

17. *Ржевська М.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. – К., 2005.
18. *Русов А.* Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества. – К., 1874. – Т. 1. за 1873. – С. 309–338.
19. *Сохор А.* Эстетическая природа в музыке. – М., 1968.
20. *Сперанский М.* Южно-Русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка) // Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. – К., 1904. – Т. V. – С. 97–230.
21. Українські народні думи / Упоряд. С. Грица, А. Іваницький та ін. – К., 2007.
22. *Хоткевич Г.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – М, 1903. – Кн. LVI. – № 1–4. – С. 87–10.
23. *Чикаленко Є.* Щоденник (1907–1917): У 2 т. – К., 2004. – Т. 1.
24. *Якимович А.* Культура ХХ века // Культурология ХХ века: Словарь. – СПб., 1997. – С. 209–223.

**Мілада Мартинюк**  
(Бердичів)

## НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ КЛЕЗМЕРІВ

У статті висвітлюються умови виникнення клезмерівської музики, показано основні етапи її розвитку, подано опис основних форм та жанрів музики клезмерів, їх стилю та манери музикування, відомості про творчий та життєвий шлях єврейських музикантів – клезмерів.

Мистецтво клезмерів стало гілкою фольклору середньо- та східноєвропейського єврейства й увійшло до історії музичного мистецтва як вид світської творчості (на відміну від релігійного хасидського). Як і на інші види єврейського музичного мистецтва, на творчість клезмерів вплинув фольклор (а іноді й професійне мистецтво) народів, що проживали по сусідству з євреями – німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне та самобутнє мистецтво (до речі, мелодичні звороти румунської музики особливо характерні для музики клезмерів).

Клезмери (від сл. «клі-земер» – «музичний інструмент») – це єврейські народні музиканти, що грали переважно в мандрівних ансамблях («капелах») з трьох-п'яти виконавців на весіллях, бар-мицвах, балах, святкових гуляннях, ярмарках. Провідний інструмент, а це була скрипка, доповнювали в різних поєднаннях інші інструменти: цимбали, контрабас, кларнет, труба, флейта, барабан з тарілками тощо.

Відомо, що «клезмерами» вперше почали називати в XIV–XV ст. музикантів в єврейських общинах Німеччини та сусідніх країн. У Польщі в XVI ст. клезмери не приймали в цехи музикантів-християн, а в XVII ст. клезмери Праги створили власну гільдію. Вони супроводжували святкування (поза синагогою) в дні Симхат-Тора та Пурім, а також хід євреїв, які несли сувою Тори до синагоги. Участь клезмерів у придворних церемоніях, що проходили в Празі в 1678, 1716 та в 1741 роках й у Франфурт-на-Майні в 1716 році спричинила ворожість та недоброзичливе ставлення музикантів-християн, унаслідок чого єврейські клезмери змушені були добиватися у влади підтвердження наданих їм 1651 року привілеїв.

У нарисі «Єврейские оркестры», що був надрукований у 1904 році в «Русской музыкальной газете», І. Ліпаєв зазначав: «Єврейский оркестр – желанное детище народа... Еврей обожает музыканта в качестве выразителя своих помыслов... Если бы вы захотели найти нерв современной жизни, узнать, что трепещет в груди еврея, слушайте его музыкантов...» [9].

Виконавча практика та умови діяльності клезмерів визначили жанри та форми, а також стиль та манеру музикування. З часом ставали традиційними жанри, що відповідали різним урочистостям, наприклад, етапам церемоній заручин та весілля: «Гас-нігн» («Вуличний наспів»), «Зайт гезунт» (дослівно: «Будьте здорові») та ін., коли зустрічають та проводжають гостей; «мазл тов» («Счастья вам») – опісля заручин (тнаім), а також після хуппи; перед хуппою – «Базецн ді кале» («Поса-

довлення нареченої); під час весільної трапези — «Тіш-нігн» («Застільний наспів»), «Мехутонім-танц» («Танець сватів»), «Бройгез-танц» («Танець образ») та «Шодем-танц» («Танець примирення»), що відображали найрізноманітніші стосунки двох сімей, що об'єдналися. Серед інших весільних танців — «Шер» («Ножиці»), «Бейгеле» («Бублик»), «Фрейлехс» («Веселе»), «Хосід» («Хасид») та багато інших. Особливі мелодії виконував соліст-скрипаль або ж соліст-кларнетист у тому разі, коли наречена чи наречений були сиротами. Різним також був репертуар для багатих, бідних чи євреїв середнього статку.



Favorites on the American and Jewish vaudeville circuits, Joseph Cherniavsky's Yiddish-American Jazz Band presented characterizations of Hasidim and Cossacks, both equally exotic to urban audiences. (Cherniavsky, standing center; Naftule Brandwein seated, third from right) ca. 1924 (YIVO INSTITUTE FOR JEWISH RESEARCH)

Згідно з документами на весіллі в Єрусалимі та у дні Сімхат-Тора в 1850–1860 роках грали Хаїм Файфер (тобто флейтист), Черновіцер (мабуть, мешканець Чернівців), Моше Пойкер (барабанник), Хаїм Шіші-кларнетист та два його сини барабанники. Адже за приписом деяких равинів у межах Старого міста Єрусалима не дозволялося грати, а лише «барабанити».

Зі зближенням єврейського побуту з побутом народів, що жили по сусідству в Західній та Центральній Європі, центр творчості клезмерів переноситься до Сходу. Мистецтво клезмерів найяскравіше проявилось

в Україні, Польщі, Литві, Бессарабії в кінці XVIII ст. — першій половині ХХ ст. Незважаючи на той факт, що більшість клезмерів не знала нотної грамоти та не записувала творів, які зазвичай створювали самі або імпровізували, їхня музика з роками фольклоризувалася, а імена клезмерів увійшли до історії єврейської музики як імена творців народного мистецтва.

Так, скрипаль із Бердичева Юсл (Йосиф) Друкер, прозваний Степеню (1822–1870), був прославленим представником великої сім'ї клезмерів: його батько Шодем Берл (1798–1876?) був кларнетистом, дід Шмуель — трубачем, прадід Файвіш — цимбалістом, прапрадід Ефраїм — флейтистом, шурина Вольф Чернявський (1841–1930, на фото в центрі) — скрипаль та віолончеліст, став послідовником та спадкоємцем Степеню. Ахарон Моше Холоденко з Бердичева, прозваний Педоцуром (Педоцер) (1828–1902), відомий як скрипаль-віртуоз.

Педоцер створював багато музичних творів, проте своїх рукописів не продав — це було одним з його життєвих правил. Лише своїм учням та близьким він їх дарував. Серед відомих творів, що збереглися донині, можна назвати концерти — соло для скрипки в супроводі кількох інструментів. Здебільшого це були твори на єврейські та малоросійські мотиви. Кожен концерт мав свою назву, наприклад: «Аhowoh galoh», «скочка», «бичок», «чумак», «несчастный», «доря», «Люли» та ін. Виконувалися такі концерти на великих торжествах (наприклад весіллях). Тип такої музики називався Tum Tisch. Солоїст Маріїнського театру С. Левік, що проживав в Бердичеві в кінці ХІХ ст., згадував: «Оркестр Педоцера грав двічі на тиждень в салоні, де святкувалися весілля. Проте 13 музикантів бердичівської групи під керівництвом Мойше-Абе — «кларнетиста», які віртуозно грали без нот, конкурували з галантним ансамблем маестро» [15, 172].

Серед інших відомих клезмерів були Ізраель Моше Рабинович із Фастова (1807 р. або 1810–1900), Аврахам Іцхак Березовський зі Сміли (1844–1888), Іехіль Гозман (або Гойзман), прозваний Алтер з Чуднова (1846–1912).

Клезмерам була притаманна експресивна манера гри, несподівані прискорення та уповільнення темпу, імпровізовані вставки в мелодію, що підвищували емоційний вплив музики, яка була своєрідним музичним діалектом, зрозумілим та близьким слухачам. Вони іноді використовували різні кунштюки під час гри: держали скрипку на спині, грали в «пальчатках» тощо. Чимало клезмерів, оволодівши нотною грамотою, почали грати в оркестрах (найчастіше – єврейських театрів). Дуже часто їхні діти та внуки, здобувши освіту, ставали солістами, диригентами та композиторами. Із клезмерівських сімей вийшли всесвітньо відомі музиканти: композитор Михайло Гнесін був онуком клезмера та бархана; скрипаль М. Ельман доводився небожем скрипалю К. Каплану з Голованівська; віолончеліст Е. Фойерман ріс у сім'ї клезмера; П. Столярський, засновник одеської школи скрипкового мистецтва, був сином клезмера і на початку своєї музичної кар'єри грав у «капелі»; клезмер зі Львова Х. Вольфсталь (1853–1924) навчав свого сина Броніслава (1883–1944) сам, а згодом той продовжив навчання у Відні, Лейпцигу та Берліні і став диригентом та піаністом; І. Стучевський, ізраїльський композитор, віолончеліст, був сином керівника клезмерівської «капели» в Ромнах та багато ін.

«Капели» – це клезмерівські ансамблі. Згодом стиль, притаманний «капелам», почали широко використовувати невеликі негритянські оркестри Нью-Орлеана, які, по суті, на межі XIX–XX ст. стали основою для американського джазу. А потім одесит Леонід Утьосов, якого земляки називали Лазарем або Ледем Вайсбейном, завжди напівжартома стверджував, що корені американського джазу сягають саме м. Одеси, а його основою були клезмерівські капели.

Музиканти клезмерівських капел грали на різних інструментах. Так, у XVIII–XIX ст. в Європі загалом і в єврейських громадах зокрема, вирізнялося два типи оркестрів – «тихі» та «голосні». Перші склалися зі скрипок та флейти, другі – з рогів, труб та барабанів. Більш ранні єврейські капели грали на лютнях та арфах, що звучали в ансамблі зі скрипкою та барабаном. Документальним підтвердженням є рукописний збірник єврейської народної пісні XVI ст., що склав Айзик Валіх.

«Класична» клезмерівська капела XIX ст. зазвичай складалася з трьох–п'яти музикантів. У спогадах письменника А. Готлобера (початок XIX ст.) зазначалося про капели на Волині, що склалися із чотирьох музикантів, які грали на кларнеті, скрипці, файфіолі та барабані з тарілками. М. Римський-Корсаков в «летописи моеї музикальної життя» говорить про єврей-музикантів з Тіхвіна, де він народився: «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в последние годы появились евреи (скрипка, цимбалы, бубен), которые сделались модными и заменили Николая с Кузьмой».

А. Фідельман розповідав про клезмерівську капелу, що складалася з п'яти музикантів – гравців на скрипці, кларнеті, цимбалах, бандурі, барабані; у творі М. Майлеса про місто Пирятин (1893) указано дещо інший склад капели: скрипка, кларнет, труба, бас і барабан; Н. Фіндейзен у своєму творі «Єврейские цимбалисты Лепянские» (у книзі «Музыкальная этнография», Львів, 1926) зауважує, що вже у 20-х роках XX ст. в Петербурзі з успіхом виступав ансамбль єврейських цимбалістів.

Склад клезмерівських капел, вочевидь, не був канонічним, що давало можливість увести до його складу будь-які інструменти. Г. Фрейдман, наприклад, виступав у тріо, що складалося з кларнета, гітари та контрабаса; а Г. Фейдман робив записи клезмерівської музики із симфонічним оркестром.

Ряд характерних особливостей творчості визначає своєрідність єврейських інструментальних капел. Перше, що вражає, це особливості жанрової структури єврейського музичного фольклору. Найпоширенішим тут жанром є фрейлехс – інструментальний твір танцювального характеру. Поряд із цим жанром побутували й інші: калебадецн (п'єси, що їх виконували під час обряду посадження нареченої); п'єси, що їх виконували під час трапези (цум тиш); близький флейлехсу хасид, а також «Гас-нігн», хоча в XVI ст. в Німеччині та Австрії в репертуарі єврейських капел були розповсюджені спрінгданс та умгеєндерданс, що за своїм походженням належали до німецьких танців.

Далі наведемо перелік жанрів, у сфері яких розвивалася творчість єврейських капел в Україні, Молдавії та інших слов'янських країнах: добридень, добраніч, дойна, скочна, шер, болгар, жок, плескун, оляндра, валашський танець та ін. Проте це зовсім не означає, що ці танці не належать до єврейського фольклору [6]. Адже специфіка творчості клезмерів-музикантів полягала в тому,

що вона була творчістю лише за моделлю, коли залишалася лише форма («буква»), а «дух», тобто душа народу, специфіка його менталітету, відображена в музичних звуках, складала зміст твору. Майстерність клезмерів-музикантів – це, як правило, майстерність інтерпретатора. За відносної компактності жанрової структури єврейської музики, її виконавці відрізнялися манерою гри, за якою, безперечно, можна вловити національний колорит музичного твору.

Ще однією зі специфічних сторін єврейського музичного виконавства є здатність до трансформації музичного матеріалу, схильність до «перевтілення мелодії» [6], і джерела цього явища слід шукати в специфічній взаємодії фольклорного матеріалу та індивідуальності виконавця. Генетична замкнутість фольклорного матеріалу, його «прив'язаність» до кодексу побутових подій – з одного боку, та справжня свобода творчості – з другого, породили цей незвичайний феномен перевтілення. Це явище дуже яскраво описано в повісті Іцхока-Лейбуша Переця «Перевплощение мелодики», де автор ознайомлює нас з так званою трансформацією лейтмотивів (прийом, добре відомий у музиці від ХІХ ст.).

Музика клезмерів була суто народною, проте, як і кожне мистецтво, не уникала впливу мелосу народів, що живуть поруч, і це часто спричиняло з боку останніх переслідування та заборони. Так, наприклад, у серпні 1857 року Новоросійський генерал-губернатор граф А. Строганов видав наказ про «недопущення на одеських вулицях єврейським весіллям ходити... з музикою». Однак експансивні одеські євреї завжди дотримувалися прадідівських звичаїв та традицій (обов'язково слід було пройти від синагоги до святкового столу «на всю музику») і не корилися цьому наказу. Поліція, яка зазвичай була лінива до виконання своїх обов'язків, не завжди стежила за дотриманням цього наказу, допоки сам голова міста не почув на власні вуха голосних клезмерівських весільних мелодій. На євреїв було накладено великі штрафи. У тих євреїв, що одружувалися, було взято підписки про заборону використання на вулицях клезмерівської музики.

Образи та романтизовані біографії клезмерів представлені в художній літературі: героями оповідань М. Сфоріма, Ш. Алейхема, І. Переця стали клезмери з Бердичева Стемпеню та Педоцур; про П. Столярського написано роман «Клезмер», про М. Гузікова «М. П. Гузіков» І. Друкера.

Знавець єврейського музичного фольклору, автор праць на цю тематику Моїсей Бергівський зібрав і записав в Україні понад півтори тисячі творів клезмерів: «Идише інструмент але фолксмузик» («Еврейская инструментальная народная музыка», Київ, 1937), «Идише клезмер, зейер шафн ун штейгер» («Еврейские клезмеры, их творчество и быт» в альманасі «Советиш» № 12, Москва, 1941), російською мовою – «Еврейская народная инструментальная музыка» (1938, опублікована в Москві в 1987).

І. Стучевський написав книжку «Ха-клезмерим» («Клезмеры», Ієрусалим, 1959); ізраїльський музичний діяч М. Бик (1899–1979) записав та опублікував багато клезмерівських творів. Їхній творчості присвячено другу главу дослідницької праці І Рівкінда (1859–1968) «Толдот ха-омманут ха-'амами» («История народного искусства», Ієрусалим, 1960).

Інтонації та елементи музики клезмерів утілені в оркестровій сюїті «Єврейський оркестр на балу у городничего» (1929) М. Гнесіна, фортепіанному тріо «Клезмерская свадебная музыка» (1955) І. Стучевського, концертній фантазії для скрипки з оркестром «Стемпеню» С. Сендерєя (1905–1967). Мотиви музики клезмерів використав С. Прокоф'єв в «Увертюре на єврейские темы» (1919), Д. Шостакович у фортепіанному тріо «Памяти Соллертинского», М. Вайнберг в «Молдавській сюїті» та в інших музичних творах.

Серед багатьох клезмерів, що загинули під час Великої Вітчизняної війни в гітлерівських таборах найбільш відомими були: Саша та Меїр Ступель з Вільно (загинули в таборі Дахау), брати Таубе з Лодзі, Брати Кош та Оскар Шац з Львова, Міша Шабтай зі Слоніма.

Музика клезмерів така багатогранна, унікальна та різноманітна, що викликає інтерес у сучасників. Наприклад, поблизу гори Мерон у м. Цфат щорічно влітку проходять фестивалі клезмерівської музики. Важливу роль у популяризації клезмерівської музики відіграла діяльність кларнетиста Г. Фрейдмана та його дружини, композитора О. Бат-Хаїм, що створила безліч перекладів клезмерівської музики для академічних ансамблів та оркестрів із соло кларнета. Популяризації та розвитку традицій музики клезмерів в Ізраїлі присвячена також діяльність музичного ансамблю під керівництвом А. Бен-Хоріна (народився в 1954).

У 1990–2000-х роках виникла низка ансамблів (в основному із числа репатріантів із СНД), що виконують музику різних жанрів, з яких важливе місце посідає клезмерівська музика: «лама ло?» («Почему нет?»), «Блеск костра», «Млечный путь» та ін.

1. Клезмери. — КЕЄ. — Т. 4. — Кол. 343–346.
2. *Береговский М.* Еврейская инструментальная народная музыка. — К., 1937.
3. *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. — М., 1987.
4. [www/toodoo.ru](http://www.toodoo.ru).
5. *Береговский М.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. — К., 2001. — С. 12–27.
6. *Лензон В. М.* О феномене клезмеровской музыки // Материалы конференции «Еврейская музыка: изучение и преподавание». — М., 1996. — [www.sem40.ru](http://www.sem40.ru).
7. [www.Jewish-heritage.org](http://www.Jewish-heritage.org).
8. *Дорфман М., Кракауер Д.* Бабушкины сказки в стиле hip-hop. — [www.zvuki.ru](http://www.zvuki.ru).
9. *Грановский Б.* Феномен Шоры Фейдмана // Биробиджанер Штерн. — 1991. — № 158. — 20 августа. — С. 6–7.
10. *Гойзман Ш.* Иехиль Гойзман и его потомки. — [klezmer.com.ua](http://klezmer.com.ua).
11. [www.jewish-life.com](http://www.jewish-life.com).
12. *Энгель Ю.* Еврейская народная песня. Этнографическая поездка. — ИР НБУВ. — Ф. 190, ед. хр. 266, л. 20.
13. *Сергеева І.* Етнографічна поїздка Ю. Енгеля // Східний світ. — 2003. — № 3.
14. *Финдейзен Н.* Еврейские цимбалисты лепянские / Музыкальная этнография. — Ленинград, 1926.
15. *Idelsohn A. Z.* Jewish Music in Its Historical Development. — New York, 1972.
16. *Слепович Д.* Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе. — *Judaica Rossica*. — Вып. 3 / Отв. редактор Л. Кацис. М.; Нью-Йорк, 2003. — С. 101–117.

**Юрій Медведик**  
(Дрогобич)

## **ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ, ТЕКСТОЛОГІЧНІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

Нова за своєю ідеологією, менталітетом, соціально-функційною скерованістю барокова культура, зрозуміло, знайшла своє відображення і в поетичних текстах духовних пісень (кантів). Незважаючи на камерність жанру, у ньому осмислювалися різноманітні питання філософсько-теологічного змісту, що лежали в системі світоглядних координат духовно-пісенної барокової лірики. Водночас у цих текстах, завдяки дедалі зростаючим гуманістичним впливам, що несли із собою нове, багатовимірне поняття вартісності людини, яке в свою чергу консолідувалося з проблемою вартісності народності, насамперед на рівні мовної компоненти, актуалізованої діячами Реформації, поступово викристалізувалася секуляризована спрямованість духовних пісень. Такі естетико-філософські засадничі принципи барокової ментальності знайшли своє відображення в українській духовно-пісенній ліриці, де християнський зміст природно поєднано зі світськими мотивами, особливо національно-патріотичними. Відтак з'явилося широке поле для творчої діяльності авторів духовних пісень, у текстах яких християнська тематика виступає «не як самодостатнє джерело, а як трансформований індивідуумом вияв власного бачення християнської релігії крізь призму свого світосприйняття» [3, 94], освіченості, конфесійної толерантності, характеру тощо.

Особливо часто зазначені мотиви трапляються в текстах пісень есхатологічного та апокаліпсичного змісту, в яких розроблялися теми «чотирьох останніх речей». У лемківському рукописному збірнику Даміана Левицького, переписаного в 1739–1740 роках, у підрозділі «о страшном суді, о смерті і о пеклі і царстві небесном» поміщено пісню під загальною назвою «танець смертельний» з такими початковими словами: «Юж ми не мило, ба і встидливо, / о том світі жити,