

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

З. И. МАРКОВСКАЯ-ШУНЬКОВА

*Харьковская государственная академия культуры*

### СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX – НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЙ

Иудейская культура является одной из древнейших в мире. Её глубинные истоки в значительной степени питают и христианскую цивилизацию, возникшую на фундаменте еврейского религиозного наследия. Тысячелетняя история повлияла на формирование традиционной культуры иудейских общин и еврейского искусства, развитие которого происходило в процессе исторического взаимодействия принципов культурно-национальной идентичности и сложного кросс-культурного диалога с другими народами и цивилизациями. Оригинальным и интересным является еврейское музыкальное искусство, содержащее в себе культовую и светскую (народную и профессиональную) традиции.

Цель настоящей статьи – осмысление основных культурно-исторических векторов развития еврейской музыки в границах «черты оседлости» на протяжении XIX – начала XX столетий.

Основные задачи исследования:

- установить, каким образом наблюдаемая историко-культурная динамика воздействовала на формирование музыкального искусства евреев;
- определить характер религиозного влияния на процесс развития музыкальной культуры иудеев Российской империи в границах «черты оседлости» XIX – начала XX веков.

В исследовании использован методологический аппарат культурологии, искусствоведения и смежных гуманитарных наук, что позволяет всесторонне рассмотреть культурно-музыкальную традицию евреев «черты оседлости».

Восточноевропейские евреи на протяжении длительного периода жили замкнуто и обособленно (в отличие от своих западноевропейских собратьев), культурно-эволюционные измене-

ния в их среде вызревали достаточно долго и приобрели ясно очерченную направленность лишь к концу XIX – началу XX столетий.

Гораздо раньше оформилась сфера иудейского религиозного творчества, наполненного сакральным смыслом и повсеместно культивируемого национальными общинами. В XV–XVI веках на территории Российской империи окончательно сложилась традиция синагогального песнопения, по своей сути не отличавшаяся от традиций других еврейских общин. Почётное место здесь занимали канторы, чьё религиозное служение воспринималось с большим пиететом. Однако в материальном отношении канторы зачастую бедствовали и порой оказывались едва способными обеспечить собственное существование. В конце XIX – начале XX столетий канторское искусство расцвело с новой силой, воспринимаясь уже как своеобразное художественное явление. В границах «черты оседлости» появлялись города – центры канторского творчества – Ковно, Вильно, Ошмяны и др. Становились широко известными отдельные имена выдающихся канторов; так, например, среди тех, кто проживал на территории современной Украины, можно в первую очередь отметить Нисона Блюменталья, Давида Новаковского, Вольфа Шестаполя, Боруха Шорра [10].

Помимо культовой иудейской музыкальной традиции, в еврейских общинах возникло светское искусство музыкантов-клезмеров, которое явилось ответвлением восточноевропейского ашкеназского фольклора. Клезмер (в переводе с идиша – «музыкальный инструмент») – традиционная нелитургическая музыка восточноевропейских евреев, а также особый стиль её исполнения. В дальнейшем это название рас-

пространилось на всю иудейскую народную музыку. Термин «клезмерская музыка» впервые предложил в 1938 году советский музыковед, исследователь еврейского фольклора и еврейской культуры Мойше (Моисей Яковлевич) Береговский (1892–1961). Наряду с фольклором, клезмеры использовали в своём инструментальном творчестве целые темы или мелодические обороты, присущие хасидским нигунам [7]. Исполнительская активность клезмеров зависела от отношения к ним местного еврейского самоуправления (кагального управления), которое нередко запрещало выступления подобных музыкантов перед соплеменниками.

Клезмеры получили наибольшее распространение в Чехии, Венгрии, Румынии, а также на территории Российской империи (упомянем, в частности, Белоруссию, Литву, Польшу и Украину), что, бесспорно, было связано с возникновением штетлов и «черты оседлости». В целом деятельность клезмерских капелл ориентировалась на музыкальные потребности не только населения еврейских общин, но и многих почитателей из числа состоятельных христиан. Музыкантов, пользовавшихся большим спросом, приглашали с выступлениями как единоверцы, так и христиане, что свидетельствовало о высоком уровне исполнительского мастерства клезмеров, их общественном признании.

Клезмеры выступали на свадьбах, ярмарках, праздниках, иногда даже на балах в составе так называемых капелл, которые состояли из трех-пяти исполнителей. Основным музыкальным инструментом в таких капеллах была скрипка, звучание которой дополняли в разнообразных сочетаниях цимбалы, флейта, барабан с тарелками, кларнет, труба. Разумеется, еврейские музыканты, живя среди иноязычного населения, испытывали влияния со стороны местного музыкального фольклора. Поэтому в репертуаре, исполняемом клезмерскими капеллами, очень часто можно было услышать характерные ритмоинтонационные обороты немецкой, румынской, польской или украинской музыки. Впрочем, клезмеры, отличавшиеся тяготением к свободной импровизации, стремились придать заимствуемым мелодиям ярко выраженный еврейский колорит.

Со временем репертуар клезмерских капелл стабилизировался: наряду с формированием музыкальных жанров, характерных для исполнительского творчества клезмерских капелл в целом, постепенно выкристаллизовалось и соответствующее «ядро», которое было связано с торжественными событиями из жизни еврейского общества [2].

Всех клезмеров, учитывая периодичность их выступлений, можно разделить на три группы:

- музыканты-любители, выступавшие от случая к случаю. Иногда этим клезмерам, по причине отсутствовавшего стабильного состава капеллы, приходилось ограничиваться исполнением соло;
- музыканты, выступавшие сравнительно часто и, наряду с любовью к музыке, рассматривавшие клезмерство как дополнительный источник заработка. Благодаря этому в подобных капеллах наличествовал более-менее постоянный состав участников; регулярность их выступлений зависела от свободного времени, предоставляемого основным видом деятельности каждого инструменталиста;
- музыканты-профессионалы, объединявшиеся в клезмерские капеллы, для которых исполнительство служило основным (или даже единственным) видом деятельности, а регулярные выступления – важнейшим источником существования.

Именно последние коллективы вызывают наибольший интерес в плане специфики их творческой деятельности [5].

Как известно, профессиональные еврейские музыканты много путешествовали по еврейским штетлам Восточной Европы (вплоть до их исчезновения). Клезмерство служило важным связующим звеном, которое сочетало национальные элементы и элементы фольклора других народов, проживавших в непосредственной близости от культурного ареала евреев. И хотя клезмеры были носителями устной музыкальной традиции, с распространением Гаскалы утвердилось негласное правило, согласно которому хотя бы для руководителей капелл желательно знание нотной грамоты. Подобное знание считалось практически целесообразным для копирования чужих нот или же записи собственных произведений.

Репертуар профессиональных музыкантов варьировался исходя из многих факторов. Как правило, клезмеров приглашали на традиционные мероприятия, которые не могли обойтись без соответствующей музыки. Помимо этого, на выбор исполняемой музыки в той или иной степени влияли специфические социальные факторы, процессы национальной интеграции, профессиональная оснащённость конкретных музыкантов, даже соперничество между различными капеллами – клезмерскими и «нееврейскими». Разумеется, уровень исполнительского мастерства зависел от статуса населенных пунктов – в маленьких городках (местечках) он был значительно ниже, чем в крупных городах, где существовала постоянная конкуренция. Вторая

половина XIX столетия характеризуется выдвиганием особенно талантливых представителей клезмерского искусства. Если имена музыкантов предшествующих поколений фактически не сохранились в истории, то в указанный период ширится народная молва о замечательном искусстве и творческих свершениях клезмеров – повествования, зачастую причудливо соединяющие реальность с вымыслом. Именно такое переплетение исторических фактов с выдумками характерно для полуполюгендарных рассказов о хасидских цадиках.

В ряду широко известных клезмеров XIX столетия выделяются яркие индивидуальности скрипачей Авраама-Мойше Холоденко (сценическое прозвище Педоцер) и Йосифа (Иоселе) Друкера (сценическое прозвище Стемпеню), а также цимбалиста Михаила-Йосифа Гузикова.

Авраам-Мойше Холоденко по прозвищу Педоцер (1828–1902), уроженец Бердичева, принадлежал к числу наиболее популярных клезмеров своего времени. Один из немногих еврейских музыкантов, сумевших овладеть нотной грамотой, Холоденко достиг подлинных высот в скрипичном исполнительстве, руководил лучшей в Бердичеве клезмерской капеллой и воспитал многочисленных учеников. Он стремился формировать музыкантов с широким музыкальным кругозором, поскольку был человеком культурно развитым и не замыкался в рамках национальной музыкальной традиции.

Благодаря тому, что еврейская община Бердичева считалась одной из самых многочисленных в России, а сам город в течение длительного времени олицетворял собой крупный провинциальный центр «черты оседлости», творчество Педоцера ярко преломило богатейшие этнические традиции родного края. Известно, что талантливый музыкант не выезжал на гастроли в крупные города Западной Европы. Несмотря на огромную популярность, Холоденко работал исключительно в своем регионе, выступая по приглашениям или давая концерты.

Принадлежащие мастеру многочисленные произведения, к сожалению, не сохранились, хотя известно, что он их записывал. Потомкам остались только записи учеников Педоцера, включённые в клезмерские сборники. Этнографическая экспедиция М. Береговского выявила наибольшее количество таких записей в семье скрипача Е. Гойзмана (1846–1912), более известного по сценическому прозвищу Алтер из Чуднова [1].

Йосиф (Иоселе) Друкер (1822–1879), или Стемпеню, также был уроженцем Бердичева. Иоселе вырос в семье клезмеров, все его предки играли на различных инструментах (флейте,

цимбалах, трубе, кларнете). Впрочем, Стемпеню прославился в первую очередь благодаря скрипке. Некоторое время он учился клезмерскому искусству в Киеве, позднее работал в оркестре под руководством отца. После смерти последнего роль руководителя оркестра перешла к Стемпеню; в дальнейшем, спустя годы, он передал «бразды правления» своему зятю, тоже скрипачу, Вольфу Черняховскому.

Следует заметить, что в указанный период немаловажным критерием профессионализма в музыке служил так называемый фактор наследственности. Клезмерские династии можно сравнить со средневековыми цехами и гильдиями, куда фактически не допускались посторонние; при этом в семьях клезмеров будущая профессия наследника определялась задолго до рождения.

Широко известным не только в России, но и далеко за её пределами было имя ещё одного прославленного клезмера – Михаила-Йосифа Гузикова (1806–1837). Он родился в городе Шклов Могилёвской губернии (современная Беларусь) и, подобно родителям, происходил из семьи потомственных клезмеров-флейтистов. Из-за лёгочного заболевания (туберкулёз), выявленного ещё в раннем детстве, Михаил-Йосиф сменил флейту на цимбалы. Юноша сам сконструировал для себя музыкальный инструмент, похожий одновременно как на цимбалы, так и на ксилофон. Игра Гузикова покорила современников красотой и выразительностью. На протяжении 1820–1830-х годов он много гастролировал, приобретая большую популярность. В ту пору даже среди музыкально образованных людей у Гузикова насчитывалось немало поклонников. Талантливый исполнитель на цимбалах выступал в лучших концертных залах Киева, Одессы, Вены, Берлина – в Европе возник своеобразный «культ Гузикова». Неизлечимая болезнь оборвала блистательную карьеру музыканта «на взлёте»: Гузиков скончался во время гастрольных выступлений в Аахене [9].

Между тем, в указанный период существовало множество клезмерских капелл, достигших высокого исполнительского уровня, однако не претендовавших на известность за пределами своих регионов. В художественной и мемуарной литературе на русском и украинском языках сохранились описания публичных выступлений талантливых еврейских музыкантов-провинциалов. Так, например, в очерках Л. Жемчужникова воссоздаются впечатления от игры клезмерской капеллы в Харькове: мемуарист «наслаждался украинскими песнями, которые исполняли в трактире евреи на скрипках и виолончели» [10].

После призыва на государственную воинскую службу провинциальным клезмерам нередко доводилось выступать в составе армейских коллективов – ансамблевых и оркестровых. Благодаря этому творчество еврейских музыкантов обогащалось ритмами, почерпнутыми из военно-инструментального репертуара.

К сожалению, вплоть до начала XX столетия клезмеры, не получившие музыкального образования и, вследствие этого, лишённые возможности записывать свои произведения, составляли явное большинство. Их музыкальное наследие дошло до нас лишь фрагментарно, и соответствующий пласт музыкального искусства оказался в значительной степени утраченным.

Отметим и неоднозначное отношение к клезмерам со стороны окружающей еврейской среды. Видимое почитание и восторженные отзывы по поводу клезмерского творчества «уравновешивались» нескрываемым презрением и пренебрежительными оценками, адресованными профессии музыканта как таковой. Столь противоречивая позиция была обусловлена и социальными предрассудками того времени, и прагматическими соображениями: музыкальное исполнительство зачастую не приносило существенного дохода, и клезмерам приходилось искать дополнительный заработок (как правило, в ремесленной сфере). Помимо этого, бытовало убеждение, что музыкально одарённый человек должен принимать участие в религиозной службе, работая хористом или хазаном при синагоге.

В связи с расцветом хасидского движения на территории «черты оседлости», еврейская музыкальная культура обогатилась песнопениями-вокализмами (иногда распевались отдельные слоги), которые именовались нигунами. Исполнять нигуны могли не только певцы, но и музыканты-инструменталисты. Хасидские нигуны отличались разнообразием; обилие соответствующего репертуара мотивировалось активностью хасидских общин, прежде всего, раввинов, возглавлявших эти общины и, как правило, создававших подобные напевы [7]. Естественно, что нигуны были наделены сакральной функцией – они способствовали переходу от повседневного состояния к хасидской восторженной молитве, а также излианию чувств, рождаемых душой человеческой в преддверии общения с самим Творцом. Упомянутые напевы «...явились таким же открытием хасидизма в еврейской культуре, каким стали в литературе иудаизма хасидские рассказы. Хасиды убеждены, что нигун – это пение освобождающейся из плена Божественной искры. Согласно учению рабби Нахмана из Вроцлава, нигун – основа мироздания и высшая форма служения» [8].

Поскольку хасидизм вообще тяготел к восторженному служению Богу, в образно-эмоциональном строе нигунов преобладали всевозможные оттенки радостных чувств. Позднее, когда в упомянутой религиозной среде возникло движение «ХаБаД», вновь создаваемые нигуны обрели некую ауру мистицизма, особую глубину восприятия мира. При этом сочинение хасидских нигунов могло сопровождаться музыкальными заимствованиями, – ведь хасиды, проживая в инокультурной среде, в окружении людей других национальностей, осознанно либо неосознанно усваивали традиционные напевы данного региона. Таким образом, наблюдаемые здесь музыкальные ассимиляции были по сути аналогичны процессам, характерным для искусства клезмеров.

Мелодика нигунов условно подразделяется на несколько типов. Нигун рикуд – радостная, подвижная мелодия, сопутствующая танцу, который представляет собой некое мистическое действо. Тиш нигун – неторопливая мелодия, исполняемая раввином в момент трапезы и сопровождающая религиозную медитацию. Девейкус нигун – напев медленный, мистически-самоуглублённый. Его исполнение характеризуется эмоциональной насыщенностью, главенством интроспективного начала и временной продолжительностью [11]. Кроме того, хасидской традицией были успешно адаптированы жанровые мелодико-ритмические формулы вальсов и маршей XIX столетия, приобретающие в процессе исполнения определённый национальный колорит. (Заметим, что многие из «адаптированных» мелодий, о которых идёт речь, остаются весьма популярными и у современных приверженцев хасидизма.)

Итак, в еврейской среде к началу XX столетия сложилась специфическая сфера музыкального сопровождения различных событий в жизни иудейского и христианского населения. Еврейские музыканты нередко приглашались на торжественные мероприятия христианским окружением, что являлось наглядным свидетельством их таланта, побуждало к совершенствованию исполнительского мастерства и способствовало обострению конкурентной борьбы с «нееврейскими» инструментальными капеллами. Большинство клезмеров, не имея музыкального образования, тяготели к устно-импровизационной манере концертных выступлений. Однако создаваемые таким способом инструментальные композиции зачастую приобретали широкую известность, пополняли сокровищницу народного творчества. Имена и сценические прозвища знаменитых клезмеров становились легендарными, предания о жизни

и творчестве этих музыкантов сегодня являются неотъемлемой частью еврейского фольклорного наследия.

Хасидизм, стремительно утверждавшийся в иудейских общинах Восточной Европы на протяжении XIX столетия, не только привнёс в традиционную еврейскую культуру ярко выраженные новации религиозного характера, но и придал мощный импульс формированию и развитию новых музыкальных жанров. Упомянутые «жанровые метаморфозы» явились открытием для замкнутого традиционного общества и оказали огромное влияние на последующие эволюционные процессы в недрах национальной культуры.

Обширное и многогранное музыкальное творчество еврейского народа фактически предвосхитило «универсалистские» тенденции в дальнейшем развитии мировой музыкальной

культуры. Характеризуя специфику соответствующих исторических процессов, следует заметить, что традиционная еврейская музыка, несмотря на существенно изменившийся облик различных жанров и видов, сохраняет свой неповторимый, присущий только ей национальный колорит. Разумеется, исторические трансформации, связанные с изменениями в устоявшемся традиционном укладе, способствовали постепенному обновлению мировосприятия иудейских общин. Это повлекло за собой, в частности, формирование нового отношения к музыкальному искусству, в меньшей степени обусловленного религиозными установками и предполагающего возможность творческого самовыражения того или иного представителя общины в «мультикультурном диалоге» с иными художественными традициями.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Береговский М.* Еврейский музыкальный фольклор. М.: Музгиз, 1934. 268 с.
2. *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text9\\_0.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text9_0.php).
3. *Добрушина И.* Еврейские народные песни. М.: Госиздат, 1947. 256 с.
4. *Росман М.* Главы из истории и культуры евреев Восточной Европы. Тель-Авив: Изд. Открытого университета, 1995. Ч. 3–4. 330 с.
5. *Слепович Д.* Типология феномена клезмер в Восточной Европе // Вести Белорусской академии музыки. 2002. Вып. 2. С. 53–58.
6. *Степанская Н.* Экстатический топос в еврейской музыкальной традиции. URL: [http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic\\_topos\\_ru.html](http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic_topos_ru.html).
7. *Хаздан Е.* Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры: на материале общины «ХаБаД Любавич»; дис. ... канд. иск. М., 2008. 202 с.
8. Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12119>.
9. *Энгель Ю.* Еврейская народная песня: Этнографическая поездка. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text47.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text47.php).
10. Нариси з історії та культури євреїв України / ред.-упор. Л. Фінберг. Київ: Дух і літера, 2008. 440 с. [Очерки истории и культуры евреев Украины / ред.-сост. Л. Финберг. Киев: Дух и буква, 2008. 440 с.]
11. *Grübel M.* Judentum. Köln: DuMont Buchverlag, 2003. 316 S.

### REFERENCES

1. *Beregovskiy M.* Evreyskiy muzykal'nyj fol'klor [The Jewish Musical Folklore]. Moscow: Muzgiz Press, 1934. 268 p.
2. *Beregovskiy M.* Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka [Jewish Folk Instrumental Music]. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text9\\_0.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text9_0.php)
3. *Dobrushina I.* Evreyskie narodnye pesni [Jewish Folk Songs]. Moscow: Gosizdat Press, 1947. 256 p.
4. *Rosman M.* Glavy iz istoriii i kul'tury evreev Vostochnoy Evropy [Chapters from the History and Culture of Jews in Eastern Europe]. Tel Aviv: The Open University Press, 1995. Vol. 3–4. 330 p.
5. *Slepovich D.* Tipologiya fenomena klezmer v Vostochnoy Evrope [Typology of the Phenomenon of Klezmer in Eastern Europe]. Vesti Belorusskoy akademii muzyki [Bulletin of Belarussian Academy of Music]. Minsk: Belarussian State Academy of Music, 2002. Issue 2. P. 53–58.
6. *Stepanskaya N.* Ekstatcheskiy topos v evreyskoy muzykal'noy traditsii [Ecstatic Topos in Jewish Musical Tradition]. URL: [http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic\\_topos\\_ru.html](http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic_topos_ru.html).
7. *Hazdan E.* Nigun kak yavlenie traditsionnoy evreyskoy muzykal'noy kul'tury: na materiale obshchiny «HaBaD Lyubavich»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Musical Culture: on the Material of the Community «HaBaD Lubavitch»: Dissertation for Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 202 p.

8. Elektronnaya evreyskaya entsiklopediya [Electronic Jewish Encyclopaedia]. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12119>.
9. Engel Yu. Evreyskaya narodnaya pesnya: Etnograficheskaya poezdka [Jewish Folk Song: Ethnographic Trip]. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text47.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text47.php).
10. Narysy z istoriyi ta kul'tury yevreyiv Ukrainy (In Ukrainian) [The essays on the History and Culture of Jews of Ukraine]. Edited by L. Finberg. Kyiv: Dukh i litera Press, 2008. 440 p.
11. Grübel M. Judentum [Judaism]. Köln: DuMont Buchverlag, 2003. 316 S.

—————      **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЕВРЕЙСКОЙ**      —————  
**КУЛЬТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ**  
**РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX – НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЙ**

В статье рассматриваются основные тенденции развития культового и светского еврейского музыкального искусства в границах так называемой «черты оседлости» конца XIX – начала XX столетий. Устанавливаются причинно-следственные связи между историко-культурными процессами и эволюцией музыкальной культуры еврейских общин на территории Российской империи. Освещаются формирование и становление такого уникального культурного феномена, как клезмерское искусство. Характеризуется творчество выдающихся клезмеров, выявляется специфика влияния их деятельности на последующее развитие еврейского музыкального

искусства. Определяются важнейшие категории и понятия, связанные с музыкально-творческой деятельностью клезмеров и хасидов. Рассматриваются основные принципы, обуславливающие своеобразие хасидской музыкальной традиции. Отмечается влияние полиэтнического окружения на искусство клезмеров и хасидов как музыкальное творчество нового типа. Выявляются основные этнокультурные особенности музыкальной традиции еврейских общин в границах «черты оседлости».

*Ключевые слова:* еврейская музыка, клезмер, хасидский нигун, иудейская культура, А.-М. Холоденко, Й. Друкер, М.-Й. Гузиков.

—————      **THE FORMATION AND DEVELOPMENT**      —————  
**OF THE JEWISH CULTURAL-MUSICAL TRADITION IN TERRITORY**  
**OF THE RUSSIAN EMPIRE IN THE XIX<sup>th</sup> – BEGINNING OF THE XX<sup>th</sup> CENTURIES**

The article analyzes the main trends of the evolution of Jewish religious and secular musical art, the so-called pale of settlement, the end of the XIX<sup>th</sup> – beginning of the XX<sup>th</sup> centuries. The author identifies cause-and-effect relationship between historical-cultural events and the development of musical culture of the Jewish communities in the Russian Empire. The process of formation and development of the unique cultural phenomenon as Klezmer art is discovered. The author analyzes the work of outstanding Klezmers and explores the character of their impact on the subsequent development of Jewish musical art. Main categories and concepts

inherent in Jewish musical-creative activities by Klezmers and Hassidim are given. The basic principles of the Hassidic musical traditions are discussed. The analysis of the influence of multi-ethnic environment in forming the musical art of a new type, which became the musical creative work by Klezmers and Hassidim in the midst of Jewish communities are reviewed. The author identifies the main ethno-cultural characteristics of musical art of Jewish communities in the Pale of Settlement.

*Key words:* Jewish music, Klesmer, Hassidic nigun, Jewish culture, A.-M. Kholodenko, J. Drucker, M.-J. Guzikov.

**Марковская-Шунькова Зоя Игоревна**  
аспирант кафедры культурологии  
Харьковская государственная академия культуры  
Украина, 61057, Харьков  
e-mail: lilitkh@bigmir.net

**Markovskaya-Shunkova Zoya I.**  
postgraduate student of the Department of Cultural studies  
Kharkiv State Academy of Culture  
Ukraine, Kharkiv, 61057  
e-mail: lilitkh@bigmir.net