

Ensemble Bîrûn

Kudsi Erguner

flauto ney, direzione musicale

ney (obliquely held rim blown flute), musical director

I maftirîm e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana

**The *maftirîms* and the
Works of Sephardic Jews
in Ottoman Classical Music**







INDICE/CONTENTS

Il <i>Bîrûn</i> veneziano	6
di Giovanni De Zorzi e Giovanni Giuriati	
I compositori ebrei del <i>maqâm</i> ottomano	12
di Kudsi Erguner	
I singoli brani: generi e compositori	20
di Kudsi Erguner	
<i>Ensemble Bîrûn</i> 2015	52



The Venetian <i>Bîrûn</i>	9
by Giovanni De Zorzi and Giovanni Giuriati	
Jewish Composers of Ottoman <i>maqâm</i>	32
by Kudsi Erguner	
Individual Pieces: Genres and Composers	40
by Kudsi Erguner	
<i>Ensemble Bîrûn</i> 2015	57





אמ שמואל בויעקב
סכתו ונקדתי ומס
זה חמץ עף לכבוד
רבנא מטוך חסון
בנוסף חידוע בן
אדאך יפרטחוח

INDICE DEI BRANI/CD INDEX

- 1) *Segâh Peşrev* “Yona Yekusha”
- 2) *Segâh* “Yah Kadosh”. Musica: Rabbi Yehuda Ben Aroya (fine XVIII secolo); testo: anonimo
- 3) *Huzzam Sengîn Semât* “Mi Yemallel”. Musica: Izak Maçoro (1918-2008); testo: anonimo & *Dûgâh Mâyê Saz Semâsi*. Musica: Musi Haham Muşe Fao (? -1760)
- 4) *Nihavend Taksîm* (Chrysanthi Gkika, viella *kemençe* e Hüseyin Bilgiç, liuto a manico lungo *tanbûr*)
- 5) *Nihavend Semât* “Sefatay Lo Ehla”. Musica: anonimo; testo: Salmi
- 6) *Hicâz Taksîm* (Gülnur Gizem Sucu, liuto a manico corto ‘ûd)
- 7) *Hicâz Hümayûn Aksak Semât* “Yasa Sis va Yimmel”. Musica: anonimo; testo: Yisrael *
- 8) *Şehnaz taksîm* (Ruben Tenenbaum, violino e Mert Demircioğlu, cetra su tavola pizzicata *kanûn*)
- 9) *Şehnaz Sofyan Şarkı* “A’U Eloenu” Musiche: Moshe Ben Natan *; testo: anonimo
- 10) *Hüseyni Aksak Semât* “Avo El Mizbah”. Musica: anonimo; testo: Aaron *
- 11) *Dilkeşhâverân Taksîm*, Giannis Koutis, liuto a manico corto ‘ûd, Ruben Tenenbaum, violino
- 12) *Dilkeş Hâverân Ağır Aksak Şarkı* “Akav Birhateha”. Musica: Behor bin Nun (XIX secolo); Testo: Behor A. Papo Nero (XIX secolo) *
- 13) *Nühüfti Sengîn Semât* “Yeoru Libbi U-Sefathay”. Musica: anonimo; testo: Yeuda *
- 14) *Gerdaniyye Puselîk Saz Semât*. Musica: Izak Fresco Romano (1745- 1814)

I brani vocali sono tratti da: *Maftirim*, a cura di Karen Gerson Şarhon, İstanbul, Gözlem Gazetecilik, 2010 (con CD allegati). La trascrizione in notazione occidentale è di Mahmud Özbay. The vocal pieces performed on this CD are taken from: *Maftirim*, edited by Karen Gerson Şarhon, İstanbul, Gözlem Gazetecilik, 2010 (with CDs). Transcription in Western notation by Mahmud Özbay.

* Nonostante le molte ricerche non si hanno ulteriori dati biografici dell'autore.

* Despite thorough research, we don't have biographical data of the author.

IL BÎRÛN VENEZIANO


Questo CD presenta all'ascoltatore i risultati della quarta edizione di *Bîrûn*, il seminario annuale di alta formazione in musica classica ottomana diretto dal maestro Kudsi Erguner. Il seminario tenutosi nell'aprile 2015 era intitolato: "I *maftîrîm* e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana". Il CD appare nella collana *Intersezioni Musicali* che l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini promuove in collaborazione con le edizioni Nota. Scopo di questa collana è di far conoscere a un pubblico più vasto di coloro che partecipano direttamente alle iniziative organizzate dall'IISMC all'isola di San Giorgio alcune delle attività e dei progetti più significativi dell'Istituto. Più in generale, la collana, fin dalla sua denominazione, si propone di presentare studi e ricerche sulle musiche di diverse parti del mondo in un panorama culturale e musicale sempre più interconnesso e variegato dove le definizioni di popolare, colto, tradizionale, etnico perdono sempre più di significato. La denominazione *Intersezioni musicali* fa anche riferimento ad un'altra caratteristica della collana: quella di prevedere supporti diversi a seconda del tipo di progetto. CD-book, dunque, come in questo caso, ma anche libri, DVD-book, prodotti multimediali.

In particolare, *Bîrûn* è un progetto dell'IISMC iniziato nel 2012 che si articola in sei fasi: un bando internazionale (affollatissimo: tra le quaranta e le settanta candidature ricevute ogni anno) per sei borse di studio; una giornata di studi a cura di Giovanni De Zorzi che si tiene al Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC) dell'Università Ca' Foscari di Venezia e mette in rilievo le connessioni tra la cultura e la musica del tema prescelto; una settimana di lavoro in residence dei borsisti sotto la guida del Maestro Kudsi Erguner; un concerto pubblico che presenta i risultati del lavoro seminariale; la registrazione del concerto e, infine, se la qualità lo consente, la pubblicazione di un CD-book pubblicato da Nota Edizioni, com'è stato già per due precedenti seminari: Ensemble *Bîrûn* (dir. Kudsi Erguner), *Compositori alla corte ottomana*

(2012) e *Compositori armeni nella musica classica ottomana* (2013).

Per il nome dell'Ensemble e del progetto ci si è ispirati al passato: il Palazzo (*Seray*), residenza dei sultani, ospitava una parte interna, intima, che, con termine persiano, veniva detta *Enderûn*, questa ospitava la scuola per l'educazione musicale nella quale si formarono molti dei musicisti e dei compositori del mondo ottomano detta *Enderûn-i Hümayûn*. Il termine *Bîrûn*, invece, designava la parte "esterna" del Palazzo. Questa articolazione interno/esterno si estendeva anche alla capitale, così che *Bîrûn* indicava anche la "periferia" dell'impero: in questo senso richiamarsi oggi al *Bîrûn* piuttosto che all'*Enderûn* ha un chiaro significato programmatico. Secondo Erguner, infatti: "L'arte vive con i suoi artisti e fiorisce dove trova uomini sensibili e appassionati. Sino al XIX secolo l'arte classica ottomana si è sviluppata nell'*Enderûn* e tra l'élite ottomana mentre oggi non esiste più né una élite né un palazzo e si trova a dover migrare verso il *Bîrûn*, dove essa ritrova i suoi appassionati. In questo senso Venezia è il luogo ideale dove la storia del passato può diventare storia del presente". E sembra significativo come una simile periferia sia proprio Venezia, da millenni in costante dialogo con Bisanzio/Costantinopoli/Istanbul.


L'intenzione del progetto *Bîrûn* è quella di esplorare vari aspetti della musica classica del mondo ottomano-turco detta *maqâm*, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XIV secolo e giunta sino agli inizi del XX. Senza ripetere annotazioni già esposte nelle ampie note di presentazione dei CD book precedenti, una simile musica è: modale, microtonale, monofonica, eterofonica e composta su complessi cicli ritmici. Un tratto particolare della storia della musica classica ottomana sono, poi, i numerosi sistemi di scrittura musicale sviluppatasi e, quindi, le numerose composizioni musicali giunteci dal passato. Quelle presenti in questo particolare CD, selezionate da Kudsi Erguner, riguardano il contributo ebraico alla musica ottomana, in un periodo che spazia dal XVIII al XX secolo. Oltre alle opere di quegli ebrei che composero secondo le norme e il gusto condiviso della musica classica ottomana, queste registra-



zioni consentono di poter ascoltare dei brani piuttosto rari e poco documentati detti *maftirîm* che servivano a “terminare” e “chiudere” (questo il significato del termine ebraico) le funzioni religiose ed erano composti e cantati secondo i canoni del *maqâm* ottomano, spesso con l’accompagnamento di un ensemble strumentale. Complessivamente, le composizioni di questo CD sono proposte, come da tradizione, in forma di suite (*fâsul*) con interludi improvvisati (*taqsîm*). Va notato come, per venire incontro alle esigenze dei cantanti, si sia suonato in registro di *kız*, nel quale la nota *rast* equivale al “La” eurocolto.

La maturità dei giovani solisti, così come il numero e la qualità delle molte candidature ricevute, sembrano voler testimoniare come questa sia una musica ancora ben viva e amata, e non, come viene spesso considerata, un repertorio unicamente storico e museale. In questo senso, di là da un progetto scientifico ed artistico, le composizioni qui raccolte sono intese anche come una nuova fonte di piacere musicale per tutti noi, ascoltatori e suonatori.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati




THE VENETIAN BÎRÛN

This CD presents the results of the fourth edition of *Bîrûn*, the annual advanced workshop in Ottoman classical music directed by maestro Kudsi Erguner. The theme of the workshop for 2013 was: *Maftirîms and the Works of the Sephardi Jews in Ottoman Classical Music*.


The CD appears in *Intersezioni Musicali*, a series of publications that the Intercultural Institute for Comparative Music Studies (IISMC) of the Fondazione Giorgio Cini promotes in cooperation with the publisher Nota. Aim of the series is to make available to a wide audience, larger than those who directly participate in the activities organized by the IISMC at the Isola di San Giorgio in Venice, some of the most relevant projects of the Institute. More in general, the series intends to present studies and research on the music of various areas of the world taking into account a cultural and musical landscape increasingly interconnected where the definition of folk, popular, art, traditional, ethnic loose what was their original meaning. The denomination *Intersezioni musicali* refers also to another aspect of the series: the use of different products according to the project: CD-books, as in this instance, but also books, DVD, multimedia.

Bîrûn is an IISMC project that began in 2012 and articulates in six phases: an international call (very crowded: between forty and seventy applications received each year) for six scholarships; a study day organized by Giovanni De Zorzi at the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the Venice “Ca’ Foscari” University that explores the connections between the culture and music of the specific theme; a week of seminar in residence under the direction of maestro Kudsi Erguner; a public concert that presents the results of the work in residence and, finally, when the musical quality allows it, the publication of a CD by Nota Edizioni, in the IISMC series *Intersezioni musicali*, as it was for the preceding Ensemble Bîrûn (dir. Kudsi Erguner), *Composers at the Ottoman Court* (2012) and *Armenian Composers of Ottoman Music* (2013).

The inspiration for the name of the ensemble and the project – *Bîrûn* – came





from the past: the sultans' palace (*seray*) had an inner part called, with a Persian term, *Enderûn*. This part of the building hosted a music school, called *Enderûn-i Hümayûn*, in which many Ottoman musicians and composers trained. The term *Birûn* alluded to the external part of the palace and, more in general, to the “outside” or “periphery”. In this sense appealing to the *Birûn* rather than the *Enderûn* has a clear programmatic meaning. As Kudsi Erguner explains: “Art lives through its artists and flowers where it finds sensitive, passionate people. Until the 19th century Ottoman classical art had developed in the *Enderûn* and among the Ottoman elite. Today there is no longer an elite nor a palace, and the art of music has migrated to the *Birûn*, where once more it has found devotees. In this sense, Venice is an ideal place for the history of the past to become the history of the present.” And in this context Venice would significantly appear as an ideal peripheral city on the grounds of its thousand-year relations with Byzantium/Constantinople/Istanbul.



The aim of the *Birûn* project is to explore various aspects of the Ottoman classical music called *maqâm* that developed between the second half of 14th century and the first half of 19th century. Without repeating extended remarks presented in the booklet of the previous CDs, such music is: modal, microtonal, monophonic, eterophonic, and based on complex rhythmic cycles. A peculiar trait in the history of Ottoman classical music is the abundance of musical notation systems and, therefore, a large number of compositions transmitted from the past.


The compositions performed in this CD, selected by Kudsi Erguner, artistic director of the project, enlighten the peculiar Jewish contribute to Ottoman classical music in a period spanning between 18th and 20th centuries. These recordings allow the listeners to appreciate to the music of those Jewish musicians who composed their works according to the rules and the taste of classical Ottoman music. Furthermore, they present recordings of rare and little documented works known as *mafîrîm* that were used to “close” and “end” (this is the mean-





ing of the term in Hebrew) the Jewish religious functions and were composed and sung according to the canons of the Ottoman *maqâm*, often accompanied by an instrumental ensemble. Compositions are proposed in a suite (*fasıl*) form with improvised interludes (*taqsim*). In order to facilitate the singers, musicians played in *kız* register, in which the note *rast* is equivalent to the Western “A”. Far from the historical and museum approach to the repertoire, elsewhere so current nowadays, the maturity of the young soloists, as well as the number and the quality of the applications received, seems to testify how this music is still alive and beloved. In this sense, apart from the scientific and artistic project, the compositions here proposed can be intended simply as a new form of musical pleasure for all of us, listeners and musicians.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati



I COMPOSITORI EBREI DEL MAQÂM OTTOMANO

Ai nostri giorni si possono udire spesso termini come “dialogo interreligioso” e “tolleranza”: eppure la storia ci dimostra come in varie occasioni diverse comunità religiose seppero convivere in armonia condividendo la stessa civiltà e senza aver bisogno di richiami simili al dialogo o alla tolleranza. L'impero ottomano, ad esempio, esteso su di un vasto territorio riuniva milioni di persone che appartenevano a religioni, sette, credenze, razze e lingue differenti ma era riuscito per secoli a stabilire un'armonia basata sul sistema della giustizia islamica.

Le arti, e tra esse in particolare la musica, costituiscono l'essenza stessa d'una civiltà e sono espressione d'un pensiero, d'un modo di vita, di un'estetica condivisa nei secoli da diverse comunità. La cosiddetta *Türk San'at Musikisi* “musica d'arte di Turchia” è in realtà l'eredità dell'impero ottomano che testimonia l'unificazione d'una popolazione multiculturale. Questa musica, dunque, è l'eredità comune di tutti i popoli che formarono la società ottomana. La Turchia moderna, come si sa, fu fondata nel 1923 su di un ideale di statonazione, quasi come una reazione al precedente periodo multinazionale tipico dell'impero ottomano. La ricerca di una musica nazionale conforme alla nuova era politica portò le autorità ad una vera e propria purga culturale. In questo senso le opere dei compositori delle minoranze come quelle degli armeni, dei greci o degli ebrei non trovarono un loro “posto” tra i valori nazionali. Nonostante ciò, molti fra questi compositori furono talmente famosi da non poter essere rimossi o “dimenticati” così facilmente, e si dovette dunque inventare una formula di compromesso considerandoli compositori di minoranze che “avevano servito” la musica (vedi sotto), o ribattezzandoli con un nome islamico lasciando così intuire che si erano convertiti o turcizzati: Petros “Lampadarios” o “Petraki” (1730-1777) venne così ribattezzato “Tiryaki”, il greco Zaharya

efendi (m. 1740) divenne “Mir Cemil” e via di seguito. Per i compositori ebrei una simile soluzione fu ancor più semplice, bastava pronunciare i loro nomi biblici alla turca! Ad esempio Moshe diviene “Musa”, Salomon, “Suleyman”, Itzhak “Ishak”.

Il dibattito resta aperto ancora ai nostri giorni: l’origine religiosa o etnica dell’artista, o della civiltà nella quale si esprime la sua arte, permette forse di misurare una qualsiasi “appartenenza”? Un pianista turco che suona Mozart è un artista turco oppure austriaco? La musica è europea ma l’interprete è turco... Come il *Kaddish* di Maurice Ravel appartiene alla musica occidentale, così le opere di Tanbûri Isaac Fresco Romano dovrebbero essere considerate eredità ottomana.

Una simile questione ha dato vita ad errori considerevoli commessi da storici, etnologi ed etnomusicologi. In Turchia, nell’unica enciclopedia pubblicata dal Ministero della Cultura, lo storico Yilmaz Oztuna si è permesso di iniziare la biografia d’ogni compositore con la sua appartenenza comunitaria... *Compositore turco, o compositore greco, armeno, ebreo che ha servito la musica turca*: si è così riconnessa l’origine dell’arte ad una data nazione: i turchi ne sono i proprietari e gli artisti che hanno delle origini altre sono dei servitori...

A causa di diversi esodi i popoli ebrei si sono espressi in lingue e musiche diverse nei campi della musiche classiche e popolari. Si sono armonizzati con la cultura della regione dove hanno vissuto e per questo sarebbe più giusto parlare di diverse tradizioni musicali ebrae e non d’una musica ebraea propriamente detta.

Periodo ottomano

Gli ebrei parteciparono alla vita musicale dell’impero nelle sue diverse regioni e nei suoi molti generi. In particolare, la loro presenza a corte ebbe un ruolo influente sulla musica classica ottomana: oltre ad essere poeti e musicisti, infatti, essi insegnarono musica ai nobili musicofili, ai cortigiani e ai sultani stessi.



Si compie spesso l'errore di far iniziare la storia degli ebrei ottomani con la caduta di Granada e l'espulsione di ebrei e musulmani dalla Spagna nel XV secolo, dimenticando così la presenza originaria degli ebrei *romanioti*¹ e *ashkenazi* sin dagli inizi dell'impero ottomano. Dopo la presa della città di Bursa nel 1326 ad opera di Orhan Gazi (1281-1362), secondo sultano ottomano, la città divenne la capitale dell'impero ed è qui che si formò la prima comunità ebrea ottomana. Molti ebrei *ashkenazi*, cacciati dai Balcani e dall'Europa centro orientale, si erano rifugiati nella città di Edirne (Adrianopoli) che fu conquistata più tardi, nel 1362, divenendo così allo stesso tempo la seconda capitale dell'impero e della comunità ebrea ottomana.

Secondo diversi storici, sin dal suo ingresso trionfale a Costantinopoli nel 1453, il sultano Mehmet II (Fatih Sultan Mehmed, 1432-1481) veniva accolto dagli ebrei di Bisanzio come un liberatore. Immediatamente dopo la sua conquista, il sultano conquistatore fondò il patriarcato armeno, greco ortodosso e stabilì il rabbinato di Costantinopoli nominando rabbino capo, o gran rabbino, Moşe Capsali che esercitò il rabbinato tra il 1453-1497, poco dopo l'espulsione dei Sefarditi da Spagna e Portogallo. In seguito il sultano invitò gli ebrei d'Anatolia a stabilirsi nella nuova capitale. Bayezid II (1447-1512), inviò dei firmani² ordinando ai suoi governatori di facilitare l'insediamento nei territori ottomani di ebrei e musulmani scacciati dopo la caduta dell'Andalusia (*al Andalus*).

È soltanto a partire dal XVI secolo, dopo che le diatribe tra sefarditi, ashkenaziti e romanioti si furono placate, che si può parlare di una vera e propria identità culturale ebrea ottomana. Ed è sotto il sultanato di Solimano il Ma-

1 I Romanioti sono un gruppo ebraico che vive nel territorio dell'odierna Grecia da più di 2000 anni e la loro lingua è il greco; essi vanno quindi distinti dai Sefarditi, che si stanziarono in Grecia e nel mondo ottomano dopo l'espulsione degli Ebrei dalla Spagna del 1492. (N.d.C.)

2 Il termine deriva dal persiano *farmān*, in pronuncia turca *ferman*, e significa "decreto", "ordine". Con questo termine si designavano i decreti e gli ordini scritti dei sovrani ottomani e persiani. (N.d.C.)



gnifico (Kanunî Sultan Süleyman, 1494-1566) che i canti sinagogali furono adattati al sistema modale ottomano (*maqam*) e ai suoi modi specifici (*maqamat*) da Shelomo Ben Mazaltov. I sefarditi riuscirono ad entrare facilmente in questo nuovo sistema grazie al loro passato arabo-andaluso e, allo stesso tempo, portarono una nuova ispirazione musicale nel mondo ottomano grazie al loro retroterra, creando così una nuova fusione.

Israel ben Moses Najara (1555-1625), *hazan* (“cantore”) e poeta, viene considerato il padre della musica ebraica ottomana. Najara nella sua celeberrima opera *Zemiroth Yisrael* pubblicata a Safed nel 1587 e contenente *piyyutim* e inni, cita distintamente 12 *maqâm* (rast, dûgah, hüseyni, pusejik, segah, irak, nevrüz, acem, mahûr, nevâ, uzzal, nikrîz); non solo egli integra melodie arabe, greche, spagnole o turche ma adatta i poemi ebraici al sistema metrico *arûz* tipico della poesia ottomano-persiana.

L'influenza di Najara si propagò velocemente sui vasti territori dell'impero. Lo stesso *hazan* (“cantore”) di Venezia, David ben Abraham de Silva, cantore a Venezia verso il 1650, ispirato dall'opera di Najara, redasse una raccolta (*mecmu'â*) di canti religiosi su *maqâm* (rast, pusejik, uzzal, dûgah, hüseyni, neva e irak). Una seconda raccolta di canti religiosi su *maqâm*, intitolata *Ne'im zemiroth*, fu pubblicata a Venezia nel 1702 da Moshe Hacoheh, un *hazan* originario di Sarajevo ed è anch'essa organizzata in due parti secondo due criteri: per *maqâm* e per occasioni liturgiche.

Dal XVI secolo si cominciò a cantillare la Torah in *maqâm segâh*; *maqâm bicâz* veniva invece impiegato per commemorare la distruzione del tempio e per accompagnare i funerali; *maqâm sabâ* per i canti di circoncisione. Ed è dallo stesso XVI secolo che si registra la partecipazione degli ebrei alla musica della corte ottomana. Ben Mordehay (Avtaliyon ben Mordecai, per i turchi Küçük Hoca Hakham Avtaliyon) iniziò a comporre suites (*fasıl*) che riunivano generi formali diversi quali *peşrev*, *kâr*, *murabba*, *semâ* i vocali e strumentali seguendo, così, la consuetudine della tradizione di corte e delle musiche per le cerimonie dei dervisci *mevlevî*.

Il principe moldavo Dimitri Cantemir (1673-1723), autore del *Kitabu ilmi'l musiki alà vech'il-burufât*, nel quale trascrive 355 brani, nella prima parte dell'opera ricorda tra i suoi maestri l'ebreo Çelebico. Nella stessa opera si trova la trascrizione d'un preludio (*peşrev*) composto da un Harun Yahudî (Aron Hamon) nella quale si distingue nettamente il gusto e l'apporto della musica andalusa.

Le confraternite *sufi*, e in particolare quella dei *mevlevî*, meglio nota in Occidente come “dervisci rotanti”, svolsero un ruolo importante nella storia degli scambi di idee musicali con gli ebrei ottomani. In continuità ideale con l'opera di Israel Najara, molti musicisti ebrei partecipavano alle cerimonie dei *mevlevî*, frequentavano le comunità dei dervisci, apprendevano la musica delle loro cerimonie (*âyin*), imparavano a suonare strumenti come il flauto *ney*, il liuto *tanbûr*, il liuto *'ûd*. Gli scambi tra la confraternita *mevlevî* e la comunità ebraica furono ininterrotti, perlomeno sino alla messa al bando kemalista delle confraternite *sufi* nella repubblica turca del 1925. Un esempio di questi scambi è dato dall'adattamento del poema di Israel Najara “Yeheme Levavi Biroti” sulla melodia d'un preludio (*peşrev*) per la cerimonia dei dervisci rotanti composto da *neyzen* Yusuf Paşa (1821-1884), figlio del maestro Said *dede* del *tekke* (“centro, convento”) *mevlevî* di Besiktas. Grazie all'influenza di diversi generi che si suonavano negli ambienti *sufi*, come gli *âyin*, i *tevşih* o gli *ilâhî*, nacque ad Edirne la tradizione dei *maftirîm*, ossia la messa in musica dei *piyyûtîm* (composizioni poetiche composte per esser cantate, cantillate o recitate durante le funzioni ebraiche) nei modi (*maqâm*) ottomani. Il termine *maftirîm* designa la “fine”, la “chiusura” e, come vuole il termine, viene cantato alla fine dei rituali: il genere è tipico della tradizione ebraica ottomana e celebri compositori della comunità ebraica hanno dato vita ad un vasto repertorio. Come ogni musica liturgica e rituale, anche i *maftirîm* rimasero riservati alla comunità ebraica, tranne qualche condivisione con alcune comunità *sufi*. La tradizione dei *maftirîm* continuò sino al XIX secolo e sono giunte sino a noi preziose registrazioni discografiche di *hazan*

come Moşe Cordova (1881-1967) e rav Izak Algazi (1889-1951).³ Sin dagli inizi del XVIII secolo dei musicisti e compositori ebrei si misero a comporre usando la lingua ottomana (*osmanli*) per le musiche colte, e invece il *ladino* per le musiche più popolari, apprezzate da un largo pubblico.

Tra i primi musicisti attivi a corte va ricordato un poeta e compositore del quale, purtroppo, ci resta solo il *nom de plume* (*takhallos*) di *boncukçu* (“l’infilaperle”) mentre il nome reale è andato perduto. Di lui sappiamo solo che operò alla corte di Ahmed III (1673-1736), dunque in piena *Lale Devri* (“epoca del tulipano”), il periodo più fiorente per le arti, e che visse la rivolta distruttrice di Patrona Halil, che nel 1730 pose fine a quest’era; sia come sia egli mantenne un posto alla corte del sultano che successe ad Ahmed III, ossia sultan Mahmud I (1730-1754). *Boncukçu* fu autore delle liriche della sua composizione in *maqâm segâh* in forma di *murabba*; esse vengono così trascritte da Suphi Ezgi (1869-1962) nel suo *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, vol. IV p. 87:

Isvebazim vaktidir seyr-i gülistan eylesek
Azm-i sahra bezm-i-tir endam-i arakriz eylesek
Gonca gül nevruzu olmus lâlenin haddi tamam
Hatir-i-gam dideyi tabrif-ü-dilsâd eylesek

O mio capriccioso bene amato, andiamo a passeggiare nel roseto
Andiamo a sudare nel grande Sahara e lanciamo la nostra freccia tendendo l’arco
Il bocciolo della rosa del nuovo anno (*nevruz*) è fiorito, il tulipano ha il collo torto
Togliamoci la tristezza e il timore dagli occhi e rendiamoli felici!

Moşe Faro, morto nel 1776, e noto con il nome di “Musi”, viene citato tra i musicisti di corte di ben tre sultani: Mahmud I (1696 –1754), che resse

3 Si ascolti ad esempio: Isaac Algazi Efendi - *Osmanlı-Türk ve Osmanlı-Yahudi Musikisinin Büyük Sesi*, Istanbul, Kalan Müzik Yapım, 2004. CD: 333. (N.d.C.)

l'impero dal 1730 alla sua morte; Osman III (r. 1754-1757) e Mustafa II (r. 1757-1774). Sette sue composizioni fanno parte del repertorio della musica classica ottomana.

Izak Fresco Romano (1745-1814), noto anche come *tanburî* Izak, fu il maestro di musica più apprezzato della corte di Selim III, anch'egli gran musicista e compositore. Veniva molto rispettato dal sultano che fu suo allievo di liuto a manico lungo *tanbûr* al punto che si narra che ogni volta che Izak entrava in sua presenza il sultano si alzava in piedi per salutarlo, trasgredendo ogni etichetta di corte. Quando lo si fece notare al sultano, questi rispose che il suo maestro era più importante del protocollo. Una volta che Izak era in ritardo ad una audizione a corte, le guardie lo rimproverarono ma il sultano intervenne in suo aiuto dicendo al suo intendente: "servitorî come te ne trovo a migliaia, ma un artista come Izak è rarissimo!" Lo stesso Selim III fu molto generoso verso di lui e si narra che avendo assai apprezzato un preludio (*peşrev*) in modo (*maqâm*) Ispahan, gli offrì una quantità d'oro bastevole a riempire la cassa di risonanza del suo liuto *tanbûr*.

Izak fu il caposcuola d'una lunga scuola di suonatori di *tanbûr* e, allo stesso tempo, di compositori che vissero a fianco del sultano: i suoi allievi più celebri furono il solista di *tanbûr* e derviscio Zeki Mehmet Ağa (1776-1846) e l'armeno Oskiyam (1780? – 1870?). Lo stile della sua scuola e le sue conoscenze vennero trasmesse da Oskiyam al maestro della confraternita *sufî rifâ'i* Abdulhalim Efendi (1824-1896) che le trasmise al musicologo Suphi Ezgi (1869-1962) e a Mesud Cemil Bey (1902-1963). Ezgi, in particolare, fissò quest'eredità orale nel suo *Türk Musiskisi Makam ve Nazariyati* trascrivendo un centinaio di composizioni in diverse forme e *maqâm*.

Tra i compositori ebrei della musica classica ottomana del XIX secolo va ricordato Abraham Levi Hayyat, meglio noto ai turchi come Mısırlı Udî Ibrahim Efendi (1872-1933), che compose una parte importante del repertorio ottomano usando diverse forme, soprattutto preludi e *semâ'i* strumentali: figlio d'un commerciante di Aleppo, Abraham cominciò a suonare l' 'ûd in



giovane età, sviluppandosi poi al Cairo e a Damasco. Ad Istanbul divenne allievo del famoso Ismail Hakki (1865-1927) e di Hacı Kirami Efendi (1840-1909) ed è qui che divenne famoso per il suo stile sull' *'ûd* e per le sue composizioni. Cinquantacinque di queste sono arrivate sino a noi, mentre le sue opere composte per le sinagoghe sono cadute nell'oblio.

Izak Varono (1884-1962) fu tra i più celebri ebrei dell'epoca: nato a Gelibolu, sui Dardanelli, fu suonatore di cetra *qanûn* e compositore. I suoi şarkı ("canzoni, lied") sono ancor oggi tra i più apprezzati nel genere.

Gli ebrei ottomani, infine, parteciparono all'occidentalizzazione della società ottomana e si adattarono più facilmente di altre comunità al cambiamento. Sfortunatamente, un simile cambiamento fece però anche sparire il gusto musicale comune e condiviso e fece allontanare le varie comunità le une dalle altre e il *maqâm* ottomano fu sostituito dall'estetica, dall'armonia e dalla polifonia della musica occidentale. Gli ultimi ebrei rappresentanti del *maqâm* sono gli *hazan* Rabbi Yehuda "Yuda" Benaroya (? - ?), David Behar e Hazan İsak Maçoro mentre ai giorni nostri Hazan David Sevi tiene in vita e trasmette la tradizione ebraica.

Per lo spirito e per l'arte è davvero necessario valorizzare queste opere che testimoniano di una grande epoca; proteggere l'eredità di cinque secoli è una grande responsabilità non solo per la cultura sefardita, ma anche per la storia della musica, al di là dei problemi politici e dei sentimenti religiosi (o nazionalistici) di questi nostri giorni.





I SINGOLI BRANI: GENERI E COMPOSITORI

1) SEGÂH PEŞREV “YONA YEKUSHA” (4/4)

Dall'originaria Palestina sino all'impero Ottomano, gli ebrei furono sempre in contatto con le comunità sufi. A Costantinopoli/Istanbul il contatto fu soprattutto con i dervisci *mevlevî*, meglio noti in Europa come “dervisci rotanti”: diverse composizioni tratte dalle cerimonie di questa confraternita vennero infatti adottate per i rituali sinagogali, e molto spesso alle musiche vennero adattati dei poemi in ebraico. In particolare, il *peşrev* è una forma strumentale che funge da preludio per le cerimonie *mevlevî*; l'ensemble *Bîrûn* interpreta qui un *peşrev* come preludio puramente strumentale, allo scopo di aprire e introdurre le registrazioni che seguono.

2) SEGÂH “YAH KADOSH” Musica: Rabbi Yehuda Ben Aroya (fine XVIII secolo); testo: anonimo (4/4)

Kadosh in ebraico significa “sacro”, il titolo del testo significa dunque: “Yah è Sacro”. È notevole come molte lodi a Dio siano spesso composte in *maqâm* (modo) *segâh*: com'è tra i sufi, anche in ambiente ebraico questo modo musicale è associato al sentimento della devozione spirituale. La città di Edirne (Adrianopoli) fu un centro urbano molto importante, per la preferenza che il sultano ottomano Mehmet IV (1642-1693) nutriva per questa città, piuttosto che per Costantinopoli. Per questo il sultano volle che la capitale dell'impero venisse trasferita qui, con tutta la corte e i suoi raffinati musicisti; questo contribuì alla nascita di una scuola musicale tipica di Edirne. Per secoli autori provenienti da famiglie di rabbini o di *hazan* (cantori sinagogali) marcarono la storia musicale della comunità ebraica ottomana: l'autore di questo brano, il rabbino Yehuda Ben Israël Ben Aroya, vissuto verso la fine del XVIII secolo,





è il più celebre tra i compositori della cosiddetta “scuola di Edirne”. Il testo recita:

Yah, Santo, assiso sulle lodi [Sal. 22: 4]⁴

Colui che pose la parola nella mia bocca [Num. 23: 12]

Possano le mie suppliche salire come offerte di olocausto

Ai Tuoi santi cieli [lett. ai cieli della tua santità] *dalla mia dimora*

3) HUZZAM SENGÎN SEMÂÎ “MI YEMALLEL” Musica: Izak Maçoro (1918-2008); testo: anonimo. (6/4) & Dûgâh Mâyê Saz Semâîsi. Musica: Musi Haham Muşe Fao (? -1760)⁵

Tradizionalmente la suite musicale (*fasıl*) della corte ottomana era conclusa da un *semâî* vocale cui seguiva un *semâî* strumentale. In omaggio a questa tradizione, molto influente anche nel mondo ebraico, abbiamo unito questi due *semâî*, uno vocale e l’altro strumentale, composti da due autori ebrei; l’Huzzam Sengîn Semâî⁶ in questione venne infatti composto da Izak Maçoro (1918-2008), uno

4 Nella poesia ebraica e specialmente in quella di carattere devozionale il testo della Bibbia è senza dubbio il principale modello di riferimento, sia a livello terminologico che stilistico. I riferimenti ai passi biblici posti in parentesi quadrate in questa e nelle seguenti traduzioni possono indicare sia citazioni dirette dalla Bibbia che più libere allusioni o somiglianze. (N.d.T. Piergabriele Mancuso)

5 Questo secondo brano alterna tra loro cicli ritmici differenti, in particolare sezioni in 10/8, 12/8, 3/4. Abbiamo a che fare qui con un particolare “genere ritmico” della musica classica ottomana detto *Değismeli* (mutevole): la sua principale caratteristica è, infatti, quella di mutare e alternare fra loro cicli ritmici diversi all’interno di uno stesso brano. (N.d.C.).

6 Kudsi Erguner adotta qui la convenzione diffusa secondo cui un brano viene distinto con: 1. nome del maqâm in cui è composto (qui: Huzzam) e 2. nome del ciclo ritmico sul quale è incardinata la melodia (Sengîn Semâî). Nel caso il brano sia cantato si appone





dei più celebri cantori sinagogali (*hazan*) d'Istanbul e di tutto il mondo sefardita e, allo stesso tempo, l'ultimo anello di una tradizione di cantori che conoscevano le regole della musica classica modale (*maqâm*). Allievo del celeberrimo Hazan Izak Algazi (1889-1950), egli fu anche un cantante della musica classica ottomano-turca e si produsse con i più famosi cantanti dell'epoca, come Münir Nureddin Selçuk (1900-1981), Kâni Karaca (1930-2004), e la cantante Safiye Ayla (1907-1998). Nel 1951 egli divenne *hazan* della neonata sinagoga “Neve Shalom” di Istanbul e, più tardi, fu *hazan* della sinagoga alle isole dei Principi (Prens Adaları), il piccolo arcipelago sul Mar di Marmara di fronte alla costa asiatica di Istanbul. Il testo della composizione recita:

Chi può narrare [Sal. 106: 2] *e proclamare le Tue gesta* [Sal. 77: 12]
El Shadday [lett. Dio onnipotente – Gen. 17:1] *che glorificare si può solo nel silenzio?* [Sal. 65: 2]

Sei il mio Salvatore, la mia forza e il mio vigore
Yeshurun [Is. 44: 2], *il tuo amato figlio ti renderà la lode, Yah*

Il secondo brano, Dûgâh Mâye Saz Semâisi venne composto dal rabbino Musi Haham Muşe Fao (? -1760), più noto agli ottomani con lo pseudonimo di Musî. Oltre ad essere un cantore, egli fu anche un grande solista di liuto a manico lungo *tanbûr* e per questo motivo, come era usanza nel mondo ottomano, il suo nome è spesso preceduto dal prenome che specifica lo strumento suonato: Tanbûrî Musî. L'orientalista Charles Fonton (1725-1793) lo cita come uno dei musicisti più noti attivi alla corte del sultano Mahmoud I (1696-1754), che regnò tra il 1730 e il 1754 mentre egli era un *jeune de langue* appassionato di musica.⁷

anche 3. il primo verso della composizione poetica. (N.d.C.)

7 I *jeunes de langue* erano quei giovani francesi che a Costantinopoli studiavano l'ottomano (*osmanlı*) e le principali lingue orientali presso l'apposita scuola creata nel 1669 da Jean Baptiste Colbert (1619-1683). Questi aveva preso esempio dai veneziani che già agli inizi del XVI secolo avevano iniziato a formare degli interpreti affidabili che venivano



4) **NIHAVEND TAKSÎM** Chrysanthi Gkika, viella kemençe e Hüseyin Bilgiç, liuto a manico lungo tanbûr

Un'improvvisazione (*taksîm*) in maqâm Nihavend serve ad introdurre il brano che seguirà. L'improvvisazione è affidata a due strumenti che si rispondono e che condividono le diverse tappe della progressione melodica tipica di questo *maqâm*, ben noto e amato per il suo caratteristico ethos malinconico.

5) **NIHAVEND SEMÂÎ "SEFATAY LO EHLA"** Musica: anonimo; testo: anonimo.

Si tratta di un brano molto originale, che sfugge alle forme e ai generi della musica classica o sufi d'epoca ottomana. Dei passaggi incardinati in un ciclo ritmico di 4/4 detto *sofyan*, sono intercalati da un ritornello in ritmo ternario (3/4). Per queste sue caratteristiche originali, per l'assenza di un compositore noto e per l'uso di un modo musicale che si avvicina ad una scala minore occidentale, si può forse supporre che questo sia un brano del repertorio andaluso che incontra il sistema modale del *maqâm* ottomano. A mio avviso potrebbe essere una delle opere più antiche del repertorio dei *maftîrîm*.

Signore che ami il canto di lode

Ascolta la mia voce

Rispondimi, oh Yah, Nome [Santo], mia Roccia e Redentore

Colui che mi salva dai nemici, che leva il vessillo contro i miei avversari

Io non tratterrò le mie labbra

La grazie del Signore dura in eterno, io canterò a gran forte

Del Signore son la mia gioia e il mio diletto.

Quanto potenti son le Tue opere, oh Signore? Tu, fortezza per il povero, mio rifugio

detti, appunto, *giovani di lingua*. (N.d.C.)

*Il nemico ha celato una trappola
Contro di me l'ha innescata
Ma forte son nel Tuo amore, Yah
E per questo contro di me non prevarranno*

6) HICÂZ TAKSÎM Gülnur Gizem Sucu, liuto a manico corto 'ûd

Un'improvvisazione nei modi Hicâz e Hümâyûn serve ad introdurre il brano che seguirà. Per i suoi particolari intervalli, e per il suo itinerario di progressione melodica, il *maqâm* Hicâz viene considerato come l'emblema della musica orientale e, di fatto, le opere esotizzanti ispirate all'oriente e le "turcherie musicali" hanno spesso usato questo *maqâm*.

7) HICÂZ HÜMAYÛN AKSAK SEMÂÎ "YASA SIS VA YIMMAL"

Musica: anonimo; testo: Yisrael (10/8)

La forma dell'Aksak Semâî è tipica della suite (*fasıl*) della corte ottomana, suddivisa in due grandi parti: la prima parte si apre con il preludio strumentale (*peşrev*) al quale seguono i brani vocali, composti su grandi cicli ritmici. La seconda parte è costituita da diversi tipi di *semâî* composizioni che alternano ritmi binari e ternari. L'Aksak Semâî apre proprio questa seconda parte; esso inizia con un ciclo ritmico in 10/4 e ha un passaggio in 6/8. I vari generi formali del *maqâm* ottomano furono tutti abbandonati agli inizi del XX secolo. Molte opere trasmesse oralmente vennero perse o dimenticate: per questo, purtroppo, non abbiamo notizie sul compositore di questo magnifico brano.

*Un fiore è sbocciato ed è appassito
Per mano crudele di avversario
Yah, guarda alla sofferenza
di ciò che resta del Tuo gregge,*

*Porgi a me il Tuo orecchio
Gli anni della giovinezza son ben lontani
Il mio petto si è rinsecchito
I miei anni sono passati in attesa della Tua presenza*

*Mi son sfibrata nel desiderio
Ho dormito nell'angoscia
Mi son levata nell'oscurità
nel vuoto del Tuo palazzo*

*L'agonia mi ha catturato [2 Sam. 1: 9]
Circa la giovinezza presa per i piedi con i ceppi [Giob. 13: 27]
Quanto ancora finché egli possa tornare
alla città [sede] del Tuo palazzo?*

*Di questa piaga incurabile
Affretta la guarigione
Per questa pietra della vetta [Zac. 4: 7],
Fragor di lode a Te*

*Rafforza [questa] mano debole e piegata
E dille: "Questo è un brano di speranza
Vai, mangia in allegria [Eccl. 9: 7]
[bevi] il tuo vino con cuore leggero, porgi a me il Tuo orecchio*



8) ŞEHNAZ TAKSÎM Ruben Tenenbaum, violino, e Mert Demircioğlu, cetra su tavola pizzicata kanûn

Il modo (*maqâm*) Şehnaz è un parente dei maqâm Hicâz e Hümâyûn, se non che la sua progressione melodica è discendente, invece che ascendente. Da questa “familiarità” dipende la scelta di far modulare in questo *maqâm* i due giovani interpreti, che introducono così lo Şarkı che segue.

9) ŞEHNAZ SOFYAN ŞARKI “A’U ELOENU” Musiche: Moshe Ben Natan;
Testo: anonimo (4/4)

Il genere dello Şarkı apparve nella seconda metà del XIX secolo come un genere più leggero, e per questo più popolare. Si tratta di composizioni poetiche di una o di due sole quartine, che si incardinano su cicli ritmici semplici, da due a dieci tempi. Il compositore crea una melodia distinta per il primo e il terzo verso, mentre il secondo e il quarto verso hanno la stessa melodia. Più raramente si usa comporre due sole frasi melodiche, una per ciascuno dei due distici: è il caso di questo brano e quindi potrebbe trattarsi di un’opera più recente.

*H⁸ è il Signore nostro
ci ha dato la Torah
Per mezzo di Moshè, nostro maestro
[una legge che] inizia per anochi⁹
Moshè è salito verso i cieli
senza cibo e senza acqua
Ha portato le due tavole
nelle quali è scritto anochi*

8 Nella poesia ebraica, soprattutto di carattere devozionale, il nome di Dio viene spesso abbreviato con le lettere “H” oppure “A”. (N.d.T. Piergabriele Mancuso)

9 Lett. “Io”, pronome personale con cui inizia il Decalogo. (N.d.T. Piergabriele Mancuso).



*Sul Sinai ci ha illuminato
e la voce del corno ci ha fatto udire
Perché la Torah è nostra eredità
e l'ha fatta iniziare per anochi*

*Ci ha mostrato il beit ha-mikdash [il Santuario di Gerusalemme]
perché Lui è quelli che ce lo diede in eredità
Ascolta la nostra voce e lascia che intoniamo a Te, anochi*

10) HÜSEYNÎ AKSAK SEMÂÎ “AVO EL MIZBAH” Musica: anonimo;
testo: Aaron (10/8)

Come già indicato per il brano 7, l'Aksak Semâî è il genere formale che in una suite inizia la sezione dei Semâî. Il genere è particolarmente apprezzato per la sua struttura ritmica in 10 tempi alla quale, nella quarta stanza, si avvicenda una sezione in 6 tempi, per tornare poi alla sezione in 10 che conclude il brano.

*Verrò all'altare del Signore, mia gioia, mio giubilo [Sal. 43: 4]
Colà preparerò per Te, mia Roccia e Redentore
Il canto della mia lode. Leverò la mia voce
Nell'intonare il canto nuovo, lode al nostro Signore*

*Poni le Tue orecchie all'ascolto della mia prece
Ascolta la mia supplica, Dio della mia salvezza
Riporta ciò che ho perso perché a Te io guardo
E la Tua parola, [Dio] amato e vivente, io attendo [Sal. 130: 5]
Affretta la mia redenzione, liberami dall'esilio
Perché vi è forse qualcuno [più] grande, chi è la Roccia se non il nostro Signore?*

Tu hai misericordia come un padre è misericordioso con i suoi figli [Sal. 103: 13]

*Dio grande, Signore dei Signori
Ricordati dell'Assemblea che Tua facesti da Tempo immemorabile [Sal. 74: 2]
Tra le genti, poveri e indigenti
Rinnova la nostra delizia con gioia e giubilo
Possano essi fiorire come rose e possano tutti levar la lode a H', nostro Signore.¹⁰*

*Luce ai miei piedi è la Tua voce, lume per il mio cammino [Sal. 119: 105]
Camminerò con sicurezza all'interno della tua dimora [Sal. 119: 16]
La città di Sion, principessa tra le province [Lam. 1: 1],
E gioirò, ed esulterò nella casa di H' [Sal. 119: 16]
Nella casa del Signore [Sal. 92: 14]*

*Possano il mio cuor e la mia carne esaltarsi nel Dio vivente [Sal. 84: 3]
La mia lingua intonare il canto del mio giubilo [Sal. 35: 28]
La mia bocca e le mie labbra esaltare e lodare H'
Ed anche i miei pensieri glorificare il nostro Signore*

10 Come sopra, a nota 8, si ricorda che nella poesia devozionale ebraica il nome di Dio viene spesso abbreviato con le lettere "H" oppure "A". (N.d.T. Piergabriele Mancuso)

11) DİLKEŞ HÂVERÂN TAKSÎM Giannis Koutis, liuto a manico corto ‘ûd, Ruben Tenenbaum, violino

Maqâm Dilkeş Hâverân fa parte di quei modi musicali detti “composti”; esso, infatti, unisce due *maqâm* preesistenti, Hüseynî e Irak, per crearne uno nuovo. Anche in questo caso i due musicisti introducono questo nuovo *maqâm* con un preludio strumentale improvvisato.

12) DİLKEŞ HÂVERÂN AĞIR AKSAK ŞARKI “AKAV BIRHATEHA”
Musica: Behor bin Nun (XIX secolo); Testo: Behor A. Papo Nero (XIX secolo) (9/4)

All’inizio del XIX secolo si ebbe un’immigrazione che portò ad Istanbul molti degli *hazan* di Edirne (Adrianopoli), i quali si integrarono con la comunità ebraica originaria. Behor Bin Nun divenne così l’hazan di una sinagoga del villaggio di Ortaköy, sul Bosforo. L’Ağır Aksak Şarkı è un genere musicale che, come altrove in questo CD, appartiene alla tradizione della suite di corte (*fâsul*) e, a partire dal XIX secolo, ha soppiantato gli Aksak Şarkı in 10/4. In questo caso la composizione si incardina su ritmi lenti 9/2 oppure 9/4

*Attendo la Tua benedizione [Giob. 17: 13], mio Redentore, mio amato
la Tua maestà e la forza delle Tue braccia
Abbi misericordia prima che la mia gloria si inabissi
nella polvere per il timore della tua punizione [Sal. 39: 11]
Aiutami mentre salgo verso le estremità di Sion la città di coloro che Ti glorificano
Leva il volto Tuo verso di me, redenzione
e prosperità vengano forti dai Tuoi cieli*



13) NŪHŪFT SENGÎN SEMÂÎ “YEORU LIBBI U-SEFATHAY” Musica:
anonimo; testo: Yeuda

Seng in lingua persiana significa “pesante”. Il principio delle suites *fasil* è quello, per così dire, di procedere dall'*andante* all'*allegro*, iniziando con brani più lenti e continuando poi con brani sempre più veloci e animati; in questo senso un *Sengîn Semâi* è il brano cantato che apre la seconda parte della suite, quella su cicli di 6: Esso viene suonato in diversi metronomi su cicli di 6: *Sengîn Semâi* in 6/2 o 6/4, come in questo caso, e in 6/8 *Yürük Semâi*.

*Si levino il mio cuore e le mie labbra
Per dar grazie del Tuo nome nelle veglie
Te, mia Roccia, che creasti i lumi del cielo
Ringrazierò tutti gli anni della mia vita*

Ascolta, o mio Re, la mia voce [Sal. 141: 1]
*Mentre a Te, mia fortezza, io chiamo
Nelle più buie ore della notte* [Prov. 7: 9], *mio Redentore
Per il giogo del mio nemico e a causa della mia espulsione* [Lam. 2: 14]

*Guarda, o mio Re
Con compassione alla Tua assemblea
Mostra il Tuo volto
E ricostruisci la casa della Tua residenza*

*Te, mia Roccia, che creasti i lumi del cielo
Ringrazierò tutti gli anni della mia vita*

*Saranno inorriditi i miei nemici
Per aver fiaccato la mia forza
Il mio spirito, mentre la Tua gloria risiede intorno a me
La mia Roccia, che mi trasse dal ventre* [Sal. 22: 10]

Sia lode al Tuo nome



14) **GERDANIYYE PUSELIK SAZ SEMÂÎ** Musica: Izak Fresco Romano (1745- 1814) (10/8)

Tanbûrî Izak può essere inteso come l'emblema della musica ottomana e dei *maftirim* ed è considerato il caposcuola del *tanbûr* moderno. Allievo d'un maestro (şeyh) sufi, Tanbûrî Ethem Efendi, Izak divenne poi lui stesso maestro di molti celebri musicisti musulmani, armeni ed ebrei; insegnò musica alla scuola di Palazzo, l'*Enderûn*, e al sultano Selim III (1761-1808), egli stesso musicista, compositore, poeta e calligrafo.

Kudsi Erguner



THE JEWISH COMPOSERS OF THE OTTOMAN MAQÂM,

Terms like “inter-religious dialogue” and “tolerance” can often be heard nowadays, and yet history shows that on various occasions different religious communities were able to live together in harmony sharing the same civilisation and without the need for such appeals to dialogue or tolerance. The Ottoman Empire, for example, extended over a vast territory and brought together millions of people of different religions, sects, beliefs, races and languages, but was able to establish a harmony for centuries based on the system of Islamic justice.

The arts, and in particular music, are the very essence of a civilisation and the expression of a way of thinking, a lifestyle, an aesthetic shared over the centuries by different communities. The so-called *Türk San'at Musikisi* “artistic music of Turkey” is actually the legacy of the Ottoman Empire and shows the unification of a multicultural population. So this music is the common inheritance of all the peoples who made up the Ottoman society. Modern Turkey, as known, was founded in 1923 on the ideal of a nation-state, almost as a reaction to the previous multinational period typical of the Ottoman Empire. The search for a national music conforming to the new political era led the authorities to carry out a genuine cultural purge. In this sense works by composers from minorities like the Armenians, the Greeks and the Jews did not find their “place” among the national values. Despite this, many of these composers were so famous that they could not be so easily removed or “forgotten”, and so a compromise formula had to be invented. They were thus considered composers of minorities who “had served” music (see below), or renamed with an Islamic name suggesting that they had converted or become Turkified: Petros “Lampadarios” or “Petraki” (1730-1777) was thus renamed “Tiryaki”, the Greek Zaharya efendi (d. 1740) became “Mir Cemil” and so

on. A similar solution was even easier for the Jewish composers: their Biblical names needed only to be pronounced in Turkish! So for example Moshe became “Musa”, Salamon, “Suleyman” and Itzhak “Ishak”.

The debate remains open to the present. Does the religious or ethnic origin of the artist, or the civilisation in which he expresses his art, perhaps allow any sense of “belonging” to be measured? Is a Turkish pianist who plays Mozart a Turkish or an Austrian artist? The music is European but the player is Turkish... Just as Maurice Ravel’s *Kaddish* is part of Western music, so the works of Tanbûrî Isaac Fresco Romano should be considered an Ottoman legacy.

A similar question gave rise to considerable errors made by historians, ethnologists and ethnomusicologists. In Turkey, in the only encyclopaedia published by the Ministry of Culture, the historian Yilmaz Oztuna allowed himself to begin the biography of each composer with his community affiliation... *Turkish composer, or Greek, Armenian, Jewish composer who has served Turkish music?* In this way the origin of the art was reconnected to a given nation: the Turks are its owners and the artists of other origins are its servants.

The Jewish peoples expressed themselves in different languages and music in the fields of classical and popular music due to various migrations. They harmonised with the culture of the region they lived in and so it would be more correct to speak of different Jewish musical traditions and not one specific Jewish music.

Ottoman period

The Jews took part in the musical life of the empire in its various regions and many genres. In particular, their presence at the court played an influential role in Ottoman classical music. As well as being poets and musicians, they actually taught music to the music loving nobility, courtesans and the sultans themselves.

The error is often made of dating the history of the Ottoman Jews to the fall

of Grenada and the expulsion of the Jews and Muslims from Spain in the fifteenth century, thus forgetting the original presence of the Romaniote¹¹ and Ashkenazi Jews from the start of the Ottoman Empire. After the taking of the city of Bursa in 1326 by Orhan Gazi (1281-1362), the second Ottoman sultan, the city became the capital of the empire and it was here that the first Ottoman Jewish community was formed. Many Ashkenazi Jews, driven out of the Balkans and eastern central Europe, took refuge in the city of Edirne (Adrianople), which was conquered later, in 1362, thus becoming at the same time the second capital of the empire and of the Ottoman Jewish community. According to various historians, Sultan Mehmet II (Fatih Sultan Mehmed, 1432-1481) was greeted by the Jews of Byzantium as a liberator from the time of his triumphal entrance into Constantinople in 1453. Immediately after his conquest, the conquering sultan founded the Greek Orthodox, Armenian patriarchate and established the rabbinate of Constantinople nominating Moşe Capsali as chief rabbi, or grand rabbi; he held the rabbinate from 1453 to 1497, shortly after the expulsion of the Sephardic Jews from Spain and Portugal. The sultan subsequently invited the Jews of Anatolia to settle in the new capital.

Bayezid II (1447–1512), sent some firmans¹² ordering his governors to facilitate the settlement in Ottoman territories of Jews and Muslims driven out after the fall of Andalusia (*al Andalus*).

It was only from the sixteenth century, after the disputes between Sephardic, Ashkenazi and Romaniote Jews had been placated, that one can talk of a genuine Ottoman Jewish cultural identity. And it was under the sultanate

11 The Romaniots are a Jewish group who have lived in the territory of modern Greece for more than 2000 years and their language is Greek; they must therefore be distinguished from the Sephardim, who settled in Greece and in the Ottoman world after the expulsion of the Jews from Spain in 1492. (Ed.)

12 The term is derived from the Persian *farmān*, in Turkish pronunciation *ferman*, and means “decree”, “order”. This term was used for the decrees and orders written by the Ottoman and Persian sovereigns. (Ed.)

of Suleiman the Magnificent (Kanunî Sultan Süleyman, 1494-1566) that the synagogal chants were adapted to the Ottoman modal system (*maqâm*) and its specific modes (*maqamat*) by Shelomo Ben Mazaltov. The Sephardim managed to easily enter into this new system thanks to their Andalusian-Arab past and, at the same time, brought new musical inspiration to the Ottoman world thanks to their background, thus creating a new fusion.

Israel ben Moses Najara (1555-1625), *hazan* ("cantor") and poet, was considered the father of Ottoman Jewish music. In his very famous *Zemiroth Yisrael* published in Safed in 1587 and containing *piyyutim* and hymns, Najara distinctly mentions twelve *maqâm* (rast, dūgah, hüseyini, puselik, segah, irak, nevruz, acem, mahûr, nevâ, uzzal, nikrîz); not only did he combine Arab, Greek, Spanish and Turkish melodies, but he also adapted Jewish poems to the *arûz* metric system typical of Persian-Ottoman poetry.

Najara's influence quickly spread through the empire's vast territories. David ben Abraham de Silva, the *hazan* ("cantor") of Venice in around 1650, inspired by Najara's work, published a collection (*mecmu'â*) of religious chants on *maqâm* (rast, puselik, uzzal, dūgah, hüseyini, neva and irak). A second collection of religious chants on *maqâm*, entitled *Ne'im zemiroth*, was published in Venice in 1702 by Moshe Hacoheh, a *hazan* originally from Sarajevo, it too organised into two parts according to two criteria: for *maqâm* and for liturgical occasions.

The Torah began to be chanted in *maqâm segâh* from the sixteenth century, while *maqâm hicâz* was used to commemorate the destruction of the temple and to accompany funerals, and *maqâm sabâ* for circumcision chants. Participation of the Jews in the music of the Ottoman court is also recorded from the sixteenth century. Ben Mordehay (Avtaliyon ben Mordecai, to the Turks Küçük Hoca Hakham Avtaliyon) began composing suites (*fasıl*) that combined different formal genres such as vocal and instrumental *peşrev*, *kâr*, *murabba*, *semâ'i*, thus following the custom of court tradition and of the music for the ceremonies of the *mevlevî* dervishes.

The Moldavian prince Dimitri Cantemir (1673-1723), author of the *Kitabu ilmi'l musiki alâ vech'il-burufât*, in which he transcribed 355 pieces, mentions the Jew Çelebico among his teachers in the first part of the work. In the same work there is a transcription of a prelude (*peşrev*) composed by a Harun Yahudî (Aron Hamon) in which the style and contribution of Andalusian music can be clearly distinguished.

The Sufi brotherhoods, and particularly that of the *mevlevî*, better known in the West as the “whirling dervishes”, played an important role in the history of the exchange of musical ideas with the Ottoman Jews. In ideal continuity with the work of Israel Najara, many Jewish musicians took part in the *mevlevî* ceremonies, frequented the dervish communities, learnt the music of their ceremonies (*âyin*), and to play instruments like the *ney* flute, the *tanbûr* lute and the *ûd* lute. The exchanges between the *mevlevî* brotherhood and the Jewish community were uninterrupted, at least until Kemal’s banning of the Sufi brotherhoods from the Turkish republic in 1925. One example of these exchanges is given by the adaptation of the poem by Israel Najara “Yeheme Levavi Biroti” to the melody of a prelude (*peşrev*) for the ceremony of the whirling dervishes composed by *neyzen* Yusuf Paşa (1821-1884), son of the teacher Said *dede* of the *mevlevî tekke* (“centre, convent”) of Besiktas. Thanks to the influence of the different genres that were played in Sufi circles, such as the *âyin*, the *tevşih* and the *ilâhi*, the tradition of the *maftirîm*, or the putting to music of *piyyutîm* (poetic compositions to be sung, chanted or recited during Jewish functions) in Ottoman modes (*maqâm*) began in Edirne. The term *maftirîm* means the “end”, the “close” and, as this suggests, it was sung at the end of the rituals: the genre is typical of the Ottoman Jewish tradition and famous composers of the Jewish community gave rise to a vast repertoire. Like all liturgical and ritual music, the *maftirîm* were also restricted to the Jewish community, apart from some sharing with certain Sufi communities. The tradition of the *maftirîm* continued until the nineteenth century and precious recordings of *hazan* have come down to us, such as those of Moş

Cordova (1881-1967) and rav Izak Algazi (1889-1951).¹³

Some Jewish musicians and composers began composing with the Ottoman language (*osmanlı*) for cultivated music, and *ladino* for more popular music, appreciated by a wider public, from the start of the eighteenth century.

One poet and composer among the musicians active in the court must be noted, but whose *nom de plume* (*takhallos*) of *boncukçu* (“threader”) is unfortunately all that remains to us; his real name having been lost. We know only that he worked in the court of Ahmed III (1673-1736), so at the height of the *Lale Devri* (“tulip era”), the most flourishing period for the arts, and that he saw the destructive revolt of Patrona Halil, which in 1370 put an end to this era; in any case, he retained his place in the court of the sultan who succeeded Ahmed III: Sultan Mahmud I (1730-1754). *Boncukçu* wrote the lyrics of his composition in *maqâm segâh* in the form of a *murabba*; they were transcribed as follows by Suphi Ezgi (1869-1962) in his *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, vol. IV p. 87:

İsvebazım vaktidir seyr-i gülistan eylesek
Azm-i sahra bezm-i-tir endam-i anakriz eylesek
Gonca gül nevruzu olmus lâlenin haddi tamam
Hatir-i-gam dideyi tabrif-ü-dilsâd eylesek

Oh my much loved flighty one, let us go and walk in the rosary
Let us go and perspire in the great Sahara and shoot our arrow bending the bow
The bud of the new year’s rose (*nevruz*) has bloomed, the neck of the tulip is twisted
Let us remove the sadness and fear from our eyes and make them happy!

Moşe Faro, who died in 1776, and was known by the name of “Musi”, is cited among the court musicians of a good three sultans: Mahmud I (1696–1754),


13 Listen for example to: Isaac Algazi Efendi - *Osmanlı-Türk ve Osmanlı-Yahudi Musikisinin Büyük Sesi*, Istanbul, Kalan Müzik Yapım, 2004. CD: 333. (Ed.)

who ruled the empire from 1730 until his death; Osman III (r. 1754-1757) and Mustafa II (r. 1757-1774). The repertoire of Ottoman classical music contains seven of his compositions.

Izak Fresco Romano (1745-1814), also known as *tanbûrî* Izak, was the most esteemed music teacher in the court of Selim III, who was also a great musician and composer. He was much respected by the sultan, who he taught the *tanbûr* long-necked lute, such that it is said that every time Izak entered into his presence the sultan stood to greet him, transgressing all court etiquette. When this was pointed out to the sultan, he replied that his teacher was more important than protocol. Once when Izak was late to a court hearing, the guards admonished him but the sultan intervened on his behalf, saying to his official: “servants like you can be found in their thousands, but an artist like Izak is extremely rare!” Selim III was very generous to him and it is said that, having liked a prelude (*peşrev*) in (*maqâm*) Ispahan mode so much, he offered him enough gold to fill the soundbox of his *tanbûr* lute.

Izak was the founder of a long school of *tanbûr* players and, at the same time, composers who lived alongside the sultan: his most famous pupils were the *tanbûr* soloist and dervish Zeki Mehmet Ağa (1776 - 1846) and the Armenian Oskiyam (1780? – 1870?). The style of his school and his knowledge were handed on from Oskiyam to the teacher of the *sufî rifâî* brotherhood Abdulhalim Efendi (1824-1896) who passed them on to the musicologist Suphi Ezgi (1869-1962) and to Mesud Cemil Bey (1902-1963). Ezgi, in particular, set down this oral legacy in his *Türk Musiskisi Makam ve Nazariyatı*, transcribing a hundred-odd compositions in various forms and *maqâm*.


Abraham Levi Hayyat, better known to the Turks as Mısırlı Udî Ibrahim Efendi (1872-1933), was one of the Jewish composers of nineteenth-century Ottoman classical music who composed an important part of the Ottoman repertoire using different forms, especially instrumental preludes and *semâî*. The son of an Aleppo merchant, Abraham began playing the *ûd* at an early age, then furthered his studies in Cairo and Damascus. In Istanbul he became




the pupil of the famous Ismail Hakki (1865-1927) and of Hacı Kirami Efendi (1840-1909) and it was here that he became famous for his style on the *úd* and for his compositions. Fifty-five of these have come down to us, while his works composed for the synagogues have fallen into oblivion.

Izak Varono (1884-1962) was one of the most famous Jews of the period: born in Gallipoli, on the Dardanelles, he was a composer and played the *qanún* zither. His *şarkı* (“songs, lied”) are still among the most well-liked of this genre.

Finally, the Ottoman Jews took part in the westernisation of Ottoman society and adapted more easily than other communities to the change. Unfortunately, such change also brought about the disappearance of the common and shared musical taste, separation of the various communities from one another and replacement of the Ottoman *maqâm* with the aesthetics, the harmony and the polyphony of western music. The last representative Jews of the *maqâm* are the *hazan* Rabbi Yehuda “Yuda” Benaroya (? - ?), David Behar and Hazan İsak Maçoro, while Hazan David Sevi continues to uphold and pass on the Jewish tradition.



It really is necessary to appreciate these works that document a great epoch, for both the spirit and for art; protecting the legacy of five centuries is a great responsibility not only for Sephardic culture, but also for the history of music, beyond the political problems and religious (or nationalist) sentiments of the present day.



INDIVIDUAL PIECES: GENRES AND COMPOSERS,

1) SEGÂH PEŞREV “YONA YEKUSHA” (4/4)

The Jews were always in contact with the Sufi community, from the original Palestine to the Ottoman Empire. In Constantinople/Istanbul the contact was mainly with the *mevlevî* dervishes, better known in Europe as the “whirling dervishes”. Various compositions taken from the ceremonies of this brotherhood were actually adopted for synagogal rituals, and poems in Hebrew were very often adapted to the music. In particular, the *peşrev* is an instrumental form that acts as a prelude for the *mevlevî* ceremonies; the *Bîrûn* ensemble here plays a *peşrev* as a purely instrumental prelude, with the aim of opening and introducing the recordings that follow.

2) SEGÂH “YAH KADOSH” Music: Rabbi Yehuda Ben Aroya (end of 18th century); lyrics: anonymous (4/4)

Kadosh in Hebrew means “sacred”, so the title means: “Yah is Sacred”. It is noteworthy that many praises to God are often composed in *maqâm* (mode) *segâh*: as among the Sufis, in Jewish circles, too, this musical mode is associated with the sentiment of spiritual devotion. The city of Edirne (Adrianople) was a very important urban centre, due to the preference of the Ottoman sultan Mehmet IV (1642-1693) for this city rather than Constantinople. For this reason the sultan wanted the capital to be moved there, with all the court and its refined musicians, which contributed to the birth of a typical musical school of Edirne. For centuries authors from the families of rabbis or *hazan* (synagogal cantors) marked the musical history of the Ottoman Jewish community. The author of this piece, the rabbi Yehuda Ben Israël Ben Aroya, who lived towards the end of the eighteenth century, is the most celebrated composer of the so-called “Edirne School”. The lyrics are:

Sacred Yah, that inhabitest the praises [Psalms 22: 4]¹⁴
He who put the word in my mouth [Numbers 23: 12]
May my pleas rise like offerings of sacrifice
To Thy holy heavens [lit. to the heavens of your holiness] *from my home*

3) HUZSAM SENGİN SEMÂÎ “MI YEMALLEL” Music: Izak Maçoro (1918-2008); lyrics: anonymous. (6/4) & Dûgâh Mâyê Saz Semâîsi. Music: Musi Haham Muşê Fao (? -1760)¹⁵

The musical suite (*fâsıl*) of the Ottoman court was traditionally ended with a vocal *semâî* followed by an instrumental *semâî*. In homage to this tradition, very influential also in the Jewish world, we have linked these two *semâî*, one vocal and the other instrumental, composed by two Jewish authors; the Huzzam Sengîn Semâî¹⁶ in question was composed by Izak Maçoro (1918-2008), one of the most famous synagogal cantor (*hazan*) of Istanbul and of the entire Sephardic world and, at the same time, the last link in a tradition of cantors who knew the rules of classical modal music (*maqâm*). A pupil of the highly renowned Hazan Izak Algazî (1889-1950), he was also a singer of Ottoman-Turkish classical music and worked with the most famous singers

14 In Hebrew poetry and especially that of a devotional nature, the Bible is undoubtedly the main reference model, both for terminology and style. The references to Biblical passages shown in square brackets in this and the following translations may indicate direct quotes from the Bible and freer allusions or similarities. (Ed. Piergabriele Mancuso)

15 This second piece alternates different rhythmical cycles, in particular sections in 10/8, 12/8, 3/4. This is a special “rhythmic genre” of Ottoman classical music known as *Değismeli* (variable): its main characteristic is, indeed, that of changing and alternating different rhythmic cycles within a single piece. (Ed.).

16 Kudsi Erguner here adopts the widespread convention of a piece being distinguished with: 1. name of the *maqâm* in which it is composed (here: Huzzam) and 2. name of the rhythmic cycle on which the melody is based (Sengîn Semâî). If the piece is sung there is also 3. the first line of the poetic composition. (Ed.).

of the period, such as Münir Nureddin Selçuk (1900-1981), Kâni Karaca (1930-2004), and Safiye Ayla (1907-1998). In 1951 he became *hazan* of the newly founded “Neve Shalom” synagogue in Istanbul and, later, was *hazan* at the synagogue on the Prince Islands (Prens Adaları), the little archipelago in the Sea of Marmara off the Asiatic coast of Istanbul. The lyrics of the composition are:

Who can utter [Psalms 106: 2] *and proclaim Thy glory* [Psalms 77: 12]
El Shadday [lit. omnipotent God – Gen. 17:1] *who can glorify only in silence?*
[Psalms 65: 2]
Thou are my Saviour, my strength and my energy
Yeshurun [Is. 44: 2], *Thy beloved son will praise you, Yah*

The second piece, Dûğâh Mâye Saz Semâisi, was composed by the rabbi Musi Haham Muşe Fao (? -1760), better known to the Ottomans by the pseudonym Musî. In addition to being a cantor, he was also a great soloist of the *tanbûr* long-necked lute and for this reason, as was customary in the Ottoman world, his name is often preceded by that which specifies the instrument played: Tanbûrî Musî. The Orientalist Charles Fonton (1725-1793) mentions him as one of the most renowned musicians working in the court of Sultan Mahmoud I (1696-1754), who reigned between 1730 and 1754, while he was a music loving *jeune de langue*.¹⁷

¹⁷ The *jeunes de langue* were young Frenchmen who studied Ottoman (*osmanlı*) and the main Oriental languages in Constantinople at the special school set up in 1669 by Jean Baptiste Colbert (1619-1683). He had followed the example of the Venetians, who at the start of the sixteenth century had already begun to train reliable interpreters who were known as, precisely, *giovani di lingua*. (Ed.)



4) **NIHAVEND TAKSÎM** Chrysanthi Gkika, kemençe bowed box-shaped lute and Hüseyn Bilgiç, tanbûr long-necked lute

An improvisation (*taksîm*) in *maqâm*, Nihavend introduces the piece that follows. The improvisation is entrusted to two instruments that respond to one another and share the various stages of the melodic progression typical of this *maqâm*, well known and loved for its characteristic melancholic ethos.

5) **NIHAVEND SEMÂÎ “SEFATAY LO EHLA”** Music: anonymous; lyrics: anonymous.

This is a very original piece, which shuns the forms and genres of classical or Sufi music of the Ottoman period. Some passages based on a rhythmic cycle in 4/4 called *sofyan* are alternated with a reprise in triple time (3/4). Because of these original characteristics, the absence of a known composer and the use of a musical mode that approaches a Western minor scale, it may perhaps be surmised that this is a piece from the Andalusian repertoire linked to the modal system of the Ottoman *maqâm*. I think it may be one of the oldest pieces in the *maftirim* repertoire.

Lord who loves the song of praise

Hear my voice

Answer me, oh Yah, Name [Saint], my Rock and Redeemer

He who protects me from my enemies, who raises the banner against my adverseries

I will not restrain my lips

The grace of the Lord lasts eternally, I will sing very loudly

Of the Lord are my joy and my delight.

How powerful are Thy works, oh Lord? Thou, strength for the poor, my refuge



*The enemy has hidden a snare
Unleashed it against me
But I am strong in Thy love, Yah
And so against me they shall not prevail*

6) HICÂZ TAKSÎM Gülnur Gizem Sucu, 'ûd short-necked lute

An improvisation in the Hicâz and Hümeyûn modes introduces the piece that follows. Because of its particular intervals and its itinerary of melodic progression, the Hicâz *maqâm* is considered an emblem of Oriental music and, indeed, the works tending towards the exotic inspired by the Orient and “musical Turkishness” have often used this *maqâm*.

7) HICÂZ HÜMAYÛN AKSAK SEMÂÎ “YASA SIS VA YIMMAL”

Music: anonymous; lyrics: Yisrael (10/8)

The form of the Aksak Semâî is typical of the Ottoman court suite (*fasıl*), divided into two big parts. The first part opens with the instrumental prelude (*peşrev*), which is followed by the vocal passages, composed on great rhythmic cycles. The second part is made up of different kinds of *semâî* compositions that alternate duplet and triple rhythms. The Aksak Semâî opens precisely this second part; it begins with a rhythmic cycle in 10/4 and has a passage in 6/8. The various formal genres of the Ottoman *maqâm* were entirely abandoned at the start of the twentieth century. Many works transmitted orally were lost or forgotten. Unfortunately, for this reason, we have no information on the composer of this magnificent piece.

*A flower has bloomed and wilted
By the cruel hand of an adversary
Yah, behold the suffering
of all that remains of Thy flock,*

*Harken unto me
The years of youth are long gone
My breast is wizened
My years are spent awaiting Thy presence*

*I am weakend by desire
I have slept in anxiety
I have risen in darkness
in the emptiness of Thy palace*

*Anguish is come upon me [2 Sam. 1: 9]
Concerning youth held by the feet with stocks [Job 13: 27]
How much longer til he may return
to the city [site] of Thy palace?*

*Hasten the healing
Of this incurable scourge
For this headstone [Zech. 4: 7],
Shoutings of praise to Thee*

*Strengthen [this] weak and bent hand
And tell them: "This is a sliver of hope
Go, eat with joy [Eccl. 9: 7]
[drink] thy wine with a merry heart, listen to me*

8) ŞEHNAZ TAKSÎM Ruben Tenenbaum, violin, and Mert Demircioğlu, kanûn plucked box zither

The Şehnaz (*maqâm*) mode is a relative of the Hicâz and Hümayûn *maqâm*, though has a descending rather than ascending melodic progression.

It is this “familiarity” that induces the two young players to modulate in this *maqâm*, and thus introduce the *Şarki* that follows.

9) ŞEHNAZ SOFYAN ŞARKI “A’U ELOENU” Music: Moshe Ben Natan;
Lyrics: anonymous (4/4)

The *Şarki* genre appeared in the second half of the nineteenth century as a lighter, and for this reason more popular, genre. These are poetic compositions of one or two single quatrains, which are based on simple rhythmic cycles, from two to ten time. The composer creates a distinct melody for the first and third verses, while the second and fourth have the same melody. Two single melodic phrases are composed more rarely, one for each of the two couplets: such is the case with this piece and so it could be a more recent work.

*H¹⁸ is our Lord
he gave us the Torah
By way of Moshè, our teacher
[a law that] begins with anochi¹⁹*

*Moshè ascended towards the heavens
without food and without water
He brought the two tablets
on which anochi is written*

*On Sinai he enlightened us
and the voice of the horn made us hear
Because the Torah is our inheritance
and he made it begin with anochi*

18 In Hebrew poetry, especially devotional, the name of God is often abbreviated with the letters “H” or “A”. (Ed. Piergabriele Mancuso)

19 Lit. “I”, personal pronoun with which the Decalogue begins. (Ed. Piergabriele Mancuso).

*He showed us the beit ha-mikdash [the Sanctuary of Jerusalem]
because He is the one who gives it to us as inheritance
Listen to our voice and let us sing to Thee, anochi*

10) HÜSEYNÎ AKSAK SEMÂÎ “AVO EL MIZBAH” Music: anonymous;
lyrics: Aaron (10/8)

As noted for piece 7, the Aksak Semâî is the formal genre that begins the section of the Semâî in a suite. The genre is particularly appreciated for its rhythmic structure in 10 time to which, in the fourth stanza, a section in 6 time is alternated, to then return to the section in 10 that ends the piece.

*I shall go unto the altar of the Lord, my joy, my jubilation [Psalms 43: 4]
With it I shall prepare for Thee, my Rock and Redeemer
The song of my praise. I shall raise my voice
In singing the new song, praise to our Lord*

*Listen to my prayer
Hear my plea, God of my salvation
Bring back that which I lost because to Thee I look
And Thy word, loved and living [God], I await [Psalms 130: 5]
Hasten my redemption, free me from exile
Because is there perhaps someone great[er], who is the Rock if not our Lord?*

*Thou have pity like a father pitieth his children [Psalms 103: 13]
Great God, Lord of Lords
Remember Thy congregation which thou has purchased of old [Psalms 74: 2]
Among the people, poor and needy
Renew our delight with joy and jubilation
May they blossom like roses and may all praise H', our Lord.²⁰*

20 As mentioned above in note 18, in Jewish devotional music the name of God is often abbreviated with the letters “H” or “A”. (Ed. Piergabriele Mancuso)



Thy voice is a lamp unto my feet, a light unto my path [Psalms 119: 105]
I shall walk in safety within Thy house [Psalms 119: 16]
The city of Zion, princess among the provinces [Lam. 1: 1],
And I shall rejoice, and exult in the house of H' [Psalms 119: 16]
In the house of the Lord [Psalms 92: 14]

May my heart and flesh exalt in the living God [Psalms 84: 3]
My tongue sings the song of my jubilation [Psalms 35: 28]
My mouth and my lips exalt and praise H'
And my thoughts also glorify our Lord

11) DİLKEŞ HÂVERÂN TAKSİM Giannis Koutis, 'ûd short-necked lute,
 Ruben Tenenbaum, violin

Maqâm Dilkeş Hâverân is one of those musical modes known as “compound”; indeed, it combines two already existing *maqâm*, Hüseynî and Irak, to create a new one. In this case, too, the two musicians introduce this new *maqâm* with an improvised instrumental prelude.

12) DİLKEŞ HÂVERÂN AĞIR AKSAK ŞARKI “AKAV BIRHATEHA”
 Music: Behor bin Nun (19th century); Lyrics: Behor A. Papo Nero (19th century) (9/4)

There was an immigration at the start of the nineteenth century that took many of the *hazan* of Edirne (Adrianople) to Istanbul, who integrated with the original Jewish community. Behor Ben Nun thus became the *hazan* of a synagogue in the village of Ortaköy, on the Bosphorus. The Ağır Aksak Şarkı is a musical genre that, as elsewhere on this CD, belongs to the tradition of the court suite (*fâsul*) and, starting from the nineteenth century, replaced the Aksak Şarkı in 10/4. In this case the composition is based on slow 9/2 or 9/4 rhythms.



*I await Thy benediction [Job 17: 13], my Redeemer, my beloved
May Thy majesty and the strength of Thy arms
Have mercy before my glory sinks
into the dust for fear of Thy punishment [Psalms 39: 11]
Help me as I ascend towards the borders of Zion the city of those who glorify Thee
Raise Thy face towards me, may redemption
and prosperity come surely from Thy heavens*

13) NÜHÜFT SENGÎN SEMÂÎ “YEORU LIBBI U-SEFATHAY” Music:
anonymous; lyrics:Yeuda

Seng in Persian means “heavy”. The beginning of the *fasul* suites is that of proceeding, so to say, from the *andante* to the *allegro*, starting with slower pieces and continuing with faster and more lively pieces; in this sense, a *Sengîn Semâî* is the sung piece that opens the second part of the suite, that on cycles of 6. It is played in various metronomes to cycles of 6, *Sengîn Semâî* in 6/2 or 6/4, as in this case, and in 6/8 *Yürük Semâî*.

*My heart and my lips rise up
To give thanks to Thy name in the waking hours
Thee, my Rock, who created the light of the sky
I shall thank all the years of my life*

*Listen, o my King, to my voice [Psalms 141: 1]
While on Thee, my strength, I call
In the darkest hours of the night [Prov. 7: 9], my Redeemer
For the yoke of my enemy and because of my expulsion [Lam. 2: 14]*

*Look, o my King
With compassion on Thy congregation
Show Thy face
And rebuild the house of Thy residence*

*Thee, my Rock, who created the light of the sky
I shall thank all the years of my life*

*My enemies will be dismayed
At having weakened my strength
My spirit, while Thy glory dwells around me
My Rock, that took me out of the womb [Sal. 22: 10]*

Praised be Thy name

14) GERDANIYYE PUSELIK SAZ SEMÂÎ Music: Izak Fresco Romano (1745-1814) (10/8)

Tanbûrî Izak may be seen as the emblem of Ottoman music and of the *maftirîm* and is considered the founder of the modern *tanbûr*. A pupil of the Sufi teacher (şeyh), Tanbûrî Ethem Efendi, Izak then himself became the teacher of many famous Muslim, Armenian and Jewish musicians; he taught at the palace school, the *Enderûn*, and Sultan Selim III (1761-1808), himself a musician, composer, poet and calligrapher.

Kudsi Erguner

ENSEMBLE BÎRÛN 2015

Kudsi ERGUNER (1952), flauto *ney* e direzione musicale, proviene da una famiglia di celebri solisti di questo strumento, quali il nonno Süleyman (1902-1953) e il padre Ulvi (1924-1974). Nelle oltre centodieci registrazioni pubblicate in più di quarant'anni di carriera, Erguner ha esplorato vari aspetti della tradizione musicale ottomano-turca, alternandoli a progetti inediti che lo hanno portato ad addentrarsi in nuovi territori musicali, a dialogare con solisti di altre culture musicali, oppure a collaborare con esponenti di altre arti quali Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart, Marco Ferreri. Solista e compositore musicale di fama mondiale, è autore di diversi scritti di carattere musicologico, autobiografico e filosofico.

Giordano ANTONELLI (1969) violoncellista, allievo del grande violoncellista russo Ivan Monighetti, si è dedicato allo studio della prassi esecutiva nella musica antica e del violoncello barocco con Christophe Coin, presso la Schola Cantorum Basiliensis di Basilea. Oltre ad una vita solistica internazionale come violoncellista barocco, dal 2009 si è dedicato alla musica antica delle tradizioni orientali, su strumenti come la *ribeca* e il *kemençe* tenore.

Lucile BELLIVEAU (1991) musicista, danzatrice, dottore di ricerca (PhD) in Neuroscienze. Ha iniziato a studiare pianoforte e musica classica nei conservatori di Clamart e di Meudon ma la prima volta che ha imbracciato un contrabbasso si è *resa* conto che *questo* sarebbe stato il suo strumento e ha, così, iniziato a suonare in orchestre sinfoniche amatoriali, come l'Orchester Der Musikverein di Vienna e la BCO di Londra. Interessata alle musiche tradizionali del mondo medio orientale, partecipa a diversi progetti con base a Monaco e a Londra nei quali suonano musicisti di varie provenienze geoculturali.

Hüseyin BILGIÇ (1984) si è avvicinato alla musica nel 2001 come corista nel coro del Ministero della cultura e turismo di Ankara; ha poi studiato musica nel Conservatorio di Ankara e si è diplomato al Conservatorio statale della Selçuk University vincendo il primo premio. Qui ha avuto l'opportunità di studiare con i maestri Ahmet Hatipoğlu, Tefrik Soyata, Timuçin Çevikoğlu, Kagan Ulas. Nel 2010 ha iniziato i corsi di educa-



zione superiore. In questo periodo ha iniziato ad insegnare egli stesso liuto *tanbûr* e di violino (*keman*) nel Conservatorio presso il quale si era diplomato. Svolge una notevole attività concertistica in Turchia alternandola all'insegnamento della musica in un istituto privato.

Giovanni DE ZORZI (1964) suona il flauto *ney*, strumento che ha studiato principalmente con Kudsî Erguner. Dopo vent'anni come sassofonista, nel 1997 ha iniziato un percorso di studio nel *ney* e nell'etnomusicologia che lo ha portato a conseguire laurea universitaria, D  A e dottorato di ricerca (PhD) in questa disciplina. Dal dicembre 2011   ricercatore universitario in etnomusicologia all'Universit  "Ca' Foscari" di Venezia.   autore di numerose pubblicazioni musicologiche su svariati temi di area ottomana, persiana e centroasiatica. Organizza diversi eventi culturali. Svolge attivit  musicale come solista o con l'*Ensemble Mar ghi*.

Mert DEMIRCI GLU (1992) si   avvicinato molto naturalmente alla musica sotto la guida del padre, cantante e suonatore di ' d. A nove anni ha iniziato a studiare il *kan n* frequentando il Conservatorio della  T  (Istanbul Teknik  niversitesi) studiando sotto la direzione di Halil Karaduman. Da allora svolge una notevole attivit  concertistica in patria e all'estero, pur continuando nel suo percorso di studi musicali.

Chrysanthi GKIKI (1996) dopo studi di pianoforte classico a quattordici anni ha iniziato a suonare il *kemençe* e si   iscritta al Conservatorio di Atene, dove ha studiato con insegnanti della scuola di Simon Karas. Da allora ha collaborato con musicisti e compositori greci e internazionali, ha partecipato a concerti e registrazioni e ha frequentato seminari dedicati al *kemençe* e al maqâm tenuti Sokratis Sinopoulos e Derya Turkan al Musical Workshop *Labyrinth* di Creta. Nel 2014 ha iniziato a studiare *kemençe* e musica tradizionale greca con Sokratis Sinopoulos al Department of Music Science and Art dell'Universit  di Macedonia, a Thessaloniki.

Francesco IANNUZZELLI (1967)   musicista, insegnante, compositore e ingegnere. Milanese da anni vive a Londra: qui ha conseguito un Master in Music Performance alla SOAS (School of Oriental and African Studies) della London University, specializzandosi in ' d e in musica mediorientale. Francesco ha studiato ' d con diversi maestri iracheni e




turchi, e svolge una costante attività performativa come solista e in piccoli ensembles a Londra e in Europa.


Safa KORKMAZ (1987) A cinque anni ha scoperto la sua passione per la musica e ha iniziato a studiare con suo zio e sua zia, a Sivas. Dopo il diploma in musica alla Cumhuriyet University, nel 2008 si è trasferito a Venezia per iscriversi al Conservatorio veneziano dove studia sotto la guida del mezzosoprano Stella Silva. A Venezia ha debuttato al Teatro Malibran interpretando il personaggio di Ecclittico ne “Il Mondo della Luna” di Haydn. Di recente ha collaborato con Kudsi Erguner per il concerto “The Ottoman Drums”, tenutosi a Bruxelles, e in seguito per i progetti “Rumi” (Abu Dhabi) e “Schubert and Sevki Bey” (Istanbul, Cemal Reşit Rey Concert Hall). Ha lavorato con il Gran Teatro la Fenice di Venezia, il teatro dell’Opera e l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, l’Arena di Verona e il Regio di Torino; ha cantato sotto la direzione dei maestri Riccardo Muti, Antonio Pappano, Myung Whun Chung.

Giannis KOUTIS (1985), nato a Cipro ha studiato ‘ūd in Grecia per tre anni sotto la direzione del virtuoso Haig Yazdjian. Ha poi conseguito un diploma in musica liturgica bizantina al Conservatorio nazionale di Atene ottenendo il massimo dei voti e vincendo il primo premio. Ha quindi ottenuto un diploma in chitarra classica al Conservatorio Pythagorio di Atene; il livello 8 dell’ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) sotto la guida del noto compositore Costas Grigoreas. Ha frequentato le lezioni di canto polifonico dell’Epiro presso il Museo degli strumenti musicali popolari “Foi vos Anogianakis” di Atene. Attualmente vive e lavora in Olanda come musicista e insegnante di musica; parallelamente sta frequentando il master in musica ottomana, sotto la direzione del maestro Kudsi Erguner, al World Music Department del Codarts Conservatory di Rotterdam.


Yinon MUALLEM (1968), nato in Israele da genitori di origine irachene dopo la laurea all’Università di Tel Aviv ha iniziato a suonare percussioni mediorientali, liuto ‘ūd e a studiare composizione. La bellezza della musica ottomana lo porta a trasferirsi ad Istanbul dove studia ‘ūd con Yurdal Tokcan. Nel 2002 entra a far parte dell’Istanbul Sazendeleri Ensemble, gruppo di virtuosi sponsorizzato dal Ministero della cultura che ha suonato molto in Turchia e all’estero. Da allora ha diretto diverse iniziative musicali




e interculturali tra Turchia e Israele. Nel 2010, in particolare, ha elaborato un concerto/progetto intitolato “Meetings and Music in Istanbul” mettendo insieme musicisti di provenienze diverse che vivono e suonano ad Istanbul. La sua versatilità lo ha portato a collaborare con: Ross Daly (Grecia); Ömer Faruk Tekbilek (Turchia/Stati Uniti); Tekfen Philharmonic Orchestra, Istanbul Sazendeleri, Akin Eldes, Anjelika Akbar, Sirin Pancaroglu (Turchia), Alim Gasimov (Azerbaijan); Ganesh Kumar, Subash Chandran (India). Ha suonato e viaggiato in molte parti del mondo. Dal settembre 2011 è addetto culturale di Israele in Turchia.



Aron SALTIEL (1949) nato ad Istanbul in una famiglia ebreo sefardita che parlava *ladino*, la sua prima educazione musicale è avvenuta in famiglia. Più tardi, crescendo, scoprì che le canzoni che aveva appreso da sua nonna erano condivise da turchi, ebrei e greci. Ha poi studiato linguistica e svolto diverse ricerche sulla musica sefardita che hanno portato a diverse incisioni discografiche e a pubblicazioni scientifiche, tra le quali si segnala, con Joshua Horowitz: *Sephardic Songbook* (Frankfurt C. F. Peters Verlag, 2001), basato su ricerche e registrazioni sul campo effettuate tra il 1976 e il 1996 in Israele, Sarajevo, Thessaloniki e Istanbul. E' stato consulente scientifico per la musica di area islamica ed ebraica per la radio nazionale austriaca (ORF) e tedesca occidentale (WDR). Dal 1973 al 1977 ha studiato linguistica all'Università di Graz, in Austria, dove risiede. Ha studiato canto e uso della voce con Hedda Szamosi a Vienna, dove ha fondato il pionieristico gruppo *Alondra* con Marie-Thérèse Escribano e Wolfram Märzendorfer. Insieme hanno suonato allo Steierische Herbst Festival di Graz, al Wiener Festwochen di Vienna, alla Semana de Musica Antigua, di Burgos, al Festival des Arts Traditionnels di Rennes. Attualmente dirige diversi progetti musicali con i quali viaggia per l'Europa e gli Stati Uniti.



Gizem SUCU (1992) nel 2006 ha vinto le selezioni e ha iniziato a studiare ‘*úd* all'İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi) con il famoso Mehmet Bitmez diplomandosi prima in strumento e poi, nel 2012, laureandosi in musicologia. Per un breve periodo ha studiato con Osman Nuri Özpekel. Attualmente ha una vita musicale movimentata, fitta di concerti e collaborazioni con diversi ensembles.



Ruben TENENBAUM (1987) attratto dalla musica sin dalla più tenera età, ha studiato violino classico. L'amore per il violino suonato nello stile orientale lo ha portato a trasferirsi ad Istanbul, dove ha studiato con Serdar Pazarcioğlu e Kemal Demir. Qui suona spesso nelle riunioni musicali organizzate da Necati Çelik e nei circoli musicali della città. Studia improvvisazione classica con Fahrettin Çimenli. Nonostante suoni soprattutto musica ottomana e greca, non trascura la ricerca di nuove forme e nuovi suoni, ed esplora composizione e musica improvvisata (Kemik Trio, Collectif RPT). Suona regolarmente in Francia, Belgio, Turchia e in Europa con gruppi come Lâmekan Ensemble, Kemik. Ha avuto occasione di collaborare con artisti quali: Derya Türkan, Necati Çelik, Efren Lopez, Sumru Ağryürüyen, Anıl Eraslan, Şevket Akıncı, Vincent Posty, Laurent Clouet, Wassim Halal.



ENSEMBLE BİRÜN 2015

Kudsi ERGÜNER (1952), *ney* flute and musical director, is from a family of famous soloists of this instrument: his grandfather Süleyman (1902-1953) and his father Ulvi (1924-1974). In over 110 recordings published in a more than forty-year career, Ergüner has explored various aspects of the Ottoman-Turkish musical tradition, alternating these with original projects that have led him to enter new musical territories, to communicate with soloists of other musical cultures and to work with exponents of other arts such as Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart and Marco Ferreri. World famous soloist and composer, he is the author of various writings of a musicological, autobiographical and philosophical nature.

Giordano ANTONELLI (1969) cellist, pupil of the great Russian cellist Ivan Monighetti, devoted himself to the study of executive procedures in early music and of the Baroque cello with Christophe Coin at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel. In addition to his international soloist life as a Baroque cellist, since 2009 he has devoted himself to early music of Oriental traditions, on instruments such as the *ribeca* and the tenor *kemençe*.

Lucile BELLIVEAU (1991) musician, dancer and research doctor (PhD) in Neurosciences. She began studying piano and classical music at an early age in the conservatories of Clamart and Meudon; the first time she embraced a double bass she realised that this would be her instrument and began playing in amateur symphony orchestras such as the Orchester Der Musikverein of Vienna and the BCO of London. Interested in the traditional music of the Middle Eastern world, she takes part in various projects based in Munich and London in which musicians of various geo-cultural backgrounds play.

Hüseyin BILGİÇ (1984) approached music in 2001 as a singer in the Ankara Ministry of Culture and Tourism's choir. He then studied music at the Ankara Conservatory and graduated, winning first prize, at the state Conservatory of Selçuk University. Here he had the opportunity to study with the teachers Ahmet Hatipoğlu, Tevfik Soyata,



Timuçin Çevikoğlu and Kagan Ulas. In 2010 he began advanced education courses. In this period he also began teaching the *tanbûr* lute and the violin (*keman*) in the Conservatory where he had graduated. He is involved in considerable concert work in Turkey, alternating this with music teaching at a private institute.


Giovanni DE ZORZI (1964) plays the *ney* flute, an instrument that he mainly studied with Kudsi Erguner. After twenty years as a saxophonist, in 1997 he began a course of study in ethnomusicology in search of correct information on the *ney* flute and its world, which led him to take a D EA university degree and a research doctorate (PhD) in this discipline. Since December 2011 he has been a university researcher in ethnomusicology at Venice's Ca' Foscari University. He has written more than eighty musicology publications on various subjects in the Ottoman, Persian and central Asian areas. He organises diverse cultural events and plays as a soloist and with the *Ensemble Mar ghi*.

Mert DEMIRCI GLU (1992) had a very natural approach to music under the guidance of his father, a singer and * ud* player. At the age of nine he began studying the *kani n* attending the  T  (Istanbul Teknik Üniversitesi) Conservatory and studying under the direction of Halil Karaduman. Since then he has been involved in considerable concert work at home and abroad, while continuing his course of musical studies.

Chrysanthi GKIKI (1996) began playing the *kemençe* at the age of fourteen after studying classical piano and enrolled in the Athens Conservatory, where she studied with teachers from the school of Simon Karas. Since then she has worked with Greek and international musicians and composers, performed in concerts and made recordings and attended seminars on the *kemençe* and the *maq m* given by Sokratis Sinopoulos and Derya Turkan at the *Labyrinth* Musical Workshop in Crete. In 2014 she began studying the *kemençe* and traditional Greek music with Sokratis Sinopoulos in the Department of Music Science and Art at Macedonia University, Thessaloniki.


Francesco IANNUZZELLI (1967) is a musician, teacher, composer and engineer. Originally from Milan, he has lived in London for many years, where he took a Masters in Music Performance at London University's SOAS (School of Oriental and African Studies),






specialising in *ūd* and Middle Eastern music. Francesco has studied *ūd* with various Iraqi and Turkish teachers, and regularly performs as a soloist and in small ensembles in London and Europe.

Safa KORKMAZ (1987) discovered his passion for music studying with his uncle and aunt in Sivas at the age of five. After gaining his diploma in music at Cumhuriyet University, he moved to Venice in 2008 to enrol at the Venice Conservatory where he studies under the mezzosoprano Stella Silva. He made his debut in Venice at the Teatro Malibran playing the part of Ecclitico in Haydn's "The World on the Moon". He has recently worked with Kudsi Erguner in the concert "The Ottoman Drums", given in Brussels, and on his projects "Rumi" (Abu Dhabi), and "Schubert and Sevki Bey" in Istanbul, at the CRR (Cemal Reşit Rey) Concert hall. He has worked with the Gran Teatro la Fenice di Venezia, the Teatro dell'Opera and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Arena in Verona and the Regio in Turin; he has sung under the conductors Riccardo Muti, Antonio Pappano and Myung Whun Chung.



Giannis KOUTIS (1985), was born in Cyprus and studied *ūd* in Greece for three years under the direction of the virtuoso Haig Yazdjian. He then obtained a diploma in Byzantine liturgical music at the national Conservatory of Athens with the highest marks and winning first prize. He then received a diploma in classical guitar at the Pythagorion Conservatory in Athens: level eight of the ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) under the guidance of the renowned composer Costas Grigoreas and attended lessons in the polyphonic singing of Epirus at the Foivos Anogianakis Museum of Popular Musical Instruments in Athens. He now lives and works in Holland as a musician and music teacher; he is also attending a course in Ottoman music under the direction of Kudsi Erguner in the World Music Department of Codarts Conservatory, Rotterdam.



Yinon MUALLEM (1968), born in Israel to parents of Iraqi origin, after graduating from the University of Tel Aviv began playing Middle Eastern percussion, *ūd* lute and studying composition.

The beauty of Ottoman music led him to move to Istanbul where he studies *ūd* with



Yurdal Tokcan. In 2002 he joined the Istanbul Sazendeleri Ensemble, a group of virtuosi sponsored by the Turkish Ministry of Culture that has played frequently in Turkey and abroad. Since then he has directed various musical and intercultural events in Turkey and Israel. In 2010 he produced a concert/project entitled “Meetings and Music in Istanbul”, bringing together musicians of various origins who live and play in Istanbul. His versatility has led him to work with Ross Daly (Greece); Ömer Faruk Tekbilek (Turkey/USA); the Tekfen Philharmonic Orchestra, Istanbul Sazendeleri, Akin Eldes, Anjelika Akbar, Sirin Pancaroglu, Alim Gasimov (Azerbaijan); Ganesh Kumar and Subash Chandran (India). He has played and travelled in many parts of the world. He has been Israel’s cultural attaché to Turkey since September 2011.

Aron SALTIEL (1949), having been born in Istanbul to a Sephardic Jewish family that spoke *ladino*, his first musical education took place in the family. Later, growing up, he discovered that the songs he had learnt from his grandmother were shared by Turks, Jews and Greeks. He then studied linguistics and conducted research into the field of Sephardic music, which led to various recordings and scientific publications, including, with Joshua Horowitz: *Sephardic Songbook* (Frankfurt C. F. Peters Verlag, 2001), based on research and recordings made in the field between 1976 and 1996 in Israel, Sarajevo, Thessaloniki and Istanbul. He has worked as a scientific consultant on music of the Islamic and Jewish area for Austrian National Radio (ORF) and West German Radio (WDR). Between 1973 and 1977 he studied linguistics at Graz University in Austria, where he lives. He studied singing and use of the voice with Hedda Szamosi in Vienna, where he founded the pioneering group *Alondra* with Marie-Thérèse Escribano and Wolfram Märzendorfer. Together they have played at the Steirische Herbst Festival in Graz, the Wiener Festwochen in Vienna, the Semana de Musica Antigua, in Burgos, and the Festival des Arts Traditionnels in Rennes. He is currently directing various musical projects with which he travels in Europe and the US.

Gizem SUCU (1992) began studying *’ud* at İTÜ (*İstanbul Teknik Üniversitesi*) in 2006 with the famous Mehmet Bitmez, graduating first in this instrument and then, in 2012, in musicology. He studied with Osman Nuri Özpekel for a brief period. He currently has a busy musical life, packed with concerts and work with various ensembles.



Ruben TENENBAUM (1987), attracted by music from an early age, studied violin according to the eurocolto style. His love of the violin played in the Oriental style led him to Istanbul where he studied with Serdar Pazarciođlu and Kemal Demir, and spends time in the musical meetings organised by Necati elik and at the city's music clubs. He studies classical improvisation with Fahrettin imenli. Although he mainly plays Ottoman and Greek music, he also studies new forms and new sounds and explores composition and improvised music (Kemik Trio, Collectif RPT). He plays regularly in France, Belgium, Turkey and around Europe with groups like the Lâmekan Ensemble and Kemik. He has had the opportunity to work with artists like Derya Türkan, Necati elik, Efen Lopez, Sumru Ađıryriyen, Anıl Eraslan, Őevket Akıncı, Vincent Posty, Laurent Clouet and Wassim Halal.



I maftirîm e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana
The maftirîms and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music

ENSEMBLE BÎRÛN

Kudsi Erguner - flauto *ney*, direzione musicale / *ney (obliquely held rim blown flute), musical director*

Solisti

Giordano ANTONELLI, viella ribeca *ribeca (fiddle)* / Lucile BELLIVEAU contrabbasso *double bass* / Hüseyin BILGIÇ, liuto a manico lungo *tanbûr (long necked lute)* / Giovanni DE ZORZI, flauto *ney ney flute* / Mert DEMIRCIÖĞLU, cetra su tavola pizzicata *kanûn kanûn (plucked zither)* / Chrysanthi GKIKA, viella *kemençe kemençe (fiddle)* / Francesco IANNUZZELLI, liuto a manico corto 'ûd 'ûd (*short necked lute*) / Safa KOR-KMAZ, voce *voice!* / Giannis KOUTIS, voce, liuto a manico corto 'ûd *voice 'ûd (short necked lute)* / Yinon MUALLEM, percussioni *percussions* / Afon SALTIEL, voce *voice* / Gülnur Gizem SUCU, liuto a manico corto 'ûd 'ûd (*short necked lute*) / Ruben TENENBAUM, violino *violin*

Registrazione e master audio/Recording and audio mastering:

Davide Bonsi (Fondazione Scuola di San Giorgio)

Traduzione italiana e cura/Italian translation and editing: *Giovanni De Zorzi*

Traduzione inglese/English translation: *David Graham*

Traduzione dei versi dall'ebraico/Translation of the Hebrew texts:

Piergabriele Mancuso

Si ringrazia la signora Füsün Tarhan per avere generosamente offerto una borsa di studio.
We would like to thank miss Füsün Tarhan who generously offered a scholarship.

Progetto grafico e impaginazione: *Giuliano Michelini* - LuckyDesign Associates

Stampa: Luce - Udine

ISBN 9788861631434



block **nota**

CD BN 523

© © 2016

NOTA
P.O. BOX 187
33100 UDINE
tel. +39 0432 582001
www.nota.it
info@nota.it



intersezioni MUSICALI

CD IM04

Series editor *Giovanni Giuriati*

ISTITUTO INTERNAZIONALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI



FONDAZIONE
GIORGIO CINI

Fondazione Giorgio Cini
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
musica.comparata@cini.it
www.cini.it

pagina incollata

