

- подолання аплікатурних незручностей, що сприяє психологічному розвантаженню завдяки систематизації логіко-структурних уявлень музичного тексту в процесі гри.

Отже, здійснений на основі провідних методичних джерел аналіз баянної аплікатури виявляє певні переваги позиційного підходу в умовах багаторядної клавіатури. Разом із тим проведена розвідка не вичерпує всіх аналітичних тонкощів цього питання, котре й надалі потребує більш глибокого та ґрунтовного дослідження.

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / И. Алексеев. – М. : [б. и.], 1968. – 143 с.
2. Говорушко П. И. Основы игры на баяне / П. И. Говорушко. – Л. : Гос. муз. изд., 1963. – 78 с.
3. Дмитриев А. И. Позиционная аппликатура на баяне / А. И. Дмитриев. – С. Пб. : [б. и.], 1998. – 22 с.
4. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 158 с.
5. Осокин А. В. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой / А. В. Осокин. – М. : Сов. композитор, 1962. – 51 с.
6. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне / А. И. Полетаев. – М. : Сов. композитор, 1962. – 27 с.
7. Пуриц І. Г. Гра на баяні : методичні статті / І. Г. Пуриц ; переклад з рос. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.
8. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне : монография / Н. И. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 297 с.
9. Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры : автореф. дис...канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Г. Ястребов. – Л. : [б. и.], 1976. – 19 с.

В статье на основании методических работ отечественных учёных дан концептуальный анализ разных аппликатурных подходов в баянном исполнительстве. Рассматриваются три аппликатурные системы. Обосновано прогрессивность позиционно-многорядного метода.

Ключевые слова: баянная аппликатура, позиционная пятипальцевая аппликатура, аппликатурные принципы, пятирядная правая клавиатура.

In the article is worked attempt conceptual analysis of different disposition fingers bayan performance the native scientific of the basis main methods. The finding out on three existence disposition fingers systems. The progressive of many lines method are motivated.

Key words: bayan disposition fingers, disposition five fingers, disposition fingers principle, five lines right keyboards.

УДК 78.085.7:78.071.2

ББК 85.315.32

Іванна Судомир

ЄВРЕЙСЬКИЙ НАРОДНИЙ МУЗИКА В ГАЛИЧИНІ В ХІХ ст.

Кінець XVIII – початок XX ст. – це період розквіту єврейської музичної культури на терені Східної Європи та в Галичині. Головними носіями єврейської світської культури були клезмери – народні музиканти, які мандрували селами й містечками. Вони вели свій особливий спосіб життя: мали свої спілки, соціальне забезпечення, власну мову. Із середовища клезмерів вийшло багато відомих музикантів, які стали віртуозами міжнародного масштабу.

Ключові слова: клезмер, штетль, кагал, капела, община.

Еволюцію сучасної української історичної науки визначає поліетнічність соціуму України, яка знаходить своє втілення поряд із розвитком української культури, у відродженні та розвитку культур етнічних спільнот, що населяють українські терени. Поступово одним із пріоритетних напрямків української науки стають етноісторичні та етнокультурні дослідження. Саме в такому ракурсі сьогодні з'являються наукові дослідження з історії та культури єврейського народу, зокрема євреїв України, формується вітчизняна школа фахівців з юдаїки [5, с.1]. Це зрозуміло, бо історично склалося так, що євреї жили поряд з українцями майже тисячу років. І це сусідство, безумовно, мало вплив на обидві культури.

Єврейська народна музика ввібрала й асимілювала особливості багатьох музичних культур. Особливо близькими для євреїв були слов'янські культури, зокрема музика Молдови та України. Головними носіями народної музики в єврейському суспільстві були так звані клезмери. Перші

ґрунтовні дослідження щодо вивчення життя й діяльності клезмерів зробив Мойсей Береговський¹ у своїй книзі “Еврейская инструментальная народная музыка”, яка є третім томом п’ятитомної антології “Еврейский музыкальный фольклор”. Також явище “клезмерства” в контексті світової музичної культури висвітлили у своїй книзі “Klezmer-Musik” Ріта Оттенс та Джоель Рубін.

Розквіт клезмерства на теренах Галичини припадає на період із кінця ХVІІІ ст. до першої половини ХХ ст. А Друга світова війна і катастрофа єврейського народу спричинили повний занепад єврейської музичної культури, у тому числі й клезмерства. Нині можемо спостерігати відродження клезмерської культури в Україні. Переважно на теренах Східної України відбуваються різноманітні концерти та фестивалі клезмерської музики. А в липні минулого 2008 року такий фестиваль, що відбувся в м. Львів, з’їхалися клезмери з Росії, США та України (Львів, Харків).

Отже, процес практичного відродження клезмерської традиції в Україні розпочався. А от ґрунтовних наукових досліджень у цій галузі єврейської музичної культури, окрім вищезгаданих праць М.Береговського, Р.Оттенс і Д.Рубіна, обмаль. Тому завданням даної статті є зібрати матеріал із цих нечисленних джерел, а метою – представити широкому загалу явище єврейського народного музичування в період його розквіту на західних землях нашої держави.

Більшість євреїв Східної Європи, у тому числі й Галичини, жили в штетлях (з ідиш – שטעטל – містечко). Це поселення напівміського типу з переважаючою кількістю єврейського населення (від 20% до 100%). Ці містечка утворювалися навколо ринкової площі й певною мірою були закритими, завдяки чому й вдавалося так довго зберігати самобутність єврейського фольклору та не розчинитись у культурі більшості, тобто тієї нації, на території держави якої вони проживали (у великих містах, таких як Львів, Станіславів, євреї жили закритими кварталами, входили в які християнам заборонялося). Отже, в основному, євреї проживали в штетлях, де була своя ієрархія, навіть у синагозі вони сиділи залежно від соціального статусу. Життям штетлів керували кагали. Кагал – це єврейська управа, яка не підкорялася християнським законам. Основним завданням кагалу було спостереження за виконанням релігійних ритуалів, якими було активно насичене єврейське життя і в будні, і у свята. Але, незважаючи на глибоко релігійну атмосферу штетля, він не був герметично закритим населеним пунктом. По-перше, тому, що в ньому все ж таки був певний відсоток християн, а по-друге, тому, що відбувалися щотижневі ярмарки, які сприяли постійним контактам єврейського і неєврейського населення. Ці контакти дозволяли пізнавати культуру один одного, що згодом привело до асиміляції євреїв і взаємопроникнення культур. До середини ХVІІІ ст. у кожному штетлі та місті Галичини із суттєвою часткою єврейського населення існував свій клезмерський ансамбль. Клезмери знаходилися на службі у своєї общини, тобто їх діяльність була записана й регламентована Торою і Талмудом, а основною їх функцією було забезпечення музичним супроводом єврейського весілля. Це свідчить про те, що професія клезмера походить із прадавніх часів.

Клезмери – (від івриту קלזמרים – *клі-земер*, “музичний інструмент”), єврейські народні музиканти. Грала найчастіше в мандрівних ансамблях (“капелах”), які склалися з трьох-п’яти виконавців, на весіллях, балах, святкових гуляннях, ярмарках. За деякими даними, “клезмерами” вперше почали називати музикантів в єврейських общинах Німеччини і сусідніх країнах у ХІV–ХV століттях. У Польщі в ХVІ ст. клезмерів не приймали в цехи музикантів-християн, тому вони змушені були створювати власні. Одне з перших свідчень про існування цеху єврейських музикантів у Львові датоване 1629 роком. Цех складався із 13 членів – оркестр, в якому співали і грала на скрипці, флейті, цимбалах, басі (очевидно, контрабасі) і бубні чи малому барабані... [9, с.75].

Мистецтво клезмерів найяскравіше проявилось в Україні, Польщі, Литві, Галичині, Бесарабії в кінці ХVІІІ ст. – першій половині ХХ ст. Воно стало частиною фольклору середньо- та східноєвропейського єврейства й увійшло в історію як вид світської (на відміну від хасидської) творчості. Як і інші види єврейської музичної творчості, творчість клезмерів відчула вплив

¹ Мойсей Береговський (1892–1961) – музикознавець, фольклорист, кандидат мистецтвознавства. За 20 років (з 1927 по 1948) зібрав близько 1500 фонографічних і нотних записів музичного фольклору України, Білорусії, Литви, Буковини. Творчості клезмерів присвятив ряд розвідок: “Еврейский музыкальный фольклор” (із п’яти підготованих до друку томів вийшов лише 1-й 1934 року), “Еврейские народные песни” (спільно з І.Фефером 1938 року, друге видання – 1962 р.), “Идише инструментале фолкмузик” (“Єврейська інструментальна народна музика”, Київ, 1937; опубл. М., 1987) і “Идише клезмер, зейер шафн ун штейгер” (“Єврейські клезмери, їх творчість і побут”; альманах “Советиш”, №12, Москва, 1941).

фольклору (а іноді й професійної творчості) народів, які проживали по сусідству з євреями, – німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне й самобутнє мистецтво [13].

Майже всі клезмери походили з родин професійних клезмерів. Початкову освіту отримували в батька або інших членів родини і від них же й переймали часто дивовижну пальцеву техніку й техніку смичка. У державних навчальних закладах євреям заборонялося навчатися, і тому “університетами” для них були українські та єврейські весілля.

Обов’язковим для клезмера-початківця було навчання в клезмера в іншому місті. Клезмер, а особливо керівник капели, повинен був володіти всіма інструментами, на яких грали члени його капели. Часто він сам навчав простих євреїв грі на музичних інструментах.

У дитинстві навчання починалося з “пайклера” – так називали хлопчика, який грав на малому барабані в батьківській капелі. Це давало перші музичні знання і досвід. Навчання, як і сама гра, до середини XIX ст. відбувалося виключно на слух. Нотною грамотою мало хто володів. Для більшості це була “тарабарщина”. Тільки з кінця XIX ст. звичним для клезмерів стало, поряд із грою і навчанням на слух, використання музично-теоретичних посібників. Отже, після малого барабану маленький клезмер навчався грі на інших типових клезмерських інструментах, склад яких у капелі протягом століть постійно змінювався і на початку XX ст. був таким: скрипка, альт, віолончель, контрабас, кларнет, флейта, труба, тромбон, валторна, барабан (ілюстрація 1).



Ілюстрація 1. Рогатин, 1912

Після навчання клезмери часто повертались додому й переймали на себе керівництво родинною капелюю або оселялись в іншому штетлі й ставали повноцінними членами тамтешньої капели. Клезмери вели власний спосіб життя, будучи своєрідною общиною в общині. У них була запроваджена своя система оплати, соціальне забезпечення, навіть своя таємна клезмерська мова – жаргон.

Система оплати в них була дольова: кожен член капели отримував процентну ставку спільних доходів, яка, з іншого боку, базувалася на його статусі в межах групи. Перший скрипаль отримував найбільше, а ні з чим завжди залишався маленький “пайклер”. Співвідношення в кожному регіоні були різними, але послідовність у величині дольової частки від більшої до меншої була орієнтовно такою: перший скрипаль, кларнетист, другий скрипаль, далі – залежно від складу капели, найменше отримував барабанщик.

Основний дохід складали “Getsolts”, тобто чайові, які батьки наречених і гості сплачували за кожен твір. Від батьків нареченої, котрі влаштовували весілля, музиканти отримували незначну суму. Загальноприйнятим було наперед вносити плату за кожен танець. Гроші кидали в спеціальну закриту посудину, яка називалась “Puschke”, ключ від якої залишався вдома в капельмейстера. І лише після весілля музиканти збиралися спеціально й ділили зароблені гроші за дольовою системою. Кожен танець мав свою ціну. Це стосується весіль, а от за бали, свята музиканти, навпаки, отримували конкретну суму, яка включала й чайові.

Соціальне забезпечення є типовою ознакою економічної структури клезмерського середовища. Кожен із клезмерів вносив гроші з впевненістю, що, в разі їхньої хвороби чи смерті, їхні сім'ї обов'язково отримають грошову компенсацію. Вони також організовували матеріальну підтримку хворих колег, збирали кошти для допомоги вдовам та сиротам. У разі хвороби члена капели, коли він не міг виконувати свої функції, якийсь час капела й надалі виплачувала йому його частку. У той же час, якщо клезмер мав ще якісь засоби для існування, йому виплачувалася лише половина. Це стосувалось і вдови клезмера. Перелічені вище умови добросовісно виконувалися всіма клезмерами. Це описує у своєму оповіданні "Schma Jisroel oder Bas" Ісаак Лейбуш Перец.

Попри те, що клезмери знаходилися на службі у своїх общин, їх праця мало оплачувалась, і багато з них змушені були ще якимось заробляти собі на хліб. Дехто давав уроки музики дітям заможних євреїв, польських знатних поміщиків (по-клезмерськи їх називали "прітси"), а також при нагоді й дітям самих клезмерів. Але більшість із них утримувала свої родини за рахунок інших професій: перукаря, кравця, шевця, скляра, бондаря, продавця, ювеліра та ін. [1].

Як згадує Леопольд Козловський¹, до складу капели, окрім батька, освіченого професійного музиканта (з 1932 по 1939 рр. був концертмейстером симфонічного оркестру в Буенос-Айресі), належали також: басист і перукар – Дуд'є Брандвайн, кларнетист і кравець – Анчль Шнайдер, барабанщик Гершеле Дудлзак, дядько Леопольда – Цала Секлер – другий скрипаль та єдиний православний Шиве Цімблер – цимбаліст із дерев'яною ногою. Це була одна з найвідоміших галицьких родинних клезмерських капел із Перемишлян. У 30-ті роки ХХ ст. територією діяльності цього оркестру було близько 20 міст і штетлів, зокрема найбільші з них – Львів, Перемишляни, Рогатин, Бережани, Підгайці, Тернопіль, Буськ, Золочів.

Типовий інструментарій капел ми можемо описати, починаючи з ХVІІ, навіть ХVІІІ століття. Єврейські прізвища, такі як Фідлер (вуличний скрипаль), Гайгер (скрипаль) чи Бас свідчать про особливе відношення єврейських музикантів до всіх видів струнних інструментів, включаючи віолончель, альт і контрабас. З-поміж найулюбленіших була скрипка, народжена в Італії, яка з другої половини ХVІІ ст. замінила популярну на той час трьохструнну дешеву скрипку Fiedel, і "влаштувалася" в ролі "єврейського" інструмента. Навчання гри на скрипці в заможних родинах було таким же престижним, як і вивчення німецької чи французької мов. Про це пише не тільки Шолом-Алейхем, а й Григорій Боґров у "Мемуарах єврея" [2], Ісаак Лейбуш Перец у своєму класичному оповіданні "A Gilgl fun a Nign" ("Душевна подорож однієї мелодії", 1901) [10]. Останній із них зокрема писав: "Ви хочете знати, скільки чоловіків живе під одним дахом? Дивіться на стіну! Там живе стільки чоловіків, скільки скрипок висить на стіні!"

Євреї відіграли також значну роль при розповсюдженні цимбал, які з другої половини ХVІ ст. теж стали "єврейським" інструментом. Кларнет, чиє винайдення приписують нюрнберзькому винахіднику Йогану Крістофу Деннеру (близько 1690 р.), з'явився в єврейському ансамблі досить пізно. Інструмент, який тепер вважається суттю єврейської музики, вперше задокументований у складі клезмерського ансамблю 1800 року в Німеччині.

Отже, у ХVІІ–ХVІІІ ст. капелу утворювали переважно грое-п'ятеро музикантів. Наприклад, у Староконстантинові на Волині² капела складалася зі скрипки, кларнета, флейти і великого барабана з тарілками. У ХІХ ст. склад капели збільшився до семи-дванадцяти ансамблістів. До дерев'яних духових та струнних інструментів додалися металічні звуки труб, тромбонів і валторн, передвісників війн та революцій прийдешнього ХХ століття. Дві скрипки, два кларнети, дві труби, тромбон, віолончель, флейта і барабан – це був типовий склад капел для таких густонаселених міст, як Житомир і Бердичів³. Так, у Бердичеві існувала капела Педотсера (Педоцура)⁴, який сам

¹ Син Герша Кляйнмана з Перемишлян, племінник відомого у світі кларнетиста Нафтуле Брандвайна, єдиний, кому вдалось вціліти після Другої світової війни з родини Брандвайнів (із тих, хто залишився в Галичині), останній клезмер Східної Європи.

² Рідне місто єврейського письменника і просвітителя Авраама-Бера Готлобера (1811–1899).

³ Бердичів називали "українським Єрусалимом", який за півстоліття (з поч. до сер. ХІХ ст.) виріс до другої за величиною єврейської общини Східної Європи після Варшави, а також торговельної столиці України.

⁴ Прізвисько Авраама Мойше Холоденка з Бердичева (1828–1902), який був відомим скрипалем-віртуозом і легендою серед клезмерів. Він був одним із небагатьох, які знали нотну грамоту, завдяки чому встановлено авторство ряду його творів, у тому числі популярної донині "Люлі" ("Жолискова"). Протягом багатьох років він керував клезмерською капелою Бердичева.

писав музику, а також здійснював обробки популярних музичних номерів для своєї капели. Звичайний кількісний склад його капели – це дванадцять музикантів, але для важливих весіль він збільшував їх до п'ятнадцяти учасників, а для великих бенкетів і дорогих балів навіть до вісімнадцяти оркестрантів. Величина оркестру Педотсера також дозволяла йому приймати замовлення одночасно на кілька заходів. При цьому на окремих із них дозволялося виступати під його іменем іншим капелам, відсотки з прибутків яких надходили до каси оркестру. Так у післявоєнні десятиліття успішно робили Епштайн Бразерс у Брукліні і що практикується багатьма хасидськими й ортодоксальними весільними оркестрами в Нью-Йорку до сьогодні [9, с.101].

Три музичні інструменти: цимбали, скрипка і кларнет – були символами єврейської музики. Цимбали поступово відходили в минуле упродовж XIX ст., хоча в деяких регіонах використовувалися ще до початку Другої світової війни. Так, Герш Кляйнман, молодший брат Нафтуле Брандвайна, ще в 20–30 роки XX ст. використовував цимбаліста у своїй капелі в галицьких Перемишлянах.

Більше чотирьох століть скрипка залишалася улюбленим інструментом східноєвропейських клезмерів через тембральну схожість із людським голосом, його теплою й м'якістю. Хоча в репертуарі були і бравурні п'єси, однак улюбленими в народі були ліричні, схожі на молитву мелодії. На весіллях перший скрипаль, який у більшості випадків був і керівником клезмерської капели, блискуче виступав як соліст з такими творами, як “тема з варіаціями” на традиційні українські народні мелодії, які виконувалися для молодят, батьків наречених, гостей та “до столу”; а от танцювальні мелодії виконувала вся капела під його керівництвом. Основним завданням ї, так би мовити, визнанням їхнього таланту були сльози в очах присутніх і їх схлипування. Шолом-Алейхем писав у своїй новелі “Штепенью (Степеню). Єврейський роман” (1888): “Человеческое сердце вообще, а еврейское в особенности, что скрипка: нажмешь на струны и извлекаешь всевозможные, но больше печальные звуки... Но под силу это лишь большому музыканту, подлинному мастеру – такому, каким был Степенью¹” [7, с.103].

Аж до часів єврейських віртуозних скрипалів Штепенью і Педотсера та їх послідовників, а також “короля вальсу” Йогана Штрауса-батька і його сучасника Паганіні – “доктора Фауста зі скрипкою” – зберігався таємничий ореол навколо скрипаля, який нібито перебував у союзі з вищими темними силами. Магічна сила скрипкового звуку перейшла на звучання кларнета Дейва Терреса та Нафтуле Брандвайна (обидва українці) і продовжувалась аж до 60-х років XX століття.

Чимало клезмерів, оволодівши нотною грамотою, почали грати в оркестрах (переважно єврейських театрів). Часто їхні діти і внуки, отримавши освіту, ставали солістами, диригентами й композиторами. Із сім'ї клезмерів вийшли деякі всесвітньо відомі музиканти: композитор Михайло Гнесін (1883–1957) був внуком клезмера; віолончеліст Емануель Фоерман (1902–1942) з Коломиї ріс у сім'ї клезмера; у клезмерській капелі грав батько й перший учитель Яші Хейфеца; син клезмера зі Львова Хоне Вольфшталя (Вольфсталя) (1853–1924) Броніслав (1883–1944), який навчався спочатку в батька, потім у Відні, Ляйпцігу і Берліні став диригентом і піаністом; Петро Столярський (1871–1944), засновник одеської скрипкової школи, був сином клезмера й на початку своєї кар'єри грав у капелі.

Репертуар клезмерів мав три основні напрямки: перший – власні фантазії, імпровізації клезмерів; другий – мелодії неєврейського походження, найулюбленішими з яких були молдавські й українські (наприклад, фантазії на тему української народної пісні “Їхав козак за Дунай”, “Чумак”); третій – єврейські народні світські й релігійні пісні.

Виконавська практика й умови діяльності клезмерів визначили жанри й форми, а також стиль і манеру музикування. Викристалізувалися жанри, які відповідали різним урочистим подіям, зокрема етапам церемоній заручин і весілля: “Гас-нігн” (Вуличний наспів), “Зайт гезунт” (дослівно – Будьте здорові) і “Добраніч” (з української!) – при зустрічі й проводах гостей; “Мазл-тов” (Щастя вам) – при заручинах (тнаім), а також після хуппи, перед хупою – “Базецн ді кале” (Посадження нареченої); під час весільної трапези – “Тіш-нігн” (Застольний наспів), “Мехутонім-танц” (Танець сватів), “Бройгез-тапц” (Танець образи) і “Шолем-танц” (Танець примирення), які відображали можливі взаємовідносини сімей, котрі породичалися. Серед інших весільних танців – “Шер” (Ножиці), “Бейгеле” (Бублик), “Фрейлехс” (Веселе), “Хосид” та інші [3,

¹ Прізвисько скрипаля Йосифа (Йоселе) Друкера з Бердичева (1822–1879), який був прославленим представником великої родини клезмерів: його батько Шолем Берл був кларнетистом, дід Шмуель – трубачем, прапрадід Файвіш – цимбалістом, прапрадід Ефраїм – флейтистом.

с.87]. Особливі мелодії, які зазвичай виконувалися солістом-скрипалем або кларнетистом, призначалися на випадок, якщо хтось із наречених був сиротою. Репертуар для багатих, середнього достатку і бідних весіль та інших урочистостей (ілюстрація 2), відрізнявся.

Baym Rebn in Palestina

D.C.

Ілюстрація 2

Для ранніх візрів єврейської музики характерними були асиметричність форм, одноголосся. Вони відрізнялися багатством мелодичної орнаментики, насиченістю специфічної ритміки, які несли в собі відлуння мовних інтонацій. Для єврейської мелодії значною мірою характерним є сумний, трагічний колорит і підвищена експресивність виконання.

Клезмерам притаманна експресивна манера виконання, несподівані прискорення й заповільнення темпу, раптові імпровізаційні вставки в мелодію, що підвищує емоційний вплив їхньої музики, яка є своєрідним музичним діалектом, зрозумілим і близьким для слухача.

Клезмерська мова, точніше жаргон “Klezmer-Loschn” – це був засіб, яким клезмери відмежовували себе від решти східноєвропейського єврейського суспільства. Самі музиканти називали це “лабухівським” жаргоном (від слова “лабати”, тобто грати). Відповідно назву і слова “лабухи” переймали один в одного. У них було слово, яким вони називали євреїв (не клезмерів) – Jold. На межі століть зібраний дослідниками словник налічував близько 600 слів, деякі з яких вживаються й досі. Із цього словника можна зробити висновок, що клезмери багато зі своїх понять ділили з представниками інших професій. Наприклад, бадхонами, мешойрерами, хазанами, а також офіціантами, поварами, тобто тими, хто був, як і вони, причетний до організації, підготовки й проведення весільного торжества. Навіть “Scherers”, тобто перукарі, знали лабухівський жаргон, оскільки багато з них були і клезмерами. Деякими специфічними словами з клезмерського жаргону ще до сьогодні користуються американські музиканти, які перейняли їх у своїх колег, що прибули зі Східної Європи [9, с.134].

Основна причина розвитку Klezmer-Loschn знаходиться в економічній ділянці: музиканти мали потребу у виразах, які б дозволяли їм обговорювати їхні фінансові справи в присутності кредиторів. Тим не менше, велика кількість лабухівських слів мала сексуальну природу. Тут також, мабуть, дві причини: по-перше, на цю тему їм відкрито не дозволяла говорити релігія, а по-друге, клезмерське середовище – це на 99% чоловіки. З іншого боку, цей жаргон містить порівняно невелику кількість слів, власне професійно-музичного характеру. Це, в основному, назви музичних інструментів, творів, форм танців, тональностей та інших технічних найменувань. Через постійні контакти з неєврейським середовищем клезмери добре володіли слов’янськими мовами, що теж відбилося на Klezmer-Loschn.

Образи й романтизовані біографії клезмерів знайшли своє відображення в художній літературі: героями оповідань Менделе Мохера Сфоріма, Шолом-Алейхема та Ісаака Лейбуша Пе-

реца стали Штемпенью та Педотсер. Перу Ірме Друкера належать романи “Клезмер” (про Петра Столярського) і “М.І.Гузіков”. До постаті єврейського музиканта звертались і такі письменники та поети, як Антон Чехов у своєму оповіданні “Скрипка Ротшильда”, Володимир Короленко у повісті “Сліпий музикант”, Федір Достоєвський у романі “Брати Карамазови”, Адам Міцкевич в епосі “Пан Тадеуш” та інші. Клезмерське середовище часто згадують у різних мемуарах, наприклад, Пауліна Венгерофф (“Мемуари бабці”), Григорій Богров (“Мемуари єврея”), Мойсей-Йозеф Ольгін “Мій штетль на Україні” та інші.

Творчість клезмерів привертала увагу багатьох європейських, російських композиторів: із цієї скарбниці черпали Шопен, Ліст, Сен-Санс, Римський-Корсаков, Мусоргський, очевидно, й українські композитори [8, с.215]. Зокрема, у фондах наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка, що у Львові, зберігаються ноти маршу (для фортепіано у чотири руки) з незакінченої опери “Бар Кохба” С.Людкевича. Твори на єврейську музичну тематику є в таких українських композиторів, як Д.Клебанов, Д.Шостакович, Є.Станкович, М.Скорик та інші [4, с.203].

Інтонації та елементи клезмерської музики перетворені в оркестровій сюїті “Єврейський оркестр на балу у городничого” (1929) М.Гнесіна, фортепіанному тріо “Клезмерська весільна музика” (1955) І.Стучевського, у концертній фантазії для скрипки з оркестром “Штемпенью” С.Сендеря та в інших творах.

Мотиви музики клезмерів використали С.Прокоф'єв в “Увертюрі на єврейські теми” (1919), Д.Шостакович у фортепіанному тріо “Пам'яті Соллертинського”, М.Вайнберг у “Молдавській сюїті” та інші [12].

Отже, як бачимо, клезмерство – це не поодинокий випадок, а масова культура, яка була широко розповсюджена на території Галичини. Тому це явище заслуговує більшої уваги з боку науковців і дослідників української культури, власне, як її невід'ємна частина.

1. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Береговский. – М. : [б. и.], 1987. – 170 с.
2. Богров Г. Мемуары еврея / Г. Богров. – С. Пб. : [б. и.], 1880.
3. Гусак Р. Музична культура штетлів. / Р. Гусак // Незалежний культурологічний часопис “І”. – Львів : [б. в.], 2007. – Ч. 48. – С. 86–90.
4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы “Песни мертвого леса” / Е. Зинькевич // Регулярный сад. Научное приложение к журналу “Зеленая лампа”. – Сумы, 1999. – Вып. 1. – С. 202–210.
5. Ольгін М.-Й. Мій штетль на Україні / М.-Й. Ольгін. – Нью-Йорк : [б. в.], 1921.
6. Подольський А. Єврейські студії в Україні: розвиток, тенденції, перспективи / А. Подольський // Український гуманітарний огляд. – : [Б. м. ; б. в.], 1999. – Вип. 1: “Критика”. – С. 120–140.
7. Шолом-Алейхем. Собрание сочинений: в 6 т. / Шолом-Алейхем. – М. : Художественная литература, 1988. – Т. 1. – 1988. – 436 с.
8. Ясіновський Ю. З історії єврейської музики в Україні. / Ю. Ясіновський // Східний світ. – К. : [б. в.], 1994. – С. 213–216.
9. Ottens R. Klezmer-Musik. / R. Ottens, J. Rubin. – München : Bärenreiter – Verlag, 1999. – 340 s.
10. Peres I. L. A gilgul fun a nign / I. L. Peres. – М. : [б. и.], 1959.
11. Wengeroff P. Memoiren einer Großmutter / P. Wengeroff. – Berlin, 1908–1910.
12. Электронная еврейская библиотека : томи 4–5 [Електронні ресурси]. – Режим доступу: <http://www.eleven.co.il/article/12870>.
13. Основные этапы развития еврейской музыки. Искусство клезмеров – ветвь ашкеназского фольклора [Електронні ресурси]. – Режим доступу: <http://sorter.ru/gilrond>.

Конец XVIII – начало XX века – это период расцвета еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе, в т. ч. в Галичине. Главными носителями еврейской светской культуры были клезмеры – народные музыканты, которые путешествовали по селам и городкам региона. Клезмерам присущ свой особенный образ жизни: наличие своих союзов, социальное обеспечение, собственный язык. Из среды клезмеров вышло много известных музыкантов, которые стали виртуозами международного масштаба.

Ключевые слова: клезмер, штетль, кагал, капелла, община.

The end 19th – the beginning 20th century is a period of prosperity of Jewish musical culture in the Eastern Europe, including Galicia. The main bearers of mundane Jewish culture were Klezmers – the Jewish traveling folk musicians. They had quite a specific way of living: they had their own associations, social maintenance, their own language. On the edge of the 19th–20th centuries many famous musicians emerged from the Klezmer society.

Key words: klezmer, Stetl, qahal, choir, community.