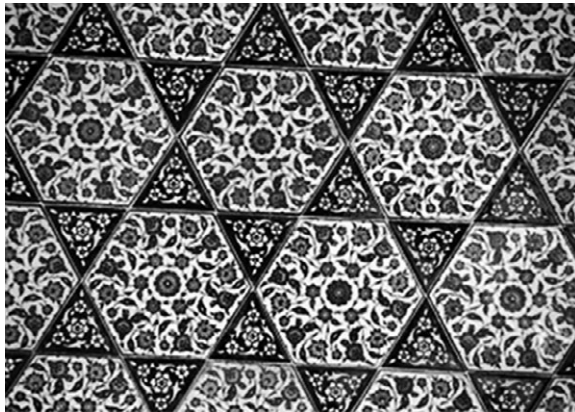




אשכולות
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

при поддержке
אבי אבי
חן שחאי

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ



Материалы к мини-курсу
проф. Эдвина Серусси и Хадас Паль-Ярдена

Москва
декабрь 2011 г.
проект «Эшколот»
www.eshkolot.ru

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

К ИСТОРИЧЕСКОМУ ОБЗОРУ ФЕНОМЕНА МАФТИРИМ

© Проф. Эдвин Серусси (Еврейский университет в Иерусалиме)

Введение

Феномен Мафтирим, объединения еврейских певцов, поэтов и композиторов, создававших и исполнявших еврейскую духовную поэзию под классическую османскую музыку на паралитургических собраниях – это одна из уникальных форм еврейской духовной жизни в Османской империи. Об этом явлении написано немного, хотя представленные записи свидетельствуют о том, что явление это по-прежнему привлекает пристальное внимание интересующихся музыкальной культурой евреев Османской империи.

К сожалению, с течением времени было утрачено немало знаний об истории феномена Мафтирим. С другой стороны, вновь и вновь воспроизводятся отрывки безосновательной информации. В этом эссе я попытаюсь суммировать большую часть доступных данных на тему этого музыкально-поэтического религиозного феномена, впрочем, не претендуя на последнее слово. Мы надеемся, что дальнейшие исследования, главным образом, основанные на все еще существующих непрочитанных документах, прольют больше света на это явление.

Одним из особых обстоятельств расцвета еврейская культура под властью Османской империи было использование турецкого макама (мн. ч. макамлар) еврейскими музыкантами по крайней мере с середины XVI века. Изысканность и сложность турецкой традиции макама, порождения османской городской элиты, требовавшего высоких стандартов музицирования как от исполнения, так и от композиции, импонировали преимущественно городским еврейским общинам империи, особенно после массовой иммиграции в империю сефардских евреев, изгнанных из Испании и Португалии в 1492-1497 годах. Евреи быстро овладели утонченным макамом и совместно с музыкантами других религиозных меньшинств Османской империи приняли активное участие в формировании музыкальной культуры нееврейского аристократического общества, в частности, при дворе. К XVII веку создание и исполнение музыки в стиле макама стало важной профессией среди османских евреев.

Компетентность еврейских музыкантов в османской традиции макама отражалась в использовании макамлар в литургии, и в частности в появлении отдельного музыкального репертуара на иврите, исполняемого в синагоге или в частных домах. Этот репертуар исполнялся во время особых религиозных событий, обычно ранним утром или днем в субботу. Подобные собрания, судя по всему, появились ближе к середине XVI века в каббалистических (мистических) кругах сефардских евреев Верхней Галилеи. Центральная роль музыки и духовной поэзии сближает эти собрания с суфийским ритуалом сема. Несмотря на то, что после XVI-XVIII вв. исходная

мистическая составляющая этих собраний постепенно отошла на задний план, еврейские певцы в точности сохраняли музыкальную традицию вплоть до современности. Вескими причинами стойкости этой практики, среди прочего, были желание сохранить древнюю религиозную традицию (минхаг) и эстетическое удовольствие, доставляемое этой музыкой как ее исполнителям, так и слушателям.

Несмотря на многие близкие музыкальные корреляции между этим ивритским религиозным репертуаром и обще-турецким репертуаром *макама*, еврейской традиции присущи некоторые особенности, в частности, необыкновенные вокальные и хоральные формы. Исполнение ивритского вокального *фасыла*, османской сюиты, основанной на правилах, форме и жанрах *макама*, стало задачей избранной группы певцов, специально обученных в хоральных обществах, образовавшихся при синагогах. Известнейшей из этих организаций, но безусловно не единственной, было общество Мафтирим в Эдирне (бывшем Адрианополе).

Основным источником для исчерпывающего исторического исследования репертуара Мафтирим из Эдирне и всей османской ивритской музыкальной традиции в целом являются рукописи и печатные сборники духовных песнопений на иврите (*пютим* и *пизмоним*), содержащие указания к их музыкальному исполнению, такие как названия *макамов*, *узулов* и музыкальных жанров и/или отсылки к первым строкам или названиям произведений на турецком, записанных ивритскими буквами. Такие сборники духовных песнопений на иврите, систематизированные согласно турецким *макамам* от XVI до начала XX века, можно назвать *меджмуа*, подобно их турецким эквивалентам.

Исследователи османской еврейской культуры в общем и духовной ивритской поэзии Османской империи в частности по большей части обошли вниманием эти рукописи. Историки и литературоведы не способны были оценить такие документы, поскольку не осознавали значимость их музыкального контекста. К тому же, после XVII века растущее влияние музыкального творчества повредило литературному качеству духовной поэзии на иврите в Османской империи. Будучи подчиненными музыкальной композиции, *пютим* нередко приобретали неловкую форму: в них появлялись, например, строфы с разным количеством строк, строки из разного количества слогов в одной и той же строфе, разные рифмы в одной строфе и множество строф или стихов бессмысленных слогов (*терренюм*). Такую неловкость сегодня можно объяснить при помощи междисциплинарного подхода, принимающего во внимание музыкальный контекст этой ивритской духовной поэзии.

Между XVI веком и началом XX были написаны буквально тысячи стихотворений на иврите, подразумевающие исполнение с классической османской музыкой, но до XX века они не были опубликованы. Более того, в живой устной традиции сохранились только ничтожные крупицы этих песнопений. Этот живой репертуар отражен в

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

важнейшем и практически единственном ивритском междума, изданном в Стамбуле около 1921 года под названием «Ширей Исраэль бе-эрец ха-Кедем» (далее – ШИБА). Этот сборник отражает репертуар, исполнявшийся обществом еврейских певцов, действовавшим в Стамбуле в двадцатые годы под руководством иммигрантов из Эдирне. ШИБА был издан печатником из Эдирне Биньямином Бехором Йосефом по инициативе журналиста, ученого и поэта Исаака Элияху Навона, также уроженца Эдирне, и основан на репертуаре Мафтирим из Эдирне. Репертуар этот был привезен в Стамбул после Первой мировой войны, во время которой множество евреев перебралось из Эдирне в Стамбул после полного разрушения их родного города. Помимо репертуара собственно Мафтирим из Эдирне, в ШИБА входят другие композиции, созданные современниками из Стамбула и Измира, работавшими в том же кружке музыкантов.

Зачатки традиции Мафтирим/ШИБА: вклад рабби Исраэля Наджара

Вполне вероятно, что контакты евреев с османской придворной музыкой завязались еще до прибытия сефардских евреев. Ранние свидетельства о духовной поэзии на иврите, положенной на турецкую музыку, попадают у романиотских (византийских) ивритоязычных поэтов, подвергнувшихся влиянию испанского стиля ивритской поэзии в начале XVI века. В сборнике «Ширим у-змирот ве-тушбахот» (Константинополь, 1545) поэт Шломо Мазаль Тов публикует раздел стихотворений (№233-244) с припиской «бе-ниггун ишмаэли» или «бе-шинуй ниггун ишмаэли» («[исполнять] на мусульманскую мелодию»). Из этих пометок историк Саломон Розанес заключил, что Мазаль Тов был первым еврейским поэтом, использовавшим макам. Однако вывод Розанеса лишен серьезного обоснования, поэтому связь Мазаль Тоба с возникшей тогда классической османской музыкой невозможно установить.

После изгнания евреев с Пиренейского полуострова и массового переселения их в земли Османской империи произошел наплыв андалусских евреев, принеших с собой западный стиль музыки, природу которого также невозможно определить. Тем не менее, этот западный стиль мог иметь в Стамбуле некоторое влияние, как следует из рассказа, входящего в «Седек Элияху Зута» авторства рабби Элияху бен-Элькана Капсали (1483-1555): еврейского музыканта из Испании обнаруживает Султан, нанеся визит инкогнито своим новым еврейским подданным. Вызванный на следующий день ко двору андалусский еврей поначалу не может играть, но оправившись от первого шока, становится главным придворным музыкантом. Пусть апокрифичный, этот рассказ указывает на некоторое раннее участие испанских евреев в музыкальной жизни османского двора.

До второй части XVI века у нас нет ясных данных, но можно решительно утверждать, что истинным зачинателем османской еврейской музыкальной традиции является рабби Исраэль Наджара (ок. 1555-1625). Современные ученые считают Наджару

величайшим поэтом сефардского еврейства восточного Средиземноморья после изгнания из Испании. Основное его нововведение заключалось в применении развивавшейся тогда османской системы макамов к еврейской духовной поэзии. Подробное рассмотрение двух собраний религиозных стихотворений, созданных Наджарой – «Земирот Исраэль» (опубликовано в трех разных изданиях: Цфат 1587, Салоники 1599/1600 и Венеция 1600) и «Шеэрит Исраэль» (опубликовано очень отрывочно М. Х. Фридландером как «Пизмоним», Вена 1858; в основном осталось в рукописях) – показывает его растущую связь с османской музыкой. «Земирот Исраэль» делится на три части, содержащие соответственно: пиютизм для ранних утренних молитв («Олат ха-тамид»), субботе («Олат ха-шаббат») и новолунию («Олат ха-ходеш»). Именно собранные в первом разделе пиютизм соответствуют турецким макамам. В «Земирот Исраэль» Наджара использует двенадцать макамлар: «Раст», «Дюгах», «Хюсэйни», «Буселик», «Сегах», «Сегах Ирак», «Небрус Аджем», «Махур», «Нева», «Уззал», «Накш Хюсейни» и «Никриз». В юности Наджары турецкая традиция макама, развившаяся из средневековых арабских и персидских музыкальных принципов, переживала процесс консолидации. Следовательно, хотя названия макамов, появляющиеся в «Земирот Исраэль», встречаются в современной турецкой практике, проецировать современную музыкальную практику на времена Наджары можно только гипотетически. Все еще остается спорным, насколько Наджара мог быть знаком с этой музыкой, притом, что ареал его деятельности располагался в основном вдоль оси Дамаск-Цфат. Возможные путешествия Наджары в Турцию и даже в Салоники могут стать объяснением его поразительных познаний в системе макама.

На ранних этапах творчества моделью ему служили турецкие песни из двух источников: кофеев, в особенности принадлежащих янычарам, с которыми евреи находились в тесной связи в Сирии, и, в некоторых случаях, суфийских сект, о чем свидетельствуют упоминания в меджмуа Наджары песен суфийских поэтов, таких как Пир Султан Абдал из ордена Бекташи. В поздних сочинениях Наджары прослеживается знакомство с более современными музыкальными формами. В своем последнем, почти неопубликованном, собрании религиозных стихотворений «Шеэрит Исраэль», он упоминает помимо макамлар несколько усюлов (циклических ритмов) и инструментальных музыкальных жанров (особенно пешрев), составляющих сложную форму османской придворной музыки – фасыл. В рукописи «Шеэрит Исраэль» (изданной М. Фридландером в 1858 году как «Пизмоним») в императорской библиотеке Хофбурга (ныне Австрийская национальная библиотека) в Вене встречаются такие надписи как «Йасадти аль пешрев Кабул Хасан» («я основал [эту песню] на пешреве Кабула Хасана»). Пешрев – турецкая инструментальная форма, полюбившаяся еврейским композиторам со времен Наджары. Таким образом, «Шеэрит Исраэль» можно считать первым действительно ивритским меджмуа и образцом, вдохновлявшим еврейских композиторов и поэтов по всей Османской империи.

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

Итак, достижения Наджары можно резюмировать следующим образом:

- а) Он положил начало традиции османской еврейской музыки. Эта традиция отражена в сборнике его еврейской духовной поэзии, наследующей турецкую модель, т.е., основанной на *макамлар*.
- б) Он определил конкретные религиозные контексты для исполнения этой османской еврейской вокальной музыки, например, службу раннего утра субботы;
- в) Он сочинил многие мелодии для *пикютим*, что следует из частой надписи в рукописях «Шеэрит Исраэль» – «лахан хидашти ани» («мелодию сочинил я»).
- г) Он имел учеников, которые продолжали сочинять духовную поэзию на иврите, положенную на османскую профессиональную музыку, и даже усовершенствовали музыкальный аспект этой традиции в соответствии с последними веяниями османского двора. Такое музыкальное совершенствование зачастую соседствовало с неуклонным падением уровня поэзии с вершины, достигнутой Наджарой.

Консолидация османской еврейской музыкальной традиции после Исраэля Наджары

В начале XVII века, еще при жизни Наджары, константинопольские еврейские музыканты, хорошо овладевшие народной и придворной музыкальной традицией Османской империи, заняли важные роли при дворе. Путешественник Пьетро делла Валле в своем описании приема Аломоро Нани, нового венецианского посла в Константинополе, в 1614 году, свидетельствует, что «после трапезы все покинули дворец, дабы час или два наблюдать за тем, как еврейские музыканты играли на инструментах, пели и плясали на турецкий манер». Эти умения применялись и к области духовных песнопений на иврите.

В эволюции исполнения *пикютим* на османскую придворную музыку после Наджары сыграли роль три существенных факта:

- 1) С начала XVII века Эдирне постепенно стал центром османского ивритского музыкального творчества; однако география этой традиции охватывала и другие западные регионы Османской империи (например, Болгарию и Боснию), и даже выходила за пределы империи, достигая важной левантйской еврейской общины в Венеции, а также Египта.
- 2) начиная со второй половины XVII века еврейские поэты и композиторы приблизились к мусульманским и христианским музыкантам, служившим при дворе, и к музыкантам *тариката* Мевлеви.
- 3) османские еврейские музыканты были двукультурны: они служили еврейской общине, но при этом выступали и перед нееврейскими слушателями.

Проследить развитие этой музыкальной традиции начиная с XVII века позволяют десятки ивритских меджмуа, разбросанных по библиотекам Израиля, Европы и

США. Самые ранние рукописи представляют собой расширенные версии «Шеэрит Исраэль» Наджары, происходящие из близких к нему кругов дамаскских поэтов и музыкантов. Среди них можно назвать сыновей Наджары, Леви и Моше (названных в честь его деда и отца соответственно), которые до недавнего времени были почти неизвестны; знаменитого каббалиста, поэта и врача Шмуэля Виталья (1598-ок. 1678), младшего сына великого каббалиста – рабби Хаима Виталья; а также Иехуду бен-Ноажа, плодовитого поэта, о котором известно очень мало.

Влияние Наджары и широкое географическое распространение созданного им типа ивритской поэзии и музыкальной практики отражены в других рукописных мед-жмуа. Два из важнейших таких рукописных сборников, датированные серединой XVII и началом XVIII века, происходят из левантйской еврейской общины Венеции. Первая рукопись – сборник гимнов, составленный венецианским кантором Давидом бен Авраамом де Сильвой около 1650 года. Стихотворения в нем расположены так же, как в «Земирот Исраэль» Наджары, т.е., согласно функциональным (для субботы, новолуния, Дней трепета, Пурима, Хануки и т. д.) и отчасти музыкальным (макам) критериям. Де Сильва применяет следующие турецкие макамы: «Буселик» (еврейское произношение – «Пуселик»), «Раст», «Уззал», «Дюгах», «Хюсейни» и «Нева-Ирак».

Вторую венецианскую рукопись составил кантор Моше ха-Кохен, родом из Сараево. Общая структура этого кодекса соответствует формату, заданному «Земирот Исраэль». Первая часть, которую составитель озаглавил «Неим земирот», поделена на два раздела: в первой содержатся пюитим, расположенные согласно десяти турецким макамам, а во второй пюитим классифицированы в соответствии с событиями литургии и жизненного цикла. В этой первой части упоминаются макамы: «Раст», «Дюгах», «Хюсейни», «Нева», «Сиках», «Аджем», «Ирак», «Сегах», «Пуселик» и «Уззал». Во второй части рукописи, под названием «Наава техилла», находятся несколько индексов, демонстрирующих преобладание системы макама в музыкальном исполнении канторов левантйской синагоги на протяжении XVIII века. Один из индексов перечисляет группы мелодий пюитим, принадлежащих к одному и тому же макаму, для распевания молитв во время конкретных литургических событий. Отсюда можно сделать вывод, что канторы объединяли все литургическое событие при помощи одного макама – такая практика сохранилась в сефардских синагогах по сей день.

Еще один важный источник для изучения наследия Наджары являют собой рукописи одного из его, по всей видимости, ближайших учеников – Авталиона бен Мордехая. Точно датировать годы жизни Авталиона до сих пор не представляется возможным. Розанес дает подробное, но совершенно не подкрепленное документами, описание его жизни, достойные цитаты:

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

Авталион бен Мордехай был из семьи константинопольского происхождения. Он был рожден в Константинополе в 1570 году, позже переселился в Страну Израиля, где учился в йешиве [религиозном училище] поэта рабби Исраэля Наджары. После смерти своего учителя он вернулся в европейскую часть Турции и поселился в Адрианопле. Его последователи поселились в Рушукке, и поныне являются известными и славными дельцами и банкирами в Бухаресте, Рушукке и Париже. По свидетельству рабби Моше ха-Леви из Боснии [Сараево], во владении тамошней общины была обнаружена рукопись, написанная этим поэтом, в конце которой написано: «Это моя доля в усилиях, которые я приложил в жертве ради Торы, и начертал своими руками [эту рукопись] для моего учителя и светила, венца великолепия юности, ученого наставника и раввина рабби Исраэля Наджары, да живет он вечно... Авталион бен Мордехай». Этот поэт был знаменит среди турков, звавших его Кючюк Ходжа Хакхам Авталион, и признан всеми за свои музыкальные сочинения [в форме] пешрев, юрюк семаи, фасыл Курданиани и т.д. Его песни много лет оставались в рукописях, и изданы в ШИБА и в сборнике «Неим Земирот» [Салоники 1929]. Из страны Израиля эти песни и мелодии распространились до европейской Турции (Румелии) и азиатской Турции (Анатолии). Когда поэт Авталион бен Мордехай прибыл в Адрианополь, он привез [эти песни] с собой и представил их [местной еврейской] общине. Он постоянно находился в монастыре дервишей, отшельников-мистиков, основанном Джелаледдином Руми, под названием Мевлея. Секта была названа Мевляна в честь Руми; ее члены собираются каждую пятницу и танцуют под звуки музыкальных инструментов.

Увы, сараевский манускрипт, который упоминает Розанес, сегодня утерян. Согласно этому источнику, Авталион якобы являлся младшим учеником Наджары, но в то же самое время тот же Розанес (в своем кратком введении к ШИБА), утверждает, что он жил в Эдирне около 1760-ого года! В заметках к диску «Мафтирим» дата рождения Авталиона указана как 1747, тоже без документального подтверждения. Тем не менее, музыкальная терминология, применяемая Авталионом в его рукописном сборнике, представляющем собой важнейший источник, отражает состояние османской художественной музыки на момент второй половины XVII века. Поэтому мы предлагаем следующую гипотезу: существовало двое поэтов по имени Авталион – прославленный дед (конец XVI по середину XVII века) и менее известный внук (конец XVII – начало XVIII века), который, видимо, называл себя Авталионом бен Мордехаем Авталионом с тем, чтобы его не путали с дедом, Авталионом бен Мордехаем. На данный момент удалось обнаружить четыре рукописные копии впечатляющего меджмуа Авталиона под названием «Хадашим ла-бкарим» («[Они] обновляются каждое утро», ср. Плач Иеремии 3:23, намек на стремление поэта к обновлению вслед за требованиями публики). Наиболее полная версия этого сборника – рукопись Сассуна №1031, единственная копия, содержащая подробное предисловие автора. Мы предполагаем, что эта рукопись – автограф.

Даже поверхностный разбор творчества Авталиона показывает, что его вовлеченность в придворную традицию значительно глубже и более развита, чем у Наджары. Он использует гораздо больше макамлар (в том числе, составных), как правило, в названии его сочинений содержится соответствующий усул, и музыкальные формы, которые он применяет, стандартны для османского двора конца XVII века. Если Наджара сочинял только вокальные пешревы и очень мало семаи, то в сборнике Авталиона, помимо множества пешревов и семаи, имеются произведения и других жанров: бесте, кар, накш, юрюк семаи и пешрев семаи – форма, упоминающаяся только в ивритских источниках начиная со второй половины XVII века. Произведения Авталиона рассчитаны на исполнение циклами, основанными на одном макаме, подобно придворному фасылу, айину Мевлеви и собраниям Мафтирим.

Еще один достойный упоминания османский еврейский поэт – Йосеф Гансо из Бурсы. Он был единственным, помимо Наджары, поэтом этого периода, которому удалось издать сборник поэзии XVII века на иврите, положенной на османскую музыку. Сохранился только один неполный экземпляр этого печатного сборника под названием «Пизмоним у-ваккашот» (Константинополь ок. 1648), он находится в библиотеке Еврейской теологической семинарии в США.

По следам Наджары, Авталиона и Гансо в Эдирне и других городах Османской империи сформировалась школа османских еврейских музыкантов. Некоторые из этих еврейских музыкантов прославились в нееврейских кругах и упоминаются в турецких источниках конца XVII и XVIII века. Среди них были инструменталисты, к примеру, мискали Яхуди Яко и тамбури Яхуди Кара Каш. Но большинство еврейских музыкантов были одновременно исполнителями и композиторами, например: Челебико (учитель Кантемира); Аарон Хамон (известный как Яхуди Харун, умер в 1721 г), член почтенной стамбульской еврейской семьи (действовавший и в Эдирне в конце XVII века), чьи весьма популярные стихотворения вошли в несколько более поздних сборников, а также в караимскую литургию; Моше Фаро (известный также как Муси или тамбури хакхам Муше, ум. в 1776 г.), игрок на танбуре с длинным грифом, которого французский ориенталист Шарль Фонтон, бывший в Стамбуле в 1746-1753, упоминает как ведущего музыканта при дворе султана Махмуда Первого (правившего в 1730-1754); Исаак Фреско Романо (Танбури Изак или Исхак, ок. 1745-1814), главный музыкант двора султана Селима Третьего (прав. 1789-1807), учитель султана и новатор (он создал макам «Гюлизар»). Судя по ивритским меджмуа, некоторые из этих еврейских мастеров, в том числе, Исаак Фреско Романо, писали также и пиютим.

Однако большинство плодовых композиторов, фигурирующих в ивритских османских меджмуа конца XVII и XVIII века, вообще не упоминаются в турецких источниках. Из подобных поэтов/музыкантов можно вспомнить Исаака Амиго, Авраама

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

Толедо, Авраама Реувена, Аарона бар Ицхака Алиди, Моше Шани и его сына Шломо Моше Шани (называемого в ивритских источниках аббревиатурой «Шеме»ш), Якова Амрона, Элиу Уалида, Моше Йехуду Аббаса, Шеломо Рава Хуну, Элияху Фалькхона, Моше бен Шломо ибн Хабиба, Мордехая Шимона бен Шломо и других.

Почти не существует биографической информации об этих музыкантах/поэтах/раввинах. Согласно Розанесу, Амиго жил в Стране Израиля во времена жизни Исраэля Наджары. По утверждению рабби Моше ха-Леви из Сараево, восемьдесят четыре стихотворения Амиго вошли в собрание Наджары (он не уточняет, которые стихотворения, но судя по всему имеет в виду сараевский манускрипт, приписываемый Авталиону), а другие содержатся в ШИБА. Моше бен Шломо ибн Хабиб (1654–1696) – автор книги «Гет пашут» (Ортакей [Константинополь], 1719/1720). Авраам Толедо, живший в конце XVII века, был одним из наиболее плодовитых авторов новой поэзии на ладино. Его шедевр «Коплас де Йосеф Хасадик» (изданный в Салониках в 1732, через много лет после его смерти) – это масштабный библейский эпос, обрамленный музыкальной структурой, демонстрирующей его обширные познания в классической османской музыке. Авраам Реуен – автор книги «Бейт Авраам» (Константинополь, 1741/2), служил кантором в синагоге Ахрида в квартале Балат. Аарон Алиди и Шеломо Рав Хуна были его коллегами и современниками (они написали предисловие к его трудам, из чего можно сделать вывод, что оба были еще живы в 1740 году) – то есть, канторами, работавшими в первой половине XVIII века. Моше Йехуда Аббас, один из наиболее плодовитых османских ивритских поэтов, писал в середине XVII века в Египте и Сирии. Мордехай Шимон бен Шломо – автор книги «Мате Шимон» (Салоники 1797–1819).

К концу XVIII и XIX веку от Мафтирим из Эдирне произошли новые поколения поэтов/композиторов, многие из которых принадлежали к крупнейшим раввинским семьям города, и их стихотворения входят в ШИБА. В их числе были члены семей Мордехай и Герон, которые с 1725 года были раввинистическими лидерами города – Менахем бен Шимон Мордехай, автор труда «Диврей Менахем», и Шмуэль Герон. Важную роль играли также члены семьи Бен Аройя, в особенности Йехуда бен Исраэль Бен Аройя (конец XVIII века) и Авраам Бен Аройя (раввин в Татар Базарджике). Другие адрианопольские авторы в ШИБА – Менахем и Исаак Дабах, Хаим (ум. ок. 1885) и Мордехай бен Басат, Шломо Моше Митрани, Рефаэль Йосеф (дед издателя ШИБА Биньямина Йосефа), Бехор Йосеф Данон (ум. 1905, ав бейт дин (член раввинского суда) Адрианополя), Бехор Меворах, Исраэль Хасид, Бехор бин Нун (кантор и композитор из синагоги Ортакея), рабби Бехор Папо (стоявший за организацией Мафтирим в Стамбуле) и рабби Хаим Бежерано (род. в Загоре, Болгария, в 1846 – ум. в Стамбуле в 1931), работавший в Руцуке (1874–1879) и Бухаресте (после 1887), позже – раввин Эдирне (после 1910-го) и главный раввин Стамбула (с 1920-го). Отсутствие упоминаний этих еврейских авторитетов в турецких источни-

ках может объясняться тем, что они писали сочинения только на иврите для внутри-общинного использования.

В конце XIX века еврейские композиторы Турции разбились на две группы: те, кто писал песни на турецком и инструментальные композиции, например, Авраам Леви Хаййят, он же Мысырлы Юди Аврам Ибрахим (1872-1933) и Исаак Варон (род. 1884 в Галлиполе, в 1918 переехал в Стамбул, где умер в 1962 году), и те, кто писал произведения на иврите, например, стамбулец Моше Кордова (1881-1967) и Исаак Альгази (1889-1951) из Измира. Это разделение отражает разрыв между светскими и религиозными евреями в сфере музыки.

На протяжении XIX века, и безусловно к началу XX века, роль Мафтирим как исключительно религиозного общества расширялась. Многие новые композиции отражали актуальные социальные проблемы, касающиеся членов общины, а не теологические или эсхатологические вопросы. Появляются песни о назначении раввинов на важные посты, отбытии важных общинных фигур в Страну Израиля, чудесах, произошедших с лидерами общины, таких как спасение от нападения дорожных бандитов, и песня (сложенная Йехудой бен Исраэлем Бен Аройей) о перемирии между двумя соперничающими раввинскими семьями Адрианополя – семьей Менахем и семьей Герон – после вражды, длившейся около полутора веков (ШИБА, стр. 203). Иными словами, пиют стал инструментом записи общинной хроники – существенное расширение его изначальной религиозной роли. Поэтому не удивительно, что ивритские песни, вошедшие в ШИБА, сочиняли и ученые того времени, например, Авраам Данон и Исаак Элияху Навон. Эти песни уже занимают пограничное место между традиционными пиютиим и современной нерелигиозной поэзией. В связи с этой тенденцией можно добавить, что роль музыки как объекта чистого удовольствия безусловно была существенным фактором в поддержании этой традиции во времена социальных и религиозных неурядиц.

Описание Мафтирим

Информация о Мафтирим разбросана по небольшому количеству в основном очень поздних источников (1920-е). Авраам Данон, ученый, находившийся в тесном контакте с самими Мафтирим, предлагает в своем введении в ШИБА довольно подробное описание:

Институция, для которой предназначены эти песнопения [ШИБА], это хор под названием Мафтирим – певцы или помощники канторов. Адрианопольский обычай издревле таков: утром в Субботу, перед утренней молитвой (а в последнее время – в канун Субботы), ученики левитов собирались в Португальской синагоге и пели горловыми голосами песнопения, восхваляющие Всевышнего. Затем каждый отправлялся в свою синагогу (которых до большого пожара было тринадцать), где [вступительная] молитва «Барух ше-амар» не начиналась прежде, чем заканчивался

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

«Каддиш» Мафтирим. Постепенно канторы присоединялись к помощникам леви-тов (*мезаммерим*) и вместе пели песни к удовольствию слушателей, собравшихся вокруг и настолько жадно внимающих песням, что рты их были распахнуты, словно они глотают дождь. Такова причина того, что большинство [еврейских] жителей Адрианополя неплохо разбирались в искусстве песнопения, ведь они с детства были воспитываемы в лоне [музыки]. Я слышал, что беженцы, покинувшие тот город из-за Войны, переселились в Константинополь, где они заново основали собрание Мафтирим в квартале Галата.

....

Отчего [Адрианополю досталась] исключительная привилегия [стать центром музыки и поэзии] в отличие от любого другого города? Оттого, что долгое время там обитали танцующие дервиши, ученики мистика (суфия) Мевляна Джелаледдина Руми, пляшущие каждую пятницу под звуки музыкальных инструментов в святилище, которое они называют текке... И преследуемые [еврейские] беженцы, пришедшие [в Адрианополь] из Испании и Португалии, усталые и изможденные странствиями, нашли готовую [для них] традицию, и вскоре тоже основали хор музыкантов по образцу мусульманского, дабы забыть о своих страданиях.

Каждую субботу Мафтирим исполняли фасыл в одном макаме. Мероприятие начиналось с молитвы на арамейском – «Береш орманута» – и свободной вокальной импровизации на два установленных макама недели. Заканчивалось оно «мизмор шир ле-йом ха-шаббат» (92-й псалом) и «Каддишем» (восхвалением Всевышнего) в том же макаме. Последний текст, отмечающий точки сочленения регулярных литургических событий, подчеркивает пара-литургический характер этих собраний.

Мафтирим играли важную социализирующую роль в еврейской общине, подверженной крайнему расслоению. Бедные члены общины получали доступ к высококлассным музыкальным выступлениям. Низшие классы еврейской общины имели возможность услышать такую возвышенную музыку в синагоге, в отличие от подобных им бедных мусульман, которые могли надеяться разве что на выступления в аристократических салонах или в текке Мевлеви.

Во время Первой мировой войны, в связи с разрушением Эдирне и уничтожением тамошней еврейской общины, большинство хористов Мафтирим переехали в Стамбул. Там они продолжали собираться, но в последующие десятилетия их деятельность сохранилась. Трудно знать наверняка, насколько широко в действительности исполнялись материалы, вошедшие в ШИБА. Тем не менее, очевидно, что они были изданы благодаря своей исторической ценности, скорее чем из-за того, что постоянно исполнялись. С этой точки зрения ШИБА является не только антологией для певцов, но и современным изданием старой поэзии из рукописей, в духе филологического подхода современной «науки о еврействе».

Ныне в Израиле живут некоторые информанты, знакомые с репертуаром Мафтирим, но не исполняющие его на регулярной основе. Одним из ярчайших членов общества Мафтирим в Стамбуле в период его расцвета в 1920-е годы был поэт и журналист Исаак Элияху Навон, редактор ШИБА. Нескольким песням из репертуара Мафтирим Навон научил знаменитую еврейскую певицу Браху Зефиру. Одна из этих песен, «Йисмах хар Цион», юрюк семаи в макаме «Сегах», стала израильской народной песней.

Традиция ШИБА/Мафтирим в других городах Османской империи

В XIX веке наблюдается развитие двух других важных еврейских центров музыкальной деятельности, подобной Мафтирим из Эдирне. Создавшаяся в Измире под руководством композитора рабби Авраама Арийяса (конец XVIII века), которого турки звали ходжа-и берзукар («превосходный мастер»), сильная школа композиторов и поэтов разработала собственный стиль, отражающий местную специфику, в частности, выраженное присутствие в городе греческой православной церкви. В своем респонсе 1848 года, изданном в книге «Керах шель роми» (Ливорно, 1876, фол. 4б), рабби Исраэль Моше Хаззан показывает, что канторы из Измира (он прямо упоминает рабби Авраама Арийяса) слушали праздничные службы греческих византийских церквей, стоя под их стенами, с тем, чтобы выучить новые мелодии к Дням Третьяка. Измирские еврейские музыканты писали как инструментальную музыку, так и духовные песнопения на иврите. Особенным талантом отличались члены семьи Альгази Саломон («бюльбули Саломон», «соловей Саломон», ум. в Измире в 1930 г.) и Исаак (Измир, 1889 – Монтевидео, 1950), Шем Тов Шикийяр (Санто Шикийяр или Ходжа Санто, Магнезия, 1840 – Измир, 1920), Исаак Барки, скрипач и автор фасылов, и Хаим Алазраки (известный как Шапчи Хаим, ум. в 1913 г.).

В еврейской общине Салоник также бытовала богатая традиция исполнения и сочинения макамов. В этом городе в XIX и начале XX века действовали общества еврейских поэтов и композиторов. Основателем салоницкой школы был скрипач и кантор Аарон Барзилай (вторая половина XIX века), учившийся в Стамбуле. Его дед, Авраам бен Барзилай, был известным измирским музыкантом. Традицию поддерживал Саади бен Бецалель Халеви Ашкенази, ученик Аарона Барзилая, который был выдающимся ученым, поэтом и издателем местных сборников пюитим. Рабби Авраам Шеалтиель (ум. в 1891 г.) посодействовал созданию общества «Халель ве-зимра», салоницкого эквивалента Мафтирим в Эдирне и Стамбуле.

Согласно Реканати, в Салониках каждую субботу молитва исполнялась на другой турецкий макам. Кроме того, особые программы пара-литургических встреч днем в субботу начинались с текста «Шимеу малахим» (так же, как встречи Мафтирим в Турции), затем следовали хоральный пещрев под руководством ведущего певца, классические бесте и кар, более радостные семаи и накш, и заключительный «Кад-

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

диш», исполняемый ведущим певцом как таксим и называемый «Каддиш кантадо» (исп. «Каддиш, который поют»), тоже по примеру Мафтирим.

Певческие общества Салоник издавали тексты новых произведений своих членов. Пример такой публикации – *фасыл* в *макаме* «Нихавенд» (композитор – Задик Нехемия Гершон, тексты – Яакова Кохена и Баруха бен Яакова), впервые исполненный в синагоге Бейт Шауль на встрече «Халель ве-зимра» в марте 1918. В программу этого мероприятия входил *фасыл* в пяти частях (*пешрев, бесте, кар, накш и семаи*), греческий государственный гимн, речь авторитетного раввина, конференция на светскую тему, и Хатиква – гимн сионистского движения. Таким образом, духовная поэзия и музыка служили обрамлением публичным проявлениям религиозных, этнических и национальных идеалов. И в этом обществе в Салониках тоже походило на турецких Мафтирим.

Связи между традицией ШИБА/Мафтирим и нееврейской музыкой Османской империи

Как мы видели, повторяющейся темой в развитии еврейской школы османской классической музыки с момента ее зарождения были близкие связи между еврейскими музыкантами, османским двором и тарикатом Мевлеви. Даже музыканты, выступавшие исключительно в синагоге, тем или иным образом подвергались воздействию нееврейского музыкального контекста.

Уже упоминалось знакомство Наджары с суфийской турецкой поэзией и плотные контакты Авталиона с текке Мевлеви в Эдирне. Эти связи подтверждаются и упоминаниями в ивритских рукописях музыкальных произведений придворных композиторов и композиторов Мевлеви конца XVII – начала XVIII века. В этих рукописях в качестве музыкальных ссылок для исполнения пиютим приводятся названия конкретных произведений османских композиторов, многие из которых входят в рукописные коллекции Али Уфки и князя Кантемира.

В двух ивритских меджмуа (Ms. 1214 в Еврейской теологической семинарии в Нью-Йорке и Ms. Heb. 3395 в Городской библиотеке Страсбурга) особенно много упоминаний нееврейских османских композиций. К примеру, в качестве музыки, использованной Аароном Хамоном для одного из его сочинений на иврите, указан пешрев в макаме «Бестенигар» (в ивритских источниках – «Бестени гьяр») и усуле берефшан Кантемира (Кантемир 1992, № 281). Другие османские композиторы, чьи произведения упоминаются в ивритских рукописях, помимо Кантемира и Али Уфки – это Мехмед Касым (ум. ок. 1730 г.), Осман Деде (1652-1730), Баба Зейтун, Ага Мумин, мискали Шолакзаде (ум. в 1658 г.), грек тамбури Ангелос, Селим-заде Ага, Ага Реза и Хусни Ходжа. Произведения такого рода попадают в ШИБА, например, пешрев «Фериаде Юсуф» (стр. 104) Аарона Алиди и пешрев «Султан заде» на слова Наджа-

ры (стр. 96). Порой имя нееврейского османского композитора опускается, как это произошло в случае знаменитого пешрева в макаме «Сегах», сочиненного Юсуфом Пашой и положенного на пиют Наджары «Йехеме левави» (запись этого произведения в исполнении покойного Самуэля Бенаройя можно послушать на диске «Османские духовные песнопения»).

Близкие отношения еврейских музыкантов Османской империи с тарикатом Мевлеви продолжались и в XX веке. Свидетельства об этом встречаются у таких канторов, как Моше Виталь, рожденный в Магнезии и работавший в Измире, Родосе и Иерусалиме. В молодости (ок. 1920-ого г.) он, как и другие канторы в Турции, посещал пятничные собрания Мевлеви, чтобы учить мелодии для синагоги (см. Виталь).

Раввинистическое отношение к музыкальной традиции ШИБА/Мафтирим

Растущее присутствие ученой музыки, основанной на традиции макама в религиозных службах османских евреев, не прошло без сопротивления. Намеки на отрицательное отношение к музыке на основе макамов можно заметить в некоторых раввинистических источниках.

Рабби Элияху ха-Кохен в своем влиятельном этическом трактате «Сефер шевет мусар» (Константинополь 1712, фол. 77v) предостерегает против «хаззаним (канторов), которые поступают греховно, попусту тратя время на мелодии, приспособлявая свои голоса к голосам масс низшего класса, повторяющих много раз тир-тир-тир и часами и-о и бини бини бино, и каждый погружен в свои грезы». Обратите внимание на ассоциацию, которую рабби Элияху ха-Кохен проводит между музыкой и низшим классом, будто бы это искусство – развлечение для безграмотного плебса, не способного понимать литургические тексты.

Рабби Мордехай Ацбан в книге «Зовеах Тора» (Костандина [Константинополь] 1732/3, фол. 7v) прямо жалуется на синагогальных канторов, занятых макамлар и отвлекающихся от религиозного благочестия: «бедствие, распространенное среди тех, кто привык просыпаться рано поутру, чтобы увеличить количество молитв и покаянных стихов в месяце зуль... и с сонными веками они поют стихотворения на разные мелодии и приготавливают всякий день то, что будут петь на следующий... длинные макамы. Эти канторы не добьются славы, если считают, что в этом их долг, даже если они видят, как их слава растет в глазах тех, кто страстно почитает песни и мелодии... они бесстыдно сочиняют новую мелодию на каждое утро».

Рабби Хаим бен Яков Палаче из Измира, один из влиятельнейших раввинистических авторитетов Турции XIX века, тоже демонстрирует враждебность по отношению к макомо-ориентированной музыке, особенно в литургии. В книге «Каф ха-хаим» (Салоники 1859/1860, глава 13, б) он пишет: «Кто позволит и предупредит поэтов и певцов [пайтаним ве-мешорерим], что им не следует петь каддиш и кеддуша [одни

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

из важнейших литургических текстов] на языческий манер с макамом, [поскольку] известно, что [пение макамов] приводит [поющего] к дурным помыслам».

Музыкальные транскрипции репертуара Мафтирим/ШИБА

До сих пор учеными и турецкими еврейскими музыкантами опубликовано не много музыкальных записей ивритских композиций с макамами из репертуара Мафтирим/ШИБА. Самые ранние публикации относятся примерно к 1925 году, когда прославленный певец Исаак Альгази из Измира издал в Стамбуле два ивритских фасыла: 1) «Макам Хюсейни», происходящий из репертуара ШИБА и включающий произведения Авталиона; 2) «Фасыл де Бестинигар», состоящий из собственных произведений Альгази (редкий подписанный экземпляр этого фасыла, принадлежащий Моше Кордове, имеется у рабби Рефаэля Эльнадава в Бруклине. Я благодарен рабби Эльнадаву за подготовленную для меня копию этого уникального документа).

Другие разрозненные и небрежно выполненные транскрипции османских духовных песнопений на иврите печатались в качестве иллюстраций к книгам и статьям. Теодор Фукс опубликовал в Загребе в 1936/7 году три песни в стиле макам, две из них авторства Исраэля Наджары («Шадай Эль ма нора» и «Матай тишлах йа Эль»), и одну – рабби «Авдалима» (вероятнее всего, Авталиона), последнюю – без подложенного текста. Еще две песни Наджары, транскрибированные также без текста Йосефом Фляйшманом из Вены с исполнения певца рабби Элеазара бен Нессима из Рущука (Болгария), приложены к одному из томов Розанеса.

Однако подавляющее большинство ивритских духовных песнопений Османской империи в музыкальной нотации по-прежнему существуют в форме редких рукописей. Ныне, благодаря исследованиям последних двадцати лет, существуют четыре основные коллекции музыкальных рукописей: коллекция Альгази, коллекция Кордовы/Эльнадава, коллекция Уззиэля и Стамбульская коллекция.

Личная библиотека Исаака Альгази, обнаруженная в Монтевидео (Уругвай), где Альгази провел последние пятнадцать лет своей жизни, включала несколько бесценных музыкальных рукописей. В них содержатся неопубликованные сочинения величайших еврейских композиторов из Измира: Авраама Арийяса, Санто Шикийяра и отца Исаака, Саломона Альгази. Также в коллекцию входят произведения стамбульского коллеги Альгази – Моше Кордовы – и других, анонимных композиторов. Судя по всему, эти произведения готовились к изданию в Стамбуле после прибытия туда Альгази. Проект не был реализован.

Коллекция Кордовы/Эльнадава совсем недавно была найдена в Израиле у племянника Кордовы, Ниссана Галили. К ней добавились ценные материалы от рабби Рефаэля Эльнадава, ныне из Бруклина (Нью-Йорк), наиболее выдающегося ученика Кордовы в Израиле. Наши исследования показали, что коллекции Альгази и Кор-

довы дополняют друг друга. Многие произведения записаны тем же музыкальным почерком. Предположительно, уезжая из Стамбула почти одновременно (в 1932 и 1933 гг.) Альгази и Кордова поделили между собой музыкальные партитуры сообщества Мафтирим и увезли их с собой в Монтевидео и Тель-Авив соответственно. Еще одну существенную часть этой коллекции составляют записи наследия Моше Кордовы, сделанные самим Эльнадавом.

Коллекция Уззиэля принадлежала проживающей в Тель-Авиве семье великого кантора из Салоник Симона Уззиэля. В ней есть несколько вещей, относящихся к репертуару салоникского общества «Халлель ве-зимра», транскрибированных Уззиэлем и датированных периодом между 1930-ми и 1940-ми годами. В ней также есть экземпляры некоторых произведений из репертуара Мафтирим, записанных Рефаэлем Эльнадавом, тесно сотрудничавшим с Уззиэлем в Тель-Авиве.

Стамбульская коллекция относится к более позднему периоду, в ней сохранился репертуар Мафтирим в Стамбуле, еще живой в памяти немногих оставшихся там певцов, таких как хаззан Исак Мачоро и хаззан Давид Севи. Кануни Давид Бехар – знаток турецкой классической музыки с консерваторским образованием, поэтому его полные транскрипции сегодня служат важнейшим источником для исполнения этого репертуара.

Живое наследие традиции ШИБА/Мафтирим

Трехсотлетняя традиция Мафтирим из Эдирне пережила короткий период последнего расцвета в 1920-е годы. Почвой для этого краткого ренессанса стала редкая встреча лучших исполнителей из большинства крупнейших городов бывшей Османской империи. Поначалу еврейские иммигранты из Эдирне встречались в частном доме в Сиркеджи. Начиная с 1926/7-ого года они стали собираться в синагоге Кнесет Исраэль в Шишхане под руководством рабби Бехора Папо. К этой группе присоединились приехавшие в Стамбул из других городов великие фигуры: композитор Моше Кордова, певец/композитор Исаак Альгази, кантор Нессим Севилья.

Мотивация сефардских интеллектуалов, таких как Исаак Элияху Навон, осознававших невероятное историческое значение этой музыкальной традиции, придала стимул этому возрождению. ШИБА – лишь одно из выражений обновленного интереса. Однако феномен Мафтирим/ШИБА невозможно объяснить простым продолжением старых религиозных практик. В литературной продукции стамбульских Мафтирим 1920-х годов отражается воздействие таких событий как Первая мировая война, окончательный развал Османской империи и появление современных еврейских движений: сионизма и отхода от религии. Встречается, к примеру, марш о страданиях, причиненных войной, написанный Моше Кордовой на слова Исаака Элияху Навона. Появляются и другие современные нерелигиозные стихотворения Навона, например, песня, превозносящая барона Хирша и его жену Клару за их благотво-

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

рительную помощь стамбульской больнице Бикур Холим. В качестве выражения политической ориентации лидеров Мафтирим в ШИБА также включен сионистский гимн Хатиква (стр. 89).

Однако, социальные и экономические сложности, а также политическое давление, вызванное послевоенным переходом от бывшей Османской империи к новой Республике, заставило большинство евреев эмигрировать из бывших османских земель в западную Европу, обе Америки или Израиль. Кордова, Альгази, юный Самуэль Бенаройя и многие другие уехали за короткий период 1932-1935 гг. В Стамбуле осталась маленькая группка преданных делу еврейских певцов, которая под руководством Нессима Кохена продолжала встречаться в синагоге Ахрида в Балате на протяжении 1940-х годов.

Сборник ШИБА предназначался для профессиональных исполнителей, участвовавших во встречах Мафтирим в Стамбуле в короткий период расцвета. Он разделен на главы, каждая из которых основана на одном макаме. В сборнике упоминаются сорок макамов: «Раст», «Рехави», «Йегьях», «Дугьях», «Сегьях», «Чергьях», «Пенгьях», «Хюсейни», «Аджем», «Аджем Аширан», «Мухаййер», «Нихавенд», «Исфакан», «Нева», «Саба», «Хиджаз», «Шехназ», «Хюззам», «Ферахнак», «Нигрис», «Байяти», «Эвидж», «Ушшак», «Тахир», «Арабан», «Сазгьяр», «Сузинак», «Мустар», «Буселик», «Буселик Аширан», «Бистинияр», «Нюхюфт», «Арисбар», «Нешабур», «Уззал», «Хисар». К основному собранию ШИБА прибавлены три фасыла, сочиненные и составленные Исааком Альгази из Измира в макамлар «Сузидил», «Бестенигар» и «Шевк Эфза» (стр. 241-247). Такое внушительное разнообразие репертуара макамов, в который входят редкие, составные макамы, показывает развитие музыкального искусства среди евреев Османской империи со времен Наджары. Согласно многолетней традиции, некоторые макамы ассоциируются с еврейскими праздниками: «Саба» с Пуримом, «Ушшак» с Ханукой и т.п. Усл большинства песен тоже записывается. Внутри глав стихотворения расположены по музыкальным жанрам, как в турецком фасыле. Упоминаются такие жанры: пешрев, кар, бесте, агьыр семай, юрюк семай и шаркы. Каждую Субботу исполнители выбирали по произведению каждого жанра и создавали сюиту в одном макаме.

Это драгоценное собрание отражает три века музыкального творчества турецких евреев, особенно тех из них, кто был связан с хором «Португальской» синагоги Эдирне – Мафтирим. Их поэзия посвящена в основном мессианскому избавлению и восстановлению Иерусалимского храма – темам, которыми интенсивно занимался и Наджара, и его последователи. В более поздние периоды поэзия Мафтирим стала отражать заботы современной еврейской общины.

В конце 1970-х годов, когда я заинтересовался репертуаром ШИБА, не было доступных практически никаких документов. Только немногие турецкие еврейские певцы

Материалы к мини-курсу

в Израиле, в юности принимавшие участие в выступлениях Мафтирим в Стамбуле, помнили этот репертуар. Интерес к нему ученых был ничтожен. Таким образом, эта музыкальная традиция считалась в сущности исчезнувшей.

Однако ситуацию сильно изменили несколько событий. В 1987 году в Израиль была привезена коллекция Альгази, а в 1989 я впервые услышал голос благословенной памяти рабби Самуэля Бенаройи. Бенаройя был хаззаном в сефардской общине Бикур Холим в Сиэтле, где поселился в начале 1950-х годов, оставив Турцию в 1935 году и проведя войну в Швейцарии. Бенаройя был последним из прославленной череды поэтов и певцов. Он учился в Эдирне и ребенком оказался в Стамбуле. Под-ростком в 1920-е годы он участвовал в собраниях Мафтирим в качестве «подмастерья», сидя рядом с великими мастерами того времени – Нессимом Севильей, Моше Кордовой и Исааком Альгази. Поэтому наследие Бенаройи было крайне ценным для сохранения репертуара ШИБА/Мафтирим. В последнее десятилетие его жизни были записаны многие вещи в его исполнении, хотя голос ему уже изменял. В 1995 году я узнал о музыкальных транскрипциях Кануни Давида Бехара и получил копию этой бесценной коллекции. Точные музыкальные записи Давида Бехара, который лет на пятнадцать младше Бенаройи, подкрепляются исполнением тех же произведений собственно Бенаройей.

Yürük Semâî (♩ = 126)

YISMAH AR SIYYON

Yis mah ar Si yon ve ta gel na be not Ye u

da ush hon be kir ba ki A ta E

li ti ten o da el el el el

el el el el el o ra el le li

el el el el el el el el o ra el le

li el el el el el el el

o ra el le li a er le li

be not Ye u

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

25
da dod e ye lah ho mat esh sa viv le

28
shomra ul ov da e ye lah ho mat

31
esh sa viv le shom ra ul ov da

34
el el el el el el el el o ra el le

37
li el el el el el el el

40
o ra el le li a er li

44
be not Ye u da FINE

Detailed description: The image shows a musical score for a Hebrew prayer, likely the Shema prayer, in a style characteristic of the Ottoman Empire. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is divided into measures, with measure numbers 25, 28, 31, 34, 37, 40, and 44 marked at the beginning of each line. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with the word 'FINE' at the end of the final measure (measure 44).

«Обнови, как древле»

Хадеш ке-кедем

חדש כקדם

Слова: Хаим Бежерано (1846, Болгария – 1931, Стамбул)

Мелодия: *юрюк семаи*

חדש כקדם ימינו שוכן זבולה
לשכן כבוד בארצנו נאנה תהלה

יגל וישמח לבנו נורא עליה
בתוך ציון עיר קדשנו המהוללה

רום ונשא קרננו מאד געלה
נבוא אל מנוחתנו ואל הנחלה

מהר ושלח משיחנו נא בעגלה
וינשא הוד דבירנו ברום מעלה

Хадеш ке-кедем йамену шохен зевула
Лишкон кавод бе-арцену нава теһила
Йагель ве-йисмах либену нора алила
Бетох цийон ир кодшenu һамеһулала
Йарум ве-ниса карнену меод нала
Наво эль менухатену ве-эль һа-нахала
Маһер у-шлах мешихену на ба-агала
Ве-йинасе һод двирену берум ма'ла

Обнови, как древле, дни наши⁴, Обитающий в небесах,
Чтобы почил слава на земле нашей, которой прилично славословить⁵.
Возликует и возвеселится сердце наше, Страшный в делах⁶,
Среди Сиона, нашего святого прославленного града.
Да возвысится рог наш⁷ на недосыгаемую высоту,
И вступим мы в место покоя и в удел⁸.
Поторопись, пошли же нашего помазанника вскорости,
И возвысится великолепие Чертога нашего до недосыгаемого предела.

⁴ Плач Иеремии 5:21

⁵ Пс. 33:1

⁶ Пс. 66:5

⁷ Пс. 89:18 и др.

⁸ Второзаконие 12:9

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

«Волнуется сердце мое»

Йеһемэ левави

יהמה לבבי

Слова: *Израэль Наджара (Цфат, XVI в.)*

Мелодия: *пешрев*

צָרִי יִלְטֹשׁ עֵינָיו נִגְדִי	יהמה לבבי בראותי
לְהַפִּיץ הַמּוֹן גְּדוּדֵי	שָׁנָיו יַחְרֹק גַּם יִסְעַר
אֱלֹהֵי הַצְּבָאוֹת	חֵישׁ עֲנֵנִי נוֹרְאוֹת
אֲשַׁמַּח יִגַּל כְּבוֹדִי	עַד מֵתִי קֹץ פְּלֵאוֹת
וְגִלָּה אֲבִנִי יְסוּדֵי	שָׁמָּה לְשָׁמָּה שְׁמִנִי
עֵיר נִחַלְתַּת צְבִי הוֹדֵי	אֲמַר אֲמַר לְבַלֵּעַ
יִרְתִּיחַ כְּסִיר וְדוּד	חֶלֶץ נָא עֲבַד שְׂדוּד
לֵךְ אֲזַמְּרָ בְּעוֹדֵי	צוּר בְּדָ אַרוּץ גְּדוּד
הוֹד עֲטָרַת קוֹדֵקוֹדֵי	אֵל צוּרֵי חַדֵּשׁ כִּימֵי קֶדֶם
וְכַפְלָה תַּעֲדָה עֲדֵי	כְּחַתְּנוּ כְּהֵנוּ פְּאֵר
כְּאֲשֶׁר בִּימֵי חֲרָפֵי	לֵךְ אֲתַחַנֵּן בְּמוֹ פִי
תוֹפִיעַ לְתַת נִרְדֵי	מִצִּיּוֹן מִכְּלָל יִפִּי

Йеһемэ левави ви-роти цари йилтош эйнав негди
Шинав йахроқ гам йис'ар леһафиц һамон гедудди
Хиш анени нораот элоһай һа-цеваот
Ад матай кец пелаот эсмах йагель кеводи

Шама ле-шама самани ве-гила авней йесоди
Омер амар левалеа ир нахала цви һоди
Халец на эвед шадуд йартиах ке-сир ва-дуд
Цур беһа аруц гедуд леһа азамер бе-оди

Эль цури хадеш кимей кедем һод атерет кодкоди
Ке-хатан йеһаһен пеэр ве-ха-кала таадэ эди
Леһа этханен бемо фи каашер бимей хорпи
Ми-цийон михлаль йофи тофия латет нирди

Материалы к мини-курсу

Волнуется сердце мое⁹, при виде неприятеля, острящего глаза на меня¹⁰.
Он скрежещет зубами¹¹, ярится, хочет рассеять множество дружин моих.
Скорее же откликнись, грозный Бог воинств,
Когда наступит чудесный конец¹², когда возвеселится и возрадуется язык мой¹³?

Там он сделал меня запустением¹⁴, обнажил основания мои¹⁵,
Намерение положил¹⁶ разрушить город, наследие¹⁷ красоты и великолепия.
Освободи же украденного раба, кипящего как в котле!
Твердыня, Тобой я поражаю войско¹⁸, Тебя я воспеваю, пока живу.

Боже, Твердыня моя, обнови, как древле¹⁹, великолепный венец на голове моей,
Буду как жених облакающийся великолепием, как невеста, украшенная убранством²⁰.
К Тебе взмолюсь устами своими, как во дни молодости своей²¹,
С Сиона, который есть верх красоты, явись, чтобы даровать мне нард мой²².

⁹ Иеремия 4:19

¹⁰ Иов 16:9

¹¹ Там же

¹² Даниил 12:6

¹³ Пс. 16:9

¹⁴ Иеремия 25:9

¹⁵ Михей 1:6

¹⁶ Иов 22:28

¹⁷ 2-Цар. 20:19

¹⁸ Пс. 18:30

¹⁹ Плач Иеремии 5:21

²⁰ Ис. 61:10

²¹ Иов 29:4

²² Песнь Песней 1:12

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

YEEME LEVAVI - 3

58 ri ha desh ki me ke dem

61 od a te ret kod ko di

64 ke ha tan ye ha en per

67 ve a ka la ta de e

70 di lah et ha nen

73 be mo fi ka sher

76 bi me hor pi mi si yon

79 mi ke lal yo fi to fi a lal la

82 tet nir di

FINE

«Все высшие и низшие создания» Коль бруэй мала у-мата כל ברואי מעלה ומטה

Слова: Шеломо ибн Габироль (Испания, XI в.)

כל ברואי מעלה ומטה
יעידון וגיידון כלם כאחד
ה' אחד ושמו אחד

שלושים ושתים נתיבות שבלקד
לכל מבין סודם? ספרו גדלקד
מהם נכירון כי הכל שלקד
ואתה האל המלקד המיחד

לכבות בחשבם עולם בנוי
ימצאו כל יש בלקד שנוי
במספר במשקל הכל מנוי
כלם נתנו מרועה אחד

מראש ועד סוף יש לקד סמן
צפון וגם וקדם ותימן
שחק ותיבל לקד עד נאמן
מזה אחד ומזה אחד

ובתורתך ה' אלוהנו כתוב לאמור
שמע ישראל ה' אלוהנו ה' אחד

Коль бруэй мала у-мата
Йеидун йагидун кулам ке-эhad
Адонай эhad у-шмо эhad

Шлошим у-штаим нетивот шевилах
Ле-холь мевин содам йесапру годлах
Ме-хэм йакирун ки ha-коль шелах
Ве-ата ha-эль ha-мелех ha-мейухад

Левавот бе-хошвам олам бануй
Йимцеу холь йеш билтеха шануй
Бе-миспар бе-мишкаль ha-коль мануй
Кулам нитну ме-роэ эhad

ЕВРЕЙСКАЯ МУЗЫКА ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

Ме-рош ве-ад соф йеш леха симан
Цафон ва-йам ве-кедем ве-тейман
Шахак ве-тевель леха эд неэман
Ми-зэ эхад у-ми-зэ эхад

У-в-торатха ад-най катув лэмор
Шема исраэль ад-най элопейну адонай эхад

Все высшие и низшие создания
Свидетельствуют и провозглашают единогласно:
«Господь един, и имя его едино!»²³

Тридцать два пути проторено у Тебя²⁴,
Всякому познавшему тайну их, они расскажут о величии Твоем.
Через них можно узнать, что все принадлежит Тебе,
И что Ты – Бог и единственный в своем роде Царь.

Когда сердца созерцают отстроенный мир,
То осознают, что все в мире, кроме Тебя, парное.
Все имеет свою меру и число,
Все происходит от единого пастыря²⁵.
От начала и до конца есть у Тебя знамение:
Север, Запад, Восток и Юг.
Небо и земля – твои верные свидетели:
С одной стороны – одно, с другой стороны – одна.

И в Торе Твоей, Господи, написано так:
«Слушай, Израиль, Господь, Бог наш, Господь един!»²⁶

²³ Захария 14:9

²⁴ Сефер Йецира 1:1

²⁵ Екклесиаст 12:11

²⁶ Второзаконие 6:4

