

УДК 781.7(=411.16+438)(477.82)

Бовсунівська Наталія Миколаївна

Кандидат педагогічних наук, доцент

ORCID: 0000-0002-6418-7738

Житомирський державний університет імені Івана Франка

1.4. Музичний всесвіт польського та єврейського етносів Волині у XIX – першій половині XX ст.

*Гордиться своїми предками не тільки можна, – треба!
Не поважати їх – злочин...*

М. Чигрин

(доктор філософії, Волинь – Канада, Торонто)

Кожна історична епоха формує власне бачення ролі музики в людському бутті, прагнучи осмислити її місце у духовному, емоційному та інтелектуальному розвитку особистості. Недаремно музику неодноразово визначали як універсальний засіб міжлюдської комунікації, здатний долати мовні, культурні й ментальні бар'єри. Взаємодія людини з музичним мистецтвом не лише збагачує внутрішній світ, а й сприяє гармонізації психоемоційної сфери, формуванню чуттєвої культури та розвитку творчого мислення. Сучасні психологічні дослідження переконливо доводять, що музична діяльність позитивно впливає на креативні здібності, когнітивні процеси й інтелектуальну продуктивність. Показовим є й історичний досвід: у багатьох видатних представників науки простежується тісний зв'язок між науковим мисленням і музичною практикою, що свідчить про спільність глибинних механізмів художнього й раціонального пізнання світу.

Водночас у сучасному мистецтвознавчому дискурсі зберігаються суттєві прогалини, зокрема у висвітленні освітньо-мистецьких традицій окремих регіонів, які мали складну історико-політичну долю. До таких територій належить Волинь, культурна спадщина якої досі залишається недостатньо дослідженою. У цьому контексті волинські землі постають як малодосліджений культурний простір, що потребує системної уваги з боку наукової спільноти та відповідального історико-культурного осмислення.

Попри складну історичну траєкторію розвитку, Волинь становить унікальну культурну скарбницю, потенціал якої ще не вичерпаний науковим пізнанням. Особливої уваги заслуговує період XIX – початку XX століття, коли на тлі суспільних трансформацій тут відбувалося активне розгортання освітньої інфраструктури, складовою якої стала загальна музична освіта.

Поліетнічний склад населення регіону зумовлював багатовекторність художніх традицій, у межах яких відбувалося як взаємне культурне збагачення, так і формування ідейно-естетичних протиставлень. Недостатнє вивчення цієї спадщини, часто ускладнене ідеологічними нашаруваннями минулих епох, вимагає сучасного наукового перегляду та переосмислення з позицій міждисциплінарного підходу.

Окрім «загальноукраїнського» контексту, музичне мистецтво окремої географічної одиниці можна розглядати з урахуванням особливого життєдайного джерела – самобутньої культури спільнот, які століттями мешкали на визначеній території. Етнічний склад Волинської губернії завжди являв собою досить строкату картину і навіть детальні статистичні звіти почасти не могли відобразити точну кількість іноверців, що проживали на її території. Ми зупинимося на розгляді музичних надбань найчисельніших і найбільш потужних спільнот – польської та єврейської. Перш за все, слід зауважити про нецільність вживання терміну «нацменшина» щодо них: наші народи настільки тісно й давно пов'язані один з одним, що можемо сказати про неемігрантський і сталий характер цього утворення [1]. Та й саме слово має наліт деякої меншовартості. Проте автор подеколи буде вживати це словосполучення з метою уникнення тавтології.

Музична освіта польської спільноти.

Історичні обставини сприяли тривалому співіснуванню українського й польського народів у межах спільного соціокультурного простору, що зумовило активні процеси взаємодії та взаємовпливу культурних традицій. У польському мистецтві навіть сформувався так званий «український напрям», який у першій половині XVIII століття вирізнявся підкреслено романтичною та емоційною образністю. Від середини XIX століття характер осмислення творчих надбань українців з боку польських митців поступово змінюється: вона стає предметом ґрунтовного наукового аналізу з боку філософів, композиторів і музичних теоретиків. Їхня діяльність відіграла помітну роль у розвитку культурно-мистецького життя України загалом.

Важливою складовою цієї взаємодії була активна участь польської громади в організації різноманітних культурних ініціатив: товариств, клубів за інтересами та аматорських гуртків. На Волині таким осередком стало Житомирське товариство співаків «Лютня». Хоча згідно зі статутом організація мала чітко окреслену етнічну й

конфесійну спрямованість, її учасники збирали нотні матеріали різних конфесій, створювали хорові колективи та організовували концертні заходи, відкриті для різновікової й багатоконфесійної аудиторії. Паралельно подібне товариство – «Польський дім» – функціонувало й у Луцьку.

Значною була і доброчинна діяльність польської шляхти. Зокрема, вагому матеріальну підтримку навчальним закладам Рівного надавав відомий композитор і поет князь К. Любомирський, який опікувався місцевою гімназією. У XIX столітті в Рівному особливо плідно працювала приватна школа Є. Ольшевської, де викладали сольний спів. Дослідники підкреслюють високий попит на вокальну освіту: представники різних соціальних прошарків активно брали уроки співу та сольфеджіо, а для обдарованих, але матеріально незабезпечених учнів, навчання здійснювалося безкоштовно [2].

Широкою благодійною діяльністю на теренах сучасної Рівненщини відзначався і польський шляхетський рід Дуніних, у власності якого перебувало місто Мізоч. Тут мешкав генерал-лейтенант коронного війська Речі Посполитої Кшиштоф Дунін-Карвіцький. За ініціативи його родича Т. Чацького в місті було засновано парафіяльну школу з власним фондом, кошти якого спрямовувалися на утримання викладачів вокалу та скрипки [3, с. 13-14]. Помітний внесок у культурне життя Волині зробили також Томаш Падурра та князь Вацлав Ржевуський. Їхні життєві шляхи були драматичними і дуже непростими, а постать Ржевуського викликала особливий інтерес сучасників і нащадків. Про нього писали Ю. Словацький, А. Міцкевич, В. Поль, М. Будзинський, Ю. Коссак, Я. Суходольський, С. Маковський та інші. У наукових і мемуарних джерелах князя трактують по-різному: як шляхетного авантюриста, ексцентричного прихильника музики та, водночас, одного з активних діячів польського Листопадового повстання 1831 року. З юних років він захоплювався орієнталізмом. У своєму Савранському маєтку на Поділлі Ржевуський створив своєрідний «Східний світ» у мініатюрі: утримував арабських коней, носив східний одяг, читав Коран і навіть тримав при дворі бедуїна, спеціально запрошеного на службу [4, с. 60]. У його маєтку діяла школа гри на лірі та торбані, та й сам князь мав значний виконавський досвід: диригував учнівським хором, виступав у концертах разом із відомою італійською співачкою Анжелікою Каталані, виконував оперні й камерні дуети. Він звертався і до композиторської творчості: серед приписуваних йому масштабних задумів – «Реквієм» (нині не виявлений). Дослідники також згадують його вокальний твір «Владислав Варненьчик», романи («Вірджинія») і духовні композиції («Всемогутній Господи»). Східні враження відбилися у творах «Рефлексії над руїнами Пальміри» та «Оксана». Дослідники зауважують, що більшість музичних композицій Ржевуського мають виразний закличний, героїко-патетичний характер. Під час польського повстання 1831 року князь власним коштом сформував ескадрон, який очолив особисто. Саме в період боротьби за незалежність він загинув, увійшовши в історію як князь-меценат і князь-музикант. І точні обставини його смерті залишаються нез'ясованими [4, с. 61-65].

Історія взаємин між польським і волинським населенням відзначалася низкою релігійних і культурних конфліктів, утворюючи складну палітру соціальних відносин, що залишається актуальною для досліджень політологів, істориків, теологів та фольклористів. У останньому контексті особливу цінність становить діяльність Оскара Кольберга, чия постать досі недостатньо відома у сфері музичної педагогіки. Він народився в родині професора Варшавського університету, з ранніх років слухав хорошу музику; його сім'я мешкала по сусідству з родиною Шопена, а мати була талановитою виконавицею. Після завершення Варшавського ліцею у 1835-1836 роках Кольберг відвідував заняття Комерційної академії Берліна, одночасно продовжуючи музичну освіту під керівництвом знаменитого митця, викладача, вихователя видатних піаністів Юзефа Ельснера.

Повернувшись до Варшави, він працював учителем музики та під час подорожей активно цікавився народною культурою. Досить скоро ця зацікавленість переросла в збирацьку діяльність. Поряд із пошуком етнографічних матеріалів він розпочав власну композиторську й концертну діяльність.

Вважаючи фольклор фундаментом музичної освіти, Кольберг здійснив дослідження найвіддаленіших куточків Півночі Полісся. Йому належить одна з найповніших каталогізацій музичних творів, записаних іноземцями. Цікаво, що робота вимагала значної мужності: подорожуючи без гіда, він стикався з труднощами через незнання місцевих говірок, що інколи призводило до помилкових записів пісень, наприклад: «Korom uklonysia» замість «Koromyslo hnetsia» або «Dokotyw sia, z hroszyna ostaw sia» замість «Do kotelcia z hroszyna dostawsia» [5]. А загалом «українська» музична складова його творчості нараховує близько 3000 назв. Наукова спадщина Кольберга становить цінне джерело інформації не лише для музикознавців, а й для соціологів, етнологів і педагогів, особливо з урахуванням підвищеної уваги до етнопедагогіки в розвитку особистості. Крім традиційних шкіл, польські інституції намагалися створювати навчальні заклади для дітей із особливими потребами, де поряд із базовими дисциплінами викладали предмети естетичного циклу (зокрема Інститут для глухонімих графа Ілінського). Міністерство культури Польщі заснувало у 1974 році премію імені Оскара Кольберга за видатні здобутки у сфері народної культури. Серед його ключових праць – 40-томний «Lud. Jego

zwyczaję, sposób życia, mowa i t. d.» та 10-томний «Obrazy etnograficzny», з яких декілька томів присвячено Україні: «Pokucie», «Chełmskie» та видані посмертно «Przemyskie» і «Wołyn» [5].

Житомирська сторінка польсько-волинської музичної історії пов'язана з діяльністю Юзефа-Ігнація Крашевського (1812-1887 рр.). Його внесок у культурне життя міста в середині XIX століття був значним і багатограним. Якщо початок XX століття у Житомирі часто пов'язують із видатним українським композитором і піаністом Віктором Косенком, то середина XIX століття минула під впливом особистості Крашевського. Його письменницька творчість надихала композиторів на створення масштабних музичних полотен: зокрема, Станіслав Монюшко вважав його джерелом натхнення для написання музики кантати «Мільда», до якої Юзеф Крашевський написав лібрето. Він активно організовував театральні та музичні вечори, запрошуючи не лише місцеву виконавську еліту, а й знаних європейських музикантів, серед яких піаністи Сігізмунд Тальберг та Аполлінарій Контський (останній був учнем Паганіні). Контський отримав від Крашевського цінний подарунок – його власну скрипку, на якій виступав у Житомирі. Крім гастрольних концертів, музикант провів благодійний захід для учнів гімназії, кошти з якого покрили навчання трьох студентів університету [6]. На посаді куратора гімназії Крашевський дбав про поповнення бібліотеки, часто даруючи власні видання. Серед його друзів і соратників був відомий диригент і педагог Анджей Яновіч (1830-1902 рр.), який у Житомирі здобув славу як автор творів для віолончелі, фортепіано, камерних ансамблів та хорових мес із оркестром. Пісня «Gwiazdka» («Зірочка») була постійно присутня на домашніх музичних вечорах Крашевського. Він прагнув прищепити своїм дітям витончений музичний смак, забезпечуючи їх доступом до кращої європейської нотної літератури: Й.-С. Бах, В.-А. Моцарт, Ф. Шопен та ін. Сам композитор надавав перевагу творам Д. Мейєрбера.

У контексті розгляду попередньо згаданих діячів варто також звернути увагу на біографію родича Крашевського по батьківській лінії – Наполеона Орди. Ця постать відзначалася численними талантами: він належав до збіднілої шляхетської родини та заробляв на прожиток уроками музики; був космополітом, присвятивши життя дослідженням Поділля і Волині, і, водночас, завжди повертався у своє помістя з далеких подорожей. Орда проявив себе як скульптор і художник, його твори зберігаються в провідних європейських галереях. Народжений у родині інженера-фортифікатора, він отримав перші уроки гри на фортепіано від матері, талановитої піаністки. Як патріот, Наполеон Орда активно долучився до польського повстання 1831 року; по його поразці він був змушений емігрувати, адже удома йому загрожувала каторга навіть попри нагородження Орденом *Virtuti Militari*.

У Франції Орда зав'язав тісні контакти з Фридеріком Шопеном, Ференцом Лістом, Джоаккіно Россіні та Гектором Берліозом. Шопен запропонував йому наставництво, але згодом вони стали близькими друзями; Шопен високо цінував виконавські та композиційні здібності Орди, граючи з ним у чотири руки та присвячуючи твори, звертаючись до нього у листах не інакше як «Життя моє!». Ліст відзначав його винятковий талант до імпровізації та рекомендував зайнятися композицією. Орда зацікавився створенням романсів, вальсів і полонезів, випустивши збірку «Album dzieł kompozytorów polskich» (1838 рік), увесь прибуток від якої був спрямований на допомогу вигнанцям-повстанцям. Пізніше в Парижі та Варшаві були видані його сольні пісні, вальси, серенади, колискові та полонези. У середині 1840-х років він обіймав посаду директора Італійської опери в Парижі, а можливість повернутися на Батьківщину сприйняв без вагань, незважаючи на відмову дружини та дітей переїхати до «глухого Полісся». Декілька років він працював гувернером і викладав музику у сім'ї генерала Адама Ржевуського у селі Верхівня (сучасний Ружинський район Житомирської області), втілюючи своє захоплення волинськими краєвидами у художніх замальовках [7].

Юзеф-Ігнацій Крашевський, народжений у Варшаві, відчував себе представником польської інтелігенції на українських землях, що підтверджує його активна діяльність на Волині. Подібно, і Йозеф-Домінік Вітвіцький (1813-1866 рр.) ніколи не вважав себе емігрантом. Навчався він у Бердичівському світському училищі Ордену кармелітів, здобув ґрунтовну музичну підготовку та присвятив себе викладацькій роботі в Київському інституті шляхетних дівчат, де працювали лише висококваліфіковані педагоги. Вітвіцький зарекомендував себе як компетентний композитор і педагог, створивши чимало творів на основі польського та волинського фольклору.

Марцель Ясінський (1837-1867 рр.), попри коротке життя, досяг значних успіхів: навчався у Київському університеті та Паризькій консерваторії, диригував хором і оркестром, входив до дирекції музичних товариств, працював кореспондентом газети «Київський телеграф», створював п'єси для фортепіано, вокальні твори та балети [8].

Відомий співак і актор Ян Стисінський привертав увагу не лише публіки, а й влади. На своєму останньому концерті в Дубно 1861 року він виконав пісню Баньковського і Модзелевського «Наші квіти», що

«компетентні» органи розцінили як політичну маніфестацію. Внаслідок цього начальник поліції Житомира отримав наказ організувати таємне спостереження за його діяльністю, зустрічами та контактами [9].

Важко переоцінити значення вже згаданого княжого роду Любомирських в музичній історії Волині. Ця династія добродійників відіграла помітну роль у формуванні мистецького й театрального середовища в українських землях, зокрема – на теренах Волині та сучасної Рівненщини. Представники цієї аристократичної династії поєднували значні матеріальні ресурси з розвиненим естетичним чуттям, що створювало сприятливі умови для розвитку сценічного мистецтва в регіоні. Театральні ініціативи Любомирських були не лише проявом меценатства, а й складовою ширшої культурної політики, спрямованої на інтеграцію Волині в загальноєвропейський художній простір. Однією з ключових постатей у цьому процесі став князь Міхал Любомирський (1752-1825), за ініціативою якого в Дубно було збудовано перший театр. Театральна споруда відповідала тогочасним архітектурним і акустичним вимогам: глядацьку залу спроектовано у формі правильного овалу, що забезпечувало рівномірне поширення звуку. Сам замковий комплекс розташовувався на підвищенні та був оточений ровом і водами річки Ікви, що надавало ансамблю репрезентативності та, водночас, підкреслювало його оборонний характер. Театр став майданчиком для виступів німецьких і польських труп, а художнє керівництво було доручене запрошеному з Варшави Войцеху Богуславському (1757-1829) – багатогранному митцю, відомому актору, драматургу, лібретисту, режисеру, педагогу і композитору. Богуславський не лише організовував роботу театру, а й брав безпосередню участь у виставах, зокрема демонструючи свій виразний голос типу *basso buffo caricato* [10, с. 206]. Активна культурна політика князя Міхала сприяла перетворенню Дубна на важливий осередок мистецького життя. У 1777 році тут було започатковано контрактів ярмарки, а з 1789 рік – запроваджено нові двотижневі ярмаркові привілеї. Під час цих подій князівський палац ставав центром світського життя: відбувалися театральні вистави, бали та концерти, що приваблювали широку публіку [11, с. 206]. У 1783-1784 роках у місті споруджено новий театральний будинок, який за своїми масштабами перевершував навіть варшавський театр того часу [12, с. 40]. Упродовж наступних десятиліть дубнівська сцена приймала провідні театральні колективи та музично-драматичні ансамблі: тут гастролював придворний театр Міхала Казимира Огінського (1790-1791), ансамбль Яна Камінського (1803-1805), театр родини Щуровських (1806-1807), польський театр Юзефа Мілевського (1823), компанія Северина Малиновського (1838-1841), колектив Валенце Яхімовського (1844-1845), а також трупи Вінцентія Сокульського (1848), Леонарда Слободзінського (1853) і Владислава Лозінського (1860). Така інтенсивність гастрольної діяльності засвідчує вагоме місце Дубна в театральному просторі Волині XVIII-XIX століть. Войцех Богуславський реалізував себе не лише як керівник театального процесу, а й як універсальний митець-інтерпретатор. Його діяльність охоплювала акторське й вокальне виконавство, що засвідчує ґрунтовну музичну підготовку та вільне володіння різними драматичними й музичними формами. Творчий доробок Богуславського налічує понад вісім десятків п'єс, оперні лібрето, а також численні переклади драматургічних текстів з німецької, іспанської та французької мов, що суттєво розширило репертуарну палітру театрів в українських землях [13; 14; 15].

Важливою складовою сценічних дійств у маєтках Любомирських був танець, який розглядався не як допоміжний елемент, а як повноцінний засіб художньої виразності. У Дубно працював австрійський балетмейстер і композитор балетної музики Йоганн Юзеф Фелікс Курц (1715-1784), чия присутність сприяла впровадженню західноєвропейських хореографічних традицій. Князь Юзеф Любомирський (1751-1817), у свою чергу, активно залучав до культурного життя своїх резиденцій митців з різних країн: італійських скульпторів і художників, німецьких акторів та музикантів, формуючи космополітичне мистецьке середовище [16, с. 35, 42].

Магнатський театр у Рівному очолював відомий польський актор-комік Ян Мілевський. Театральний простір було розміщено в тополевому гаю, закладеному за проектом французького архітектора Бургіньйона під час перебудови палацового комплексу в стилістиці доби Станіслава Августа. Ця локація слугувала не лише осередком професійного театру, а й місцем проведення традиційних народних свят – обжинків, купальських та великодніх гулянь. У постановках брали участь як запрошені актори, так і місцеві мешканці, які представляли вертепні дійства, поєднуючи елементи народної та сценічної культури [14, с. 36-42; 17, с. 46].

Серед представників роду Любомирських особливі музичні здібності приписували Казимиру Любомирському (1813-1871), дитинство й юність якого минули в Рівному. Початкову освіту він здобув у Кременецькій гімназії – одному з провідних осередків музично-освітнього життя Волині, де формувалися фундаментальні знання з теорії та практики музики. Імовірно, перші уявлення про західноєвропейську музичну традицію Казимир отримав ще в ранньому віці під опікою висококваліфікованих наставників. Подальше професійне вдосконалення відбувалося у Рівному під керівництвом Йозефа Шмідберга, а згодом – у Дрездені, де він навчався у майстерні Фрідріха Доцауера. Юстус Йоганн Фрідріх Доцауер – відомий віолончеліст,

композитор і педагог – служив у придворному оркестрі Дрездена та виступав під орудою Карла Марії фон Вебера і Ріхарда Вагнера до 1850 року [18]. Тривале перебування в одному з провідних музичних центрів Європи дозволило Казимиру Любомирському безпосередньо ознайомитися з актуальними художніми тенденціями, що істотно вплинуло на формування його естетичних поглядів і музичного світогляду.

Особистість Казимира Любомирського як композитора, перекладача, ініціатора музичного життя та громадського діяча досі не стала предметом комплексного наукового осмислення, яке дозволило б повноцінно оцінити масштаби його творчої діяльності. У наявних дослідженнях його ім'я здебільшого фігурує в довідникових, історико-культурних або туристичних виданнях, часто в контексті спілкування та співпраці з визначними постатями європейської культури – Фридериком Шопеном, Юзефом Ельснером, Юзефом Ігнацієм Крашевським, з якими його об'єднувала спільна ідея популяризації мистецтва та культурного розвитку [19]. Володіючи фаховими навичками гри на скрипці та фортепіано, Любомирський залишив композиторську спадщину, що налічує понад шістдесят творів, переважно камерного характеру. Водночас протягом майже півтора століття його музика перебувала на периферії наукового та виконавського інтересу. Пісенна творчість Казимира Любомирського може бути умовно поділена на кілька тематично-стильових груп. В її основі лежить прагнення до синтезу слов'янської мелодики з естетикою західноєвропейського музичного романтизму, що корелює з ідеями національного пробудження та культурного самоусвідомлення епохи «весни народів». Твори з виразним українським колоритом – зокрема «Dumka», «Pochód kozacki», «Do Dniepru», «Zawsze i wszędzie» – демонструють органічне поєднання локальних інтонаційних моделей із загальноєвропейськими романтичними засобами музичного вислову. Так романс «Uno dei due» («Sonet włoski z-nad brzegu Teterowa») ґрунтується на поезії Густава Олізара і стилістично перегукується з творчістю Альфреда де Мюссе в обробці Яна Хенчинського а романс «Do Dniepru» написаний на вірш Юзефа Коженевського [20, с. 53]. Звернення композитора до текстів П'єтро Метастазіо – одного з провідних лібретистів оперного мистецтва XVIII століття – свідчить про ґрунтовне знання Любомирським італійської вокальної традиції, зокрема принципів фразування, дикції та інтонаційної виразності [20]. Аналіз композиційної структури творів засвідчує, що Казимир Любомирський упевнено володів різноманітними фактурними моделями та відчував гармонійну логіку музичної форми. Водночас ключовою рисою його стилю було прагнення до поєднання слов'янських і західноєвропейських традицій, що дозволяє інтерпретувати його творчість у контексті ідеї «єдності у різноманітності». Не оминав композитор і провідної для романтизму теми кохання. Романс «Zawsze i wszędzie», створений на вірші Зигмунта Красінського, дає підстави говорити про особистісний, інтимний вимір його творчості, зокрема про романтичні почуття до Дельфіни Потоцької, попри шлюб з Елізою Браницькою [21, с. 232]. Особливе місце у спадщині Любомирського посідає твір «Dumka», у якому композитор звертається до жанрової моделі думки, поєднуючи елегійно-баладний характер із образами козацької доблесті. Фортепіанна партія наслідує темброво-інтонаційні особливості бандури, інструмента, тісно пов'язаного з традиціями Запорізької Січі [22]. Пісня «Do Dniepru», написана на текст Юзефа Коженевського, музично втілює велич і спокійну плинність Дніпра, використовуючи тридольний метр і пластичну, розлого розгорнуту мелодію. Символічність вибору цього образу підсилюється тим фактом, що родові маєтки Любомирських були розташовані саме на берегах цієї ріки, а романтична образність у творчості композитора завжди мала чітке географічне й життєве підґрунтя.

Історична спільність слов'янських фольклорних традицій та інтонаційно-мелодичних моделей стала одним із ключових чинників формування індивідуального художнього мислення Юліуша Зарембського. Вирішальний вплив на його світоглядне й професійне становлення мали перші наставники – Люція Руціньська (1818-1882) та Ернест Несвадба (1817-1877), представники освіченого середовища, для яких служіння культурі та національній ідеї було життєвим принципом. Походячи з шляхетського роду Міллерів, Люція Руціньська прищепила майбутньому композиторові глибоке усвідомлення власної національної ідентичності та шанобливе ставлення до рідної землі. Поряд із морально-етичним вихованням наставники забезпечили й ґрунтовну музичну підготовку, що дозволило Зарембському вступити до Віденської консерваторії одразу на п'ятий курс за спеціальністю фортепіано та композиція. Його педагогами стали Йозеф Дахс і Франц Кренн, які неодноразово відзначали виняткову обдарованість студента й оригінальність його композиторського мислення.

Юліуш Зарембський увійшов в історію як другий після Фридерика Шопена польський музикант, чия творчість набула широкого європейського визнання. Його виконавську майстерність високо оцінив король піаністів Ференц Ліст, який зажадав бачити поляка серед дуже невеликого числа учнів. (Рідкісний випадок для Маестро, який в принципі не любив педагогічну творчість, і займався нею виключно за великі гроші. Проте він побачив перед собою дорогоцінний алмаз із глушини, який мав стати достойним спадкоємцем слави і особистості угорця. Проте – не склалося з різних причин). Попри короткий життєвий шлях (1854-1885), митець

виявив себе як блискучий піаніст-віртуоз і композитор з тонким відчуттям форми та тембрових барв. Вагомим є і його внесок у розвиток модернізації фортепіано: Зарембський долучився до вдосконалення двоклавіатурного рояля фірми «Mangot», реалізуючи ідею перестановки верхньої та нижньої клавіатур. Таке конструктивне рішення суттєво розширювало виразні можливості інструмента, проте складність виконавської техніки обмежила його практичне застосування. Освоїти нову модель наважилися лише окремі музиканти. Широкому загалу інструмент був представлений під час Всесвітньої виставки в Парижі.

Досягнувши європейської слави, Зарембський не поривав зв'язків з Волинню, Житомиром та українським культурним середовищем. Показовим є визнання національно-образної своєрідності його «Поліської сюїти», присвяченої Крашевському, яку відзначав навіть бельгійський король Леопольд II, наголошуючи на її мелодичному багатстві та фольклорному колориті. Передчасна смерть композитора не дозволила реалізувати один із його найамбітіозніших задумів – створення першої польської опери на основі волинських легенд і народних переказів. Незавершеним залишився й камерний квінтет, що, за оцінками дослідників, належить до найкращих зразків інструментальної музики свого часу. Сьогодні спадщина Юліуша Зарембського продовжує жити у виконавській практиці, а його фортепіанні та камерні мініатюри засвідчують масштаб таланту композитора, піаніста й педагога [23].

Музичні традиції волинських євреїв.

Важливою складовою процесу становлення національної ідентичності на Волині були міжетнічні взаємозв'язки українців і євреїв. Цей регіон не вирізнявся наявністю великих міст із потужною промисловою інфраструктурою, а історичне та культурне життя України формувалося під впливом багатьох етнічних спільнот, серед яких визначне місце посідали євреї. Цей народ, змушений через історичні обставини розселятися в різні регіони світу, зберіг свою унікальну культурну ідентичність і традиції. Єврейське населення осідало, здебільшого, у невеликих містах та містечках, характерних своєю особливою архітектурною та природою. Але саме тут формувалася унікальна система організації повсякденного життя, яка відрізнялася від столичного, і поєднувала риси середньовічних суспільних відносин із ознаками модернізаційних процесів нового часу. Історія єврейської громади сформувала своєрідне явище – штетл, своєрідний «континент у континенті». Єврейські поселення, розташовані всередині міського простору, створювали власне внутрішнє мінісуспільство. Хоча більшість таких поселень розвивалася стихійно, все ж відзначалися чіткі просторові доміанти: єврейський квартал, з першого погляду ізольований від навколишнього простору, був позначений характерною щільною забудовою, символічними воротами з дерев'яних стійок та поперечин, натягнутими мотузками уздовж кордонів, а також природними перешкодами – річками, струмками та ярами. Ця територія у реальному, ритуальному, ментальному і навіть магічному сенсі відділяла єврейський світ від зовнішнього, потенційно небезпечного соціуму. Важливими орієнтирами духовного силуету містечка були синагога та цвинтар, як правило, розділені пагорбами або іншими природними бар'єрами, що символізувало межу між світом живих і світом потойбічним [24; 25]. На початку XIX століття єврейські громади, що проживали на території сучасної України, яка входила до так званої «Смуги осілості» (або «латентного гето»), становили приблизно два мільйони осіб [26]. Незважаючи на обмеження в правах і соціальні утиски, спільнота не лише підтримувала свої культурні надбання, а й активно розвивала їх. Однією з основних форм самовираження та маркерів національної ідентичності став музичний жанр, що одночасно виконував функцію духовної терапії та зміцнення громадських зв'язків у складному полікультурному середовищі. Мова піде про клезмерів та канторів.

Першим музичним інструментом євреїв вважають шофар – козячий або баранячий ріг. Багато відомих діячів культури та науки, які залишили слід у цивілізації, були вихідцями з єврейських родин. Волинь і Житомирщина вирізнялися як потужні осередки єврейської культури, зокрема місто Бердичів. Музична традиція єврейської громади історично розвивалася у двох взаємопов'язаних площинах: світській та релігійній. Проте поділ цей є умовним: концепт «чистого мистецтва» є радше фантастичною фікцією. Мелодика світська і релігійна в творчості євреїв тісно перепліталася, створюючи єдиний культурний пласт.

До складу Волинської губернії після адміністративних реформ середини XIX століття входили Володимир-Волинський, Дубенський, Житомирський, Заславський, Ковельський, Кременецький, Луцький, Новоград-Волинський, Овруцький, Острозький, Рівненський та Старокостянтинівський повіти.

Особливо слід зазначити, що два значні музичні центри – Радомишль і Бердичів – перебували по чергово то в складі Волинської, то Київської губернії. Тому у розповідях про видатних музикантів цих міст їхня адміністративна приналежність не буде враховуватися. У містечках і селах євреї прагнули жити компактно, формуючи квартали навколо синагог. Це було не лише соціальною звичкою, а й вимушеною мірою. Багато мешканців виживали завдяки ремеслу, а у великих містах могли оселятися лише купці I–II гільдій, аптекарі, лікарі та ювеліри. Такі райони відзначалися особливим побутом та соціальною організацією, тісно пов'язаними

з релігійними традиціями. Часто межі «єврейського континенту» відокремлювали рови, мости, мури та стіни. Штетл був не просто місцем проживання – це був окремий культурний світ із власними правилами, ритуалами та звичаями. Яскраво побут штетлів описав Іехієль Равребе (1883-1938 рр.), уродженець Баранівки Волинської губернії, син меламеда (за іншими джерелами – різника), який у 1908-1913 рр. навчався на Вищих курсах сходознавства. Він зазначав: «Коли виникла ідея поставити першу оперу гебрейською мовою, я кілька місяців усамітнівся, перекладаючи лібрето Сен-Санса «Самсон і Даліла» так, щоб зберегти віршований ритм та ноти. Прем'єра відбулася в училищі Тенішевої в березні 1912 року. Окрім того, я переклав опери «Маккавеї», «Мойсей», «Юдиф» та «Суламіф» [27; 28]. Равребе став доктором наук і поліглотом, що не завадило звинуватити його в антирадянській діяльності та засудити до восьми років каторжних робіт у місці з «романтичною» назвою «Сєввостлаг» (на Колімі), де він і помер у 1939 році. Равребе описує побут штетлів так: «У глухих містечках Волині панувала жаклива тиша. Нам, 10-15-річним хлопцям, страшенно не хотілося бути схожими на батьків, але доводилося сидіти день і ніч у клойзі, вчитися без кінця. Ми прагнули неймовірних подій, яких не бачили навіть на вулиці. Раділи пожежам, похоронам, бійкам і приїзду магів із Литви. А якою радістю був приїзд макарівського цадика! На вулиці стояла капела зі своїми інструментами, готова заграти будь-якої миті «Добридень». Всі хвилювалися й чекали. Раптом лунає бравурний гімн. Всі супроводжують карету до порогу квартири» [29, с. 177-178]. Цадика особливо цінували спів хлопчиків-підлітків, які виконували нігуни – пісні без слів. За гарний спів їх винагороджували вином, сиром чи похвалою [29]. Найпомітнішим дійством у штетлі було весілля – справжнє, масштабне свято. Музиканти приїздили з великих міст або виступали місцеві артисти. Кожен момент церемонії супроводжувався особливою мелодією: «Добрий день» або «Добраніч» – зустріч і проводи гостей, «Зайтгезунт» – побажання здоров'я, «Мазл тов» – після заручин і хупи, «Баецн ді кале» – перед хупою, «усаджування нареченої». Танці включали «Тиш-нігн», «Мехутонім танц», «Бройгез танц», «Шолем танц», а також «Бейгеле», «Хосид», «Фрейлехс». Проводилися й вуличні наспіви: «Гас-нігн», «Скочна», «Шер» [25]. Майстерність музиканта проявлялася, насамперед, у імпровізації та чудовій інтерпретації. Равребе також згадує конкретне весілля: «В 1900 році в Баранівці відбулося вінчання доньки макарівського цадика із сином польського цадика. Містечко кипіло, усі метушилися. Янкель – «дер клезмер» – складав складний марш для зустрічі нареченого. Раптом один музикант плутався, чулася дуже некомпліментарна характеристика музичних і розумових здібностей «халтурника», проте марш знову починався і тривав безкінечно» [29, с. 180]. Особливий резонанс викликав приїзд бердичівського кантора Зайделя Ровнера зі своїм хором, одного з найавторитетніших канторів України. Його мелодії довго звучали в майстернях та колисках єврейських дітей, створюючи справжню музичну поему життя штетла [29, с. 182-187; 7].

Аналіз наявних джерел показує, що характерною особливістю єврейських весіль була переважно інструментальна музика. Це суттєво відрізняло їх від слов'янських урочистостей, де основну роль відігравав жіночий спів. Йдеться не про сучасні напівамериканізовані варіанти з «сінгером», а про автентичні традиційні обряди, які, хоч і відносяться до давнини, потребують певних уточнень. У єврейських звичаях вважалося, що жіночий голос є «соромним», тому основна музична партія виконувалася інструментально. Водночас не обходилося без вокальних елементів: бадхени (аналог тамади) додавали короткі мелодекламації, які здатні були зворушити присутніх до глибоких емоцій. Один із бадхенів згадував, що його слова та спів могли довести жінок до екстазу, а чоловіків – до сліз, після чого він завершував промову благословенням. Музиканти підбирали наступну мелодію відповідно до настрою, створеного попереднім виконанням [30].

Весільні музиканти зазвичай поділялися на декілька категорій. Першу складали аматори, що виступали рідко й мали іншу основну професію, тож музика приносила їм лише додатковий дохід. Другу – професіонали, які розглядали гру як часткове джерело заробітку та виступали у складі постійних капел. Найвищий рівень майстерності демонстрували ті, для кого музика була основним покликанням. Саме вони здобували широке визнання й залишали по собі легендарну репутацію.

Як жартують у єврейських колах: якщо по трапу аеропорту Бен-Гуріон сходить єврей без скрипки – це піаніст. Слова «єврей» і «музикант» давно стали майже синонімами, навіть якщо людина за професією адвокат чи фізик.

У XIX столітті розгорнулася жвава дискусія щодо того, яка країна була першою у розвитку клезмерської музики – особливого жанру інструментального мистецтва єврейських музикантів. Клезмери виконували твори під час весільних урочистостей, бар-міцви, святкування Пуріму, а також під час внесення Тори до синагоги. Їхні мелодії відображали весь спектр людських емоцій, часто вирізнялися глибиною почуттів і драматичною насиченістю, створюючи справжню музичну оповідь життя громади. Клезмери відзначалися високим професіоналізмом і повагою до спадкової професії: музична майстерність часто передавалася від батька до

сина. Вони здобували славу й повагу в своїх містечках та відігравали визначну роль у формуванні місцевого культурного середовища. Відомим прикладом є уродженець Поділля Петро Столярський (1871-1944 рр.), професор і засновник першої школи для обдарованих дітей. Він походив із родини скрипалів-клезмерів і завжди підкреслював значення музичної спадщини для виховання нових поколінь [31]. Волинь, а особливо Бердичів, у XIX столітті була своєрідною «Меккою» єврейського музичного мистецтва. Завдяки працьовитим і заможним родинам, а також історичним обставинам, місто стало важливим осередком музичної традиції. Після придушення Польського повстання 1863 року та відходу великих польських династій, вплив єврейської громади значно зріс, особливо хасидів, для яких центральним залишалися молитва та релігійне життя.

У Бердичеві в XIX столітті діяли три видатні клезмерські капели: Стемпеню, Педоцера та Алтера Чудновера. Найбільш знаною була капела Педоцера, яка виступала по всій Волині та інших регіонах України. Вона вирізнялася особливим статусом: музиканти не очолювали весільну процесію, а виконували сольні твори у визначальні моменти святкування [32].

Йосл Друкер (Стемпеню, 1822-1870 рр.) походив із штетла біля Радомишля та став головним героєм однойменного роману Шолом-Алейхема. Він належав до покоління видатних клезмерів, започаткованого його предками: прапрадід Ефраїм грав на флейті, прадід Файвіш – на цимбалах, дід Шмуель – на трубі, а батько Шолем Берл – на кларнеті. У юності Стемпеню залишив рідний дім і подорожував від Бердичева до Одеси, здобуваючи практичний досвід у музичних мандрівках. Після його смерті капелою керував його шурина Вольф Чернявський, також із відомої клезмерської родини. Обидва музиканти не вміли читати ноти, проте це не заважало їм досягти високого рівня виконавської майстерності, яку неможливо досягнути лише через академічну підготовку.

Видатний оперний виконавець Сергій Левик (1883-1967) згадував про знаменитого музиканта Арна-Мойше Холоденка (1828-1902), відомого під сценічним прізвиськом Педоцер: «Наша родина переїхала з Білої Церкви до Бердичева у 1892 році. Тут я отримав свій перший, так би мовити, музичний досвід. Починалося все з весільного оркестру. Такі колективи, звичайно, існували й у Білій Церкві: зазвичай одна-дві перші скрипки, контрабас, флейта, кларнет, валторна або труба та ударник. Проте репертуар там був обмеженим: кадрили, вальс, полька і декілька сумних мелодій. Орестрували переважно без нот. Абсолютно інша ситуація була в оркестрі Педоцера у Бердичеві. Саме слово «педоцер» у музичному жаргоні, здається, означає "віртуоз". Педоцер, передусім, був блискучим скрипалем, який майстерно виконував твори В'єтана, Венявського та інших популярних концертних авторів для скрипки. Він добре орієнтувався в інструментовці і сам адаптував популярні твори для свого невеликого оркестру. Зазвичай склад ансамблю становив дванадцять музикантів, для розкішних весіль – до п'ятнадцяти, а на великих балах або званих вечорах – й усі вісімнадцять. Не враховуючи обох Штраусів і Вальдтейфеля, він виконував транскрипції оперних арій та інший серйозний репертуар. Весільна зала, де виступав оркестр Педоцера, знаходилася прямо навпроти нашого дому. Я тихо пробирався до оркестру, ставав позаду барабанщика і слухав музику годинами, іноді підспівуючи, намагаючись запам'ятати мелодії. Пізніше, у Києві, коли я відвідував концерти симфонічного оркестру у Купецькому Саду, мені з приємністю ставало зрозуміло, що значна частина програми була мені вже добре знайома» [33, с. 18-19]. Не менш відомим музикантом був Іехієль (Алтер) Лейбович Гойзман, відомий як Алтер Чудновер (1846-1912 або 1849-1913), уродженець Чуднова, син клезмера Лейби Гойзмана. Він був видатним композитором, скрипалем і диригентом. Завдяки навчанню у Варшаві добре опанував ноти та нотну грамоту, що дозволяло йому впроваджувати прогресивні методики викладання музики. До сімейного музичного бізнесу Чудновер залучав не лише власних дітей, а й дітей сестри; навчання у нього вважалося великою честю. Закінчивши європейську консерваторію, він впроваджував у провінційному Чуднові новаторські підходи, головним критерієм яких була здатність учня грати з листа. Репутація Чудновера була настільки високою, що родина сестри, яка емігрувала до Америки у 1907 році, одразу отримала запрошення виступати на весільних урочистостях. На початку XX століття капела Алтера Чудновера складалася з 11-12 музикантів, серед яких було двоє неєврейських виконавців: чотири скрипки, бас, поперечна флейта, кларнет, дві труби, тромбон і барабан. Незвичним було те, що ансамбль часто запрошували до родин релігійних діячів високого рангу, попри те, що сам Чудновер не належав до хасидів. Його мистецтво було настільки вражаючим, що такі запрошення не викликали заперечень навіть у керівництва кагалу. Митець грав на скрипці Амати, яку вважав своїм альтер-его. Оточення було здивоване, коли він обміняв інструмент на багатий кам'яний будинок у центрі міста. Дружина музиканта, приваблива та підприємлива, виготовляла власну косметику, яку охоче купували місцеві панночки. Водночас вона виконувала обов'язки акушерки, що сприяло поповненню демографії Чуднова. Після початку Другої світової війни евакуювалася до Баку, де померла 18 травня 1942 року в Астрахані. Сам Алтер Чудновер помер ще у 1913 році, а його велика музична спадщина, яка зберігалася на горищі, безслідно зникла [34]. Він залишив шістьох дітей, які продовжили музичну традицію: Лейб

– скрипаль і майстер духових інструментів у Києві; Йосеф-Вольф – трубач, який керував оркестром і займався ресторанною діяльністю; Ісаак – скрипаль, який поїхав із батьком на гастролі до США і залишився там; Лазар – скрипаль і викладач у київській музичній школі; Хава – піаністка та скрипалька, дружина флейтиста Ізраїля Флейтмана; Есфір – піаністка та дружина фотографа з Житомира [34].

Варто зазначити, що всі згадані клезмери були скрипальми. Загалом, образ людини зі скрипкою став символом єврейської культури, про що писав Шолом Алейхем і зображував Марк Шагал. Скрипка втілює прагнення до радості попри життєві труднощі, символізує політ і свободу, а також здатність спостерігати за світом згори, відділеним від буденності та скромного побуту. Навіть ті, хто не знайомий із клезмерським виконавством, могли відчутти його вплив у популярній культурі. Наприклад, у фільмі «За двома зайцями» весела мелодія супроводжує проїзд фаєтона нареченого Голохвастова. Музику виконував невеликий клезмерський ансамбль, що свідчить про знайомство композитора Вадима Гомоляки та диригента Веніаміна Тольби з єврейськими музичними традиціями.

Термін «клезмерська музика» вперше ввів єврейський дослідник Мойсей Береговський [35]. До цього часу єврейські музичні колективи не мали спеціальної назви; їх називали просто «єврейський оркестр», навіть якщо він складався лише з кількох виконавців. Мистецтво клезмерів перебувало на межі земного і небесного, адже музиканти прагнули відобразити у своїх мелодіях гармонію душі та духовний лад.

Водночас розвиток єврейської музики мав дві паралельні течії – світську та релігійну. Вокалісти, або кантори, працювали у специфічній царині – синагозі, яка слугувала центром творчості та духовності кагалу.

Канторське мистецтво являє собою жанр вокальної музики, переважно релігійної, виконуваної у синагозі. Спеціальні джерела визначають кантора так: «Кантор (або хазан) – це особа, підготовлена для ведення молитов у синагозі та представлення громади у зверненні до Всевишнього. Постійним кантором не призначають осіб до 20 років або неодружених. Він повинен бути чесним, шанованим, дотримуватися заповідей, мати гарний голос і відповідну освіту, а також активно брати участь у житті громади» [36, с. 428].

У класичному творі єврейського літератора Перетца Іцхака Лейбуша («Кабалісти») описано навчання юного кантора наспіву. Автор виділяє два рівні: початковий – мелодія, що потребує слів, і найвищий – наспів без слів, що реалізується лише голосом та рухами губ. Справжній наспів, за словами Лейбуша, відчувається всередині: у серці, в черевній порожнині та кістках, поєднуючи духовне й тілесне [37, с. 77-78].

Бердичів так само став осередком народження та діяльності багатьох відомих канторів. Серед них – Єшуа Абрас (1820-1884), баритон і композитор європейського рівня, який навчався у Бецалеля Шульзингера в Одесі та Соломона Зульцера у Відні. Пінхас Мінковський, головний кантор Бродської синагоги в Одесі, згадував про своєрідну «музичну суперечку» серед прихильників Абраса та Якова Бахмана, що поділила громаду на два табори [38].

У 2024 році відзначали 200-річчя від народження Нісна Співака (1824-1906), відомого як Нісе Бельцер, який значну частину творчої діяльності провів у Бердичеві. Він навчався у кантора Залмена Зінгера в Умані, виступав у Теленештах (Бесарабія), заснував одну з найбільших канторських шкіл та гастролював із хором синагоги. Серед його учнів – Зейлик Могулеску, Борис Томашевський, Піня Мінковський та Ізидор Блюменталь [39]. Вважається, що він є автором однієї з мелодій, покладених в основу Гімну Ізраїлю [40].

Сергій Левик згадував: «Хор Старомісної синагоги складався з 18-20 виконавців із першокласними голосами. Сам кантор, попри проблеми з голосом, співав по кілька годин без втоми. Його природна музикальність, суворість і педагогічний талант забезпечували високий рівень дисципліни та чудове звучання хору. Він адаптував класичні твори для служби та надавав їм особливого духовного забарвлення» [33, с. 20-21].

Ще одним видатним представником канторської традиції був Яків Шмуель Мараговський (Зейдле Ровнер) (1856-?), уродженець Радомишля. Після ранньої втрати батьків навчався у місцевих канторів і працював у Заславі, Рівному, Кишиневі, Бердичеві, Лемберзі та Лондоні. Його хор вирізнявся витонченістю та виразним звучанням, а твори базувалися на хасидських мелодіях [41].

Бердичівські кантори також започаткували низку музичних династій. Так, Овсій (Іешуа-Еліє) Файнтух в силу певних обставин змушений був переїхати до Харкова, де його син Соломон (1899-1985) став відомим диригентом і композитором, а дочка Аннушка – солісткою Волинського народного хору. Інші члени родини досягли успіхів у театральному та музичному мистецтві [42; 43; 44]. У контексті згаданої суперечки між канторами Єшуа Абрасом та Яковом Бахманом (1846-1905) природно продовжити розповідь біографією останнього. Його місце народження в джерелах називають по-різному – Лугини або Бердичів – остаточного висновку поки немає. Незважаючи на рідкісний героїчний тенор та музичний потенціал, батько Якова, який

займався комерцією, не підтримував вибір сина на користь музики. Проте вже у вісімнадцять років Бахман вступив до консерваторії, де навчався у Антона Рубінштейна [45], онука бердичівського купця Романа Івановича Рубінштейна. Лише після смерті батька, у тридцятирічному віці, Яків зміг повністю присвятити себе музиці – як теорії, так і грі на роялі. Незважаючи на високий рівень навчання та співпрацю з відомим композитором, він не обрав оперну кар'єру, залишившись у сфері канторства, хоча іноді створював піснеспіви на релігійні тексти. Його творчість була помітно під впливом європейських музичних традицій; збірка «Пісня про Якова» вважається першою спробою поєднати змішаний хор і сучасні гармонії у службі східноєвропейської синагоги.

Не менш вагомий внесок у канторське мистецтво зробив Давид Новаковський (1848-1921). Народившись у Малині, він у дитинстві втік з дому через неприязнь мачухи, а далі його життєвий шлях привів до Бердичева – справжньої «Мекки» для майбутніх канторів. Тут Давид співав у хорі, самостійно осягав основи теорії музики та контрапункту, навчався канторського співу у Хазана Хокотона, а пізніше – у кантора Шпіцберга, якого високо цінував Соломон Зульцер. З 1869 року його життєвий та професійний шлях тісно пов'язаний з Одесою [46].

Традиційне канторство не передбачало матеріальної винагороди, адже співати у синагозі за гроші вважалося недопустимим і недоречним. Згодом артисти почали виконувати й світські твори, що значно розширювало їхній музичний досвід. Тексти молитов залишалися незмінними, проте мелодії могли прикрашатися. Кантори часто адаптували музику європейських композиторів: як опери «Кармен», «Фауст» чи «Прекрасна Єлена». При цьому складні вокальні пасажі та імпровізації застосовувалися лише у релігійних творах, тоді як світські виконувалися максимально точно за нотним текстом і динамікою [47, с. 43].

Особливо демонструє цю вокальну родзинку канторського мистецтва оповідання про ребе Фішмана, колишнього кантора, який став бійцем радянської армії під час Другої світової війни. Співак Шяуляйської синагоги володів унікальною здатністю миттєво осягати мелодії та тексти, проте через звичку до канторського співу переробляв їх, збагачуючи фіоритурами та східними інтонаціями: навіть звичайні слова російською звучали у його виконанні як молитва, а слухач відчував у них глибину давньої єврейської традиції [48, с. 18].

На жаль, клезмерські династії та канторське мистецтво на українських землях практично зникли, особливо під час Другої світової війни. Музиканти, які встигли емігрувати, зберегли традиції за кордоном. У 1980-х роках у США почався «Єврейський Ренесанс», який сприяв відродженню унікального мистецтва єврейських співаків та інструменталістів. Як зауважував видатний виконавець Гіора Фельдман, у єврейській музиці поєднані духовність, талант, свобода та глибока тиша молитви.

Теплі спомини про клезмерів міста Ізяслава, що належало до юрисдикції Волині, залишив Арон Баренбойм: «У кожному великому єврейському містечку були свої клезмери. І в Ізяславі їх було чимало, хоча на весіллях зазвичай грали 5-6 чоловік. Грали вони не тільки на єврейських весіллях, а в дореволюційний час і на балах у іменитих землевласників, навіть з графськими титулами; виїжджали і в села. На моїй вулиці жили кілька клезмерів. З одного боку Піня Німий, людина тихого вдачі, батько трьох дочок. У великій кімнаті просторого будинку Піні стояв старий темно-коричневий рояль, на якому щодня музикувала його молодша дочка. Разом з нею іноді грав на скрипці батько. Годинами просиджував я під їхніми вікнами, зачарований хвилюючими мелодіями. Середня дочка Піні була заміжня за кларнетистом Шлейме дер Гилер. Довгий час, до самої Вітчизняної війни, він був капельмейстером духового оркестру 10-го кав. полку, дислокованого в Ізяславі. Другом його був інший капельмейстер духового оркестру 9-го полку, теж у званні старшини, Йосип Файдюк. Цікава доля цієї людини. Ще до Першої світової війни його, безпритульного циганчука, підібрали Ізяславського клезмери. Вони з нього зробили музиканта (він грав на тромбоні). Гарний був чоловік, високий, стрункий, при мені вже з сивиною. Говорив відмінно на їдиш, знав небагато іврит як складову частину особливого, незрозумілого іншим, мови. Під час війни був розстріляний фашистами разом з одним із синів тут же в Ізяславі за участь у підпільній організації М. Машерука. Навпаки батьківського дому жив ще один клезмер – басист Ейзеп. Він любив посидіти з вудкою на березі річки Горинь (мені здається, всі клезмери любили рибалити). Але головним заняттям Ейзепа до війни було гасіння пожеж (на одних весіллях не проживеш). З тієї ж причини дружини клезмерів шукали собі додатковий заробіток – випікали, наприклад, хліб і продавали його на базарі. Той же Піня вирушав увечері зі скрипкою в кінотеатр, коли ще йшли німі фільми. Разом з молодістю піаністкою вони супроводжували демонстрацію фільму, підбираючи музику до нього. Здається, недавно це було. Батько мого друга дитинства Сруль-Іди грав на тромбоні і в довоєнний час був військовим музикантом. У Старому місті жили й інші клезмери: Шмілек Флейшман – контрабасист і його син Хаїм-скрипаль (загинув на фронті). ... Грайте ж, клезмери, – нехай веселяться євреї! Плаче скрипка Піні або Меїра чи то від болю, чи то від щастя. Схлипує кларнет довгого, як жердина, Сани, гуде короткими зітханнями бас Ейзепа. Срулік швидкої

дробом відбиває такт азартної польки. Веселися, бідняк! Ніхто ще не знає, що через 10 років багато хто з них пройдуть мученицький шлях з гетто до танкових капонірів, виритих на початку війни за містом, а інші залишаться лежати у величезній ямі в долині річки з красивою назвою Сошенка. Так буде світла пам'ять про загиблих!» [49]. Невелика наукова публікація не зможе уповні передати велич і красу мистецтва етносів, які склали славу волинським землям. Але завдання наступних генерацій – знати, підтримувати і досліджувати непростий світ міжетнічного спілкування і співжиття.

1. Сейко Н. Польське шкільництво на Волині-Житомирщині у XIX – першій половині XX ст.: монографія. Житомир: Житомирський державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. 158 с.
2. Павлінчук В., Бень С. Історія розвитку вокально-професійної освіти України. Проблеми педагогічних технологій: збірник наукових праць. Вип. 3-4. Луцьк: «Твердиня», 2008. С.6167.
3. Ячечко Т. Представники роду Дуніних на Волині: матеріали II Волинської Міжнародної історико-краєзнавчої конференції до 90-річчя Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2009. 176 с.
4. Дедю О. Музична діяльність Вацлава Жевуського в контексті культурних традицій Кременеччини першої третини XIX століття. *Наукові записки Тернопільського державного університету імені В.Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство», 2009. Випуск 1. С. 60-65.
5. Корецька О. 22 лютого 200 років від дня народження О. Кольберга (1814-1890) – польського, українського та білоруського фольклориста, етнографа та композитора. Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2014 рік. Луцьк, 2013. С. 39.
6. Єршов В.О. І. Крашевський в Житомирі. 1853-1860. *Волинська Житомирщина*. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Вип. 5. Житомир, 2000. С. 4-20.
7. Колесник Вікторія. Наполеон Орда. «І». Львівський часопис. Число 49, «Волинський усе-світ». 2007. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/>
8. Дмитренко Т. Культурне життя міста Дубно XVII – XIX ст.. «Скряня». 2012. № 25. 21 червня. С. 3.
9. Коморовський, Я. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в XIX і на початку XX ст. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. С. 78-86.
10. Polski Słownik Biograficzny. T.10. Zakład narodowy imienia Ossolinski. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Wrocław-Warszawa-Kraków. 1962. 642.
11. Історія міст і сіл Української РСР. Рівненська область. Інститут історії Академії Наук України. Київ, 1973. 656 с.
12. Komorowski I. Polskie Życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r. Wrocław, 1985. 156 s.
13. Кузьмінський І. Ю., Довбищенко М. В. Нові документи з історії театрального та музичного мистецтва Волині (кінець XVI–початок XVII століть). *Мистецтвознавчі записки*. Театр, кіно та хореографічне мистецтво, 2018. Вип. 33. С. 209–215.
14. Поліщук Я.О. Рівне. Мандрівка крізь віки. Нариси історії міста. Рівне, 1998. 196 с.
15. Bogusławski W. Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu sławnych artystów . Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965. 384 s.
16. Матвійчик О. Відомі музиканти Дубенщини: Міжнародна науково-теоретична конференція 16–17 травня «Дубно і світ». Дубно, 2000. 115 с.
17. Жилінський І. «І золоті нитки не згубить». З історії театрального мистецтва на Рівненщині. *Волинські дзвони*. Вип. III. Рівне, 1999. С. 46-51.
18. Шамаєва К. Музика в Кременецькому ліцеї . Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи. Київ, 1989. С. 48-62.
19. Шамаєва К. Музиканти-поляки з Волині. *Житомирщина на зламі тисячоліть*: наук. зб. Тов-ва дослідників Волині. Вип.21. Житомир, 2000. С. 334-337.
20. Копоть І. Вокальна творчість Казимира Любомирського в контексті естетики європейського романтизму. К. Любомирський. Вокальні твори. Житомирська обласна Спілка поляків України. Видавнича серія «Музична скарбниця Волині». Зошит п'ятий. Житомир, 2013. 56 с.
21. Єршов В. О. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності. Житомир: Полісся, 2008. 624 с.
22. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Число 3-4. С. 8-13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2013_3_4_3
23. Корогода О. Наш земляк – польський композитор і музикант Юліуш Зарембський: матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції «Малинщина у просторі і часі». Малин, 1996. С. 138-139.
24. Котляр С. Архітектура єврейської вулиці. «І». Львівський часопис. Число 48. «Гібрійський усе-світ Галичини». 2007. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/>
25. Гусак Раїса. Музична культура штетлів. «І». Львівський часопис. Число 48. «Гібрійський усе-світ Галичини». 2007. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/>
26. Рудницька Н. В. Становлення та розвиток системи освіти євреїв на Волині у XIX – на початку XX століття: дис. ... канд. пед. наук: 07.00.01. Запоріжжя, 2002. 261 с.
27. Мацько В. П. Равребе Іхлї Ізраїльович. / Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ, 2024. URL: <https://esu.com.ua/article-886261>
28. Коган Л.Г. Його життя – науковий подвиг. 2016. URL: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=660583615408580&id=193248191026117&_rdr
29. Равребе І. Весілля макарівського падики. Єврейський літопис. Т.4. «Райдуга». 1926. С. 159-167. [Публікація А. Локшина. С. 174-189].
30. Рехтман Авраам. *Єврейська етнологія* і фольклор (про етнологічну експедицію під керівництвом Ш. Ан-ского). Переклад з їдиш Леоніда Когана. Буэнос-Айрес, 1958. URL: https://berdicheva.net/index.php?categoryid=8&p600_bookid=74&p600_page=ALL
31. Максименко В. Як учив Столярський, або «Школа школа імені міне». «Мигдаль Times». №36-37. Одеса, 2003. URL: <https://www.migdal.org.ua/times/36/2869/>
32. Oxford University Press. REGIONAL CENTERS OF THE KLEZMORIM. URL: https://global.oup.com/us/companion.websites/fdscontent/uscompanion/us/static/companion.websites/9780190244514/appendix_3.pdf
33. Левик С. Записки оперного співака. URL: https://books.google.com.ua/books/about/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B2%D1%86.html?id=auAfAAAAIAAJ&redir_esc=y
34. Сайт Шимона Гойзмана. URL: <https://www.goyzman.name/vtoroe.html>
35. Береговський М. Я. Musikalischer Pinkes: Етнографічний Вісник. Київ, 1930. Кн. 8.
36. Нариси з історії та культури євреїв України. Київ: Дух і літера, 2008. 440 с.
37. Земцовський І. В світі єврейської музики. *Єврейський літопис*. Т.4. Київ, 1926. С. 68-79.
38. Jewish Music Research Centre. Joshua (Osias) Abrass. URL: <https://jewish-music.huji.ac.il/en/content/joshua-osias-abrass>
39. Музей єврейства міста Бердичева. Нісн Співак. 25 серпня 2024 р. URL: https://www.facebook.com/jewishberdychiv/?locale=uk_UA
40. Гімн Ізраїлю. URL: <https://www.national-anthems.org/anthems/country/ISRAEL>
41. Jewish Virtual Library. Jacob Samuel Morogowski. URL: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/morogowski-jacob-samuel>
42. Соломон Файнгух. URL: <https://yiddishmusic.jewniverse.info/fayntukhsolomon/index.html>
43. Інберг В. Мудреці й таланти. «Мигдаль-times». № 153. Одеса, 2018. URL: <https://www.migdal.org.ua/times/153/43442/>
44. Соломон Леві. Я – єврей?! URL: https://j-roots.info/index.php?option=com_content&view=article&id=295&Itemid=295
45. James Loeffler. Bachmann, Jacob. URL: <https://encyclopedia.yivo.org/article/1727>
46. Emanuel Rubin. The Music of David Novakowsky (1848–1921): A New Voice from Old Odessa. URL: <https://openpublishing.library.umass.edu/plugins/books/1/chapter/61>
47. Розенблат В. Золоті голоси синагоги. «Лехаїм». № 3. 1995. С. 41-45.
48. Севела Е. Мона Цакес – прапороносць. URL: https://www.hesed-dorot.ck.ua/maysa/sevela_yefraim_monya_cackes_znamenosec2.pdf
49. Баренбойм Арон. Заславщина багатьох культур. Документи і матеріали. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Documents/IzjaslavKlezmeri.html>