10. Курышева Т. Театральность и музыка / Татьяна Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.
11. Мильштейн Я. Ф. Лист / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 599 с.
12. Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. 1 : Робота над собою в творчому процесі переживання / Костянтин Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – 670 с.
13. Стравинский И. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский. – Л. : Госуд. муз. изд., 1963. – 272 с.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с.

В статье рассматриваются коммуникативные механизмы взаимоотношений музыканта-исполнителя со слушателями. Проанализированы способы воплощения основной черты артистизма – видеопластического аспекта в деятельности музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: *музыкант-исполнитель, исполнительская деятельность, артистизм, видеопластический аспект.*

It is considered in this article it is shown the communicative mechanism between a musician- performer and a listener. The ways of embodiment of the main artistic video-plastic feature are also taken into consideration.

Key words: *musician-performer, acting, virtuosity, video-plastic.*

УДК. 78.461
ББК 85.315

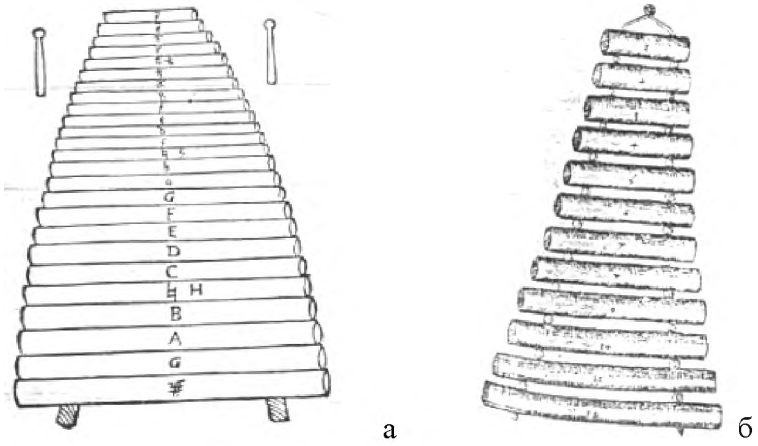
Дмитро Олійник

РОЛЬ КЛЕЗМЕРІВ У РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КСИЛОФОНІ В XIX СТОЛІТТІ

Розвідка присвячена вивченню ролі клезмерів Східної Європи в удосконаленні та становленні ксилофона як концертного інструмента XIX ст. Розглядається діяльність клезмерів М.Файєрмана, С.Якубовського, М.Гузікова, Я.Ебена.

Ключові слова: *клезмери, ксилофон, цимбалки, виконавство.*

У професійному музичному мистецтві Європи ще з доби середньовіччя ксилофон не отримав широкого розповсюдження і залишався переважно народним інструментом, а також інструментом мандрівних музикантів. Як можна зробити висновок з іконографічного матеріалу (малюнків і картин) XVII–XVIII ст., ксилофон мав досить просту будову. Він складався з дерев'яних прямокутних пластин або круглих у розрізі брусочків (від 8 до 25), розташованих в один ряд (рис. 1 а, б). Однорядний діатонічний ксилофон з обмеженим діапазоном у незмінному вигляді зберігався в традиційному інструментарії багатьох країн Західної, Центральної та Східної Європи до кінця XVIII – початку XIX ст.



а б

Рис. 1 а, б:
а) німецький ксилофон XVI ст. (Strohfidel);
б) французький ксилофон XVI ст. (Psalterium ligneum)

© Олійник Д.

Основним каталізатором, який вплинув на розвиток ксилофона та його становлення як сольного, концертного інструмента, стали професійні єврейські музиканти – клезмери. Назва "клезмер" походить від єврейського слова "клі-земер" – "музичний інструмент". З причин неоднозначного ставлення до клезмерів у різних єврейських общинах, сформувалося три типи спеціалізації музикантів-інструменталістів: 1) несистематична гра, коли склад ансамблів не був постійним і добирався з випадкових музикантів; 2) регулярне музикування при наявності іншої, основної професії, де склад ансамблю також був нестабільним; 3) професійне музикування – такий вид спеціалізації, коли музична діяльність стає основним засобом до існування [1, с.104]. Професійні клезмери об'єднувалися в невеликі ансамблі ("капели"), які, мандруючи в межах певного локального регіону, грали на ярмарках, весіллях, народних святах, у шинках і просто на вулицях.

Феномен клезмерської музично-інструментальної традиції полягає в тому, що у своїй виконавській практиці вони використовували ті музичні інструменти, які були наявні в народному інструментарії тих країн, де проживала єврейська община [2, с.62]. Склад репертуару також був зумовлений особливим, маргінальним статусом єврейських музикантів (на відміну від інших членів єврейської общини). У столицях або містах губерній чи воєводств вони грали в поміщиків, шляхти, високих урядників, на неєврейських весіллях і навіть брали участь у християнських церемоніях і сумісно музикували з місцевими музикантами-неєвреями, тобто мали можливість спілкуватися з такими ж професійними музикантами із середовища контактних етнічних груп.

Найбільше відомостей про єврейських виконавців на ксилофоні маємо з Польщі, Литви, Білорусі та Росії, де оселялася основна маса єврейського населення Європи в XIX столітті. У музично-інструментальній традиції цих народів примітивний однорядний ксилофон був доволі розповсюдженим інструментом (рис. 2 а, б).

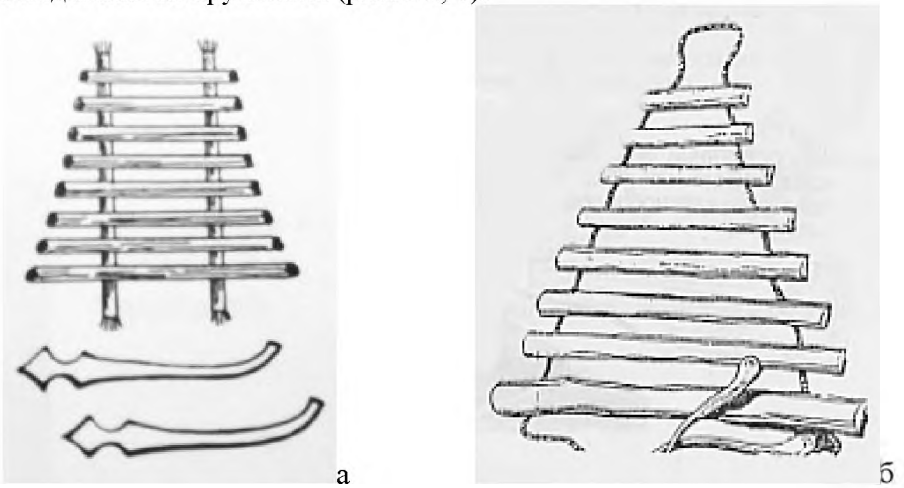


Рис. 2 а, б:
а) білоруський ксилофон ("цымбалкі"); б) російський ксилофон ("дрова")

Про єврейських інструменталістів у Польщі досить часто згадує німецька преса початку XIX ст. Зокрема, у ній зазначалося, що на ярмарках, які відбувались у Лейпцигу, "роїлося від польських цимбалістів, які грали на солом'яній гармоніці (Strohharmonika)", тобто ксилофоні [9, с.376]. У часописі "Teatr polski", виданому наприкінці XVIII ст., зазначено: "Модно зроблені солом'яні цимбалки замінюють тепер фортепіано" [8, с.255].

Збереглися відомості, що у Варшаві в 1820–30-х рр. з успіхом виступав ксилофоніст-віртуоз Ізраель Мітман. На жаль, ми не маємо жодних біографічних даних про цього виконавця, а також його репертуар і конструкцію ксилофона, на якому він грав. Відомо лише, що цей музикант був родом з містечка Бяле [13, с.197].

У краківському журналі "Świat" за 1890 р. уміщено малюнок єврейського ксилофоніста з підписом "Янкель" (рис. 3). Це ім'я неперевершеного віртуоза-цимбаліста, одного з персонажів поеми Адама Міцкевича "Пан Тадеуш". Цікавим для нас є зображений на малюнку

інструмент. Це не цимбали, а ксилофон. Прямокутні пластини інструмента розміщені в три ряди в ящику з низькими бортами. Вони розташовані не традиційно (паралельно), а перпендикулярно щодо виконавця. Слід зазначити, що ксилофоністи того часу були водночас і виконавцями, і майстрами з виготовлення інструментів, і композиторами. Тому в XIX ст. спостерігаємо розмаїття конструкцій ксилофонів, які кожен виконавець майстрував "під себе", а також їх назв. У Польщі ксилофон називали "солом'яні цимбалки" ("cymbałki słomiane") або "солом'яна гармоніка" ("harmonika słomiana"). У Білорусі він мав назву "брусочки", "цимбалки", а в Росії – "дрова і солома", або просто "дрова". Сучасна назва – ксилофон уперше з'являється лише в 1866 р. Тому виконавців на ксилофонах зазвичай називали "цимбалістами". Не виключено, що в різних джерелах XIX ст. під загальною назвою "цимбаліст" могли фігурувати музиканти, які грали на докорінно різних інструментах – ксилофоні та струнних цимбалах. Тепер, маючи обмаль зображень ксилофоністів та їх інструментів, надзвичайно важко виділити із цієї загальної маси "цимбалістів", які згадувалися в пресі XIX ст., виконавців, які грали на ксилофоні.

Рис. 3. "Янкель". Малюнок Е.Лові з журналу "Świat", 1890 р.

Рис. 4. Мордко Файєрман. Фото 1860-х рр.

У цьому сенсі важливими для нас є відомості, уміщені в "Старопольській енциклопедії" (Encyklopedia Staropolska) Зигмунта Глогера. Під гаслом "Цимбалки" уміщено інформацію про "останнього варшавського цимбаліста" Мордка Файєрмана (1801–1895), який був однією з найпопулярніших постатей Варшави XIX ст. [8, с.255]. Там само вміщено фото музиканта з його інструментом (рис. 4). З.Глогер зазначає, що інструмент Файєрмана складався з плаского ящичка, у якому були розміщені дерев'яні пластинки. В Енциклопедії Брокгауза і Ефрона подано опис конструкції солом'яної гармоніки. Автори зазначають, що інструмент складається з декількох пучків туго скрученої соломи, покладених у *плаский ящик.* На них у декілька рядів покладено соснові дощечки.

На жаль, обраний ракурс фото М.Файєрмана не дає можливості побачити пластини ксилофона та систему їх розташування. Можливо, цей інструмент був подібним до ксилофона, зображеного в журналі "Świat" (рис. 3). На таку думку наводить форма паличок, якими грав М.Файєрман. На кінцях вони мають круглі кульки, нетипові для традиційних паличок, якими користуються цимбалісти, і повністю ідентичні до паличок, зображених у руках ксилофоніста "Янкеля" з журналу "Świat", а також зображених на малюнку XVI ст. (рис. 1 а). Отже, "останній варшавський цимбаліст" М.Файєрман *грав не на цимбалах, а на ксилофоні*.

М.Файєрман народився в 1810 р. у польському містечку Калушин. Після пожежі міста в 1845 р. він разом із сім'єю переїхав до Варшави, де заробляв на життя грою на подвір'ях і в помешканнях варшав'ян. За свою майстерну гру отримав прізвисько "Янкель". Як зазначає З.Глогер, цей музикант понад усе любив свій інструмент, сам ремонтував його та виготовляв палички для гри. Крім того, він добре грав на скрипці, проте вважав, що немає кращого інструмента, ніж цимбалки [8, с.225]. Його репертуар був доволі значним і складався здебільшого з жанрів польської побутово-танцювальної музики (мазурки, полонези тощо). Особливо неперевершеними в його виконанні були мазурки. У репертуарі музиканта було також декілька улюблених творів, які він ніколи не грав на подвір'ях за гроші, а виконував лише тоді, коли

його запрошували до помешкань, де високо цінували його виконавську майстерність. За свідченням Вацлава Шимановського, свої виступи він розпочинав стрімкою хроматичною гамою і цілим каскадом пасажів, які, здавалося, неможливо було виконати на такому інструменті. Палички в руках майстра "літали так блискавично, що годі було прослідкувати очима за їх рухом. На запитання, де вчився, старий лише кивав головою і казав: "Треба було чути тих, кого чув я" [12, с.345]. На жаль, музикант не назвав імен жодного з тих майстрів, від яких перейняв досвід виконання на ксилофоні. М.Файєрман грав на ксилофоні й у досить похилому віці. З.Глогер пише, що близько 1880-х рр. цей музикант перестав грати на вулицях Варшави з причини старості [8, с.255]. На той час йому було вже близько сімдесяти років.

Перші з ксилофоністів, які вивели інструмент на професійну європейську естраду, були Самсон Якубовський (1801–1873) і Міхаель Йосиф (Йозеф) Гузіков (1806–1837). Ці визначні музиканти стали основоположними сольного концертного репертуару для ксилофона.

С.Якубовський народився в містечку Ковно (сучасний Каунас, Литва) у 1801 р. Відомо, що деякий час він вивчав юриспруденцію в Кенігсберзькому університеті, але, залишивши навчання, почав займатися торговельною справою. Переїхавши до Петербурга, Якубовський захопився ідеєю вдосконалення ксилофона. Його перший інструмент складався всього з 15 пластин. Зберігся доволі недосконалий опис цього ксилофона. Він був виготовлений із соснового (піхтового) дерева. Пластини розташовувалися паралельно до тіла, але не послідовно – від найдовшої (ближчої до тіла) до найкоротшої пластини, а паралельно у два ряди. Довші пластини (з низькими звуками) були розташовані праворуч, а коротші (з вищими звуками) – ліворуч [10, с.167]. Поданий опис інструмента свідчить, що за основу розташування пластин на ксилофоні Якубовський використав систему, яка була типовою для австрійських (тірольських) і німецьких інструментів (рис. 6 а, б). Можливо, що виконавців на ксилофонах цієї системи він міг бачити в період свого навчання в Кенігсбергу. Згодом Якубовський зробив досконаліший інструмент, який складався вже з 24 пластин. На цьому інструменті він досяг блискучих технічних результатів. Паралельно з виступами Якубовський викладав гру на ксилофоні в школі, заснованій ним у Петербурзі. З 1826 р. музикант розпочинає тривале концертне турне по Росії, Німеччині, Данії, Швеції, Норвегії, Англії, Ірландії та Франції. У 1832 р. він оселяється в Парижі, де з незмінним успіхом продовжує виступати, вражаючи публіку блискучою технікою та оригінальністю інструмента. Його грою захоплювалися Дж.Россіні, Л.Керубіні, Дж.Мейєрбер, Ф.Ліст, Н.Паганіні, Л.Обер, Ф.Паєр, Г.Спонтіні. Улітку 1840 р., здійснюючи свій концертний тур по Франції, С.Якубовський дав низку концертів у Клермон-Феррані, де в той час перебували в еміграції діячі польської культури. Про його приїзд було оголошено в пресі: "Мсьє Якубовський Самсон – є польським митцем, який винайшов новий інструмент з дерева і соломи, що має дивовижний ефект … . Мсьє Самсон має намір виступити в Клермоні" [7, с.275]. Французький композитор і піаніст англійського походження Джордж Онслоу (1784–1853) з приводу цих концертів писав: "З великим захопленням я приєднуюся до щирих похвал мсьє Самсону, винахідникові інструмента. Його виступ – це блискуча досконалість" [7, с.276].

Збереглися рукописи творів Якубовського, які не були видані. Це "Marche Tatare et Tiroliènne variè" op. 1; "Les adieux du Kozak avec variations" op. 2; "Fantasie sur une Rèverie (Dumka)" op. 4; Polonaise b-moll op. 5; декілька варіацій, попурі та фантазій на теми популярних опер і пісень (без опусів), а також переклади й аранжування для ксилофона творів Й.Н.Гуммеля ("Фантазія"), М.Кл.Огінського ("Полонез"), К.М.Вебера (вальс з опери "Чарівний стрілець"), К.Курпінського ("Мазурка") та ін. [13, с.393]. Подальша доля цього музиканта поки що залишається не з'ясованою. Польський лексикограф, музичний письменник і композитор Альберт Совінський у 1850-х рр. зазначив, що "через деякий час Якубовський почав знову гастролювати, проте йому не пощастило, і він опинився у злиднях" [14, с.154]. Нещодавно в Страсбурзі на єврейському кладовищі було віднайдено могилу С.Якубовського, на обеліску якої зберігся надпис на івриті та французькій мові: "Самсон Якубовський 1801–1873. Винахідник ксилофона".

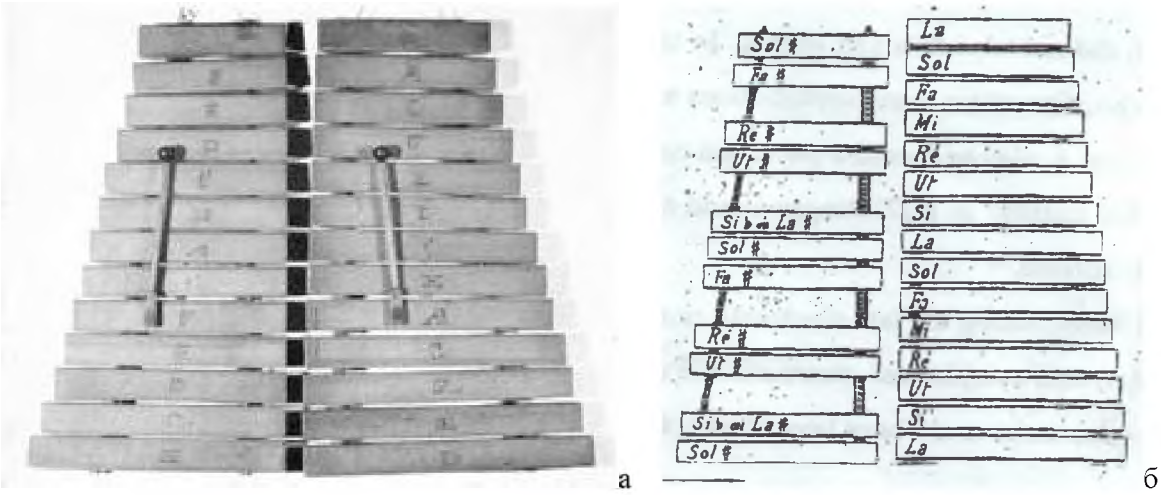
Міхаель Гузіков (1806–1837) народився в білоруському містечку Шклов (поблизу Могильова) у сім'ї професійного клезмера Йосифа Гузікова (рис. 5). Як усі єврейські діти, Міхаель разом зі старшими братами навчався в початковій школі (хедере), а музикою займався з батьком, оскільки повинен був успадкувати батьківську професію. Батько не знав нотної

Рис. 5.
Міхаель Гузіков та його ксилофон

грамоти, і тому навчання відбувалося "на слух". Слід зазначити, що більшість клезмерів не знали нотної грамоти й не записували свої композиції та імпровізації. Ці мелодії передавалися від музиканта до музиканта, згодом авторство забувалося і вони ставали народними.

Свою музичну кар'єру М.Гузіков розпочинав як флейтист. Його дід і батько були флейтистами. Разом з батьком і братами юний Гузіков грав у складі сімейної "капели". У Шклові ця капела вважалася однією з найкращих і користувалася успіхом, тому роботи було багато як у самому місті, так і в сусідніх єврейських містечках Білорусі та Польщі. Згодом він з родиною оселяється у Варшаві. Ще з дитинства хлопець хворів на туберкульоз, і тому у 22-річному віці змушений був відмовитися від гри на флейті, якою володів віртуозно. Шукаючи засобів до існування, Гузіков починає опановувати ксилофон. На той час у Варшаві було чимало ксилофоністів, які виступали на вулицях, у кафе та корчмах. У цей період він міг чути гру улюбленця публіки соліста-віртуоза Ізраеля Мітмана або інших ксилофоністів, імена яких не збереглися.

Спочатку М.Гузіков виготовив однорядний ксилофон на основі народного білоруського інструмента "брусочки" (рис. 2 а). Проте швидко зрозумів, що його обмежений діапазон не дозволяє використовувати репертуар, який зазвичай він як соліст-флейтист грав в ансамблі. Тому він збільшив кількість пластин на інструменті до двох з половиною октав хроматичного звукоряду, розташувавши їх не поступово, як на народних однорядних ксилофонах (або дворядних австрійсько-німецької системи) (рис. 6 а, б)), а в особливому порядку, у чотири ряди – за принципом цимбалів (рис. 5).



а б

Рис. 6 а, б:
а) тірольський дворядний ксилофон (Hölzernes G'lachter);
б) німецький дворядний ксилофон 1866 р.

Декілька років він наполегливо вдосконалював свою майстерність, здобувши славу неперевершеного віртуоза. Неабияка музична пам'ять і мелодичне обдарування дозволили Гузікову за короткий час створити репертуар для солюючого ксилофона. Оригінальність звучання "капели" Гузікових (у складі чотирьох братів) зробила її популярною. Їх стали запрошувати у великі українські міста – Київ, Харків, Полтаву, Одесу.

У 1833 р. у Києві гру Гузікова слухав Кароль Ліпінський, який після виступу єврейського музиканта сказав: "Відверто кажу, що дивуюся Вам; Ви – більший художник, ніж я: я користуюся вже готовими засобами, а Ви створюєте нові" [3, с.135]. Ця зустріч вирішила подальшу творчу долю музиканта. Завдяки рекомендаціям Ліпінського гастролі "капели" Гузікова протягом 1833–1835 рр. відбулися в концертних залах Варшави, Кракова, Львова, у містечках Галичини й Буковини. З 1835 р. розпочалися тривалі гастролі музиканта по Чехії, Австрії, Німеччині, Швейцарії. На концертах він завжди виступав у супроводі струнного тріо його братів (дві скрипки й віолончель), з'являючись на сцені в національному єврейському вбранні (рис. 7). У Відні його концерти проходили в переповненому театрі "Isofstadt". Один з концертів відбувся в імператорському палаці [4, с.601–602]. У Берліні та Лейпцигу його гру високо поціновували Ф.Мендельсон і Ф.Давид, а віденський літератор С.Шлезінгер у 1836 р. навіть випустив брошуру "Гузіков та його дерев'яно-солом'яний інструмент. Біографічний та артистичний нарис до правильної оцінки небувалого явища".

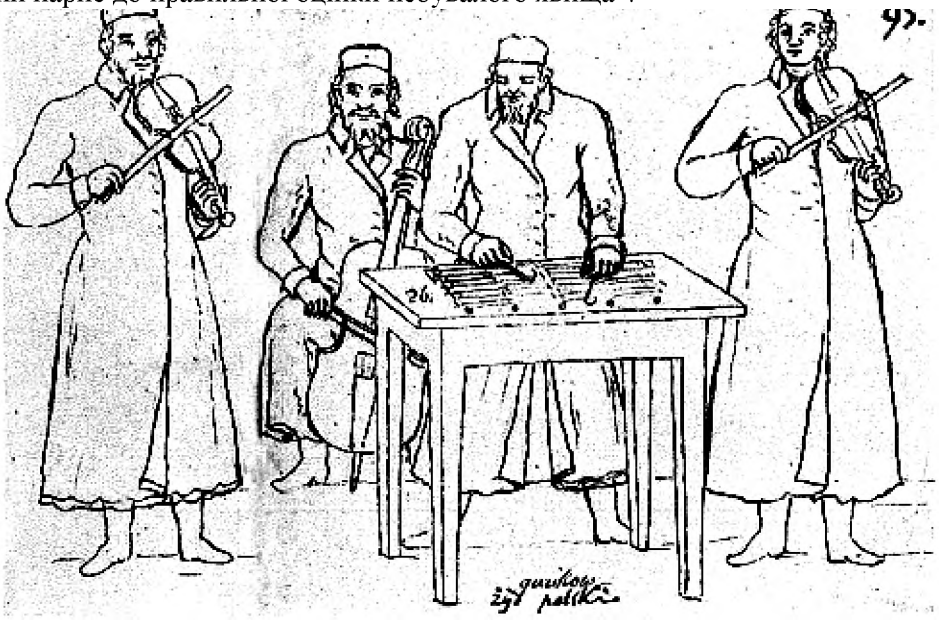


Рис. 7. Клезмерська капела братів Гузікових

У паризьких концертах Гузікова брали участь визначні солісти. Зокрема, у палаці Тюільрі йому акомпанував відомий піаніст Ф.Калькбреннер, а в знаменитому залі Плеєля він грав разом з відомим паризьким віолончелістом С.Лео. Його репертуар складався переважно з власних композицій – фантазій, імпровізацій на теми російських, українських, польських, єврейських і циганських пісень і танців, варіацій та попурі на теми відомих оперних арій, а також транскрипцій фортепіанних і скрипкових концертів К.М.Вебера, Й.Н.Гуммеля, Ф.Гофмайстера, Я.Кожелуха та Н.Паганіні. Особливе захоплення в публіки викликало його блискуче виконання "Кампанелли" Н.Паганіні. Концертна діяльність видатного ксилофоніста тривала недовго. Восени 1837 р. він помирає від туберкульозу в Аахені у віці 32 років. М.Гузіков не знав нотної грамоти й не відомо, чи були записані його композиції. Проте дотепер в єврейській літургійній практиці використовується мелодія на 126 псалом, створена М.Гузіковим у модусі "Ахаво рабо" [1, с.105].

Достеменно не знаємо, чи мав М.Гузіков учнів, але послідовників – безперечно. У німецькій пресі за 1837–1842 рр. досить часто згадуються концерти єврейського ксилофоніста Якоба (Янкеля) Ебена. Зокрема, в Allgemeine musikalische Zeitung за 1837 р. у рубриці оглядів концертів, які відбулись у 1837 р., читаємо: "Коли Гузіков – віртуоз на солом'яній гармоніці помер в Аахені, послідовник його творчості Янкель Ебен виступив цього року з концертом" [5, с.859–860]. У цьому самому часописі за 1842 р. уміщено повідомлення про концерти цього ксилофоніста: "Віртуоз на "дерев'яно-солом'яній гармоніці" ("Holz-und Strohharmonika") Якоб Ебен не менш геніальний у володінні своїм інструментом, ніж його попередник Гузіков ... Пан Ебен за своє виконання отримує овації публіки й тому після виконання кожного номера змуше-

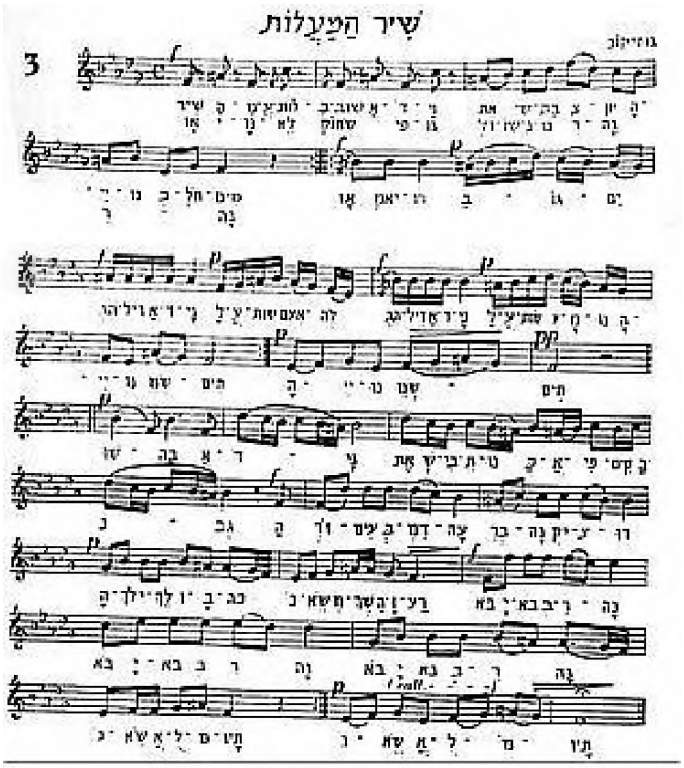


Рис. 8. Мелодія М.Гузікова на 126 псалом

ний зупинятися [6, с.403–404]. На жаль, біографічні дані про цього виконавця не збереглися. Відомо лише, що він був родом з Вільна (суч. Вільнюс, Литва). Відомо також, що в його капелі в 1860-х рр. на скрипці грав Рувім Хейфец – батько й за професійною клезмерською традицією перший учитель всесвітньо відомого скрипаля Йосифа (Яші) Хейфеца [15].

У музичній пресі початку XIX ст. згадується виконавець на "дерев'яно-солом'яній гармоніці" Мацке (Matzke), який виступав у концертних залах Німеччини. Зокрема, зазначається, що "...поляк Мацке – учень знаменитого музиканта Гузікова буде виступати на удосконаленій ним "дерев'яно-солом'яній гармоніці" [11, с.126]. Нині неможливо визначити, чи дійсно польський ксилофоніст був учнем Гузікова, чи це, можливо, рекламний трюк з метою залучення публіки: адже після блискучих виступів Гузікова важко було завоювати її прихильність.

Отже, виконавська діяльність професійних клезмерів-віртуозів С.Якубовського й М.Гузікова та їх послідовників сприяла популяризації інструмента, а також його становленню, розвитку й перетворенню на сольний концертний інструмент.

1. Слепович Д. Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе / Дмитрий Слепович // Judaica Russia ; [ред. Т.Кацис]. – М. ; Нью-Йорк : Рос. гос. гуманит. ун-т, Еврейская теологическая семинар., Ин-т иудаики YIVO, 2003. – С. 101–117.
2. Слепович Д. Славянские влияния на еврейскую музыкальную традицию в Восточной Европе в XVIII–XX вв. / Дмитрикй Слепович // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе : сб. статей / [под ред. Н. С. Степанской]. – Минск : Бестпринт, 2006. – С. 59–74.
3. Ямпольский И. Первый виртуоз на ксилофоне / И. Ямпольский // Советская музыка. – 1950. – № 11. – С.134–136.
4. Allgemeine Musikalische Zeitung. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1835. – T. 36. – 892 S.
5. Allgemeine musikalische Zeitung. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1837. – T. 40, № 52. – 27 December. – 894 S.
6. Allgemeine musikalische Zeitung. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1842. – T. 44, № 9. – 11 Mei. – 898 S.
7. Baudime J. George Onslow / J. Baudime. – Vichi : Edition du Mélophie, 2003. – 564 p.
8. Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana / Zigmund Gloger. – Warszawa, 1900–1902. – T. I. – S. 255.
9. Mala enzyklopedia muzyki / [red. S. Śledzińskiego]. – Warszawa : PWN, 1960. – S. 376.
10. Mendel H. Musikalisches Conversations Lexikon / Herman Mendel. – Berlin : B&C, 1883. – S. 167–168.
11. Müller E. Eine Glanzzeit des Zurcher Stadt teatres: Charlette Birch-Pfeiff / Eugen Müller. – Zürich : Art. Institut Orell Füsser, 1911. – 344 S.
12. Polski słownik biograficzny / [red. Śnieźko]. – Warszawa : PWAN, 1948. – T.VI. – S. 345.
13. Polski Słownik Biograficzny / [red. S. Iłowski, W. Jagniątkowski]. – Warszawa ; Kraków : Wyd-wo Polskiej Akademii Nauk, 1963. – T. X/2. – Zeszyt 46. – S. 197.
14. Sowiński A. Słownik muzyków polskiej dawnych i nowoczesnych / Albert Sowiński. – Paris : Michel Lévy Fréres, 1874. – 487 p.
15. Коган В. Михаль Гузиков – клезмер-виртуоз / В. Коган. – Режим доступу : http://www.rubezh.eu/Zeitung/2009/03/12htm.

Статья посвящена изучению роли клезмеров Восточной Европы в усовершенствовании и становлении ксилофона в качестве концертного инструмента XIX в. Рассмотрена деятельность клезмеров М.Файермана, С.Якубовского, М.Гузикова, Я.Эбена.

Ключевые слова: *клезмеры, ксилофон, цымбалки, исполнительство.*

The article is devoted to the studying of East European klesmer's role in the improvement and formation the xylophone as a concert instrument of XIX c. The klesmer's activity (M.Feiermann, S.Yakubovski, M.Gusikov, J.Eben) is considered.

Key words: *klesmers, xylophone, cymbalky, implementation.*

УДК 681.817 (477.1)
ББК 85.315

Олександра Гумен

АРФА У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗАГОРЦЕВА*

Уперше в українському музикознавстві проаналізовано жанрово-стильові й інтонаційно-драматургічні ознаки Камерного концерту № 1 для альтової флейти, арфи й струнних (1978) і Фантазії для віолончелі, арфи й ударних (1981) сучасного українського композитора В.Загорцева в контексті арфової творчості. Висвітлено питання про значення творів з арфою в процесі становлення якісно нового етапу в українській виконавській культурі.

Ключові слова: *арфа, арфове виконавство, Камерний концерт сучасного українського композитора В.Загорцева.*

На початку XX століття з кардинальним оновленням звукових і формотворчих засобів активного розвитку набуває, зокрема, жанр симфонії малих форм. Переважно це – камерні твори, що не пов'язані із законами симфонічного жанру, проте фігурують під жанровою назвою "симфонія". Ідеться про відродження первісних витоків жанру в XVII – першій половині XVIII століть. Камерні симфонії початку XX століття характеризуються невеликими масштабами, "камерністю" музичної ідеї і зверненням до зменшеного складу виконавців, переважно ансамблю солістів. Досить часто арфа, як один із солюючих голосів, входить до складу ансамблів такого типу.

Музика відзначається розмаїттям стильових течій, тенденцій та індивідуальністю авторських манер. Зародження нових напрямів відбувалось одночасно з розвитком уже існуючих – пізнім романтизмом, неокласицизмом, імпресіонізмом. Партії арфи в ансамблевих творах композиторів XX століття набувають нового змісту, ускладненої музичної мови, фактури, збагачуються застосуванням нових прийомів гри.

Зростає інтерес до нових можливостей трактування арфи в ансамблі, пов'язаних із сучасними естетико-стильовими тенденціями. Сучасні композитори, безперечно, звертаються до арфи, але більшість цих творів не виконуються, не доходять до виконавців, не публікуються і залишаються таким чином невідомими.

Результатом пошуків нових темброритмічних ефектів стали твори, написані для арфи й ударних інструментів або арфи, ударних з різноманітними комбінаціями струнних, духових і клавішних інструментів.

Досить часто композитори звертаються до незвичайних камерних складів, у яких арфа долучається для створення певної атмосфери або образу (Л.Грабовський – "Візерунки" для гобоя, альта й арфи; В.Кікта – "Античні марення" для кларнета, арфи, клавесина, контрабаса й ударних; М.Сідельникова (1980) – "Сучасні елегії" для хору, арфи, флейти та віброфону; В.Степурко (1982) – "Сюїта для камерного оркестру, арфи та дзвонів; С.Губайдуліна (1965) – "5 етюдів" для арфи, контрабаса й ударних і багато ін.). Жанр камерного концерту також дуже багатий на подвійні та потрійні концерти з камерним оркестром: В.Соловйов – "Онєжський концерт" для флейти, арфи та струнного оркестру (1982); Ю.Іщенко – Концерт для арфи, клавесина та камерного оркестру (1986); Л.Грабовський – "Маленька камерна музика № 2 для гобоя,

* Пам'яті композитора.

© Гумен О.