

Раїса Гусак
(Київ)

ДЖЕРЕЛА ЛАДОВОЇ ОСНОВИ ВЕСІЛЬНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПОДІЛЛЯ (за матеріалами східноподільської Наддністрянщини)

У статті увагу зосереджено на музичній культурі етнічно складного регіону Поділля – східноподільської Наддністрянщини. Тут у весільній обрядовості вже понад століття звучить клезмерська музика.

Нині, після кількох етапів еміграції єврейського населення, коли носіями репертуарних і виконавських традицій стали українські музиканти, в інструментальній музиці регіону позитивну роль продовжують відігравати традиції єврейської народної музики, що сприяють збереженню оригінального репертуару, стилізованої специфіки виконавства, а головне – ладової основи музики клезмерських весільних капел.

Ключові слова: клезмерська музика, українські виконавці, взаємодія та взаємозбагачення культур, традиція, трансформація, ладова основа.

The article is focused on the music culture of an ethnically heterogeneous region of Podoliye, the Eastern Podoliye Transdnistria, where Klezmer music has been played in wedding observances longer than a century.

Today, after several phases of emigration of the Jewish population from this region, when Ukrainian musicians took over the repertoire and performing traditions, traditions of Jewish folk music continue to have a positive effect for the instrumental music of the region, as they help in preserving the original repertoire, specifics of the performance style and, essentially, the music tonality of Klezmer wedding choirs.

Keywords: Klezmer music, Ukrainian performers, mutual interaction and enrichment of cultures, tradition, transformation, tonality.

В статье внимание сосредоточено на музыкальной культуре этнически сложного региона Подолья – восточноподольского Приднестровья. Здесь в свадебной обрядности уже более века звучит клезмерская музыка.

Сегодня, после нескольких этапов эмиграции еврейского населения, когда носителями репертуарных и исполнительских традиций стали украинские музыканты, в инструментальной музыке региона положительную роль продолжают играть традиции еврейской народной музыки, которые способствуют сохранению оригинального репертуара, стилевой специфики исполнительства, а главное – ладовой основы музыки клезмерских свадебных капелл.

Ключевые слова: клезмерская музыка, украинские исполнители, взаимодействие и взаимообогащение культур, традиция, трансформация, ладовая основа.

Наша увага не випадково зосереджена на музичній культурі етнічно складного регіону Поділля – східноподільської Наддністрянщини – землеробської етноконтактної зони, де історично сформувалися сприятливі умови для розвитку та взаємодії музичних культур різних народів. У різні часи в регіоні з-поміж інших народів проживали поляки, євреї, вірмени, греки, німці. Ще й сьогодні разом з українською звучить єврейська і молдавська музика.

Історичні процеси, соціально-економічні проблеми протягом багатьох століть у цьому регіоні позначені міграцією на-

селення, асиміляцією культур етнічних спільнот. Тому давні традиції, і це дуже важливо, у середовищі міжнаціональних та міжетнічних контактів змінювалися як за складом музичного інструментарію, скажімо, у весільних капелах, так і за репертуаром. Змінювалася форма музичних творів, метроритміка, орнаментация, ладове забарвлення, що стало матеріалом для їх дослідження.

Наукові розвідки, зібраний музичний матеріал, видані збірки торкаються здебільшого проблем родинної та календарної обрядовості і спрямовані переважно на вивчення пісенної культури краю. Серед сучасних досліджень української народної

інструментальної музики (далі – НІМ) ми знаходимо лише неповні та розпорошені відомості. Бракує досліджень про побутування музичних інструментів, виконавців-інструменталістів – носіїв традиції, про стильову специфіку, тенденції розвитку ансамблевого виконавства. Головне – бракує розгляду самої НІМ, що стала своєрідним феноменом, об'єднавши музичні культури українського, єврейського і молдавського народів.

Наші фольклорні експедиції – це, власне, одне з перших звернень до музично-інструментальної культури регіону. Адже ці матеріали з огляду на тривалі етнокультурні зв'язки становлять майже єдине джерело відомостей про зникаючі культури, окремі культурні явища і дозволяють вести мову про їхнє давнє походження [1, с. 12–13]. Під час польової роботи від українських виконавців (частково від єврейських) було реставровано значну кількість давніх нотних манускриптів та записано кілька сотень зразків українського, єврейського, молдавського фольклору, а також твори з інтонаціями музики інших етносів.

Серед зібраного матеріалу особливу увагу привертає єврейська НІМ, що звучить здебільшого у трансформованому вигляді, у взаємовпливах з молдавською або українською музикою, хоча знайдено й зразки самотнього клезмерського [2] мистецтва та давні хасидські мелодії.

Євреї проживали на Поділлі майже п'ять століть і завдяки міцному релігійному укладу життя зберігали та розвивали характерні мовні, побутові відмінності, свої свята, традиції, музичну культуру. Проте саме ці регіони, за Н. Степанською, стали «простором локалізації тієї специфічної діалектної гілки ашкеназів, яка поступово створила свою версію музичної традиції» [3, с. 397]. Тому значну роль у формуванні сучасної НІМ, що звучить у регіоні понад сто років, відіграла музична традиція, зокрема клезмерського мистецтва. Сьогодні, незважаючи на занепад власне єврейських музичних традицій, у весільній обрядовості (у танцювальній музиці регіону) продовжує звучати єврейська НІМ, а носіями репертуарних і виконавських традицій стають уже українські музиканти.

Клезмерську музику протягом століть виконували єврейські народні музикан-

ти, які дуже тонко відчували характерні ознаки й особливості окремих ладів. М. Береговський справедливо наголошував, що вони відбирали з арсеналу народного мистецтва переважно ті елементи й музично-виражальні засоби, які потрібні були творцю для вираження його емоцій та думок, для втілення в художній формі своїх задумів [4, с. 368]. І вони вміло цим користувалися. Це, мабуть, поступово передавалося й українським музикантам, які упродовж століть, супроводжуючи разом із клезмерами єврейські, молдавські, українські весілля, відчували колорит, тембр, стиль виконавства, глибини єврейського мелосу, ладо-інтонаційної основи, прислухаючись, власне, до співзвуччя специфічних для неї мотивів. До того ж у м. Ямполі Бершадського району, як свідчить П. Москаленко, жив і працював трубач Арон Гершкович, який навчав грати на трубі всіх охочих дітей (євреїв та українців). Репертуар, зрозуміло, був єврейським. Про інший випадок нам розповіли музиканти весільної капели с. Борівка Чернівецького району Вінницької області: музикант-єврей не тільки навчав дітей грати на духових музичних інструментах, він керував весільною капелою, а також був диригентом сільського духового оркестру.

Тому особливо цінним і важливим у такій специфічній культурній ситуації регіону є дослідження діяльності українських народних музикантів, третє покоління яких продовжує грати єврейську НІМ, поєднуючи виконавство з музичними культурами українського й молдавського народів, професійно використовуючи різноманітні клезмерські лади, збагачуючи свій репертуар, передаючи їх своїм нащадкам.

Результатом наших експедицій став рідкісний музичний матеріал, віднайдений і записаний упродовж багаторічних досліджень, що спонукало нас до транскрипції, систематизації, теоретичного аналізу та виявлення стилістичних ознак виконавства в порівнянні з генетичними витоками. Це переважно музика весільного обряду.

Раніше, щоби надати більшої експресії, жалю в окремих епізодах українського чи єврейського весілля використовували сольний інструмент – скрипку або скрипку з кларнетом в унісон. Сьогодні,

при відсутності скрипки, а в деяких селах – і кларнета, у більшості випадків для м'якого, ліричного або урочистого звучання використовують різноманітний склад духової капели (приміром, одна-дві труби, помповий тромбон, барабан з тарілочками, іноді додавали кнопковий акордеон; в інших випадках звучали корнети, альти, тенори, басы, баритони).

В епізодах благословення молодих сучасного українського весілля, розплітання коси, знімання вінка та покриття молоді – в особливо драматичних, гостро напружених моментах – звучать тужливі мелодії (українські народні або сучасні авторські пісні). Для деяких епізодів весілля характерні відповідні інструментальні мелодії: «туш», «туш “на ура”», «вівати», а також мелодії, які виконують спеціальні функції: «до столу», «до чарки», застільний данс тощо. Переважає інструментальний виклад без співу. І, навпаки, розважальні моменти, танці супроводжувала єврейська музика, інколи – із взаємопроникненням українських чи молдавських інтонацій.

Самобутні єврейські народні інструментальні мелодії, що віками побутували в регіоні, зберегли і до сьогодні характерні засоби музичної виразності, специфічні стильові особливості та прийоми народного виконавства: специфічну ритміку, монодію, характерні акценти, синкопи тощо. А найважливіше – збережена ладово-інтонаційна основа клезмерської музики.

У сучасному єврейському музикознавстві для аналізу ладової системи використовується, за висновками дослідниці єврейської музичної фольклористики Л. Шолохової [5, с. 179–180], система історичного розвитку єврейської релігійної традиції зі специфічною термінологією, яку свого часу запропонував А. Ідельсон (1882–1938). Тобто ладова специфіка єврейської НІМ, ставши безпосереднім продовженням релігійної музичної традиції, також повинна була мати свою відповідну термінологію, і вона її мала, хоча свого часу була заборонена для дослідження.

При розгляді й аналізі єврейського музичного репертуару, записаного в регіоні, для визначення музично-стильових особливостей єврейської музики, ладово-інтонаційної основи головним і визначальним

стало звернення до наукової спадщини А. Ідельсона. Якщо Л. Шолохова у своєму дослідженні використала проекцію ладової системи А. Ідельсона на музичний матеріал З. Кисельгофа з Відділу фонду юдаїки (колишній відділ сходознавства) Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, то ми використовуємо її на реальний клезмерський матеріал східноpodільської Наддністрянщини. Ладова специфіка інструментальної музики в регіоні вимагає більш ретельного теоретичного дослідження, тому нами проаналізовано наукові здобутки А. Ідельсона, порівнюючи, однак, з деякими аспектами ладових систем Ю. Енгеля, М. Береговського, М. Гольдіна.

У праці «Єврейська музика в її історичному розвитку» А. Ідельсон запропонував п'ять ладів, але докладно розглянув основні три, на яких, на думку вченого, ґрунтується майже вся єврейська музика. Ці лади характерні для музики ашкеназійських євреїв і мають назви відповідних молитов: «Ahavo-Rabo» («Любов'ю великою»), «Mi-sheberakh» («Той, хто благословив»), «Adonoy-Molokh» («Господь-Цар»). Ю. Енгель у свою чергу зазначав, що головне ядро мелодій єврейської музики утворилося із чотирьох основних ладів, маючи назви молитов: «Ahava-raba», «Ischtach» (лад, використовуваний канторами в уривках синагогальної музики на ранкових молитвах, звучить угору як еолійський лад (натуральний мінор), униз – як церковний фригійський із другим низьким щаблем. Зазначимо, що в синагогальній музиці в натуральному мінорі часто використовували низький другий щабель), «Iekumpurkon» (мажорний лад, який угору звучить як міксолідійський із сьомим низьким щаблем, а вниз – як церковний дорійський із шостим високим), «Mischeberach». За назвами вони ідентичні концепції А. Ідельсона.

М. Береговський свого часу, не використовуючи релігійної термінології, теоретично узагальнив жанрову структуру єврейського фольклору, спростив структуру ладової системи. Цьому, мабуть, сприяло і використання в традиційній єврейській НІМ основних чотирьох ладів, які ми виявили при теоретичному опрацюванні транскрипцій музичного матеріалу регіону.

Одним зі збережених ладів з давніми коренями в музиці східноподільської Наддністрянщини є, власне, лад «Ahavo-Rabo» – один з найдавніших і найпопулярніших ладів щоденної ранкової та святкової молитов. Від фригійського ладу відрізняється третім високим щаблем, що створює між другим низьким і третім високим щаблями інтервал збільшеної секунди. У цьому ладу між п'ятим і шостим щаблями завжди півтон. Угору він звучить так: g-as-h-c-d-es-f-g.

Лад «Ахава-раба» засвідчує, власне, висхідна мала терція до тоніки, що звучить до основного нижнього тону: g-f-es-d-c-h-as-g-f-e-f-g.

Щодо генезису ладу існують протилежні думки. Так, А. Ідельсон наголошував на відсутності збільшеної секунди у звукорядах біблійних ладів та мав сумнів щодо єврейського походження цього ладу [6, с. 52]. Л. Шолохова, приєднуючись до думки А. Ідельсона, зауважила, що цей лад почали застосовувати лише після Х ст. н. е., коли євреї начебто привнесли його з навколишнього середовища, і нібито тоді він став популярним у народних піснях й інструментальній музиці, що звучали в єврейських общинах [5, с. 173]. Такої думки дотримувався і Л. Сабанєєв. Проте М. Гольдін уважає, що цей лад має дуже давні корені. Він доводить, що інтонація, скажімо, низхідної збільшеної секунди трапляється ще в релігійних піснеспівах вавилонських євреїв і відіграє значну роль у синагогальному речитативі й кантиляціях [7, с. 256].

Серед музичних зразків регіону цей лад використано у всіх елементах композиції музичного твору (затакт, початок мелодії, у середині твору, найбільше – у заключних кадансах). Його виявлено в значній кількості звукорядів та мелодійних зворотів. Серед них є багато найпоширеніших типових прикладів. Однак для подальшого аналізу і порівняння ми врахували майже всі зразки, у яких присутній лад «Ахава-Раба», навіть поодинокі. Характерна ознака ладу «Ахава-раба» – поява після нього в низхідному русі лідійського ладу, який у подальшому низхідному русі зникає. М. Гольдін писав, що такий лад умовно можна назвати «лідійсько-міксолідійським» [7, с. 262]. Він присутній у музичному матеріалі регіону.

Найпопулярніший лад давньої релігійно-музичної системи євреїв, зокрема серед канторів і клезмерів, про який згадано в роботах А. Ідельсона, Ю. Енгеля, М. Береговського, М. Гольдіна, і надалі активно функціонує в музичній культурі досліджуваного регіону. Навіть використання одного цього ладу стає ґрунтовним свідченням життєздатності клезмерських традицій у матеріалі регіону.

Фригійським ладом (з другим низьким щаблем і третім натуральним) дуже часто послуговуються в найтиповіших кадансах з варіантами і низхідних звукорядах.

Назва ладу «Mi-sheberakh» пов'язана з першими словами однойменної молитви, виконуваної в суботу після читання Тори. Це мінорний лад із четвертим високим щаблем, зі збільшеною секундою між третім і четвертим щаблями. Субсекундою до основного тону є півтон, на відміну від ладу «Ахава-Раба», де півтон може існувати поряд з тоном.

Деякі сучасні дослідники використовують високий четвертий щабель лише в низхідній формі (через неправильне тлумачення дорійського церковного ладу в синагогальному співі, за Дж. Горовицем [6, с. 54]). У клезмерській музиці, як правило, присутній четвертий високий у висхідних і низхідних звукорядах, при цьому в українській і румунській музиці спостерігаємо чергування натурального і високого четвертого щаблів. У деяких ладових системах лад «Mi-sheberakh» угору звучить як гармонічний мінор зі збільшеною секундою між шостим і сьомим щаблями, у інших – як церковний дорійський із шостим високим щаблем.

За висновками М. Злобіна, у клезмерській музиці цей лад часто застосовували разом з музикою інших народів, зокрема в регіонах компактного проживання євреїв – у Румунії, Молдові, Україні [8]. Про це наголошує й М. Гольдін, указуючи, що ладова сфера в єврейській НІМ характеризується взаємовпливами з музикою інших народів – українського, молдавського, румунського.

У музиці клезмерів лад «Mi-sheberakh» найчастіше властивий творам ліричного характеру, наближеним до румунських або молдавських доїн, виконуваних для слухання або під час застілля. Навіть характер танцювальних фрейлехсів у цьому ладу виражає ламентацию, жалобу, екс-

пресію. За висловом М. Береговського, це «сміх крізь сльози» [4, с. 380]. Тому в Україні лад «Mi-sheberakh» присутній в усіх видах єврейського музичного фольклору: інструментальному, пісенному, дещо менше – у наспівах без слів. На теренах України лад «Mi-sheberakh» іноді називають українським дорійським ладом.

Досліджуючи музичний супровід єврейського весілля, нами було зафіксовано, що, окрім тужливо-ліричного епізоду весілля, молитву «Мішебейрах» ще виконує кантор (соло або з хором) під час вінчання молодих, а також по завершенні весільної трапези, коли рабин (чи кантор) для кожного гостя промовляє молитву «Мішебейрах», бажаючи вдачі, здоров'я і многая літа.

Лад «Mi-sheberakh» у регіоні східно-подільської Наддністрянщини виявлено в низхідному русі попарних і поодиноких секундових інтонацій від квінти до тоніки із четвертим високим щаблем й у півкадансових поспівках.

Дорійський лад у музичному матеріалі досліджуваного регіону використовують значно рідше. Це поодинокі мелодійні поспівки, найчастіше – при модуляціях.

Для єврейської музики характерне широке застосування натурального і гармонічного мінору, що активно побутував у 1600–1900 роках. Пізніше М. Береговський зауважував на побутуванні в клезмерській музиці натурального мінору, не виокремлюючи гармонічний і мелодичний мінор, посилаючись на рідкість їхнього вживання. Проте в цьому регіоні Поділля більшість музичних зразків звучать власне в мінорі, зокрема, у натуральному (низхідний рух попарних і пощаблевих секундових інтонацій від п'ятого щабля до тоніки (з варіантами), окремі поспівки у кадансах). Уживання натурального мінору засвідчував і М. Гольдін [9, с. 225], підкреслюючи, що головним у клезмерській музиці є натуральний мінор, і це явище більш давнє, аніж єврейські общини Німеччини.

У транскрипціях музичного матеріалу регіону (на початку твору, при переході до другої частини або модуляціях) дуже часто використано висхідний мінорний квартсекстакорд (IV–1–3), що також відіграє значну роль у єврейській НІМ, з якого починаються численні награвання з багатьма варіантами.

Гармонічний мінор, за М. Гольдіним, здебільшого наявний у творах, що зазнали впливу музики сусідніх народів, тому його вважають «привнесеним». Це мінор у єврейській музиці модифікований, часто без шостого щабля. Чимало таких зразків знайдено у Наддністрянщині.

Мажорний лад і лад «Adonoy-Molokh» (міксолідійський). В основі молитовного співу останнього лежить грецький гіподорійський лад – мажорна гама, за винятком сьомого низького щабля. На думку М. Гольдіна, лад «Adonoy-Molokh» трапляється частіше натурального мажору, а М. Береговський узагалі не виокремлював цього ладу, а приєднував його до мажорного. У використанні цих ладів простежується зв'язок з давніми літургічними піснями, у яких мажорному ладу не надавали значної уваги. Тому, імовірно, в інструментальних награваннях регіону цими ладами користуються не так часто.

Підсумовуючи вищевикладене, зауважимо, що в регіоні східно-подільської Наддністрянщини понад сто років звучить єврейська народна інструментальна музика – активна, життєздатна, яка пустила глибокі корені в музичну культуру регіону і продовжує функціонувати, ставши базисом нової трансформаційної традиції. Ці явища спостерігаються в сучасних районах східно-подільської Наддністрянщини – Бершадському, Крижопільському, Шаргородському, Могилів-Подільському, Піщанському, Ямпільському. У самотніх єврейських народних награваннях збереглися характерні засоби музичної виразності, специфічні стильові особливості та прийоми народного виконавства. Проте найважливішою особливістю збереження клезмерських традицій стало виявлення в репертуарі українських музикантів-інструменталістів ладо-інтонаційної основи єврейської народної музики.

Література

1. *Базан Л. Н.* К вопросу о формировании общих черт бытовой культуры в этноконтактных зонах / Л. Н. Базан // Традиции в многонациональном обществе : тез. докл. всесоюзной конф. – Минск, 1990.

2. Поняття «клезмер» (від «клей-земер») у перекладі з івриту – музичний інструмент; виникло в XIV–XV ст. в єврейських общинах Німеччини та сусідніх країн. Спочатку

клезмером називали будь-якого єврейського інструменталіста (не лише скрипаля, що спостерігається пізніше) або кілька скрипалів, які у складі мандрівних капел або ансамблів грали на ярмарках, весіллях. На сучасному етапі поняття «клезмер» означає не лише «інструмент» і «музикант-інструменталіст», але й музичний стиль, манеру та специфіку виконавства.

3. *Степанская Н.* Музыкальное наследие евреев белорусского региона по материалам экспедиций последних десятилетий / Нина Степанская // *Єврейське краєзнавство та колекціонування* : зб. наук. праць. – К., 2005.

4. *Береговский М.* Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада) / Моисей Береговский // *Проблемы музыкального фольклора народов СССР* : статьи и материалы / [под ред. И. И. Земцовского]. – М., 1973. – С. 367–382.

5. *Шолохова Л. В.* Становление и развитие еврейской музыкальной фольклористики в Российской империи в начале XX ст. : дис. ... канд. искусствоведения / Л. В. Шолохова. – К., 2000. – 211 с.

6. *Горовиц Дж.* Основные клезмерские лады / Джошуа Горовиц // *Музыка идишкайта* : Ежегодный альманах еврейской музыкальной культуры. – М., 2006. – Вып. 2.

7. *Гольдин М.* Клезмерская музыка Украины / Макс Гольдин // *Береговский М. Я.* Еврейская народная инструментальная музыка. – М., 1987. – С. 227–276.

8. *Slobin M.* Klezmer: History and Culture. Scanning a Subculture: Introduction to Klezmerology // *Judaism*. – 1998. – N 185. – Vol. 47. – P. 3–5.

9. *Гольдин М.* Примечания к труду / Макс Гольдин // *Береговский М. Я.* Еврейская народная инструментальная музыка. – К., 1987. – С. 212–226.