

Уолтер Зев Фельдман

(Абу-Даби, Объединенные Арабские Эмираты)

Старший исследователь, Нью-Йоркский университет в Абу-Даби,

Объединенные Арабские Эмираты

ORCID: 0000-0002-8609-8269

E-mail: walterzevfeldman@gmail.com

Музыка клезмеров в контексте восточноевропейской музыкальной культуры

Аннотация: Осмысление репертуара и социальной роли исполнителей музыки клезмер невозможно без учета более широкого контекста «традиционной» музыкальной жизни восточноевропейского еврейства. К началу XVII века акцент на «еврейскости» и соответствии галахическим нормам проникает во все области еврейской жизни, приобретая форму устойчивых местных обычаев («минхагим»). Этот синтез сакрального и светского повлиял, в числе прочего, и на музыку, и на танцы евреев, как повлиял он и на их одежду, в результате внутренней трансформации еврейской общины, а не под давлением внешних факторов. Инструментальная музыка клезмер и сопровождающая ее профессия «баджена» (подобие свадебного тамады) как нельзя лучше демонстрируют смесь религиозного и секулярного начал еврейской жизни, равно как и постоянное напряжение между религиозными и светскими аллюзиями, настроениями и техниками. «Еврейское» в стиле музыки – особенно инструментальной музыки клезмер, но и в хасидских «нигунах» и, в определенной степени, в идишских песнях – обогащалось и укреплялось в процессе культурной дифференциации. Этот процесс включал в себя как сохранение и развитие древних элементов, так и новые интерпретации заимствованного музыкального материала, которые соответствовали бы принципам, непохожим на те, в которых он изначально появился. Данная глава посвящена краткой характеристике репертуара и жанровой системы восточноевропейских евреев, начиная с молитвенной музыки и различных паралитургических песнопений и заканчивая музыкой хасидизма и множеством поджанров религиозной, светской и профессиональной песни на языке идиш. В заключение описываются две музыкальные профессии, ставшие традиционными в жизни евреев Восточной Европы: хазан (кантор) и клезмер.

Ключевые слова: клезмер, жанр, репертуар, восточноевропейские евреи, идиш, хасидизм

DOI: 10.31168/2658-3364.2020.1.11

Книга «Клезмер: музыка, история и память», глава из которой предлагается вниманию читателей, – первое фундаментальное исследование музыкальной структуры и социальной истории клезмерской музыки, которая создавалась и исполнялась в кругу еврейских музыкантов Восточной Европы. Возникший в Праге XVI в., клезмер стал «знаком», по которому узнавалась культура ашкеназов – крупнейшей разбросанной по разным странам еврейской общины Нового времени. В клезмерском репертуаре, служившем способом сохранения и передачи невербальной общинной памяти, запечатлелась значительная часть музыкальной и хореографической истории ашкеназских общин. Этот факт определил содержание данной книги: в ней, в частности, прослеживается, как молитвенные песнопения ашкеназской литургии трансформировались в клезмерские свадебные мелодии, здесь также представлен наиболее полный на сей день анализ взаимоотношений между еврейским танцем и богатой, многообразной традицией клезмерской музыки.

Есть убедительные основания полагать, что клезмерская музыка возникла не в средневековой Германии, как утверждает большинство более ранних (главным образом – популярных) источников, а в ренессансной Богемии, откуда довольно скоро пришла на польские и литовские земли. К XVII в. существует достаточно литературных источников и некоторое количество нотных записей, позволяющих предположить, каким образом развивалась эта музыка, как она соотносится с формирующейся свадебной обрядностью восточноевропейского еврейства и с еврейским танцем.

Музыкальный и социальный контекст, в котором бытовала профессиональная клезмерская музыка в Восточной Европе, становится понятней, если хотя бы схематично представить другие ведущие жанры еврейской музыки – литургические песнопения, хасидскую музыку и песни на идише.

Совершенно очевидно, что на клезмерский репертуар, равно как и на практически всю музыкальную культуру восточноевропейского еврейства, решающее влияние оказали молитвенные песнопения, или *давенен*. Однако – и это исключительно важно – только в ашкеназской среде были зафиксированы система взаимосвязанных музыкальных жанров и отчетливо узнаваемый исполнительский стиль. Безусловно, время от времени музыка ашкеназов подвергалась как западным, так и восточным влияниям (гораздо реже на них влияли соседние нееврейские культуры), однако именно в Восточной Европе складывается самобытный, внутренне взаимодействующий друг с другом религиозный и светский репертуар.

***Derekh haShas* и культурная преемственность от Ашкеназ I к Ашкеназ II**

В «Истории языка идиш» [Weinreich 1973; 2008] Макс Вайнрайх делит идишистскую культуру на раннюю, формировавшуюся на территории Германии

(Ашкеназ I) и новую, которая складывается в начале XVIII в. в Речи Посполитой и Богемии (Ашкеназ II). Правовое, социальное и культурное положение, в котором оказались евреи, поселившиеся на польских и богемских землях, существенно отличалось от их предшествующего опыта. Как показал историк Яков Кац¹, при создании крупных разветвленных восточноевропейских общин ашкеназские раввины столкнулись с совершенно иными трудностями, нежели те, что возникали в небольших корпоративно замкнутых еврейских общностях, существовавших на немецких землях [Katz 1958, 95–111].

Авторы более поздних исследований (см., например: [Stampfer 2012]) полагают, что демографический переход от Ашкеназ I к Ашкеназ II был вызван не широкомасштабными социальными сдвигами, а начался тогда, когда небольшая группа еврейских семей двинулась из Германии в Восточную Европу. Их переселение во многом определило дальнейшую историю музыки: достаточно вспомнить, что ни один из прежних культурных центров Ашкеназ I не был воссоздан в Ашкеназ II и ашкеназская музыкальная культура довольно быстро трансформировалась, соединив в себе несколько более ранних музыкальных практик, кое-где обогащенных традицией местных малочисленных общин, говоривших на еврейско-славянских диалектах. Иными словами, миграция ашкеназов в Восточную Европу существенно отличалась от массового движения иберийских евреев в Османскую империю и другие земли². Аналогично этому культурные перемены, которые прослеживаются в новых музыкальных формах, о каких пойдет речь далее, в Богемии и Польше воспринимались спокойнее и доброжелательнее, чем в традиционных еврейских центрах Германии.

Derekh haShas (образ жизни, целиком и полностью основанный на Талмуде), то есть подчинение всех сторон повседневности религиозному идеалу, определял бытовой уклад и культурные практики ашкеназов в оба периода их истории [Weinreich 1973; 2008], но особенно отчетливо религиозные настроения проявились в XVII–XVIII столетиях, предшествовавших появлению того ашкеназского музыкального фольклора, который дошел до нас из XIX–XX вв. Как пишет Джудит Фригъеши, «стремление полностью подчинить сфере сакрального все стороны жизни – наиболее яркая особенность культуры восточноевропейского еврейства. Хотя многие представления, составляющие эту картину мира, присутствуют в более ранних раввинистических текстах, они окончательно оформляются в ашкеназском иудаизме начала XVII – первых десятилетий XX вв. В другие эпохи и в других местах, где религиозные и светские элементы повседневности постоянно взаимодействовали друг с другом, религиозное мировоззрение не было в еврейской среде столь влиятельным и всеохватным. Даже в Восточной Европе XVI в.

¹ См. [Кац 2010].

² Шауль Штампфер предлагает новую историческую парадигму движения от Ашкеназ I к Ашкеназ II [Stampfer 2012].

можно проследить более активное проникновение секулярной культуры, по крайней мере, в жизнь еврейской элиты» [Frigyessi 2000, 4].

Таким образом, неусыпная забота о «еврействе» и галахической безупречности всех форм жизни, включая те, что прежде считались этически нейтральными и менялись вместе со вкусами или модой, отныне становится жестко закрепленной частью местного обычая, который со временем приобретает черты неизменного и непреложного закона. Слияние сакрального и светского во многом обусловило особенности музыки, танца, а также национального костюма, причем происходило это не под внешним давлением, а по воле самой еврейской общины. Разумеется, подобный социальный процесс не был безболезненным. Смещение религиозного и светского начал, постоянное противопоставление религиозных и светских аллюзий, настроений, конфликт между настроениями, исполнительскими техниками запечатлелись в инструментальной клезмерской музыке и в творчестве мастеров параллельной профессии бадхенов.

Подобные процессы происходили во всей ашкеназской среде – сначала в Речи Посполитой и Богемии, затем в России, Австро-Венгрии, Пруссии и Османской империи, унаследовавших ашкеназское еврейство таким, каким оно сложилось к концу XVIII – началу XIX вв. Однако сохранившиеся памятники музыкального фольклора относятся к более позднему периоду; они датируются в основном серединой XIX – началом XX вв. и были созданы на фоне коренных социальных и исторических перемен, в том числе массовой эмиграции в США. В этот период почти все еврейское население Восточной Европы говорит на идише, однако жесткая культурная экспансия России, а впоследствии распад Российской империи и Австро-Венгрии после Первой мировой войны привели к тому, что в отдельных странах, возникших на обломках империй (самой большой из них был Советский Союз) складываются свои, хотя и типологически близкие друг другу, группы еврейских меньшинств.

В последнюю треть XIX – первые десятилетия XX вв. жизнь этих групп определяли главным образом три фактора: внутренние идеологические и классовые конфликты, ассимиляция и эмиграция. Позднее, в Советском Союзе, евреи приобретают качественно новый социальный и культурный опыт. Таким образом, большинство музыкальных свидетельств, имеющих в нашем распоряжении, дошли в лучшем случае от ближайших потомков тех, в чьем национальном самосознании, обрядовой и повседневной (в том числе профессиональной) жизни музыка и танец играли огромную роль. Неслучайно Моисей Береговский не уставал повторять, что существует огромная пропасть между традиционными музыкальными практиками и той советской действительностью, в которой довелось жить ему и музыкантам – его современникам.

Тем не менее при всех различиях между этими группами, все они «выросли» на общей культурной почве восточноевропейского еврейства XIX в.,

хотя эта данность пылко оспаривалась с разных сторон. Новым поколением эта некогда общая, сформировавшая их жизнь культура казалась «традиционной», однако в ней происходил явный отход от более ранних норм ашкеназской культуры. Многие музыкальные явления, о которых пойдет речь далее, были порождены начавшимися вероятнее всего в XVII столетии переменами в религиозных и гендерных установках; были и другие причины, но они до конца не прояснены.

Музыкальные языки еврейской культуры

«Еврейские черты» в музыке, прежде всего, в инструментальной, но также в хасидских песнопениях и до некоторой степени в песнях на идише складывались в процессе культурной дифференциации – от сохранения и развития древней мелодики через переосмысление заимствованного музыкального материала к подчинению его качественно новым принципам и задачам. Типы мелодий, восходящие к румынским, греческим, а еще раньше – к немецким музыкальным источникам, адаптируясь в еврейском инструментальном фольклоре, полностью утрачивали тот смысл, который они несли в исходном контексте. Личный репертуар каждого клезмера (то есть его авторская музыка) отличался своей структурой, орнаментовкой, темпом, в совокупности определявшими то общее проявление мыслей и переживаний, которое Борис Асафьев именовал «интонацией» [Асафьев 1947, 1987; Земцовский 1997]. Асафьевская теория интонации сложилась в 1940-е гг., однако гораздо раньше, еще до Первой мировой войны, основные вошедшие в нее положения высказывали российские и украинские музыковеды, прежде всего Энгель, Квитка и Береговский.

Они исходили из того, что каждый этнос не просто воспроизводит унаследованные из прошлого основные и неизменные музыкальные характеристики или устойчивые «заимствования», но творчески отбирает и усваивает музыкальный материал соседних культур. Такая установка позволила музыковедам, сформировавшимся в Российской империи, описать особенности музыкальных практик разных народов, не сводя исследование к констатации самобытности, автохтонности и древности каждого из музыкальных ходов. В раннесоветский период этот методологический принцип разрабатывали украинский музыковед Климент Квитка (1880–1953) и его ученик Моисей Береговский. Благодаря их работам стало очевидно, что поиск «истоков» той или иной особенности клезмерского репертуара зачастую сводится к приблизительным догадкам, но даже там, где источник можно установить более или менее точно, как, например, в мелодиях танца *булгар* [Feldman 1994, 2002a], он не определяет будущее жанра в еврейской музыке, не объясняет, как проявляются отдельные музыкальные особенности и как они обуславливают появление новых мелодий. Аналогично этому

явлению реликты барокко и рококо, которые прослеживаются в некоторых музыкальных версиях танца *шер*, восходящего в свою очередь к немецкому контрадансу конца XVII – XVIII вв., – всего лишь одна из составляющих обширного репертуара *шер*, известного с XIX–XX столетий.

Понять, как складывались музыкальные взаимосвязи между народами Восточной Европы (в том числе между евреями и их соседями), можно только в контексте всей музыкальной системы каждой из групп. Действительно, в разных национальных репертуарах нередко обнаруживаются сходные элементы, однако в каждом случае их содержание «задается» всей жанровой системой, сложившейся в той или иной национальной культуре. Так, например, танцевальная музыка, плясовая песня, лирическая песня и баллада по-разному трактуются в музыкальных практиках разных народов, а формальные сходства и заимствования в разных национальных контекстах нередко приобретают выраженные самобытные черты. При том, что музыкальная традиция любого этноса всегда основывается на корпусе архаических мелодий, в которых воплощается ее уникальность, она никогда не сводится к ним. О том, какой тщательности и аккуратности требует от исследователя взыскательная задача неискаженного понимания межэтнических музыкальных взаимоотношений, пожалуй, точнее всего сказал в статье 1925 г. украинский музыковед Климент Квитка [Квитка 1973, 10]:

Национальный характер музыки данного народа в сравнении с другими, географически и культурно близкими народами обрисовывается не обязательно вполне оригинальными, исключительно данному народу свойственными элементами; их может совсем не быть или они могут занимать мало места. Национальная музыка может характеризоваться относительной силой тех же элементов, какие составляют и музыку других народов, только в ином комплексе или ином соотношении.

Важность, равно как и смелость, наблюдений Квитки трудно переоценить. Он рассматривает национальную музыку как единство творчески усвоенных древних, новых и новейших элементов, призванное ответить на актуальные потребности культуры и общества, показывает ее самобытность; вместе с тем ему совершенно чужд музыкальный эссенциализм. Однако в еврейском музыковедении, развивавшемся под влиянием двух противоположных тенденций – национального возрождения и ассимиляции, – надолго закрепилось эссенциалистское представление о национальной музыке как совокупности бережно хранимых, унаследованных из древности особенностей, мелодий и жанров. Потребность в создании самобытных еврейских музыкальных форм во многом зависела от размеров общины и степени ее укорененности в принимающей культуре или, напротив, отдаленности от нее. Иногда она была ничтожно мала и не распространялась на светские жанры. Эта данность полностью опровергает

тезис Идельсона о том, что евреи повсюду, где бы ни жили, стремились сохранять и разрабатывать архаические музыкальные формы. Как верно замечает Фригьеши, «уникальность культуры кроется не в индивидуальных элементах и фрагментах, ибо сами по себе они бессмысленны, а в том, как эти элементы бытуют и что значат для общины. Извне многие музыкальные культуры могут показаться очень похожими: модуляции, мелодический рисунок примерно одни и те же, но смысл этого рисунка в каждой культуре обусловлен ее внутренними потребностями и может быть понят только изнутри» [Frigyesi, 2003].

Несмотря на то, что в работе Фригьеши этот тезис относится исключительно к синагогальным песнопениям, его вполне можно распространить и на инструментальный репертуар. Даже после Холокоста в ашкеназской среде Северной Америки, а отчасти и в Советском Союзе, Румынии и Венгрии сохранились те, кто по-прежнему жил внутри своей, «родной» музыкальной культуры и как мог пытался восстановить неповторимое сочетание ее архаических и более новых черт. Эту группу объединяло общее «переживание», обусловившее культурный дискурс, в котором древние напевы мыслились как важная, но не исключительная черта еврейской музыкальной культуры; до Первой (и тем более до Второй) мировой войны его разделяла значительная часть восточноевропейского еврейства.

Основные черты общественного и музыкального развития восточноевропейского еврейства в 1600–1850 гг.

Общий, хотя и неоднородный музыкальный стиль ашкеназов, населявших Восточную Европу, складывался в течение как минимум трех столетий в тесном взаимодействии разнообразного религиозного и светского репертуара. Поэтому чтобы полнее представить себе музыкальные разновидности и социальные функции клезмерского искусства и отдельных стилей, необходимо хотя бы вкратце познакомиться с музыкой восточноевропейского еврейства как таковой.

Несмотря на то, что при переходе от Ашкеназ I к Ашкеназ II были унаследованы некоторые музыкальные формы, на территории Речи Посполитой и прилегающих к ней земель складывалась совершенно самостоятельная беспрецедентная система взаимосвязанных литургических, паралитургических, профессиональных и фольклорных жанров³. Из-за недостатка источ-

³ Основные идеи этого раздела были представлены в моем докладе «Music in Ashkenazic Society: ca. 1600–1920», прочитанном на состоявшейся в декабре 2008 года в Вашингтоне (округ Колумбия) конференции Ассоциации по изучению иудаики в рамках одноименного круглого стола, который я вел совместно с Джеймсом Лёфлером.

ников доступные нам знания о музыкальной истории Ашкеназ II предельно ограничены, а если учесть, что нотная запись была явлением довольно редким (тем более редким, когда речь шла о внелитургических жанрах), не остается ничего другого, кроме как смириться с неизбежной фрагментарностью наших представлений о ранних этапах развития ашкеназской музыки.

Тем не менее наблюдения над особенностями еврейской музыкальной жизни второй половины XIX – первой половины XX в., а также изучение доступных музыкальных памятников более ранних периодов позволяют очертить музыкальную традицию, которая постепенно распространялась на обширной территории Восточной Европы.

В это время восточноевропейское еврейство становится частью более общего культурного движения, определявшего внутренние музыкальные потребности и художественные формы подражания нееврейским соседям и обособления от них; оно включает в себя также память о предшествующем культурном опыте, в которую постепенно вплетаются новые межнациональные музыкальные влияния и техники, пришедшие как с Запада, так и с Ближнего Востока. Точно датировать появление каждой из составляющих ашкеназской музыкальной культуры довольно трудно, тем не менее можно с уверенностью утверждать, что некоторые формы существовали в ней уже в XVII в., а наиболее отчетливые ее черты сложились в два последующих столетия. Из совокупности культурных сдвигов родилась новая жанровая система, какой не знали другие локальные еврейские культуры, в том числе культура Ашкеназ I. Этим сдвигам, затронувшим не только практику молитвенных песнопений, но и танцевальную культуру восточноевропейского еврейства способствовало множество внутренних и внешних факторов, осмысление которых потребовало бы совместной работы социологов, историков и музыковедов. Поскольку такого исследования по сей день не существует, ограничимся констатацией социальных «данностей», обусловивших контекст музыкальных практик, признанных традиционными в начале XX в., когда появляются первые записи еврейского музыкального фольклора.

Социальные условия и перемены

1. Более жесткая оценка музыкальных и хореографических практик по религиозным стандартам со стороны не только раввинов, но и общества в целом.

2. Более жесткое разделение «музыкального мира» на мужской и женский⁴.

⁴ См.: Gender Distinctions в [Rosman 2002, 551–560], особенно наставления Виленского Гаона дочери (556). Росман утверждает, что религиозная литература на идише была более доступна для женщин: на мой взгляд, это еще одно косвенное доказательство стремления легитимизировать действия раввинов, стремившихся исключить женщин из публичной сферы.

3. Постепенное превращение средневекового свадебного тамады («маршалика») в поэта-импровизатора, проповедника и профессионального шута, известного как бадхен.

4. Появление профессиональных музыкантов-клезмеров.

Новые явления в музыке

5. Индивидуализация форм молитвенного пения, вызванная распространением новых религиозных идей и появлением в массовом обиходе печатных молитвенников⁵.

6. Развитие канторского искусства, появление выдающихся канторов, которые упорядочили синагогальные певческие практики в Восточной Европе и постоянно поддерживали связь с возникшими ранее центрами синагогального пения в Ашкеназ I.

7. Соединение более раннего западноевропейского и ашкеназского клезмерского репертуара с турецкими, греческими и молдавскими музыкальными практиками.

8. Проникновение синагогальных мелодических структур в клезмерский инструментальный репертуар, в куплеты бадхенов, а также в песенный фольклор на идише.

9. Появление (под влиянием хасидизма) нового музыкального синтеза традиционных ладовых структур синагогального пения и местных (а также ближневосточных) влияний.

Если понять, как эти девять факторов влияли на еврейскую музыкальную жизнь, будет легче интерпретировать более общие категории, а также отдельные жанры, которые встречаются в записях музыкального репертуара восточноевропейского еврейства. Индивидуализация форм молитвенной практики (5) по-прежнему требует доказательств, тогда как более жесткое гендерное разделение (2), равно как и применение религиозных норм к музыке и танцу (1), подтвержденные множеством местных мемуарных свидетельств и раввинистическими текстами, – исключительно важные события, вне которых невозможно понять музыкальный мир восточноевропейских ашкеназов XVIII и большей части XIX вв. Сложное, искусное синагогальное пение (6) считалось традиционным уже в Средние века, но в XVII в. на территории Речи Посполитой возникает уникальный канторский стиль, часто

⁵ Этот тезис обоснован в написанной в 2005 году и до сих пор неопубликованной статье Джудит Фригьеси «The Music of Ashkenazi Jewish prayer in the pre-Hasidic era – ahypothesis»: «Можно предположить, что с распространением печатных молитвенников традиционные рамки начинают расшатываться уже в XVII в. Тем не менее, *давенен*, *нусах*, гетерофония и другие особенности ашкеназской музыкальной культуры, равно как и ее эстетика, основанная на подвижности норм и творческой свободе кантора, становится общепризнанной только в XVIII в., а то и позже» [Frigyesi 2005b, 22]. Развитие этих идей см. в [Frigyesi 2013b, 79–85].

упоминающийся в литературе того времени; известно также, что польские хазаны познакомили со своей певческой манерой Германию и Нидерланды⁶.

Изначально возникшая в рамках устной традиции, клезмерская музыка вплоть до начала XX в. почти не записывалась. Однако ее отличительные черты окончательно оформились уже в начале XVIII в. И хотя клезмеры, равно как и многие еврейские ремесленники, очень бедствовали во времена потрясений, которые переживала Речь Посполитая, преобладающая эстетика клезмерского репертуара отражает не атмосферу всеобщего обнищания, а настроения предшествующих, более благополучных лет. Здесь я готов согласиться с тезисом Томаса Хубки о природе той еврейской культуры, в которой, начиная с XVIII в., создавались великолепно расписанные деревянные синагоги. Критикуя огульный перенос жизненных стандартов штетла второй половины XIX в. на предшествующие эпохи еврейской истории, он справедливо замечает, что «подобные, относительно современные представления нередко затуманивают наше понимание более ранних периодов, когда, например, далеко не все еврейские общины жили в одинаково тяжелых условиях» [Hubka 2003, 13].

Прежде, чем перейти к разговору о социальных контекстах, а также о структурах и исполнительских практиках клезмерской музыки, вкратце опишем три основные составляющие еврейского музыкального репертуара. Речь пойдет об ашкеназском литургическом и – шире – религиозном пении, хасидской музыке и песне на идише в целом.

Музыка литургической молитвы и паралитургические песнопения

Музыка молитвенных песнопений, именуемых на идише *давенен*, существенно повлияла на все ашкеназское музыкальное искусство. Это литургическое пение, отличавшееся плавным ритмом и допускавшее возможность личной импровизации, было распространено на всем восточноевропейском историческом «пространстве идиша» – в Польше, в Литве и входившей в ее состав Белоруссии, в Украине (откуда перешло в Молдову), в Галиции, в Богемии, Моравии и отчасти в Венгрии (несмотря на то, что идиш там был вытеснен немецким, а позднее – венгерским)⁷.

⁶ Об этой деятельности польских хазанов в частности пишет Идельсон. Говоря о переменах, произошедших в XVII в., он отмечает: «... за короткое время польское влияние переменяло облик многих центральноевропейских конгрегаций <...> В Германии, Голландии и даже Италии появляются раввины и канторы польского происхождения <...> Восточноевропейские хазаны принесли польскую певческую манеру в синагоги Центральной Европы, и этот тип пения укоренился настолько, что усвоить его были обязаны даже немецкие канторы» [Idelsohn (1929) 1967, 213].

⁷ См.: [Weinreich 1973; 2008]. В Богемии и Моравии языковая ситуация была более сложной, поскольку распространению идиша здесь предшествовали еврейско-славянские диалекты, известные под названием «кнаанит».

Ни одна из существующих в наши дни литургических форм, тем более – возникших под влиянием реформированного иудаизма или даже традиции сефардской и ориентальных общин, не могут служить образцом для этой всеохватной системы религиозной музыки, во многом определившей всю музыкальную жизнь еврейского социума. Столь же неуместно искать для нее прецеденты в богослужбной музыке ближайших соседей восточноевропейских евреев – римо-католиков или православных христиан. В отличие от других видов еврейской литургии (например, реформированной, сефардской или принятой в ориентальных общинах) и в особенности от христианских богослужений, литургические практики ашкеназских общин не предполагали неперемного участия профессиональных исполнителей, превосходно владеющих трудным, основанным на сложной, четко сформулированной музыкальной теории певческим репертуаром. И наоборот: если не считать отдельные христианские группы, отколовшиеся от официальных церковных структур, трудно представить, чтобы все деревенское мужское население восточноевропейских регионов, в которых присутствовали еврейские общины, владело сакральным языком (будь то латынь, греческий или церковнославянский) и знало все песнопения католической или православной литургии⁸.

Кроме того, стоит помнить, что все еврейские мужчины с ранних лет знакомы с ладовой и ритмической системой, которая так или иначе присутствовала во всех формах религиозной жизни – от ежедневных молитв до изучения священных текстов. Неслучайно в церемонии бар-мицва религиозное совершеннолетие мальчика символизировала способность воспроизвести один из элементов этой системы – прочесть мелодическим речитативом на иврите текст из Пророков, а далее в течение всей жизни он участвовал в общественной молитве, которую вел полупрофессиональный регент – *балтфиле* (от ивритского *бааль-тфила*, буквально ‘господин молитвы’). На основе мелодических принципов, запечатлевшихся в его сознании прочнее, чем любой другой музыкальный репертуар, он в зависимости от способностей мог создать собственный стиль мелодекламации, который принимали все мужчины, составлявшие данную общину. В некоторых местах женщины иногда также участвовали в общей молитве, но для них это не было религиозной обязанностью, и в миньян они не входили. При том, что в ашкеназской культуре существует долгая история женской молитвы, постепенно углублявшийся гендерный разрыв, о котором я упоминал в связи с социальными сдвигами, повлиявшими на музыкальную культуру восточноевропейского еврейства, обусловил прочные контакты между му-

⁸ Этот факт не отрицает возможного влияния католических или православных песнопений на отдельные жанры восточноевропейского крестьянского фольклора. Более того, в молдавском городском музыкальном фольклоре XVIII – начала XIX вв. отчетливо слышны отголоски некоторых стилей церковной и светской музыки.

зыкай молитвы и исключительно мужским жанром – хасидскими песнопениями – и столь же мужской клезмерской музыкой – и тем самым отделил их от женских лирических песен на идише⁹.

Одну из своих ранних музыковедческих работ – написанную в 1929 г. рецензию на книгу Бернштейна «Muzikalisher Pinkes» (1927) – Береговский завершает «кратким описанием тонально-ладовой системы еврейской музыки, в котором слышны переключки как с канторской, так и с фольклорной традицией» [Ирзабекова 2013, 278]. Примечательно, что в 1930–1960 гг. он больше не говорит о канторских влияниях, но сосредоточивается на исследовании минорных ладов в немецком музыкальном фольклоре, что в сталинском политическом контексте было несомненно безопаснее, и даже в статье 1935 г., посвященной одному из общих ладов украинской народной музыки и фольклора на идише, ни словом не упоминает о присутствии этого лада в ашкеназских литургических песнопениях¹⁰.

К XIX в. у всех традиционных еврейских общин Восточной Европы (включая те, что определяли себя как ортодоксальные или хасидские, но не ограничиваясь ими) складывается общий корпус литургических мелодий. «Литургическую музыку восточноевропейских ашкеназских общин отличает поразительная цельность, – писала Фригъеши, – однако по-прежнему до конца не ясно, как и когда сформировалось ее мелодическое ядро» [Frigyesi 2008a, 1222]. Основной письменно зафиксированной формой синагогальной музыки был распев текстов из Торы, Пророков и других библейских книг по невмам¹¹, подсказывавшим мелодический рисунок. Тем не менее преобладающей формой синагогальной музыки всегда оставалось пение закрепленных традицией молитв, то есть *давенен* (этимология этого слова по-прежнему неясна). Все музыковедческие дискуссии о модальности, ладе и импровизации распределяются, говоря словами Гарольда Пауэрса, между полюсами «мелодии» и «гаммы» [Powers 1980]. Ашкеназское понятие «нусах» (*nusah*, от ивритского слова со значением ‘текст, версия, устойчивая формула’) в его расширительной трактовке вбирало в себя представление о манере, стиле или музыкальной модели, – не напев или мелодия, а музыкальные «цепочки», которые могут расти, расширяться или, напротив, стягиваться, в зависимости от предпочтений исполнителя и места молитвы в литургии.

⁹ Об ашкеназской традиции женской молитвы см. [Weissler 1998].

¹⁰ В своих поздних работах Береговский также обходит эту исключительно важную тему. См., например: [Beregovski (1962) 1982], где он возводит натуральный минор идишистской народной песни к средневековому немецкому, а также восточнославянскому фольклору, а не к ашкеназским синагогальным песнопениям, с которыми идишистский фольклор связан гораздо теснее.

¹¹ Джозеф Левин [Levine 1982/1983] рассматривает систему невм в более широком музыкальном контексте и показывает ее влияние на субботние *змирот* (*zmires*).

Профессионализм в исполнении молитв

Можно выделить четыре уровня профессионального исполнительства обязательных молитв. Первый уровень – личная молитва, которая совершается, как правило, уединенно, дома, но достаточно громко, так, чтобы ее слышали окружающие. Очевидно, что занятый работой человек вероятнее всего проговаривал молитву, чем выпевал.

В синагоги или «штиблы» евреи приходили на утреннюю молитву *шахарит*, а также на одну или обе дневные молитвы (*минха* и *маарив*). Все мужчины (и некоторые женщины) обязательно собирались на службы шаббата. Применительно к общинной молитве можно говорить о втором уровне исполнительства. Он предполагал достаточно хорошее знание текстов и мелодии *давенен*, чтобы при необходимости взять на себя роль *балтфиле*, то есть вести молитву в синагоге или в домашнем миньяне. Третий уровень – это *балтфиле*, входящий в общину и нанятый (или уполномоченный) ею вести синагогальную молитву. Наконец, четвертый уровень – профессиональный кантор, от которого требуется красивый сильный голос, безупречное знание ивритских текстов и *нусах* общины, а также умение импровизировать внутри заданной темы¹²:

Давенен образуют музыкальное явление, предполагающее равновесие двух форм выразительности – риторической и пространственно-акустической. Даже в самой сдержанной, отстраненной молитве исполнитель имеет дело с текстом, обладающим грамматической структурой и смыслом. Как и речь, стиль *давенен* включает в себя языковой жест: музыка утверждает, вопрошает, спорит. Но есть и другая форма, в которой слова воспринимаются как поток звуковых событий. У таких молитвенных песнопений – иная цель: они уводят из мира эмоций и доказательств, создают звуковое пространство покоя...

Чем мелодичнее и экспрессивнее молитвенное песнопение, тем явственнее присутствует в нем свойство, которое в европейской музыке со времен романтизма называется «музыкальной выразительностью». Мелодический рисунок *давенен* видоизменяется и усложняется, варьируется темп, появляются симметричные ходы, кульминации и каденции – и так до тех пор, пока речитатив не достигнет уровня «музыкального произведения» <...>. Части, которые произносит вслух ведущий молитву, как правило, ближе к экспрессивному стилю и следовательно более музыкальны. В них текст пропевадается не спонтанно, а вписывается в рамки определенного музыкального канона, именуемого *нусах* [Frigyesi 2000: 44].

Таким образом, от кантора ожидали умения исполнять молитвенные песнопения в той манере, какую описала Фригьеши [Frigyesi 2000], а кро-

¹²Ценная интерпретация исторических и стилистических взаимоотношений между *хазаном* и *балтфиле* предложена Фригьеши, см.: [Frigyesi 2005b].

ме того, основываясь на общепринятых музыкальных принципах, создавать собственные композиции. Историю развития канторского искусства обстоятельно исследовал Идельсон [Idelsohn (1929) 1967, 181–195; Там же 1967, 204–231], музыку ашкеназской молитвы, в том числе те ладовые и исполнительские принципы, которых в равной мере придерживались балтфиле и канторы, подробно анализировали Авенари [Avenary 1981a], Вольберг [Wohlberg 1977/1978] и Фригъеши [Frigyesi 1993, 2002]. Тем не менее, множество тем, в том числе исторические и стилистические отношения между канторскими традициями (на идише – *хазонес*, на иврите – *хазанут*) Восточной и Западной Европы, стилистические взаимосвязи между молитвой балтфиле и кантора, музыкальные влияния на канторское искусство по-прежнему остаются неизученными.

Ритмизированные и неритмизированные религиозные песнопения

Главные праздники, начиная с шаббата, сопровождались не только каноническими молитвословиями, но также домашней обрядностью и трапезами, во время которых звучали молитвы и паралитургические песнопения, отличавшиеся многообразием музыкальных форм. Некоторые были созвучны синагогальным напевам, однако известно немало музыки, в которой отчетливо прослеживаются влияния внелитургических мелодий, в том числе молитвенных и танцевальных напевов, известных как *нигуны*. Так, например, существовал огромный и разнообразный в музыкальном отношении репертуар шаббатных песнопений (*змирес*), которые чаще всего исполнял соло глава семьи. Религиозные песнопения (их называли *змирес*, *нигн*, *лид*), равно как и напевы без слов, выделялись разнообразием мелодических и прежде всего ритмических структур – от «плавного ритма», который поддерживался или закреплялся строфической формой, до ритмизированных мелодий, а также промежуточными ритмическими формами, располагающимися между этими «полюсами»¹³. Музыкальная природа этого корпуса произведений до сих пор не изучена и даже не описана должным образом. Хотя в нусах и в канторском репертуаре присутствует некоторое количество ритмизированных распевов, гораздо чаще они встречаются в паралитургических и светских контекстах. Фригъеши делит эти песни на три группы по типу музыкальных структур (социальную функцию она не учитывает): 1) ритмизированные версии речитативных мелодий; 2) заимствованные нееврейские мелодии; 3) собственно еврейские песни [Frigyesi 2008, 1225]. Очевидно также, что ритм напрямую обусловлен жанром. Примечательно, что среди ритмизированных жанров ашкеназской музыкальной культуры

¹³ В современном Израиле песнопения на «священном языке» (*loshn koydesh*), основанные на ориентальных еврейских мелодиях, иногда называют *пютам* (*piyut*).

в равной мере представлены религиозные и светские, еврейские и заимствованные, мужские и женские.

Как уже говорилось, исполнявшиеся в шаббат песни на иврите или арамейском назывались *змирот* (*zmires*, множ. ч. от *zemer*, хотя эта форма могла употребляться как собирательное, в значении ед. ч.). Песнопения других праздников чаще назывались *нигунами*, хотя хасиды вкладывают в это понятие несколько разных смыслов¹⁴. В отличие от *нигунов*, традиционно закрепившихся за разными создавшими их хасидскими династиями, репертуар *змирот* в XIX–XX вв. был общим для хасидов и митнагдим.

Мелодии, которые Фригъеши выделила в первую группу, отличается огромное разнообразие форм – от рубато до четких ритмических структур. Песнопения, входящие в группы 1 и 3 (реже – во вторую), могли выполнять одну и ту же социальную функцию, пример тому – шаббатные песни. Третья группа включает в себя большой целостный по составу корпус произведений, создававшихся на всем обширном пространстве Восточной Европы; следует отметить, что входящие в нее распевы, основанные на инструментальных мелодиях, существенно отличаются от мелодий клезмерского танцевального репертуара, каким он известен со второй половины XIX в.

Хасидская музыка

Если говорить обобщенно, хасидская музыка стала наивысшей точкой развития тенденций, которые существовали в музыке восточноевропейского еврейства с момента ее зарождения и наиболее отчетливо проявились в XVIII столетии. Изначально она состояла из множества «закрытых» музыкальных систем, формировавшихся вокруг религиозно-мистических практик харизматичных наставников. Вероятнее всего, подобный репертуар создавался и ранее, например, в среде каббалистов, живших в Святой Земле, но убедительные подтверждения этой гипотезы не сохранились. Между тем есть немало оснований утверждать, что структурно (хотя и не мелодически) хасидская музыка ближе к распевам эзотерических суфийских братств, чем к дошедшим до нас еврейским музыкальным практикам, за исключением разве что мужских танцев, которые йеменские евреи исполняют в вечер субботы [Bahat and Bahat 1981]¹⁵. Общеизвестно, что хасидизм возник на Подолье, долгое время находившемся под османским правлением и окончательно освободившемся от него в тот год, когда родился Баал-Шем-Тов,

¹⁴ О репертуаре любавичских хасидов см.: [Zalmanoff, Sefer Nigunim]; о праздничных нигунах Хабада на ивритские и арамейские тексты см.: [Zalmanoff, Sefer Nigunim, .2, 217–280].

¹⁵ Любопытно, что нынешние главы существующих в Турции суфийских общин возводят свои танцевальные практики к более ранним обычаям «аравийских израэлитов» (*bani Israel*). Записано от М. Озак (M. Ozak), в личной беседе в 1979 г.

однако влияние суфийских практик на ранние (равно как и на более развитые) формы хасидской музыки по-прежнему остается спорным.

Во второй половине XVIII в., по мере того, как распространяется и набирает силу хасидизм, постепенно меняется представление о функциях и структуре музыки религиозных общин. Сообразно тому, как вокруг фигуры харизматичного наставника – ребе – создается новая религиозная иерархия, музыкальные жанры и отдельные произведения включаются в своего рода мистическую иерархию, в которой исключительное место занимают распевы без слов – они возводят к величайшим тайнам, открывают глубинные смыслы общеизвестных молитв. За ними следуют танцевальные мелодии – от экспрессивных, сопровождающихся бурными жестами индивидуальных танцев до темпераментных групповых, в которых участвовали только мужчины¹⁶. В отдельных хасидских дворах складывались характерные исполнительские стили, в том числе способы гетерофонии и особая микрохроматика сольного пения.

Однако тщательный анализ этого материала возможен далеко не всегда – не только из-за отсутствия современных записей, но и потому, что значительная часть хасидской музыки по-прежнему остается для внешнего наблюдателя «закрытой системой». Кроме того, понятия, с помощью которых сами хасиды рассказывают о своей музыке, зачастую лишь приблизительно соответствуют реальному репертуару и разнятся от группы к группе. Любавичские хасиды (Хабад) описывают стиль и предназначение музыкальных форм довольно точно, чего не скажешь о других течениях. Так, например, в записях, сделанных Береговским среди хасидов, проживавших в Центральной Украине, словосочетание *tish niggun* (*тиш нигн* – застольный нигун)¹⁷ относится ко множеству разных музыкальных форм, которые объединяет только одно – все эти распевы исполнялись во время застолий у ребе. Относительные пересечения, точно так же, как и различия репертуара разных хасидских групп, – сложная многоуровневая тема, требующая обстоятельного исследования. Как уже говорилось, значительная часть хасидских музыкальных практик, как и песнопения митнагдим, окончательно сложились к концу XIX века; многие *змирот*, а также *нигуны*, сложившиеся в хасидской среде, были восприняты их религиозными оп-

¹⁶ Подробный обзор хасидских музыкальных жанров см. в [Mazor 2008b]. Наиболее ярким кратким введением в хасидскую музыку по-прежнему остается исследование Авенари, хотя в этой обзорной работе читатель не найдет кропотливого сравнительного анализа, который содержится в работе того же исследователя, посвященной литургическим песнопениям. Вероятнее всего, у Авенари не было доступа к собранию Береговского и его работам, относящимся к этой теме. Наиболее полное и доступное академическое собрание хасидских нигунов, записанных в Израиле после Второй мировой войны приводится в [Mazor 2004].

¹⁷ Ошибка автора, контаминация идишского слова и слова на иврите: на идише верно – *tish nign*, а *niggun* – на иврите. – Прим. ред.

понентами, хотя существовали и обратные влияния. Тем не менее распространенные среди хасидов *тиш нигн/двейкес нигн* («нигуны близости») не нашли соответствия в религиозном опыте митнагдим. Они передавались от одной группы хасидов к другой, но некоторые песнопения этого жанра по-прежнему служат «визитными карточками» определенных течений.

Жанровые различия внутри хасидской вокальной музыки

Согласно Мазору [Mazor 2008], всю хасидскую музыку можно разделить на три большие группы: 1) *тиш нигуним* (застольные нигуны); 2) *фрейлехс нигуним* (танцевальные «нигуны радости»); 3) марши и вальсы. «Застольные нигуны, – пишет Мазор, – сердцевина хасидской музыки, чаще всего пелись во время трапез у ребе. В большинстве этих песнопений можно обнаружить стилистическое сходство с любавичскими *двейкес нигуним*» (Mazor 2008: 678)¹⁸.

По его мнению, *двейкес нигн* – мелодии, «приближающие» ко Всевышнему, – характерны для большей части хасидского репертуара. Многие из них представляют собой доступные только посвященным музыкальные высказывания, стилистически отличающиеся как от *змирот* и нусах, так и от светских песен на идише. В этих *нигунах* (как и в *змирот шаббат*) прослеживается четкий ритм, однако они ничем не напоминают инструментальную танцевальную музыку. Их музыкальные темы неустойчивы, они могут резко обрываться и нередко предполагают мнимопроизвольное варьирование темпа. *Двейкес*, как и застольные *тиш нигуним*, составляют обширный репертуар, открывающий те возможности музыки восточноевропейского еврейства, которые не получили развития в других музыкальных контекстах.

Часть хасидского репертуара исполнялась на идише, белорусском или украинском либо на смеси одного или нескольких названных языков с ивритом (о таких макаронических песнях речь пойдет далее). Однако в большинстве нигунов текста нет вообще, поскольку в хасидской картине мира напевы без слов стоят выше музыки со словами. Одним из первых сочинителей хасидских песнопений, чьи произведения сохранились до настоящего времени, был ребе Леви Ицхак из Бердичева (1740–1809). В числе его сочинений, стилистически связанных с различными ашкеназскими молитвами, есть несколько нигунов на иврите и идише¹⁹.

¹⁸ Хасидские «застольные нигуны» исполняются не только соло. Как я мог наблюдать на Хануку в Иерусалиме, некоторые общины, например «Толдот Аарон», живущая в квартале Меа Шеарим, их поют в унисон. Подробный анализ музыкальных принципов, на которых строятся нигуны, см. в [Avenary 1979].

¹⁹ См. работу иерусалимских исследователей Михаэля Лукина и Матана Выгоды «The Niggunim of Rabbi Levi Yitskhck of Berdichev in Historical Perspective», не опубликованную еще к моменту написания этого текста.

В репертуаре некоторых хасидских общин прослеживаются переключки с соседними культурами и даже прямые музыкальные цитаты из песен живших неподалеку народов. Но в любом случае произведения, отмеченные следами нееврейских влияний, составляют лишь малую часть хасидской музыки. По классификации Мазора, их можно отнести главным образом к третьей группе: это прежде всего марши и вальсы²⁰. Однако в целом хасидская музыка представляет скорее противоположную тенденцию: она намеренно дистанцируется от всей прочей ашкеназской музыкальной традиции, вобравшей в себя разнообразные западные и восточные элементы и подчинившей их еврейской музыкальной эстетике.

Одни из самых ранних хасидских нигунов, а также наиболее точные жанровые определения песнопений сохранились у любавичских хасидов – течения, возникшего на востоке Белоруссии, в Могилевской и Витебской губерниях. Известно, что в их певческой практике соло исполнялись главным образом *гаагулим нигн* («напевы тоски по Всевышнему») или *валах*. Первые иногда перекликаются с клезмерскими мелодиями *добриден*, вторые запечатлели молдавские и турецкие черты. Эти песнопения, которые по сей день бытуют в любавичской среде, сложились на юге Украины, главным образом в Николаеве и окрестностях, то есть в регионе, который прежде входил в состав Крымского ханства, где несомненно пересекались крымско-татарские, греко-турецкие и молдавские влияния²¹. Многие из них вошли в собранную Хабадом коллекцию записей *Хисваадус нигн*, где представлены ритмичные мелодии инструментального характера, однако они существенно отличаются от танцевальной клезмерской музыки этой местности²². Помимо транскрипций, осуществленных при поддержке Залманова, многие аутентичные сольные записи любавичского репертуара были выполнены сотрудниками аудиоархива Еврейского университета в

²⁰ В неопубликованной статье, написанной в рамках моего курса «Muzica Klezmerit» (Университет Бар-Илана, 2000), Михаэль Лукин анализирует влияние польских мазурок на часть хасидского репертуара, записанного Береговским в Украине.

²¹ Чтобы сохранить и записать уцелевший после Катастрофы с обшвенный репертуар, любавичские хасиды одновременно с изданием «Sefer Haniggunim» и выпуском коммерческих дисков с инструментальной и хоровой музыкой, поддержали «этнографические» записи валахов и другого аутентичного репертуара в исполнении ведущих канторов Хабада, в том числе ребе Бецалея Альтхойза; в настоящее время эти материалы хранятся в Национальном аудиоархиве Еврейского университета в Иерусалиме. За возможность работать с ними в 1997 и 2000 гг. я глубоко признателен сотруднику архива, музыковеду Якову Мазору. Можно проследить несомненное сходство между этими записями и образцами репертуара валахов, записанными З. Кисельгофом до Второй мировой войны [Mazor 2004].

²² Многие особенности любавичских песнопений рассматривает в своей диссертации (2008 г.), а также в ранних статьях Евгения Хаздан [Хаздан 2008]; ценное исследование о репертуаре Хабад Любавич представил в рамках прочитанного мною курса «Форма и смысл в ашкеназской музыке» Ассаф Талмуди.

Иерусалиме и хранятся в этом архивном собрании. Записи, представленные любавичскими хасидами, безусловно носят коммерческий характер, однако в них также представлен аутентичный материал, поэтому есть основания утверждать, что Хабад стал первым хасидским течением, последовательно записывающим собственный музыкальный репертуар. При всей очевидной самобытности любавичских *нигуней двейкут* и *нигуней валах*, в любавичской танцевальной музыке (*нигуней симха*, то есть «нигуны радости») прослеживаются прочные связи с клезмерским стилем *редл*, который был распространен в могилевском регионе.

Записи хасидских застольных *нигунов*, сделанные Береговским в центральной Украине, позволяют увидеть их стилистические отличия от аналогичных песнопений любавичского репертуара. Столь же показательны, когда речь идет о жанровых особенностях, *тиш нигуним*, записанные в Израиле и США от вижницких хасидов (течение, возникшее на Буковине), хотя иногда, как в случае живущих в Иерусалиме столинских хасидов, различия касаются главным образом исполнительской манеры²³. Среди основных коллекций, записанных от живущих в Израиле хасидов, стоит выделить «Антологию хасидской музыки», созданную польским хоровым дирижером Хемьо Винавером и тщательно отредактированную Элияху Шляйфером для издания, подготовленного Еврейским центром музыкальных исследований, а также работу Ури Шарвита «Chassidic Tunes From Galicia», опубликованную издательством «Ренанот» и Университетом Бар-Илана (Тель-Авив, 1995), в которую, помимо прочего, вошли записи песнопений, исполненных его отцом, хасидом из Белза.

Вместе с тем, многие, особенно танцевальные, мелодии у разных хасидских течений были общими; эту музыку нередко называли *велт нигуним*, то есть «всем известные» нигуны. Разнообразные танцевальные напевы приводит в своих записях Береговский; информанты собирательно определяют их как *фрейлехс*, хотя они, как правило, имеют мало общего с этим клезмерским жанром. Многие хасидские ребе дружили с местными клезмерскими капеллами и нередко приглашали их на свадьбы, заключительную трапезу исхода субботы и на праздники, хотя хасидский жизненный уклад предоставлял немало поводов и возможностей танцевать под пение нигунов, без инструментального аккомпанемента.

Песни на идише

Рукописные собрания песенного фольклора на идише, дошедшие из Германии XVI в., позволяют предположить, что эти песни пелись на нееврейские мелодии. Однако письменных источников, свидетельствующих о том,

²³ Из личного разговора с Мазором (1998 г.)

насколько эта практика была усвоена евреями в Речи Посполитой, почти нет, поэтому применительно к более поздним песням восточноевропейского еврейства можно говорить скорее о ее структурных и тематических, но не музыкальных следах²⁴. В отличие от создававшихся в Германии песен на идише, ранние образцы песенного творчества восточноевропейских евреев отсылают не к известным немецким или польским мелодиям, а к синагогальным распевам [Turniansky 2008, 206]. Это свидетельствует о новых культурных моделях, складывавшихся в Ашкеназ II и одновременно подтверждает один из тезисов (8), сформулированный во вступительной части этой статьи. Таким образом, можно утверждать, что песенное искусство евреев Восточной Европы складывалось независимо от музыкальной культуры нееврейских соседей, равно как и от немецких влияний.

Место и роль песен на идише, а также песен, в которых идиш сочетается с ивритом и/или с языками других народов, изучены недостаточно, чтобы можно было выявить и описать связанные с ними культурные модели. С нашей временной дистанции может показаться, что эти песни составляли несколько разных репертуаров: одни из них принято считать «традиционными», складывающимися и передающимися из поколения в поколение, другие – сравнительно новыми, отражающими постоянные культурные перемены. Этот корпус сохранившихся песен на идише разительно отличается и от всех вокальных форм, о которых шла речь ранее (литургические и паралитургические песнопения, хасидские распевы), и от клезмерской инструментальной музыки, которую исполняли исключительно мужчины, причем именно это обстоятельство позволило ей выйти в «публичное пространство» еврейского социума Восточной Европы.

Однако можно ли считать песню на идише в целом «народной» – по-прежнему до конца не ясно; собирательное именование *лид* можно трактовать двояко. Определение *фолкслид* (народная песня) часто относят к авторским произведениям, более того – так иногда именуют сочинения на стихи поэтов или песенников, опубликованные в начале XX в. и даже в наши дни; осмелюсь сказать, что оно столь же двусмысленно, как и русское «народная музыка», которое может быть понято и как национальная музыка, и как музыкальный фольклор²⁵.

²⁴ Часть этого материала была представлена в одном из первых исследований идишитской музыки, выполненном Израилем Цинбергом в 1929–1937 гг. и сравнительно недавно дополнена исследовательским аппаратом, представленном в работе Дианы Матут [Matut 2011]. Кроме того, Больман и Хольцапфель [Bohlman and Holzapfel 2001] предприняли попытку сопоставления текстуально близких друг к другу немецких и идишитских песен из разных источников.

²⁵ Слобин говорит об этом в сопроводительной заметке к английскому переводу статьи Береговского «Еврейские народные песни», см. [Beregovski, (1962) 1982, 287]. Береговский рассматривает только анонимный песенный фольклор, и его статья по-прежнему остается ценным, хотя и достаточно общим введением в проблематику.

В действительности корпус песен на идише состоит из множества жанров, и народная песня – всего лишь один из них. Начавшееся в последней трети XIX в. бурное развитие поэзии на идише послужило мощным импульсом к созданию авторской песни. Поскольку до этого времени была известна лишь малая часть существующего корпуса (собственно фольклорные песни и хасидские песнопения, в которых идиш нередко вытеснялся другими языками), более целесообразно рассматривать новые произведения в общем контексте современного им европейского песенного репертуара, а не соотносить с крестьянским фольклором. Иными словами, хотя «старые» (то есть возникшие до середины XIX в. и передававшиеся устно) песни существуют как феномен, их влияние на разные жанры современной песенной культуры на идише не стоит преувеличивать.

Место фольклорной песни в песенном репертуаре на идише

При создании парадигмы, которая позволила бы определить, что считать фольклорными, то есть бытующими в устной передаче анонимными песнями на идише, вряд ли стоит обращаться к песенному творчеству соседних народов, поскольку ни один из основных жанров нееврейского фольклора (будь то свадебная песенная лирика, трудовые песни или исторические баллады) не представлен в известном с XIX в. фольклоре на идише. К этому времени почти полностью исчезают обрядовые свадебные песни. В еврейском фольклоре есть немало шуточных песен, относящихся к свадебным обычаям, но они никогда не были обрядовыми в строгом смысле и не звучали на свадьбах.

Однако существовал довольно древний песенный репертуар, относящийся к помолвке и предсвадебному времени; его исполняла главным образом (или исключительно) прислуга. Многие из этих песен представляли собой загадки, состоящие из игривых вопросов к представителям противоположного пола. Построенные по моделям, которые прослеживаются в песнях на идише начиная с XVI в., они вполне сопоставимы с репертуаром *cantigas de boda* испаноязычного еврейства [Weich-Shahak 1979/1980]. Однако в среде восточноевропейских евреев XIX в. подобные песни считались «глупыми» и, как правило, не исполнялись взрослыми членами семьи²⁶. В еврейском песенном фольклоре стоит выделить также кумулятивные песни, в которых каждая последующая строфа присоединялась к преды-

²⁶ Великолепный обзор этого песенного репертуара представила на проходившей в Вашингтоне в декабре 2008 года, конференции Ассоциации исследователей иудаики Людмила Шолохова. Пренебрежительное отношение к песням любовного содержания коррелирует с отказом учитывать эротические соображения при «устройстве» браков, распространившимся в среде восточноевропейского еврейства с начала Нового времени, см. [Katz, 1958 1993, 119–120].

душей и развивала ее смысл. Обычно они состояли из трех мелодических фраз и воспроизводили архаическую ашкеназскую музыкальную структуру; тексты могли быть самые разные, как религиозные, так и светские²⁷.

Более или менее точно выявить возможные контексты светских песен на идише можно только начиная с последней трети XIX в., когда интеллигенция постепенно начинает воспринимать идиш как национальный язык восточноевропейского еврейства и всеми силами поощряет сочинение и исполнение песен на нем. В народе такие песни секулярного содержания обычно пели как мужчины, так и женщины, в небольших, чаще всего профессиональных группах (например, сапожники или портные), в тесном дружеском или семейном кругу. Однако это пение почти никогда не воспринималось как исполнительство, культурное событие, в котором внимание приковано только к произведению. Во многих случаях песня на идише становилась средством общения между молодыми (или, напротив, пожилыми) женщинами и прочими членами семьи, тогда как игравшие исключительно важную роль в жизни семей и общин (в том числе хасидских) песни на иврите, арамейском или без слов, которые сопровождали шаббат и праздники, несли религиозное содержание.

В неопубликованный второй том собрания Береговского вошли, по определению составителя, «лирические и семейные песни», в том числе любовные и колыбельные. Сохранившиеся материалы этого собрания, равно как и более поздние записи от исполнителей из Восточной Европы, позволяют утверждать, что этот бытовавший в устной традиции репертуар создавался мужчинами и женщинами; имена сочинителей в большинстве случаев утрачены. Известно также, что в XIX в. лирические песни, исполнялись главным образом в женской среде. Показательно, что и среди митнагдим, и в хасидских общинах такие песни ставились «ниже» исключительно мужских жанров, и многие мужчины, особенно из средних слоев общества, не достаивали их вниманием. Интерес к ним возникает только под влиянием перемен, происходивших в еврейском обществе с начала XX в.; с того времени лирические песни все чаще поют мужчины в рабочей среде и не только в ней. Но в целом большая часть песенного фольклора на идише доносит до нас голоса и переживания женщин, поющих о личных и житейских событиях своим родственницам или подругам.

Новые песни на идише, рассчитанные на публичное исполнение и бытовавшие, по крайней мере до Первой мировой войны преимущественно в мужских социальных контекстах, были совсем иными. В связи с текстуальной преемственностью между еврейским фольклором Германии и песнями, возникшими в России и Польше в XIX в. Береговский справедливо замечает:

²⁷ В 2007 году Михаэль Лукин представил предварительное исследование на эту тему в группе по изучению ашкеназов, действующей при Центре исследований еврейской музыки Еврейского университета в Иерусалиме.

«Близость песен XVI в. к современным песням доказывает, что даже в XVIII и XIX столетиях, когда еврейскую словесность захлестнула волна религиозности, в общепотребительном фольклоре сохранились старые лирические и любовные песни, и даже создавались новые [Beregovski (1962) 1982, 291].

Это утверждение подкрепляется многочисленными примерами из огромной коллекции записей, собранных Береговским и Софьей Магид в межвоенный период.

Другой отличительной чертой песенного фольклора на идише принято считать способ исполнения. Как пишет Береговский: «народная песня никогда не исполнялась под инструментальный аккомпанемент; солист свободно интерпретировал ее на свой лад и по своему вкусу» [Beregovski (1962) 1982, 293]. Созданная для этой исполнительской практики, значительная часть репертуара допускала огромную свободу по отношению к мелодии и ритму. Ритмический рисунок не то чтобы «плыл», но мог несколько раз меняться на протяжении песни. Нередко ритм задавался количеством слогов в песенной строке, тем не менее, по словам Береговского, «всегда отчетливо ощущалась внутренняя симметрия» [Beregovski (1962) 1982, 293]. Подобная ритмическая подвижность смущала даже тех нееврейских слушателей, которые считали себя филосемитами. Так, например, почитательница Мусоргского, певица Мария Оленина-д'Альгейм, называла песни еврейской бедноты «выморочными» и писала, что эти сбивчивые ритмы напоминают «жуткое, неразличимое бормотанье» (цит. по: [Loeffler 2010, 115]).

Макаронические песни

В сборнике «Yiddish Folksongs» (Варшава, 1913) Ноах Прилуцкий одной из определяющих черт вокального репертуара на идише называет песни на смешанном (макароническом) языке, в которых иврит или идиш сочетался с польским, украинским или белорусским; нередко в одном тексте могли соседствовать два или три языка [Prilutski 1913; Beregovski (1962) 1982, 182]. Основными исполнителями этих произведений, как сатирических, так и религиозных, чаще всего были ученики иешив. «Таких песен, – пишет Давид Роскис, – слагавшихся не на периферии, а в самой сердцевине еврейской религиозной жизни, петербургская светская интеллигенция даже представить себе не могла... Заостряя тезис Энгеля, можно сказать, что именно в этих макаронических и квазилитургических песнях – ключ к еврейской народной культуре и “психологии народа”» [Roskies 1995, 15].

Проходит чуть меньше двух десятилетий после выхода сборника Прилуцкого и к этой теме в статье 1930 г. обращается Береговский; по известным политическим причинам основные положения этой статьи, к сожалению, развития не получили. Как и его предшественник, он доказывает, что песни, в которых разговорные языки смешаны с «высоким» библейским

ивритом, не могли возникнуть в малограмотной среде, но создавались образованными мужчинами, зачастую знатоками священных текстов. Однако, по его мнению, их нельзя назвать макароническими: смешение языков в них не подчинено созданию комического эффекта (они редко бывают смешными), но служит серьезным, как правило, религиозным или дидактическим целям. Представляется, что именно такое смешение, склонность использовать языки или мелодии других народов в еврейском контексте наиболее полно характеризует традиционную культуру восточноевропейского еврейства и прежде всего ее мужскую составляющую. Мелодия могла быть – от первого и до последнего такта – еврейской, или, наоборот, польской, украинской, либо, как во многих песнях на идише, меняться от одного фрагмента к другому. В большинстве из них, как и в песнях, исполнявшихся только на иврите или на идише, содержались поучения или выражались мессианские чаяния, но, переданное на разговорном языке ближайших соседей, религиозное переживание звучало более непосредственно и было теснее связано с повседневностью и миром, в котором жили евреи²⁸. Остается лишь сожалеть, что Береговский не продолжил исследовать подобные песни и не включил их в свое собрание: они убедительно показывают, как размывались границы еврейской культуры и сама жизнь ставила под вопрос тезис об идише как единственном языке восточноевропейского еврейства.

«Способность к смене языковых кодов, пластичный переход с одного языка на другой всегда отличали еврейское сознание, – писал в сравнительно недавней статье о переводе и языковых перекодировках в традиционной еврейской культуре Джеффри Шандлер, – <...> [и] в таких средах перевод не был, как часто говорят итальянцы “перевиранием” или “предательством” (*traduttore, traditore*), напротив, в переводах еврейская культура не теряла, но обретала себя» [Shandler 2006, 92].

Сатирические песни на идише: песни маскилов

К началу XX в., когда появляется множество записей фольклора на идише, в музыкальной жизни восточноевропейского еврейства отчетливо прослеживаются две линии: одна из них разделяет культуры хасидов и митнагдим, другая проходит между песенными жанрами, какие принято считать традиционными, – и вошедшими в обиход разных социальных слоев современными, «космополитичными» песнями, в том числе, песнями

²⁸ Много лет назад мне удалось записать от поэта И. Хешелеса несколько подобных песен, созданных в Галиции. Некоторые из них строились на соединении разных языков, другие были только польскими или украинскими, но и те, и другие, входили в песенный обиход евреев, главным образом – ешиботников.

маскилов, в которых устоявшиеся музыкальные формы служили средством обличения или осмеяния общественных норм. В отличие от составлявших (по крайней мере в XIX в.) преимущественно женский репертуар лирических и семейных песен на идише, такие песни сочиняли и исполняли в основном мужчины – сторонники просветительского движения Гаскала, которых именовали *маскилами*, то есть «просвещенными», «уразумевшими» (от ивр. *sekhel* – ‘разум’)²⁹.

В репертуаре *маскилов* лирическое переживание явно отступало перед социальным, поэтому их сочинители нередко прибегали к сатирическим приемам, например, вводили комический диалог или очень типичную для таких песен ироническую маску, говорящую от имени благочестивого, чаще всего хасидского, персонажа. Некоторые из этих песенных сатир были настолько тонки и талантливо, что последующие поколения хасидов искренне принимали их за хасидские песни! Они довольно быстро распространились в еврейской среде и стали восприниматься как фольклорные, тем более что имена многих авторов забылись. Со временем именно эти, с одной стороны, «хасидизированные», а с другой – вошедшие в массовый обиход песни составили основную часть певческого репертуара на идише³⁰. В дальнейшем этот репертуар активно развивался в США, где к середине XX в. он наряду с песнями к спектаклям еврейских театров воспринимался значительной частью еврейской среды как «настоящие еврейские песни».

Авторские песни на идише

Корпус авторских песен на идише (особого еврейского названия для них нет) в том виде, в каком он известен в записях начиная со второй половины XIX в., складывался под взаимным влиянием по крайней мере пяти культурных факторов: 1) поэзия маскилов на идише; 2) рифмованные куплеты бадхенов³¹; 3) традиция «бродеровских певцов»; 4) театр на идише; 5) песенный фольклор на идиш. Изначально это были преимущественно мужские песни, среди их авторов образованностью и остроумием выделялся поэт Велвл Збаражер (1824–1884), чье творчество занимает трудно определимое пространство между рифмованными сатирами бадхенов, лирической поэзией и

²⁹ См. классическую работу Малера [Mahler 1985]; см. также краткий обзор, выполненный Рут Рубин [Rubin 1973, 250–274], которая рассматривает главным образом тексты.

³⁰ В спорном рассуждении о современности и традиции в еврейской культуре Давид Роскис описывает позицию маскилов и их современных последователей как «творческое отступничество» [Roskies 1995, 1–19].

³¹ В особенности популярные, частично публиковавшиеся куплеты известных бадхенов Велвла Збаражера и Эльякума Цунзера (1836–1913).

песнями маскилов [Roskies 2008; Sandrow 1977, 36–39]³². В первой половине XX в. наиболее известны произведения жившего в Кракове композитора и поэта Мордехая Гебиртига (1877–1942), на музыку и тексты которого в значительной мере повлиял еврейский песенный фольклор. Огромный импульс к созданию авторских песен на идише дало возникновение оригинальной идишистской поэзии, расцвет которой приходится на конец XIX в.

Хотя вышедший в 1900 г. сборник Марка Варшавского назывался «Еврейские народные песни», он состоял исключительно из авторских сочинений. Они создавались не только по еврейским «образцам», в них не всегда отчетливо прослеживались «еврейские черты», за что Варшавского и Шолом-Алейхема, по совету которого был издан сборник, критиковал композитор и собиратель Юлий Энгель. Он справедливо отмечал, что такое собрание популярных напевов разных народов вряд ли способно дать представление о современном еврейском народном *мелосе*³³.

К тому времени, как вышел сборник Варшавского, значительная часть восточноевропейского еврейства была знакома с театрализованными представлениями «бродеровских певцов», названных по имени Берла Бродера (Берл Маргулис, ок. 1817–1868). Песни этих групп, выступавших в основном в харчевнях и на свадебных гуляньях, представляли собой своего рода «простонародную версию» гаскалы. Таким образом, вопреки утверждению Энгеля, они могут рассматриваться как существовавший в еврейской, пусть не в фольклорной, а в массовой, культуре прецедент песен Варшавского, а частые в его произведениях минорные вариации на темы польской мазурки составляют основу многих лирических, сатирических и даже религиозных песен на идише.

Классический, хрестоматийный пример тому – песня Варшавского «Oyfn Pripetshik». Музыка других популярных авторских песен восходит к разнообразным клезмерским, а также фольклорным украинским и молдавским мелодиям. Однако отсутствие всесторонних глубоких исследований вынуждает ограничиться лишь отдельными выводами.

Тем не менее очевидна связь между репертуаром «бродеровских трупп» и песнями еврейского театра: его основатель Авром Гольдфаден (1840–1908) был хорошо знаком с «бродеровскими певцами» и в 1876 г. в Яссах поставил вместе с ними спектакль. Большинство песен Гольдфадена исполнял выходец из Бессарабии, певец и комический актер Зигмунд (Зейлик) Могулеско [Wolitz 2008].

³² Бродер составил из своих песен сборник «Shirey Zimro» (около 1860), десятки ранних песен были опубликованы его внуком Берлом Маргулисом (1957, см. [Seigel 2012]).

³³ Краткий обзор этой проблематики содержится в работе Джеймса Лёффлера [Loeffler 2010]. О собирателях Пейсахе Мареке, Сауле Гинзбурге и их сборнике «Еврейские песни в России» см. в работе Лёффлера [Loeffler 2010, 64–65]; о Варшавском и Энгеле см. [Там же, 175–182].

Сатирические песни на идише: влияние бадхенов

Многие рифмованные куплеты и песни бадхенов не отличались благочестием: в них звучала бытовая или социальная сатира. Более того – традиционно роль бадхенов во многом состояла в том, чтобы подрывать устои. Этой культурной функцией в значительной степени был подготовлен постепенный переход от их поэзии к песням маскилов, можно утверждать, что знакомство с куплетами бадхенов отчасти способствовало восприятию песенного творчества маскилов в еврейской среде.

Мелодии большинства фольклорных песен на идише прямо или опосредованно отсылают к синагогальным литургическим напевам. Зачастую такие отсылки носят иронический или юмористический характер, указывают на несоответствие между содержанием и реальной жизненной ситуацией певца; тропы, заимствованные из литургической музыки, могут не только подчеркивать трагическую серьезность исполняемого, но также проявлять его абсурдность. Вероятнее всего, большинство этих произведений создавались и исполнялись мужчинами, но дошедшие до нас образцы вряд ли можно отнести к мужским песням маскилов, поскольку в них не высмеивается традиционная еврейская жизнь, хотя и содержатся извечные жалобы³⁴.

В статье о еврейском народном творчестве, опубликованной в альманахе «Пережитое» за 1908 г., Ан-ский писал, что песенный репертуар, вошедший в ранние собрания (например, в коллекцию известного правоведа И.Г. Оршанского (1866)), был полностью забыт к 1901 г., когда вышли «Еврейские народные песни» Пейсаха Марека и Саула Гинзбурга. Он осторожно предполагает, что это объясняется переменами, происходившими в еврейском обществе последней трети XIX в. под влиянием Гаскалы, секуляризации, новых политических идеологий, эмиграции и других обстоятельств.

Отчасти это верно, однако истинные причины, как представляется, гораздо сложнее. Поскольку из-за отсутствия потомственного еврейского крестьянства еврейского крестьянского фольклора не существовало, а фольклорные песни лишь отчасти соотносились с событиями жизненного цикла, все рассуждения о еврейском песенном фольклоре упираются в поиск свидетельств о распространении и преемственности устного фольклорного материала. Можно предположить, что к началу XIX в. были усвоены некоторые ранние песни на идише; на это указывают немецкие поэтические клише, которые прослеживаются в песенном репертуаре последующих поколений [Schmitges 2014]. Однако до сих пор не совсем понятно, что именно – случившаяся в XIX в. культурная «хасидизация» многих еврейских общин или

³⁴ Классическое исследование этого поджанра см. [Wohlberg 1977 / 1978]. Большинство примеров, которые он использует взяты из польского собрания Менахема Кипниса (Варшава, 1918, 1925), а также из собранных в Польше и США записей И.Л. Кагана [Cahan 1912, 1920].

Гаскала, вызвавшая появление фольклора маскилов, «бродеровских» и театральных песен – привело к очевидному в конце того же столетия вытеснению на культурную периферию лирического и семейного фольклора на идише; во многих общинах последовательно прослеживаются оба процесса. Хотя записи мелодий многих «бродеровских песен», бытовавших в среде мужчин низших сословий (в частности, среди трактирных завсегдатаев) утрачены, вероятнее всего, по времени создания они не новее, чем остальной записанный репертуар на идише. Таким образом, можно утверждать, что существенная часть дошедшего в записях анонимного песенного фольклора создавалась под влиянием уже существовавших инсценированных песен. Во многих случаях выявить природу творческого процесса в таких произведениях позволяет их стилистический анализ.

Хасидские «дворы» и последователи различных течений выработали социальный механизм, позволяющий сохранять и передавать песни из поколения в поколение. Так, в числе немногих еврейских песен, вероятнее всего, датируемых первыми десятилетиями XIX в., но известных и в XX в. есть несколько хасидских песен, появление которых связывают с именами живших в начале позапрошлого столетия цадигов, в том числе с теми, кто, как ребе Леви Ицхак, не создал династии. Эти песни часто представляли собой смешение иврита или идиша и нееврейских языков, а некоторые из них изначально исполнялись на языках ближайших соседей (по-русски, по-украински или по-белорусски)³⁵.

На другом полюсе культурной значимости, в противоположном «углу», находятся «бранные» и «срамные» песни; по очевидным причинам они публиковались крайне редко. В некоторых из них использовались танцевальные клезмерские мелодии. Хотя сами клезмеры таких песен не пели, этот репертуар был у всех на слуху, и в определенных ситуациях исполнением одной только мелодии можно было оскорбить ее адресата, поскольку слушатели прекрасно знали непристойный текст, который за ней стоял³⁶.

Более обстоятельное исследование и подробная классификация существующего корпуса песен на идише, датируемых концом XIX – началом XX в. потребовали бы кропотливого анализа музыкальной и текстологической проблематики, выявляющего фольклорную специфику музыкальной композиции, поэтического текста, а также инсценировки. Но даже сейчас достаточно очевидные текстуальные и музыкальные особенности традиционного фольклора на идише позволяют говорить о его фундаментальных отличиях от «бродеровского» и театрального песенного репертуара, а так-

³⁵ В изданный Хабадом сборник «Safor Ha'nigunim» вошли нотные записи десяти нигунов, созданных ребе-основателями Любавичского движения, а также 36 нигунов, приписываемых другим наиболее почитаемым хасидским наставникам, начиная с жившего в XVIII в. Баал-Шем-Това.

³⁶ Несколько подобных «срамных песен» я услышал в 1998 г. от Иеремии Хешелеса.

же от авторских песен [Lukin 2013]. Маскилы иногда прибегали к традиционному фольклорному музыкальному стилю, чтобы донести до слушателей посягающее на традицию содержание своих песен; бадхены и писавшие на идише поэты-песенники начала XX в. также пользовались фольклорными музыкальными или поэтическими формами. Если учесть, что еврейское население в целом было более грамотным, чем его соседи (тем более крестьяне), неудивительно, что во многих песнях на идише нередко соединялись деревенский фольклор, массовая городская культура и авторские стили. Время и место происхождения, хронологическая и географическая последовательность таких сочетаний документированы плохо и установить их чаще всего трудно, поэтому исследователю песни на идише всякий раз приходится решать сложную и многосоставную задачу – определять, принадлежит ли произведение к фольклору, или у него другие истоки.

Итак, обобщим: по мере того, как, начиная с XVII в., складывались нормы общественной жизни восточноевропейского еврейства, бытование секулярных песенных жанров постепенно ограничивалось семейными ситуациями; кроме того, их пели во время работы. В то же время с середины XIX в. под влиянием Хаскалы появляются пишущие на идише поэты-песенники, а также исполнители, не связанные с традицией свадебных бадхенов; этот процесс можно проследить в течение всего XX в., до некоторой степени он продолжается по сей день.

Профессиональные музыканты: хазаны и клезмеры

Как отмечает Джеймс Лёффлер, в еврейской культуре существуют два полярно противоположных и вместе с тем взаимодополняющих типа профессиональных музыкантов: «В течение столетий клезмер и хазан представляли собой два полюса и одновременно две опоры ашкеназской культуры... Оба стали иконическими фигурами фольклора на идише» [Loeffler 2010, 8]. Даже при том, что синагогальную службу часто вел полупрофессиональный балтфиле, именно искусство хазана отвечало эстетическим ожиданиям традиционной ашкеназской общины. Аналогично этому только клезмер наиболее полно выражал все богатство взаимосвязей между музыкой и танцем, хотя евреи вполне могли танцевать под нигуны или песни.

Кроме того, уникальная роль клезмера состояла в том, что инструментальная музыка, которую он исполнял, маркировала и сопровождала разные этапы брачного цикла и тем самым служила мостом между религиозными и секулярными сторонами жизни. Он был «пограничной», лиминальной фигурой, в которой сходились многие крайние противоположности внутри еврейской культуры. Последующий упадок клезмерского искусства и вследствие этого – традиционного ашкеназского танца – верный показатель возрастающего, все более радикального разделения еврейского общества

на различные светские и религиозные лагеря, не связанные общностью эстетических представлений.

В отличие от песен на идише, еврейскую инструментальную фольклорную музыку, начиная с XVII в. исполняли главным образом профессиональные музыканты, передававшие навыки, манеру и репертуар из поколения в поколение. Существовало и любительское музицирование, однако в культурном комплексе Ашкеназ II именно профессиональные клезмеры были создателями и хранителями единого инструментального репертуара, а кроме того опосредованно влияли на песню на идише. Аллюзии на их музыку обнаруживаются практически во всем внелитургическом репертуаре восточноевропейского еврейства и прежде всего в песенной культуре. В полевых записях, сделанных Береговским и Кисельгофом, присутствуют инструментальные версии хасидских песнопений, однако значительную часть обоих собраний составляют вокальные переработки известных клезмерских танцевальных мелодий, а также новые песни, сочиненные в клезмерской манере; стоит упомянуть также о песенных обработках польских мазурок и другой нееврейской танцевальной музыки³⁷.

Социальную среду и значимость клезмерских капелл очень точно описал в статье «Еврейские оркестры», опубликованной в одном из номеров «Русской музыкальной газеты» за 1904 г., русский музыкант Иван Липаев [Липаев 1904, 102]:

Мало того, уезжает из местечка оркестр, и однако память о нем живет в сердцах бесхитростных слушателей целыми месяцами и годами, так как какой-нибудь отрывок вальса, песни обязательно кем-нибудь запоминаются и переходят из уст в уста. Порою все его поют, все стараются сыграть его на скрипке, еще с разными вариантами, разукрашенными по-своему.

Примерно то же, хотя и немного преувеличивая, писал о галицийских клезмерах Йозеф Рот: «Они сочиняют мелодии и, не зная нотной грамоты, передают песни по наследству своим сыновьям, а заодно и большому количеству евреев Восточной Европы. Они настоящие народные сочинители» [Рот 2001, 45].

Традиционно клезмеры не аккомпанировали певцам и смотрели на них свысока³⁸. «Yeder ken zingen» («Спеть каждый может») – это было одно из их любимых изречений. Конечно, оно описывало скорее ощущение собствен-

³⁷ Это опровергает неподкрепленное ни теоретическим обоснованием, ни эмпирическими доказательствами или анализом песен предположение Стучевского о влиянии на клезмерскую музыку песенного фольклора на идише [Stutschewsky 1959, 185].

³⁸ Записанная мною беседа с Иермией Хешелесом позволяет утверждать, что часть клезмеров действительно крайне презрительно относилась к песням на идише, равно как и к другим народным песням. В 1999 г. в Нью-Йорке Хешелес рассказы-

ной профессиональной (и мужской) исключительности в среде, где многие песни на идише любительски исполняли (а порой и сочиняли) женщины, а кроме того выражало расхожее представление о главенствующей роли клезмерского капельмейстера (*kapelmayster*), чаще всего скрипача, которую он делил только с бадхеном, почитавшимся скорее поэтом, нежели певцом.

В каждом поколении выдающиеся клезмеры создавали множество произведений, появлялись стилистические инновации, но благодаря существованию клезмерских династий и неизменности основных элементов этой музыки, она остается одной из традиционных признаков еврейской культуры. Традиционность роднит ее с *нигунами*, а также со *змирот*, и в совокупности они представляют устойчивую, широко распространенную и повсеместно узнаваемую еврейскую музыкальную традицию. За ними в значительной степени сохраняются изначальные функции в традиционных и религиозных институтах, тогда как в последней трети XIX в. песня на идише обретает новую аудиторию, становится частью новых социальных практик, и сложившийся в предшествующие столетия, обладающий общими музыкальными характеристиками идишистский вокальный репертуар постепенно вытесняется на культурную периферию новыми песнями, вписанными в невиданные ранее контексты.

Известно, что в шаббатных *змирот* запечатлелись следы более ранней еврейской танцевальной музыки, иначе говоря: религиозный певческий жанр «вырос» из светской инструментальной музыки, а не наоборот. В то же время сравнительно недавно предпринятый анализ ашкеназского свадебного репертуара выявляет связи между синагогальными песнопениями и не танцевальной, но предназначенной для слушания клезмерской музыкой. Многие сольные произведения, которые наиболее талантливые клезмеры исполняли на свадьбах и в других паралитургических контекстах, строились на синагогальных ладо-мелодических моделях (в терминологии хазанов они назывались *штайгер*, *зогец*, *хцос*) и отличались сочетанием рубато, плавного ритма, модальности и вокальной орнаментовки литургических песнопений с инструментальными (как правило, скрипичными) техниками. Таким образом происходил постепенный стилистический переход от профессионального религиозного певческого стиля к столь же профессиональному, но главным образом светскому инструментальному. Вместе с тем примечательно, что большинство *moralishe nigunim* (ритмичные мелодии, сопровождавшие шествия во время брачной церемонии) связаны скорее с общей концепцией литургической музыки, чем с конкретными образцами канторского пения. Многие ашкеназские хазаны, в том числе Аарон Бер из Бамберга и Берлина (1791) и Гирш Вайнтрауб из Дубно (ок. 1826–1835), оставили нотные рукописи скрипичных произведений клезмерского сти-

вал, что многие клезмеры считали аккомпаниаторство профессиональной деградацией.

ля. Иногда, как случилось, например, в семье Вольфшталь из Тернополя [Feldman 2003, 32], внутри одной династии происходил «раскол» на хазанов и клезмеров, но в любом случае вокруг обоих типов профессионального музицирования музыкантов складывались социальные институты, музыкальные практики которых передавались из поколения в поколение. Kontakтам между музыкантами во многом способствовало распространение хасидизма: известно, что у многих цадииков были не только свои хазаны, но и свои «придворные» клезмеры³⁹.

Таким образом, хасидский репертуар многих дворов представлял собой смешение этих музыкальных стилей. Сложившиеся до того, как возникло учение хасидов, обе формы профессионального исполнительства во многом способствовали созданию самобытного, проникнутого мистическим переживанием репертуара, лишь отчасти восходящего к более ранней ашкеназской музыке и не имеющего прямых аналогов в музыкальной культуре других еврейских общин.

Более того, можно проследить, как *dveykes niggunim*, религиозные песнопения на идише и макаронических языках, а также хасидские танцы, соединяя те социальные и музыкальные элементы, о которых шла речь в начале статьи, формировали целостный религиозный, мистически ориентированный жизненный стиль. Клезмерская музыка тоже способствовала его созданию, однако клезмер в Восточной Европе – это прежде всего свадебный музыкант. В его мелодиях, главным образом в *moralishe niggunim*, сопровождавших брачную церемонию, безусловно присутствовали религиозные элементы и аллюзии; вместе с тем клезмерская танцевальная музыка отражала напряжение внутри еврейской культуры – разногласия между хасидами и митнагдим, гендерные и поколенческие противоречия. Исполнявшиеся на свадьбах еврейские, а также некоторые нееврейские танцы позволяли заявить о собственном достоинстве и общественном признании, позабавить собравшихся, выразить общий восторг, а также служили своего рода «языком флирта». Искусство клезмеров состояло в том, чтобы передать внутреннюю напряженность культуры и привести к катарсису, которого слушатели и покровители ждали от этой музыки.

Перевод Светланы Панич

³⁹ Береговский [Береговский (1946) 1999] писал о важной роли, которую хазан Йоселе Талнер (ум. в 1919 г.) сыграл в создании хасидского репертуара местечка Тальное. В других хасидских дворах складывалась своя традиция инструментального клезмерского репертуара, пример тому – поразительные мелодии садагорских и вижницких хасидов, а великолепная клезмерская капелла второго Любавичского ребе вызывала гнев недоброжелателей и упреки в том, что он устроил у себя королевский двор.

Литература

- Асафьев 1947 – Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Музгиз, 1947. 163 с.
- Асафьев 1987 – Асафьев Б. О народной музыке / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Земцовского и А. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 1987. 247 с.
- Береговский (1946) 1999 – Береговский М. Еврейские напевы без слов. М.: Композитор, 1999. 182 с.
- Кац 2010 – Кац Я. Традиция и кризис: еврейское общество на исходе средних веков. М.: Текст, 2010. 537 с.
- Квитка 1973 – Квитка К. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Его же. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 3–29.
- Липаев 1904 – Липаев И. Еврейские оркестры // Русская музыкальная газета. 1904. №4. С. 101–103; №5. С. 133–136; №6. С. 169–172; №8. С. 205–207.
- Хаздан 2008 – Хаздан Е. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры: на материале общины «ХаБаД Любавич»: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2008. 202 с.
- Avenary 1971 – Avenary H. The Concept of Mode in European Synagogue Chant // *Yuval*. 1979. №2. P. 11–21.
- Avenary 1979 – Avenary H. The Hasidic Nigun: Ethos and Melos of a Folk Liturgy // *Encounters of East and West in Music*. Tel Aviv: Tel-Aviv University, 1979. P. 58–64.
- Bahat and Bahat 1981 – Bahat N. and Bahat A. Some Notes on Traditional Scriptural Reading Hand Movements as a Source to the Dance of the Yemenite Jews // *World of Music*. 1981. Vol. 23. №1. P. 20–25.
- Beregovski (1962) 1982 – Beregovski M. Jewish Folk Songs // *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski* / ed. and transl. by M. Slobin. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. P. 285–302.
- Bohlman and Holzapfel 2001 – Bohlman P.V. and Holzapfel O., eds. *The Folk Songs of Ashkenaz*. Middleton: A-R Editions, 2001. 179 p.
- Cahan 1912, 1920 – Cahan Y.L. *Yidishe Folkslider mit Melodyen, oys dem Folksmoyl* [идиш]. New York: Literasher verlag, 1912–1920. 2 vols.
- Feldman 1994 – Feldman W.Z. Bulgareasca, Bulgarian, Bulgar: the Transformation of a Klezmer Dance Genre // *Ethnomusicology*. 1994. Vol. 38. №1. P. 1–35.
- Feldman 2002a – Feldman W.Z. Bulgareasca, Bulgarian, Bulgar: the Transformation of a Klezmer Dance Genre / revised // *American Klezmer: Its Roots and Offshoots* / ed. by M. Slobin. Berkeley: University of California Press, 2002. P. 84–124.
- Feldman 2002b – Feldman W.Z. *Klezmer Revived: Dave Tarras Plays Again* // *Jews of Brooklyn* / ed. by I. Abramovitch and S. Galvin. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2002. P. 186–189.

- Feldman 2003 – Feldman W.Z. Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940 // Polin. 2003. Vol. 16. P. 29–57.
- Frigyesi 1993 – Frigyesi J. Preliminary Thoughts About Music Without Clear Beat: The Example of «Flowing Rhythm» in Jewish «Nusah» // Asian Music. 1993. Vol. 24. №2. P. 59–88.
- Frigyesi 2000 – Frigyesi J. The Variety of Styles in the Ashkenazi Liturgical Service // Jewish Studies at the Central European University. 2000. №2. P. 31–50.
- Frigyesi 2002 – Frigyesi J. Orality as Religious Ideal: the Music of East-European Jewish Prayer // Yuval. 2002. №7. P. 113–153.
- Frigyesi 2003 – Frigyesi J. The Unique Character of Ashkenazi Synagogal Music: Homage to A.Z. Idelsohn // Kenishta: Studies of the Synagogue World. 2003. Vol. 2. P. 146–166.
- Frigyesi 2005a – Frigyesi J. Free rhythm and measured rhythm [иврит] // Duchan. Vol. 16: A Hearing Heart: Jubilee Volume in Honor of Avigdor Herzog / ed. by I. Recanati. Jerusalem: Renanot – The Jewish Music Institute, 2005. P. 59–77
- Frigyesi 2005b – Frigyesi J. The Unbearable Lightness of Ethnomusicological Complete Editions: the Style of the ba'al tefillah (Prayer Leader) in the East European Jewish Service // Studies in the Sources and the Interpretation of Music: Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday / ed. by L. Vikárius and V. Lampert. Lanham: Scarecrow Press, 2005. P. 7–18.
- Frigyesi 2008a – Frigyesi J. Historical versus Anthropological Approach in the Study of East-European Jewish Prayer Chant // Yearbook of the Jewish Theological Seminary, Budapest / ed. by A. Schoener. Budapest: OR-ZSE, 2008. P. 101–128.
- Frigyesi 2008b – Frigyesi J. Music for Sacred Texts // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe / ed. G.D. Hunder. Vol. 2. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 1222–1225.
- Frigyesi 2013b – Frigyesi J. A Rift Never to be Healed: The Music of the Traditional and Reform Service // Jüdische Musik als Dialog der Kulturen / ed. by J. Nemtsov. Wiesbaden: Otto Harrasowitz, 2013. P. 71–101.
- Hubka 2003 – Hubka T. Resplendent Synagogue: Architecture and Worship in an Eighteenth Century Polish Community. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2003. 226 p.
- Idelsohn (1929) 1967 – Idelsohn A.Z. Jewish Music in its Historical Development. New York: Schocken Books, 1967. 535 p.
- Irzabekova 2013 – Irzabekova Ye. Moisiey Beregovski's Early Publications // Jüdische Musik als Dialog der Kulturen / ed. by J. Nemtsov. Wiesbaden: Harrasowitz, 2013. P. 278–82.
- Katz 1958 – Katz J. Masoret u-mashber, ha-ḥevrah ha-Yehudit be-motsa'e Yeme-ha-Benayim [иврит]. Jerusalem: Mosad Bialik, 1958. 316 p.

- Katz 1993 – Katz J. *Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages* / Transl. by B.D. Cooperman. New York: NYU Press, 1993. 392 p.
- Levine 1982 / 1983 – Levine J. *The Biblical Trope System in Ashkenazic Prophetic Reading* // *Musica Judaica*. 1982 / 1983. Vol. 5. №1. P. 34–51.
- Loeffler 2010 – Loeffler J. *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*. New Haven: Yale University Press, 2010. 274 p.
- Lukin 2013 – Lukin M. 'Al Ha-Pripetshik shel Shir-'Am Liri Masorati [On the Hearth of the Traditional Lyrical Folksong] [ИВРИТ] // *Studies in Ashkenazi Culture, Women's History, and the Languages of the Jews: Presented to Chava Turniansky* / ed. by I. Bartal [et al.]. Jerusalem: Zalman Shazar; Hebrew University, 2013. P. 511–538.
- Lukin, Vygoda [s.a.] – Lukin M. and Vygoda M. *The Niggunim of Rabbi Levi Yitskhok of Berdichev in Historical Perspective*. [Manuscr.], [s.a.]
- Mahler 1985 – Mahler R. *Hasidism and the Jewish Enlightenment: Their Confrontation in Galicia and Poland in the First Half of the Nineteenth Century* / transl. by E. Orenstein [et al.]. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1985. 411 p.
- Matut 2011 – Matut D. *Dichtung und Musik in Frühneuzeitlichen Aschkenas*. Leiden; Boston: Brill, 2011. 2 vols.
- Mazor 2004 – Mazor Ya. *The Hasidic Niggun as Sung by the Hasidim*. Jerusalem: Jewish Music Research Centre; Hebrew University of Jerusalem, 2004. 2 compact discs.
- Mazor 2008a – Mazor Ya. *Hasidism: Dance* // *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* / ed. by G.D. Hundert. Vol. 1. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 679–680.
- Mazor 2008b – Mazor Ya. *Hasidism: Music* // *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* / ed. by G.D. Hundert. Vol. 1. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 676– 679.
- Powers 1980 – Powers H. *Mode* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by S. Sadie. Vol. 12. London: Macmillan, 1980. P. 376–450.
- Prilutski 1913 – Prilutski N. *Yidishe folkslider* [ИДИШ]. Warsaw: Nayer Farlag, 1913. 2 vols.
- Roskies 1995 – Roskies D.G. *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1995. 419 p.
- Roskies 2008 – Roskies D.G. *Broder, Berl* // *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* / ed. by G.D. Hundert. Vol. 1. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 242.
- Rosman 2002 – Rosman M. *Innovative Tradition: Jewish Culture in the Polish-Lithuanian Commonwealth* // *Cultures of the Jews* / ed. by D. Biale. New York: Schocken, 2002. P. 519–572.
- Roth (1976) 2001 – Roth J. *The Wandering Jews: The Classic Portrait of a Vanished People* / transl. by M. Hoffman. New York: Norton, 2001. 146 p.

- Rubin 1973 – Rubin R. *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*. 2nd ed. New York: McGraw Hill, 1973. 558 p.
- Sandrow 1977 – Sandrow N. *Vagabond Stars: a World History of Yiddish Theater*. New York: Harper & Row, 1977. 435 p.
- Schmitges 2014 – Schmitges A. *Funem (sh)eynem vortsl aroys?! – Approaches to the Study of Parallel Eastern Yiddish and German Folksongs // European Journal of Jewish Studies*. 2014. Vol. 8. P. 53–103.
- Seigel 2012 – Seigel A.M.-Kh. *The Broder Singers: Forerunners of the Yiddish Theater: Paper Presented at YIVO Institute for Jewish Research 2 February 2012 [recording]*.
- Shandler 2006 – Shandler J. *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language and Culture*. Berkeley: University of California Press, 2006. 263 p.
- Stampfer 2012 – Stampfer S. *Violence and the Migration of Ashkenazi Jews to Eastern Europe // Jews in the East European Borderlands: Essays in Honor of John D. Klier / ed. by E.M. Avrutin and H. Murav*. Boston: Academic Studies Press, 2012. P. 127–146.
- Stutschewsky 1959 – Stutschewsky J. *Ha-Klezmerim: Toldotehem, orah hayehem ve yetsirotehem [иврит]*. Jerusalem: Mosad Bialik, 1959. 223 p.
- Turniansky 2008 – Turniansky Ch. *Yiddish Literature before 1800 // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe / ed. by G.D. Hundert*. Vol. 2. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 2059–2065.
- Weich-Shahak 1979 / 1980 – Weich-Shahak S. *Wedding Songs of the Bulgarian-Sephardi Jews // Orbis Musicae*. 1979 / 1980. Vol. 7. P. 81–107.
- Weinreich 1973 – Weinreich M. *Geshikhte fun der yidisher shprakh: bagrifn, faqtn, metodn [идиш]*. New York: Yidisher Visnshaftlekher Institut, 1973. 4 vols.
- Weinreich 2008 – Weinreich M. *The History of the Yiddish Language / ed. by P. Glaser, transl. by Sh. Noble and J. Fishman*. New Haven: Yale University Press, 2008. 2 vols.
- Weissler 1998 – Weissler Ch. *Voices of the Matriarchs: Listening to the Prayers of Early Modern Jewish Women*. Boston: Beacon Press, 1998. 269 p.
- Wohlberg 1977 / 1978 – Wohlberg M. *The Music of the Synagogue as a Source for the Yiddish Folksong // Musica Judaica*. 1977 / 1978. Vol. 2. №1. P. 21–49.
- Wolitz 2008 – Wolitz S. *Goldfaden, Avrom // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe / ed. by G.D. Hundert*. Vol. 2. New Haven; London: Yale University Press, 2008. P. 611–613.
- Zalmanoff [s.a.] – Zalmanoff S., ed. *Sefer Hanigunim [music]*. Kfar Chabad: Nichoach, [s.a.]. 2 vols.
- Zemtsovsky 1997 – Zemtsovsky I. *An Attempt at a Synthetic Paradigm // Ethnomusicology*. 1997. Vol. 41. № 2: Special Issue. P. 185–205.

Klezmer Music Within East Ashkenazic Music

Walter Zev Feldman (Abu Dhabi, United Arab Emirates)

Senior Research Fellow, New York University, Abu Dhabi, United Arab Emirates

E-mail: walterzevfeldman@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8609-8269

Abstract: The repertoire and social role of the *klezmer* musician in Eastern Europe can be best appreciated within the context of the broader “traditional” musical life of East European Jews. From the early seventeenth century onward the emphasis on the “Jewishness” and *halakhic* validity of all aspects of life now became fixed and part of local custom (*minhag*). This merging of the sacred and the secular came to affect music and dance just as it did costume, through the internal action of the Jewish community, not pressure from external sources. The instrumental *klezmer* music and the accompanying profession of *badkhones* (wedding orator) displayed both the fusion of the religious and secular in Jewish life, and a continuing tension between secular and religious allusions, moods, and techniques. The “Jewishness” in musical style – especially in instrumental *klezmer* music but also in Hasidic *niggunim* and to some extent in Yiddish song – grew by a process of cultural differentiation. This process involved both the preservation and development of ancient features, and the reinterpretation of borrowed musical material to suit principles alien to the original source. This chapter briefly characterizes the system of repertoires and genres of the East European Jews, beginning with the music of prayer, through the various paraliturgical songs, to the music of Hasidism, and the many sub-genres of religious, secular and professional song in the Yiddish language. The chapter concludes with a presentation of the two established musical professionals in traditional East European Jewish life – the *khazn* (cantor) and the *klezmer*.

Keywords: klezmer, genre, repertoire, East European Jews, Yiddish, Hasidism

DOI: 10.31168/2658-3364.2020.1.11

References

- Asaf’ev, B., 1947, *Muzykal’naia forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Bk. 2, *Intonatsiia* [Intonation]. Moscow, Leningrad, Muzgiz, 163.
- Asaf’ev, B., 1987, *O narodnoi muzyke* [On Folk Music], eds. I. Zemtsovskii and A. Kunanbaeva. Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 247.
- Avenary, H., 1971, The Concept of Mode in European Synagogue Chant. *Yuval*, 2, 11–21.
- Avenary, H., 1979, The Hasidic Nigun: Ethos and Melos of a Folk Liturgy. *Encounters of East and West in Music*, 58–64. Tel Aviv: Tel-Aviv University, 207.

- Bahat, N, and A. Bahat, 1981, Some Notes on Traditional Scriptural Reading Hand Movements as a Source to the Dance of the Yemenite Jews. *World of Music*, vol. 23, 1, 20–25.
- Beregovski, M., (1962) 1982, Jewish Folk Songs. *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, ed. and transl. M. Slobin, 285–302. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 579.
- Beregovski, M., 1999, *Evreiskie napevy bez slov* [Jewish Folk Tunes without Words]. Moscow, Kompozitor, 182.
- Bohlman, P.V., and O. Holzapfel, eds., 2001, *The Folk Songs of Ashkenaz*. Middleton, A-R Editions, 179.
- Feldman, W.Z., 1994, Bulgareasca, Bulgarish, Bulgar: the Transformation of a Klezmer Dance Genre. *Ethnomusicology*, vol. 38, 1, 1–35.
- Feldman, W.Z., 2002, Bulgareasca, Bulgarish, Bulgar: the Transformation of a Klezmer Dance Genre, rev. ed. *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, ed. M. Slobin, 84–124. Berkeley, University of California Press, 245.
- Feldman, W.Z., 2002, Klezmer Revived: Dave Tarras Plays Again. *Jews of Brooklyn*, eds. I. Abramovitch and S. Galvin, 186–189. Hanover, NH, Brandeis University Press, 355.
- Feldman, W.Z., 2003, Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940. *Polin*, 16, 29–57.
- Frigyesi, J., 1993, Preliminary Thoughts About Music Without Clear Beat: The Example of “Flowing Rhythm” in Jewish “Nusah.” *Asian Music*, vol. 24, 2, 59–88.
- Frigyesi, J., 2000, The Variety of Styles in the Ashkenazi Liturgical Service. *Jewish Studies at the Central European University*, 2, 31–50.
- Frigyesi, J., 2002, Orality as Religious Ideal: the Music of East-European Jewish Prayer. *Yuval*, 7, 113–153.
- Frigyesi, J., 2003, The Unique Character of Ashkenazi Synagogal Music: Homage to A.Z. Idelsohn. *Kenishta: Studies of the Synagogue World*, 2, 146–166.
- Frigyesi, J., 2005, Free Rhythm and Measured Rhythm. *Duchan*, vol. 16, *A Hearing Heart: Jubilee Volume in Honor of Avigdor Herzog*, ed. I. Recanati, 59–77. Jerusalem, Renanot – The Jewish Music Institute, 333, 86.
- Frigyesi, J., 2005, The Unbearable Lightness of Ethnomusicological Complete Editions: the Style of the ba’al tefillah (Prayer Leader) in the East European Jewish service. *Studies in the Sources and the Interpretation of Music: Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday*, ed. L. Vikárius and V. Lampert, 7–18. Lanham, Scarecrow Press, 526.
- Frigyesi, J., 2008, Historical versus Anthropological Approach in the Study of East-European Jewish Prayer Chant. *Yearbook of the Jewish Theological Seminary, Budapest*, 101–128.
- Frigyesi, J., 2013, A Rift Never to be Healed: The Music of the Traditional and Reform Service. *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen* [Jewish Music

- as a Dialogue of Cultures], ed. J. Nemtsov, 71–101. Wiesbaden, Otto Harrasowtiz, 328.
- Hubka, T., 2003, *Resplendent Synagogue: Architecture and Worship in an Eighteenth Century Polish Community*. Hanover, NH, Brandeis University Press, 226.
- Idelsohn, A.Z., (1929) 1967, *Jewish Music in its Historical Development*. New York, Schocken Books, 535.
- Irzabekova, Ye., 2013, Moisiey Beregovski's Early Publications. *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen* [Jewish Music as a Dialogue of Cultures], ed. J. Nemtsov, 278–282. Wiesbaden, Harrasowitz, 328.
- Katz, J., 1958, *Masoret u-mashber, ha-ḥevrah ha-Yehudit be-motsa'e Yeme-ha-Benayim* [Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages] [Hebrew]. Jerusalem, Mosad Bialik, 316.
- Katz, J., 1993, *Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages*, transl. B.D. Cooperman. New York, NYU Press, 392.
- Katz, J., 2010, *Traditsiia i krizis: evreiskoe obshchestvo na iskhode srednikh vekov* [Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages]. Moscow, Tekst, 537.
- Khazdan, Ye., 2008, Nigun kak iavlenie traditsionnoi evreiskoi muzykal'noi kul'tury: na materiale obshchiny "KhaBaD Liubavich" [Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Music Culture: Based on the Material of the Habad Lubavich Community]: Candidate Dissertation in Art History. St. Petersburg, 202.
- Kvitka, K., 1973, *Vstupitel'nye zamechaniia k muzykal'no-etnograficheskim issledovaniiam* [Introductory Notes to Musical-Ethnographical Studies]. *Izbrannye trudy: v 2 t.* [Selected Works, in 2 vols.], K. Kvitka, vol. 2, 3–29. Moscow, Sovetskii kompozitor, 423.
- Levine, J., 1982 / 1983, The Biblical Trope System in Ashkenazic Prophetic Reading. *Musica Judaica*, vol. 5, 1, 34–51.
- Loeffler, J., 2010, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*. New Haven, London, Yale University Press, 274.
- Lukin, M., 2013, 'Al Ha-Pripetshik shel Shir-'Am Liri Masorati [On the Hearth of the Traditional Lyrical Folksong]. *Studies in Ashkenazi Culture, Women's History, and the Languages of the Jews: Presented to Chava Turniansky*, ed. I. Bartal [et al.], 511–538. Jerusalem, Zalman Shazar, Hebrew University, 2 vols.
- Mahler, R., 1985, *Hasidism and the Jewish Enlightenment: Their Confrontation in Galicia and Poland in the First Half of the Nineteenth Century*, transl. E. Orenstein [et al.]. Philadelphia: Jewish Publication Society, 411.
- Matut, D., 2011, *Dichtung und Musik in Fühneuzeitlichen Aschkenas* [Poetry and Music with the Early Modern Ashkenaz]. Leiden, Boston, Brill, 2 vols.
- Mazor, Ya., 2004, *The Hasidic Niggun as Sung by the Hasidim*. Jerusalem, Jewish Music Research Centre, Hebrew University of Jerusalem, 2 compact discs.

- Roskies, D.G., 1995, *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 419.
- Rosman, M., 2002, Innovative Tradition: Jewish Culture in the Polish-Lithuanian Commonwealth. *Cultures of the Jews*, ed. D. Biale, 519–572. New York, Schocken, 1196.
- Roth, J., (1976) 2001, *The Wandering Jews: The Classic Portrait of a Vanished People*, transl. M. Hoffman. New York, Norton, 146.
- Rubin, R., 1973, *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*, 2nd ed. New York, McGraw Hill, 558.
- Sandrow, N., 1977, *Vagabond Stars: a World History of Yiddish Theater*. New York, Harper & Row, 435.
- Schmitges, A., 2014, Funem (sh)eynem vortsl aroys?! – Approaches to the Study of Parallel Eastern Yiddish and German Folksongs. *European Journal of Jewish Studies*, 8, 53–103.
- Shandler, J., 2006, *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language and Culture*. Berkeley, University of California Press, 263.
- Stampfer, S., 2012, Violence and the Migration of Ashkenazi Jews to Eastern Europe. *Jews in the East European Borderlands: Essays in Honor of John D. Klier*, eds E.M. Avrutin and H. Murav, 127–146. Boston, Academic Studies Press, 285.
- Stutschewsky, J., 1959, *Ha-Klezmerim: Toldotehem, orah hayehem ve yetsirotehem* [The Klezmerim: Their History, Way of Life and Creations]. Jerusalem, Mosad Bialik, 223.
- Weich-Shahak, S., 1979 / 1980, Wedding Songs of the Bulgarian-Sephardi Jews. *Orbis Musicae*, 7, 81–107.
- Weinreich, M., 1973, *Geshikhte fun der yidisher shprakh: bagrifn, fakṭn, meṭodn* [The History of the Yiddish Language: Concepts, Facts, Methods] [Yiddish]. New York, Yidisher Ṽisnshaftlekher Instiṭuṭ, 4 vols.
- Weinreich, M., 2008, *The History of the Yiddish Language*, ed. P. Glaser, transl. Sh. Noble and J. Fishman. New Haven, Yale University Press, 2 vols.
- Weissler, Ch., 1998, *Voices of the Matriarchs: Listening to the Prayers of Early Modern Jewish Women*. Boston, Beacon Press, 269.
- Wohlberg, M., 1977 / 1978, The Music of the Synagogue as a Source for the Yiddish Folksong. *Musica Judaica*, vol. 2, 1, 21–49.
- Zemtsovsky, I., 1997, An Attempt at a Synthetic Paradigm. *Ethnomusicology*, vol. 41, 2 Special Issue, 185–205. DOI: 10.2307/852602.