

ЄВРЕЙСЬКІ НАРОДНІ ПРОФЕСІЙНІ Й НАПІВПРОФЕСІЙНІ МУЗИКАНТИ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХVІІІ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Актуалізується проблема впливу традицій єврейських професійних і напівпрофесійних музикантів на розвиток музичної культури України в ХІХ—ХХ ст. Розглядаються основні сфери діяльності єврейських музикантів.

Ключові слова: єврейські народні музиканти, клезмерська музика, музично-культурні впливи.

Анализируется проблема влияния традиций еврейских профессиональных и полупрофессиональных музыкантов на развитие музыкальной культуры Украины в ХІХ — ХХ вв. Рассматриваются основные сферы деятельности еврейских музыкантов.

Ключевые слова: еврейские народные музыканты, клезмерская музыка, музыкально-культурные влияния.

The problem of influencing of traditions of the Jewish professional and semi-professional musicians is analyzed on development of musical culture of Ukraine in 19 — 20th centuries. The basic spheres of activity of the Jewish musicians are examined.

Key words: Jewish folk musicians, klezmer's music, musically-cultural influencing.

Останні два десятиріччя в наукових дослідженнях українських мистецтвознавців і культурологів з питань історії музичної культури України дедалі усе пильніша увага приділяється питанням плідних контактів музикантів — представників багатьох національностей, які мешкали на території сучасної України, і різними видами своєї професійної діяльності (виконавство, педагогіка, композиторська творчість, фольклористика) впливали як один на одного, так і на збагачення музичної культури України в цілому. Чимало ґрунтовних праць як українських (К. Шамаєва, М. Варварцев, О. Самойленко, В. Щепакін, Е. Дагілайська, М. Кузмін, О. Кононова та ін.), так і зарубіжних учених присвячено українсько-польським (а також польсько-українським), українсько-чеським (чесько-українським), українсько-італійським (італійсько-українським), українсько-німецьким (німецько-українським), українсько-російським (російсько-українським) тощо музичним контактам і взаємовпливам.

Проте є чимало аспектів цієї проблеми, які ще не були детально вивчені й проаналізовані ані українськими, ані іноземними

істориками-музикознавцями. В запропонованій роботі розглядається одна із недостатньо вивчених гілок великої загальної теми взаємодії і взаємовпливів різних національних культур, а саме музичні і, ширше, музично-культурні взаємовпливи єврейської (в особах численних народних музикантів, для яких саме ця діяльність була професією) та інших національних спільнот, що мешкали на українських землях у XIX — на початку XX ст. Саме в цьому і полягає актуальність статті.

Мета — висвітлення феномену клезмерського (від єврейського *קלזמער*, клі-земер, «музичний інструмент») мистецтва на теренах України в зазначений історичний проміжок.

Важливою віхою у вивченні єврейського народного фольклору стало видання в 1901 р. у Санкт-Петербурзі під редакцією Ш. Гінзбурга та П. Марека збірки «Еврейские народные песни в России», яка містила редакторське вступне слово та 11 розділів: пісні релігійно-духовного, національного змісту і святкові; пісні історичного змісту; коліскові; дитячі й шкільні; любовні; пісні про жениха і наречену; весільні; родинні; побутові; солдатські; пісні іншого змісту.

Найпершим друкованим матеріалом у Росії (1904 р.) про діяльність народних єврейських музикантів (здебільшого на українських землях) слід вважати досить змістовний нарис І. Ліпаєва «Еврейские оркестры» [6].

Ще одним документом початку XX ст. (1909 р.), в якому розглядаються питання єврейського музичного фольклору, є стаття «О еврейской народной песне» С. А. Ан-ського (повне прізвище невідоме) [1].

Наступною за хронологією науковою розвідкою з цього питання стала доповідь «Єврейська народна пісня. Етнографічна поїздка» відомого музикознавця і фольклориста, дослідника єврейського музичного фольклору Ю. Енгеля (доповідь була підготовлена як вступне слово до концерту єврейської музики, що відбувся в Санкт-Петербурзі в Товаристві єврейської народної музики 8 листопада 1915 р.) [11].

За радянських часів дослідження в цьому напрямі в Києві здійснював видатний музикознавець і фольклорист М. Я. Береговський, автор ґрунтовної п'ятитомної наукової праці «Єврейський музичний фольклор», котру він створював упродовж декількох десятиліть. Проте діяльність цього відданого справі вченого можна вважати винятком із загальної тенденції замовчування і майже нехтування дослідженнями внесків представників національних меншин (зокрема єврейської) в культури титульних націй республік колишнього СРСР. Лише поодинокі

особистості-ентузіаста, на кшталт лєнінградця, кораблєбудівника за фахом А. Я. Вільковецького, який підготував до видання в СРСР (1969 р.) й понині не видану «Антологію єврейської народної пісні», продовжували вивчати цю проблему.

До проблеми вивчення і збереження єврейського музичного фольклору вчені-музикознавці звернулися тільки після здобуття колишніми радянськими республіками незалежності, коли в різних регіонах України, в якій у ХІХ — на початку ХХ ст. проживала одна з найбільших у Європі єврейська община, після багатьох десятиліть небуття і забуття почали формуватися перші клезмерські колективи, активізувалося життя єврейських громад і поступово стала відроджуватися зацікавленість широких культурних верств населення фольклором багатьох народів, котрі нині населяють нашу державу. Подібні процеси відбуваються нині і в Білорусі, Молдові, Литві та інших пострадянських країнах.

Серед сучасних дослідників єврейського фольклору, впливу єврейської музики і єврейських музикантів на розвиток східнослов'янських музичних культур назвемо Дм. Слеповича (Мінськ, нині Нью-Йорк), Л. В. Шолохову (Київ), Ю. П. Ясінковського, І. Судомир (Галичина) та ін.

Активізації цього процесу в останні десятиріччя сприяє все активніша пропаганда єврейських народних звичаїв, культурних традицій, зокрема музичних надбань у різних містах України Ізраїльськими культурно-інформаційними центрами, єврейськими школами, Міжнародним Соломоновим університетом, організацією «Джойнт» тощо.

Повертаючись безпосередньо до теми статті, окреслимо основні завдання розвідки, а саме: надати стислу характеристику клезмерських колективів; визначити основні сфери діяльності єврейських музикантів; з'ясувати роль клезмерів у культурному побуті єврейської та неєврейських — української, російської, польської та ін. — спільнот на теренах України кінця ХVІІІ — початку ХХ ст.; виявити основні сфери взаємодії єврейських та неєврейських музикантів, що населяли в ті часи територію нинішньої України.

М. Береговський у 1930-ті рр. зазначав, що «... навіть побіжне ознайомлення з діяльністю клезмерів, з їх музикою та художнім побутом переконує нас у тому, що ця сфера єврейського фольклору заслуговує на найсерйозніше ставлення та докладне вивчення. Фольклорист-музикознавець та історик музики знайдуть тут багато цікавого. Клезмерська музика є також цінним матеріалом і для композиторів, котрі прагнуть вивчити народне

інструментальне мистецтво й перетворити його на джерело своєї творчості. Понині лише поодинокі зразки єврейської народної інструментальної музики, оброблені різними композиторами для різних інструментів або обрані як теми для музичних творів» [3]. І нині, через майже 80 років після написання цих рядків, вони залишаються вельми актуальними.

Російський музичний письменник І. Ліпаєв на початку минулого століття після відвідання українських єврейських містечок зазначав: «Єврейський оркестр — бажане дітище народу; ніде не слухають його с таким затамованим подихом, як у євреїв. [...] Оркестр у єврея зберіг значення, рівнозначне давньому оповідачеві» [6, № 4]. І далі: «Єврейський оркестр весело царствує на весіллях. Весілля без нього — це похорони. І немає того бідняка, який на своєму бенкеті не дивувався б душею від солодких промов бадхена й зворушливих «соррес» скрипаля» [6, № 4].

Документи, які свідчать про об'єднання єврейських музикантів в окремі общини, дещо пізніше в музичні цехи, що функціонували в різних країнах Західної і Центральної Європи (Пруссія, Чехія, Польща) вже в XV – XVI ст., наводяться в працях М. Береговського, І. Судомир, Д. Слеповича, про це свідчать і наукові розвідки американського дослідника А. З. Ідельсона, учених з Німеччини Р. Оттенса та Дж. Рубіна. Так, Д. Слепович та І. Судомир, спираючись на ці джерела, надають конкретну документальну інформацію про діяльність єврейських музикантів і клезмерських цехів у Німеччині (зокрема в Бремені), Польщі (зокрема у Варшаві, Кракові, Бамберзі, Познані), Чехії (Прага), в Литві та в Галичині (Львів), датовану XVI — початком XVIII ст.

З цих джерел видно, що єврейські музиканти пліч-о-пліч працювали і часто успішно конкурували із колегами, представниками титульних націй, які також мали власні музичні цехи. Зазначені вище автори наводять чимало документальних свідчень про виступи єврейських народних музикантів не лише для представників своєї національності, а й про факти запрошення їх грати на свята до поляків, чехів, українців тощо. Такою ж ситуація залишалася впродовж усього XIX — початку XX ст.

Представники єврейської національності в більшості країн Центральної Європи та в Російській Імперії жили доволі відокремлено від представників інших національних спільнот — переважно в невеличких містечках, де єврейське населення було представлене вельми значним відсотком, або в спеціально відокремлених кварталах великих міст, до яких не було доступу мешканцям інших національностей. До того ж іудаїстська релігія суворо забороняла шлюби євреїв з неіудеями. Таким чином євреї

впродовж багатьох століть мали можливість майже в недоторканій формі зберігати і розвивати свій фольклор (зокрема музичний), уникаючи будь-яких суттєвих запозичень і копіювань характерних рис, притаманних представникам інших національностей. Тут, звісно, не можна говорити про повну ізольованість євреїв від впливів традицій різних європейських культур. Дослідники відзначають, що «як і інші види єврейської музичної творчості, творчість клезмерів відчула вплив фольклору (а іноді й професійної творчості) народів, які проживали по сусідству з євреями, — німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне і самотутнє мистецтво» [7].

Паралельно з цим з урахуванням історичної специфіки головних сфер діяльності євреїв (ремісництво, торгівля, музичне мистецтво) постійне спілкування євреїв з неєвреями зумовило доволі суттєвий вплив деяких їхніх побутових і, навіть, фольклорних традицій на традиції і культуру, зокрема музичну, інших центрально- і східноєвропейських народів.

Як зазначають усі дослідники, головною сферою застосування єврейських музикантів була гра на весіллях, часто не лише на єврейських. Будь-яке єврейське і неєврейське весілля організовувалося за особливими драматургічними законами, сформованими й відпрацьованими впродовж століть. Отже, кожен із музикантів і єврейський тамада — бадхен (або бадхон) щоразу розігрували (з деякими варіаціями) те ж саме дійство, яке містило значний набір обов'язкових до виконання творів: соррес, скочно, шер та ін. Зазвичай, темпи в них не позначалися і залежали від особистої схильності й смаку як виконавців, так і учасників весілля. Детальний аналіз різних етапів єврейського весілля та музики, що виконувалася під час нього, здійснив на основі багатющої фонотеки і фольклорних записів, зібраних у 1920–30-ті рр., М. Бергівський. Перелік і специфіку основних етапів єврейського весілля наводить у своїй праці і Д. Слепович.

Проте, окрім весільних церемоній, клезмери були активними учасниками пуримшпілів (до свята Пурим), грали під час інших єврейських обрядів, свят та подій: «Обрізання, повноліття, освячення нового свитка Тори чи відкриття нової синагоги, похорони (здебільшого в хасидському середовищі — В. Щ.), гра для «Шабес-клаперів» — людей, що обходили містечко напередодні Суботи й нагадували людям про необхідність готуватися до свята, — ось основний, але не повний перелік таких подій» [8, с. 109].

Часто в невеличких містечках клезмери були єдиними музикантами, тож їх запрошували грати не тільки під час єврей-

ських свят або релігійних подій, а й для супроводу будь-яких подій та свят, що відбувалися в містечку. У великих містах, де існували цехи або, пізніше, професійні об'єднання музикантів неєврейської національності, клезмери також часто були бажаними артистами як на православних або католицьких весіллях, так і ярмарках, міських святах тощо; вони також запрошувалися до виступів на балах, улітку грали в міських садах та парках, складаючи серйозну конкуренцію музикантам інших національностей. Загальною практикою поступово стало залучення кращих єврейських народних музикантів до участі в музичних колективах, основу яких складали музиканти — не євреї. «Клезмери вивчали і долучали до свого репертуару багато нових п'єс, взятих з різних джерел, засвоєних від неєврейських музикантів, почутих у виконанні військових та інших оркестрів», — відзначає М. Береговський [3].

Окрім характерних мелодичних, гармонічних інтонацій та ритмічних особливостей виконання слов'янські музиканти від єврейських колег дедалі частіше запозичували і характерний саме в клезмерському середовищі професійний сленг, який суттєво вплинув на сленг усіх музикантів колишнього СРСР і не тільки зберігся протягом усього ХХ ст., а й увесь час суттєво трансформувався завдяки використанню специфічних висловлювань циганських музикантів, запозичень з кобзарського професійного спілкування, блатного, злочинського та специфічного одеського жаргону та ін. і нині є невід'ємною колоритною частиною спілкування багатьох музикантів в Україні, Росії та інших пострадянських країнах. Ця найцікавіша грань міжнаціональних музичних стосунків в Україні детально висвітлена в словнику О. Цеацури [10]. На яскравих особливостях клезмерського професійного жаргону наголошує й І. Судомир, цитуючи висловлювання Р. Оттенса та Дж. Рубіна: «Клезмерська мова, точніше жаргон «Klezmer-Loschn» — це був засіб, яким клезмери відмежовували себе від решти східноєвропейського єврейського суспільства. Самі музиканти називали це «лабухівским» жаргоном (від слова «лабати», тобто грати). Відповідну назву і слова «лабухи» переймали один в одного. [...] Деякі специфічні слова з клезмерського жаргону понині використовують американські музиканти, які перейняли їх у своїх колег, що прибули зі Східної Європи» [9, с. 200].

Як зазначав І. Ліпаєв, який особисто неодноразово наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. відвідував єврейські містечка, «...завичай у місцях єврейської осілости ви відрізните музикантів по костюму. Чисто одягнені, в європейському костюмі, обов'язково

в шляпі й сорочці, вони відразу привертають увагу, якщо можна так сказати, своєю культурністю» [6, № 4].

Загальновідомим є факт майже загальної грамотності серед євреїв у Російській імперії кінця ХІХ — початку ХХ ст. — показник, що за ті часи залишався лише мрією для росіян або українців [2]. Подібна ситуація склалася, за свідченням І. Ліпаєва, в євреїв і у сфері народного музичного мистецтва. Якщо на початку ХІХ ст. музичну грамоту опанували лише одиниці з єврейських народних музикантів, то вже на рубежі ХІХ — ХХ ст. всі клезмери були обізнані в нотному записі. «Найчастіше вони вчать грати на інструментах у своїх колег; самоучок серед них майже немає, тих, що не знають нотації — тим паче. Грати без нот вони вважають майже злочином, хоча написане на нотних лінійках, особливо в скрипалів та кларнетистів, і є для багатьох приводом для найяскравішої фантазії», — наголошує І. Ліпаєв [6, № 4]. Протилежну думку висловлює М. Береговський: «Педоцер — прізвисько Авраама-Мойше Холоденка з Бердичева (1828–1902), який був відомим як скрипаль-віртуоз; [...] був одним з небагатьох клезмерів, котрі знали нотну грамоту, завдяки чому встановлено авторство деяких його творів, зокрема популярної понині «Люлі» («Колискова»). Упродовж багатьох років він керував кращою клезмерською капелою в Бердичеві. [...] Цікаво відзначити, що серед десятків професійних клезмерів, з якими мені (М. Береговському — В. Щ.) доводилося зустрічатися при зборі матеріалів, я ні в кого майже не знаходив записаних невеликих п'єс. Навпаки, у музикантів-любителів (наприклад, у скрипаля-аматора Б. Сахновського та ін.) майже завжди були зошити з достатньою кількістю записаних невеликих п'єс» [3].

Але далі М. Береговський сам пом'якшує категоричність своєї тези і відзначає: «Проте і в першій половині ХІХ ст. було чимало клезмерів, котрі деякою мірою опанували музичну грамоту, що дозволяло їм розучувати нові твори по нотах. Ми маємо відомості про те, що батько прославленого Степеню Шолом Друкер (1798–1876) трохи знав ноти. Син його, Йосип Друкер, котрого прозвали в народі Степеню, деякий час систематично вчився в київського скрипаля. Контрабасист Мойше-Довид Нотен, 67 років, повідомив мені, що в дитинстві він бачив у свого батька рукописну нотну книгу, в яку його дід, скрипаль Єгошуа-Герш Нотен (1801–1871) записував власні композиції та інші твори свого репертуару. Син Єгошуа-Герша — Нохем Нотен (1839–1905, прожив усе життя в містечку Бершаді в Подолії) — керував уже оркестром з восьми осіб і систематично через візників виписував рукописні ноти в клезмерів з Умані» [3].

Ймовірно істина десь посередині. Будучи чудовими імпровізаторами, із величезним слуховим музичним багажем, клезмери, обізнані в нотній грамоті, очевидно, у власній повсякденній практиці могли вільно обходитися без нотних записів.

Розглядаючи питання особливостей інструментального складу клезмерських ансамблів (або оркестрів), слід зазначити, що всі дослідники одностаїнні щодо тези про провідну роль у цих колективах соліста-скрипаля, до якого часто додаються з функціями солістів кларнет і тромбон (останній як контрапункт). Залежно від місця створення ансамблю (наявності або відсутності музикантів), клезмерські колективи налічували від 2-х-3-х до 12-ти — 15-ти, що вважали великим оркестром, (у деяких виключних випадках до 18-ти) осіб. Найчастіше до великих колективів входили струнно-смичкова група в повному складі: скрипка-соліст, ще 2 або 3 скрипки, альт (часто), віолончель та контрабас (іноді), а також флейта, кларнет, валторна, труба, тромбон, цимбали (іноді), барабан. Найчастіше професія клезмера переходила від покоління до покоління виключно по чоловічій лінії, таким чином можна говорити про цілі династії єврейських музикантів. У деяких з них дослідники простежують по 3–4, навіть 5 поколінь. «Важливою передумовою формування професійного музиканта була його належність до музичної династії (відзначимо, що цей закон діє і в інших культурах)», — зазначає Д. Слепович [8, с. 112]. Серед відомих клезмерських династій можна назвати родини Гузікових, Друкерів та ін.

Навчали нових музикантів клезмерському ремеслу провідні солісти цих ансамблів (оркестрів). Звісно, найбільша кількість учнів, як наголошував І. Ліпаєв, була в скрипаля, кларнетиста і тромбоніста [6, № 5]. Суто навчання тривало зазвичай декілька місяців: майбутній клезмер за 25–30 карбованців вивчав ази майбутнього ремесла, потім учень вступав до оркестру, не припиняючи виконувати вправи на інструменті.

Дисципліна і розподіл заробітку в оркестрах базувалися на товариських засадах. Найбільше заробляв скрипаль-соліст, потім плата розподілялася пропорційно внеску кожного учасника. Найменшу плату отримував барабанщик (часто, за свідченням І. Ліпаєва, барабанщики навіть не входили до числа пайщиків і отримували окрему — фіксовану — плату). Таке становище мало стимулювати цього музиканта (найчастіше це був хлопчик-підліток із клезмерської родини, який таким чином починав на слух засвоювати репертуар) до опанування якогось складнішого інструмента, що часто і відбувалося, тож найчастіше в клезмерських оркестрах мінявся саме барабанщик. Як зазначає І. Су-

домир, «Обов'язковим для клезмера-початківця було навчання в клезмера в іншому місті. Клезмер, а особливо керівник капели, мав опанувати всі інструменти, на яких грали члени його капели. Часто він сам навчав простих євреїв гри на музичних інструментах» [9, с. 197].

У випадку смерті або тривалої хвороби члена оркестру клезмери брали на себе утримання його родини у випадку, коли там не було інших годувальників, надаючи родині повну суму, яку б отримував померлий (хворий) член колективу, або, за наявності інших працездатних осіб, сплачували частину його заробітку.

За фаховою діяльністю клезмери умовно поділялися на професійних музикантів (які займалися виключно музичною діяльністю), напівпрофесійних музикантів, які, паралельно з роботою в оркестрах, мали й ремісницьку спеціальність (шевця, перукаря, чоботаря, гончаря тощо), та таких, які грали в оркестрах лише час-від-часу (народні аматори). Клезмерські капели були досить поширені на теренах сучасної України до середини-кінця 1910-х рр., коли після Першої світової війни та низки революцій епохальні зміни політичного ладу і державного устрою в колишніх європейських імперіях спричинили і корінне перетворення всього укладу життя більшості народів, які мешкали на цих землях.

Проте вплив мистецтва клезмерів на розвиток як виконавського, так і композиторського мистецтва можна опосередковано простежити протягом усього ХХ ст. Чимало вихідців з клезмерських родин у ХХ ст. склали гордість української, російської, єврейської, світової музичної культури [4].

«Вплив клезмера на традиції виконання класичної музики абсолютно очевидний. Більше того, якщо ми сьогодні послухаємо записи Моцарта чи Баха у виконанні таких скрипалів, як Хейфець, ми злякаємося. Вони грають з позиції людей, котрі в дитинстві грали на весіллях і похоронах для того, щоб люди заплакали і дали їм більше грошей», — зазначає один із провідних сучасних скрипалів Роман Мінц [5].

Перспективами подальшого дослідження проблеми вважаємо пошуки забутих або напівзабутих імен клезмерів ХІХ — початку ХХ ст., детальний аналіз зразків музики, що виконувалася клезмерами, висвітлення зв'язків і впливів на мелодичному та інтонаційному рівні в зразках єврейської і української музики, пошуки свідчень про діяльність єврейських музикантів на сторінках газетної періодики тих часів тощо.

Список літератури

1. Анский С. А. О еврейской народной песне / С. А. Ан-ский // Еврейская старина. — СПб., 1909. — № 2. — С. 56–70.
2. Бегун В. Вторжение без оружия / В. Бегун ; примеч. В. Скурлатова. — 2-е изд., испр. — М. : Молодая гвардия, 1979. — 175 с.
3. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс] / М. Береговский. — Режим доступа: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text
4. Гольдштейн М. Э. Петр Столярский / М. Э. Гольдштейн. — Иерусалим, 1988. — 98 с. — (Евреи в мировой культуре. Серия биографий; Вып. 12)
5. Клезмер и русская скрипичная школа: Интервью с Романом Минцем [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://booknik.ru/context/?id=29343>
6. Липаев Ив. Еврейские оркестры (очерк) / Ив. Липаев // Русская музыкальная газета. — 1904. — №№ 4–8.
7. Основные этапы развития еврейской музыки. Искусство клезмеров — ветвь ашкеназского фольклора [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sorter.ru/gilrond>
8. Слепович Д. Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе / Д. Слепович // *Judaica Rossica* / отв. ред. Л. Кацис. — М. — Нью-Йорк : Российский государственный гуманитарный университет — Еврейская теологическая семинария, Институт иудаики YIVO, 2003. — Вып. 3. — С. 101–117.
9. Судомир І. Єврейський народний музика в Галичині в ХІХ ст. / І. Судомир // Вісн. Прикарпатського ун-ту ім. В. Стефаника (Мистецтвознавство). — Івано-Франківськ, 2009. — № 15/16. — С. 196–202.
10. Цеацура О. Лаба. Тлумачний словник музичного та мистецького сленгу / О. Цеацура. — К. : Український Ренесанс, 2009. — 350 с.
11. Энгель Ю. Еврейская народная песня. Этнографическая поездка / Ю. Энгель. — ИР НБУВ. Ф.190. Ед. хр. 266. 20 л. (Підготовка до публікації та комент. І. Сергеевої) // Східний світ. — 2003. — № 3. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text47.php

Надійшла до редколегії 31.03.2010 р.