М. Лукин, *Центр Исследования Еврейской Музыки,*
Еврейский Университет в Иерусалиме,
michaell@huji.ac.il

«МЕСТЕЧКОВЫЙ РОМАНС» И ЕГО КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Резюме: Настоящая статья посвящена особой музыкально-поэтической форме, зафиксированной в Восточной Европе, в основном, в еврейских народных песнях. На особенности этой формы, отличной от форм соседних музыкальных традиций, указывали в тридцатые годы прошлого столетия выдающиеся этномузыковеды Софья Магид и Моисей Береговский. Они обратили внимание на сочетание четырёх различных музыкальных фраз, модальности и особой ритмики. Опираясь на незначительную по объему уцелевшую документацию текстов и напевов, а также на одиночные сохранившиеся аудиозаписи песен этой формы, прекратившей функционирование в устной традиции, предпринята попытка описания этого феномена культуры и возможной исторической ретроспективы его бытования. Мелодии песен «четырёх-фразовой формы» обнаруживают типологическое сходство с западно-европейскими песенными формами эпохи Ренессанса, а их тексты — с жанром восточно-европейского «слободского романса» XVIII–XIX вв. Обсуждаемая группа песен может быть обозначена условным термином «местечковый романс», отражающим ориентацию песен четырёх-фразовой формы на совмещение архаизма и повседневности. При отсутствии информации как о контексте исполнения, так и об исполнителях, единственно возможной стратегией исследования представляется сравнительный метод. Несмотря на возможные недостатки этого метода — сведение фольклорного творчества к ограниченному тексту и анализ сходства явлений, не подлежащих сравнению, – именно он позволил, во-первых, установить формальную близость народных песен штетла распеву пиютим, мелодиям сефардских романсов и мелодиям западноевропейских песен, и, во-вторых, датировать возникновение жанра «местечкового романса» XVI–XVII вв. Детальное рассмотрение песен, мелодии которых выдержаны в

описанной форме, позволяет приблизиться к пониманию культурных контекстов местечкового еврейского фольклора, который, как и сам язык идиш, развивался в Восточной Европе, частично сохраняя традиции западноевропейского наследия.
Ключевые слова: песни Восточной Европы, Фольклор на идише, Еврейская этномузыкология, Музыка ашкеназов, Штетл, Слободской романс, Лирические песни, М. Береговский.

M. Lukin, *Jewish Music Research Centre, Hebrew University of Jerusalem, michaell@huji.ac.il*

"SHTETL ROMANCE" AND ITS CULTURAL CONTEXT

Abstract: The present study focuses on a specific musical-poetical form, recorded in Eastern Europe mainly in Yiddish folk songs. Two prominent ethnomusicologists from the first half of the twentieth century, Sofia Magid and Moisei Beregovsky, pointed to the uniqueness of this form, which differs from the formal patterns of neighboring musical traditions. Both researchers drew attention to its main characteristics: a combination of four different musical phrases, traditional modality and special rhythmical asymmetry. The documentation of texts and tunes which has partially survived, and the occasional recordings of songs embedded in this form enable us to describe this cultural phenomenon and to outline a possible historical retrospective of its existence. The melodies of "four-phrasal form" songs show typological similarity to the Western-European folksong forms of the Renaissance period, whereas many parameters of their texts are close to those of the Eastern European "suburban romance" of the 18th — 19th centuries. The group of songs under discussion may be therefore designated by the term "shtetl romance", in light of its general orientation towards the combination of archaism and the everyday life.

Lacking sufficient information on the performance contexts and styles, and on the performers' social backgrounds, the only possible research strategy seems to be the comparative method. This method has enabled us to determine a formal proximity of the tunes of Yiddish folk songs to those of the Ashkenazi piyutim, Sephardic ballads and to the tunes of the Western-European folksongs. By considering these proximities the emergence of the "shtetl romance" genre may be ascribed to the 16th — 17th centuries. A detailed analysis of the genre enables a better understanding of the cultural contexts of the shtetl folklore, which, like the Yiddish language itself, developed in Eastern Europe, partly preserving there the traditions of the Western-European heritage.
Keywords: East-European folk poetry, Folk songs, Jewish ethnomusicology, Yiddish folklore, Ashkenazi music, Shtetl, Cruel romance, Lyric songs, M. Beregovski.

НЕЗАМЕЧЕННЫЕ ПЕСНИ

Одно из первых упоминаний народных лирических песен на идише принадлежит юристу и историку Илье Оршанскому (1846–1875), опубликовавшему в 1867 г. несколько коротких образцов еврейского песенного фольклора в русском переводе, и, в частности, первую строфу из распространённой песни о несчастной любви:

В печке горит огонёк,
Из камина выходит дым.
Как вспомню про милого друга,
Душа рвётся из тела вон.[1]

Эта цитата без нот и сопроводительной документации представляет собой редкое свидетельство бытования внеобрядовой и неприуроченной песни на идише, практически не замеченной этнографами и музыкантами в XIX в. Центральный репертуар этого жанра составляют лирические и нарративные песни, городской контекст и подчёркнутая повседневность которых стали причиной его игнорирования еврейской и нееврейской интеллигенцией Восточной Европы вплоть до начала XX в.[2] Песни на идише о несчастной любви, о разлуке или о горькой доле не упоминаются в мемуарной литературе евреев; они не распространялись в многочисленных массовых дешёвых песенниках, издававшихся в последней трети XIX в.; наконец, само явление народного пения евреев не было замечено такими выдающимися собирателями песенного фольклора Вос-

---

[1] Автор выражает искреннюю признательность Г. Копытовой, В. Кельнеру и В. Дымшицу за большую помощь в сборе материалов из санкт-петербургских коллекций, а также рецензентам за их ценные замечания.

Оршанский И. Простонародные песни русских евреев// Русское приложение к журналу Гакармелъ / С. И. Фин, ред. Вильно. 1867. № 31–32. 20–27 января.

[2] Широко распространённая классификация народных песен согласно лирической, эпической или социально-функциональной доминанте (см. *Земцовский И.* Песенная лирика устной традиции. Научные статьи и публикации/ Сост. И отв. ред. И. И. Земцовский. СПб, 1994, С. 7; *Hasan-Rokem G.* Jewish Folklore and Ethnography// The Oxford Handbook of Jewish Studies/ Martin Goodman, ed. Oxford, 2002, P. 957; *Nettl B.* Folk and Traditional Music of the Western Continents, Englewood Cliffs, N.J., 1965, P. 52–54) может быть частично применена к еврейскому песенному фольклору, в котором не был зафиксирован героический эпос, а нарративная функция доминировала в основном в семейно-бытовых балладах и в песнях о рекрутчине. Лирические народные песни на идише отличаются от нарративных большей частью в области поэтики; социальная функция, доминирующая в паралитургических, праздничных, колыбельных и танцевальных песнях, предстаёт в них главным формообразующим фактором, поэтому их слова и напевы отличаются от лирических и нарративных.

точной Европы, как Оскар Кольберг, Павел Чубинский или Павел Шейн (несмотря на то, что родным языком последнего был идиш). Игнорирование этого фольклора было отмечено составителями первого крупного собрания еврейских песен, Саулом Гинзбургом и Песахом Мареком:

> «Народные песни русских евреев — область почти совершенно непочатая в нашей литературе и слишком мало доселе останавливавшая на себе её внимание. Пренебрежение к ней доходило у нас до того, что в литературе даже встречаемся с категорическим утверждением, будто народных песен у нас вообще не существует»[3].

Гинзбург и Марек подкрепляют свои слова цитатой из очерка Моисея Берлина (1821–1888) по этнографии евреев Российской Империи. Действительно, в короткой главе «Песни» автор утверждает, что евреи почти не поют песен на идише, а в основном исполняют религиозные песнопения на древнееврейском или же напевы без слов.[4] Несмотря на то, что Берлин заранее оговаривается, что приведённые им сведения неполны, и что в основном он полагался на собственную память,[5] представляется, что песни о любви или о разлуке на идише были им не забыты, а проигнорированы, будучи явлением обыденным и не стоящим внимания.

Внеобрядовую песенную практику галицийских евреев подобным образом игнорирует один из самых популярных народных поэтов второй половины XIX в. — Велвл Збаржер (псевдоним Биньямина Вольфа Эренкранца, 1819–1883). Публикацию сборника «народных песен» собственного сочинения он мотивирует отсутствием каких-либо народных песен на идише, явно контрастирующим с песенными традициями неевреев:

> «Вот исток плодов музы моей… ибо у всех народов и племён песни для развлечения на собственном языке, народные песни (фолкслидер) *<идиш и скобки авторские, М.Л.>*, приготовленные для них творцами поэзии. И как хорошо и приятно восседание их в праздники и в дни радости сердца их, после пиршества и питья, тогда уста их

---

[3] *Гинзбург С. и Марек П.* Еврейские народные песни в России, СПб., 1901. С. iv.

[4] *Берлин М.* Очерк этнографии еврейского народонаселения в России, СПб., 1861. С. 78–79. Единственный упомянутый им жанр народной песни на идише это колыбельные: «Для убаюкивания младенцев няньки распевают ничтожные песенки на разговорном языке, сюжет которых составляют любимые народные принципы: набожность и богатство»; там же. С. 79.

[5] Там же. С.viii.

наполняются пением и язык их полон весельем. А все сыны Израилевы услышат и убоятся голоса своего. Даже в дни праздников своих, и в день радости, и в день женитьбы сыновей и дочерей своих, усладив сердце своё вином… рукой уста заслонят, потому как на языке, на котором говорят, нет того, кто сочинит для них. А язык древнееврейский, на котором есть возвышенные, радующие сердце, песни, чересчур глубок для них. Потому… не усладят себя, и иногда довольствуются чужими песнями, не еврейского происхождения. И многие из них становятся предметом насмешек народа государства, ибо не понимают законов языка, и не понимают песни, и всякий услышавший засмеётся, и подивится языку народа этого, от которого далека песнь»[6].

Вероятно рефлексия Берлина и Збаржера еще не «опустилась» до такого нетрадиционного жанра, каким им представлялась необрядовая, неколлективная, неприуроченная песня. Вопреки однозначным свидетельствам этих двух маскилов богатая песенная традиция на идише процветала на всей территории восточной Европы. Процитированная Оршанским в 1867 г. строфа не была его случайной находкой: её версия упоминается в 1884 г. Менделе Мойхер-Сфоримом в пьесе «Призыв»[7] как типичный пример лирической песни девушки-служанки; другая версия этой же строфы была зафиксирована Й. Л. Каганом в подольском местечке Чемеровцы;[8] наконец, эта же самая песня процитирована М. Варшавским в его «Афн припечик» («На припечке»),[9] превратившейся со временем в символ самого жанра «песни на идише». Обращение Мойхер-Сфорима и Варшавского к одной и той же песне является косвенным свидетельством её распространения и особого места в еврейской культуре песенного жанра, к которому она принадлежала – лирических народных песен на идише.

Несмотря на особенности этого жанра, его документирование и детальное описание были осуществлены только в последние три десятилетия перед Холокостом.[10] Этот короткий период определил судьбу даль-

---

[6] *Ehrenkranz-Zbarżer W*. Makel-Noam. Volkslieder. In polnisch jüdischer Mundart mit hebräischer Uebersetzung. Erstes Heft. Lemberg, 1869. P. 6–7, перевод с иврита мой, М. Л.

[7] *Mendele Moykher Sforim*. Der priziv// Ale verk fun mendele moykher sforim. Vol. 9. Warsaw, 1913. P. 13.

[8] *Cahan Y. L*. Yidishe folkslider. Naye zamlungen// Pinkos. N. Y. Vol. 1, No. 1–2, July—Dec. 1927. P. 80.

[9] *Варшавский М*. Музыка к еврейским народным песням, Киев, 1900. С. 1.

[10] Тексты и ноты лирических песен на идише заняли центральное место в сборниках Й.-Л. Кагана и П. Брунова; текстам баллад посвящён сборник Н. Прилуцкого. См.: *Brounoff P*. Jewish Folk Songs: 50 Songs for Middle Voice and Piano Accompaniment.

нейшего исследования традиционного лирического репертуара. Отрыв от обряда и от какой-либо постоянной социальной функции как лирических, так и нарративных песен на идише явился, скорей всего, главной причиной их исчезновения в послевоенный период – после уничтожения культуры местечка и в результате ассимиляции. В то время как свадебная музыка, субботние и праздничные песнопения, и песни разных социальных групп – хасидов, учащихся еврейских школ, политических и молодёжных организаций – продолжили своё существование в течение нескольких десятилетий после Холокоста, традиционные лирические песни, баллады и многие другие виды песен штетла были забыты с исчезновением среды их бытования.[11] Литература по истории культуры восточно-европейского еврейства обратилась к песенному фольклору на идише только в конце XX в.,[12] несмотря на то, что хасидскому нигуну, музыке клезмеров и синагогальным песнопениям историки уделяли внимание гораздо раньше.

ЧЕТЫРЁХ-ФРАЗОВАЯ ФОРМА

Настоящая статья посвящена особой музыкально-поэтической форме, зафиксированной в Восточной Европе, в основном, в еврейских народных песнях, близких к образцу, приведённому Оршанским. На особенности этой формы, отличной от форм соседних музыкальных традиций, указывали в тридцатые годы прошлого столетия выдающиеся этномузыковеды

N. Y., 1911; *Cahan J. L.*Yiddish Folksongs, with Their Original Airs, Collected From Oral Tradition. N. Y., 1912; *Prilutski N*. Yidishe folkslider. Warsaw, 1913. Vol. 2.

[11] И. Земцовский отмечает подобную функциональную мобильность лирических песен восточных славян как отличительный признак жанра: «место и время исполнения лирических песен в принципе свободно: они пелись во время личного и общего досуга, и за работой, допускающей пение (например, при зимних посиделках, прополке и др.), и по дороге на работу и с работы домой; пелись сидя, стоя, в бурлацкой лямке и в солдатском походе, в пути и на привале, в лодке, на коне (например, в среде донского казачества), в будни и в праздники, по просьбе слушателей и по стихийному побуждению … при любых обстоятельствах (по-белорусски, «абы-калі»)… Бытование лирических песен по полу и возрасту у восточных славян также было весьма свободным: преобладали песни, известные всем половозрастным группам населения» (Земцовский И. Лирическая песня// Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры/ Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1987. С. 439–449). Таким образом, передачу лирической традиции из поколения в поколение гарантирует не определённая социальная функция, а сам уклад жизни, традиционный быт и мировосприятие, диктующие ситуации исполнения. В результате перипетий 20 в. эти жизненные устои восточно-европейского еврейства были полностью разрушены, а вместе с ними погибли и те песенные традиции, которые не были привязаны к определённым социальным группам и функциям.

[12] *Stampfer Sh*. L'amour et la famille chez les Juifs d'Europe orientale à l'époque modern// La Société juive à travers l'histoire/ Sh. Trigano, ed. Paris, 1992. Vol.1 P. 435–468.

Софья Магид (1892–1954) и Моисей Береговский (1892-1961).[13] Такие ее основные черты, как наличие четырёх различных музыкальных фраз, модальность и особая ритмика, были вкратце описаны Марком Слобиным на примере одной песни.[14] Исследователь подчеркнул необходимость дальнейшего изучения явления в целом, отмечая его центральное место в традиционном репертуаре, практически исчезнувшем после Холокоста.

Опираясь на незначительную по объему уцелевшую документацию текстов и напевов, а также на одиночные сохранившиеся аудиозаписи, попытаемся обрисовать этот феномен, прекративший свое существование в устной традиции, и наметить возможную историческую ретроспективу его бытования. «Четырёх-фразовая форма» обнаруживает типологическое сходство с западно-европейскими песенными формами эпохи Ренессанса, с одной стороны, и с жанром восточно-европейского «слободского романса» XVIII-XIX вв., с другой. Детальное рассмотрение песен, мелодии которых выдержаны в этой форме, позволяет приблизиться к пониманию культурных контекстов местечкового еврейского фольклора, который, как и сам язык идиш, развивался в Восточной Европе, частично сохраняя традиции западноевропейского наследия. Обсуждаемая группа песен может быть обозначена условным термином «местечковый романс», который, несмотря на свое оксюморонное звучание, максимально отражает ориентацию песен четырёх-фразовой формы на совмещение архаизма и повседневности.

О ПОЭТИКЕ ПОВСЕДНЕВНЫХ МЕЧТАНИЙ

Четырёх-фразовая форма характерна для лирических песен и для ряда народных баллад на идише.[15] Представим её восемью примерами (см.

---

[13] *Магид С.* Баллада в еврейском фольклоре. Машинопись. Ленинград. 1938. ОР РНБ. Ф. 1000.1978.9; *Beregovski M.* Yidisher muzikalisher folklor [№2]. Рукопись, вёрстка и машинопись. 1934–1959. РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 1–4; Экземпляр текстовой части, датированный 1938 г., хранится в архиве ЙИВО в Нью-Йорке, «YIVO (Vilna): Ethnographic Committee, Records, 1911–1940», RG 1.2; Береговский М. Мастер фольклорных песен в зеркале исполнительских вариантов. Глава из работы М. Береговского «Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни» (1948). Перевод с идиша и вступ. статья Е. В. Хаздан // Из фондов Кабинета рукописей Российского Института Истории Искусств / Сост. Г. В. Копытова; отв. ред. Е. В. Третьякова. СПб., 2007. Вып. 4. С. 97–124; *Береговский М.* Еврейские народные песни/ под общ. ред. С. Аксюка. М., 1962. Подробнее об этих исследованиях см. ниже.

[14] *Slobin M.* Studying the Yiddish Folksong// Journal of Jewish Music and Liturgy. 1984. Vol. 6 P. 7–11.

[15] В хасидских «нигуним» широко распространена четырёх-коленная форма ABCB, однако нашей темой является другой жанр еврейского музыкального фольклора (о форме ABCB в нигуним см.: Береговский. Указ. соч. С. 20).

Приложение,№№1–8), собранными в первой трети XX в. в разных районах Восточной Европы: в Литве (№№ 2, 6), Польше (№№ 1, 2, 8), Волыни (№№ 3, 6, 7) и в Подолии (№№ 3, 5, 7). Отобранные примеры типичны для песенного фольклора штетла — это лирические песни о несчастной любви (№№ 1–4, 7, 8), бытовая баллада (№ 5), песни на темы солдатской службы (№№ 2, 4, 6, 8). Й. Л. Каган указал на связь песен любовной тематики, занимающих столь видное место в репертуаре штетла, с литературой популярных немецких романов и народных книг, таких как «Дитрих фон Берн», «Король Артур», «Флуар и Бланшефлор», «Тиль Уленшпигель» перепечатанных в XV–XVI вв. еврейским шрифтом с внесением небольших изменений и ставших неотъемлемой частью массовой культуры евреев Западной Европы эпохи Ренессанса.[16] Каган полагал, что и после того, как такие книги вышли из моды, их отголоски продолжали звучать в песнях восточноевропейского штетла.

Городской контекст культуры штетла, развивающей традиции западноевропейских ашкеназов, определил характер и содержание его песенного репертуара. Для традиционных песен штетла характерен последовательный отказ от обращения к образам природы, широкое использование повседневных речевых оборотов, а также почти полное отсутствие какой-либо особой песенной эпитетики.[17] Повседневность и мечта сосуществуют в традиционных лирических и нарративных песнях на равных правах, зачастую в пределах одной и той же строфы, своеобразно интерпретируя традицию песенного параллелизма. Так, например, характерен диалог с матерью, в котором сопоставлены обыденный вид улицы из окна и сокровенные чувства девушки (№ 1, первая строфа): *«На улице, мамочка, стало пасмурно, А дома темно, как в яме. / Ты знаешь правду, дорогая мамочка, Что я его вправду люблю»*. В лирических песнях это равноправие повседневности и душевных переживаний определяет временные и пространственные рамки сюжетных мотивов. Время и место меняются неоднократно от строфы к строфе, а зачастую и внутри строф, концентрируясь на сопоставлении привычного «здесь и сейчас» и ностальгического «там». Ярким примером игры между настоящим, недалёким прошлым и близким будущим, является песня

[16] *Cahan Y. L.* Dos yidishe folkslid// Literatur. A zamelbukh / Red. Y. Entin, Y. Slonim, M. Khaymovitsh. N. Y., Nov. 1910. Vol. 2 P. 134–141.

[17] Об этом отличии еврейских песен от традиционных песен восточных славян писал филолог Йосеф Гольдберг (биографические данные отсутствуют, работал в Минске в 20-е и 30-е гг. XX в., состоял зав. кафедрой литературы ни идише Белорусского Университета), см.: *Goldberg Y.* Bamerkungen vegn poetishn steyger fun yidishn folklid// Tsaytshrift. Minsk, 1926. Vol. 1 P. 105–116, а также *Slobin*. Studying… P. 7. О языке народных песен на идише см.: *Tsherniak Y.* Di shprakh funem yidishn folks-lid in farglaykh mit der geredter shprakh// Di yidishe shprakh, Kiev. 1929. Vol. 2,15. P. 29–36.

№ 8 (третья и четвёртая строфы): *«"Убеги от родителей, И приходи ко мне на вокзал!"; / Распрощавшись, нацеловавшись, И сразу – в вагон. // Поезд, мамочка, уже давно ушёл, На той станции он остановился;/ Как я вспомню своего милого, Ничего не могу, только плакать»*. Учитывая, что эти строфы существовали только как устный текст, отметим, что каждый из четырёх стихов воспринимался слушателем и самой исполнительницей как описание настоящего — диалог с любимым, момент расставания, перемещение в иное пространство («на той станции»), диалог с матерью — изменяя при этом временные рамки предыдущего стиха. Так по ходу пения выясняется, что прямая речь относилась к кануну разлуки, которая предшествовала вероятной измене (*«на той станции он остановился»*), которая, в свою очередь, предшествовала самому плачу в настоящем. Подобная частая смена декораций отражала динамику городской культуры, соответствовала ритму городской жизни. Высокая степень свободы в пространственно-временной логике сюжетов лирических песен способствовала вольному выбору строф из традиционного арсенала и их импровизационному порядку: исполнители относительно свободно перемещали подходящие строфы из одной песни в другую.[18] Эстетический идеал близости к повседневной жизни, отказ от длительного ухода в мир грёз и преданий, раскрывается в «регистрации» действий, чувств и состояний настоящего, вместо подробного описания героев и окружения. Перенос акцента с предметов и героев на их чувства и действия не оставляет места антропоморфному обращению к растениям, животным и явлениям природы, столь характерному для восточнославянских песен. Например, в примере №3 отсутствуют развёрнутые описания дороги, любимого, врага (третья и четвёртая строфы): «*Гулять мы с тобой ходили, Дорога была нам узка; / Тот, кто разлучил меня с тобой, Пусть попадёт в проклятый госпиталь! // Ой, теперь, когда мы идём с тобой гулять, Дорога нам широка — / Пусть не знает счастья тот, Кто нашу любовь разлучил!»* — в центре описания здесь эмоция, а не богатая деталями зарисовка.[19] Во многих балладах ощущение непосредственной бли-

---

[18] Береговский называл такие песни «бессюжетными» (*Береговский*. Указ. соч. С. 12.). Отличие бессюжетности в еврейских песнях от параллельного явления в восточно-славянской крестьянской любовной лирике (См.: *Земцовский.* Лирическая песня С. 442) состоит в сохранении нарративной логики в пределах четырёх-строчной строфы и характерным переносом одних и тех же строф из одной песни в другую у евреев, в то время как у славян более распространенно импровизационное совмещение эмоционально близких мотивов в свободной композиции (Ср. пример Земцовского — песню «Эко горе»).

[19] М. Береговский указывает на параллель этой строфы с четверостишием на идише из сборника «Tsukht shpigl» («Чистое Зерцало»), Прага, 1614, перефразирующим талмудическое изречение «Когда наша любовь была сильна, мы могли уместиться на

зости песни к обычной жизни передаётся обилием топонимов и личных имён (№ 5, первая строфа): *«Выслушайте только, люди, что произошло В Одессе в доме на Мещанской! / Хаим сыграл большую роль, И влюбился в Голду!»*, при помощи которых создается ощущение газетных новостей, контекста «здесь и сейчас».[20]

Эта образность песен штетла сочетается с традиционной формой исполнения и с особой просодией текста. Насколько можно судить по немногочисленным свидетельствам и аудиозаписям, исполнение обычно подчинялось идеалу «пения для себя», то есть пения соло, без какого-либо сопровождения, подчёркнуто обычным голосом.[21] Возможно, что именно эта форма исполнения песен стала причиной невнимания к ним Берлина и Збаржера, в духе времени искавших в народном творчестве маркированную коллективность. Просодия четырёх-строчных строф приведённых восьми текстов основывается, как и в текстах сотен других традиционных песен на идише, на неполной перекрёстной рифме (только чётные стихи рифмуются) и на ритмике, близкой к тактовику, то есть постоянно избегающей силлабо-тонической регулярности: «*In der**o**ysn m**a**melyu h**o**t zikh farkhm**a**ret, Un in sht**u**b iz f**i**ntster vi a gr**i**b; Dem **e**mes v**e**ystu mayn t**a**yer m**a**melyu, Az ikh h**o**b im **e**mes l**i**b»* (текст первой строфы примера №1, перевод см. выше; транслитерация соответствует тексту под сохранившимися нотами, вероятно не совсем точно отражающему оригинальное произношение). В приведённой строфе количество слогов меняется от стиха к стиху (12 слогов в первом стихе, 9 — во втором, 11 — в третьем, и 7 — в последнем), однако число ударных слогов достаточно симметрично — 4 ударения в первом и в третьем стихах, и 3 ударения во втором и в четвёртом. Только второй и четвёртый стих зарифмованы («гриб»-«либ»). Строфа представляет собой сложносочинённое предложение, легко разделяющееся на две равных части — такая форма, располагает к синтаксическому параллелизму, например, в песне № 3 (первая строфа) смертоносная пуля сравнима с изменой: *«Ой, пуля, пламенная*

лезвии меча. Теперь, когда она не сильна – и кровать в шестьдесят локтей нам тесна» (Санхедрин 7а). Исследователь видел в этой параллели свидетельство продолжительной истории бытования данной песни. (См.: *Береговский*. Указ. соч. С. 216.).

[20] Наиболее полно жанр баллады на идише был описан С. Магид в указ. соч., об этом уникальном исследовании см.: *Гуральник Л.* Музыкальное оформление народных баллад на идише (по материалам неопубликованного исследования Софьи Магид)// Из истории еврейской музыки в России/ Г. Копытова и А. Френкель, сост. СПб., 2006. Вып. 2. С. 335–353.

[21] О манере исполнения см.: *Beregovski*. Yidisher muzikalisher… Vol.1 P. 13–15; *Береговский*. Мастер фольклорных песен…; *Slobin*. Studying… P. 9; Slobin M. Patterns of Musical Style// Folksongs in the East European Jewish Tradition: From the Repertoire of Mariam Nirenberg, tape booklet / B. Kirshenblatt-Gimblett, M. Slobin & E. Gordon-Mlotek, eds. N. Y., 1986. P. 5–6.

пуля; Такая пуля может человека убить! // И кто тебя отговорил от меня, И для другой девушки стать женихом!». Софья Магид и Биньямин Грушовский видели в этой традиционной просодии народных песен на идише связь с немецкой устной поэзией.[22]

Такой тип песен «повседневных мечтаний» был широко распространён на территории еврейской Восточной Европы – от Литвы на севере и до Буковины на юге, от Польши на западе и до Левобережной Украины на востоке. С появлением в середине XIX в. песен, выдержанных в силлабо-тонике с полной рифмой, соблюдающих последовательность в развитии сюжета и приверженность поэтическому, необыденному языку, песни старого стиля стали постепенно забываться, так что ко времени Холокоста они оказались довольно редким явлением. Холокост нанес завершающий удар, уничтожив как последних носителей песенной традиции, так и её исследователей.[23]

О МУЗЫКЕ ПЕСЕН

Впервые отдельные аспекты четырёх-фразовой формы были описаны Моисеем Береговским в его неопубликованных трудах.[24] Наиболее полно эта форма была представлена им в сборнике «Еврейские народные песни», опубликованном посмертно и подытожившем выводы исследователя:

> «Художественно-выразительные средства еврейской народной песни, поэтические и музыкальные, ещё недостаточно изучены. Мелодии еврейских народных песен в подавляющем большинстве представляют периоды, состоящие из двух предложений. Каждое из них чаще всего делится на две музыкальные фразы. Это соответствует четырёхстрочной строфе *abcb* (реже *abab*), которая преобладает в еврейском фольклоре. Нередко второе музыкальное предложе-

[22] *Магид*. Указ. соч. С. XI–XIV, 25–28; *Hrushovsky B*. Habayt hatipusi beshir am beyidish // Dov Sadan Jubilee Volume/ Sh. Werses, Ch. Rotenstresich and Ch. Szmeruk, eds. Jerusalem, 1977 P. 111–128.

[23] Резкая смена народного песенного репертуара в эпоху модернизации и интенсивных миграций, и, в частности, исчезновение песен, описанных Оршанским, были отмечены Ш. Ан-ским, как и многими другими этнографами, писателями и музыкантами начала XX в. См.: *Ан-ский Ш*. Еврейское народное творчество// Пережитое. СПб., 1908. Т. 1. С. 277–278.

[24] См., например, Beregovski. Yidisher muzikalisher folklor…; Beregovski M. Di muzikalishe oysdruk-mitlen fun der yiddisher folks-lid. Typescript. 1948. Russian Institute for the History of Arts (РИИИ) ф. 45 оп. 1. Ед. хр. 38.

ние неделимо, хоть и поётся на текст двух стихов (строк), имеющих явную цезуру».[25]

Береговский указывает и на другие характеристики этой формы — преобладание трёхдольной нерегулярной ритмики, а также традиционные попевки в натуральном миноре и в других ладах. Самостоятельность четырёх музыкальных фраз продемонстрирована исследователем графически: в подготовленном к печати в 1938 г. и до сих пор неопубликованном полностью сборнике традиционных песен[26] каждая из четырёх музыкальных фраз отмечена отдельным нотоносцем (этот графический метод репрезентации формальных признаков был сохранён редактором посмертного издания 1962 г., Сергеем Аксюком[27]) и несколько десятков песен четырёх-фразовой формы и её вариаций помещены в начало сборника, тем самым подчеркивая их центральное место в народном песенном репертуаре. Также модальная природа этих песен, общая для «нигунов», клезмерских пьес и литургической музыки ашкеназов, получила графическое отражение благодаря транспозиции всех мелодий в тональность «соль». Характеристики, выявленные Береговским, свидетельствуют о принципиальной отдалённости еврейских песен четырёх-фразовой формы, исполняемых соло и без инструментального сопровождения, от песен гомофонно-гармонического мышления, господствовавшего в городском фольклоре XIX в., и от песенного фольклора, формировавшегося в процессе контактов между городом и селом в XVIII–XIX вв. [28]

Важные структурные признаки песен четырёх-фразовой формы были описаны Софьей Магид в её неопубликованной диссертации о еврейской народной балладе:

> «Традиционным, характерным размером стиха <…> является так называемый "септенар" — стихотворный размер, весьма распространённый уже в средневековой латинской поэзии и представляющий собою длинный стих с семью ударными слогами, разделённый на две части — четыре плюс три ударения. Два таких рифмующих между собой септенара, разделённые пополам, образуют характерную балладную строфу — четырёхстишие, с четырьмя ударными слогами в

[25] *Береговский*. Еврейские народные… С. 12.

[26] *Beregovski*. Yidisher muzikalisher folklor…; Береговский М. Еврейский музыкальный фольклор. Электронный ресурс. Собр. соч. в 5 т. / [О. Яковлева, ред.]. Киев, 2013. CD 2.

[27] *Береговский*. Еврейские народные…

[28] Музыка восточно-славянских городских песен и песен, возникших под влиянием городской культуры этого периода хорошо описана, см. напр.: *Земцовский*. Лирическая песня С. 448–449.

нечётных и тремя – в чётных стихах, с рифмующими вторым и четвёртым стихами. <…> Чрезвычайно характерным моментом в еврейской песне вообще и балладе в частности является специфическая манера распева строфы (четверостишия), насколько мне известно, в фольклорной практике других народов не встречающаяся. Манера эта заключается в расширении четверостишия путём повторения сначала второго стиха, а затем – двух последних стихов строфы. Таким образом, в пении четверостишие практически превращается в семистишие. <…> Характерным моментом по линии взаимоотношения текстов и мелодики еврейских баллад является оформляющая роль напева, в случаях «скрытого септенара» (термин наш). <…> Как уже выше было сказано в главе о метрах, септенар является наиболее характерной формой стиха в средневековых балладах, сохранив своё значение в устной традиции вплоть до современности в еврейском фольклоре. Помимо этого, мы имеем ряд случаев в нашем же сборнике, когда текст, взятый без напева, не имеет характерных признаков септенара, будучи же пропет, приобретает метрические признаки этого размера».[29]

Магид, как и Береговский, видела принципиальное отличие баллад, и подобных им по форме других песен на идише, от песен соседних традиций. Важной причиной этого отличия Магид считает генетическую связь народной песни на идише с немецкой народной песней, консервацию элементов средневекового западноевропейского фольклора в музыкальном фольклоре на идише.

Через полвека после Магид и Береговского, к феномену четырёхфразовой формы обратился Марк Слобин.[30] Анализируя лирическую четырёх-фразовую песню, записанную в 1974 г. Барбарой Киршенблатт-Гимблетт, Слобин отмечает характерную стратегию развития мелодической линии: расширение диапазона во второй фразе, и повторяющееся в каждой строфе изменение модальных оттенков в четвёртой фразе. Он подчёркивает также особую ритмику, возникающую в результате намеренного несовпадения поэтических и музыкальных акцентов распева сложносочинённого предложения.

Подводя итог наблюдениям Магид, Береговского и Слобина, и основываясь на анализе приведённых ниже примеров, назовём восемь доминирующих признаков песен названной формы:

1. Исполнение соло, без аккомпанемента, и зачастую без слушателей;

[29] *Магид*. Указ. соч. С. 6; и далее там же, С. 25-27.
[30] *Slobin*. Studying…

2. Отсутствие припева, как следствие такой, индивидуальной, формы исполнения;

3. Строфичность — четырёх-фразовая музыкальная форма соответствует четырём стихам поэтической строфы, основной контур мелодии повторяется во всех строфах;

4. Модальность — напевы песен резко отличаются от мелодий гомофонно-гармонического стиля. Большая часть песен развивают натуральный минор с модальными оттенками (повышенная шестая ступень, пониженная пятая и/или вторая ступени), немало песен выдержаны в «изменённом фригийском» ладу (фригийский с увеличенной секундой между второй и третьей ступенями);[31]

5. Асимметрия формы — зачастую вторая фраза, а также две последние фразы повторяются, разбивая возможное деление музыкального периода на два симметричных предложения, и тем самым избегая формы периода «вопроса и ответа». Отметим, что деление поэтического текста на четыре диктуется исключительно музыкой: неполная перекрёстная рифма, намеренное избегание силлаботоники, частый синтаксический параллелизм и небольшое количество ударных слогов (около семи в каждом двустишии) вполне допускают интерпретацию стихов как пары длинных рифмованных строк. Другими словами, ни рифма, ни ритмика, ни синтаксис, ни дыхание не обязывают к делению на четыре, и, тем не менее, этот эстетический идеал поддерживается музыкальными средствами в большинстве песен. Окончание каждой музыкальной фразы обозначено музыкальным ритмом или же, как в №№3, 4, изгибом мелодического контура;

6. Особая внутренняя иерархия четырёх фраз, условно обозначенных здесь буквами TDHF — первая фраза (Tonic=тоническая) представляет модус; вторая фраза (Development=развивающая) расширяет диапазон, нередко отдаляясь от тоники и внося новый ритмический элемент; третья фраза (Heraldic=предвещающая) подготавливает возвращение к тонике, в то время как третий стих поэтической строфы зачастую содержит кульминацию эмоционального накала; наконец, четвёртая фраза (Final=завершающая) возвращается к первоначальному диапазону и укрепляет тонику. Характерное несимметричное

[31] О модальности в музыке ашкеназов Восточной Европы см.: *Idelsohn A. Z.* Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-song// Musical Quarterly. 1932. Vol. 18,4. P. 634–645; *Idelsohn A. Z.* The Mogen Ovos Mode. A Study in Folklore// Hebrew Union College Annual. 1939. Vol. 14 P. 559–574, *Beregovski*. Di muzikalishe oysdruk-mitlen… (исследователь пользовался терминами «лад» и «попевки»); *Wohlberg M.* The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong// Musica Judaica. 1978. Vol. 2,1. P. 21–51., *Хаздан Е.* Модальные основы идишского фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе / Н. С. Степанская, ред. Минск, 2006. С. 286–291.

повторение второй и двух последних фраз во многих песнях может быть условно выражено как T||:D:||:HF:||;

7. Ритмическая асимметрия — тонический стих сочетается в этих песнях с разнообразными музыкальными ритмическими фигурами, повторение которых в разных фразах последовательно избегается;

8. Трёхдольность музыкального метра, с широко распространённой синкопой на второй доле.

Итак, перед нами достаточно оформленная традиционная модель, позволяющая исполнителю воспроизвести лирическую или нарративную песню. Нередко лирическое и балладное начала доминируют в равноправной степени, как, например, в песне №7, в которой первая строфа лирическая, а последняя – балладная. Тема несчастной любви в городском контексте приближает описанные еврейские песни к жанру восточноевропейского «жестокого романса» на разных языках, также выдержанного в строфической форме. Вместе с тем, модальность, ритмическая асимметрия, также как последовательный отказ от эстетики аккомпанемента и от мелодраматических преувеличений в тексте и в музыке, чётко отделяют еврейские песни четырёх-фразовой формы от фольклорных романсов. Об этом отличии свидетельствуют упоминания Береговским[32] и Магид[33] отдельного репертуара песен на идише, так и названного ими — «сентиментальный романс» — и осознанно проводимая этими исследователями грань между «сентиментальными» и другими лирическими и балладными песнями местечковой традиции. Залман Скудицкий (1906–1996) также выделил сентиментальные романсы в отдельную группу, подчёркивая этим выделением их специфику и отличие романсов от других песен.[34]

Это коренное отличие еврейских песен четырёх-фразовой формы от городской песенности XIX–XX вв. обязывает задуматься о генезисе формы, музыки и поэтики «четырёх-фразовых» песен. Общепринятый нарратив взаимовлияний города и села в Восточной Европе и песенной эстетики, возникшей в результате такого культурного обмена, не способен объяснить феномен еврейского музыкального фольклора, обсуждаемый нами. Целесообразнее рассмотреть этот феномен в свете западноевропейского песенного наследия раннего Нового Времени, в диалоге с которым развивалась литургическая, пара-литургическая и фольклорная музыка ашкеназов.

---

[32] *Beregovski*. Yidisher muzikalisher… Ед. хр. 4 С. 3, 5, 6.

[33] *Магид*. Указ. соч. С. 236, 353.

[34] *Skuditski Z*. Folklor lider. Naye materialn-zamlung / M. Viner, red. Moskve, 1936. Bd. 2. P. 226–236.

Распев четырёх-строчной поэтической строфы практиковался в ашкеназской традиции в пении «пиютим» — духовных стихов на иврите, исполняемых в синагоге в особые дни еврейского календаря (молитвы в праздники, в посты, а также покаянные молитвы — «слихес»), и исполняемых дома при ритуальных трапезах. Среди разнообразных музыкальных форм распева «пиютим», мы находим форму, чрезвычайно близкую к четырёх-фразовой форме народных песен. Приведём два примера такой четырёх-фразовой традиционной ашкеназской мелодии — литургический пиют «Бемойцей менухо» («На исходе отдыха») из молитвы «слихес», и пара-литургический пиют «Кол мекадейш шевии» («Всякий, освящающий день седьмой») из субботних застольных песнопений (см. Приложение №№ 9–10). В обоих примерах тонический стих совмещается с речитативной ритмикой напева, несимметричные музыкальные фразы выстроены согласно описанной выше иерархии TDHF, один и тот же напев повторяется во всех строфах пиюта. Эти два примера отчётливо показывают, как четырёх-фразовая форма народных песен перекликается с другими видами песенного творчества ашкеназского еврейства.

Историческая ретроспектива четырёх-фразовой песенной формы как феномена западно-европейского песенного наследия была выявлена немецким исследователем европейской народной песни, Вальтером Виорой, который указал на типологическое сходство мелодии ашкеназского песнопения «Кол мекадейш шевии» с испанской песней 1500 г. и с богемской песней-контрафактом 1460 г. (см. Приложение №11).[35] Наряду с этой параллелью, описанные Виорой типы формы №№ 52–55, распространённые в различных европейских традициях (зафиксированные на территории Богемии, Венгрии, Польши, Дании, Франции, Румынии, Лотарингии, Корсики, Нидерландов и Норвегии) близки обсуждаемой нами четырёх-фразовой форме.[36] Типологические связи между народными песнями на идише и ашкеназскими песнопениями на древнееврейском, с одной стороны, и между этими еврейскими репертуарами и песнями нееврейских европейских традиций, с другой, позволяют приблизительно датировать период формирования фольклорных песен четырёх-фразовой формы на идише. Вероятно этот процесс происходил в XVI–XVII вв., когда контакты с песнями Центральной и Западной

[35] *Wiora W*. European Folk Song. Common Forms in Characteristic Modifications. Cologne, 1966. P. 44, тип формы № 54.

[36] Ibid. P. 42–44.

Европы были более ощутимы, чем в последующие два столетия, и когда четырёх-фразовые формы были широко распространены в соседних с евреями европейских этнических группах.

Сохранение евреями устаревших эстетических идеалов, как важная составляющая культурной памяти, проявлялось в разные периоды в разных областях творчества. В этой связи отметим сохранение сефардами целого репертуара испанских романсов в странах северо-африканской и балканской диаспоры в течение пятисот лет после изгнания из Испании. Сравнительный анализ мелодий сефардских романсов, сохранившихся до второй половины XX в. в устной традиции и испанских (нееврейских) романсов XV–XVI вв., сохранившихся в рукописях, показывает, что именно четырёх-фразовая форма является наиболее распространённой в обоих репертуарах.[37] Этот факт свидетельствует о значимости самого идеала песен данной формы и для испанцев, и для евреев, пытавшихся сохранить культурные традиции Европы и после изгнания, в новом окружении.

Типичными образцами четырёх-фразовых мелодий сефардских романсов являются романсы «La vuelta del marido. Lavaba la blanca niña…» (баллада «Возвращение неузнанного мужа. Бледная девушка стирала…») и «Landarico. El rey cuando amadrugaba…» (баллада «Ландарико. Король, рано проснувшись…»), см. Приложение №№ 12, 13. Как и в песнях на идише, деление на четыре определяется здесь исключительно музыкой, так как текст традиционного испанского романса, как сохранившегося в письменных памятниках, так и в устной традиции сефардов, представляет собой длинные, как правило, шестнадцати-сложные строки, ассонансно рифмованные, и разделённые цезурой на два нерифмованных полустишия. Как и в песнях на идише, зачастую одна из музыкальных фраз повторяется, нарушая, таким образом, деление на два, и подчёркивая деление на четыре. Самостоятельность и асимметрия музыкальных фраз в этих романсах опять же близка к восточно-европейской еврейской модели TDHF: вторая фраза D расширяет диапазон, третья фраза H останавливается на субтонике, последняя фраза F сужает диапазон до квинты. Наконец, модальность, развивающаяся в сольном исполнении без аккомпанемента, отсутствие каких-либо связей с гомофонно-гармоническим складом массовой городской песенности XIX в. сближают эти

[37] *Weich-Shahak S.* Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle. Jerusalem, 1989. P. 14; *Etzion J., & Weich-Shahak S.* The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links // Ethnomusicology. 1988. Vol. 32,2. P. 1–37; *Etzion J., & Weich-Shahak S.* "Family Resemblances" and Variability in the Sephardic Romancero: A Methodological Approach to Variantal Comparison // Journal of Music Theory. 1993. Vol. 37,2. P. 267–309.

две, географически отдалённые, еврейские традиции – песни ашкеназской и сефардской диаспор.

Наиболее приемлемым объяснением формального сходства песен на идише, распева пиютим, большой части сефардских романсов и песен этносов Центральной и Западной Европы является особая аура четырёх-фразовой формы, вероятно, ассоциировавшаяся у евреев с «былой славой», с полуутерянным западноевропейским наследием. Как известно, в самой Западной Европе, начиная с предклассического периода (начало XVII в.), идеалы симметрии и гомофонно-гармонического склада быстро завоевали популярность, вытеснив более ранние эстетические устои и формы. В фольклорных нееврейских традициях Центральной и Западной Европы эти формы продолжали существовать наряду с новыми; в еврейской же среде восточноевропейского штетла они превратились в символ старины. В синагогальной музыке и в паралитургии старина облагораживала обряд, придавая ему оттенок глубокой древности, исконной истины; в повседневной, внеобрядовой, песне старина напоминала о светской городской культуре далёкого прошлого, на отголоски которого указывал Й. Л. Каган.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: «МЕСТЕЧКОВЫЙ РОМАНС»

Представляя песенную традицию восточноевропейских евреев русскоязычному читателю в 1994 г., Изалий Земцовский пишет:

> «… как живая эта бытовая традиция исчезла вместе с шестью миллионами её создателей и носителей. Лишь отдельные песни хранятся в памяти оставшихся в живых <…> Но всё это капля в море. Еврейская песня всерьёз никому у нас не известна. А между тем значение фольклора на идише трудно переоценить. Оно исключительно велико не только для истории и судьбы еврейской культуры. Его изучение многое может дать для понимания традиционной и современной музыки всех сопредельных народов».[38]

Имея в виду замечание Земцовского о роли народных песен на идише в музыкальном пространстве Восточной Европы, мы завершаем рассмотрение поэтических и музыкальных особенностей группы песен, исполнявшихся в особой четырёх-фразовой форме. Их текстовые харак-

[38] *Земцовский И.* Еврейская народная песня. Антология/ Сост. М. Гольдин. Общ. ред. И. Земцовского. Ред. текстов и переводов А. Каплана и Е. Хаздана. СПб, 1994. С. 7.

теристики близки к эстетическим нормам городского, или, скорее, слободского романса Восточной Европы XIX в., а музыкальный язык резко отличается от этих популярных жанров. Большинство сохранившихся песен описанной формы практически не перекликаются с веяниями музыкальных мод XVIII–XIX вв., они сохраняют приверженность восточноевропейской ашкеназской модальности; эти песни последовательно отказываются от подчинения силлабо-тонике, новой западноевропейской музыкальной периодичности и какой-либо симметричной размеренности, вообще. Лирические песни отказываются также от последовательного развития сюжета, предпочитая выражение лирической эмотивности посредством ассоциативного сочетания подходящих строф из традиционного арсенала.

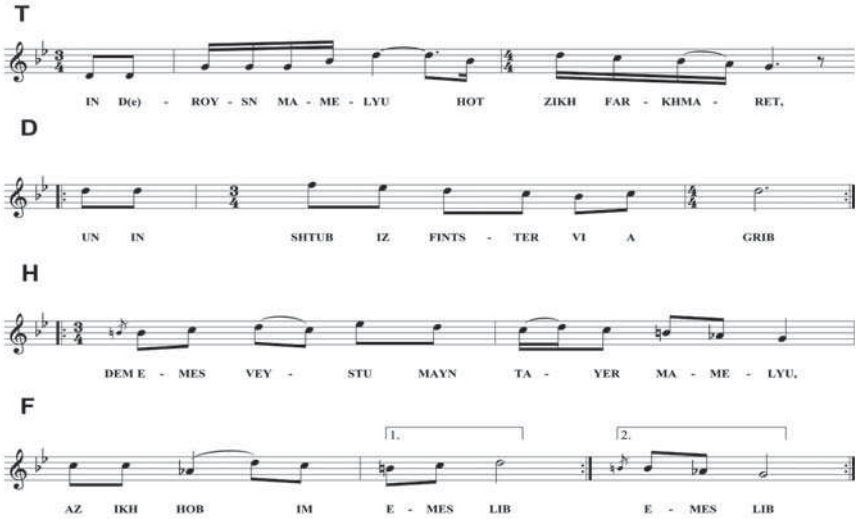
«Местечковый романс» прекратил своё существование в живой традиции, и сохранился преимущественно в виде записанного текста — словесного и музыкального. Исследование сохранившейся документации обязывает к описанию основных форм еврейского песенного фольклора, к обнаружению их сходства и отличия от форм соседних традиций, и к попытке исторической ретроспективы. По ряду причин объём сохранившейся в нотах музыкальной документации чрезвычайно ограничен, а аудиозаписи крайне редки. При отсутствии информации как о контексте исполнения, так и об исполнителях, единственно возможной стратегией исследования представляется сравнительный метод. Возможными недостатками этого метода являются сведение фольклорного творчества к ограниченному тексту и анализ сходства не подлежащих сравнению явлений. Однако, несмотря на эти методологические трудности, именно сравнительный метод позволил установить формальную близость народных песен штетла распеву пиютим, мелодиям сефардских романсов и мелодиям западноевропейских песен и отнести возникновение жанра «местечкового романса» к XVI–XVII вв.. «Местечковый романс», положивший песнь повседневности на мелодию старины, должен быть наконец замечен и изучен как неотъемлемая часть истории культуры Восточной Европы.

ПРИЛОЖЕНИЕ: НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

(Все примеры транспонированы в тональность «соль» и графически представлены по описанной выше системе М. Береговского)

№ 1 «In droysn mamelyu hot zikh farkhmaret» [«На улице, мамочка, стало пасмурно»]

Kipnis, M. 80 folkslider, [1925?], P. 6, (м. Соколов, Польша):



№ 2 «Ver se zogt az kin libe iz kin feler!» [«Кто это говорит кто, что любовь – не промах!»]

Di goldene pave: yidishe folkslider / ed. by M. Gorali, M. Bik, G. Almagor. Haifa, 1970, P. 29, Польша.

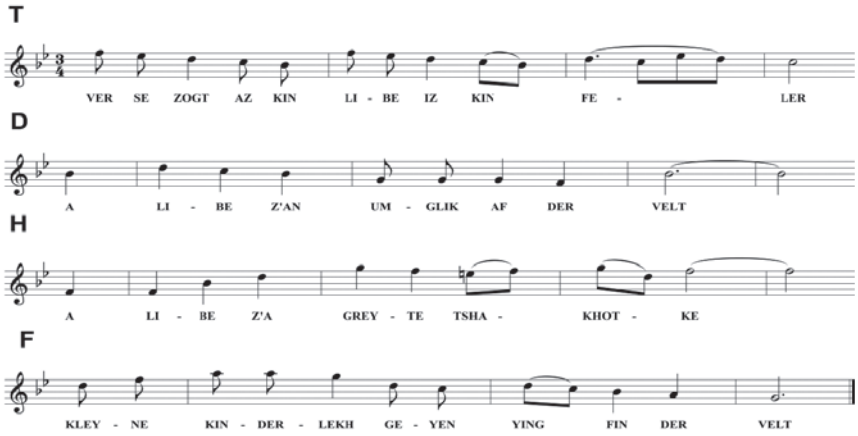
Варианты напева:

Lejman Sz. Pieśni zlodziejów z nutami. Warsaw, 1928. P. 163 (воровская парафраза, Варшава);

Береговский. Еврейские народные… С. 55 (м. Мейшагола, Виленской губ.);

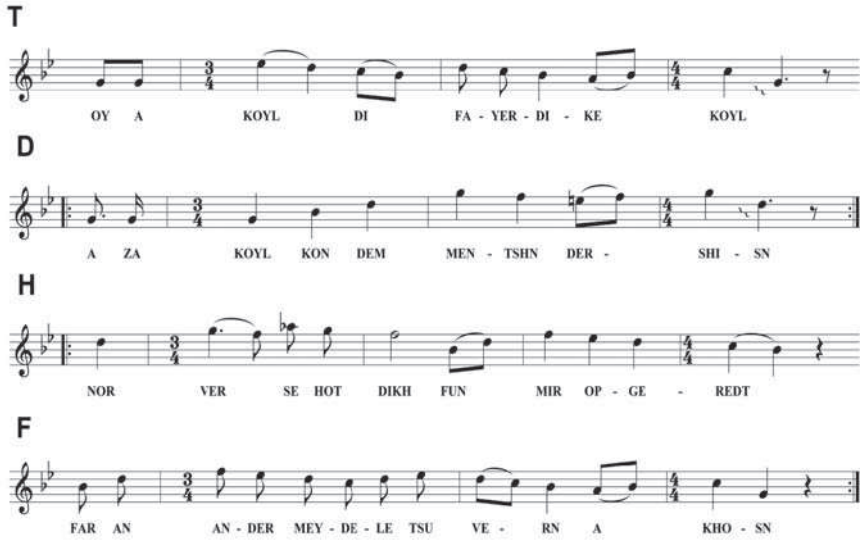
Cahan.Yiddish Folksongs… P. 146;

Yidisher folklor. Filologishe shriftn, 5 / ed. by Y. L. Cahan. Vilno, 1938, P. 334 (Вильно):

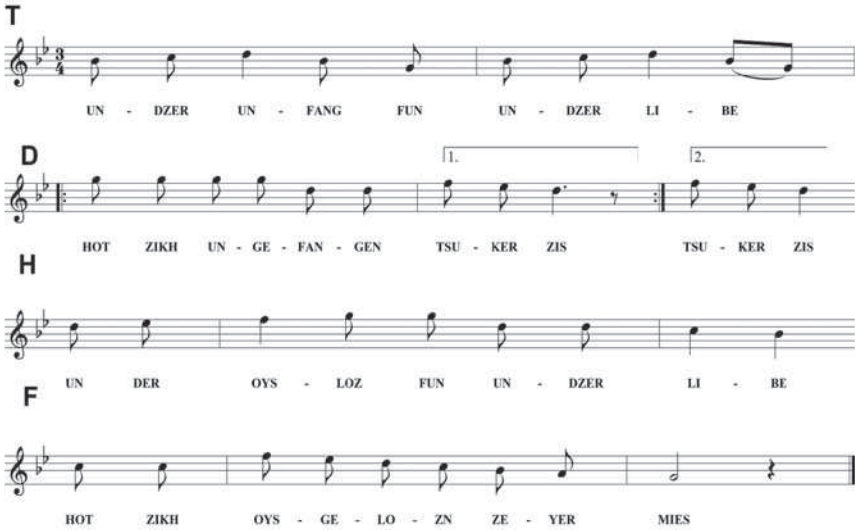


№ 3 «Oy, a koyl, di fayerdike koyl» [«Ой, пуля, огненная пуля»]

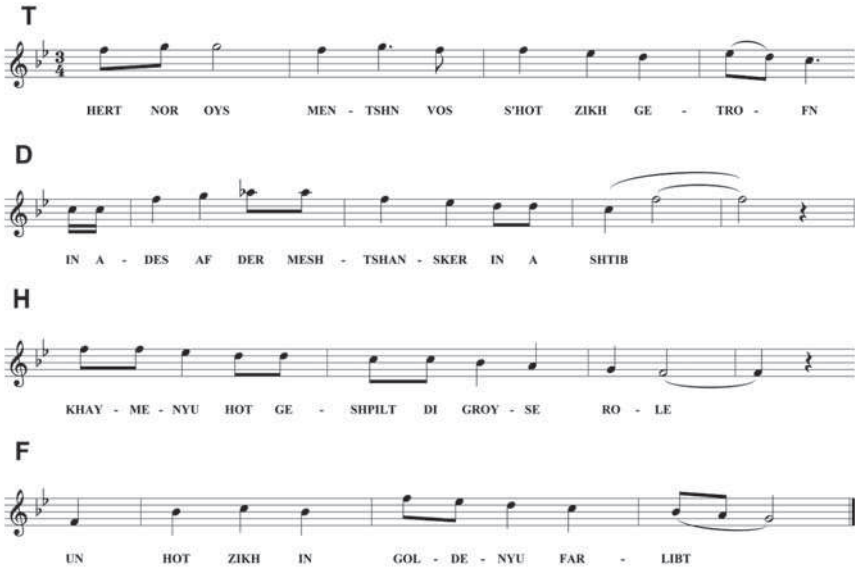
Береговский. Еврейские народные… С. 68 (Белая Церковь, Киевская обл.; Дубно, Волынь; Меджибож, Подолия):



№ 4 «Undzer unfang fun undzer libe» [«Наше начало нашей любви»] *Brounoff*. Op. cit., P. 47:

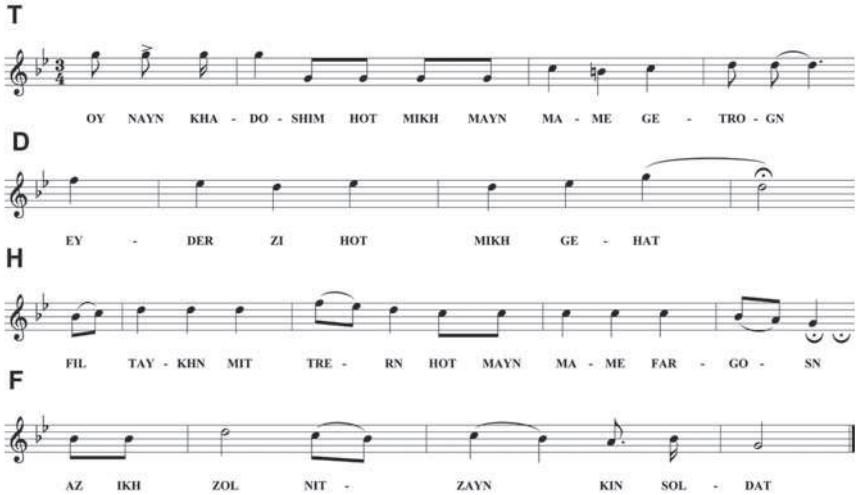


№ 5 «Hert nor oys, mentshn!» [«Вы только выслушайте, люди!»] *Cahan*. Yiddish Folksongs… P. 224 (Тульчин, Подолия):



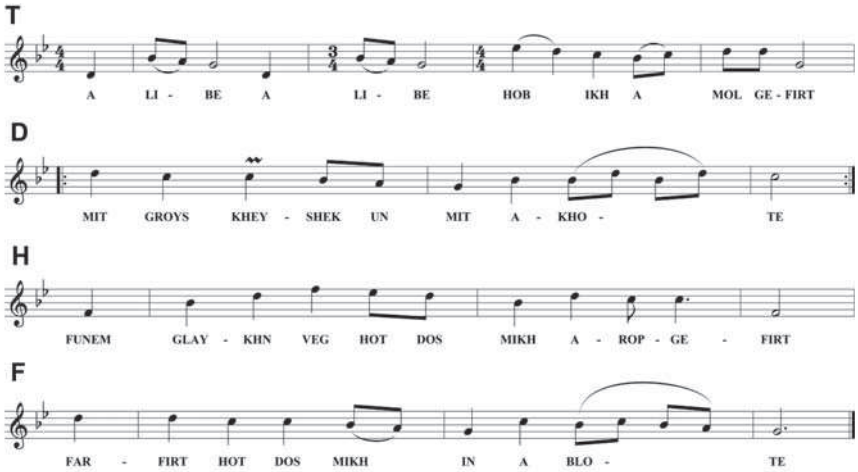
№ 6 «Oy, nayn khadoshim hot mikh mayn mame getrogn» [«Ой, девять месяцев носила меня моя мама»]

Beregovski M. Yidisher muzik-folklor. Band 1. Moskve, 1934. P. 150 (Полонное, Волынь):

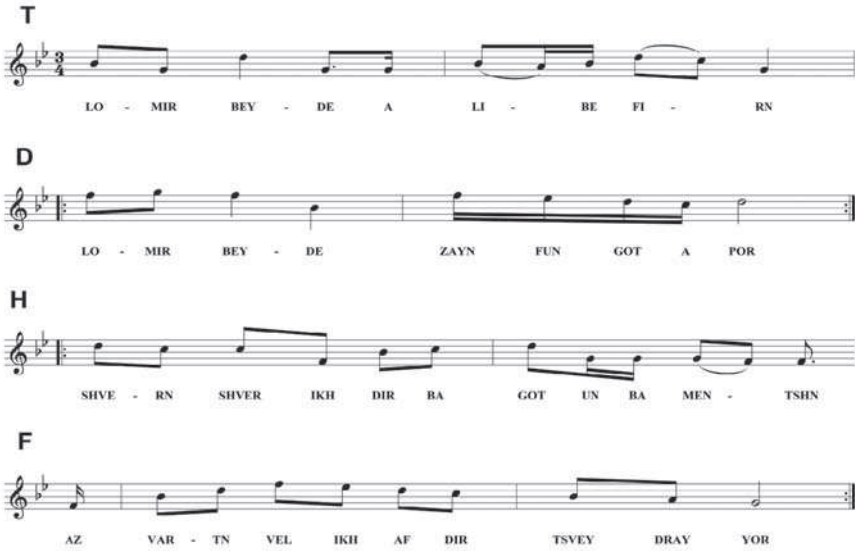


№ 7 «Oy, a libe, a libe hob ikh a mol gefirt» [«Ой, любовь, любовь когда-то я водила»]

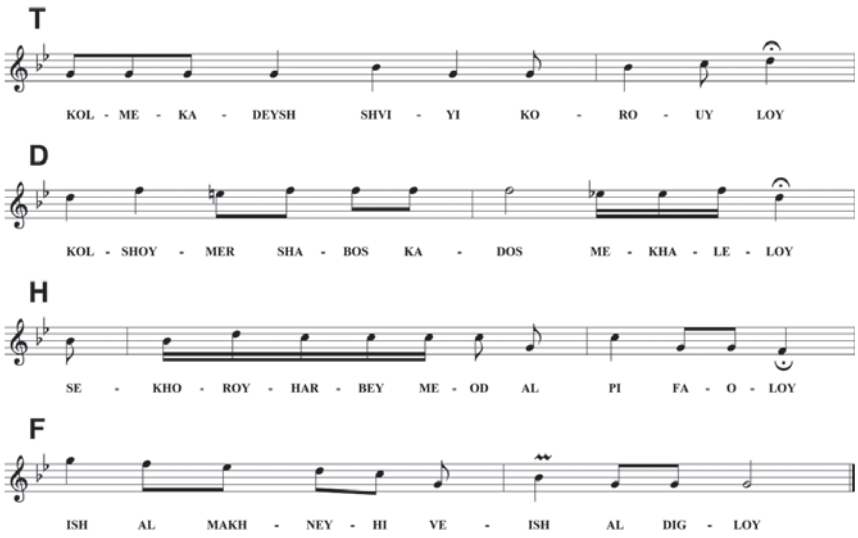
Kaufman H. Yidish. Shirim / recorded by S. Weich-Shahak, field recording, Tel-Aviv, 1975. Sound Archives, National Library of Israel, Jerusalem, Y 01865 (Кременец, Волынь):



№ 8 «Lomir beyde a libe firn» [«Давай вместе любовь водить»]
Kipnis. Op. cit. P. 24 (Цеханув, Польша):

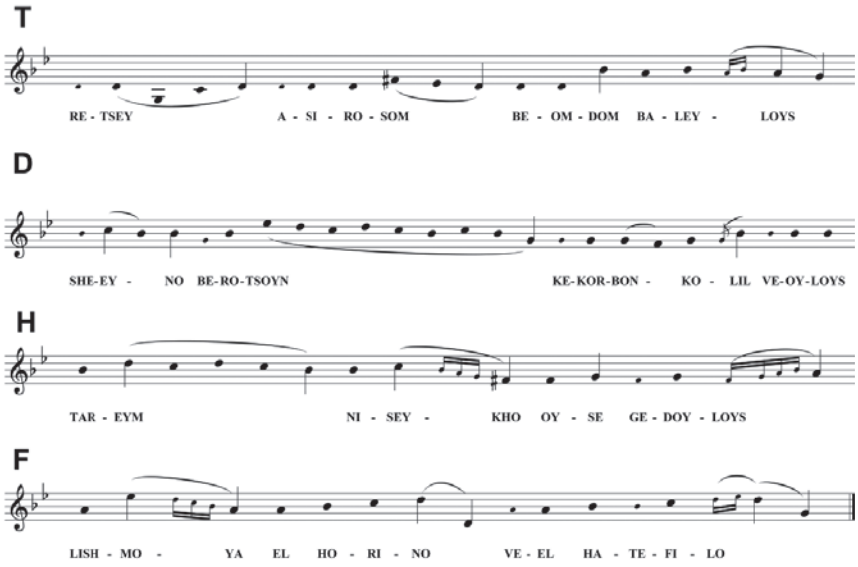


№ 9 «Кол мекадейш шевии» [«Всякий, освящающий день седьмой»]
Vays Y. Shabat / recorded by A. Herzog, field recording, Jerusalem, 1966. Sound Archives, National Library of Israel, Jerusalem, Y 00445 (Шопрон, Венгрия):



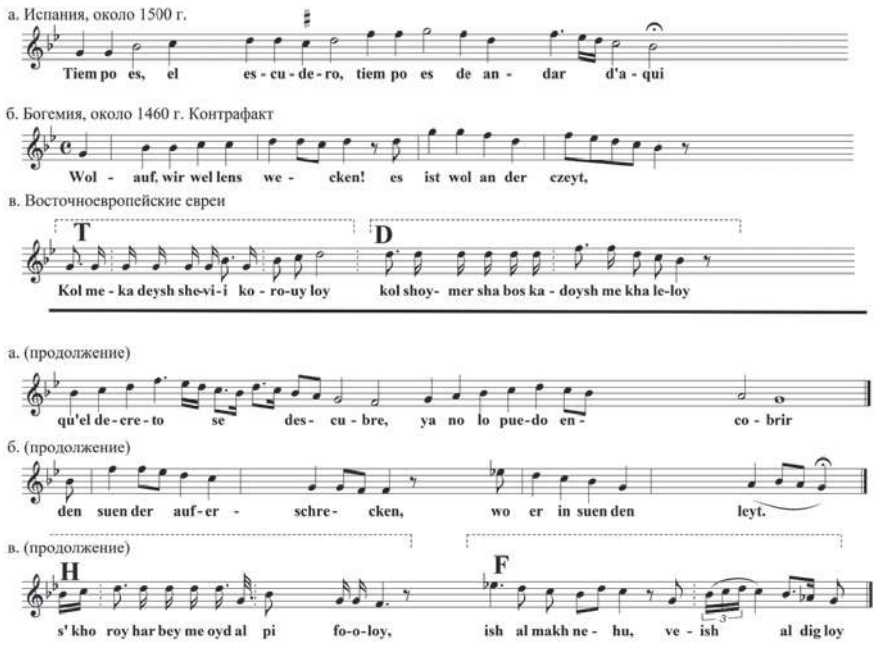
№ 10 «Бемойцей менухо» [«На исходе отдыха»]. Последняя строфа: «Рецей асиросом» [«Внемли молениям их»]

Neeman Y. L. The Traditional Chant of the Synagogue. Jerusalem, 1963. P. 19:



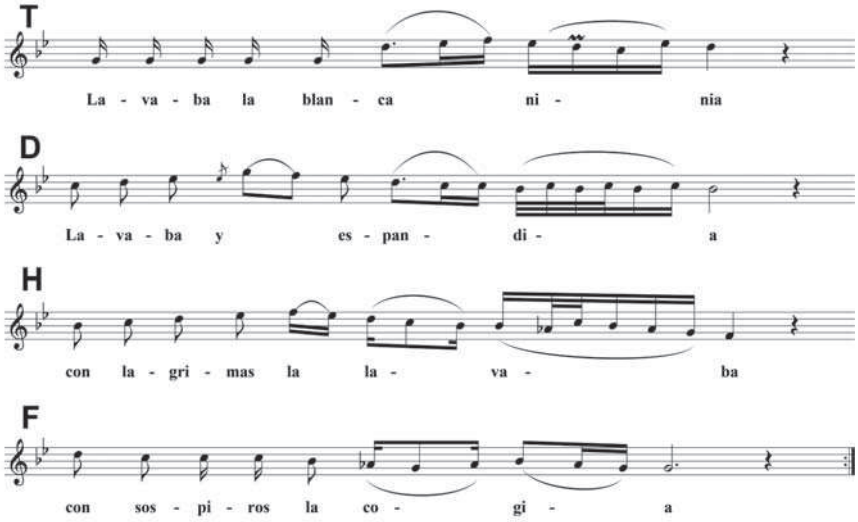
№ 11 «Кол мекадейш шевии» в сравнении с испанской песней 1500 г. и с богемской песней 1460 г.

Wiora. Op. cit. P. 44, тип формы № 54:



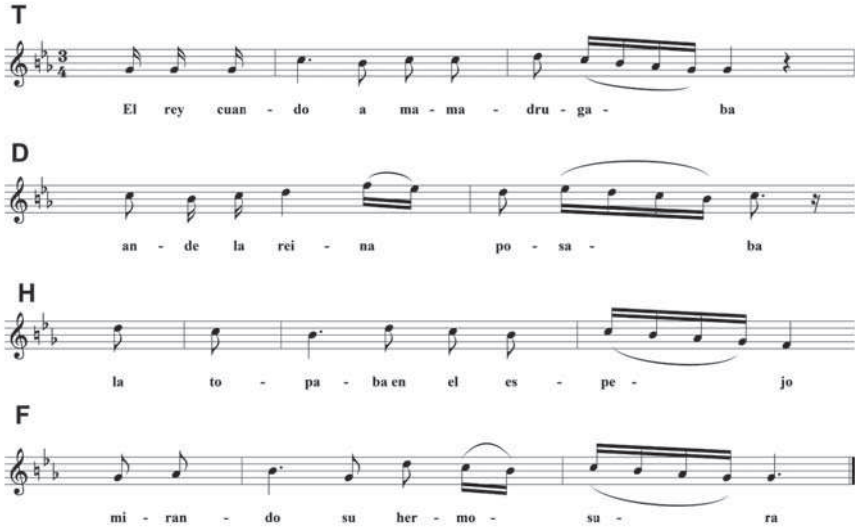
№ 12 «La vuelta del marido. Lavaba la blanca niña…» [баллада «Возвращение неузнанного мужа. Бледная девушка стирала…»]

Weich-Shahak S. Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral. Madrid, 2010, P. 19:



№ 13 «Landarico. El rey cuando amadrugaba…» [баллада «Ландарико. Король, рано проснувшись…»]

Weich-Shahak S. En buen siman! Panorama del repertorio musical sefaradi. Haifa, 2006. P. 47:



БИБЛИОГРАФИЯ

Ан-ский Ш. Еврейское народное творчество // Пережитое. СПб., 1908. Т.1, С. 277–278.

Береговский М. Мастер фольклорных песен в зеркале исполнительских вариантов. Глава из работы М. Береговского «Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни» (1948). Перевод с идиша и вступ. статья Е.В. Хаздан // Из фондов Кабинета рукописей Российского Института Истории Искусств / Сост. Г. В. Копытова; отв. ред. Е. В. Третьякова. СПб., 2007. Вып. 4. С. 97–124.

Береговский М. Еврейские народные песни / под общ. ред. С. Аксюка. М., 1962.

Варшавский М. Музыка к еврейским народным песням, Киев, 1900.

Гинзбург С. и Марек П. Еврейские народные песни в России, СПб., 1901.

Гуральник Л. Музыкальное оформление народных баллад на идише (по материалам неопубликованного исследования Софьи Магид) // Из истории еврейской музыки в России / Г. Копытова и А. Френкель, сост. СПб., 2006. Вып. 2. С. 335–353.

Земцовский И. Лирическая песня // Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1987. С. 439–449.

Земцовский И. Еврейская народная песня. Антология / Сост. М. Гольдин. Общ. ред. И. Земцовского. Ред. текстов и переводов А. Каплана и Е. Хаздана. СПб, 1994.

Земцовский И. Песенная лирика устной традиции. Научные статьи и публикации / Сост. И отв. ред. И. И. Земцовский. СПб, 1994.Магид С. Баллада в еврейском фольклоре. Машинопись. Ленинград. 1938. ОР РНБ. Ф.1000.1978.9.

Оршанский И. Простонародные песни русских евреев // Русское приложение к журналу Гакармелъ / С. И. Фин, ред. Вильно. 20–27 января 1867. № 31–32.

Хаздан Е. Модальные основы идишского фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе / Н. С. Степанская, ред. Минск, 2006.

Beregovski M. Di muzikalishe oysdruk-mitlen fun der yiddisher folks-lid. Typescript. 1948. Russian Institute for the History of Arts (РИИИ) F. 45 Op. 1. F. 38.

Beregovski M. Yidisher muzikalisher folklor [№2]. 1934–1959. Russian Institute for the History of Arts (РИИИ). F. 45 Op. 1. F. 1–4.

Brounoff P. Jewish Folk Songs: 50 Songs for Middle Voice and Piano Accompaniment. N. Y., 1911.

Cahan J. L.Yiddish Folksongs, with Their Original Airs, Collected From Oral Tradition. N. Y., 1912;

Cahan Y. L. Yidishe folkslider. Naye zamlungen // Pinkos, N. Y.. Vol. 1, No. 1–2, July-Dec. 1927. [Yiddish].

Cahan Y. L. Dos yidishe folkslid // Literatur. A zamelbukh / Red. Y. Entin, Y. Slonim, M. Khaymovitsh. N. Y., Nov. 1910. Vol. 2 P. 134-141. [Yiddish].

Ehrenkranz-Zbarżer W. Makel-Noam. Volkslieder. In polnisch jüdischer Mundart mit hebräischer Uebersetzung. Erstes Heft. Lemberg, 1869.

Etzion J., & Weich-Shahak S. "Family Resemblances" and Variability in the Sephardic Romancero: A Methodological Approach to Variantal Comparison // Journal of Music Theory. 1993. Vol. 37,2. P. 267-309.

Goldberg Y. Bamerkungen vegn poetishn steyger fun yidishn folklid // Tsaytshrift, Minsk. 1926. Vol. 1 P. 105–116.

Idelsohn A. Z. Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-song // Musical Quarterly. 1932. Vol. 18,4. P. 634–645.

Idelsohn A. Z. The Mogen Ovos Mode. A Study in Folklore // Hebrew Union College Annual. 1939. Vol. 14 P. 559–574.

Hasan-Rokem G. Jewish Folklore and Ethnography // The Oxford Handbook of Jewish Studies / Martin Goodman, ed. Oxford, 2002. P. 956–974.

Hrushovsky B. Habayt hatipusi beshir am beyidish // Dov Sadan Jubilee Volume / Sh. Werses, Ch. Rotenstresich and Ch. Szmeruk, eds. Jerusalem, 1977. P. 111–128.

Mendele Moykher Sforim. Der priziv // Ale verk fun mendele moykher sforim. Vol. 9. Warsaw, 1913. [Yiddish].

Nettl B. Folk and Traditional Music of the Western Continents, Englewood Cliffs, N.J., 1965.

Prilutski N. Yidishe folkslider. Warsaw, 1913. Vol. 2[Yiddish].

Skuditski Z. Folklor lider. Naye materialn-zamlung / M. Viner, red. Moskve, 1936. Bd. 2. [Yiddish].

Slobin M. Studying the Yiddish Folksong // Journal of Jewish Music and Liturgy. 1984. Vol. 6. P. 7–11.

Slobin M. Patterns of Musical Style // Folksongs in the East European Jewish Tradition: From the Repertoire of Mariam Nirenberg, tape booklet / B. Kirshenblatt-Gimblett, M. Slobin & E. Gordon-Mlotek, eds. N. Y., 1986.

Stampfer Sh. L'amour et la famille chez les Juifs d'Europe orientale à l'époque modern // La Société juive à travers l'histoire/ Sh. Trigano, ed. Paris, 1992. Vol.1 P. 435–468.

Tsherniak Y. Di shprakh funem yidishn folks-lid in farglaykh mit der geredter shprakh // Di yidishe shprakh, Kiev. 1929. Vol. 2,15. Pp. 29–36.

Weich-Shahak S. Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle. Jerusalem, 1989. P. 14; Etzion, J., & Weich-Shahak, S. The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links // Ethnomusicology. 1988. Vol. 32, 2. Pp. 1–37.

Wiora W. European Folk Song. Common Forms in Characteristic Modifications. Cologne, 1966. P. 44, тип формы № 54.

Wohlberg M. The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong // Musica Judaica. 1978. Vol. 2,1. P. 21–51.

BIBLIOGRPAHY

An-skii Sh. (1908) Evreiskoe narodnoe tvorchestvo [Jewish folk creativity]. *Perezhitoe*. vol.1, 276–314.

Beregovski M. (1934) *Yidisher muzik-folklor*. Band 1. Moskve. [Yiddish].

Beregovski M. Yidisher muzikalisher folklor [№2]. Proofs, typescript and manuscript. 1934–1959. Russian Institute for Art History (RIII). F. 45. Op. 1. File. 1-4; Another copy, dated 1938 is in The YIVO Archives, N. Y., RG 1.2, YIVO (Vilna): Ethnographic Committee, Records, 1911-1940. [Yiddish].

Beregovski M. Di muzikalishe oysdruk-mitlen fun der yiddisher folks-lid. Typescript. 1948. Russian Institute for the History of Arts (РИИИ) F. 45. Op.1. File. 38. [Yiddish].

Beregovskii M. *Master fol'klornykh pesen v zerkale ispolnitel'skikh variantov*. Glava iz raboty M. Beregovskogo «Muzykal'nye vyrazitel'nye sredstva evreiskoi narodnoi pesni» (1948). Perevod s idisha i vstup. stat'ia E.V. Khazdan [The artist of folksongs in the mirror of performance variants. A chapter from the M. Beregovsky's study "Musical expressive means of the Jewish folk song" [1948]. Transalted from Yiddish and added an introduction E.V. Khazdan]. *Iz fondov Kabineta rukopisei Rossiiskogo Instituta Istorii Iskusstv* (From the collections of the Manuscripts Department of the Russian Institute of the Art History). Ed. by G. V. Kopytova, gen. ed. E. V. Tretiakova. St. Petersburg, 2007, vol. 4, 97–124.

Beregovskii M. (1962) *Evreiskie narodnye pesni* [Jewish folk songs]. Ed. by S. Aksiuk. Moscow.

Beregovskii M. Muzykal'nye vyrazitel'nye sredstva evreiskoi narodnoi pesni. Publikatsiia i kommentarii E. Khazdan (Musical expressive means of the Jewish folk song. Publication and commentary by E. Khazdan). *Iskusstvo ustnoi traditsii: istoricheskaia morfologiia; sbornik statei k 60-letiiu I. I. Zemtsovskogo* [The art of the oral tradition: historical morphology; collection of articles in honor of I. I. Zemtsovsky's 60th birthday]. Ed. by N. Almeeva. St. Petersburg, 2002, 192–203.

Beregovskii M. (2013) *Evreiskii muzykal'nyi fol'klor* [Jewish musical folklore], collected works in 5 vols., electronic resourse. Ed. by O. Iakovleva. Kiev.

Berlin M. (1861) *Ocherk etnografii evreiskogo narodonaseleniia v Rossii* [Essay on the ethnography of the Jews in Russia]. St. Petersburg.

Brounoff P. (1911) *Jewish Folk Songs: 50 Songs for Middle Voice and Piano Accompaniment*. New York.

Cahan J. L. (1912) *Yiddish Folksongs, with Their Original Airs, Collected From Oral Tradition*. New York.

Cahan Y. L. ed. (1938) Yidisher folklor. *Filologishe shriftn*, 5. Vilno.

Cahan Y. L. (1910) *Dos yidishe folkslid, Literatur*; a zamelbukh. Ed. by Y. Entin, Y. Slonim, M. Khaymovitsh. New York, vol. 2, 122-141. [Yiddish].

Cahan Y. L. (1927) Yidishe folkslider. Naye zamlungen, *Pinkos*, New York, 1 (1–2), 65–128. [Yiddish].

Gorali M., Bik M., Almagor K., eds. (1970) *Di goldene pave: yidishe folkslider*. Haifa. [Yiddish and Hebrew].

Etzion J. & Weich-Shahak S. (1988) The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links. *Ethnomusicology*, vol. 32 (2), 1–37.

Etzion J. & Weich-Shahak S. (1993) "Family Resemblances" and Variability in the Sephardic Romancero: A Methodological Approach to Variantal Comparison. *Journal of Music Theory*, vol. 37, (2), 267–309.

Ginzburg S. and Marek P. (1901) *Evreiskie narodnye pesni v Rossii* [Jewish folk songs in Russia]. St. Petersburg.

Goldberg Y. (1926) Bamerkungen vegn poetishn steyger fun yidishn folklid. *Tsaytshrift*, vol. 1, 105–116. [Yiddish].

Gural'nik L. (2006) Muzykal'noe oformlenie narodnykh ballad na idishe (po materialam neopublikovannogo issledovaniia Sof'i Magid) [Musical settings of Yiddish folk ballads [based on the materials from Sofia Magid's unpublished work]). *Iz istorii evreiskoi muzyki v Rossii* [On the history of Jewish music in Russia]. Ed. by G. Kopytova and A. Frenkel. St. Petersburg. vol. 2, 335–353.

Hasan-Rokem G. (2002) Jewish Folklore and Ethnography. *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Ed. by M. Goodman. Oxford, 956–974.

Hrushovsky B. (1977) Habayt hatipusi beshir am beyidish. *Dov Sadan Jubilee Volume*. Ed. by Sh. Werses, Ch. Rotenstresich and Ch. Szmeruk. Jerusalem, 111-128. [Hebrew].

Idelsohn A. Z. (1932) Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-song. *Musical Quarterly*, vol. 18, (4). 634–645.

Idelsohn A. Z. (1939) The Mogen Ovos Mode. A Study in Folklore. *Hebrew Union College Annual*, vol. 14, 559–574.

Kaufman J. (1975) *Yidish. Shirim*. Recorded by S. Weich-Shahak, field recording, Tel-Aviv. Sound Archives, National Library of Israel, Jerusalem, Y 01865.

Khazdan E. (2006) Modal'nye osnovy idishskogo fol'klora [Modal foundations of Yiddish traditional music]. *Evreiskaia traditsionnaia muzyka v Vostochnoi Evrope* [Jewish traditional music in Eastern Europe]. Ed. by N. S. Stepanskaia. Minsk, 286–291.

Kipnis M. [1925?] *80 folkslider*, Warsaw.

Lejman Sz. (1928) *Pieśni zlodziejów z nutami*. Warsaw.

Magid S. *Ballada v evreiskom fol'klore*. [Ballad in the Jewish folklore]. Typescript. Leningrad. 1938. The Manuscripts Department, The National Library of Russia, f.1000.1978.9.

Mendele Moykher Sforim. (1913) *Der priziv*, Ale verk fun mendele moykher sforim, vol. 9, Warsaw. [Yiddish].

Neeman Y.L. (1963) *The Traditional Chant of the Synagogue.* Jerusalem.

Nettl B. (1965) *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs, N.J.

Orshanskii I. (1867). Prostonarodnye pesni russkikh evreev [Folk songs of the Russian Jews], *Russkoe prilozhenie k zhurnalu Gakarmel*, No 31–32.

Prilutski N. (1913) *Yidishe folkslider*. Warsaw, Vol. 2. [Yiddish].

Skuditski Z. (1936) *Folklor lider. Naye materialn-zamlung*. Ed. by M. Viner. Moskve. Bd. 2. [Yiddish].

Slobin M. (1984) Studying the Yiddish Folksong. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, vol. 6, 7-11.

Slobin M. (1986) Patterns of Musical Style, *Folksongs in the East European Jewish Tradition: From the Repertoire of Mariam Nirenberg*, tape booklet. Ed. by B. Kirshenblatt-Gimblett, M. Slobin & E. Gordon-Mlotek. New York, 5–6.

Stampfer Sh. (1992) L'amour et la famille chez les Juifs d'Europe orientale à l'époque modern, *La Société juive à travers l'histoire*. Ed. by Sh. Trigano. Paris, vol.1, 435–468.

Tsherniak Y. (1929). Di shprakh funem yidishn folks-lid in farglaykh mit der geredter shprakh. *Di yidishe shprakh*, vol. 2 (15), 29–36.

Varshavskii M. (1900) *Muzyka k evreiskim narodnym pesniam* [Music to the Jewish folk songs]. Kiev.

Weich-Shahak S. (1989) *Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle*. Jerusalem.

Weich-Shahak S. (2006) *En buen siman! Panorama del repertorio musical sefaradi*. Haifa.

Weich-Shahak S. (2010) *Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral*. Madrid.

Wiora W. (1966) *European Folk Song. Common Forms in Characteristic Modifications*. Cologne.

Wohlberg M. (1978). The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong. *Musica Judaica*, vol. 2 (1), 21–51.

Ehrenkranz-Zbarżer W. (1869) *Makel-Noam. Volkslieder*. In polnisch jüdischer Mundart mit hebräischer Uebersetzung. Erstes Heft. Lemberg. [Yiddish and Hebrew].

Zemtsovskii I. (1987) Liricheskaja pesnja [Lyric song]. *Etnografija vostochnyh slavjan: ocherki tradicionnoj kul'tury* [Ethnography of the East Slavs: essays on the traditional culture]. Ed by K. V. Chistov. Moskva, P. 439–449.

Zemtsovskii I. (1994) *Evreiskaia narodnaia pesnia. Antologiia* [Jewish folk songs. Anthology]. Compiled by M. Goldin, ed. by I. Zemtsovsky, texts and translations ed. by A. Kaplan and E. Khazdan. St. Petersburg.

Zemtsovskii I. (1994) *Pesennaja lirika ustnoj tradicii*. [Song lyrics of oral tradition]. Compiled and edited by Izaly Zemtsovsky. St. Petersburg.