печальные звучания. Одни отменно играли на роге, другие слыли певцами. Иные сладостно играли на деревянных и костяных флейтах. Одни хорошо играли мотеты на волынках, другие так играли на арфах и ребеках, что все вокруг охотно замолкали. Некоторые игрой на псалтерии сердечную скорбь обращали в радость. Были и такие, что игрой на цинках в Париже зарабатывали. Были и мастеровые фокусники..., а кое-кто и азартные игры готов был устроить...” [5, с. 29-30]. Еще в 1231 году одна из частей Кельна называлась площадью Жонглеров, другая – улицей Шпильманов, а в Париже до сих пор существует улица Менестрелей. В разных частях Новгородской земли встречались деревни с названиями Скоморошино, Скоморохово, Гусельниково. А в средневековой Венгрии, где целые поселения заселялись жонглерами, в XIII столетии упоминается местность с названием славянского происхождения – Игриц (Игрец). Переход к оседлости способствовал объединению этих музыкантов и созданию профессиональных ассоциаций – такие союзы возникали в Вене (братство Св. Николая, 1288), Париже (братство Св. Юлиана, 1321), Праге (1348), впоследствии в Англии, Германии, Нидерландах, Швейцарии. Вместе с тем определённая часть народных музыкантов продолжала вести свободный странствующий образ жизни, появляясь везде, где возникали толпы народа – на ярмарках, кладбищах, свадьбах и турнирах, и даже в церквях. Со временем странствующие музыканты начали участвовать в духовных спектаклях, в тех частях церковных служб, где нужно было исполнять комические роли. Христианские церкви использовали хоровое пение, что, в свою очередь, подготовило открытие монастырских, а в дальнейшем и кафедральных школ певцов и инструменталистов, ставших основной базой профессионального музыкального образования.

Творчество странствующих музыкантов Средневековья продолжило линию, идущую от синкретического искусства античных времён. Это имело влияние на развитие вокальных жанров, способствовало постепенному зарождению инструментальной музыки и вместе с тем основ совместного музицирования. Уже тогда формировались некоторые приметные его черты – согласованность действий исполнителей при достаточной индивидуальной свободе каждого, совершенствование импровизационного исполнения инструментальных напевов. Искусство совместного музицирования в разных своих проявлениях, вызревая из синкретического творчества странствующих музыкантов в недрах становления музыкальной культуры, коррелируя с вокальной и инструментальной музыкой, постепенно приобретало статус самостоятельной деятельности, утверждая себя в формате наиболее художественно сложившейся отрасли исполнительства. Однако для этого потребовалось не одно столетие самоутверждения и опровержения устоявшихся взглядов относительно определения „первичности-вторичности” музыкантов этой исполнительской структуры.

Библиографические ссылки

1. СКРЕБКОВ, С. Композитор и исполнитель. В: *Сергей Скребков. Избранные статьи*. Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М.: Музыка, 1980. С.9-16.
2. ГРУБЕР, Р.И. *История музыкальной культуры*. М.-Л.: Музгиз, т.1, 2, 1941. 447 с.
3. ЛЕВИЦЬКИЙ, І. Нарис історії музики В: *Іван Левицький. Львів, 1921* (накладом Михайла Таранька). 128 с.
4. ШТЕЙНПРЕСС, Б. *Популярный очерк истории музыки до XIX века*. М.: Гос.муз.изд-во, 1963. 448 с.
5. САПОНОВ, М. Артистические профессии Средневековья. В: *Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения*. Материалы музыковедческого конгресса {Моск. консерватория. 27 сентября – 1 октября 1989 г.}. М., [Б.и.], 1989. С.19-31.