

The Music of the Mountain Jews

Transcriptions and Commentaries
by Piris Eliyahu



JERUSALEM 1999
The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem

Yuval Music Series

5

Selected musical examples from this book are included in the companion CD
The Music of the Mountain Jews
(Anthology of Jewish Music Traditions in Israel, 10), Jerusalem 1998.

The Hebrew University of Jerusalem • Faculty of Humanities
The Jewish Music Research Centre
In collaboration with the Jewish National and University Library

Academic Committee

Chairman: Israel Adler

Yom Tov Assis, Moshe Bar-Asher, Robert Bonfil, Don Harrán,
Sara Japhet, Eliyahu Schleifer, Edwin Seroussi, Naphtali Wagner

Acting Director: Don Harrán • Deputy Director: Edwin Seroussi

Editorial Council

Chairman: Israel Adler

Simha Arom, Gila Flam, Avigdor Herzog,
Israel J. Katz, Neil Levin, Eliyahu Schleifer, Edwin Seroussi, Uri Sharvit,
Amnon Shiloah, Mark Slobin, Johanna Spector

Editor: Edwin Seroussi

The Music of the Mountain Jews

(Eastern and Northern Caucasus)

transcriptions and commentaries

by Piris Eliyahu

JERUSALEM 1999

The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem

This publication is one of the projects of the Centre
made possible thanks to grants from

The Cantors Assembly; The Szlama Czyzewski Memorial Fund;

The Rabbi Milton Feist Memorial Fund;

The Toni and Noah Greenberg Memorial Fund,
established by the Estate of Jacob Perlow;

The Esther Grunwald Memorial Fund;

The A.Z. Idelsohn Memorial Fund; The Lipman Fund, South Africa;

A group of Friends of the Hebrew University in Italy,
established by the late Dr. Astorre Mayer, Milano;

The Yehudi Menuhin Foundation, established by
the Friends of the Hebrew University in Belgium;

The Pinto Family Fund for Jewish Liturgical Music
in memory of Avraham Moses Pinto;

Maitre Maurice Rheims, Paris; The Alan and Leslie Rose Memorial Fund;

Dr. Paul Sacher, Basel; The Silvio Samama Fund, The Netherlands;

The Fannie and Max Targ Memorial Fund;

The Chemjo Vinaver Memorial Fund

established with the support of N. Goldman, J. Gruss and others;

The Elyakum Zunser Foundation

and a special grant from

The Memorial Foundation for Jewish Culture, New York.

Cover Illustration:

Mountain Jewish musicians, late-19th century.

Courtesy of the Museum of the Diaspora, Tel Aviv

© The Hebrew University of Jerusalem, 1999

Prepared for publication: Lea Shalem

English editing: Jane Singer

Music typesetting: Svetlana Gordon

Design and layout: Kesset Publications

Printed in Israel

ISSN 0792-3740

Preface	7
Introduction	9
The Mountain Jews in the Twentieth Century	11
Previous Research	12
Origins, History and Geography of the Mountain Jews	14
Juhuri: Judeo-Tat Language and Literature	17
Literary Sources of the Texts in this Anthology	18
Links to Non-Jewish Music	18

Musical Repertories of the Mountain Jews

Liturgical Music	20
Sacred Hebrew Poetry among Mountain Jews	21
The Use of Modes within Liturgical Music	21
Bible	22
Sabbath	22
The High Holidays	23
Folk Songs	23
Seasonal Rituals	23
<i>Giryā</i> or <i>domoyos</i> (laments)	25
<i>Nānām-nānuy</i> (lullabies)	26
<i>Mā'nihoṽ 'āili</i> (children's songs)	27
<i>Mā'nihoṽ ovosunāchi</i> (epics)	27
<i>Khubā voāho</i> (blessings and good wishes)	29
<i>Mā'nihoṽ 'ārūsi</i> (wedding songs)	29
Instrumental Music	32
The <i>Mugham</i> among Mountain Jews of Azerbaijan and Southern Daghestan	33
Traditional Instrumental Music of Southern Caucasus	33
Traditional Instrumental Music of Northern Caucasus	34
Musical Instruments	35
Mountain Jewish Musicians in the Twentieth Century	37
References	42

Liturgical Music 51

Torah Readings 53

Haftarah Readings 54

Shabbat Songs 57

High Holidays 62

Folk Songs 65

Passover 67

Wedding *piyyuṭim* 69

Gudil-gudil — Prayers for Rain 70

Mā'nihoṽ ovosunāchi — Epic Songs 71

Khubā Voāho — Blessings and Greetings 77

Domoyos — *Giryā* — Laments 78

Mā'nihoṽ gufārāi — *Mā'nihoṽ 'āilī* — Lullabies and Children's Songs 80

Mā'nihoṽ 'ārūsi — Wedding Songs 87

Instrumental Music

Mugham 127

Instrumental Music 131

Preface

The present collection fills a major gap in the study of Jewish musical traditions. Until recently, research focused primarily on Ashkenazi and Sephardi traditions, largely due to (1) the dominant role of these communities in the development of the Jewish commonwealth in the late-nineteenth century and (2) the Ashkenazi or Sephardi background of most researchers. The study of “Oriental” communities was generally confined to the Yemenite Jews, whom European scholars discovered in the early-twentieth century among the emerging Jewish communities of Palestine and, later on, the State of Israel. Research into Jewish music from regions further east (the Caucasus, Central Asia, Iran, Iraq and India), which was sometimes perceived as “exotic,” suffered from the relative lack of contact between music scholars and these communities. A study of the more remote Jewish communities of the East, which have become more accessible due to recent geopolitical developments, is certainly a step forward in broadening our understanding of the various functions and styles of music, and their significance, within Jewish culture.

The musical traditions of the Mountain Jews, i.e., the Jews from Daghestan and neighboring areas of eastern Caucasus, have remained virtually unknown to this day. A.Z. Idelsohn (1922) recorded a few liturgical performances of Daghestani Jews living in Jerusalem during the first two decades of the twentieth century. However, Idelsohn had limited access to the music of this ancient Jewish community and was unaware of its rich non-liturgical instrumental and vocal traditions. Edith Gerson-Kiwi recorded instrumental performances of Caucasian Jews living in Palestine during the 1940s, particularly the Azeri *Mugham* and dances, but did not publish any studies in this area. Other Israeli musicologists, particularly Amnon Shiloah, continued Kiwi’s limited documentation of the Mountain Jews. All these documents are now located at the National Sound Archives in Jerusalem. During the Soviet period, although research of the Mountain Jewish culture (particularly folk literature) received the attention of Jewish and non-Jewish scholars, their music remained largely undocumented in the Soviet Union.

This present work stems from the efforts of Piris (Peretz) Eliyahu (Ilyagiev), a young composer and musicologist who immigrated to Israel in 1989 from Derbent (Daghestan). During the last years of the Soviet period, he began recording the elders of his community, often risking his own safety. He also obtained older recordings from Radio Makhachkala. Upon his immigration to Israel, he joined the staff of the

Jewish Music Research Centre. In 1992, under the auspices of the Centre, the National Sound Archives (NSA) and research fellow at the Jewish Music Research Centre of the Jewish National and University Library (JNUL) and with the support of a grant from the Memorial Foundation for Jewish Culture in New York, Eliyahu, together with Yaacov Mazor, curator at the NSA and researcher at the Jewish Music Research Centre, embarked on a field trip to Daghestan. The goal of this trip was to systematically document the musical traditions of the Mountain Jews remaining in the Caucasus. At the same time, field work was continuing in Israel among old and new immigrants from the same area. These included those who immigrated at the beginning of the twentieth century as well as those who came during the massive wave of Soviet immigration which began in 1989.

This study reflects the substantial demographic changes which occurred in Israel during the 1990s. The presence of a strong contingent of Jewish musicians, writers and other intellectuals from the Caucasus in Israel opened venues for a new field of research previously discouraged by geographic and political barriers. Only a selection of the vast ethnographic and ethnomusicological research on the Mountain Jews carried out by the Jewish Music Research Centre is included in this publication. Our goal was to provide an overall representation of the musical genres of the Mountain Jewish repertoire and to portray the social functions in which music plays a part. Thus, we excluded from this anthology art and theater music composed by Jewish musicians. Considerable effort was made in transcribing and publishing the texts of the songs in Juhuri (the language of the Jews from eastern Caucasus, see below), most of which are printed here for the first time. Though extensive, this collection is still only a limited sample of this rich musical tradition. The remaining recordings at the NSA therefore propose a challenge for future research and publication.

As mentioned above, this project was made possible, in part, by a grant from the Memorial Foundation for Jewish Culture in New York, and grants from the various institutions and benefactors listed on the verso of the title-page. We would also like to thank Prof. Michael Zand, one of the most distinguished scholars of Mountain Jewry, for his unfailing cooperation during the different stages of this project.

Edwin Seroussi

Introduction

The music of the Jews from the eastern and northern Caucasus included in this anthology belong to two major traditions: Därbändi and Khäytoghi. The Därbändi tradition exists in northern Azerbaijan, as well as southern Daghestan as far north as Khäytogh. The Khäytoghi includes the area of Khäytogh, northern Daghestan, Chechnya and Kabardino-Balkar. We did not include items from a third Mountain Jewish tradition, the Vartashāni (Azerbaijan), due to lack of material. This last tradition, preserved today in the city of Oguz, shares features with the Därbändi traditions included in this anthology.

The division of the Mountain Jews into different traditions is based on geographical, historic and linguistic criteria. The area of the Därbändi tradition represents the northern limits of the Persian and Arabian Empires. This can be subdivided further into local traditions, such as the Ghubai (Jews from Kuba and northern Azerbaijan).

The northern region of present Daghestan (Khäytogh) flourished as an independent feudal entity and remained free from imperial domination. Jewish migration to northern Caucasus, i.e. Chechnya and Kabardino-Balkar, occurred later. Similar to the Därbändi tradition, the Khäytoghi includes local sub-traditions, such as that of the village of Anji, today Makhachkala.

The majority of the selections in this anthology I recorded before and after my immigration to Israel. Only some of the items included here are recordings of Radio Makhachkala. The quality of my first recordings was poor due to a relatively simple recording device (Sony Walkman) and difficult circumstances (the tape recorder had to be concealed, especially inside the synagogue). Many informants assisted me in this task, particularly the late Rabbi Rahmon bin Yüsif Yunaev, the late Rabbi Bobi bin Rabbi Yusuf Ashurov, the late Cantor Ihudo bin Mishi Mishiev, Cantor Donil bin Rabbi Shomuil, my grandmother the late Odoso Elyagueva, my aunt Momishkā Mamrieva (now in Giv'at Olga, Israel), my uncle Isroil Izrailov (Derbent), Genady Sosunov (Makhachkala), Slavik Shaulov (now in Upper Nazareth, Israel), Mitya Navahov, son of Shamil Navahov, who gave me valuable recordings of his father, the poet Mänähim

Gavrilov, as well as of the writer Hizghil Avshalumov, Bikäl Matatova, Zoya Amiramova (now of Dimona, Israel). I would also thank Dr. Manashir Yakubov from Moscow who guided me at the beginning of my career.

The Mountain Jews in the Twentieth Century

The music of the Mountain Jews has been in a steady state of decline, a direct result of the social context within which these Jews lived during the last three generations of Soviet rule. The cultural policies of the Soviet Union after World War II led to the decline of Juhuri (Judeo-Tat), the language of this community and of its use within the schools. For this reason the level of proficiency in Juhuri among the youngsters decreased. This process, however, was initiated toward the end of nineteenth century, and intensified during the first half of the twentieth century as the result of civil war, when Jews from the villages fled to the large cities such as Baku, Derbent, Makhachkala, Grozny and Nalchik. Juhuri is spoken to this day in Derbent, where a large, traditional community still remains. Other cities, such as Kuba, still have a substantial Juhuri-speaking Jewish population.

The suppression of traditional religious education by the Soviet authorities led to a breakdown in transmission from the elder cantors to the younger generation. Functional songs related to the traditional peasant life of the Mountain Jews also disappeared due to internal immigration to the larger cities and the urbanization of the Jews. For example, the *Gudil-gudil* (rain songs) and *Shāmā vasal* genres (a spring ritual, literally “Spring bonfire”) had been meaningful within the context of the Jewish agricultural society, but became obsolete in the larger cities.

Modernization, and in particular the development of mass media, had an enormous impact on the music of the Mountain Jews, as well as on other musical cultures in the area of the Caucasus. Popular hits, even rock music, found their way into the repertoire of the Jews. These popular songs can be heard today at weddings, alongside traditional songs, with electrically amplified accompaniment replacing the more traditional instruments. The *komonchā* and the *tar* are replaced by the electric guitar, the *balaban* and *zurnov* by the clarinet or synthesizer, and the *ghovol* (frame drum) by the electronically “rhythm-

block,” modifying the character of rhythmic improvisation. The addition of the electronic synthesizer introduced harmonies previously unknown in the traditional music of the Caucasus.

Another reason for the decline of traditional Mountain Jewish music has been the disappearance of ancient rituals and customs. Striking examples are the *Giryā* (laments), which were recited by women during the *hofd ruzi*; (literally “seven days” of mourning), and the *Mā’nihoy ovosunāchi* (folk epics). Today, these songs are seldom heard among young people.

Finally, major changes occurred within the culture of the Mountain Jews following their arrival in Israel. Those arriving within the earlier waves of immigration, from the beginning of this century until the early 1970s, became assimilated into Israel society, adopting its Sephardi customs, liturgical music and rabbinical authority. The more recent immigration (from 1990) resulted in further deterioration and dispersion of the community life as a whole. The Mountain Jews were scattered among several cities and towns throughout Israel, such as Beer Sheva, Hadera, Or Akiva and Haifa. Whereas in the Caucasus, under Soviet rule and segregation, the Mountain Jews clung fiercely to their culture and traditions; in Israel they attempted to integrate freely into the more liberal society. Thus, it became increasingly difficult, at least until World War II, to maintain traditional customs and institutions (e.g. a Caucasian synagogue) in Israel, particularly among the younger generation which strove towards integration into the new, less constrained society.

Previous Research

Research into the musical traditions of the Mountain Jews is very scant and few recorded or notated examples of this tradition exist. The earliest recordings of Mountain Jewish music were carried out by the German linguist Adolph Dirr during a research expedition in 1909 to the Caucasus, and included recordings of Jewish informants from Khasavyurt, Aksay and Timirkhan-Shura (today, Buynaksk). These valuable early recordings are today located at the Pushkin Museum in St. Petersburg; copies of some can be found at the NSA. These copies, however, reflect the eastern Ashkenazi tradition rather than the local non-Ashkenazi Caucasian repertoire. Apparently Dirr recorded an Ashkenazi cantor who was stationed with the Russian Army, and served Jewish soldiers in the area.

Upon his arrival in Jerusalem in 1907, Idelsohn found a small enclave of Mountain Jews. He recorded only a few examples of the “Daghestani Jews” (as he called them) and published seven musical examples of liturgical music (biblical cantillation, High Holiday prayers and a “Lamentation Poem”) which are included in the third volume of his *Thesaurus* (Idelsohn 1922) as an appendix to the music of the Persian and Bukharan Jews. Idelsohn did not provide any further information on this musical tradition, remarking only that it belongs to the more general Persian Jewish tradition.

Mikhail Lalinov (Tiflis, 1902–Moscow, 1967) published a small pamphlet (Lalinov 1933) which includes six examples of folk music of the Mountain Jews from northern Caucasus. He does not provide any ethnographic data concerning the songs nor does he include the text.

Attempts to record the musical traditions of the Mountain Jews were carried out sporadically by Israeli ethnomusicologists as well as by the Folklore Department of Kol Israel (Israeli Radio). In the 1960s Edith Gerson-Kiwi recorded a tar player from Azerbaijan, Yaakov Yaakobi, as well as an anonymous “Caucasian trio” in Tel-Aviv. She also recorded the famous Zavulun Avshalumov (komonchä player) who left the Caucasus in the 1930s and was still remembered in his hometown of Kuba when we returned for fieldwork in 1992. In addition the ethnomusicologist Leo Levy recorded liturgical music of the Mountain Jews in 1965 at the Har Sinai synagogue in Tel-Aviv; during the 1970s, Amnon Shiloah recorded liturgical music of the Mountain Jews in the same synagogue. The congregation of this synagogue at that time consisted of immigrants who had been in Israel for several decades, as demonstrated by the Hebrew pronunciation of the prayers in these recordings, which differs from the unique pronunciation of the Mountain Jews. All these recordings can be found at the NSA.

Radio stations in the Caucasus contributed greatly to the preservation of local folk music. Among the most important repositories of Jewish music from the area are Radio Azerbaijan of Baku, Radio Daghestan of Makhachkala and Radio Kabardino-Balkar of Nalchik. Radio Daghestan has a special program in Juhuri which is still broadcast today. Although the collections at the radio stations are relatively comprehensive, they are exclusively dedicated to the more popular instrumental and vocal genres of folk music. Not a single recording of liturgical music can be found at these radio stations.

Origins, History and Geography of the Mountain Jews

The term “Mountain Jews” is a general Russian designation which refers to those Jews living in eastern Caucasus. Indeed there is evidence of a large Jewish population in this area in early times (see below). The name “Mountain Jew” appears for the first time in Russian (*gorsky yevrey*) during the first half of the nineteenth century, when the Russian Empire conquered the eastern Caucasus. The Mountain Jews called themselves “Juhur” (Jewish).

Historical sources concerning the Mountain Jews are scant. According to the Armenian historian Iovannes Trashanakerzi (tenth century C.E.), who apparently based his account on sources from the fifth to sixth century C.E., there was a Jewish community in northern Daghestan at that time (Trashanakerzi 1986:56). One tradition attributes the beginning of Jewish settlement to the period of Shalmaneser V, King of Assyria (722 B.C.E.) or Sargon (720 B.C.E.). This tradition is based on the association of ancient Maday with the eastern Caucasus (Kings II, 17:6 and 18:11; see Altshuler 1990/91:33ff.). According to another tradition, the Mountain Jews are descendants of those Judeans who were expelled by Nebuchadnezzar, King of Babylon (sixth century B.C.E.), and did not return to Judea. However, the first tangible account of Jewish settlement in eastern Caucasus is from the period of the Sassanid Dynasty in Persia (226–651 C.E.). At the beginning of the seventh century C.E. the Khazars conquered eastern Caucasus. According to scholars such as Altshuler (1990/91:30ff), the encounter with Jewish culture in the eastern Caucasus is one of the main reasons for the eventual conversion of the king of Khazar to Judaism in the eighth century C.E. (Altshuler 1990/91:37). The existence of a Jewish kingdom in eastern Caucasus attracted Jews from Persia and Byzantium leaving a deep impression on the Mountain Jews’ mythology; until the nineteenth century they continued to refer to the king of Khazar as “Our King.”

Following the collapse of the Khazar kingdom, in the second half of the tenth century, the eastern Caucasus — the only route, apart from Byzantium, connecting eastern Europe with Asia — remained politically unstable: Persians, Arabs, Seljuks and Mongols, alternately controlled this area. From the sixteenth to the eighteenth century Jews lived on the slopes of the Caucasus, as well as in the mountains of northern Azerbaijan and southern Daghestan between Kuba and Derbent, under Safavid rule. One of the valleys adjacent to Derbent, in the Khäytogh area, was called Juhud-Qarta (“Valley of the Jews,” or Däräy Ghättä

in Juhuri), because of the numerous Jewish villages in the area, such as Dih Kardashi, Dih Sholumi, Dih Hākloy and Dih Yrmām. This valley runs between the villages of Madjalis and Urkarakh and is considered one of the oldest Jewish settlements in Caucasus, tracing its origins back to the Khazar period and even earlier. Today's local population, the Dargin people, still call this valley Juhud-Ghatti ("Valley of the Jews"). Remains of Jewish settlements (pictures carved on rocks, pieces of tombstones and buildings) were found seven kilometers from Madjalis in the direction of Urkarakh, during a recent expedition by an Israeli television crew to the area. For unknown reasons, Jews left this valley in the seventeenth century, some settling in Madjalis and the rest emigrating to other areas of eastern and northern Caucasus. Even today, Jews from Kabardino-Balkar can trace their ancestry back to Juhud-Qarta (Avshalumov 1991:59–60).

Recent research also documents wide-spread Jewish settlement in the inner Caucasus. The Daghestani scholar Murad Magomedov, in his study on the establishment of the Khazar Empire (Magomedov 1983:173), mentions several Jewish villages in the central mountains of Daghestan (Zubutil, Mekegi, Arakani, Muni and others) based on Muslim chronicles and oral traditions. He adds that today, certain quarters in the Muslim villages of that area are known as *Jugud* ("Jewish") because Jews inhabited them in previous periods.

In Daghestan, south of Derbent, there is a mountain called Djufu-Dagh ("Mountain of the Jew," 3,000 meters above sea level), and many Jewish settlements previously existed in the area according to local inhabitants. One such informant told the following legend: Once a handsome Jewish male fell in love with a young Muslim maiden. He killed her and her fiancé from Lezgin out of jealousy. The Jews from the surrounding villages brought sand in their skull caps and poured it on the tomb of this maiden. This is how Djufu-Dagh was created.

In the second half of the eighteenth century, Russia went to war against Persia and the Ottoman Empire over the control of eastern Caucasus. During this period of instability (known as the "Era of the Khans"), the Jews suffered from persecution and fled once again from their small villages in Azerbaijan to the Kuba area where they were protected by the Persian ruler, Husseyn Khan (for a general overview of this period see Bakikhanov 1991). For this reason, the streets of the Jewish section of Kuba still bear the names of Jewish villages such as Ghilghot, Ghisor (Kusari according to Russian maps), Ghārcho, Orogh

(Arag on the Russian maps), Giläk (once inhabited by Jews originating in the Gilan province of Iran), Aghajon, Chäpkän and Mizrah (Davidov 1990). Moreover, until the early twentieth century, the synagogues of Kuba were associated with the home villages of their congregants.

In 1797 the ruler of the Qaziquemukh (the Laqi people) in Daghestan, Sulhai (or Surkhab) Khan conquered Abo-Sovo, the main village of the Mountain Jews at the time, located seven kilometers south of the city of Derbent. In this attack, he slaughtered most of the Jewish population, taking the majority of the survivors as slaves. However, a handful of Jews were able to escape and sought refuge in Derbent, where they were given permission to settle by the ruler of the city Fath Ali Khan (Altshuler 1990/91:48–52). These Jews constitute the core of the present-day Jewish community of Derbent. In the nineteenth century the more important Jewish settlements of eastern Caucasus were: Vartashän, Kuba, Ghisor, Panjdih, Rukäl, Mughorti, Orogh, Mamrach, Khoshmamzil, Durgali, Andreyaul, Buynak and Aksay (Avshalumov 1991:59).

Since the beginning of the nineteenth century, the Russian Empire slowly conquered Daghestan in a bloody war against the local Imams and other leaders. During this war Jews were once again forced to convert to Islam, as part of the crusade of the Imam against the infidels. Since the final annexation of Daghestan to the Russian Empire (and subsequently to the Soviet Union), the Mountain Jews lived under the political and cultural influence of Russia.

In the twentieth century Jews resided in Trans-Caucasus (Azerbaijan), eastern Caucasus (Daghestan), Chechnya and northern Caucasus (Kabardino-Balkar). The principal centers in Azerbaijan are Baku (the capital) and the town of Kuba. In Kuba the Jews were concentrated within the Jewish neighborhood (*Yevreyskaya sloboda*). In Daghestan they inhabited the towns of Makhachkala (the capital), Derbent, Buynaksk and Khasavyurt, as well as in the village of Müshkür (Nugedi). In Chechnya the Jews were segregated within a special quarter within the capital of Grozny. Similarly, Nalchik, the capital city of Kabardino-Balkar, had a Jewish quarter (*Yevreyskaya kolonka*). For political reasons, in order to conceal the actual number of Mountain Jews, the Soviet authorities registered many of them as “Tats” in their census, thus defining them as part of the Muslim-Tat population. The Muslim Tats were defined, on the other hand, as Azeris and thus, the label “Tat” became synonymous with “Jew.”

By the twentieth century Zionist inspirations had spread to the Caucasus. During the early twentieth century, a small contingent of Zionist activists among

the Mountain Jews immigrated to Palestine, settled moved to Jerusalem together with the new immigrants from Central Asia, and later on moved to southern Tel-Aviv, where their main synagogue is located to this day. In the aftermath of the Six-Day War, and due to the revival of Zionism in the Soviet Union, the Mountain Jews initiated a campaign to immigrate to Israel. Indeed, Mountain Jews managed to leave the Soviet Union and arrive in Israel in the early 1970s. The dream of mass immigration was finally realized between 1990–1993. Today, only a handful of Jews remain in eastern Caucasus. About 5,000 Jews, refugees from Daghestan and Chechnya live today in Pyatigorsk, in the Kavkaskie Mineralnie Vodi area of northern Caucasus. This city has both a Jewish school and a synagogue.

Juhuri: Judeo-Tat Language and Literature

Linguistically, the Jewish language of the Mountain Jews, Juhuri, belongs to the family of the Iranian languages of Azerbaijan (see Yarshater 1989). This fact highlights the geographical origin of this Jewish tribe. Throughout the ages, they absorbed Azeri, Turkish and Hebrew words into the local language which eventually evolved into the present Juhuri or Judeo-Tat.

Most Mountain Jews were bilingual. Jews of Azerbaijan and southern Daghestan spoke Azeri (with a strong Jewish accent), in some areas of southern and central Daghestan they spoke Lezgin and Tabasaran and in northern Daghestan they spoke Qumiq (Turkic). This linguistic variety is reflected in the song repertoires included in this anthology: the *Mā'nihoj ovosunāchi* (epic song, nos. 21 and 22) is in Azeri; no. 36 opens with a stanza in Qumiq; no. 30 is a bilingual lullaby in Juhuri and Azeri. After the final conquest of the Caucasus by the Soviets, Russian became the second language of the Jews, after Juhuri.

Until 1929 the Juhuri language was written in Hebrew characters. In 1938 the Latin alphabet was adopted, after which a Cyrillic-based alphabet was employed. In the present publication, the system adopted for transliteration into Latin is that of Michael Zand (see Zand 1985/6:3, note on transliteration). This method is adapted from the transliteration system accepted in English research for proper names and titles in Iranian languages with some modification: *ā* resembles the *a* in 'bad'; *ū* as in German; ' indicates the voiced pharyngeal and *h*, the voiceless pharyngeal *h*. Mountain Jewish surnames are given in their Russian form (i.e. as they appear in the national identity

cards), except for names of rabbis and cantors who used the Hebrew form of their names. The names of towns and villages which appear on Russian maps are spelled accordingly.

Literary Sources of the Texts in this Anthology

During the last decades of the nineteenth century, following the Russian conquest of Daghestan, Jewish and non-Jewish researchers began to express interest in the folklore and language of the Mountain Jews. Songs, folk tales and linguistic studies were published during this period in Russian (see Miller 1892; Shapiro 1983). Periodicals and journals in Juhuri which began to appear in the twentieth century included folkloric materials. During the first decades of the Soviet period, the scholarly interest in the Mountain Jews slowly declined. The journal *Vatan Sovetimu*, edited by, among others, the writer Hizghil Avshalumov and published since 1960, is the only modern publication in Juhuri.

The texts of the songs in this anthology can be divided into two main categories. First, anonymous folk songs, preserved only by oral tradition, some of which were later published in anthologies (e.g. Avshalumov 1980) while others are published here for the first time. Second, contemporary songs by renowned Juhuri poets of the twentieth century such as Mishi Bakhshiev, Sergey Izigiyaev, Yashar Moshiyakhov, Zoya Semendueva, Hizghil Avshalumov and others were set to music by popular Jewish composers. The inauguration of a radio program in Juhuri (c. 1960) was an incentive for the composition of new songs in this language. These new songs subsequently attained wide popularity.

The singers among the Mountain Jews wrote down the texts of their songs in booklets called *talmud*. This term was also adopted by the Muslim population for their song collections. This influence stems from the contacts between Jews and Muslims, often occurring at joint performances of Jewish and non-Jewish musicians.

Links to Non-Jewish Music

The close relations between Jews and Muslims throughout eastern and northern Caucasus during the past 500 years are reflected in their musical culture. Jews and Muslims share repertoires, musical instruments, musical genres and even musical performances. In mixed villages it was customary for Muslims and Jews to invite each other to their festivities, and, from Baku to Nalchik, for Muslims to engage Jewish musicians at their celebrations. Indeed, instrumental

performance was a typical Jewish profession in the eastern Caucasus. This phenomenon is common in other Islamic countries, such as Persia and Morocco. Any separation between Jewish and Muslim repertoires was due to two factors: the language and social context of the performance (i.e. Jewish events, such as weddings, bar-mitzvahs etc.).

Numerous musical genres represented in this anthology are shared by Jews and non-Jews: sections of the *Mugham* repertoire (the improvised *Mugham*, the *Räng* and the *Täsnif*), the *Täräkämä* dance in Azerbaijan and southern Daghestan, and the *Qafa*, *Lezginka* and *Iyr* from northern Daghestan and other areas of northern Caucasus (for a discussion of all these musical genres, see below). For example, no. 61 in this anthology is the Azeri *Täsnif* “*Seslä meni*” by Sh. Abdulkirimov, and no. 57, is yet another Azeri song “*Toy Akshamin*” in mugham *Shur*. In the twentieth century Jewish musicians adopted Armenian popular songs and dances from commercial records.

The central role which Jews played in the musical life of this area is also reflected in the writings of Muslim writers such as A.M. Umakhanova (1991:44). This close relationship which developed between Jewish and non-Jewish cultures in the Caucasus is due to their shared geopolitical and socio-economic heritage (see Khalilov 1985).

Musical Repertoires of the Mountain Jews

Liturgical Music

The communities of Mountain Jews did not engage professional cantors (*ḥazzanim*). The leadership of the synagogue service was in the hands of the rabbis who also fulfilled other religious roles in the community: teacher, *ṣoḥet* (ritual slaughterer) and *mohel* (ritual circumciser). This fact may account for the relative austerity of the liturgical music of the Mountain Jews. This music is characterized by a cantillation style which employs modes of three to five tones within an octave, regardless of the form and origin of the liturgical text. Thus, psalms, prayers in prose and *piyyuṭim* (liturgical poems) are sung to very similar melodies. Moreover, the differences between the liturgical musical styles of the various regions of the Caucasus are minimal in comparison to the significant variances within the Jewish folk repertoires of the area. Indeed, the liturgical music is remarkably uniform throughout the area.

The tradition of chanting prayers was transmitted as part of the curriculum at the *talmid khunā* (lit. “house of the student,” i.e. the *heder*). Charny (quoted in Altshuler 1990/91:387) describes the learning system:

The Rabbi sits on the ground on a rug and around him the children together, moving their heads back and forth reading the prayer or the Torah with a Tatar (i.e. Azeri) chant [*niggun tatarī*] with Tat-Persian translation.

Shapiro, who was a teacher of Hebrew in Baku between 1913–1923, describes the religious schools as being very similar to those of the Muslims, including many common prayer tunes (Shapiro 1983:104). Idelsohn (1922) classified the Daghestani prayer tunes as being a branch of the Judeo-Persian tradition.

Our research provides new insights into this issue. As mentioned above, the liturgical music of the Mountain Jews is monotonous and cannot compare to their rich and varied folk music. This Jewish community did not develop any paraliturgical tradition based on the chanting of Hebrew *piyyuṭim* as did other Oriental communities.

The liturgy follows the Sephardi rite. The *siddur* (prayer book) used by the Mountain Jews in the twentieth century is *Ghül täfillo* (*Qol tefillah*). It is based on the Sephardi *siddur* printed in several editions in Livorno which was customary among the Sephardi communities of the Ottoman Empire. This *siddur* was translated into Juhuri by Äsöf Pinhasov and published by Mordekhay bin Mevorokh Bagatiryov and Shilmü bin Shoul Mordekhayev on behalf of the Mountain Jews, in Vilna, 1908/9. We do not know whether printed prayer books were used before this edition. Since the publication of *Qol tefillah*, the Mountain Jews continued to use Sephardi *siddurim*, mostly printed in Israel.

Sacred Hebrew Poetry among Mountain Jews

Unlike the Jews in other parts of the Near East (Persia, Turkey, etc.), the Mountain Jews did not excel in the writing of Hebrew sacred poetry, *piyyuṭim*. They sang those *piyyuṭim* included in the Sephardi *siddur* and *maḥzor*, which were in use in the Caucasus from the late-nineteenth century onwards.

The names of a few *payyetanim* from Caucasus are recorded in the scholarly literature (see Altshuler 1990/91:432–433; Musakhanova 1993:30–31; Zand 1982:24–25). From the eighteenth century we know of Gershon Livi bin Mishi Naqdi (or Naqdimu) and Rabbi Alisha Hakatan bin Shomoil from Abo Sovo (south of Derbent); three *piyyuṭim* by the latter for the High Holidays have survived. Abraham bin Hanuka from Derbent (nineteenth century) wrote *piyyuṭim*, one of which continues to be sung at the Passover *seder*. Other poets who wrote religious songs are Matatyahu bin Shomoil from Shamakha (Azerbaijan, nineteenth century) and Yusuf bin Haim Shur from Kusari near Kuba (who died ca. 1920). Today, *piyyuṭim* by Mountain Jewish poets are not sung, except for the anonymous “*Isroil ḥaton*,” which was transmitted by oral tradition within the liturgy (no. 18).

The Use of Modes within Liturgical Music

Several musical modes occur within the liturgical repertoire of the Mountain Jews. All modes have a narrow range and consist of trichords, tetrachords and pentachords, and are chosen by the *ḥazzan* (cantor) in accordance with criteria determined by the text.

Formulaic melodies of a psalmodic character, typical to specific modes, consist mostly of two halves separated by a caesura, which alternate singly (ABABAB, etc.) or in pairs (e.g. AABBAABB etc.). The latter usually occurs in the performance of strophic poetry.

Bible

The characteristic mode of the weekly Torah reading is evident in “*Bārishit boro*” (no. 1) and “*Atim nisovim*” (no. 2). The reading, in a strictly syllabic style, is based on the tetrachord *d#-e-f-g* (*a* may be included as an embellishment). The added lower *c* forms the characteristic cadential motif (*sof pasuq*): *c-e* (nos. 12).

Tāmisi (“cleaning,” from *tamis*, lit. “clean”) is the word used for the reading of the *haftarah* (weekly portion from the books of the Prophets). The verses of the *haftarah* are read in alternation by two readers, the first in Hebrew and the second in the Juhuri translation. If only one reader is present at the synagogue, he reads both versions. The musical mode of the *haftarah* reading “*Sus osis*” (no. 3) differs from the Torah in that it consists of a melodic formula within the tetrachordal mode *d-e-f-g* (with an occasional added *a*) with a distinctive descending cadential motif (*e-d-c-b-a#*) at the end of the verse. The recitative style of the *haftarah* contrasts significantly with the Torah cantillation.

The various books of the *qetuvim* (Lamentations, Ruth, Esther, Proverbs and the Song of Songs) are characterized by individual styles of musical rendition. For example, the Book of Lamentations (no. 4) is sung by the reader, the congregation joining him at the final section of each verse. Sometimes the chanting of this book, which is based on a trichord (*d-e-f*) with a descending cadential motif (*sof pasuq*) to *c#*, is accompanied by weeping from the congregation. The reading of the Book of Esther (“*Vayhi bimiy Ahashvirūsh*,” no. 5) is based primarily on the trichord *e-f-g* (with *e* as the main reciting tone) with a distinctive descending cadential *sof pasuq* motif to *d* (*f-e-d*).

Sabbath

The Sabbath liturgy (evening and morning) provides the only examples of metric melodies in the liturgical repertoire of the Mountain Jews recorded thus far (see nos. 6–13). However, metric melodies as well as non-metric melodies are here confined to modes of narrow range (trichords and tetrachords).

The High Holidays

“*Aḥūt ghātano*” (no. 14) exemplifies the mode which is characteristic of most High Holiday prayers and the approach to the singing of strophic poetry as well. This strophic poem consists of two musical phrases. The first phrase (A) is based on a descending trichord *g-f-e* and serves the text of each stanza. The second phrase (B), ending on a descending motif *g-f-e-d#*, is used for the refrain of the *piyyuṭ* and for the last verse of each stanza, which rhymes with, and therefore anticipates, the refrain. This structural feature is found in the singing of liturgical *piyyuṭim* among other Sephardi and Oriental Jews.

Folk Songs

Seasonal Rituals

As noted above, the Mountain Jews were primarily an agricultural society before they settled into the large towns in the late-nineteenth and early-twentieth centuries. In the past, the life of these Jews was to a large part governed by the change of season; they therefore developed special rituals which reflected these natural phenomena. These ancient rites were apparently of pagan or Zoroastrian origins, both predating the Islamic period and surviving among later Jewish and Muslim populations of eastern Caucasus. With the migration from the villages to the cities, the song repertoires of the year cycle were almost totally forgotten within the last three generations of Mountain Jews.

Shā'mā vasal (spring ritual)

This is a rite of spring which commemorates the beginning of the new year on the spring equinox (March 21). The informant Momishkā Mamrieva described this ritual to me as follows:

On this holiday people of all ages, but particularly bachelors, gathered in the fields. They brought food (potatoes, fish, sweets), lit campfires, ate, played games, told riddles, staged short sketches and sang in chorus. Each individual had to jump over the fire saying: “*Ishmu injo, ghādoghho boloymu unjo*” (“You are here, and may all our sins sink into the fire”).

The purification of the soul was linked to the success of the spring harvest. According to some scholars such as Khalilov (1991:130) and Musakhanova (1993:37), the use of the fire as a means for such spiritual cleansing may be a vestige of Zoroastrianism. Unfortunately, not a single informant who remembered these songs could be located.

***Gudil-gudil* (songs for rain)**

In contrast to *Shä'mä vasal*, one of the rain rituals (*gudil-gudil*, lit. “scare-crow, scare-crow”) was reconstructed with the assistance of Jews from the village of Müshkür (Nugedi) in southern Daghestan. Regretfully, they remembered only a few lines from the songs which accompanied this ritual, and only one melody (see no. 19). According to their testimony, when rain did not fall and the soil was dry, all the community gathered with the hope that God would listen to our prayers and requests. An unmarried fifteen-year-old male was selected and dressed in torn clothes. Each member of the congregation took a special new bucket and filled it up with clean water. Some members of the public held the young man by his hands while the rest poured the water over him. As the water was poured everyone sung. The procession advanced from one end of the village to the other while all the public sang the proper songs and prayers:

I säsimu a gushtu darovo,
 Äy Khudo, äy Äfirogor!
 Imu imidä bäsdaym ätū,
 Tū rüsk imurä di!
 Khorī khūshki, äz hovo vorush nisd omorä.

Oh God, oh creator,
 may our voices reach your ears!
 We hope that You
 will provide us with our daily bread!
 The soil is dry, and rain is not falling from heaven.

When the procession reached the end of the village, the Almighty heard their voice and a deluge fell from heaven. When the rain fell, they lay down on the ground and kissed the water saying:

Ghurbuntū gārdoym Äfirogor.
 Bälkiä ghad imu äz dā yäki tämis däbirä.
 Gofimurāsh tū shinousdäy.

Let us be your sacrifice, Creator.
 Perhaps only one out of ten among us is pure.
 You have heard our voice.

Giryä or *domoyos* (laments)

During periods of mourning, laments are sung by women (called *giryä-khundä*) at the house of the deceased. Their repertoire of laments is called *Giryä* in eastern Caucasus and *Domoyos* in northern Caucasus. The laments are performed in a separate room of the house (called *yoskhunä*, lit. “house of mourning”) where the women congregate during the seven-day mourning period. Women do not attend the actual funeral but participate in two ceremonies at the cemetery: on the seventh day of mourning (*hofd ruzi*, lit. “seven days”) and on the fortieth day after the burial (*chül ruzi*, lit. “forty days”). This term, *chül ruzi*, is in contradiction to the thirty days of normative Judaism, and is probably a remnant of Muslim influence. Although in actual practice the period of mourning lasts for only thirty days, we can assume that in the past it lasted for forty days. Laments are also performed on the first anniversary of the death (*yäsali*, lit. “one year”) when the tombstone is laid. It is also customary to sing laments in honor of other buried relatives during visits to the cemetery.

The texts of the laments are highly metaphorical. The process of composing the lament for the seven-day mourning period is interesting. The initial announcement of death is made in verse by a woman from the family. At the onset of the seven days, the songs are improvised, but during the subsequent days, being repeated several times, they slowly acquire a fixed form. Successful laments can then be transferred from one funeral to another. In the village of Müshkür in southern Daghestan, at the funeral of especially elderly persons, the songs of the *giryä-khundä* contain satiric commentaries. These songs are referred to as *Giryä ‘ärüsi*, (“wedding laments”; see Avshalumov 1990:37).

Laments can also be performed outside the context of mourning, in which case men also perform. *Giryä* are included, for example, in the repertoire of the folk singers (*ashughi*), and are sung in the framework of an epic song in the context of mourning (see below). Usually, the melodic formulae of the *Giryä* are improvised within a narrow range of four or five tones, and have a flowing rhythm. Other melodies are in the Azeri mugham.

In the Azeri lament by the Jewish *ashugh* Siin bin Don Yusufov (Derbent 1914 – Israel 1975), the poet mourned for himself before his own death (see no. 22)! The recorded version in our possession includes forty-two stanzas of four lines each (the last fourteen are included in this anthology). The first and last lines of each stanza are repeated. The song is performed in the mode *Bayati shiraz* (the first 29

stanzas) and *Chargah* (the rest of the poem). In the twentieth century, Jewish poets included paraphrases of *Giryās* in their writings. Such is the case of Mishi Bakhshiev, whose drama *Bäsghuni igidho* ("The victory of the heroes"), published for the first time in Makhachkala in 1936, includes a *Giryä* in the folk style.

Lament singers are not paid, but offer their songs voluntarily. However, on certain occasions the family of the deceased rewards the singers with small presents. Lament singers have a prominent status in Mountain Jewish society due to their knowledge of this repertoire.

Giryä are performed as follows: one singer opens with an improvised line and the mourners respond with a single refrain "*hāyvoyhizar*" (the exact meaning of this refrain, "oh alas sorrow!" is unknown to the informants). After the refrain, another woman sings the first line of the next verse and so forth.

The literary content of the lament centers mainly around the life and personality of the deceased and of other respected members of the community who have passed away. Other themes are more philosophic or symbolic in content (e.g. no. 28, where a child's allegoric dreams are interpreted by his mother), or taken from daily life. The dynamic aspect of this genre is reflected in the local issues tackled by *Giryä* composed in Israel. We recently collected, for example, a song of longing for the "mother land," the Caucasus, sung by Yada bat Gavriil Gavrilova (see no. 27).

The present collection of laments in Juhuri comprises the first ever publication of this ancient repertoire of songs.

Nänäm-nānuy (lullabies)

The Mountain Jewish repertoire is rich in lullabies. Mothers and grandmothers improvise these songs, sometimes for several hours, while rocking their babies. Although most songs are in Juhuri, in Azerbaijan the lullabies are in the local language (Azeri). The name of the genre is derived from the words of the refrain of most lullabies: "*nänäm-nānuy*" ("sleep, sleep").

Certain musical similarities exist between *Nänäm-nānuy* and *Giryä*: they both have flowing rhythm and are limited to a range of modes of four to five notes. The texts generally describe the aspirations of the mother for the future of her child: that her child will be a good student, will finish military service (in either

the Czarist or the Soviet Army) without harm, and grow up to become a successful adult. The mother also takes upon herself all the worries and pains of her child (see songs nos. 29–30).

Mä'nihoi 'äili (children's songs)

In addition to lullabies, other songs related to children, mostly game songs, are included in this collection. Among them we find the song “*Shumordä*” (lit. “Counting,” no. 31) which is dedicated to the process of teaching the child how to walk. Various songs teaching the alphabet to the children, have been forgotten by the current generation of Mountain Jews.

The bar-mitzvah ceremony, held at the age of thirteen, is called *täfilin-väni* (“laying of the phylacteries”). The rabbi is invited to the house of the bar-mitzvah boy after morning prayers at the synagogue. He puts the *sisit* (prayer shawl) and *täfilin* (phylacteries) on the child and teaches him the proper blessings. In the evening, a party is held which includes instrumental music. The repertory of the bar-mitzvah is similar to that of other joyous occasions; for example, song no. 32 from the village of Kuba is also sung in the *milo* ceremony (circumcision).

Mä'nihoi ovosunächi (epics)

The Mountain Jews used to gather in private homes, in the center of the Jewish quarter or in the synagogue, to listen to the *ovosunächi*, the singers of folktales (who were mostly men). The names of some of the most famous *ovosunächi* from over the past hundred years have been retained in the communal memory: Aybolo Tarkhuni (from the village Tarki in Daghestan), Shlomo Mamri and Hizghil Amin (Dadashev), both from Derbent.

The folktales, some of them epic, were sung by the *ovosunächi* either in their entirety, or for longer stories, in sections (in this case the story-teller is also called *Mä'nikhu[n]* in Juhuri or *ashugh* in Azeri). The Daghestani Jewish writer A. Kukuliev, describes the *ovosunächi* in one of his books:

A good *ovosunächi* can tell a story for hours without interruption. The tone of the story-teller is monotonous, rhythmic and somewhat mysterious. Unlike the singers, the story-teller does not use gesticulations or body movements. If he wants to draw the attention of the listeners to a particular episode or detail, he allows a short pause and then breathes in deeply... (Altshuler 1990/91:426).

The folktales, *Ovosunä*, of the Mountain Jews can be historic or epic stories. We find sections from the Persian epos *Shahnama*, such as “*Bäjon na Mänäjon*,” “*Rustom Zol*,” and from other classic epos (or dastan) from the Azeri ashugh tradition, such as “*Äsli nä Käräm*,” “*Odigüzäl*,” “*Koroghlu*,” “*Päri-Khonum*” and “*Shahsänäm nä Oshugh Ghärib*.” Sections of the Arab story of “*Läyli nä Mädjnun*,” via its Persian and/or Turkic versions, are also found in the Mountain Jewish repertoire. Other epic songs include *Ovosunähoy zindäguni* which are tales based on scenes of daily life or on episodes from Jewish history. Different tales of this type often share a common folk hero. Some of these heroes are: Shimi or Shomoi Därbändi, Iliyohu or Iliyovu Novi (the Prophet Eliyahu) and Mulla Nasredin (a popular figure in the folklore of the Muslim culture); concerning this genre, see Avshalumova and Gilyadov (1991).

The Jewish epic song repertoire continued to flourish in modern life. One example of this is found with the Jewish poet Mardakhay Ovsholom Därbändi. Exiled to Siberia for carrying out “Robin Hood” acts, he wrote letters in verse using the *Goshma* form (quatrains with the last verse repeated) of Azeri poetry (the equivalent of the *Bänd* form; see below, in the discussion on wedding songs). These quatrains became popular and were also sung in oral tradition (see no. 21 and Musakhanova 1993:60). Shaul Simandu, known also as “*Shas-bobo*,” was another prominent Jewish poet of this genre who wrote in Azeri. He was born in 1856 in Derbent. Many of his songs became widespread among the Mountain Jews (see Simanduyev 1990).

Another type of epic song related to Jewish life in the contemporary period deals with the recruiting of Mountain Jews to the Russian Army following the conquest of eastern Caucasus by the Czarist Army in the mid-nineteenth century. These songs express the longing for home and family (e.g. no. 25), and continued to be produced about the Soviet Red Army following the Bolshevik revolution. Literary motives of this type were also introduced into lullabies (*Nänäm-nänu*y).

In most cases the *ovosunächi* have a didactic message, for example, that respect towards one's parents or respect for the laws of Sabbath will be rewarded. Other stories refer to the struggle between good and evil spirits or between men and the devil (*šedim*).

Some of the *Ovosunä* which were recorded include distinctive melodies interspersed between the recitative sections which dominate this song genre. Other songs are sung consistently in recitative style based on modes in flowing rhythm (see nos. 20 and 24). At the end of an episode, the singer may insert a short, rhythmic melody with nonsense syllables. In other cases, entire strophic songs unrelated to the main story line, are added to the epic (see no. 23).

Khubä voäho (blessings and good wishes)

The literal translation of the Juhuri expression “*khubä voäho*” is “good wishes.” When the community gathered for a party, when guests arrived or when someone returned from a long journey, the elders and honored members of the community used to bless the guests or returning travelers with the blessing “*khubä voäho*.” Sometimes, these blessings were sung. An example of this genre from Derbent is included in this anthology (no. 26).

Mä'nihoi 'ärüsi (wedding songs)

Wedding songs comprise the major part of the folksong repertoire of the Mountain Jews, probably due to the fact that weddings extend over seven days and consist of several celebrations. This is characteristic of the Jewish wedding in the Islamic world. The following description is a summary of the traditions, of which there are many local variants, common to most of the Mountain Jewish communities. This description also refers to weddings performed in recent periods. Nineteenth-century ethnographic studies of the Mountain Jews (e.g. Anisimov 1888) refer to additional ceremonies which apparently disappeared during the twentieth century.

The main events of the wedding are: *khosdäi* (lit. “friendship,” meeting of the in-laws in the house of the bride); *ghüdüş-bändi* (lit. “bonds of sacredness” [*qiddušim*, in Hebrew]); *saghdüşhi* (lit. “the girl friend [of the bride],” the *henna* party); *borgulu* (lit. “torch,” torch procession from the house of the groom to the house of the bride with a bucket of flour, two kilos of meat, two kilos of rice, *choräkäy-shorob*, a jug of wine and the bride’s dress); *hupo* (lit. “*huppa*,” formal wedding ceremony under the canopy); the *mähr* (“*minyan*,” the required quorum); *jiiz* (the signature of the written dowry agreement); *'ärüsi*, (party after the *hupo*, today held in a wedding hall); *güzächon* (the visit by the bride’s parents to the bride’s new home seven days after the *'ärüsi*, see in more detail below);

and *mihmuni* (lit. “guest,” first visit of the newly weds to the house of the bride’s family). Not all these events include music; only those events which do are described below.

The wedding songs can be divided into two types: those directly related to the wedding ceremony and the more general songs of celebration. The preparations for the wedding begin with the *šidduk* (match-making) and *’erusin* (engagement ceremony). The groom and his parents come to the bride’s home. In the case that a matchmaker, *ilchi*, is involved, a special song marks the occasion (no. 56). In the *Ghüdüş-bāndi*, the engagement ring is provided by the groom and gifts are exchanged between the families (*tabaghho*). If the family of the groom is rich, professional musicians play at the engagement party.

On the evening before the wedding ceremony, the *saghdüshi* (*henna* party) takes place at the bride’s home, particularly in Kuba (Azerbaijan). A group of women surround the bride and sing the *henna* song. Any guest can participate in this ceremony by paying a small donation to the lead singer, who is usually a member of the bride’s family. The singer blesses the donor and his/her family and relatives. On this occasion the Jews of Kuba sing the song “*Bānigoru*” (no. 44) as a responsorial between the singer and the public. Our assumption is that the term “*bānigoru*” stems from the Persian word “*banāgr*” meaning “ornamented, adorned” (Rubinchik 1983:223, vol. I).

On the day of the wedding, before the bride leaves for the wedding ceremony at the synagogue, special “songs of departure” are sung by her mother and her friends (*Mā’nihoy jāylā biräärūs āz khunā bābā-dādāy*, lit. “Farewell songs of the bride from the house of her father and mother”). These songs are sad, sometimes accompanied by weeping (see no. 46).

Prior to the wedding ceremony, the groom, accompanied by his relatives, and the musicians, form a procession to the house of the bride. Sometimes the bride’s family delays her departure until the groom’s family pays them a symbolic ransom. The bride is then brought to the groom’s home, where special songs in praise of her beauty, personality and talents are performed. These songs are called “*Ā i khunā ’ārūs omo*” (lit. “To this house a bride arrived,” no. 57; see also no. 39 for an example from Kabardino-Balkar).

The procession, singing and dancing, then advances towards the synagogue. The mirror and oil lamp are carried by the family of the bride as symbols of happiness. These items are mentioned in some of the songs.

The order of blessings at the wedding ceremony in the synagogue (*‘ārūsi nā ghūdūshi*) under the canopy (*hupo*) is in accordance with the normative Jewish rite. The only noticeable addition to this ceremony is the singing of “*Isroil hoton*” in Hebrew and Juhuri alternately. This *piyyut* was transmitted exclusively by oral tradition (no. 18). An interesting feature of the *hupo* among the Jews of the city of Makhachkala is that the bride, and not the groom, breaks the glass with her foot in remembrance of the Temple’s destruction.

After the wedding ceremony, the party proceeds in a procession passing first by the house of the groom. There the bride dips her fingers in honey and rubs it on the *mezuzah*. At this point the women sing “*A tūrovo mozol biyovo ā i khunā*” (lit. “Shall luck accompany you to this house”). The procession then continues to the wedding party. Today this celebration usually takes place in a rented hall, whereas traditionally it was held on the street or in the courtyard of the groom’s house. Those who wish to dance with the bride at the party must pay her parents or the musicians, evoking special songs sung by the main hostess (*m kāyvoni*) at the wedding party (nos. 51–52).

After the wedding party, the bride remains secluded at the home of the groom’s parents for seven days. On the seventh day, her parents come to visit her. A special party (*Guzāchon*) takes place in which gifts brought by the bride’s parents are offered to the groom’s family. On this occasion the bride’s veil is lifted for the first time and the song “*Yā shāvlā mihmun dādāy*” (“Stay another evening, mother,” no. 45) is sung by the mother of the bride or one of the singers. Essentially this is another sad “farewell song” in which the mother asks the daughter to stay “one more night” with her to assist her with her household chores.

The wedding songs of the Khäytoghi tradition (northern Caucasus) can be divided into several types. These songs are called *Bäyt*, *Mä’ni Juhuri* (Jewish songs) or *Mä’ni khäytoghi* (songs from the Khaytoghi area, nos. 33–38). *Makhsärä* (humorous songs performed only by old women during the procession from the house of the bride to the house of the groom before the wedding ceremony; see no. 43) songs in praise of the bride and, in modern times, *Chastushki Juhuri* (Russian and Juhuri for “Jewish quatrains”).

At the weddings there used to be competitions between the guests who improvised quatrains in the form of a dialogue (the quatrains are called *bānd* and were divided into two pairs of two verses each, called *bāyt*; for a literary analysis of this genre, see Musakhanova 1993:43–44). If accompanied by instrumental music, there was an interlude between the quatrains, during which the singer who sang the last round, dances among the guests. Another type of song is the “quiz song,” whereby one singer begins the first two lines of the quatrain with a riddle and another answers it with the remaining two lines. This type of riddle-song is well known in India, Persia and among the peoples of the Caucasus (see nos. 40 and 53; for these and other types of songs common to Jews and Muslims in northern Caucasus, see Umakhanova 1991).

We may add here another ceremony which, although not belonging to the wedding itself, may be perceived as part of the process of starting a family. This ceremony is called *gufārā-ghushā* and marks the birth of the first child. The parents of the new mother bring in the *gufārā* (cradle) as a gift and a party is held to celebrate this event. Rich families invite musicians to this party.

Instrumental Music

Traditionally, Jewish instrumentalists performed mostly at weddings and parties only within their own community. However, during the twentieth century, the range of activities for Jewish musicians expanded considerably. They appeared before larger audiences in concert halls within the Soviet Union, and abroad at festivals of folk music and dance. Moreover, Jewish musicians, representing the entire eastern Caucasian culture, appeared before foreign audiences which subsequently led to professional careers. Some of them received formal musical education in music academies and conservatories, while continuing to perform folk music at weddings and parties.

Most musicians were male, but the playing of the garmoshka (accordion) among women was also customary in the northern and eastern Caucasus. In affluent families, women were taught to play this instrument and some of them made a living from it. According to Borukh Zavulunov, women invited relatives and friends to special parties (*aroi*) where they would sing and play the garmoshka. One can distinguish between two schools of Jewish musicians in the Caucasus. One is the southern Caucasian and Azeri school; the second, the school from northern Daghestan, Chechnya and Kabardino-Balkar. The differences between them are reflected in their musical instruments and genres.

The *Mugham* among Mountain Jews of Azerbaijan and Southern Daghestan

As part of their integration into the culture of the area, the Jews adopted the art music tradition, *Mugham*, of the urban culture of Azerbaijan and southern Daghestan, after migrating to large cities and towns such as Baku, Derbent and Kuba. In general, the repertoire, techniques and modes associated with the *Mugham* performed by Jews is identical to their Azeri and Daghestani counterparts (for the *Mugham* of Azerbaijan, see During 1988 and Hadjibekov 1985). The unique feature of the *Mugham* in the Jewish context consists therefore of the use of Juhuri instead of Azeri. In general, all folk music of the Mountain Jews uses modes and motifs derived from the *Mughamat*. The modes typical to this repertoire are *Bayati shiraz*, *Segah*, *Mahur hindi*, *Chargah* and *Shur*.

A *Mugham* suite may be played towards the end of the wedding party, when only the family and close friends remain. Although its length may vary, it consists of an opening *Räng*, a vocal improvisation (itself called *Moghum* by the Jews) and a *Täsnif Mä'ni*, a song (see nos. 60 and 61).

The *Räng* can also be performed independently, accompanying a dance (the literal meaning of *Räng* in Azeri is “color”; by extension it also has the connotation of colorful, rhythmic music, i.e. dance). Some the melodies of the *Räng* appear to be known only by Jews, and perhaps were composed by Jewish composers. These specific pieces are played by Radio Makhachkala in the Juhuri programs exclusively. In terms of form and instrumentation, the *Räng* is very similar to other dances of the Mountain Jews, such as the *Ovshori* and the *Khars*.

The *Täsnif* (sometimes called in Juhuri *Mä'ni*, meaning “song”) is a strophic song accompanied by instrumental ensemble with vocal and/or instrumental refrains. The content of the text varies: love and epic themes predominate.

Traditional Instrumental Music of Southern Caucasus

The instrumental music of the Mountain Jews from Azerbaijan and southern Daghestan is primarily associated with dance, the main types being *Täräkämä*, *Ovshori* and *Khars*. Another dance, the *Räng*, mentioned above as part of the *Mugham*, can also be performed independently. The *Räng* will therefore be treated below as part of the *Mugham*. Besides these purely instrumental genres, some dances are accompanied by instrumental performances of well-known vocal pieces.

Tārākāmā is a quick dance widespread among the eastern and trans-Caucasian peoples, whose name probably originated in the village of *Tārākāmā* in southern Daghestan (for an Azeri *Tārākāmā*, see Rustamov 1978:20–21). Some of the musicians interpret the word *tārākāmā* as meaning “back sweat,” referring to the fact that the dancer performs until exhaustion. In the past, the *Tārākāmā* was played by an ensemble consisting of a leading instrument (zurnov, tar, komonchā) accompanied by the dāmkāsh (playing a bourdon) and the ghovol (drum). Nowadays, it is performed by a clarinet (soloist) accompanied by the garmoshka (bourdon) and ghovol.

Several melodies exist for this dance, all in the form of a rondo. A basic refrain by the ghovol is repeated, with minor rhythmic and melodic changes, between improvisational sections (see nos. 62–63). The predominant musical mode among the *Tārākāmā* melodies is the *Segah*, appearing in the refrain, whereas the improvisatory sections modulate to other modes.

Although *Ovshori*, another widespread dance from southern Daghestan, means “rejoicing” in Juhuri, its origins are apparently related to the mode *Afshr* (from the Avshar Turkemen tribe; pronounced in Juhuri *Ovshori*), which is a Persian *Dastgah*; however the melodies of this dance today are unrelated to this mode. For example, *Ovshori* no. 66 in our anthology is a variant of the Azeri piece “*Tākhṭgah*” in the mode *Chargah* (Mansurov 1984:35). Similar to the *Tārākāmā*, the *Ovshori* has several melodies, having two or three different sections which are repeated as many times as required by the dancers. The basic rhythmic pattern is the same as the *Tārākāmā* although the tempo of the *Ovshori* is slightly slower. The melodies of *Ovshori* can also be sung (see nos. 64, 64a, 65, 66).

Finally, the *Khars*, although very similar to *Ovshori* in its form and rhythm, is much slower in its tempo. The meaning of *khars* in Juhuri is “hand-clapping” (no. 69).

Traditional Instrumental Music of Northern Caucasus

As in the southern Caucasus, most of the instrumental music of the Jews in northern Caucasus is connected to dance, the most prominent of which are the *Iyr*, *Lezginka* and *Suydum tayaq*. *Iyr* (lit. “song”) is known in Juhuri as *Uylov* or *Uylomish* and in Kabardinian (a high Adyghe language) as *Ghir* or *Ghibzi*. According to our informants, in the past the *Iyr* was a song of lamentation by warriors based on folk epic poems. The song opened with a long, slow, improvised introduction by a solo singer while a chorus accompanied him with

bourdon-like chords consisting of fifths and fourths, after which the warriors would stand up and dance. The tempo of the dance accelerated constantly until reaching a feverish frenzy.

The *Iyr* consists of three parts. First, the opening, which is improvised in free rhythm, is based on motifs from well-known songs. The second part, which is very short, is based on allusions to the rhythm from the upcoming sections, while returning abruptly to the free rhythm improvisation of the opening section. The third part consists of several melodies, each with an increasingly fast tempo. In the twentieth century, the performance and content of the *Iyr* has changed dramatically. Women now sing these pieces and the epic content has disappeared in favor of lyric texts. Sometimes, the *Iyr* is performed throughout as an instrumental piece played on the garmoshka accompanied by the ghovol (see nos. 72 and 73). Moreover, a fragment from the opening section of the *Iyr* may be used as an introduction to another independent dance, such as the *Lezginka* (see below) or a vocal piece.

Lezginka is a widespread dance in northern Caucasus. Several melodies exist for this dance, each named after the name of the village or city in which it originated: *Lezginka-Tarkhuni* (from the village of Tarki, formerly Samandar, the first capital of the Khazar Empire in Daghestan); *Lezginka-Groznenskaya* (from the city of Grozny, the capital of Chechnya), etc. A similar dance, called *Qafa*, is popular in Kabardino-Balkar. The form of the *Lezginka* is that of theme and variations, with rhythmic patterns similar to the fast sections of the *Iyr*. The *Lezginka* was traditionally played by the zurnov (today replaced by the clarinet), accompanied by garmoshka and ghovol. However, most *Lezginka* are played today on the garmoshka and ghovol alone (nos. 74 and 75).

Suydum-tayaq (in the Qumiq language “love stick,” pronounced *tayaq* in Juhuri) is a couple dance, usually in 3/4 meter, in which one dancer holds a “stick of love” — a decorated wooden stick picked up by the male dancer who uses it to invite a partner to dance. After the dance, the stick is held by the female partner who in turn uses it to select a new male partner. The music takes the form of theme and variations, and the instrumentation consists of garmoshka and ghovol (see no. 76; see also Umakhanova 1991).

Musical Instruments

The instruments used by the Mountain Jews are those common throughout the Caucasus. A brief description follows.

Aziatskaya garmoshka (“Asian accordion”; “*ghumuz*” in Juhuri and Qumiq, a term probably originating with the ancient instrument of the same name, also called the “*arghan*” in northern Daghestan; modern musical institutions in Daghestan refer to this instrument as “*Nazionalnaya garmon*”). This accordion, a late nineteenth-century adaptation by musicians of the Caucasus (also in Azerbaijan and western Caucasus), is a small portable box-shaped instrument with metal reeds vibrated by air from below, tuned in the scale of B. The right-hand keyboard (two and a half octaves) is similar to the accordion, although substantially smaller, producing a chromatic scale similar to the standard accordion but more limited in range. The role of the left hand is to play drone tones while the right hand plays the melody. The northern garmoshka however, has left-hand keys which produce chords and bass pitches similar to the accordion, probably due to modern Russian influence.

Azeri balaban (“*dāmkāsh*” in Juhuri from “*dām*” = pitch, “*kāsh*” = to pull, draw, a word that also refers to the player of this instrument, whose role is to play the bourdon; this instrument is called “*duduk*” in Armenian). A balaban is a diatonic double-reed oboe, which in ensembles usually performs one continuous tonic bourdon (by way of circular breathing) throughout the entire piece. Within

ensembles having more than one balaban, only one of the players plays the bourdon, the rest playing the melody.

Ghosha-naghara. The Ghosha-naghara consists of two small timpani-like drums of different pitch which are played with two sticks and are equivalent to the Turkish *naqarat*.

Ghovol (equivalent to the Azeri *naghara* or *dohol*). Cylindrical drum of defined pitch, made of nut wood with two skin membranes (today made of plastic), tuned by adjustable laces which after the tension of the membrane, held under the right arm and played with both hands. This same instrument is sometimes called “*tap*” in northern Caucasus; this term can also be applied to a frame drum which is held between the legs and played with sticks.

Komonchā. This spike fiddle is found throughout Armenia, Azerbaijan, eastern Caucasus and Persia. The body of the instrument is decorated with pieces of bone and oysters. It has four strings which are tuned *e-a-d-g* similar to the western violin. However, this basic tuning can be altered to facilitate the

performance of different musical modes. The player holds the instrument on his knees perpendicular to his body, moving the body of the instrument sideways in order to create special effects such as glissando and microtones.

Tar. This Caucasian version of the plucked long-neck lute (rabab) is of ancient Persian origin but found throughout the Near East and India. It is made of chestnut and wild berry wood. The Caucasian tar has eleven strings arranged in a unique manner conceived by Mirza Sadig Asad from Azerbaijan in the nineteenth century (Orkhanbayli 1966:8). The upper six of these are arranged in three pairs (the first two in unison and the third an octave). The intervals between the string pairs are as follows: the first and second pairs (pairs 1/2 and 3/4) form a fourth, while the interval of the second and third pairs (3/4 and 5/6) depends on the mode. Strings seven to eleven are sympathetic strings directly activated during the performance. The seventh string is a bass pitch tuned two octaves below the second pair. Pairs 8/9 and 10/11 are high pitched strings (called “Zir”) tuned a fourth or a fifth apart. The pair 8/9 resonates with pair 1/2. The neck has 22–23 frets which can be moved to create the microtones (seventeen pitches to the octave). The use of double strings and sympathetic ones set the Caucasian tar apart from its Persian/Turkish counterpart. The Caucasian tar is held, as in Turkey, against the chest.

Zurnov. An oboe-like instrument similar to that bearing the same name found throughout the Near East. Iconographic and literary evidence testifies that in the past, Jewish musicians from southern Caucasus used the Persian and Azeri saz, the dāff (drum) and the chungur (small lute). There is also evidence that in the 1940s the Jewish musician Tanaḥum bin Runir Ashurov played the shushu, a reed recorder 40 cm long, apparently modeled after the Daghestani recorder, bjamy.

Mountain Jewish Musicians in the Twentieth Century

Beginning with the twentieth century, many Mountain Jews became professional musicians, playing a distinguished role in the development of all aspects of the musical culture of the eastern Caucasus: composition, performance and particularly, in the institutionalization of folk music. Many of these musicians emigrated in recent years, mostly to Israel, causing major disruption to their lives as musicians. Here, some of the most important Jewish musicians will be mentioned, stressing those who have contributed to this anthology.

Since music as a profession is traditionally passed from one generation to the next, the lineages of many Mountain Jewish musicians can be readily traced. Such is the case of the Irimov family, an interesting, but certainly not unique example. This dynasty included the grandfather Hayyim bin Isay Irimov (garmoshka), his son, Irimov "Papa" Avraham bin Hayyim Irimov (garmoshka, b. Grozny 1916 d. Makhachkala, 1985) who played in the Vaynakh dance ensemble of Chechnya and in the Ansambl Pesni i Tantza Daghestana (Song and Dance Ensemble of Daghestan), Papa's sister, the famous singer Lida Irimova and Papa's children, Anatoly bin Avraham Irimov (garmoshka player, 1939–1984), Alexander "Alik" bin Avraham Irimov (ghovol, b. 1944, residing in Israel, the last living representative of this dynasty), and Leonid bin Avraham Irimov (garmoshka, 1947–1992). All these musicians played at weddings as well as in professional dance ensembles and at radio stations.

Another family of Jewish musicians, the Shomoilovs, originated in the village of Yangi Kent (Nugedi) in Daghestan, spent the last generations in Makhachkala, and today, reside in Pardes Hannah (Israel). Members of this family include the ghovol player Shomoil bin Gamriil Shomoilov (b. 1922), his wife, the dancer Nina bat Midok Shomoilova (b. 1927), and their children: Gamriil "Papik" bin Shomoil (ghovol, b. 1951), Ilya bin Shomoil (garmoshka, b. 1952, residing today in Moscow), Sosun bin Shomoil (ghovol, b. 1956), a graduate of the dance companies Lezginka (Daghestan) and Vaynakh (Chechnya) who directs today the Kavkaz dance ensemble founded in Israel in 1993, Constantin bin Shomoil (ghovol, 1958–1991), Rashi bin Shomoil (garmoshka and ghovol, 1959–1994) and Arkadi bin Shomoil (ghovol, b. 1965, residing in Moscow). The daughters of Shomoil and Nina are dancers: Sifro bat Shomoil (b. 1949), Rita bat Shomoil (b. 1955, resides in Sderot), Nadya bat Shomoil (b. 1961, residing in Pyatigorsk), and Larissa bat Shomoil (b. 1968, residing in Moscow).

Shamil bin Asail Navaḥov (1920–1981), a member of another renowned family of musicians, was considered as one of the most outstanding garmoshka players in the Caucasus. He was born in the Jewish village of Aksay in northern Daghestan which was evacuated after the Bolshevik revolution and civil war. Among the refugees who moved to Derbent was the Navaḥov family. Shamil was a dancer and garmoshka player for the state company in Makhachkala where he was joined by his brother Salmon. He was also associated with other professional troupes in Leningrad, Moscow, and during World War II joined the ensemble Bahor in Tashkent. He played at weddings and his performances also included folk tales, anecdotes and epic songs. Many of his recordings, kept in the collections of Radio Daghestan and in the private collection of his son,

Mitya Navaḥov (also an active musician), were used for the present anthology. Recognition of his achievements included several medals from the states of Daghestan and Chechnya, and a television special dedicated to him in 1991, on the tenth anniversary of his death.

Borukh Zavulunov, born in Kizlyar (northern Daghestan) in 1933, began to play the garmoshka at an early age under the tutelage of his mother. Another of his mentors was the Jewish garmoshka player Bo'az Boazov. In 1951 he joined the state company Ansambl Pesni i Tantza Daghestana together with "Papa" Irimov (see above), and from 1960 to 1972 he was a member of Lezginika. He taught at the State Music College of Makhachkala and later immigrated to Israel where he passed away in 1994. Many of his recordings are included in this anthology in which Zavulunov plays with Nuvaḥ Davidov (ghovol), another distinguished musician (b. Makhachkala, 1943).

Tanaḥum bin Runir Ashurov, a composer of folk songs and virtuoso zurnov player specializing in the performance of the genres *Qafa* and *Iyr*, was born in Nalchik. He was one of the founders of the Jewish troupe Kabardinka (Kabardino-Balkarsky Gosudarstvenny Ansambl Pesni i Plyascki [State Ensemble of Song and Dance from Kabardino-Balkar]) in 1934. Ashurov's songs, many of which became identified as national songs of Kabardino-Balkar, include the national anthem of this autonomous republic of the former Soviet Union (Petuhov 1954). The recordings of his music which were formerly held by the State Radio of Nalchik, capital of Kabardino-Balkar, were destroyed in a fire according to members of his family. He also recorded a series of records in Moscow in 1940 and appeared in films. In recognition of his status as one of the most important Jews of this republic, a street was named for him in the Jewish quarter of Nalchik. We were able to reconstruct some pieces from his repertoire through recordings kept by his daughter, Zoya Amiramova, presently a resident of Dimona, Israel. Ashurov's son, Ḥüsürün Ashurov, is also a famous zurnov player.

Two prominent families of Jewish musicians from Derbent are the Avdalimovs and the Izrailovs. Abram bin Bo'az Avdalimov, a singer and theater director, following in the steps of his father, became an actor in the Jewish theater in Derbent. He recorded for Radio Daghestan and was famous in the art of the *Mugham*. His sons "Papik" Avdalimov (garmoshka), Zimro Avdalimov (ghovol) and Binkä Avdalimov (garmoshka) have released several commercial cassettes. They currently live in Derbent. Isroil Izrailov (tar) was born in

Derbent in 1933 where he still lives. His sons are Rafail Izrailov (garmoshka, b. 1951) Yä'ānghil Izrailov (ghovol, b. 1954, now in Giv'at Olga, Israel) and Viktor Izrailov (clarinet, b. 1956, currently resides in Derbent). Members of these two important families of musicians have issued commercial recordings and participated in numerous performances including joint appearances with the Jewish Theater of Derbent.

Ashir Pinḥasov (clarinet) and Inoshkā Mushailov (komonchā) are two musicians from Derbent who played with the Izrailovs and the Avdalimovs. Mālkā Ili'izarova, referred to as Mālkā Ghaish, a garmoshka player from Kuba, was one of the few women instrumentalists to perform at weddings. Her son, Ḥanuko Ili'izarov, is also a garmoshka player in Or Akiva, Israel.

Bikāl Matatova, born in Derbent in 1928, and today residing in Pardes Hannah, is among the important Jewish singers and actors from Derbent. Her mother was an actor of the State Jewish Theater of Derbent. Bikāl began her career at the age of thirteen, and was later both an actor and singer with the Azeri State Ensemble. She has appeared in concerts of Azeri and Jewish folk and composed songs and many of her Jewish songs have been recorded by Radio Daghestan.

Other important musicians now living in Israel are Yakub Abramov, the *ashugh* Zarboil bin Bobi Babiev from Giv'at Olga who immigrated in the 1970s and has been recorded by us extensively, and Gävriil bin Shalmi Naḥamov, a wind instrumentalist (b. in Derbent, 1952) who worked with Lezginka from 1991 until he moved to Israel in 1995.

The repertoire of well-known musicians from the pre-World War II period became the standard Jewish repertoire of the contemporary period. Among these, such as the garmoshka players Nison Alkhasov from Aksay in northern Daghestan who died around 1940, Bārkiil Shubaev, Yaakov Shubaev, Gimi Amerjuev and Georgy bin Shakhma Ismakov (all from the village Khasavyurt in northern Daghestan), only Ismakov has been recorded by us. Two singers recorded extensively by Radio Daghestan were transmitters of songs written by Jewish composers: Mariya Shārbatova and Migir Rabaev.

As mentioned above, Jewish musicians were pivotal in the establishment of folk music institutions in the eastern Caucasus. In 1934 Tanḥo Izrailov (born in Kuba) founded a Jewish folk dance company in Makhachkala. This troupe, later developed into the State Dance Company of Daghestan, Lezginka, in 1958

under the direction of Izrailov, was later directed by another Jewish artist, Iosif Matayev, who immigrated to Israel in 1994. The National Folk Dance and Music Company of the Kabardino-Balkar Republic, Kabardinka, was created in 1934 in Nalchik from a pre-existing Jewish troupe. Among the better known Jewish musicians of Lezginka were Borukh Zavulunov, “Papa” Irimov, Shamil (Shmuel) Navaḥov (all of them garmoshka players) and Alik Irimov, son of “Papa” (ghovol player). Among the outstanding players of “Kabardinka” were Tanahum bin Runir Ashurov (zurnov) and Aron Isakov (ghovol).

Jewish musicians were also active in theater companies. In 1935 in Derbent, the Mountain Jewish National Theater was established after previous non-professional attempts. Among the outstanding musicians of this company were Jimshut Ashurov (composer of popular songs and tar player), Isroil Izrailov (tar), and Abram Avdalimov (singer), who was mentioned above.

References

- Abdulgassimov, Vagif
1990 *Azerbaijani Tar*. Baku.
- Altshuler, Mordechai
1990/91 אלטשולר מרדכי. יהודי מזרח קאווקאז. ירושלים, תשנ"א.
(Jews from the eastern Caucasus)
- Anisimov, I.
1888 Kavkazkie evrey-gortsy. In: *Sbornik materialov po etnografii*, 3rd edition. Moscow. (Mountain Jews from the Caucasus)
- Avshalumov, Hizghil
1980 *Gulbohor. Poema, Ma'niho, Stikhiho*. Makhachkala.
- 1990 Torikh Khalghi. *Vatan Sovetimu* 25–47.
- 1991 Lap ghimatlua davlat an khalg zuhun dadaini. *Vatan Sovetimu* 58–72.
- Avshalumova, Naida and Nison Gilyadov
1991 *Khazinay khalghi*. Makhachkala. (Folk treasure)
- Bakhshiev, Mishi
1990 *Odomihoy vatanma*. Makhachkala. (The people of my country)
- Bakikhanov, Abbas Kuli-aga
1991 *Gulistan-i Iram*. Baku.
- Chorny, Joseph Judah ben Yaakov Halevy
1884/5 צ'ארני יוסף יהודה בן יעקב הלוי. ספר מסעות בארץ קוקו ובמדינות אשר מעבר לקוקו וקצת מדינות אחרות בנגב רוסיה משנת ה'תרס"ז עד שנת ה'תרל"ה. סנט פטרבורג, תרמ"ד.
(Diary of a journey to the Caucasus)

- Davidov, Shumin
1990 Arovurdiho a tovnay sloboday Iyahudihoy Ghuba. *Govlai Sbornik a zuhun Yahudihoy doghi* 5: 41–45. Jerusalem. (Past history of the Jewish quarters of Kuba)
- During, Jean
1988 *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des Mugams*. Baden-Baden.
- Elalyan, Esai Khasan
1989 *Kratkaya istoriya strani Albanskoy*. Baku. (A short history of [Caucasian] Albania)
- Eliyahu, Piris
1990 Mefi'ati hovoï an Yahudihoy doghi. *Govlai Sbornik a zuhun Yahudihoy doghi* 3: 44–50. Jerusalem. (Music of the Mountain Jews)
1992 Az materialhoy antalogiey Iyahudihoy doghi. *Govlai Sbornik a zuhun Yahudihoy doghi* 5: 37–40. Jerusalem. (Materials for an anthology of the Mountain Jews)
- Farkhadova, Sevil Tagi
1991 *Obryadovaya muzika Azerbayjana*. Baku. (Ritual music from Azerbaijan)
- Hadjev, Tizgen Abdulkhakim
1990 *Qumuq khalq yirlari*. Makhachkala. (Qumiq folk songs).
- Hadjibekov, Uzair
1985 *Osnovi azerbaidganskoy narodnoy musiki*, 3rd ed. Baku. (Folk music from Azerbaijan)
- Idelsohn, Abraham Zvi
1921/2 אידלסון, אברהם צבי. השירה העברית בפרס ובמדי, התור (יב שבת תרפ"א): טז, יז. (1921)
(Hebrew poetry in Persia)
1922 *Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, vol. III)*. Jerusalem-Berlin-Wien.

- Khalilov, H.
1985 *Narodi' Daghestana*. In: *Semeyno-obryadovaya Poesia Narodov Severnogo Kavkaza*: 28–68. Makhachkala. (The peoples of Daghestan)
- 1991 *Kalendarno obryadovaya poeziya*. In: *Traditsionniy folklor narodov Dagestana*, ed. G. Gamzatov and U. Dalgat: 124–147. Moskva. (Calendaric ritual poetry)
- Khizgirov, R.
1992 *Ma'nihoi Tati*. Derbent. (Tat songs)
- Lalinov, M.
1933 *Sbornik melodi y tatov i izidov*. Moscow. (Collected melodies of the Tats and Izids)
- Lazard, Gilbert
1972 Judeo-Tat. In: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 10: 441–442.
- Magomedov, Murad
1983 *Obrazovanye Khazarskogo Kaganata*. Moscow. (The establishment of the Khazar Empire)
- 1994 *Khazari' na Kavkaze*. Makhachkala. (The Khazars in the Caucasus)
- Mansurov, Eldar
1984 *Azerbayjan daramad va ranglari*. Baku.
- Mansurov, Eldar and Azad Kerimov
1986 *Azerbayjan dirinki va ranglari*. Baku.
- Mehraliev, Aydin
1995 *Azerbayjan mugham ranglari*. Baku.
- Miller, Vsevolod
1892 *Materiali dlya izucheniya evreysko-tatskogo yazi'ka*. St. Petersburg. (Materials for the study of Judeo-Tat)
- Musakhanova, Galina
1993 *Tatskaya Literatura*. Makhachkala. (Tat literature)
- Neishtat, Mordekhay
1972 Mountain Jews. In: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 12: 478–481.

- Orkhanbayli, Orkhan
1966 *Tar: Tadrinin metodikasi*. Baku. (Tar: study method)
- Petuhov, I. (ed.)
1954 *20let Kabardino-Balkariya Gosudarstvenny Ansambl Pesni i Plyaski*. Nalchik: Ministerstvo Kulturi' Kabardinskoi, ASSR. (Twentieth anniversary of the State Ensemble of Song and Dance of Kabardino-Balkar)
- Pletneva, C.A.
1986 *Khazari*. Moskva.
- Qasumova, Sara Yunus
1993 *Azerbaijan III–VIIvv*. Baku. (Azerbaijan between the third and seventh centuries)
- Rubinchik, U.
1983 *Persidsko-russkiy slovar*. Moskva. (Persian-Russian dictionary)
- Rustamov, Said
1978 *Azerbaijan khalg ragslari*, vol. 1. Baku. (Folk dances from Azerbaijan)
- Shapiro, Felix
1983 *Zbornik statey i materialov*. Jerusalem. (Collection of writings and articles)
- Simanduyev, Alexander
1990 Shohir Shoul Simandu. *Vatan Sovetimu* 72–81. (The poet Shoul Simandu)
- Shushinski, Firidun
1985 *Azerbaijan khalg musigichileri*. Baku. (Folk musicians from Azerbaijan)
- Trashanakerzi, Iovannes
1986 *Istoriya Armenii*. Yerevan.
- Umakhanova, A.M.
1991 *Khoreograficheskoye Iskustvo Kumikov*. Makhachkala. (The dance culture of the Qumiqs)

Yarshater, E.

1989

Azerbaijan: the Iranian Language of Azerbaijan.

In: *Encyclopaedia Iranica*, vol. 3: 238–245.

Yosufov, Moshe

1991

יוסופוב, משה. היהודים ההרריים בקווקז וב ישראל. ירושלים.

(The Mountain Jews in the Caucasus and in Israel)

Zand, Michael

1985/6

The literature of the Mountain Jews of the

Caucasus. *Soviet Jewish Affairs* 15 (2): 3–22; 16

(1): 35–51.

Zehrabov, Ramiz

1991

Mugham. Baku.

Liturgical Music

Torah Readings

1. Bārishit boro
2. Atim nisovim

Haftarah Readings

3. Sus osis (Hebrew and Juhuri translation) — Tāmisi
4. Iykho
5. Vayhi bimiy Aḥashvirūsh

Shabbat Songs

6. Lākho dūdi
7. Lākho dūdi
8. Igdal
9. Ho-adirit vāhoimuno
10. Bar yuḥoy
11. Oz yoshir Mūshi
12. Iyn 'ārūkh lokh
13. Iyn kilūhiynu

High Holidays

14. Aḥūt ghātano
15. Ādunoy shomā'ti
16. Kol nidri

Folk Songs

Passover

17. Yāki büzgholä (Ḥad gaddyä in Juhuri)

Wedding *piyyuṭim*

18. Isroil ḥāton

Gudil-gudil — Prayers for Rain

19. Gudil-gudil

Mă'nihoi ovosunăchi — Epic Songs

20. Birăninay

21. Mă'nihoi Mardakhay Ovsholum

22. Mă'nihoi Siin bin Don Yusuf

23. Ā sār savzā

24. Odigüzäl

25. Dädä koshdä

Khubä Voăho — Blessings and Greetings

26. Khubä voăho

Domoyos — Giryä — Laments

27. Tü tükhdänmish bosh

28. Ā para khunäy bābāymā

Mă'nihoi gufārāi — Mă'nihoi 'ăili — Lullabies and Children's Songs

29. Nănām-nānuy

30. Nănām-nānuy

31. Shumordä

32. Chūkklä 'ăillä

Mă'nihoi 'ărüsi — Wedding Songs

33. Mă ghărgă miyăsd birăbirüm

34. Khosdä birim yăkirä

35. Danusdumgăsh chü guyum?

36. Ājă biri rachă chi?

37. Ā gil juhur kol dărä

38. Ā sār buchkā kurushkā

39. Hăy, shomosh

40. Ārilăytü chü khubi

41. I chü rachi tü dukhdăr

42. Mă'ni ăn Margunlă

43. Mă'ni 'ărüsi (Măkhsărä)

44. Bănigoru

45. Yă shăvlă mihmun dădăy

46. Jon dădăy

47. Oy dukhdărmă

- 48. Imishäv shäv 'ärüsi
- 49. Khars
- 50. Zänit shirin
- 51. Mä'ni käyvoni
- 52. Mä'ni käyvoni
- 53. Muyhoytū äji dukhdär?
- 54. Dukhdär Ghubäi
- 55. Siyā chumho
- 56. Längä kholä
- 57. Ä i khunä 'ärüs omo
- 58. Äylugh
- 59. Äji tü, yormä, äji?

Instrumental Music

Mugham

- 60. Räng and Täsnif (Mahur)
- 61. Mugham and Täsnif (Shushtär)

Instrumental Music

- 62. Täräkämä
- 63. Täräkämä
- 64. Ovshori
- 65. Ovshori
- 66. Ovshori
- 67. Därbändi
- 68. Bänävsha
- 69. Khars
- 70. Sägaḥ Rängi
- 71. Iyr
- 72. Iyr
- 73. Lezginka Tarkhuni
- 74. Lezginka Khasavyurti
- 75. Suydum tayaq

Liturgical Music

Torah Readings

1. Bärishit boro

NSA Y 5743 — Raḥmon bin Yüsif Yunaev — Makhachkala, 1988

Bä-ri-shit bo- ro i- lü-him it ha-sho-ma- im vä -it ho- o- ris.

vä ho-o- ris hoy-to tü-hu vo-vü-hu vä hū-shikh Cal-pā-niy tā-hūm

vä- ru- ah i - lü- him mā - ra- hi -fit Cal-pā-niy ha-mo-im.

vay-ü- mir i- lü-him i- hi ür vay-hi ür.

va-ar i-lü-him it- ho-ür ki-tüv va-yav-dil i-lü- him biyn ho - ür u-viyn ha-hū-shikh.

va-iygh-ro i-lü-him lo-ür yüm vä-la-hū-shikh gho-ro loy - lo

vay - hi ci- riv vay- hi vü - ghir yum i- hod.

2. Atim nisovim

NSA Y 5992 — Ilghono bin 'Arivo — Derbent, 21.9.92.

A- tim ni- so- vim ha-yum ku- lo-khim lif-niy Ā- dü-noy i- lü-hiy- khim,

ro-shiy-khim shif-tiy-khim zigh-niy-khim vä shüt-riy-khim kül ish Is- ro- il

Haftarah Readings

3. Sus osis (Hebrew with Juhuri translation) — Tämisi

NSA Y 5992 — Ilghono bin 'Ärivo — Derbent, 21.9.92

Sus osis (Hebrew)

Musical notation for the Hebrew text of Sus osis. The melody is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff.

Sus o- sis ba ä - dü-noy to-gil naf- shi bi- lü-hay ki
 hil-bi-sha-ni big-diy ish-ca mä-il sä- do- gho i- co- to- ni
 ki-ho-ton i- kha-hin pä- ir vä-kha-ka-lo ta^c-di khi- liy- ho.

Tämisi (Juhuri)

Musical notation for the Juhuri translation of Sus osis. The melody is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff.

Hoy sho - ri bi - rä shor bosh ha - shim khü-rom o-mo-rä-ni jun-
 mä ä khu-doy- mä ki pu-chin-di mä-rä par-tol-hoy khi-lo- si
 o- boy sä- do- gho pu-chin-di mä-rä ha-to-no khu-no kü-
 hi- no khu - no mu- gu sha - ra-fat-bänd
 Pä - niy sha - bot nä - gha- bä - lo.

4. Iykho

NSA Y 5771 — Rabi Bobi bin rabi Yusuf Ashurov — Makhachkala, 5.2.89

ly-kho yosh-vo vo- dod ho-cir

ra- bo- ti com hoy- to ka- al- mo- no

ra- bo- ti va- gu- im so- ro- ti ba- ma- di-nut hoy- to lo-mas.

Bo-khu tiv- ki ba-lay- lo va-dim-co- toh cal li- hi-yoh

iyn loh ma- na-him mi-kol u- ha- viy- ho

kol ri- ciy- ho bog- du voh hoy- u loh la- uy- vim.

5. Vayhi bimiy Ahashvirüşh

NSA Y 5743 — Raḥmon bin Yüsif Yunaev — Makhachkala, 1988

Vay- hi bi- miy A- hash- vi- rüşh

hu A- hash-vi-rüşh ha-mü-likh mi-hü-du vä-cad küsh shi-va cvä-cis-rim

u - mi - o mä - di - no.

Ba- yo-mim ho - him

ki-shi-vit ha-mi-likh a- hash-vi-rüşh Cal ki-si mal-khu-tü

a- shir bä-shu - shan ha - bi - ro.

Bish-nat sho-lüşh lä-mol-khü Co-so mish-ti lä - khol so-rov

va-ca - vo- dov

ḥiyl po-ras u - mo-day ha - par - tä- mim

vä- so- riy ha- mä- di - nüt lä - fo- nov.

Shabbat Songs

6. Lăkho düdi

NSA Y 5992 — Rabi Simon bin Shärbät — Derbent, 21.9.92

$\text{♩} = 54$

Lă-kho dü-di ligh-rat ka-lo pä-niy sha-bot nä-gha-bä-lo.

Sho-mür vä-zo-khür bā-di-bur i-hod hish-mi-co-nu il ha-mā-yu-hod.

Ā-dū-noy i-hod ush-mū i-hod lā-shim ul-tif-i-rit vi-lit-hi-lo.

Lă-kho dü-di ligh-rat ka-lo pä-niy sha-bot nä-gha-bä-lo.

7. Lākho düdi

Private collection — Donil bin rabi Shomoil — Or Akiva, 15.4.94

♩ = 54

Lā - kho dü - di ligh - rat ka - lo.

Pā - niy sha - bot nā - gha - bā - lo.

Sho - mür vā - zo - khür bā-di-bur i- hōd.

Hish-mi- ca - nu il ha-mā yu- hōd.

Ā- dü-noy i - hōd ush- mü i - hōd.

Lā-shim ul-tif-i- rit vi - lit- hi - lo.

Lā - kho dü - di ligh - rat ka - lo.

Pā - niy sha - bot nā - gha - bā - lo.

8. Igdal

NSA Y 5987 — Rabi Raḥmoni bin Gädiil — Derbent, 27.9.92

Ig- dal i- lū- him hay vā ish- ta- baḥ.

Nim- en vā- ivn cit il mā- ei- n- tii

9. Ho-adirit vähoimuno

NSA Y 5987 — Ilghono bin 'Ärivo — Derbent, 28.9.92

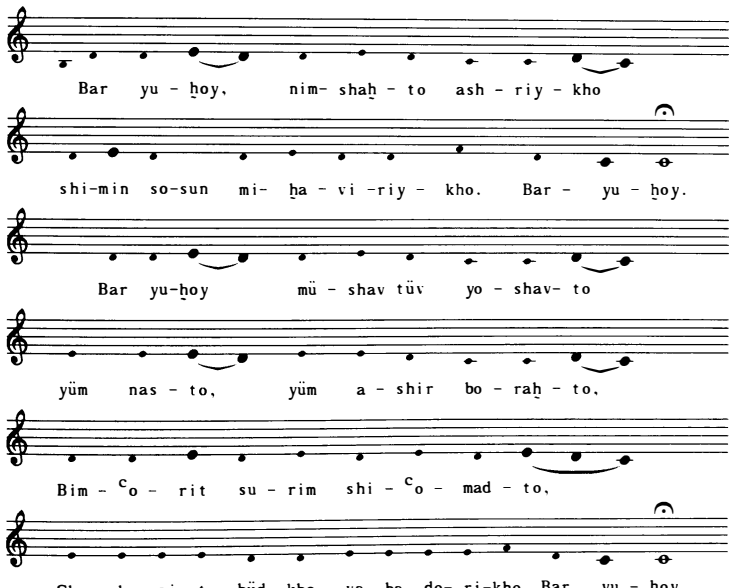


Ho a- di- rit vä ho- i- mu- no Lă hay cü- lo- mim.

Ha bi- no vä ha bā- ro- kho Lă hay cü- lo- mim.

10. Bar yuḥoy

NSA Y 5992 — Rabi Simon bin Shārbāt — Derbent, 21.9.92



Bar yu - ḥoy, nim- shaḥ - to ash - riy - kho

shi-min so-sun mi- ḥa - vi - riy - kho. Bar - yu - ḥoy.

Bar yu-ḥoy mü - shav түв yo - shav- to

yüm nas - to, yüm a - shir bo - raḥ - to.

Bim - co - rit su - rim shi - co - mad - to,

Shom gho- ni- to hüd- kho va- ha- do- ri-kho. Bar yu - ḥoy.

11. Oz yoshir Müshi

NSA Y 5987 — Ilghono bin 'Ärivo — Derbent, 28.8.92

Oz yo- shir Mü- shi uv- niy is - ro - il it ha- shi-

ro ha- züt la Ä - dü- noy va- yüm - ru li - mür.

O - shi - ro la Ä - dü- noy ki go- ü go - o sus vä-rükh-vü

ro- mo va - yom.

co - zi vä- zim- rot yoh vay - hi li li- shu- co

zi i - li vä - an - vi - hu

i - lü - hiy o - vi va - a - rü - mä-min-hu.

Ä - dü-noy ish mil- ho - mo Ä - dü - noy shä - mü.

12. Iyn 'ärükh lokh

NSA Y 5987 — Ilghono bin 'Ärivo — Derbent, 28.9.92

Iyn cä- rükh lokh vä- iyn zu - lo - tokh,

I - fis bil - tokh u - mi dü - mi - lokh.

Iyn cä-rukhh lokh Ä- dü- noy I- lü- hiy- nu bo-cü- lom ha- zi

vä- iyn zu- lo-tokh mal- ki- nu lä- hay-i ho-cü-lom ha- bo.

13. Iyn kilühiynu

NSA Y 5743 — Raḥmon bin Yūsif Yunaev — Makhachkala, 1988

$\text{♩} = 50$

Iyn ki- lü- hiy - nu iyn ka- dü- niy-nu iyn kâ-mal-ki- nu iyn kâ-mü-shi-^ci-nu.

Mi khi-lü- hiy - nu mi kha-dü- niy- nu mi khâ-mal-ki- nu mi kha-mü-shi-^ci-nu.

Nü-di li-lü-hiy- nu nü-di la-dü-niy- nu nü-di lâ-mal-ki- nu nü- di lâ-mü-shi-^ci-nu.

Ba-rukhh i-lü-hiy- nu bo-rukhh a-dü- niy-nu bo-rukhh mal-ki- nu bo-rukhh mü-shi-^ci-nu.

A- to hu i-lü- hiy-nu a-to hu a-dü-niy-nu a-to hu mal-ki- nu a-to hu mü-shi-^ci-nu.

High Holidays

14. Aḥūt ghātano

NSA Y 5987 — Rabi Raḥmoni bin Gādiil — Derbent, 28.9.92

A- ḥūt ghā- ta- no tā- fi- lu- ti- ho

cūr- kho vā- cū- no tā- hi- lu- ti- ho

il no rā- fo- no lā- na- ḥa- lu- ti- ho,

tikh- li sho- no vā- ki- la- lu- ti- ho.

Bā- no- cam mi- lim lā- kho tik- ro- i,

vā- shir vā- hi- lu- lim ki lā- kho no- i,

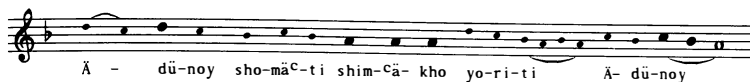
cad ma- tay ta- ca- lim cin- kho vā- ti- rō- i,

zo- rim okh- lim na- ḥa- lu- ti- ho,

tikh- li sho- no vā- ki- la- lu- ti- ho.

15. Ädünöy shomä'ti

NSA Y 5987 — Ilghono bin 'Ärivo — Derbent, 28.9.92



16. Kol nidri

NSA Y 5743 — Raḥmon bin Yüsif Yunaev — Makhachkala, 4.3.86

Kol nid-ri vi-i so-ri ish- vu- ci vä- ni- du- i
 va-ḥa-ro-mi vä-ghu-no-mi vä-ghu-no- hi vä-ghu- no- si
 di - nä-dar-no vä- di ish- ta-ba^c- no
 vä-ni-du-yö-no lo ni-du-yi va ḥa-ro-mo-no lo ḥa-ro-mi
 vä-i so-ro-no lo i- so-ri
 kul-hün it- ḥo-rat- no vä-hün ih- i ra-^ca- vo
 di vä-hün shä-vi-tin ush-vi-hin lo shä-ri-rin vä-lo gha-yö-min
 vä-nis- laḥ lä-khol ^ca- dat bä-niy is- ro- il
 vä- la- gir ha- gor bä- tü- khom
 ki lä- khol ho- om bish- go- go

Folk Songs

Passover

17. Yäki büzgholä (Ĥad gaddya in Juhuri)

NSA Y 5989 — Ihudo bin Mishi Mishiev — Derbent, 22.9.92

$\text{♩} = 50$

Yä- ki büz- gho- lä, yä- ki büz- gho- lä,
 Khü- ro- bu- vo bā- bā ä dü akh- chā- lä,
 Yä- ki büz- gho- lä, yä- ki büz- gho- lä.
 Vo - o- mo na- zu mu- gu. khurd büz- gho- lä- rä,
 khü- ro- bu- vo bā- bā ä dü akh- chā- lä,
 Yä- ki büz- gho- lä, yä- ki büz- gho- lä.

Yäki büzgholä, yäki büzgholä,
 Khürobuvo bābā ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo nazu mugu, khurd büzgholärä,
 Khürobuvo bābā ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo säg mugu, gäzi nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khürobuvo bābā ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo aso mugu, zä sägä, gäziräbuvo
 nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khürobuvo bābā ä dü akhchälä
 Yäki büzgholä, yäki büz

Voomo 'ätosh mugu, sukhund asorä,
 zäräbuvo sägä, gäziräbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khüräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo 'ov mugu, tasund 'ätoshä,
 sukhundobuvo asorä, zäräbuvo sägä,
 gäziräbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khüräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo gov mugu, hänji 'ovä, tasundä-
 buvo 'ätoshä, sukhundäbuvo asorä,
 zäräbuvo sägä, gäziräbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khöräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo shähido mugu, shahido sokhd
 govä, hänjirobuvo 'ovä, tasundäbuvo
 'ätoshä, sukhudäbuvo asorä,
 zäräbuvo sägä, gäziräbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khüräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo molokh hamovit, shahido sokhd
 shähidokünä, shähido sokhdäbuvo
 govä, hänjirobuvo 'ovä, tasundäbuvo
 'ätoshä, sukhundäbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholärä,
 Khüräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Voomo ghodüş borukhhu (Khudo),
 shähido sokhd molokh hamovitä,
 shähido sokhdäbuvo shähidokünä,
 shähido sokhdäbuvo govä,
 hänjirobuvo 'ovä, tasundäbuvo
 'ätoshä, sukhundäbuvo nazurä,
 Khurdäbuvo büzgholära,
 Khüräbuvo bäbä ä dü akhchälä,
 Yäki büzgholä, yäki büzgholä.

Wedding *piyyuṭim*

18. Isroil ḥāton

NSA Y 5990 — Pisah bin Shomoil Shomoilov — Makhachkala, 18.9.92

♩ = 54

Is-ro- il ḥā-ton 'o- ni shi-ro. Is- maḥ ḥā- ton 'imā ha-ka- lo.

Ka- lo tis-maḥ bo- zi ḥā-ton. Is-mā- ḥu shniy-him zi 'im-zi ha - lā-lu- yo.

Isroil ḥāton 'oni shira,
 Ismaḥ ḥāton 'imā hakalo,
 Kalo tismaḥ bozi ḥāton,
 Ismāḥu shniyhim zi 'im zi halāluyo.

Bimiy ḥāton ihi rosün,
 'Im kalatü bā'it rosün,
 Bärüv simḥo bärüv sosün,
 Ashir yāhudo it Isroil.

Ūrū izrah kāür shimish,
 Vākalatü kāmü hoish,
 Kāmü lovosh vākāmü hoish,
 Rūv pū'ālū mikobsuil.

Gül yovü bāmiy ḥāton,
 Idrükh ghashtü kihūnoton,
 Nizki lonu lālivyoton,
 Bātükh mighdosh vāariil.

Gudil-gudil — Prayers for Rain

19. Gudil-gudil

NSA Y 5993 — Purim Abramova — Derbent, 23.9.92

♩ = 108



Gu-dil - gu-dil oy gu-dil, vo- rush bi- oy- vo gu-dil.

Ä poy- tü- rä- vo gu-dil, Bă-ră-kăt om-bar găr- do gu-dil.

Gu-dil - gu- dil oy gu-dil, Vo- rush bi- yo- vo gu-dil.
Gu- dil - gu- dil bāsh gu-dil.

Gudil-gudil oy gudil,
Vorush biyovo gudil.

Ä poytūrāvo gudil,
Bārākāt ombar gārdo gudil.

Gudil-gudil oy gudil,
Vorush biyovo gudil.
(Gudil-gudil bāsh gudil.)

Mä'nihoj ovosunächi — Epic Songs

20. Biräninay

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 30.5.92

Bi-rä-ni- nay yä fa-ghi- rä kuk- lä- bu,

Bi-rä-ni- nay ä yol-chi-nä- ti rakh - dä- bu,

Bi-rä-ni- nay ä yä dukh-dä-lä chum do-no- rä - bu,

Bi-rä-ni- nay ä dül dukh-där dä- mun- dä- bu

Biräninay yä faghirä kuklä bu,
 Biräninay ä yolchinäti rakhdäbu,
 Biräninay ä yä dukhdälä chum
 donoräbu,
 Biräninay ä dül dukhdär dämundäbu.

Äy bābā ānu dukhdär ombar yolchi
 biräbu,
 Biräninay ä salhorävoz mundäbu,
 Biräninay dukhdärä ä yu nädorä,
 Biräninay dül kukä päkh sokhdäbu.

21. Mă'nihoi Mardakhay Ovsholum

NSA Y 5990 — Pisaḥ bin Shomoil Shomoilov — Makhachkala, 18.9.92

♩ = 88

Mar- da-kha- yā măn di - mi- shām, Düz-lügh chu- rāk chokh i- mi-shām,
 Dār- di-gha - ma buy at - mi-shām, Va - tan Dār- bānd, ha-lol äy - lä.
 lam lay- la-lay- la- lay-la lam- li-lam

Mardakhayā măn dimishām,
 Düzlügh churāk chokh imishām,
 Därdighama buy atmishām,
 Vatan Därbānd, halol äylä.

Ä yäyghumdä bukhovu-dämür,
 Gärälub rangüm ulub kümür,
 Ghärib yärdä kächär ümür,
 Vatan Därbānd, halol äylä.

Üsdü üzä värmisham salam,
 Ghobuch üsdu äl ghazaram,
 Bilmäg ulmaz bälki uyläräm,
 Vatan Därbānd, halol äylä.

Ghüzürgüli tutär däsä,
 Ghärä ghoshlär, lubi pusdä,
 Boghbon tutmä boghüm üsdä,
 Närgüz yorum, halol äylä.

22. Mā'nihoi Siin bin Don Yusufov

Private collection — Hadera, 1970s

Yo-zugh Si-mon di- ir nā kân-di-mot ul-dum,

Yo-zugh Si-mon di- ir nā kân-di-mot ul-dum,

Ghâ-dir bil-mâ-yân-lâ-râ ghâ-lât ul-dum,

Yâ-ghut zûm-rû-ti- di, ghâ-râ dâ-mi-râ dün-di,

Oy, ghâ-di-ri bil-mâ-yân, Yâ-ghut ghâ-di-ri nâ bi-lâr,

Oy, ghâr- di - ri bil-mâ-yân, yag-hut ghâ-

di- ri nâ bi-lâr.

Yozugh Simon diir nâ kândimot uldum,
 Ghâdir bilmâyânlarâ ghâlât uldum,
 Yâghut, zûmrûtîdî, ghârâ dâmirâ dûndî,
 Oy, ghâdirî bilmâyân, yaghut ghâdirî nâ
 bilâr.

Ghâdirinânki nâdân mâni saldi ovorâ?
 Uldum, chul - sâhrodâ ghârib ovorâ,
 Hârây ilâdim, sân gülüm süzlâri dushdi
 divorâ,
 Hich gâvlim yukh, oghlâyâ-oghlâyâ
 gholdüm ovorâ.

Mân sâ nâ nâ dimishdim ây sâvgil
 yorum?
 Bokhmâdûv süzümâ saldin mâni ovorâ,
 Ây, fâlâg sâni yor ghundân âkhildi,
 mânki âkhilmâdüm gholdüm ovorâ,
 Ây, gholdüm ovorâ.

Bâgân-mâdüm khoni, bâgân-mâdüm
 sultani,
 Mân ghuydum moli dâvlâti, okhibân
 chikhdüm guyub mâmlâkâti,
 Sâännâtûri gholdüm gâzâ-gâzâ ovorâ.

Anam-fâlâg oghlârâm, oghlâmâghdân
 yashim gholmâdi,
 Okh châkmâghdân, okhum umonâ
 dûndî,
 Simon diir gholmâyub sâsüm, sâsüm
 doyândî,
 Kâsübân nâfâs, âkhir zomon dushdüm
 ovorâ.

Susân-sûmbül güllâr ochulsâ,
 Ochulârki, oy bâkhdi ghârâ,
 Doghlâr, tâplâr mâydonâ düzülsâ,
 Ochulârmi gâvlüm, oy bâkhdi ghârâ.
 Uchân bûlbüllâr akhdâribân güli,

Tapilmäsâ ulardan unâ nâ chorâ?..
 Mân taki oghlâr bûlbüllâri zari zarâ,
 Mân ulmishâm bâdbâkhdi, sân ulmâ
 bâkhdi ghârâ.

Nâ danishmâyâ oghlârsân, oy yazigh
 bûlbül?
 Bâgâm mântâki itirmisân yori bûlbül?
 Mân itirân, üzinâ gâlmâdin dâsdâgûl,
 Nâ üsdi günâ dushdi gün, bâkhdi ghârâ.

Bu süzlâri yazan hich tapilmaz yarasi,
 Ishighli günlârümdâ ghârândighdi gâjâsi,
 Simon diir, oy Khudo partlanûr bâghrisi,
 Vatanumdân ovorâ dushdüm,
 oy bâkhdi ghârâ.

Süzdân khabâr alim, jon âshââ-
 âshitânlar,
 Bir dârdâki dârmon ulmäsâ, unâ nâ
 chorâ?..
 Bâdân düzüldü jârgâ-jârgâ yaralâr,
 Ulârâ mâlhâmi ulmäsâ, ulârâ nâ chorâ?

Kimim vorki kimâ diim dârdümü?
 Ghârdâshim yukhdur unâ bildirim
 holumi,
 Su sindirmâyân uda, unâ nâ chorâ.
 Gâzâ, gâzâ dushdüm lughmon hokimâ,
 Suyundilâr mâni bokhmâibân üzümâ,
 Ulârdâ tapûlmäsâ, kimâ diim bir chorâ?

Suzândüm su isdâdüm, ichirdilâr aji
 dârmoni,
 Bâlgâmâdlâdlâr ichindâki yaralâri,
 Hich bilmâdüm nâdâ shishdilâr
 bâdânimi,
 Khudodân ulmäsâ dârmoni, unâ nâ
 chorâ?

Simon diir, äl gütürdi üzündän,
 Chasil ulmädi nä hokimdän, nä
 därmondän,
 Ochub yakhami diläg isädäim khudodän,
 Oy Khudom, därd vārān sānsān bāndā-
 dän nä chorā?

23. Ä sār savzä

NSA Y 5991 — Momishkä Mamrieva — Derbent, 22.9.92

♩ = 96

Ä sār sav- zä lü - gäy- dor, Äz gha-rish khun - chäy gül.
 Mu-gum tü sokh - di mäs-rä shor, Oy a- za - dä, oy, bül-dür.
 Mu-gum tü sokh - di mäs- rä shor, Oy a- za- dä, Oy bül-dür.

Ä sār savzä lügäy dor,
 Äz ghärish khunchäy gül,
 Mugum tü sokhdi mäsä shor,
 Oy, azadä, oy, büldür.

Äz chand ruzinä raḥḥo,
 Bazuhomä birat shül,
 Khushi i boghho, doghho,
 Oy ghäymsüzä, oy büldür.

Parandäho sur-suru,
 Kärvuho ä raḥ dārüt,
 Girosdum mäsḥ äz boru,
 Dä mäsd buho nikhuru.

Hänjusdä shäy säbäḥi,
 Khuräktü mäyvoy chuli,
 Durguni bitoliḥi,
 Oy, ghämsüzä, oy, büldür.

24. Odigüzäl

NSA Y 5991 — Momishkā Mamrieva — Derbent, 22.9.92

Dü biror biri parchāho, zadāho,
 'Āsphoymu mürdā mundim poydā,
 Nunimush vārsd mundim gisnā,
 Bakhshit ov khudo mākūshit mārā.

Shāv-nimāshāvho omorāyt ā hārāmho,
 Bakhshit ov khudo mākūshit mārā,
 Āri nun rafdiho biror, chummā ā raḥū,
 nāomo biror,
 Bakhshit ov khudo mākūshit mārā.

Odigüzälüm mā āz khudo lovo mi-
 khoyum,
 Ghālām vāgürdā sifātmārā mikhoyu,
 Shāvish, ruzish birorā ḥāroy misokhu,
 Bakhshit ov khudo mākūshit mārā.

Odigüzälüm mā āz khudo lovo mi-
 khoyum,
 Ā ishmu ombārā mināt misokhum,
 Biyoyt oy hārāmho, mākūshit mārā.

25. Dādā koshdā

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

♩ = 72

Dā-dā kosh-dā mā-nov-ho mu- gu, Ā po- shoy bogh vā- ro- mo,
 Ā sār gār-mā ḥā- lov-lāy-mā, Ā ri- mā po-vāst- kā o- mo.

Dādā koshdā mānovho mugu,
 Ā poshoy bogh vāromo,
 Ā sār gārmā ḥālovlāymā,
 Ārimā povāstkā omo.

Dāsd mārā durast sokhdum dādā,
 Povāstkārā vārgürdüm,
 Povāstkārā vārgürdüm dādā,
 Num familāymārā khundum.

Num familāymārā khundum,
 Omo diromo dādā,
 Omo diromo dādā,
 Chuc vāri ā povāstkā?

Ā povāstkā variyho dādā,
 Ā tū nāmundā dādā,
 Fārdo — sābāḥ rakhdānüm,
 Salamat gārdosh bikāymā.

Khübä Voäho — Blessings and Greetings

26. Khübä voäho

NSA Y 5993 — Purim Abramova - Derbent, 2.3.92

♩ = 72

Da-lay lay-la-lay-la lam Da-lay lay-la-lay-la lam Da-lay lay-la-lay-la lam Day lay-la-lam

Chu gu-yüm ä-rish-mu, ish-mu, ä yä ä-zu du-ra kho-ri Is-ro-il o-mo-räyt,

Ä cü-lom- ho sho- ri-sho - lu - mi bi-yo-vo.

Ä sār dās ā-ni- ho hich dās nā-yā-vo.

Chu guyüm ärishmu, ishmü ä yä äzu dura
 khorī Isroil omoräyt,
 Ä 'ülomho shori-sholumi biyovo,
 Ä sār dās āniyo hich dās nāyāvo,
 Junhoshmurā khudo sogh sokho ä u
 khorī Isroil,
 Hänjo birogorhosh äz ghado-bolā dur
 birā hämmā äki ishmü biyovo,
 Ä injigāsh dinji-salamati gārdo, ä u
 khorishmush dinji-salamati birā,

U äfirogor äz zävār kumäk birā,
 Khudo dushdihorā äz 'äräymü mävägiro,
 Äy, khudo ombar minatmä ätünī, tü
 kumäk gärdosh äz zävār,
 I äilhoymü äz ghadoho-boloho, i'äilhoymü,
 äz ghadoho-gharghashäho, dur birāni,
 sad sala
 birāni, sahib kukho, dukhdärho birāni,
 gārdo!

Domoyos — Girya — Laments

27. Tü tükhdänmish bosh

Private collection — Hadera, 1996

Tü tükhdänmish bosh kholäy Libo,
Mä äz lä'äytü giryā vosdonum.
Ä ghärdi boghlämäyā dādāho,
kholāhoymā.

Ä jigäy ä khok ghäribi däriyā dādāho,
kholāhoymā.

Ä ghärdi sāhib boghho-bokhchāho hārki ä
yā shāhār Sovāti, ä ghäribi domundā
bābāho, dādāho, kholāhoymā.

Misvo gārdo, ä yā mājilūs nüshdā
ä mājilūs shori vängānoyā bābāho
birorhoytūrā.

Misvo gārdo yā ruz süfrā dāshändā
yā orinā äz khori nā vāchārāi
shüvārho-birorhoy hārmāhimurā.

Misvo gārdo bikāyā dādāho- kholāho,
dādāho zā'māhoymā.

Misvo gārdo ä yā yoskhunā darafdā
ä poy-poi poisdā sābo voyhizar
sokhdā, sābo giryā sokhdā
dādāho-kholāhoymā.

Ä Rāhil, äz mā dülgir mābosh, mā
ghādoy ānu gūn yarūshughī, ghūjūm
yāvrušimiyā dādā ä dukhdārāvoz ä zir,
yā sāngh däriyā 'ārūs dādāymārā
vägirom.

Mä, ghādoy ānu komonchā ä sār zani
vonorā yā kälā mājilūsä ä poy poyu-
dāyā sazandārā birortūrā vägirom.

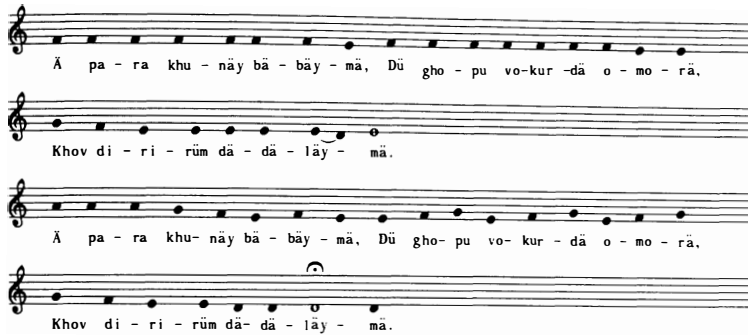
Tü omori giryāy āni ä i pokā khori
omorā, bāhām poso-pushoy Yorsho-
loimā nā dirā, tā suroi nun Yor-
osholoimā nā khurdā, nā äz 'ov yu
suroi nā birā, bāhām ä äz 'āilhoy
khūshdārāvoz, nüshdā hāz nā
sokhdā, nā äz 'āilhoy khūshdā
domor dādāymurā sokhd.

Ä ishmu sholumi biyovo jā'māt, mārā
ishmu ghināmish mäsokhit, mā ādām
ārimā nā āri ä bāl khūshdā sāngh, ä
kul khūshdā 'ov ovurdā, khunā
vokurdā, ommo āri mürdā yurā
khunā nāboshā dādāymā girisdā
gufdirā, āri ä khūsūrāvoz nā
'āynirāvoz, äz järgā māhālā birāki
jigā āri mürdā khunā nāboshā
domor dādāymā ādām girisdā
gufdirā.

Mä äz sār bürjā boruhoy, sākhdā
ghālāhoy ānu büzürgā shāhār 'āili
nā johilimā – Dārbānd vägirdā ni
omorumgā sāngh birā ä khori
nimundum.

28. Ä para khunäy bābāymä

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 30.5.92



Ä para khunäy bābāymä,
Dü ghopu vokurdä omorä,
Khov dirirüm dādäläymä.

Ä para khunäy bābāymä,
Siyä ghājghu 'ov dūshirä,
Khov dirirüm dādäläymä.

Ä para khunäy bābāymä,
Siyä gharghho parusdä omorä,
Khov dirirüm dādäläymä.

Ä para khunäy bābāymä
Sipirä ghumoch lov sokhdä,
Khov dirirüm dādäläymä.

Ä para khunäy bābāymä,
Sipirä ghozho parusdä omorä,
Khov dirirüm dādäläymä.
I chu khovi tü diräni kukläymä?
Khubä khov nidsi 'äilläymä.

Dādä äritü tä'bä sokhu kukläymä,
Dādä äritü tä'bä sokhu 'äilläymä.

Sipirä ghozho äritü omoräni,
Sipirä ghozho türä bārdäni.

U dūshündäbuvo 'ovho,
Tän türä mushuru 'äilläymä.

U tü dirä sipirä ghumoch,
Akhräpintüni 'äilläymä.

Mä'nihoy gufäräi — Mä'nihoy 'äili —
 Lullabies and Children's Songs

29. Nänäm-nänuy

NSA Y 5742 — Bikäl Matatova — Makhachkala; Radio Daghestan, 1988

Nä- nuy, nä-nuy, Nä-näm nä-nuy, I cä- il-läy-mä
 gush-lä do-ru-gu, Dä-däy chü khu- bä nä-nuy- lä- ho,
 Chu khu- bä nä-näm-lä-ho, Guf-di- rä-ni- gä, nä- nuy!
 Nä-nuy, nä- nuy, Nä-näm nä-nuy, Dä-däy - ä-ri
 gush dosh- dä gush-lä-hoy- tü, Ä- ri khov o- mo- rä
 shi- ri- nä chum- lö-hoy- tü, Ghur-bu gār- do, nä- nuy!

Nänuy, nänuy,
 Nänäm nänuy,
 I 'äilläymä gushlä dorugu,
 Dädäy chü khubä nänuyläho,
 Chu khubä nänämläho,
 Gufdiränigä, nänuy!

Nänuy, nänuy,
 Nänäm nänuy,
 Dädäy-äri gush doshdä gushlähoytü,
 Äri khov omorä shirinä chumlähoytü,
 Ghurbu gārdo, nänuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I chüklä 'äilläymärä,
Khovlāy khoshi, unglāy shirini,
Biyovo nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I chüklä 'äilmä,
Äz i norä rānginā gufārāy dādāy,
Shor furavo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I chüklä 'äilmä,
Äzir dāshāndā shirinā khānānuy
dādāysüzä dādāy
Ä büldürchinä 'äillä furavo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I chüklä 'äilläymä
Tünd birä tündä poyho,
Oshgor birä shirinā zuhunho
Gārdo nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I chüklä 'äilmä,
Ä 'arāy kälāho-chuklāhoy digh-jä'māt
Äri vozi sokhdā vadaravo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I 'äilläymä —
Chüklä biror-domorlāy än 'äillāy kholü
Gārdo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I 'äilläymä —
Tābāghvāgi, shā'mälāvāgi kholulā-kholā
Gārdo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
I 'äilläymä —
Ä pushoy kufdā ghovolu,
Sokhdā shirinā shomoshhoy
Lälä - 'ämlä vādaravo, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
Ärilāytü —
I dül dārdāyā, jigār ḥāyfiyā dādāy
Ghurbuni khālāfmā, nānuy!

Nānuy, nānuy,
nānām nānuy,
Ärilāytü —
Hich āz dārd nāmürdā dārdināyā dādāy,
Hich āz ḥāyf nāmürdā yārālūyā dādāy,
Ghurbuni khālāfmā, nānuy!

Nānuy, nānuy,
Nānām nānuy,
Ärilāytü —
Hich āz i ruzhoy khudo ruz nādirā dādāy,
Hich āz i ruzgorhoy khudo niki nādirā
dādāy,
Ghurbuni khālāfmā, nānuy!

Nānuy, nānuy,
 Nānām nānuy,
 Ārilāytū —
 Hāmishā āylon boshiyā,
 'Āmlār yūldashiyā dādāy
 Ghurbuni khālāfmā, nānuy!

Nānuy, nānuy,
 Nānām nānuy,
 Ārilāytū —
 Tir nāzārāki tirkomulūyā dādāy,
 Shimshil nāzārāki yaralūyā dādāy,
 Ghurbuni khālāfmā, nānuy!

Nānuy, nānuy,
 Nānām nānuy,
 Āri chānd jirā kāshirā khijolātiho,
 Vāgurdā moghbulihoy yāzughā dādāy,
 Müzd munosh khālāfma nanuy!

Nānuy, nānuy,
 Nānām nānuy,
 Āri sā gūrdā kātubo,
 Āri sā kāshirā moghbuli,
 Ā ḥüzür kälā dinho, kälā bitdinho
 Kāshirā omorā yaralūyā dādāy,
 Chorā munosh nānuy!

30. Nānām-nānuy

NSA Y 5993 — Purim Abramova — Derbent, 23.9.92

♩ = 66

Nā-nuy nā- nām shi rin ba- lam, Ā ghād bogh-hoy ghū - zūr - gü- li,
 Shi- ri- nā khov bi- yo- vo tū- rā, Chum-hoy- tū- rā ā khov vo- ku.
 Shi- ri- na ba-lay dā - dā - i, Ā ghād kă - lā ghū - zūr - gü- l- ho,
 Ā ghād ra- chā bogh - ho tū - rā, Khov bi- yo- vo Shi-ri-nā ba-la.

Nānuy nānām shirin balam,
 Ā ghād boghhoy ghüzürgüli,
 Shirinā khov biyovo türä,
 Chumhoytürä ā khov voku.
 Shirinā balay dādäi.

Ā ghād kälā ghüzürgülho,
 Ā ghād rachā boghho türä,
 Khov biyovo shirinā bala.

Laylay diim yatar sänäy,
 Ghürzürgülho vatar sänäy,
 Ghürzürgülün ichindänäy,
 Shirin yukhu tapar sänäy.

Shirinā balaymāni tü,
 'Āzizā balaymāni tü.
 Laylay diim ujadänäy,
 Säsın-chukhusun bajadänäy,
 Bala-malay dimi shämäy.

Balam-dila chänäy kimi,
 Güzuni gurban dāmishām.
 Nānüy-nānām shirina bala,
 Türä khovhoy khoshi biyovo.

31. Shumordä

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 30.5.92

♩ = 96

Kāsh bi-raym mu - gu il- lā- lā, Ā - jā mu- gu il- lā- lā,
 Ā düz- di mu- gu il- lā- lā, Düz- di gi- nā- i mu- gu il- lā- lā,
 Gi-nā-i ā gār-dān-mā mu-gu il- lā- lā. Rakh-dāy, rakh-dāy, rakh-dāy
 Kāl- la ma-ga-zin-ho da-rakh-dāy.
 Il- lā cā - sāl khur- dāy, Il- lā sho- ko- lad khur- dāy,
 Il- lā mar-mā- lad khur- dāy, Il- lā ur- bāch khur- dāy,
 Il- lā yā-chish nā-khur- dāy, Om- mo, om- mo, om- mo, om- mo,
 I nā- nā-rāsh khur-dāy, i- nā- nā-rāsh khur-dāy.

Kāsh biraym mugu illälä,
 Ājä mugu illälä,
 Ā düzdi mugu illälä,
 Düzdi ginäi mugu illälä,
 Ginäi ā gärdänmä mugu illälä.

Rakhdäy, rakhdäy, rakhdäy,
 Källa magazinho darakhdäy.

Illä 'āsäl khurdäy,
 Illä shokolad khurdäy,
 Illä marmälad khurdäy,
 Illä urbäch khurdäy,
 Illä yächish nākhurdäy.

Ommo, ommo, ommo, ommo.
 I nänäräsh khurdäy, i nänäräsh khurdäy.

32. Chüuklä 'äillä

NSA Y 5856 — Mira Pisakhova — Beer-Sheva, 30.5.92

♩ = 108

Sä- bäh- sä-bäh ä gha- rish khov mi- khan- dü,
 Mä ä- ri- tü däs- lo- ho- rä Cov mi- zä- nüm,
 Äz za- ko-nish äz par- cho-ish ni- tär- sü,
 Här-chu vo-isd u- rä u- rä mi- so- khu
 I chuk- lä 'ä- il- lä ba-la- läy mä- ni,
 Shi- ri- nä 'a- il- lä ba-la- läy mä- ni,
 Nä-din- jä 'ä- il- lä ba-la- läy mä- ni,
 'Ä-säl- lä 'ä- il- lä ba-la- läy mä- ni.

Säbäh-säbäh ä gharish khov mikhändü,
 Mä äritü däslohorä 'ov mizänüm,
 Äz zakonish äz parchoish nitärsü,
 Härchu voisd urä misokhu.

I chüklä 'äillä baläläymäni,
 Nädinjä 'äillä baläläymäni,
 Shirinä 'äillä baläläymäni,
 'Äsällä 'äillä baläläymäni.

Dänish vinish khosh gärdö shinousdä,
 Ä käshäy härki urä voisdä rafdä,
 Midänishu-midänishu ä ruyu,
 Ä yäbo ghärmägh mirbärü äz ruyu.

I chüklä 'äillä baläläymäni,
 Nädinjä 'äillä baläläymäni,
 Shirinä 'äillä baläläymäni,
 'Äsällä 'äillä baläläymäni.

Ä sär süfrä ä imurovo nüshdä
Nä gärmi nä khiniki varasirä ,
Däslohorä ä dülmä donorä,
Yä chuklä bala yä kälä mä'zärä.

I chüklä 'äillä balaläymäni,
Nädinjä 'äillä balaläymäni,
Shirinä 'äillä balaläymäni,
'Äsällä 'äillä balaläymäni.

Girorushdo duz balahoymu,
I balaho äz düli imu gärdö,
Äy Khudo, I balaho kälä gärdö,
Äri 'äilhoshmu 'ärüsi ghüdüshi gärdö.

I chüklä 'äillä balaläymäni,
Nädinjä 'äillä balaläymäni,
Shirinä 'äillä balaläymäni,
'Äsällä 'äillä balaläymäni.

Mă'nihoi 'ärüsi — Wedding Songs

33. Mă ghärghä miyäsd biräbirüm

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

Mă ghär-ghä miy-äsd bi - rä - bi-rüm, Ä zä-vär ä- ri pa-rus- dä,

Ä zä-vär ä- ri pa-rus- dä,

Ä ghä-räy ä- nu bi- ro- ru, Ä- ri khur-dä khan-dus- dä

Ä- ri khur-dä khan-dua- dä.

I chü ra- chi chum-hoy- tü, Ä chum-hoy mä vä-rakh- dä,

Ä chum-hoy mä vä-rakh- dä.

Chü-ni-gäsh da-nus- dä-num mä, Jun- mä ä jun- tü dä-rakh- däy.

jun- mä ä jun- tü da-rakh- däy.

Mă ghärghä miyäsd biräbirüm,
 Ä zävär äri parusdä,
 Ä ghäräy änu biroru,
 Äri khurdä khandusdä.

I chü rachi chumhoytü,
 Ä chumhoymä väraakhä,
 Chünigäsh dänusdänüm mä,
 Junmä ä jüntü dāraakhday.

34. Khosdā birim yākirā

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

♩ = 144

Ay- da-lay da-lay da-lay day da-li-di-li day-di day

Ay- da-li-day day-di-day hay-da-li-di-li day-di-da

da-ra-da da-ra rat tat ta-ra da-ra-da di-ray day-di-day

Di-ra-dat ta-ra da-ra di-ri-ri di-ri-rā di-ri-rā dat-ti-ra

ay da-ri-ri-ri di-ri-rat-ta dat-ta ri-ri day-di-ra

Da-ra-ra di-ri rit-tat-ta-ra da-ra-ra di-ri day-di-da

Khos-dā bi-rim yā-ki-rā, khā-ar-bi-ro-rā khu-no,

I-mu kho-im yā-ki-rā, Zān-nā-shū-vār-rā khu-no.

Khosdā birim yākirā,
 Khāar-birorā khuno,
 Imu khoim yākirā,
 Zān nā shūvārā khuno.

35. Danusdumgāsh chū guyum?

NSA Y 5990 — Shomoil bin Gamriil Shomoilov (voice and garmoshka) —
Makhachkala, 17.9.92

♩ = 63

Da- nus - dum-gāsh chū gu-yum? Nā- da- nus - dum- gāsh chū gu- yum?

Āz kho - tur nūsh - dā -go-rho, Yā- dū - sā - ish mu-gu- - yum.

Danusdumgāsh chū guyum?
Nādanusdumgāsh chū guyum?
Āz khotur nūshdāgorho,
Yā-dū-sāish muguyum.

Shurā kālā shāhāri,
Omorāni 'oniho,
Gushvānit birorhoymā,
Guyum yā-dū mā'niho.

Khiniki Ursiyāti,
Kilaḥ mārāsh dāginūm,
'Āyb māsokh mārā dukhdār,
Yobo khabār vāgürüm.

Dārd mārā āritū guyum,
Yāk chutūnish gāshdānūm,
Mārā imit dorigā,
Āz rāḥ māsh vogoshdānūm.

Māsh türā danusdānūm,
Hārki bisdosh gof dorā,

Nāguy hāmā dārdtürā,
Ā dülmā ghāy kālā sukhdā.

Tū ovlo āghu donorā,
Sār zāvārāsh vāрахdī,
Ā yāki jāylā birā,
Ā märko vādarafdi.

Mā'nihorā dāchirā,
Dāchirā dāi-bisdi,
Āylo-ovlāsh gāshdānūm,
Āztū āymā khābār nisdi.

Āz tuku gush vāgürdüm, Dinor,
Ghushlā nābu dādāy,
Bābāytū su māgiro,
Türā āymā zāndāi.

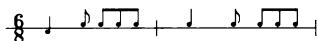
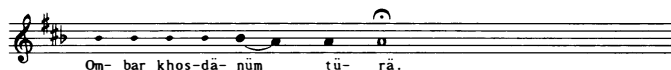
Rachā rāḥ türā Abram,
Khub nāzārā tāptürā,
Āy duruzini 'ülom,
Māvācharun kāftürā.

Ghobul nāsokhuho,
Hich nivāgürü zaralā,
Ghāyi kālā khosdāni,
Khadir kholārā maralā.

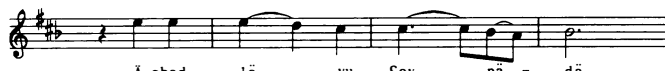
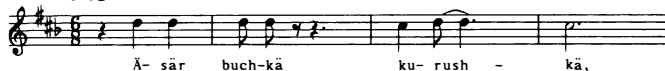
Shovu yā khov dirirüm,
Khov dirirüm khov-dārd,
Dādā miro türā dukhdār,
I rāḥläytü chu dāri.

36. Äjä biri rachä chi?

NSA Y 5742 — Shamil Navakhov (voice and garmoshka), Aksay, private collection; 1970s.



♩ = 72



Äjä biri rachä chi?
Äjäygä diräm türä,
Kälägädish noboshi, jan
Ombar khosdänüm türä.

Ä sār buchkā kurushkā,
Ä ghadläyu 'ov nädä,
Diro-biyo rachä Yonoton,
Ä khunäymu dädäymu nädä.

Tü mārä khosdänigä,
Mä kälägäd niboshum,
Khudo ghismät sokhdäygä, Boghoshum,
Māsh äritü miboshum.

Nazurä khuno puchirä,
Ä sār pänjärä varakhdüm,
Pänjärärä khürd sokhdüm,
Ä gharish khunä dārahkdüm.

Ä gharish änu däyro, biroru,
Chänd türlü ghüzüm däri,
Ä sār änu dahäri,
Yä khunä khüzün vāri.

Khāmi sokhdāniho,
Khāmiläyu näomoräy,
Bäbäy dädä äz dädä su giro,
Khäbär dädä omoräy.

Voku dārä dirom mä,
Ä bädä raḡ maram mä,
Sār sinäytü vinüm, dukhdār,
Ghutinäytürä khurom mä.

37. Ä gil juhur kol dārā

NSA Y 5772 — Rashi Isaskharov — Tel-Aviv, 1990

♩ = 108

Ä gil ju - hur kol dā - rā, Ä gil pa - sul bā - ki - rā,
 Ghay zā - nüm chum - mā nūsh - dā, jon, khos - dum dukh - dār yā - ki - rā.
 I-shush ghāy is - di go - ho - bu, Gūs - mänd i - shu gā - lä - shū,
 Shāv - ni - mā - shāv bi - ran - gi - nā jon, Hish - düm raf - dā ä khu - nā - shu.

Ä gil juhur kol dārā,
 Ä gil pasul bākīrā,
 Ghāy zānüm chummā nūshdā, jon,
 Khosdum dukhdār yākīrā.

Ishush ghāy isdi gohobu,
 Gūsmänd ishu gälāshū,
 Shāv-nimāshāv biranginā, jon,
 Hishdüm rafdā ä khunāshu.

Gharaulchi ä dughoz,
 Ä pushoyū vodorāy,
 Hūldorum dū ghoz ishurā,
 Dū ghoz ishu sakhd birāy.

Nazurā khuno pūchūrūm,
 Ä panjārā varakhdūm,
 Pānjārārā khūrd sokhdā jon,
 Äki dukhdār darakhdūm.

Iyho chu sokhdānini gufrā,
 Shishirūm kilah vono,
 Rakhdum nūshdā äki dukhdār, jon,
 Tabagha sokhdā ä Khudo.

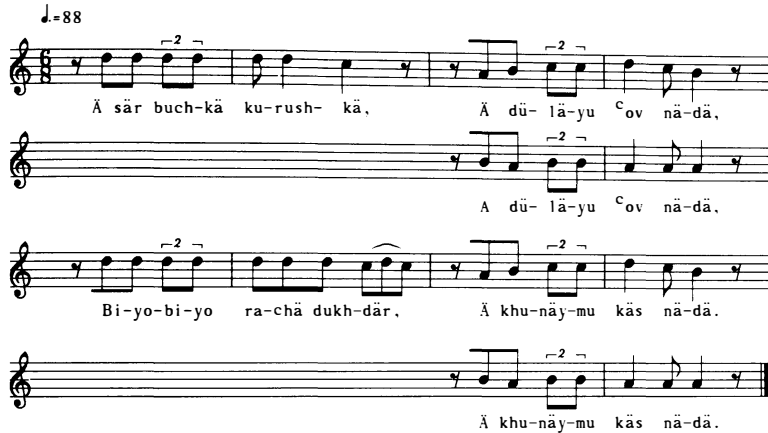
Gof sokhdum ä dukhdārāvoz,
 Äri gofyush, gof dorum,
 Hārdū poymä chāmüsdā, jon,
 Ä sār dukhdār ofdorum.

Ofdorum rakhdā ä sār dukhdār,
 Yā poyläymä dāmundā,
 Sinäymä sula bisdo, jon,
 Bāsh nānyu domundā.

38. Ä sär buchkä kurushkä

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Mukhtar Ibragimov (garmoshka),
Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala, 20.9.92

♩ = 88



Ä sär buch-kä ku-rush-kä, Ä dü-lä-yu 'ov nä-dä,
A dü-lä-yu 'ov nä-dä,
Bi-yo-bi-yo ra-chä dukh-där, Ä khu-näy-mu käs nä-dä.
Ä khu-näy-mu käs nä-dä.

Ä sär buchkä kurushkä,
A düläyu 'ov nädä,
Biyo-biyo rachä dukhdär,
Ä khunäymu käs nädä.

Ä päylälä choy däri,
Ä nä'mäki khinik sokh,
Ijirä gofä gurä,
Düläymärä khürd mäsokh.

Ä kälä khunäy bäbäytü,
Dü zanaväskä väri,
Tü märä khosdänigä,
A pasportmä däs väni.

Äjä biri rachä chi?
Äjä diräm mä türä,
Biyo kälägäd mäbosh,
Ombar khosdänüm gurä.

Voku pänjäräytürä,
Häsrot dülmä äri dirä,
Yobo türä dirümgä,
Hüzürüm, jun äri dorä.

39. Hăy, shomosh

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

♩ = 88

Day- da-lay- da lay- da-lay- da lay- da-lay- da day- da -lay

Da-la-da-lay-day da-la-da-lay hay-day-da-lay- da da-lay-da -lay

Day- da-lay- da lay- da-lay- da lay- da-lay- da lay- da -lay

Hă- to- no- im Mă- shă- ti- kho, giz- la- hă- ti hă- to- noy.

Hăy sho-mosh că- rū- să sho-mosh, hăy sho- mosh do-mo- ră sho-mosh.

Hătonoim Măshătikhō,

Gizlăhăti hătonoy.

Hăy, shomosh, 'ărūsă shomosh,

Hăy, shomosh, domoră shomosh.

40. Äriläytü chü khubi

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

♩ = 120

Mä ghar - ghä oi - räm, Zä-vär pa - rus- däm,
 Ä- ri- läy- tü chü khu - bi? Mä a-
 khot-nik bi-räm, Zä- rä vān - gäs - düm dukh- dār,
 Ä- ri- läy- mä mun- di-rakh - di dukh-dār.
 Mä a-khot-nik bi-räm, Zä - rä vān-gäs-düm- gā,
 Ä- ri- läy- mä mun- di-rakh - di dukh-dār

—Mä gharghä biräm,
 Zävär parusdäm,
 Äriläytü chü khubi?

—Mä akhotnik biräm,
 Zärä vängäsdüm [dukhdär],
 Äriläymä mudi-rakhdi dukhdär.

—Mä sä'ät biräm,
 Ä zävär duvor,
 Äriläytü chü khubi?

—Mä vägürdüm baziläymä,
 Donorumgä dukhdär,
 Äriläymä mudi-rakhdi dukhdär.

—Mä ghurzüm birä,
 Däyrodī rakhtümgä,
 Äriläytü chü khubi?

—Mä kälä ghormo,
 Donorumgä, gürdümgä,
 Äriläymä mudi-rakhdi dukhdär.

41. I chü rachi tü dukhdär

NSA Y 5992 — Borukh Zavulunov — Makhachkala, 24.9.92

♩ = 70

I chü ra- chi tü dukh - dār, Ā- jāy - gāsh di - rām tü - rā,
Kā- lā - gā - dish nā - bo - shi jan, Om-bar khos-dā - nūm tü - rā.

I chü rachi tü dukhdär,
Ājäygāsh dirām türä,
Kälägädish nāboshi jan,
Ombar khosdänüm türä.

42. Mä'ni än Margunlä

NSA Y 5856 — Zoya Amiramova — Dimona, 27.6.91

♩ = 120

Vi- rikh- vi-rikh khāt- lā- mā, day day- ri day- ri day.
Ghāt-mish sokh- di Mar-gun- lä day!
Ā- jā rakh-dām khāt- lā- mā, day day- ri day- ri day.
Ā- tü-rā- vo- zi Mar- gun- lä day!

Virikh-virikh khātlāmā,
Day dayri dayri day.
Ghātmish sokhdi Margunlä day!
Day!

Ājä rakhdām khātlāmā,
Day-dayri dayri day,
Ā türävozi Margunlä day!
Day!

43. Mă'ni 'ärüsi (Mäkhsärä)

NSA Y 5742 — Bikāl Matatova — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1988

♩ = 108

As - ta-rä-hoy züm - zü-mi, Kil- chä - lä-hoy gän- dü- mi,

Däs - dä däs- dä ghü - zür-gül, Ri- hon, bā-nāfsh, su - sän- gül.

Däs - dä däs- dä ghü - zür-gül, Ri- hon, bā-nāfsh, su - sän- gül.

Dül- hoy kuk- ho päkh - päkh, Ov nū- kä- rä shakh - shakh.

shakh - shakh.

Of - to- i- hoy khü - ro- mi Yov- do bā-bāy Bi - nā- mi,

Shāsh sho- i- rä khür - dā sokh, Kāf jo- i- lä khürd mā- sokh

Dül- hoy kuk- ho päkh - päkh, Ov nū- kä- rä shakh - shakh.

Dül- hoy kuk- ho päkh päkh, Ov nū- kä- rä shakh - shakh.

Astarähoy zümzümi,
 Kilchälähoy gändümi,
 Däsdä-däsdä ghüzürgül,
 Riñon, bānāfsh, susāngül,
 Dülhoy, kukho päkh-päkh,
 'Ov nükärä shakh-shakh.

Oftoihoy khüromi,
 Yovdo bābāy Bināmi,
 Shāsh shoirä khürdā sokh,
 Kāf joilā khürd mäsokh,
 Dülhoy kukho päkh-päkh
 'Ov nükärä shakh-shakh.

44. Bänigoru

NSA Y 5991 — Hay Ghovolchi — Kuba, 1996

3
4

♩ = 130

Bă-ni-go-ru, bă-ni-go-ru,

Kă-lă-bă-băy hă-to-năsh bă-ni-go-ru. Oy,

Bă-ni-go-ru, bă-ni-go-ru,

Bă-băy hă-to-năsh bă-ni-go-ru.

Bänigoru, bänigoru,
Käläbäy hätonäsh bänigoru.

Bänigoru, bänigoru,
Bäbäy hätonäsh bänigoru.

Bänigoru, bänigoru,
Bäbäy 'ärüsäsh bänigoru.

Bänigoru, bänigoru,
Dädäy 'ärüsäsh bänigotu.

45. Yä shävlä mihmun dädäy

NSA Y 5991 — Momishkā Mamrieva — Derbent, 22.9.92

♩ = 104

Kor- hoy dā-dāy sokh-dā-ni mun-di,

Yä ruz- lā mih- mun dā-dāy, Yä shāv-lā mih- mun dā-dāy.

Khu- no-hoy dā-dāy ja-ru-zā-rā-ni mun-di,

Yä ruz- lā mih- mun dā-dāy, Yä shāv-lā mih- mun dā-dāy.

Korhoy dädäy sokhdāni mudi,
 Yä ruzlā mihmun dädäy,
 Yä shävlä mihmun dädäy.
 (Variant: Yä düklā ruz mun dädäy.)

Khunohoy dädäy jaruzārāni mudi,
 Yä ruzlā mihmun dädäy,
 Yä shävlä mihmun dädäy,

Ghophoy dädäy shushdāni mudi,
 Yä ruzlā mihmun dädäy,
 Yä shävlä mihmun dädäy.

Pāshmohoy dädäy bofdāni mudi,
 Yä ruzlā niimun dädäy,
 Yä shävlä mihmun dädäy.

Düllāy dädäy häyroni mudi,
 Yä ruzlā mihmun dädäy,
 Yä shävlä mihmun dädäy.

46. Jon dādāy

NSA Y 5742 — Bikāil Matatova (voice), Isroil Izrailov (tar) — Makhachkala,
from Radio Daghestan, 1980s

Nisdi āz tū sākhḏ ‘āzisdā, oy dādāy,
Hā i ‘ūlom lap vāgirtā, jon dādāy,

Āz khub khubosh, tū lap khubi, jon dādāy,
Āri hār korho, tūrā tobi, jon dādāy.

Tū āy khunā oftoini, oy dādāy,
Āy yarahō tū dārmuni, jon dādāy,

Chānd dāryāho mūhbāttūni, oy dādāy,
Tū ārimu dūlkhoshini, jon dādāy.

Āz sār imu hich yā vākhḏish, oy dādāy,
Tū ā dūnyoh kām māgārdosh, jon dādāy!

47. Oy dukhdärmä

NSA Y 5742 — Hızghil Avshalumov — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1988

$\text{♩} = 96$

Oy dukh-där- mä, jon dukh där- mä,

Bi- yo düm tü- rä ä sär - dä-gär!

O- mon, o- mon jon tü bā- bā,

Ä sär- dä-gär mä- di mä- rä,

Äz u mä- rä dusd-yor ni- bu,

Ä- kha- yol pul däv- lät ni- bu,

O- mon, o- mon, jon tü bā- bā,

Ä sär - dä-gär mä- di mä- rä.

—Oy dukhdärmä, jon dukhdärmä,
Biyo düm türä ä särdägär!

—Omon, omon jon tü bābā,
Ä särdägär mādi mārā,
Äz u mārā dusdyor nibu,
Äkhayol pul dāvlāt nibu,
Omon, omon jon tü bābā,
Ä särdägär mādi mārā.

—Oy dukhdärmä, jon dukhdärmä,
Biyo düm türä ä näkhirchi!

—Omon, omon jon tü bābā,
Ä näkhirchi mādi mārā.
Murav säbāḥ äz zusäri,
Shāv mogordu ghosi-divri,
Gof misokhu ä ḥürshävoz,
Omon, omon jon tü bābā,
Ä näkhirchi mādi mārā.

—Oy dukhdärmä, jon dukhdärmä,
Biyo düm türä ä zurnovchi!

—Jon tü bābā, junmä bābā,
Ä zurnovchi di tü mārā,
U mizänü mā mājähüm,
Ä i dūnyoh shor mizihüm,
Jon tü bābā, junmä bābā,
Ä zurnovchi di tü mārā.

48. Imishäv shäv 'ärüsi

NSA Y 5993 — Purim Abramova — Derbent, 23.9.92

6 8 *instr.* $\text{♩} = 120$

Äz gha-räy- yä khun-chäy gül, Vikh-däm mä yä ghü-zür- gül.
 Äz gha-räy- yä khun-chäy gül, Vikh-däm mä yä ghü-zür- gül.
 Bā- bā, dā- dā ra- zi nisd, I dukh-dā- rā hich toy nisd.
 Bā- bā, dā- dā ra- zi nisd, I dukh-dā- rā hich toy nisd.
 Äy o- shugh bi- yo tā^c-rif di tü cā- rü- sā.
 Äy, bi- ror do- mor kur sokh- di chum cāl- bü- sā.
 I ra- chā sho- ri am- ba- rak bu tā- a- khir.
 cÄ- rüs nā do- mor gār- do ā- yā- ki pür- sir.

Äz gharäyâ khunchây gül,
Vikhdâm mâ yâ ghüzürgül,
Bäbâ, dädâ razi nisd,
I dukhdärâ hich toy nisd.

Äy, oshugh, biyo tä'rif di tü 'ärüsä,
Äy, biror domor, kur sokhdi chum 'älbüsä,
I rachä shori ambarak bu täakhir,
'Ärüs nä domor gärdö äyäki pürsir.

Imishäv shäv 'ärüsi,
Mäsokh chumhorä 'ärsi,
Ä i khunä omorä,
Dägäsunit shä'morä.

Äy, oshugh, biyo tä'rif di tü 'ärüsä,
Äy, biror domor, kur sokhdi chum 'älbüsä,
I rachä shori ambarak bu täakhir,
'Ärüs nä domor gärdö äyäki pürsir.

49. Khars

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Grigory Nakhamov (clarinet),
Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala,
20.9.92

6/8
♩ = 120
instr.

Om - bar gār- do äy ju- hu- ro, Kā- lā cā- rū-si-ho.

Om-bar gār- do äy ju- hu- ro, Ni- ki sho- ri- ho.

Khars, khars, khars, Hām- mā zā-nit khars,

1. I kā-lā cā- rū- si gār- do, Ā ni- ki sā- cāt
Ā khu-nāy ān hä- mäs- mush.

2.

Fine



Ombar gārdo äy juhuro,
 Kälä 'ärüsiho,
 Ombar gārdo äy juhuro,
 Niki shoriho.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 I kälä 'ärüsi gārdo,
 Ä niki sä'ät.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 Ä khunäy än hämāshmush,
 Gārdo äzini khars.

Hämāshmu juhuroymu,
 Sad sal ziyoshit,
 Hämāshmu juhuroymu,
 Mozollu boshit.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 I kälä 'ärüsi gārdo,
 Ä niki sä 'ät.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 Ä khunäy än hämāshmush,
 Gārdo äzini khars.

Domorho, 'ärüsho,
 Gārdo ombarho,
 Äy, Khudo, u balaho,
 Rach kälä gārdo.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 I kälä 'ärüsi gārdo,
 Ä niki sä 'ät.

Khars, khars, khars,
 Hämmä zänit khars,
 Ä khunäy än hämāshmush,
 Gārdo äzini khars.

50. Zānit shirin

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Grigory Nakhamov (clarinet),
Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala,
20.9.92

J = 126
instr.

Khāl-gi - mu om - ba-ri, l chu ra-chā do-mo - ri,
Hisd to-tush ā - ni māj - lūs, Az chūsh- mā ra - chā cā-rūs.
Zā- nit shi - rin, zā-nit zā-rā-gor - ho.
khu-rim ā sho - ri cā-rūs nā do - mor.



Khālgimu ombari,
I chu rachā domori,
Hisd tovush āni mājlūs,
Āz chūshmā rachā 'ārūs.

Zānit shirin,
Zānit zārāgorho,
Khurim ā shori,
'Ārūs nā domor.

Hisdī, hisdī i mā'ni,
Āz yor khālgh nā rafdāni,
Ā tovun nikā mājlūs,
Āz chūshmā rachā 'ārūs.

Zānit shirin,
Zānit zārāgorho,
Khurim ā shori,
'Ārūs nā domor.

Kuk bisdo, dukdār bisdo,
Toki mozollū gārdo,
Ā khunāy bābā-dādā,
Āy tovushi ovurdā.

Zānit shirin,
Zānit zārāgorho,
Khurim ā shori,
'Ārūs nā domor.

Biyoyt, biyoyt, khālgimu,
Gārdo ā khunāy ishmu,
Ijirā nikā mājlūs,
Āz chūshmā rachā 'ārūs.

Zānit shirin,
Zānit zārāgorho,
Khurim ā shori,
'Ārūs nā domor.

51. Mä'ni käyvoni

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Grigory Nakhmov (clarinet), Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala, 20.9.92

[illegible]

Käyvoninüm, käyvoni,
 Biyo vājā käyvoni,
 Zārāgorho khub zānit,
 Käyvonirā ogol zānit.
 Ara vay, vay,
 Jan vay, vay, vay.

‘Ärüsiho ombar gārdo,
 Käyvonirā kor gārdo,
 Chiyhosh lāzātlü gārdo,
 Yā shit, yā shur māgārdo
 Ara vay, vay,
 Jan vay, vay, vay.

Nikiho ombar gārdo,
 Shoriho ombar gārdo,
 Köyvonirāsh kor gārdo,
 Zārāgorhrāsh kor gārdo.
 Ara vay, vay,
 Jan vay, vay, vay.

‘Ärüsiho ombar gārdo,
 Käyvonirā kor gārdo,
 (Variant: Zārāgorhorāsh kor gārdo,)
 Ishmu äymā khars zānit.
 Dādäy dukhdārā vājovnit.
 (Bābāy kukā vājovnit)
 Ara vay, vay,
 Jan vay, vay, vay.

Käyvonini, käyvoni,
 Käyvoninüm tā’rifī,
 (Variant: Käyvonini āstori,)
 Nikiho ombar gārdo,
 Shoriho ombar gārdo.
 Ara vay, vay,
 Jan vay, vay, vay.

52. Mä’ni käyvoni

NSA Y 5991 — Momishkā Mamrieva — Derbent, 22.9.92

♩ = 92

Käy- vo- ni bi- rām, bi- rām, Käy- vo- ni bi- rām, bi-rām,

Bākh- dā-vār bi- rām, bi- rām,

Ä- ri chūsh-mu- ni dusd- ho, Ghur- bo- ni bi- rām, bi-rām.



Ghur- bo- ni bi- rām, bi-rām.

Bākh- dā-vār bi- rām, bi- rām, Kāy- vo- ni bi- rām, bi-rām,

Ā so-ghī chūsh-mu- ni dusd- ho, Bākh- dā-vār bi- rām, bi-rām.

Mo-zol- lū bi- rām, bi- rām, Vā-gur- lū bi- rām, bi-rām.

Ā sho-ri cā- rūš nān do- mor, Bākh- dā-vār bi- rām, bi-rām.

Kāy- vo- ni-nūm, Kāy- vo- ni, Hāy- ro- ni-nūm, hāy- ro- ni.

Ā- ri cā- rūš nān do- mor, Kāy- vo- ni-nūm, Kāy- vo- ni.

Ā- ri cā- rūš nān do- mor, Kāy- vo- ni-nūm, kāy- vo- ni, Hāy, hāy!

Kāyvonī birām, birām,
 Bākhdāvár birām, birām,
 Āri chūshmuni dusdho,
 Ghurboni birām, birām.

Bākhdāvár birām, birām,
 Kāyvonī birām, birām,
 Ā soghi chūshmuni dusdho,
 Bākhdāvár birām, birām.

Mozollū birām, birām,
 Vāgurlū birām, birām,
 Ā shori 'ārūs nān domor,
 Bākhdāvár birām, birām.

Kāyvoninūm, kāyvonī,
 Hāyroninūm, hāyronī,
 Āri 'ārūs nān domor,
 Kāyvoninūm, kāyvonī, Hāy!

53. *Muyhoytū äji dukhdär?*

NSA Y 5993 — Purim Abramova — Derbent, 23.9.92

$\text{♩} = 120$

Muy - hoy - tū ä - ji dukh- dār? Muy - hoy - mā- rä chu sokh- dā tū?

Zār - dā vir-shūm di - rāy - gā, Hā u- rä khu - no ä - ri tū.

—Muyhoytū äji dukhdär?

Muyhoymärä chu sokhdä tü?

Zärdä virshūm diräygä,

Hä urä khuno äritü.

—Ghutinäytū äji dukhdär?

—Ghutinäymärä chu sokhdä tü?

Ghirmizinä sib diräygä,

Hä urä khuno äritü.

—Chumhoytū äju dukhdär?

—Chumhoymärä chu sokhdä tü?

Kovrä shävärä,

Hä urä khuno äritü.

—Lovhoytū äji dukhdär?

—Lovhoymärä chu sokhdä tü?

Ghaymägh shirä diräygä,

Hä urä khuno äritü.

—Ghoshoytū äji dukhdär?

—Ghoshoymärä chu sokhdä tü?

Kāshirä ghalām diräygä,

Hä urä khuno äritü.

—Dānduhoytū äji dukhdär?

—Dānduhoymärä chu sokhdä tü?

Siprä sādāf diräygä,

Hä urä khuno äritü.

—Vinitū äji dukhdär?

—Vinimärä chu sokhdä tü?

Fundugho diräygä,

Hä urä khuno äritü.

54. Dukhdār Ghubāi

NSA Y 5986 — Binyamin Mishiev (voice and ghovol), Yüsuf Eliyagüev (clarinet) — Derbent, 19.9.92

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of 120. It begins with a clarinet introduction (instr.) marked with a trill (tr). The vocal melody follows, with lyrics in Darguzan script. The score includes several trills (tr) and a double bar line with repeat dots. The lyrics are as follows:

Raf- düm ä bogh- hoy Ghu- bā, Ä - ri ghü- zür - gül chi- rä,
 Di-rüm, ä dās gül dā - ri, Mā ra- chā dukh- dā - rä
 Si- yā chum- ho, ghosh- o- yu, Bār- dā sā - rä dül- mā- rä
 Si- yā chum- ho, ghosh- o- yu, Bār- dā sā - rä, dül- mā- rä.

Mu-gum i väkhd, chü rach bi- rä, I dukh-där- hoy Ghu- bä - i,

Ki guf- di - rä, bi- rach bi- rä I dukh - där-hoy Ghu - bä - i

Bi-yo, bi- yo, bi- yo Naz mä- sokh,

Tü jün Khu-do, Naz mä- sokh-

In- ghä- dä naz sokh- dä - tü, Därd mä- rä om- bar mä- sokh,

Bi-hil nä- gu-yut lap hä- chi- ni, I dukh-där- hoy Ghu- bä - i

A- khi in-sof khu- bä chi- ni, I dukh-där- hoy Ghu- bä - i.

Rafdüm ä boghhoy Ghubä,
 Äri ghüzürgül chirä,
 Dirüm, ä däs gül däri,
 Mä rachä dukhdärä,
 Siyā chumho, ghoshoyu,
 Bärdä särä, dülmärä,
 Mugum i väkhd, chü rach birä,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Ki gufdirä, birach birä,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

Biyo, biyo, biyo
 Naz mäsokh,
 Tü jün Khudo,
 Naz mäsokh,
 Inghädä naz sokhdä tü,
 Därdmärä ombar mäsokh.
 Bihil näguyut lap hächini,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Akhi insof khubä chini,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

Tüsüz, dukhdär äri mä,
 Ruzho hämmä shäv miyov,
 Ä insof omorigä,
 Ä süzä dül 'ov miyov,
 Johob nädorigä tü,
 Ä chumhoymä khov niyov,
 Bihil näguyut lap hächini,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Äkhi insof khubä chini,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

Biyo, biyo, biyo
 Naz mäsokh,
 Tü jün naz Khudo,
 Naz mäsokh,
 Inghädä naz sokhdä tü,
 Därdmärä ombar mäsokh.
 Bihil näguyut lap hächini,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Akhi insof khubä chini,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

Mugu: khovsüzä shävho,
 Inghädä ombar diräm,
 Türä khuno häymäḥäl,
 Hächi ä äshgh ofdoräm,
 Näoghi zäḥmät mäkäsh,
 Mä yäkgärä gof doräm,
 Bihil näguyut lap hächini,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Äkhi insof khubä chini,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

Biyo, biyo, biyo
 Naz mäsokh,
 Tü jün naz Khudo,
 Naz mäsokh,
 Inghädä naz sokhdä tü,
 Därdmärä ombar mäsokh.
 Bihil näguyut lap hächini,
 I dukhdärhoy Ghubäi,
 Akhi insof khubä chini,
 I dukhdärhoy Ghubäi.

55. Siyā chumho

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Grigory Nakhamov (clarinet),
Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala,
20.9.92

6

$\text{♩} = 112$
instr.

Ruy- tū to- vush do - rä u män- gä khu- no,
O-shugh bi- rām äz tū, oy si- yā chum- ho,
Bi- yo mā-kūsh mā- rä, tākħ-sir- mā nis- di,
Bä- gām sän - ghi dül- tū, oy si- yā chum - ho.
Mä- kūsh mā- rä, mā- kūsh mā- rä, tākħ-sir- mā nis- di,
instr.

Äz ghä- rish- än dukh- dār- ho yā cā- rūs his- di

Tū jun Khu- do ghä- ri mā- bosh yā cā- rūs his- di *instr.*

Māsh mu- nom ā- ri tū, oy si- yā chum- ho.

Tūsh mu- nosh ā- ri- mā, oy si- yā chum- ho.

Ruytū tovush dorā u māngā khuno,
 Oshugh birām āz tū, oy siyā chumho,
 Biyo mākūsh mārā, tākhsirmā nisdi,
 Bāgām sānghi dültū, oy siyā chumho.

Mākūsh mārā, mākūsh mārā tākhsirmā nisdi,
 Äz ghārishān dukhdārho yā 'ārūs [yarylū] hisdi,
 Tū jun Khudo ghāri mābosh yā 'ārūs [yarylū] hisdi,
 Māsh munom āritū, oy siyā chumho.
 Tūsh munosh ārimā, oy siyā chumho.

Vāssi mādi mārā inghādār jofo,
 Naz sokhdi ā dülmā tū āy bāybofo,
 Tū ārimā sokhdigā 'osiyā gofho,
 Bākhd māni chumhoytū, oy siyā chumho.

Mākūsh mārā, mākūsh mārā tākhsirmā nisdi,
 Äz ghārishān dukhdārho yarylū hisdi,
 Tū jun Khudo ghāri mābosh yarylū hisdi,
 Tūsh munosh ārimā, oy siyā chumho.

56. Längä kholä

NSA Y 5986 — Simon Mamriev (voice and ghovol), Yüsuf Eliyagiev (clarinet)
— Derbent, 19.9.92

6/8 $\text{♩} = 120$
instr.

Ä khu - nāsh- mu mi- yom mā, Ä- gār mi- yoy- gā ä mā,
Oy päsh- mu-nut mā nā tü, Khürd mā-sokh tü dül - mā- rä.
Khürd mā-sokh tü dül - mā- rä
Ä - jä bi- rä khu-nāsh- mu, Chu nu- mi sä- hib- tü- rä,
instr.

Ä- ja bi- rä khu-näsh - mu, Chu nu- mi sä- hib- tü- rä,
 Il- chi fūr-süm ä- ri- tü, U län- gä kho- läy- mä- rä.
 U län- gä kho - läy - mä- rä.

Ä khunäshmu miyom mä,
 Ägär miyoygä ä mä,
 Oy päshmunut mä nä tü,
 Khürd mäsoxh tü dülmärä.

Äjä birä khunäshmu,
 Chu numi sähibtürä,
 Ilchi fursüm ärtitü,
 U längä kholäymärä.

Türä midütgä ä mä,
 Oshugh biräygä ä mä,
 Ä khunäshmu mifüsüm,
 Jihiz, ghüdüşimärä.

Ä khunäshmu miyom mä,
 Ägär miyoygä ä mä,
 Ghodobolum mä äz tü,
 Ä mä oshugh biräygä.

Yä dukhdär gufdi a mä,
 Ghodolobum äz tü mä,
 Ghaüm mozolmäni tü,
 Furs längä kholäshmurä.

57. Ā i khunā 'ärüs omo

NSA Y 5856 — Mira Pisakhova — Beer-Sheva, 30.5.92

♩ = 96

Ā i khu- nā cā- rūs o- mo Ā yu- ro-voz mo-zol o- mo,
 Chu ra-chā ba- la di- ro- mo, Chu ra-chā ba- la di- ro- mo,
 Häy! Shā'-mho-rā dā- gā- sun- dā ān- jo
 bi- yo- rit, Shā'-mho- rā dā- gā- sun- dā ān- jo
 bi- yo- rit. Shā'-mho- rā dā- gā- sun- dā ān- jo
 bi- yo- rit. Shā'-mho-rā dā- gā- sun- dā ān- jo bi- yō-rit.
 Āy- tū mā ghur- bu-num, jon 'ā- rūs, jon 'ā- rūs,
 jon 'ā- rūs. Ā i khu- nā 'ā- rūs o- mo,
 Ā i khu- nā cā- rūs o- mo, Chu ra- chā ba-
 la di- ro- mo, häy! Shā'-mho-rā dā- gā-

sun- dä än- jo bi- yo- rit. ShäC-mho-rä dä- gä-

sun- dä än- jo bi- yo- rit. ShäC-mho-rä dä- gä-

sun- dä än- jo bi- yo- rit, ShäC-mho-rä dä- gä-

sun- dä än- jo bi- yo- rit.

Ä i khunä 'ärüs omo
 Ä yurovoz mozo! omo,
 Chu rachä bala diromo, häy!
 Shä'mhorä dägäsundä änjo biyorit.

Äytü mä ghurbunum, jon 'ärüs,
 Ä i khunä 'ärüs omo,
 Chu rachä bala diromo, häy!
 Shä'mhorä dägäsundä änjo biyorit.

58. Äylugh

NSA Y 6050 — Bikäl Matatova and the National Orchestra of Radio Daghestan — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1980s.

6/8 $\text{♩} = 130$

instr. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Ä sär än hün- dü- rä dogh- ho,

Vir- sokh-dum äy- lugh än tū- rä,

Ä sär chum- hoy- mäh po- kur- dum,

Chul- ki sokh- dum äy- lugh- tū- rä. tū- rä.

Ä särän hündürä doghho,
Virsokhдум äylugh än türä,
Ä sär chumhoymäh pokurдум,
Chulki sokhдум äylugh türä.

Hündürüm täkhchähoytū,
Bäsdä-bäsdä ä bukhchähoytū,
Ä ghäd rachä boghchähoytū,
Müşurum misokhum äylughtürä.

Güzäl än güzälhoy tū,
Ovhoto gush midü äy tū,
Ä sär än rachä güzälhoytū,
Müşurum äylugh än türä.

59. Äji tü, yormä, äji?

NSA Y 5993 — Genady Sosunov (voice), Grigory Nakhamov (clarinet),
Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala,
20.9.92

$\text{♩} = 56$

As-tar-ho to-vush do-no-ri, Tü hä-läsh, yor.nä-
A i güli - sho-nä ruz bo- hor, Khos-dä- nüm äz tü,

o- mo- ri, i dü chum - mä ä räḥ dā- ri,
sokh bo- vor, Äy tü dül - mä his - di nu- hor,

Ä - ji tü, yor- mä, ä - ji? Va- ra- üs - di
Ä - ji tü, yor- mä, ä - ji?

bogh ä gül, va- sa- ri ghu- zür- gül,

gül. U - ni ä - dāy khun-dä, bi- yo, mä - hil mä - rä
Ḥas - ro- ti dül, ä - ji tü, yor - mä?

bi- yo mä - hil mä - rä
Ä - ji tü, yor- mä, ä - rä ji?

Astarho tovush donori,
Tū hālāsh yor nāomori,
I dū chummā ā rāḥ dāri,
Āji tū, yormā, āji?

Ā i gūlishonā ruz bohor,
Khosdānūm āz tū sokh bovor,
Āy tū dūlmā hisdi nuhor,
Āji tū, yormā, āji?

Varaūdsi bogh ā gūl,
Vasari ghūzūrgūl,
Uni adāy khundā,
Biyo, mähil mārā.

Hāsroti dūl,
Āji tū, yormā āji?

Āji tū tāsirūmgā mā,
Āji tū ām mārā mā,
Dan, u dū chummā ā rāḥ dāri,
Āji tū, yormā āji?

Varaisdi bogh ā gūl,
Vasari ghūzūrgūl,
Uni adāy khundā,
Biyo, mähil mārā.

Hāsroti dūl,
Āji tū, yormā āji?

Instrumental Music

Mugham

60. Räng and Täsnif (Mahur)

NSA Y 6050 — Abram Avdalimov and unidentified ensemble of komonchä, tar and ghovol — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1980s.

6

$\text{♩} = 120$ *instr.*

Ruz ä säh- rä ho ä - däy gäsh - dä.

Yor- mä äz mä dur ä - däy gäsh- dä.

Ä- ghäd ra-chä bogh- ho gäy- mi sh bi- rä.

Ra- chä dukh-där- ho ä- däy väj- äs- dä.

The musical score consists of nine staves. The first two staves are instrumental, marked 'instr.'. The third staff is a vocal line marked 'voice' with the lyrics 'Hay'. The fourth staff continues the vocal line with lyrics 'Ra- chā shol, ra-chā shol ā sār i- shu dā,'. The fifth staff is another vocal line marked 'Hay!'. The sixth staff continues the vocal line with lyrics 'Dukh-dār- hoy do-ghi ā- dāt vā- jās- dā,'. The seventh staff is instrumental, marked 'instr.', with lyrics 'Chāk zā-nit' and 'Chāk zā- nit'. The eighth staff is instrumental, marked 'instr.', with lyrics 'Dukh-dār- ho, dukh-dār- ho vā- jā- hit.'. The ninth staff is instrumental, marked 'instr.', with lyrics 'Dukh-dār- ho, kuk - ho vā- jā- hit.'.

instr.

instr.

voice

Hay

Ra- chā shol, ra-chā shol ā sār i- shu dā,

Hay!

Dukh-dār- hoy do-ghi ā- dāt vā- jās- dā,

instr.

instr.

Chāk zā-nit Chāk zā- nit

Dukh-dār- ho, dukh-dār- ho vā- jā- hit.

Dukh-dār- ho, kuk - ho vā- jā- hit.

Ruz ä sähräho ädäy gäshdä,
Yormä äz mä dur ädäy gäshdä.

Ä ghäd rachä boghho gäymish birä,
Rachä dukhdärho ädäy vājäsdä,
Rachä shol ä sār ishu dā,
Dukhdärhoy doghi ädät vājäsdä,
Chäk zänit dukhdärho vājähit.

Omar rach gärdö mäjlüs imu,
lovo ädäy khosdänim imu.

Ä ghäd rachä boghho gäymish birä,
Rachä dukhdärho ädäy vājäsdä,
Rachä shol ä sār ishu dā,
Dukhdärhoy doghi ädät vājäsdä,
Chäk zänit dukhdärho vājähit.

61. Mugham and Täsnif (Shushtär)

NSA Y 6051 — Abram Avdalimov and unidentified ensemble of komonchä, tar and ghovol — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1980s.

Mugham

I dülmärä sokhdi yara
Bändhoy muytū, oy dukhdär,
Tähär onor para-para,
Bändhoy muytū, oy dukhdär.

Tü shändigä märä äz dül,
Bändhoy muytū, oy dukhdär,
Äy gärdänmä mibu ängül,
Bändhoy muytū, oy dukhdär.

Poy zärigä äz mühbätmä
Bändhoy muytū, oy dukhdär,
Shohmar mibu äy sinäymä,
Bändhoy muytū oy dukhdär.

Guftirigä tü äz mä yor,
Bändhoy muytū, oy dukhdär,
Simho mibu äri sazmä,
(Variant: Simho mibu ä I gärdänmä)
Bändhoy muytū, oy dukhdär.

Täsnif

♩ = 104

Ä här-jo- ish bis-do-ri- gä. Mä mi- yom ä yon-tü,
Ä tän-gish of-do-ri- gä. Mä mi- yom ä yon-tü.

Äz mä dur bis - do-ri-gäsh. Ä vi-shä- ho. ä dogh- ho.

instr.

Äz mä dur bis- do-ri-gäsh.

Ä vi-shä- ho, ä dogh- ho

The musical score is written on four staves. The first staff is a vocal line in G major (one sharp) with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign and contains the lyrics: "Mä-rä zu o - gol zä- tü _____ Mä mi- yom ä yon-tü." The second staff continues the vocal line with a second ending marked "2." and the lyrics: "ä yon-tü." The third staff is an instrumental line marked "instr." with a tempo indication of "♩ = 92". It begins with a repeat sign and contains a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the instrumental line with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Ä härjoish bisdorigä,
 Mä miyom ä yontü,
 Ä tängish ofdorigä,
 Mä miyom ä yontü.

Äz mä dur bisdorigäsh,
 Ä vishäho, ä doghho,
 Mä-rä zu ogol zä tü,
 Mä miyom ä yontü.

Äz därdtü sukhdgä sinäymä,
 Dur bisdorumgäsh miyom,
 Tü ogol zärigä mä-rä,
 Dur bisdorumgäsh miyom.

Äz mä dur bisdorigäsh,
 Ä vishäho, ä doghho,
 Mä-rä zu ogol zä tü,
 Mä miyom ä yontü.

Instrumental Music

62. Täräkämä

NSA Y 5742 — Shamil Navakhov (garmoshka), Aleksandr Irimov (ghovol) —
Makhachkala, from Radio Daghestan, 1970s.

The musical score for 'Täräkämä' is presented in a single system with multiple staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '♩ = 126'. The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of several staves of music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes trills marked 'tr'. Section B follows, also containing multiple staves with similar rhythmic patterns and trills. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

A musical score for a piece titled "The Music of the Mountain Jews". The score is written on seven staves, each with a treble clef. The first six staves contain a single melodic line with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. Trills are indicated by the abbreviation "tr" above certain notes. The seventh staff begins with a common time signature "C" and features a long, horizontal slur spanning across the staff, with a single note visible at the end. Below the seventh staff, there is a separate, smaller staff with a treble clef, containing a few notes and a fermata.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The melody is characterized by a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. There are several trills marked with "tr" and various accidentals (sharps, flats, naturals). The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to an earlier part of the melody, and the second ending leads to a final cadence. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for a piece titled "The Music of the Mountain Jews". The score is written on ten staves, each with a treble clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes a measure with a sharp sign. The fourth staff has a key signature change to one flat (B-flat) and includes a measure with a sharp sign. The fifth staff continues the melody. The sixth staff features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes a measure with a sharp sign. The seventh staff continues the melody. The eighth staff features a key signature change to one flat (B-flat) and includes a measure with a sharp sign. The ninth staff continues the melody. The tenth staff concludes the piece with a double bar line and a final key signature change to one flat (B-flat).

63. Täräkämä

NSA Y 5993 — Grigory Nakhamov (clarinet), Mukhtar Ibragimov (garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala, 20.9.92

The musical score for 'Täräkämä' is written for a single melodic line in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 140. The score consists of nine staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked 'tr'). The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of trills, which are a common feature in Dagestani folk music. The piece concludes with a final trill on the ninth staff.

The musical score is written for a single melodic line in G minor, indicated by one flat (Bb) on the treble clef. The key signature is G minor, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 or 3/4 based on the note values. The score consists of ten staves of music. The notation includes various trills (tr), grace notes, and slurs, indicating a complex and expressive melody. The first staff begins with a trill on G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a trill on Bb4 and a grace note on A4. The third staff has a trill on G4 and a grace note on F4. The fourth staff includes a trill on E4 and a grace note on D4. The fifth staff shows a trill on C4 and a grace note on Bb3. The sixth staff has a trill on Bb3 and a grace note on A3. The seventh staff features a trill on G3 and a grace note on F3. The eighth staff includes a trill on E3 and a grace note on D3. The ninth staff has a trill on C3 and a grace note on Bb2. The tenth staff shows a trill on Bb2 and a grace note on A2. The score is a single melodic line, with no accompaniment or other parts shown.



The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, notes, rests, and trills (marked 'tr'). The music is written in a single system across ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, notes, rests, and trills (marked 'tr'). The music is written in a single system across ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

64. Ovshori

NSA Y 5742 — Isroil Izrailov (tar) — Derbent, 5.3.87

$\text{♩} = 104$

The musical score for "Ovshori" is presented on seven staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is indicated as quarter note = 104. The notation includes various note values, rests, and trills (tr) and trills with a flat (tr b). The piece concludes with a double bar line.

65. Ovshori

NSA Y 6051 — Ashir Pinkhasov (clarinet), Rafael Izrailov (garmoshka),
Ya'ānghil Izrailov (ghovol) — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1980s

The musical score for 'Ovshori' is presented on ten staves. The first staff shows a 6/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 126. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a single melodic line, likely for a clarinet or garmoshka. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

66. Ovshori

NSA Y6051 — Unidentified ensemble of komonchā, tar and ghovol —
Makhachkala, from Radio Daghestan, 1976

6

$\text{♩} = 170$

The musical score is written on a single staff in 6/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 170 beats per minute. The piece begins with a short introductory phrase in the first measure. The main melody consists of several measures, many of which are marked with a trill (tr) above the note. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece, indicating repeated rhythmic or melodic patterns. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

67. Därbändi

NSA Y 5202 — Nizami Zamanov (komonchä), Säid Zamanov (tar) and Zimro Avdalimov (ghovol) — Derbent, Pardes Hannah, 9.11.90

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 6/8, indicated by a '6' over an '8'. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as '♩ = 100'. The score begins with a short introductory phrase consisting of two measures. The main body of the piece follows, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic motifs. Notable elements include:

- First ending brackets labeled '1.' and '2.'.
- Trills marked with 'tr'.
- Grace notes marked with 'b'.
- Accents marked with '^'.
- Repeating rhythmic figures, such as eighth-note patterns.
- A final double bar line with repeat dots.

68. Bănāvsha

NSA Y 5742 — Orchestra of Lezginka, the National Dance Company of
Daghestan — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1970s

A $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 48$

B $\frac{6}{8}$ $\text{♩} = 80$

69. Khars

NSA Y6050 — Orchestra of Lezginka, the National Dance Company of
Daghestan — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1975

The musical score for 'Khars' is written in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 96. The score consists of seven staves. The first staff shows a single measure with a whole note. The subsequent staves contain more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with 'tr' (trill) and 'b' (bend) symbols. The piece concludes with a double bar line.

70. Sägh Rängi

NSA Y6052 — Makhachkala, from Radio Daghestan, 1976

4

♩ = 132

Fine

5

tr *tr* *tr*

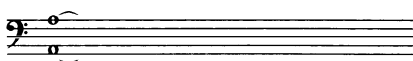
DC al Fine

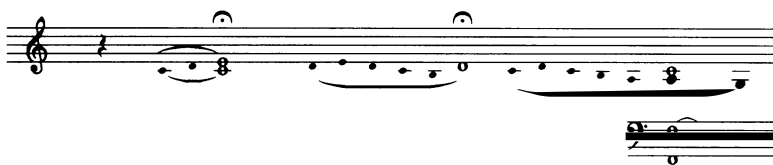
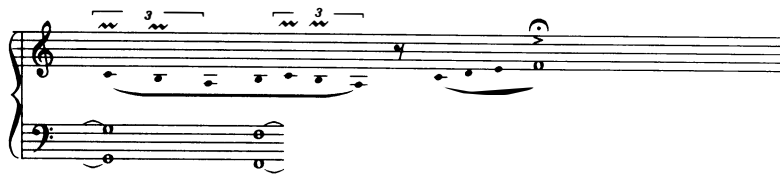
The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff and a bass line on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 132. The score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a 4-measure introduction. The second system contains a repeat sign. The third system includes a fermata over a half note in the bass line, with the word 'Fine' written below. The fourth system features a five-measure melodic phrase in the treble line, marked with a fermata. The fifth system contains three trills, each marked with 'tr'. The sixth system concludes with a double bar line and the instruction 'DC al Fine'.

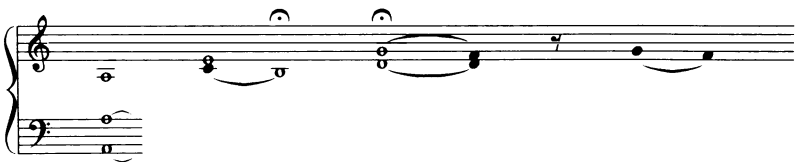
71. Iyr

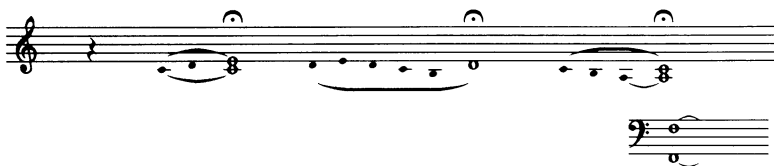
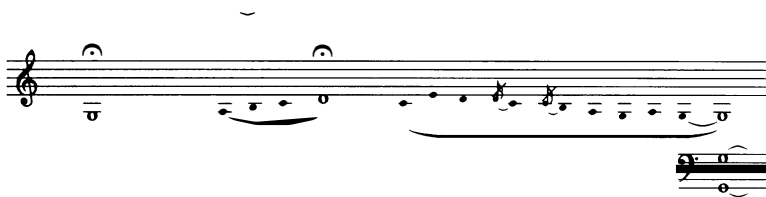
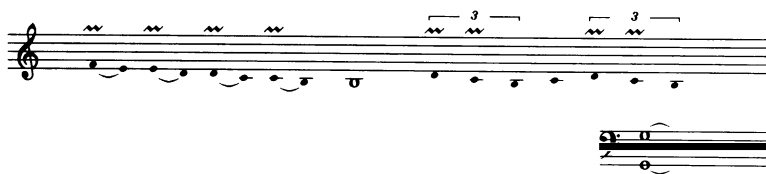
NSA Y5986 — Shamil Navakhov (garmoshka) — Makhachkala, from Radio
Daghestan, 1970s

The musical score is written for a garmoshka, a traditional North Caucasian stringed instrument. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a 'z' (likely indicating a specific fingering or articulation). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody with some complex phrasing. The third system features a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. The overall style is characteristic of traditional North Caucasian folk music.











72. Iyr

NSA Y 5992 — Borukh Zavulunov (garmoshka), Nüvaḥ Davidov (ghovol) —
Makhachkala, 24.9.92

The musical score for 'Iyr' (72) is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values and ornaments:

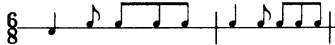
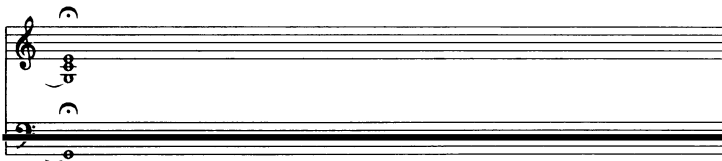
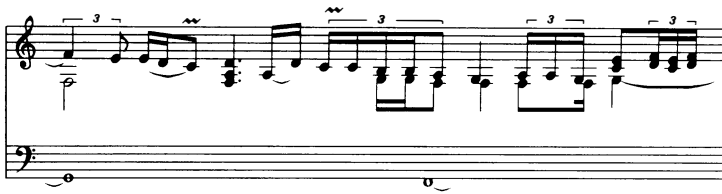
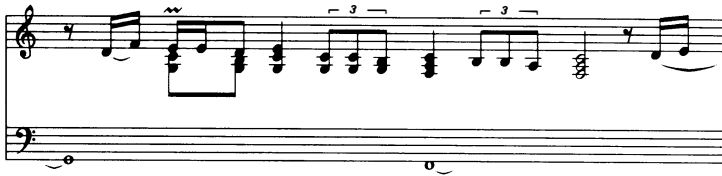
- System 1:** Treble staff begins with a half rest, followed by eighth notes with trills (tr) and triplets (3). Bass staff has a sustained note.
- System 2:** Treble staff includes a vibrato (vibr.) marking over a note. Bass staff continues with sustained notes.
- System 3:** Treble staff features more triplets and trills. Bass staff has a sustained note.
- System 4:** Treble staff includes vibrato markings and triplets. Bass staff has a long horizontal line indicating a sustained chord.
- System 5:** Treble staff ends with a triplet and a trill. Bass staff has a sustained note.

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of two systems of music. The first system contains three staves of music, with the third staff ending in a double bar line. The second system contains one staff of music. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several slurs and ties used to connect notes across measures. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. A double bar line with repeat dots is used to indicate a repeat of a section. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- System 1:** The treble staff begins with a trill (tr) over a triplet (3) of eighth notes. The bass staff has a whole note with a fermata.
- System 2:** The treble staff features a triplet of eighth notes with a vibrato (vibr.) mark. The bass staff has a whole note with a fermata.
- System 3:** The treble staff has a triplet of eighth notes with a vibrato (vibr.) mark. The bass staff has a whole note with a fermata.
- System 4:** The treble staff has a triplet of eighth notes with a vibrato (vibr.) mark. The bass staff has a whole note with a fermata.
- System 5:** The treble staff has a triplet of eighth notes with a vibrato (vibr.) mark. The bass staff has a whole note with a fermata.





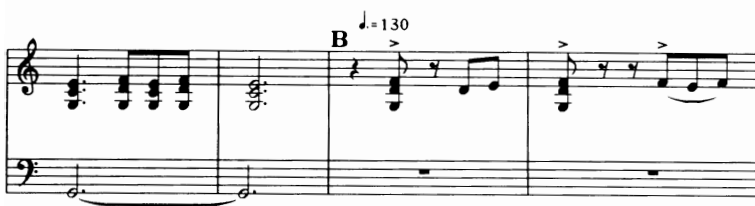
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes, starting on a whole note G4 and moving through various intervals. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment, primarily using whole notes and half notes.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the melody, which starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The bass staff contains the accompaniment, which starts with a bass clef and a key signature of one flat. The accompaniment is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure has a treble clef and a key signature of one flat. The second measure has a treble clef and a key signature of one flat. The third measure has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth measure has a treble clef and a key signature of one flat.

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with whole notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The score is divided into four measures. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a fermata over the last two notes. The third and fourth measures have fermatas over the last two notes.

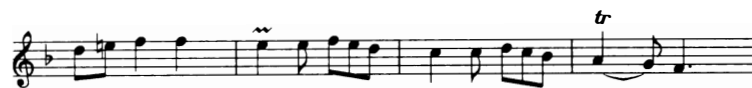
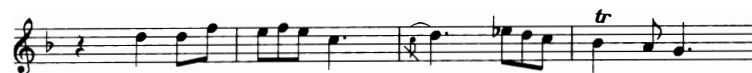


A musical score consisting of 12 staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with accents (>). The score includes repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings (1. and 2.). A tempo marking '♩ = 180' is present above the eighth staff. The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign.

73. Lezginka Tarkhuni

NSA Y 5993 — Grigory Nakhamov (clarinet), Mukhtar Ibragimov
(garmoshka), Semyon Sitkilov (ghovol) — Makhachkala, 20.9.92

The musical score for 'Lezginka Tarkhuni' is presented in two systems. The first system consists of three staves of music in treble clef, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing. The second system begins with a 6/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 120. It contains six staves of music, primarily using eighth notes and quarter notes, with some staves featuring triplets and dynamic markings like accents (^^). The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.



74. Lezginka Khasavyurti

NSA Y 5992 — Borukh Zavulunov (garmoshka), Nüvah Davidov (ghovol) —
Makhachkala, 24.9.92

A

♩ = 84

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 84. The piece is divided into two sections, A and B. Section A starts with a melodic phrase marked with an accent (>) and a slur, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Section B begins with a change in the melodic pattern, featuring more complex rhythms and a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

164

The Music of the Mountain Jews

164

The Music of the Mountain Jews

1. 2. Coda

rubato

d. c.

75. Suydum tayaq

NSA Y5986 — Shamil Navakhov — Makhachkala, from Radio Daghestan,
1970s

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 72 (♩ = 72). The melody is characterized by frequent trills (tr) and grace notes (acc). The piano accompaniment consists of eighth-note chords and single notes, often mirroring the melodic rhythm. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by two endings. The first ending leads back to an earlier section, and the second ending provides a final resolution.



המוסיקה של היהודים ההרריים

תעתיקים ודברי הסבר
פרץ אליהו



ירושלים תשנ"ט

המרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים

יובל סדרת מוסיקה

5

מבחר של המוסיקה המתוארת בספר מצוי על גבי הקליטור:
המוסיקה של היהודים ההרדיים
אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל, 10 (ירושלים 1998).

האוניברסיטה העברית בירושלים • פקולטה למדעי הרוח
המרכז לחקר המוסיקה היהודית
בשיתוף עם בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

הועדה האקדמית
י"ר: ישראל אדלר
ראובן בונפיל, משה בר אשר, דן הרן, נפתלי וגנר, שרה יפת, אדוין סרוסי,
יום טוב עסיס, אליהו שליפר

מנהל בפועל: דן הרן • סגן מנהל: אדוין סרוסי

מועצת המערכת
י"ר: ישראל אדלר
שמחה ארום, אביגדור הרצוג, ישראל כץ, ניל לוין, מרק סלובין, יוהנה ספקטור,

אדוין סרוסי, גילה פלם, אמנון שילוח, אליהו שליפר, אורי שרביט.

עורך: אדוין סרוסי

המוסיקה של היהודים ההרריים

(מזרח הקווקז וצפונה)

תעתיקים ודברי הסבר

פרץ אליהו

ירושלים תשנ"ט

המרכז לחקר המוסיקה היהודית

האוניברסיטה העברית בירושלים

פרסום זה נמנה עם המפעלים של המרכז שברצו בסיוע
קן לזכרו של א"צ אידלסון, קן לזכר אסתר גרוטלד;
קן לזכרם של טוני ונח גרינברג, הוקמה מעובון יעקב פרלוב;
ד"ר פאול זאכר, בול; קן פאני ומקס טארג ז"ל, קן ליפמן, דרום אפריקה;
קבוצת שוחרי האוניברסיטה העברית באיטליה
שהוקמה ע"י ד"ר אסטורה מאיר ז"ל, מילאנו;
קן יהודי מנוחין, הוקמה ע"י שוחרי האוניברסיטה העברית בבליה;
קן סילביו סממה, הולנד; קן לזכרו של הרב מילטון פייסט;
קן משפחת פינטו למוסיקה ליטורגית יהודית לזכר אברהם משה פינטו;
קן ע"ש אליקום צונזער; קן לזכר שלמה ציובסקי;
קן ה- Cantors Assembly; קן לזכרם של אלן ולסלי רז;
מר מוריס ריימס, פריס
ומענק מיוחד של קן היוכרן לתרבות יהודית, ניו יורק.

תמונת השער: מוסיקאים יהודים הרריים, המאה ה-17
באדיבות בית התפוצות, תל אביב.

© האוניברסיטה העברית בירושלים
ירושלים תשנ"ט

תרגום לעברית: דוד לוביש
עריכת העברית והבאה לדפוס: לאה שלם
תווים: סוטלנה גורדון
סדר ועיצוב: קסת הפקות בע"מ
נרפס בישראל
ISSN 0792-3740

החלק העברי

הקדמה ז

מבוא ט

היהודים ההרריים במאה העשרים י

מחקר קודם יא

מוצאם, תולדותיהם והגאוגרפיה של היהודים ההרריים יב

ג'זהורי: השפה הטאטית היהודית וספרותה יד

המקורות הספרותיים של הטקסטים שבקובץ זה טו

הזיקה למוסיקה לא־יהודית טו

הרפרטוארים המוסיקליים של היהודים ההרריים יז

מוסיקה ליטורגית יז

הפיוט אצל היהודים ההרריים יח

השימוש במודוסים במוסיקה הליטורגית יח

מקרא יח

שבת יט

ימים נוראים יט

שירי עם יט

טקסים עונתיים יט

גיריא או דומוויס (קנות) כא

נְנָאס־נְנָי (שרי ערש) כב

מְעִנְהוּי עֲלִי (שרי ילדים) כב

מְעִנְהוּי אֹבֹסְנָצִי (שרים אֲפִיִים) כב

כּוּבָא וּזְאָהוּ (ברכות ואיחולים) כד

מְעִנְהוּי עֲרוּסִי (שרי חתונה) כד

מוסיקה כלית כו

המוגאם אצל היהודים ההרריים באזרבייג'ן ובדגסטן הדרומית כו

מוסיקה כלית מסורתית של דרום הקווקז כז

מוסיקה כלית מסורתית של צפון הקווקז כח

כלי נגינה כט

מוסיקאים בין היהודים ההרריים במאה העשרים ל

החלק הלועזי

המוסיקה של היהודים ההרריים במאה העשרים 11

ביבליוגרפיה 42

מוסיקה ליטורגית 51

שירי עם 65

מוסיקה כלית 125

הקדמה*

האוסף שלפנינו ממלא חלל גדול בחקר המסורות המוסיקליות של היהודים. עד לפני זמן לא רב התמקד המחקר בעיקר במסורות אשכנזיות וספרדיות, משתי סיבות עיקריות: שליטתן של שתי העדות הללו בהתפתחות העולם היהודי בשלהי המאה התשע-עשרה; והרקע האשכנזי או הספרדי של מרבית החוקרים. חקר העדות 'המזרחיות' היה מוגבל בדרך כלל ליהודי תימן, שנתגלו על-ידי חוקרים יוצאי אירופה בראשית המאה העשרים, במסגרת היישוב היהודי המתהווה בארץ ישראל ולאחר מכן במדינת ישראל. חקר המוסיקה היהודית של אזורים מרוחקים יותר במזרח (הקווקז, אסיה התיכונה, אירן, עירק, הודו), מוסיקה שנחשבה לעתים 'אֶקוֹוִטִית', סבל מכך שהמגעים בין חוקרי המוסיקה לבין הקהילות האלה היו מוגבלים יחסית. לחקר הקהילות היהודיות הנידחות יותר במזרח, שנפתחו לפנינו הודות להתפתחויות הגיאר פוליטיות של השנים האחרונות, נודעת חשיבות אם ברצוננו להעמיק ולהבין את הפונקציות, הסגנונות והמשמעות של המוסיקה בתרבות היהודית בכללה.

המסורות המוסיקליות של היהודים ההרריים, כלומר, היהודים בני דגסטן והאזורים השכנים שבמזרח הקווקז, נותרו עד היום בבחינת ספר חתום. א"צ אידלסון (1922) הקליט מספר ביצועים ליטורגיים מפ' יהודים מדגסטן שהתגוררו בירושלים בשני העשורים הראשונים של המאה הנוכחית. ברם, ידיעותיו של אידלסון על המוסיקה של קהילה יהודית עתיקה זו היו מוגבלות ביותר, והוא לא היה מודע כלל למסורות הכליות והקוליות העשירות שלה מחוץ לתחום הליטורגי. אדית גרוון-קיי הקליטה ביצועים כליים של יהודים מן הקווקז שישבו בארץ בשנות הארבעים, ובמיוחד את 'המוגאמס' והמחולות של האַרְזִים, אך היא לא פרסמה כל מחקר בתחום זה. מוסיקולוגים ישראלים אחרים, ובמיוחד אמנון שילוח, המשיכו לתעד את המוסיקה של היהודים ההרריים באורח ספורדי כפי שעשתה גרוון-קיי; התיעוד כולו שמור היום בפונותיקה הלאומית שבירושלים. במהלך התקופה הסובייטית, המוסיקה של היהודים ההרריים לא תועדה בדרך כלל בבית המועצות, אם כי היבטים שונים של תרבותם (ובמיוחד הספרות העממית) זכו לתשומת לב מצד חוקרים יהודים ולא-יהודים.

המחקר המוגש בואת לקורא נובע ממאמציו האישיים של פריס (פרץ) אליהו (אֶלִיאֶגוֹאֶב), מלחין ומוסיקולוג צעיר שעלה לישראל בשנת 1989 מן העיר דֶרְבֵּנְט שבדגסטן. בשנות הדמדומים של המשטר הסובייטי התחיל אליהו, לפעמים תוך סיכון עצמי ניכר, להקליט את זקני קהילתו. כמו

* רישומים ביבליוגרפיים, ראה בסוף המבוא בשפה האנגלית.

כן השיג הקלטות ישנות מתחנת הרדיו המקומית, 'רדיו מכץ' קאלה'. משעלה לישראל, הצטרף לצוות המרכז לחקר המוסיקה היהודית. בשנת 1992 ערך אליהו, בליווי יעקב מזור, אוצר בפונותיקה הלאומית שבבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים חוקר במרכז לחקר המוסיקה היהודית, מסע מחקר לדגסטון, מטעם המרכז והפונותיקה ובתמיכת קרן הזיכרון לתרבות יהודית שבניו יורק. מטרת המסע הייתה לחזר באופן שיטתי את המסורות המוסיקליות של היהודים ההרריים שנותרו בקווקז. בו בזמן נמשכה עבודת השדה בישראל בקרב יוצאי אותם חבלי ארץ, הן ותיקים והן עולים חדשים. בניהם היו גם מי שהגיעו ארצה בראשית המאה העשרים, וגם מי שעלו במסגרת גל העלייה ההמונית מברית המועצות שהחל בשנת 1989.

המחקר שלפנינו משקף את השינויים הדמוגרפיים הניכרים שחלו בישראל בשנות התשעים. הימצאותה בארץ של קבוצה חזקה של מוסיקאים, סופרים ואינטלקטואלים יהודים מן הקווקז פתחה את הדרך לתחום חדש של מחקר, שהוגבל בעבר בשל מחיצות גיאוגרפיות ופוליטיות. בפרסום הנוכחי נכלל רק מבחר מהמחקר האֶתְנוֹגְרָפִי והאֶתְנוֹמוֹסִיקוֹלוגִי הרב־צדדי המתבצע במרכז לחקר המוסיקה היהודית. המטרה הייתה להציג תמונה מקיפה של ה'אנרים' המוסיקליים שברפוטאר של היהודים ההרריים ולסקור את הפונקציות החברתיות הכרוכות בביצוע המוסיקה הזאת. לפיכך לא כללנו באנתולוגיה מוסיקה לתיאטרון ומוסיקה אמנותית שחוברת בידי מלחינים יהודים. מאמץ ניכר הושקע בתערוכת הטקסטים של השירים בג'וזארי (שפתם של יהודי מורח הקווקז) ובפרסומם; רוב הטקסטים האלה רואים כאן לראשונה את אור הדפוס. האוסף, עם היותו מקיף, אינו אלא מדגם קטן מתוך מסורת מוסיקלית עשירה. ההקלטות האחרות שבפונותיקה מהוות, אפוא, אתגר לחוקרי העתיד ומחכות לפרסומן.

כאמור לעיל, המפעל הנוכחי התאפשר בחלקו בזכות מענק מטעם קרן הזיכרון לתרבות יהודית בניו יורק ובזכות המוסדות והתורמים השונים ששמותיהם צוינו מעבר לשער. נוסף על כך, במהלך השלבים השונים של המפעל זכינו לשיתוף פעולה מתמיד מצד פרופ' מיכאל זאנר, מן הדגולים בחוקרי היהודים ההרריים, ותודתנו נתונה לו על כך.

מבוא

המוסיקה של היהודים מחבלי המזרח והצפון של הקווקז, שנכללה באנתולוגיה הזאת, שייכת לשתי מסורות עיקריות: דֶרְבֵּנְדִי 'כאיטוגי'. מסורת הדרבנדי מקיפה את צפון אורבייג'ן ואת דרום דגסטן עד כאיטוג שבצפון. מסורת הכאיטוגי מקיפה את איזור כאיטוג, דגסטן הצפונית, צ'צ'נייה וקֶבֶדִינִי-באלקאר. לא כללנו דוגמאות של מסורת שלשית של היהודים ההרריים, המכונה 'ארטאשאני' (אורבייג'ן). בשל העדר חומר. מסורת וארטאשאני, המקוימת עד היום בעיר אוגוז, דומה בקווים מסוימים למסורת הדרבנדי שנכללו באנתולוגיה.

החלוקה למסורות השונות של היהודים ההרריים מיוסדת על גרמים גיאוגרפיים, היסטוריים ולשוניים. תחום מסורת הדרבנדי מייצגת את גבולותיהם הצפוניים של האימפריות הפרסית והערבית. באיזור זה קיימת גם חלוקת משנה למסורות מקומיות, כגון גובאי (יהודים מקֶבֶדָה שבאורבייג'ן הצפונית).

האיזור הצפוני בדגסטן של היום (כאיטוג) התקיים כחידה פיאודלית נפרדת שלא היתה נתונה לשליטת האימפריות. יהודים היגרו לצפון הקווקז, כלומר, לצ'צ'נייה ולקֶבֶדִינִי-באלקאר, מאוחר יותר. בדומה למסורת הדרבנדי, כך גם מסורת הכאיטוגי כוללת תת-מסורות מקומיות, כגון זו של הכפר אַגְנִי, שהוא היום העיר מכצ'קאלה.

ההקלטות שבאנתולוגיה ברצונו על-ידי, חלקן לפני עלייתי ארצה וחלקן אחריה. מיעוט קטן של ההקלטות נעשו בתחנת הרדיו של מכצ'קאלה. איכות ההקלטות הראשונות הייתה גרועה, בשל מכשירי ההקלטה הפשוטים יחסית (כגון 'זוקמן' מתוצרת 'סוני') ובשל התנאים הקשים (הצורך להסתיר את מכשיר ההקלטה, בייחוד בבית הכנסת). נעזרתי במידענים רבים, ויזכרו לטובה במיוחד: הרב רחמן בן יוסיף יונאֶב ז"ל, הרב בובי ב"ר יוסוף אשורוב ז"ל, החזן איחודו בן מישו משיאב ז"ל, החזן דניל בן ר' שומויל, סבתי אודוסו אֶליאגֶאבָה ז"ל, דודתי מומישקה מְמִירֶאבָה (היום בגבעת אולגה), דודי אֶסְרוֹאִיל אֶזְרַאִילוב (דרבנט), גֶנְאִדִי סוֹסוֹב (מכצ'קאלה), סלאביק שאולוב (היום בנצרת עלית), מיטיה נוואחוב, בנו של שְמֵל נוואחוב (שנתן לי הקלטות יקרות ערך אשר עשה אביו). המשורר מְנֻדִים גברִלוב, הסופר חֲזִגִיל אבשלומוב, ביקאל מטאטובה, זויה עמִירְמוֹבָה (היום בדימונה). כן ברצוני להודות לד"ר מנאשיר יקובוב ממוסקבה, שהנחה אותי בראשית דרכי המקצועית.

היהודים ההרריים במאה העשרים

המוסיקה של היהודים ההרריים מצויה זה זמן מה בשקיעה הדרגתית, כתוצאה ישירה מן התנאים החברתיים שבהם חיו שלושת הדורות הקודמים של יהודים אלה בברית המועצות. המדיניות התרבותית של ברית המועצות אחרי מלחמת העולם השנייה הביאה לידי ירידה בשימוש בשפתה של העדה, ג'ז'הורי (טאטית יהודית), והוצאתה מבתי הספר. כך פחתו מאוד ידיעותיו של הדור הצעיר בג'ז'הורי. לאמתו של דבר החל התהליך עד בשלהי המאה התשע-עשרה והתחזק במחצית הראשונה של המאה העשרים, בשל מלחמת האזרחים, שעה שיהודי הכפרים נמלטו לערים גדולות כגון באקו, דרבנט, מכצ'קאלה, גרזני וטאליצ'יק. עד היום מדברים ג'ז'הורי בדרבנט, שם נותרה עדיין קהילה מסורתית גדולה. גם בערים אחרות, כגון קבֶּבֶה, מתגוררת עדיין אוכלוסייה יהודית ניכרת דוברת ג'ז'הורי.

בשל דיו כי הצינור הדתי המסורתי בידי השלטונות הסובייטיים נותקה העברת המסורת מהחזנים הקשישים אל הדור הצעיר יותר. גם שירים פונקציונליים, הקשורים בחיי הכפר המסורתיים של היהודים ההרריים, נעלמו, כתוצאה מהגירה פנימית לערים הגדולות יותר ומעויר החברה היהודית. למשל, שירי הגשם המכונים 'גחיל-גחיל' ושירי ריטואל האביב המכונים 'שֶׁעֶמָה וְסָאֵל' (מילולית: 'מחורת אביב'), ז'אנרים שנודעה להם משמשת במסגרת חיי החברה היהודית החקלאית, יצאו מכלל שימוש בערים הגדולות.

המודרניזציה, ובמיוחד ההתפתחות של כלי התקשורת להמונים, השפיעו השפעה עצומה על המוסיקה של היהודים ההרריים, כפי שהשפיעה על תרבויות מוסיקליות אחרות באזור הקוקז. להיטים פופולריים, כולל אפילו מוסיקת רוק, חדרו לרפרטואר היהודי. שירים פופולריים אלה נשמעים היום בחתונות לצד שירים מסורתיים, והכלים המלווים את שיריהם הם כלים חדישים, בעלי הגברה אלקטרונית, ולא הכלים המסורתיים. כך פינו הקומונצ'ה והטאר את מקומם לגיטרה החשמלית, במקום הבלבאן והזורנוב באו הקלרנית או הסינטיסייזר, והגובול (תוף המסגרת) נדחק מפני 'בלוק הקצב' האלקטרוני. משום כך גם השתנה אופיו של האלתור הקצבי. עם השימוש במקלדות של סינטיסייזר אלקטרוני חדרו הרמוניות שלא היו ידועות לפניו במוסיקה המסורתית של הקוקז.

סיבה אחרת לשקיעת המוסיקה המסורתית של היהודים ההרריים היא היעלמותם של ריטואלים ומנהגים עתיקים. דוגמאות בולטות לריטואלים כאלה הן הקינות המכנות 'גירֶה', שנהגו המקוננות לשיר במשך שבועת ימי האבל ('הוֹפֶּד רחוי'), וכן האָפּוֹסִים העממיים 'מְעִנְהוּי אוֹבּוֹסְנֶאצִי'. רק לעתים רחוקות נשמעים שירים אלה היום בין הצעירים.

לבסוף: תרבותם של היהודים ההרריים עברה תמורות רבות משמעות אחרי הגיעם למדינת ישראל. עולים אלה, שמרביתם הגיעו במחצית הראשונה של המאה ולאחר מכן עד שנות השבעים, נטמעו בחברה הישראלית וקבלו עליהם את מנהגיה 'הספרדיים', הן בתחום המוסיקה הליטורגית והן בתחום הפסיקה ההלכתית. עם העלייה האחרונה, החל בשנת 1990, חלה הידרדרות נוספת בחיי העדה ככלל. היהודים ההרריים פוזרו בערים ובעיירות שונות בארץ, כגון באר שבע, גבעת אולגה, חדרה, אור עקיבא וחדפה. בעוד שבקווקז, בימי השלטון הסובייטי וההפרדה שכפה, נאחזו היהודים ההרריים בלהט רב בתרבותם ובמסורותיהם, כאן הם ניסו להיטמע בחברה הישראלית, הליברלית יותר. כך גבר הקושי בקיום המשך למנהגים ולמוסדות מסורתיים (כגון בית הכנסת הקווקזי) בישראל, במיוחד בקרב הדור הצעיר, שהתאמץ להשתלב בחברה החדשה, המגבילה והמוגבלת פחות.

מחקר קודם

עד כה הקדיש המחקר תשומת לב מועטת ביותר למסורות המוסיקליות של היהודים ההרריים, ומעטות הדוגמאות המוקלטות או הרשומות של מסורות אלו. הראשון שהקליט את המוסיקה של היהודים ההרריים היה הבלשן הגרמני אדולף דיר (Dirr), שערך מסע מחקר לקווקז בשנת 1909. במהלך המסע הוקלטו מידענים יהודים מן הערים כספורט, אקסאי וטימירכאן-שורף (היום: בוינאקסק). הקלטות מוקדמות אלו, שערכן רב ביותר, שמורות היום במוזיאון פושקין שבסנט פטרבורג; עותקים של חלק מהן מצויים בפונדתיקה הלאומית בירושלים. ברם, הדוגמאות שברשותנו משקפות את המסורת האשכנזית המזרחית ולא את הרפרטואר הקווקזי הלא-אשכנזי המקומי. דיר הקליט כנראה חזן אשכנזי ששירת באותה שעה בצבא הרוסי והתפלל עם חיילים יהודים באיזור.

בשנת 1907, כאשר הגיע אידלסון לירושלים, מצא בה עדה קטנה של יהודים הרריים. הוא הקליט דוגמאות מעטות בלבד מפי 'היהודים הדגסטניים' (כך כינה אותם) ופרסם שבע דוגמאות מוסיקליות של מוסיקה ליטורגית (טעמי המקרא, תפילות הימים הנוראים וכן 'שיר קינה'). הכלולות בכרך השלישי של 'אוצר נגינת ישראל' (אידלסון 1922). כנספח למוסיקה של יהודי פרס ובוכרה. אידלסון לא הביא מידע נוסף על מסורת מוסיקלית זו, מלבד הערה שהיא שייכת למסורת היהודית הפרסית המקיפה יותר.

מיכאיל לאלינוב (טיפליס 1902 — מוסקבה 1967) פרסם חוברת דקה (Lalinov 1933) ובה שש דוגמאות של המוסיקה העממית של היהודים ההרריים מצפון הקווקז. הוא לא ציין נתונים אֶתנוגרפיים כלשהם בנוגע לשירים ואף לא פרסם את הטקסטים שלהם.

נטינויות להקליט את המסורות המוסיקליות של היהודים ההרריים נעשו מדי פעם על-ידי אֶתנו-מוסיקולוגים ישראליים, וכן על-ידי המדור לפולקלור של 'קול ישראל'. בשנות השישים הקליטה אדית גרוזקדיץ גנן טאר מאזרבייג'ן, יעקב יעקבי שמו, וכן גם שלישייה קווקזית עלומת שם בתל אביב. עוד הקליטה את גנן הקומונצ'ה הנודע זבולון אבשלומובה, שעזב את הקווקז בשנת 1930; יצחק שכאשר חזרתי לעירו, קופה, בשנת 1992, במסגרת עבודת שדה, עדיין זכרו אותו. נוסף על כך, האֶתנומוסיקולוג לאו לי הקליט מוסיקה ליטורגית של היהודים ההרריים בשנת 1965, בבית הכנסת 'הר סני' שבתל אביב; ובשנות השבעים הקליט אמנון שילוח מוסיקה ליטורגית שלהם

באותו בית כנסת. הקהל בבית כנסת זה היה מורכב באותה עת מעולים אשר כבר היו בישראל כמה עשרות שנים, כמסתבר מן ההיגוי העברי של המתפללים בהקלטות אלו, השונה מהדהגו הייחודי של היהודים ההרריים. כל ההקלטות האלו שמורות בפונותיקה הלאומית. תחנות רדיו בקוקז תרמו תרומה חשובה לשימור המוסיקה העממית המקומית. בין האצרות החשובים ביותר של מוסיקה יהודית מאיזור זה יש למנות את רדיו אורבייג'ן (באקו). רדיו דגסטן (מִכְצָקֵאלה) ורדיו קְבֵרְדִינֶר-בֶּאלְקָאר (נֶאלְצִיק). רדיו דגסטן משדר עד היום תכנית מיוחדת בשפת ג'יהזרי. אף שספריות ההקלטות של תחנות הרדיו מקיפות יחסית, הן מוקדשות באורח בלעדי לז'אנרים הכלליים והקוליים הפופולריים יותר של המוסיקה העממית. אין למצוא בתחנות אלו ולו הקלטה אחת של מוסיקה ליטורגית.

מוצאם, תולדותיהם והגיאוגרפיה של היהודים ההרריים

הכתיב 'היהודים ההרריים' ניתן על-ידי הרוסים לכלל היהודים המתגוררים במזרח הקוקוז. מצויות בידינו עדויות על אוכלוסייה יהודית גדולה באיזור זה כבר בזמנים קדומים (ראה להן). השם 'היהודים ההרריים' (רוסית: גֻּרְזִיקִי יֶבְרָאִי) מופיע לראשונה במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, אז כבשה האימפריה הרוסית את מזרח הקוקוז. היהודים ההרריים נתכנו בפי עצמם 'ג'יהזר' סתם, כלומר, 'יהודים'.

המקורות ההיסטוריים המזכירים את היהודים ההרריים דלים למדי. לדברי ההיסטוריון הארמני יובאנס טֶרֶשְׁנֶקְרִי (המאה העשירית לסה"נ), שנשען ככל הנראה על מקורות מהמאות החמישית והשישית לסה"נ, ישבה אז קהילה יהודית בצפון דגסטן (Trashanakerzi, 1986, עמ' 56). על-פי מסורת אחת, יהודים התיישבו באיזור לראשונה בזמנם של מלכי אשור שלמנאסר החמישי (סביב 722 לפסה"נ) או סרגון (סביב 720 לפסה"נ). מסורת זו מתבססת על הקשר בין ממלכת מדיי הקדומה עם מזרח הקוקוז (מלכים ב' יז: 6; יח: 11; ראה: אלטשולר (תשנ"א: 33) ואילך). על-פי מסורת אחרת, היהודים ההרריים הם צאצאים של בני יהודה שהוגלו בידי נבוכדנאצר מלך בבל במאה השישית לפסה"נ ולא שבו ליהודה. ברם, הידיעה המוחשית הראשונה על התיישבות יהודית במזרח הקוקוז באה לידינו מתקופת השושלת הססאנית בפרס (226-651 לסה"נ). בראשית המאה השביעית לסה"נ סיפחו הכחרים את מזרח הקוקוז ומאוחר יותר קיבלו על עצמם את הדת היהודית. על-פי חוקרים כגון אלטשולר (תשנ"א: 30) ואילך, זאת אחת הסיבות העיקריות להמרת דתו של מלך הכחרים ליהדות במאה השמינית לסה"נ (אלטשולר תשנ"א: 37). קיומה של ממלכה יהודית במזרח הקוקוז משכה יהודים מפרס ומביזנטיון והותירה רושם עמוק במיתולוגיה של היהודים ההרריים; עד המאה התשע-עשרה התמידו לכנות את מלך הכחרים 'מלכנו' (אלטשולר תשנ"א: 39-43).

בעקבות התמוטטותה של ממלכת הכחרים במחצית השנייה של המאה העשירית לספירה, באה תקופה של חוסר יציבות פוליטית על איזור מזרח הקוקוז, אשר בו עברה או הדרך היחידה בין אירופה המזרחית לבין אסיה (חוץ מביזנטיון). פרסים, ערבים, מונגולים וסלג'וקים שלטו בו חליפות. מן המאה השש-עשרה עד למאה השמונה-עשרה חיו יהודים גם במורדות הקוקוז, ולא רק בהרי צפון אורבייג'ן ודרום דגסטן. בין קבוצה לבין קבוצה. אחד העמקים הסמוכים לִרְבֶּנְט תחת השלטון הספדיבי, באיזור כאיטוג, היה ידוע בשם 'ג'יהזר-קארטה', כלומר, 'עמק היהודים'.

(או בשפת ג'יזי: 'אראי ע'אטה'), בשל ריבוי מיוחד של כפרים יהודים בסביבה, ביניהם: דיג קאדאשי, דיג שולומי, דיג חאקלוי ודיג יירמם. העמק שמדובר בו עובר בין הכפרים מדג'אליס ואנק'ק'ך; הוא נחשב לאחד מאזורי ההתיישבות היהודים הקדומים ביותר בקוקוז, שמוצאו עוד בימי מלכות הכוזרים ואולי אף לפני כן. עד היום, תושבי המקום, העם הדארגיני, מכנים את העמק בשם 'ג'יזי-ע'אטי' ('עמק היהודים'). שרידי יישובים יהודים (צורים חקיקים בסלע, קטעי מצבות ובניינים) נתגלו 7 ק"מ ממדג'אליס, בואך אנק'ק'ך, בידי צוות טלזיויה ישראלי שערך מסע לאיזור. היהודים עקרו מן האיזור מסיבות לא ידועות במאה השבע-עשרה; אחדים מהם התיישבו במדג'אליס, ואילו האחרים היגרו לאזורים אחרים במזרחה ובצפונה של הקוקוז. גם היום טוענים יהודי קברדינר-באלקאר שאבות אבותיהם באו מג'יזי-קארה (Avshalumov 1991), עמ' 59-60.

לאחרונה תועדה התיישבות יהודית רחבת היקף גם באיזור הפנימי של הקוקוז. החוקר הדגסטני מוראד מאגומדוב, במחקרו על ייסוד אימפריית הכוזרים, מציין כפרים יהודים אחדים בהרי מרכז דגסטן (זובוטיל, מ'קני, אראקאני, מוני ואחרים), על יסוד כרונות מוסלמיות ומסורות בעל פה. הוא מוסיף שגם היום מכתום רבעים מסוימים בכפרים המוסלמיים של הסביבה בשם 'ג'יזי' (יהודי), משום שבעבר ישבו בהם יהודים.

בדגסטן, דרומית לדרג'נט, נמצא הר שכתייו ג'יזי-פדאג, כלומר, 'הר היהודי' (3,000 מ' מעל פני הים); לדברי המקומיים, בעבר היו באיזור יישובים יהודים רבים. אחד מאותם תושבים מקומיים סיפר את האגדה הבאה. פעם התאהב צעיר יהודי יפה תואר בעצירה מוסלמית, אשר הייתה מאורסת לגבר מלוג'ין, חזה הרג את שניהם מתוך קנאה. אז הביאו היהודים בכיפותיהם חול מכפרי הסביבה ושפכוהו על קברו של הצעיר, וכך נוצר ג'יזי-פדאג.

במחצית השנייה של המאה השמונה-עשרה פרצה בין רוסיה לבין פרס והקיסרות העות'מאנית מלחמה על השליטה במזרח הקוקוז. במשך תקופת התהפוכות הזאת (שכנתה בשם 'עידן הח'אנים') סבלו היהודים מרדיפות, ושוב נמלטו מכפריהם הקטנים באזוריג'ין לאיזור קב'ה, שם נהנו מהגנתו של השליט הפרסי, חוסיין ח'אן (לסקירה כללית על תקופה זו ראה: Bakikhanov 1991). מסיבה זו קרויים עד היום רחובות הרובע היהודי של קב'ה בשמות כפרי היהודים, כגון גילגוט, גיסור ('קסארי' במפות רוסיות), גארצ'ז, אורוג (אראג במפות רוסיות), גילק, אגאג'ין, צ'פ'קן ומזרה (Daviaov 1990). יתר על כן: עד שנותיה הראשונות של המאה הנוכחית הייתה זיקה בין בתי הכנסת בקב'ה לבין כפרי המרצא של מתפלליהם.

בשנת 1797 כבש שליט הקאזיקומוך (העם הלאקי) בדגסטן, הוא סולחאי (או סורכאב) ח'אן, את אבו-ס'וב, הכפר הראשי של היהודים ההרריים באותה עת, ששכן 7 ק"מ דרומית לעיר דרג'נט. במתקפה זו נטבחו רוב יהודי המקום; הניצולים מן הטבח נשבו רובם כעבדים. עם זאת, קומץ יהודים הצליח להדמלט ולבקש מקלט בדרג'נט, שם התירו להם שליט העיר, פת'ח עלי ח'אן, להשתקע (אלטשולר תשנ"א: 48-52). יהודים אלה היו גרעין הקהילה היהודית של היום בעיר זו. יישובי היהודים החשובים במזרח הקוקוז במאה התשע-עשרה היו כדלהלן: ורטאשאן, קב'ה, גיסור, פאנג'דיג, רוקאל, מגורטי, אורוג, ממראר, חושמ'מזל, דורגאלי, אנדר-א'ול, בוינקא ואקסאי (Avshalumov 1991), עמ' 59.

למן ראשית המאה התשע-עשרה השתלטה האימפריה הרוסית על דגסטן, לאט ובהדרגה, תוך כדי מלחמה עקובה מדם נגד האמאמים ומנהיגים אחרים. במהלך המלחמה שוב נכפה על היהודים להמיר את דתם ולהתאסלם, במסגרת מסעו של האמאם נגד הכופרים. מאז הסיפוח הסופי של דגסטן לאימפריה הרוסית (לימים: ברית המועצות) נתונים היהודים ההרריים להשפעתה הפוליטית והתרבותית של רוסיה.

במאה העשרים התגוררו יהודים בעבר הקווקז (אורביג'ין). במזרח הקווקז (דגסטן), בצ'צ'נייה ובצפון הקווקז (קברדינו-באלקאר). המרכזים העיקריים באורביג'ין הם באקו (הבירה) והעיר קובה. בקובה רוכזו היהודים ברובע היהודי ('בְּרִיסקָאיה סְלוֹבֹדָה' ברוסית). בדגסטן הם ישבו בערים מכצ'קאלה (הבירה), דְּרֶבֶנְט, בִּיתֶאקֶסֶק וְכֶסְנוֹוֶרט, וכן בכפר מושקור (נוג'די). בצ'צ'נייה התרכזו היהודים ברובע נפרד בעיר הבירה גְרוֹזְנִי. גם בעיר נאלצ'יק, בירת קברדינו-באלקאר, היה רובע יהודי ('בְּרִיסקָאיה קולוֹנֶק' ברוסית). מסיבות פוליטיות, כדי להסתיר את מספרם האמתי של היהודים ההרריים, השלטונות הסובייטיים רשמו רבים מהם במפקדים הממלכתיים בתואר 'טאטס', וכך הגדירו אותם כביכול כחלק מן האוכלוסייה המוסלמית הטאטית. לעומת זאת, הטאטס המוסלמיים הגוררו כבני העם האַזְרִי, ולפיכך הפך הכינוי 'טאט' מילה נרדפת ל'יהודי'.

בראשית המאה העשרים כבר הגיעה בשורת הציוניות גם לקווקז. בשנים הראשונות של המאה עלה מספר קטן של פעילים ציוניים מבין היהודים ההרריים לארץ ישראל; שם השתקעו בירושלים, יחד עם עולים חדשים ממרכז אסיה, ולאחר מכן בדרום תל אביב, שם מצוי בית הכנסת המרכזי שלהם עד היום הזה. בעקבות מלחמת ששת הימים ותחיית הציונות בברית המועצות יזמו היהודים ההרריים מסע משלהם למען העלייה לישראל. ואמנם, בראשית שנות השבעים הצליחו כמה מזה יהודים ההרריים לצאת מברית המועצות ולעלות לארץ. חלום העלייה ההמונית התגשם לבסוף בשנים 1990-1993, והיום נותרו במזרח הקווקז יהודים ספורים בלבד. כ-5,000 יהודים, פליטים מדגסטן ומצ'צ'נייה, מתגוררים היום בפיאטיגורסק, במחוז קוֹקְסֶקי מינְרַאלְנִי וֹוד שבצפון הקווקז. בעיר זו יש היום בית ספר יהודי ובית כנסת.

ג'יהודי: השפה הטאטית היהודית וספרותה

הבלשנים משייכים את הג'יהודי, שפתם של היהודים ההרריים, למשפחת הלשונות האירניות מה שמבליט את מוצאו הגיאוגרפי של שבט יהודי זה. במשך הדורות קלטה השפה המקומית שבפיהם מילים אֶזְרִיות ועבריות, עד שנוצרה השפה הקרויה היום ג'יהודי או טאטית יהודית.

רוב היהודים ההרריים דיברו שתי שפות. יהודי אורביג'ין ודרום דגסטן דיברו אֶזְרִית (במבטא יהודי חזק); באזורים מסוימים של דגסטן הדרומית והמרכזית דיברו לֹזִין וְטֶבֶסֶאֶרָאן, ובצפון דגסטן דיברו קומיק. גיוון לשוני זה משתקף ברפרטוארים השיריים הכלולים באתנולוגיה זו: השירים האפיים מס' 22 ו-21 הם באֶזְרִית ושיר מס' 30 הוא שיר ערש דוֹלֶשֶׁנוֹ, בג'יהודי ובאֶזְרִית. אחרי כיבוש הקווקז בידי הסובייטים נעשתה הרוסית שפתם השנייה של היהודים, אחרי ג'יהודי.

עד שנת 1929 נכתבה שפת ג'יהאורי באותיות עבריות; לימים נתקבלו האלף-בית הלטיני ואחר-כך אלף-בית הקירילי. בתעתיקים שבספר זה תשמש שיטת תעתיק שהוצעה עליידי פרופ' מיכאל זאנד (ראה: Zand 1985, עמ' 3, הערה בדבר תעתיק). שיטה זו אומצה תוך שינויים משטות הרעתיק המקובלת בין חוקרים דוברי אנגלית לשמות פרטיים ותארים בשפות האיטלקית: $\tilde{a}$ מציינת את תנועת ה- a במילה האנגלית bad , $\tilde{u}$ מציינת את התנועה הגרמנית $\ddot{u}$; ' מציין את הצליל הלועזי הקולי ו- h את הצליל הלועזי הלא-קולי. שמות המשפחה של היהודים ההרריים נמסרים על-פי הגרסאות הרוסיות (הרשומות בתעודות הזהות שלהם), וכך גם שמות של ערים וכפרים המופיעים במפות רוסיות; יוצאים מכלל זה שמותיהם של רבנים וחזנים שהשתמשו בשמותיהם העבריים.

המקורות הספרותיים של הטקסטים שבקובץ זה

בעשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה, בעקבות השתלטות הרוסים על דגסטן, החלו חוקרים יהודים ולא יהודים להתעניין בפולקלור של היהודים ההרריים ובלשונם. בתקופה זו פרסמו יהודים אשכנזיים שירים, סיפורי עם ומחקרים לשוניים ברוסית (ראה: Miller 1892; Shapiro 1983). במאה העשרים החלו להופיע כתבי עת ועיתונים בשפת ג'יהאורי, ונכלל בהם גם חומר פולקלורי. בעשורים הראשונים של השלטון הסובייטי פחת עניינם של החוקרים ביהודים ההרריים. הפרסום המודרני היחיד בשפת ג'יהאורי הוא כתב העת 'אטאן סובטימו', המופיע למן שנת 1960; בין עורכיו הסופר חזגיל אבשלומוב.

תמלילי השירים שבאוסף זה מתחלקים לשתי קטגוריות עיקריות. בראשונה כלולים שירי עם אנונימיים, שנשמרו רק במסורות בעל פה ופורסמו בחלקם באנתולוגיות קודמות (ראה, למשל: Avshalumov 1980); כמה משירים אלה מתפרסמים כאן לראשונה. בקטגוריה השנייה – שירים פרי עטם של משוררים נודעים בני המאה העשרים הכותבים בשפת ג'יהאורי, כגון: מישי בכשיאב, סרגיי אכיאייב, ישר מושיאחוב, זויה סמנדזאבה, חזגיל אבשלומוב ואחרים, שלחניהם חוברו על-ידי מלחינים יהודים ופולריים. תמריץ לכתיבת שירים חדשים בשפה זו שימשה חנוכתה של תכנית רדיו בג'יהאורי (בשנת 1960 לערך). שירים חדשים אלה נתקבלו יפה חכו לפופולריות רבה.

חומרים שבקרב היהודים ההרריים רשמו את מילות שיריהם בחוברות שנקראו 'תלמוד'. מונח זה נתקבל גם אצל המוסלמים לקובצי השירים שלהם. השפעה זו נובעת מהמגעים בין יהודים לבין מוסלמים, שאירעו לא פעם בערבי שירה משותפים של מוסיקאים יהודים ולא-יהודים.

הזיקה למוסיקה לא-יהודית

במהלך 500 השנים האחרונות שררו יחסים קרובים בין יהודים למוסלמים בכל רחבי מזרח תצפון הקווקז, וקרבה זו משתקפת בתרבותם המוסקלית של שני העמים. משותפים להם רפרטוארים, כלי נגינה וז'אנרים מוסיקליים, ויש שאפילו שיתפו פעולה בהופעות מוסיקליות. בכפרים המעורבים נהוג היה שהמוסלמים והיהודים מוזמינים אלה את אלה לאירעיים חגיגיים, ומוסלמים מבאקו ועד נאלצ'יק אף נהגו לשכור מוסיקאים יהודים להנעים להם את חגיגותיהם. ואכן, במזרח הקווקז הייתה הנגינה הכלית משלח יד יהודי טיפוסי. תופעה זו רווחת בארצות

אסלאמיות אחדות, כגון אירן ומרוקו. אם קיימת הפרדה בין הרפרטואר היהודי והרפרטואר המוסלמי, נובע הדבר משני גורמים: שפתם הייחודית של היהודים, גיזתו, והקשר החברתי היהודי של הביצועים (למשל, חתונות, חגיגות בר-מצוה, וכד"ב).

בין הז'אנרים המוסיקליים המשותפים ליהודים ולאי-יהודים המיוצגים באוסף הזה נמנים קטעים מרפרטואר המוגאם (המוגאם המאולתר, הראנג והתסניף), מחול הטרקאמה באזרבייג'ן ובדגסטן הדרומית, וכן הקאפה, הלוגינקה והאיר מדגסטן הצפונית ומחבלים אחרים של צפון הקווקז (כל הז'אנרים המוסיקליים הללו יידונו להלן). במאה העשרים אימצו מוסיקאים יהודים שירים ומחולות ארמניים פופולריים שלמדו מהקלטות מסחריות.

התפקיד המרכזי ששיחקו יהודים בחיי המוסיקה של האיזור משתקף גם בכתביהם של סופרים מוסלמיים, כדוגמת Umakhanova (1991: 44). הזיקה הקרובה שהתפתחה בין התרבויות היהודית והלא-יהודית בקווקז נובעת מן המורשת הגאופוליטית והסוציאלית המשותפת לשני העמים (ראה אצל Khalilov).

הפרטוארים המוסיקליים של היהודים ההרריים

מוסיקה ליטורגית

בקהילות היהודים ההרריים לא נהגו לשכור חזנים מקצועיים. התפילות בבתי הכנסת נוהלו בידי הרבנים, שמילאו גם תפקידים דתיים אחרים בקהילה, כגון: מורים, שוחטים ומוהלים. ייתכן שיש בכך הסבר לפשטות היחסית של המוסיקה הליטורגית בקרב היהודים ההרריים. אופייני למוסיקה זו סגנון שירה ונגינה המיוסד על מודוסים של שלושה עד חמישה צלילים לאוקטבה, בלי שים לב לצורתו או מראו של הטקסט הליטורגי. כך יצא שמזמורים, תפילות בפרוזה ופיוטים מושרים בלחנים דומים מאד. יתר על כן, ההבדלים בין הסגנונות הליטורגיים המוסיקליים של חבלי הקווקז השונים הם מזעריים, בהשוואה לגיוון הניכר ברפרטוארים היהודים העממיים של האיזור. האמת היא שהמוסיקה הליטורגית אחידה למדיי בכל רחבי האיזור.

מסורת 'ניגון' התפילות (כלומר, אמירתם בכעין שירה) הועברה מדור לדור כחלק מתכנית הלימודים ב'תלמיד כונא' (בית התלמיד, המקביל ל'חדר' האירופי). וכך מתוארת שיטת לימוד על-ידי צ'ארני (מובא אצל אלטשולר תשנ"א: 387):

הרב יושב על גבי הקרקע, על שטיח, וסביבו הילדים, כולם יחד, מניעים את ראשיהם אנה ואנה, קוראים את התפילה או את התורה בניגון טטארי' [כלומר "אזרי"] בלוי תרגום לטאטית-פרסית.

שפירא, שלימד עברית בבאקו בין השנים 1913-1923, מתאר את בתי הספר הדתיים כדומים ביותר לאלה של המוסלמים, והדמיון נוגע אף לניגוני התפילה (Shapiro, 1983, עמ' 104). אידלסון (1922) הגדיר את ניגוני התפילה הדגסטניים כענף במסורת הפרסית היהודית.

מן המחקר שלנו מתקבלות תובנות חדשות בסוגיה זו. כפי שהזכרנו לעיל, המוסיקה הליטורגית של היהודים ההרריים מונוטונית ואין להשוותה למוסיקה העממית העשירה והמגוונת שלהם. קהילה יהודית זו לא פיתחה כל מסורת פאראליטורגית המיוסדת על שירת פיוטים עבריים, כפי שעשו קהילות אחרות במזרח.

התפילה עצמה מתנהלת על-פי נוסח עדות המזרח. הסידור המשמש את היהודים ההרריים במאה העשרים מכונה 'קול תפילה', והוא מבוסס על סידור נוסח ספרדי שהודפס בליבורנו בכמה מהדורות והיה מקובל בקהילות הספרדיות של הקיסרות העות'מאנית. הסידור תורגם לג'והורי

בידי אסף פינחסוב ופורסם על-ידי המו"לים מרדכי בן מבוך וצטיריוב ושלמו בן שאול מורדכיבא בן־רננט מטעם היהודים ההרריים בוולנה, תרס"ט. איננו יודעים אם לפני מהדורה זו היו בידיהם סידורי תפילה מודפסים. מאז פרסום 'קול תפילה' המשיכו היהודים ההרריים להשתמש בסידורים נוסח ספרדי שהודפסו ברובם במדינת ישראל.

הפיוט אצל היהודים ההרריים

שלא כיהודים בחלקים אחרים של המזרח הקרוב (אירן, טורקיה וכו') לא הצטיינו היהודים ההרריים בדחיבור פיוטים. הפיוטים ששרו היו אלה שנכללו בסידור ובמחזור של עדות המזרח, שהיו בשימוש בקווקז למן שלהי המאה התשע-עשרה ואילך.

שמותיהם של פייטנים אחדים מן הקווקז נמסרו בספרות המחקר (ראה אלטשולר תשנ"א: Musakhanova, 1993; 433-432; עמ' 30-31; Zand, 1982; עמ' 24-25). ידוע לנו על שני פייטנים בני המאה השמונה-עשרה: גרשון לוי בן משי נקדי (או נקדימו) ור' אלישע הקטן בן שומאל מן הכפר אָבֹ סובו (דרומית לִדְרֶנְט); הגיעו לידינו שלושה מפיוטי של זה האחרון לימים הנוראים. במאה השמונה-עשרה כתב אברהם בן חנוכה מִדְרֶנְט פיוטים, שאחד מהם מושר עד היום בסדר פסח. משוררים אחרים שחיברו פיוטים הם מתתיהו בן שומאל, איש שמאקה (אורביג'ן, המאה התשע-עשרה), ויוסף בן חיים שור מקוסטארי, על יד קֶזֶה (נפטר סביב שנת 1920). היום אין היהודים ההרריים נוהגים לשיר פיוטים, לבר מפיוט של פייטן עלום שם 'ישראל חתון', שהועבר כמסורת בעל פה בתוך נוסח התפילה (מס' 18).

השימוש במודוסים במוסיקה הליטורגית

מספר מודוסים משמשים ברפרטואר הליטורגי של היהודים ההרריים. לכל המודוסים הללו טווח מוגבל, והם מורכבים מטריכורדים, טֶטְרַכורדים ופֶנְטַכורדים בתוך האוקטבה; המודוס נבחר בידי החזן, על-פי אמות מידה הנובעות מן הטקסט.

נוסחאות מְלֻחִדוֹת בעלות אופי פֶסְלֻמוֹדי, האופייניות למודוסים מוגדרים, עשויות ברובן שני חצאים, מופרדים זה מזה על-ידי הפסקה ומתחלפים לסידוגין (אבאבאב, וכו') או בזוגות (למשל, אאבבאאבב, וכו'). המבנה האחרון מופיע בדרך כלל בביצוע שירה סטרופית.

מקרא

המודוס האופייני של קריאת התורה בבית הכנסת ברור מתוך 'בראשית ברא' (מס' 1) ו'אתם נצבים' (מס' 2). הקריאה, בסגנון הברתי מדוקדק, מיוסדת על הטטרבורר רה דיאו-מי-פה-סול (לפעמים בתוספת לה כקישוט). דו נמוך נוסף יוצר את המוטיב הקדנציאלי האופייני ('סוף פסוק'): דו-מי (מס' 12).

המונח המצוין בג'והורי את קריאת ההפטרה הוא 'טמיסי' (ניקוי, מן המילה 'טמיס', נקי). פסוקי ההפטרה נקראים לסידוגין על-ידי שני בעלי קריאה, אחד בעברית ואחד בתרגום לג'והורי. אם בבית הכנסת מצוי רק בעל קריאה אחד, הוא עצמו קורא מקור וגם תרגום. המודוס המוסיקלי של

ההפטרה 'שוש אשיש' (מס' 3) נבדל מזה של התורה, בהיותו נוסחה מלודית במדוס הקטרכורדי רה-מי-פה-סול (לעתים בתוספת לה כקישוט), תוך שימוש במוטיב קדנציאלי יורד ייחודי (מי-רה-דו-סי-לה דיאז) בסוף הפסוק. סגנון הקציטיבי של ההפטרה יוצר ניגוד מובהק לקריאת התורה.

חמש המגילות (איכה, רות, אסתר, משלי ושיר השירים) מאופיינות בסגנונות ביצוע ייחודיים. למשל, פסוקי איכה (מס' 4) מושרים בפי הבעל קריאה, והקהל מצטרף בקטע האחרון של כל פסוק. את השירה של מגילת איכה, המיוסדת על טריכורד (רה-מי-פה) עם מוטיב קדנציאלי יורד ('סוף פסוק') עד דריאז, הקהל מלווה, לעתים, בבכייה. קריאת מגילת אסתר (ויהי בימי אחשורוש, מס' 5), מיוסדת בעיקר על הטריכורד מי-פה-סול (צליל הרציטציה העיקרי הוא מי) עם מוטיב קדנציאלי יורד אופייני ('סוף פסוק') עד רה (פה-מי-רה).

שבת

בתפילות השבת (ערבית ושחרית) מופיעות הדוגמאות היחידות שהוקלטו עד כה של לחנים קטריים ברפרטואר הליתורגי של היהודים ההרריים (ראה מס' 13-6). עם זאת, בהקשר זה מוגבלים גם הלחנים המטריים, כדוגמת הלחנים הלא-מטריים, למדוסים בעלי טווח צר (טריכורדים וקטרכורדים).

ימים נוראים

'אחות קטנה' (מס' 14) מייצגת את המדוס האופייני לרוב תפילות הימים הנוראים ואף את הגישה לביצועה של שירה סטרופית. שיר סטרופי זה מורכב משני משפטים מוסיקליים. המשפט הראשון (א) מבוסס על טריכורד יורד סול-פה-מי והוא משמש לביצוע הפסוקים שבכל בית. המשפט השני (ב), המסתיים במוטיב יורד סול-פה-מי-רה דיאז, משמש לפזמון החוזר של הפיוט ולפסוק האחרון של כל בית, החוזר עם הפזמון ולפיכך מקדים אותו. תכונה מבנית זו מצויה גם בביצועם של פיוטי תפילה אצל עדות אחרות של יהודי ספרד והמזרח.

שירי עם

טקסים עונתיים

כפי שנאמר לעיל, היהודים ההרריים חיו בדרך כלל בחברה חקלאית קדם שהתיישבו בערים הגדולות, בשלהי המאה התשע-עשרה ובראשית המאה הנוכחית. חילופי העונות שיחקו תפקיד מכריע בחייהם של יהודים אלה בעבר, ולפיכך הם פיתחו טקסים חברתיים ששיקפו את תופעת הטבע האלו. הטקסים היו קדומים, ככל הנראה ממוצא פגני או זרתוסטרי; הם קדמו, אפוא, לזמי האסלאם ונשתמרו בקרב האוכלוסיות היהודיות והמוסלמיות של מזרח הקווקז. עם הגירת היהודים מן הכפר לעיר, הרפרטוארים של שירי מחזור השנה נשכחו כמעט לחלוטין במהלך שלושת הדורות האחרונים של היהודים ההרריים.

שְׁעָמָה וְסָאל (מדורות אביב)

טקס אביבי זה מציין את ראשית השנה, ביום השוויון של האביב (21 במרס). המידענית מומיסקה מְמַרְאֵבָה תיארה בפניי את הטקס, והרי דבריה:

בחג הזה נאספו בשדות בני כל הגילים, אך במיוחד רוקים. הם הביאו עמם מזון (תפוחי אדמה, דגים, דברי מתיקה). הבעירו מדורות, אכלו, שיחקו משחקים, חדו חירות, הציגו מערכות קצרים ושרו במקלה. כל אחד ואחד היה חייב לדלג מעל המדורה ולומר: 'אתה כאן, ולוואי שכל חטאינו יטבעו במדורה'.

טיהור הנשמה המרומז כאן נקשר עם הצלחתו של קציר האביב. לדבריהם של כמה חוקרים, בתיאורם Khalilov (1991: 130) ו-Musakhanova (1994: 37), ייתכן שהשימוש באש לשם טיהור רוחני הוא שריד מדת האש הפרסית הזרתוסטרית. לדאבונג, לא הצלחתי לאתר ולו גם מידען אחד הזוכר שרים אלה.

גודיל-גודיל (שירי גשם)

שלא כבסעיף הקודם, עלה בידי לשחזר אחד מן הטקסים הקשורים בגשם ('גודיל-גודיל', מילולית 'דחלל, דחליל'), בסיתעם של יהודים מן הכפר מושקיר (נַגְדִי) שבזגסטן הדרומית. למרבה הצער, הם זכרו רק שורות אחדות מן השירים שליוו את הטקס, ורק שיר אחד זכרו עם מלודיה (ראה מס' 19). על-פי עדותם, משלא ירד גשם ויבשה האדמה, נאספה כל הקהילה, בתקווה שהאל יקשיב לקל תפלותיהם ובקשותיהם. הם היו בחורים ברוק בן חמש-עשרה ומלבישים אותו בבלויי סחבות. כל אחד מבני הקהילה היה נוטל דלי חדש וממלאו במים נקיים. אחדים מהנוכחים היו מחזיקים בצעיר, שעה שהאחרים שפכו עליו מים, והכול שרו תוך כדי כך. התהלוכה התקדמה מקצה אחד של הכפר לקצה השני, שעה שכל הקהל שרים את השירים והתפילות שנעזרו לטקס; להלן התרגום העברי:

הוי, האל הבורא,

יגיעוך קולותינו!

מאמינים אנו שאתה

תעניק לנו את לחם חקנו!

יבשה האדמה ואין הגשם יורד משמיים.

משהגיעה התהלוכה לקצה הכפר, שמע האל את קולם וארובות השמיים נפתחו. בדרת הגשם היו נשכים על הארץ, מנשקים את המים ושרים:

נהא אנו קרבנך, אלוהינו בוראנו.

אולי רק אחד מעשרה מבינינו טהור הוא.

קולנו שמעת.

גיריא או דומיוס (קינות)

בימי אבלות נוהגים לשיר קינות בבית הנפטר; הקינות מושמעות בפי נשים מקוננות ('גיריא' כונדא' בגי'הורי). רפרטואר הקינות נקרא 'גיריא' במרחק הקווקז ודומיוס' בצפון. הקינות מבוצעות בחדר נפרד בבית, הקרוי יוסי-כונא, כלומר, 'בית האבל', שם נאספות הנשים במשך ימי 'השבעה'. הנשים אינן מלוות את המת לבית העלמין אלא משתתפות שם בשני טקסים, בינם סיום 'השבעה' ('חפד רוזי', כלומר, 'שבעה ימים') ובינם הארבעים לאחר הקבורה ('ציל רוזי', כלומר, 'ארבעים יום'). מונח זה של 'ארבעים יום' מנוגד להלכה הנורמטיבית, הקובעת תקופת אבל של שלושים יום מיום הקבורה, וקרוב לוודאי שהוא נובע מהשפעה מוסלמית. אף על-פי שתקופת האבל נמשכת הלכה למעשה שלושים יום בלבד, יש להניח שבעבר היא נמשכה ארבעים יום. כמו כן שרים קינות ביום השנה הראשון לפטירה (יא סאלי', כלומר, 'שנה אחת'), שעה שמעמידים את המצבה. לבד מכך נהוג לקנות על קברות קרובים אחרים בשעת הביקור בבית העלמין.

הטקסטים של הקינות מפורסמים למדי. תהליך חיבורה של הקינה לימי 'השבעה' מעניין ביותר. בתחילה מודיעה אשה מבנות המשפחה על הפטירה. בתחילת ימי 'השבעה' מאלתרים את הקינות, אבל ככל שנוקפים הימים מקבלות הקינות אטיאט, מכוח החזרה המתמדת, צורה קבועה. בעקבות כך אפשר להעביר קינות 'מרצחות' מקבורה אחת לאחרת. בכפר מושקור שבדגסטן הדרומית נהוג לשיר בלווייתניהם של נפטרים קשישים במיוחד קינות שכללו הערות סטיריות. קינות אלו נקראות 'גיריא ערוסי', כלומר, קינות חתונה; ראה (Avshalumov 1990, עמ' 37).

תיתכן גם שירת קינות מחוץ להקשר של אבלות, ובמקרה כזה גם הגברים נוטלים חלק. למשל, 'גיריא' כלולים ברפרטואר של זמרי העם ('אשוגי'), ושרים אותם במסגרת שירה אפית כאשר הטקסט עוסק באבלות (ראה להלן). הנוסחאות המלודיות של 'הגיריא' מאולתרות במסגרת טווח צר של ארבעה או חמישה צלילים והן מצטיינות בוריימה קצבית. בקינה האזרית, פרי עטו של האשוג היהודי סיין בן דון יוסופוב (ד'ר'גנט 1914-ישראל 1975), מקונן המשורר על עצמו עוד לפני מותו (ראה מס' 22). בנוסח המוקלט שבידנו כלולים ארבעים ושניים בתים, בני ארבע שורות כל אחד (באוסף הנוכחי נכללו ארבעה-עשר הבתים האחרונים). השורות הראשונה והאחרונה בכל בית מושרות פעמיים. השיר מבוצע במודוסים ביאתי שיראז (29 הבתים הראשונים) וציארגה (שאר הבתים). במאה העשרים כללו משוררים יהודים בודבוריהם פרפרוזות של גיריא. כך עשה משיי ב'כשיאב, שכלל בדרמה שלו 'איגידו' (שפורסמה לראשונה במכצ'קאלה, 1936) גיריא הבנוי על יסוד ז'אנר עממי זה.

ביצוע הגיריא הוא כדלהלן. זמרת אחת פותחת בשורה אחת והמקוננות משיבות בפומון יחיד 'ה'ן-ה'ן-ה'ן-ה'ן' (פירוש המילים האלה, שעיקרן ככל הנראה חיקוי צלילים, לא היה ידוע למדענים שלנו). אחרי הפומון מושמעת שורה נוספת מפ' זמרת אחרת, וחר חלילה. הטקסט והלחן מאולתרים במקום.

תוכנה הספרותי של הקינה מתמקד בחייו ואישיותו של הנפטר וכן של מכובדים אחרים בקהילה שנפטרו זה מכבר. שורות אחדות בשיר עשויות להשמיע מסר פילוסופי או סמלי בתוכנו (ראה, למשל, מס' 28, שם מתפרשים חלומותיו האלגוריים של ילד על-ידי אמו). נושאים מחיי יום-יום עשויים אף הם לחדור לטקסט. ההיבט הדינמי של הזאנר הזה משתקף בסוגיות המקומיות הניחנות בגיריא שנתחברו במדינת ישראל. למשל, לאחרונה נוסף לאוסף שלנו שיר געגועים 'למולדת' הקוקות, מושר בפי ידא בת גבריל גברילובה (ראה מס' 27).

אוסף הקינות הנוכחי בשפת ג'והורי הוא פרסום ראשון של רפרטואר שירים קדום זה.

גֵּנְאֵס־נְנִי (שירי ערש)

הרפרטואר של היהודים ההרריים עשיר בשירי ערש. אמהות וסבות נוהגות לאלתר שירי ערש, לעתים במשך שעות אחדות, שעה שהן מנדרות את התינוקות בעריסה. אף שרוב השירים הם בג'והורי, שירי הערש באזוריג'ן מושרים גם בשפה המקומית (אֶזְרִית). שם הזאנר נגזר ממילות הפזמון של רוב שירי הערש: 'גֵּנְאֵס־נְנִי, כלומר, 'נומה, 'נומה'.

קיים דמיון מוסיקלי מסוים בין הגֵּנְאֵס־נְנִי לבין הגיריא: בשני הזאנרים זרימה קצבית חופשית והם מוגבלים לטווח של מודוסים המכילים ארבעה או חמישה צלילים. הטקסטים מתארים בדרך כלל את שאיפות האם לתעיד הילדים: הם יגדלו ויהיו תלמידים חרצים, יסיימו בלא פגע את שירותם הצבאי (בצבא הצאר או בצבא הסובייטי), ויצליחו בבגרותם. לבד מכך מקבלת האם על עצמה את כל הדאגות והכאבים של ילדה (ראה שירים מס' 29-30).

מְעִנְהוּ עֵלִי (שירי ילדים)

אוסף זה כולל, מלבד שירי ערש, שירים אחרים הנוגעים לילדים ברובם שירי משחק. בניהם נמצא את השיר 'שומן־דה', כלומר 'ספירה' (מס' 31), המתייחס לתהליך שבו מלמדים את הילד ללכת. שירים שונים המלמדים אלף-בית לילדים נשכחו אצל היהודים ההרריים של הדור הזה.

טקס הבר-מצוה, המכונה 'תפיל־וואני', כלומר, 'הנחת תפילין', נערך בהגיע הנער לגיל שלוש-עשרה. מזמנים את הרב לבית הנער אחרי תפילת שחרית בבית הכנסת. הוא עוטר את הילד ב'ציצית' (טלית) ובתפילין ומלמדו את הברכות. לעת ערב נערכת מסיבה, שבה מנגנים גם מוסיקה כלית. רפרטואר הבר-מצוה דומה לזה של שמחות אחרות; למשל שיר מס' 32, מן הכפר קוֹבָה, מושר גם בטקס ברית המלה.

מְעִנְהוּ אוֹבוֹסוֹנְצִי (שירים אֶפִּיים)

היהודים ההרריים היו נאספים בבתים פרטיים, במרכז הרובע היהודי או בבית הכנסת, כדי להאזין לאובוסוֹנְצִי, הם זמרי סיפורי עם (שהיו ברובם גברים). שמותייחס של כמה מן האובוסוֹנְצִי המפורסמים ביותר במאת השנים האחרונות שמורים עד היום ביזרון הקהילתי: אֶיבּוֹלוֹ טארכוני (בן הכפר טארפי שבדגסטן), שלמה מְמִירי וחֶזְגִיל אַמִּין (דאדאשב). שניהם בני דְרֶבֶנט.

האובוסונצ'י היו מזמרים את סיפור העם, בניהם גם אָפּייים, בשלמותם או, אם היה הסיפור ארוך ביותר, קטעים קטעים (ואז מכונה המספר גם 'מַעֲנִיכָה') בג'יהורי או 'אֶשּׁוּג בֶּאָרִית'. הסופר היהודי הרגסטי א' קוקוליאב תיאר את האובוסונצ'י בחדר מספרי:

אובוסונצ'י מוכשר יכול לספר סיפור שעות רבות, ללא הפסקה. נימת דבריו מונוטונית, קצבית ומעט מסתורית. שלא כומרים, מספר הסיפורים איננו נעזר במחזות או בתנועות גוף. אם ברצונו להסב את תשומת לבם של המאזינים לפרק מסוים או לפרט כלשהו, הוא עוצר את שטף הסיפור ונושם עמוקות... (אלטשולר תשנ"א: 426).

סיפורי העם של היהודים ההרריים, האובוסונא, חלקם היסטוריים וחלקם אָפּייים. אנו מוצאים שם קטעים נבחרים מן האָפּוס הפרסי 'שאחנאמה', כגון 'בֶּאִין נא מאנאין', 'רוסטום זול', ומאָפּוסים קלאסיים אחרים (דיאסטאן) השייכים למסורת האָרִית, כגון 'אָסְלִי נא קאראם', 'אודיגוזאל', 'קידוג'ו', 'פֶּאֶר־כֹּנוֹס' ו'שֶׁכְּסֵנִס נא אושוג גאריב'. גם קטעים מן הסיפור הערבי 'לִילִי נא מְגֻנָּן' מצויים ברפרטואר של היהודים ההרריים. שירים אָפּייים אחרים הם 'אובוסונכוי' ו'נדאגנ', שהם סיפורים מבוססים על תמונות מחיי היום-יום או על פרשיות מתולדות עם ישראל. בסיפורים שונים מסוג זה יש לעתים קרובות גיבור עממי משותף. והרי אחדים מגיבורים אלה: שימי או שומאיל דְּרֶבְנִי, אליזהו או אֶלִיֻבֻ נובי (אליהו הנביא) ומולא נאסרֶאֲדִין (רמות אהובה בפולקלור של תרבות האסלאם; לזיאנר הזה ראה: Avshalumova & Gilyadov).

הרפרטואר היהודי של שירים אָפּייים המשיך לפרוח גם בחיים המודרניים. לדוגמה, המשורר היהודי מרדכי אבשלום דְּרֶבְנִי, שהוגלה לסביד בשל מעשים בסגנון רובין הוד, כתב מכתבים בחרוזים תוך שימוש בצורה 'גֶּשְׁמָה' של השירה האָרִית (מרובעים שבהם חזורים על הפסוק האחרון; צורה זו מקבילה לצורה 'בֶּנֶד', ראה להלן, מס' 7, שירי חתונה). מרובעים אלה נתחבבו על הקהל והיו שרים אותם גם במסורת בעל פה (ראה: Musakhanova 1993, עמ' 60 וכאן שיר מס' 21). שאלו סימאנדו, שנודע גם בכינויו 'שֶׁאֶס־בֹּבֹב', הוא משורר יהודי בולט אחר שהצטיין בזיאנר הניחון ושכתב בשפה האָרִית. הוא נולד בשנת 1856 בדרבנט. רבים משיריו נפוצו בקרב היהודים ההרריים (ראה: Simanduyev 1991).

טיפוס אחר של שיר אָפּי המתקשר עם חיי היהודים בזמן החדש עוסק בגיוסם של היהודים ההרריים לצבא הרוסי, בעקבות כיבוש הקווקז המורוד על-ידי צבא הצאר באמצע המאה התשע-עשרה. השירים הללו מבטאים געגועים לבית ולמשפחה (למשל מס' 25). והמשיכו ליצור שירים כאלה גם על הצבא האדום הסובייטי אחרי המהפכה הבולשביקית. מוטיבים ספרותיים מסוג זה חדרו גם לשירי ערש (נאנאסדנאני).

ברוב המקרים נושאים האובוסונצ'י מסר דידקטי, כגון מתן שכר בעד כיבוד אב ואם או שמירת השבת. סיפורים אחרים עוסקים במאבק בין רוחות טובות לרוחות רעות, או בין האדם לשרים.

אחרים מן האובוסונצ'י שהוקלטו מכילים לחנים טיפוסיים, המושרים לסירוגין עם קטעי הרְצִיטַטִיב המאפיינים זיאנר זה. שירים אחרים מושמעים בסגנון רצִיטַטִיב עקב, ומושתתים על מודוסים בקבצים זורמים (ראה מס' 20, 24). בסופה של כל אֶפִיזודה עשוי הזמר להחזיר לחן קצר

וקצבי, שמושורות בו הברות חסרות מובן. במקרים אחרים מוסיפים לאפוס שירים סטרופיים שלמים, ללא קשר לעלילה העיקרית של הסיפור (ראה מס' 23).

כּוּבָא וּוְאַהּ (ברכות ואיחולים)

המשמעות המילולית של הביטוי הגיזוּרִי 'כּוּבָא וּוְאַהּ' היא 'איחולים טובים'. כאשר התקבצה הקהילה לחגוג, כאשר הגיעו אורחים או נוסע שב מנסיעה ארוכה, היו זקני הקהילה ונכבדים אחרים מברכים את הבאים במילים אלו, ולפעמים היו שרים את הברכה. דוגמה לז'אנר הזה מְדֻבָּרֶנֶט כלולה באנתולוגיה זו (מס' 26).

מְעִנְהוּי עֲרוּסִי (שירי חתונה)

שירי חתונה הם רוב רובו של רפרטואר שירי העם אצל היהודים ההרריים, אולי משום שהחתונות היו נמשכות שבעה ימים והיו כרוכות במספר חגיגות. דבר זה אופייני לחתונות יהודיות בעולם האסלאם. אף שהמסורות קיימות בוריאציות מקומיות רבות, עיקרן משותף למרבית הקהילות של היהודים ההרריים, והתיאור דלהלן מתייחס לסידור המשותף הזה. התיאור מתייחס גם לחתונות שנערכו בתקופות האחרונות. מחקרים אֶתְנוֹגְרַפִּיִּים של היהודים ההרריים שנכתבו במאה התשע-עשרה (כגון: Anisimov) מזכירים גם טקסים נוספים, אשר נעלמו, ככל הנראה, במהלך המאה העשרים.

האירועים העיקריים של החתונה הם אלה: 'כּוּסְדָּאִי' (מילולית: ידידות, מפגש המחותנים בבית הכלה): 'גוֹדוּשׁ-בְּנֵדִי' (מילולית: קשרי קרופה, או קידושין); 'סְגֻדוּשִׁי' (מילולית: הידידה [של הכלה] טקס החינה): 'בּוֹרְגוּלוּ' (מילולית: לפיד, כלומר, תהלוכת לפידים מבית החתן לבית הכלה, וההולכים מביאים עמם סל קמח, שני ק"ג בשר, שני ק"ג אורז, צִיֵּד קֵאִי-שׁוֹרֹב, כד יין ושמלת הכלה); 'חופה' (כמשמעות המילה העברית); 'מְהָר' (מניין); 'גִּי' (חתימת הסכם המוהר הכתוב); 'עֲרוּסִי' (מסיבה אחרי החופה, הנערכת היום באולם שמחות); 'גּוּזָאצִיץ' (ביקור הורי הכלה בביתה החדש של הכלה, שבעה ימים אחרי העֲרוּסִי); 'מְהֻמוּנִי' (מילולית: אורח, ביקור ראשון של הזוג הטרני בבית משפחת הכלה; ביקור זה מכונה אצל יהודי צ'צ'נייה בשם 'בִּינְמוֹנְצִי'). לא כל האירועים הללו מלווים במוסיקה; אנו נתאר להלן רק אותם אירועים הכרוכים בנגינה או בשירה.

שירי החתונה מתחלקים לשני סוגים: אלה הקשורים ישירות לטקס הנישואין, ושירים חגיגיים כלליים. ההכנות לחתונה נפתחות ב'שִׁדוּךְ' וב'אִידוּסִין' (כאן משמשות שתי המילים העבריות). החתן והוריו באים לבית הכלה. אם היה שדכן ('אִילְצִי') מעורב בשדוך, שרים לכבוד המאורע שיר מיוחד (מס' 56). בגוֹדוּשׁ-בְּנֵדִי מבדא החתן את טבעת האירוסין ושתי המשפחות מחליפות ביניהן תשורות ('טְבָהוּ'). אם משפחת החתן אמידה תלודה מסיבת האירוסין מוסיקה בביצוע נגנים מקצועיים.

בעברו של טקס החתונה נערך הסְגֻדוּשִׁי (מסיבת החינה) בבית הכלה, במיוחד בקובה (אזרבייג'ן). קבוצת נשים מקיפה את הכלה והן שרות את שיר החינה. טקס זה פתוח בפני כל אורח, תמורת תרומה קטנה לזמרת הראשית, שהיא בדרך כלל ממשפחת הכלה. הזמרת מברכת את התורמים,

את משפחותיהם ואת קרוביהם. באירוע זה שרים יהודי קובה את השיר 'באניגורו' (מס' 44) בסגנון של שירת מענה בין הזמרת לקהל. על-פי השערתנו, המונח 'באניגורו' גזור ממלה פרסית 'באנאגר', שפירושה 'מקושט' (Rubinchik 1983, כרך 1, עמ' 223).

ביום החתונה, קודם צאתה של הכלה לטקס החתונה שבבית הכנסת, שרות אמה וידידותיה שירי פרידה מיוחדים (כינוים הארוך של שירים אלה בג'הורי מיתרגם: 'שירי פרידה של הכלה מבית אביה ואמה'). שירים עצובים אלה מושרים לעתים תוך כדי בכייה (ראה מס' 46).

קודם לטקס החתונה הולך החתן, מלווה בקרוביו ובמוסיקאים, בתהלוכה לבית הכלה. לפעמים דוחה משפחת הכלה את צאתה לטקס עד שתשלם משפחת החתן כופר סמלי. עתה מביאים את הכלה לבית החתן, שם שרים שירים מיוחדים בשבח יופיה, אישיותה וכשרונותיה. שירים אלה מכונים 'א' אי כונא ארוס אומ' (מילולית: 'לבית הזה הגיעה כלה', מס' 57; ראה גם מס' 39, דוגמה מקברדינרבאלקאר).

התהלוכה מתקדמת, תוך כדי שירה ומחול, אל בית הכנסת. בני משפחתה של הכלה נושאים עמם מְרָאָה ומנורת שמן, כסמלים לאושר. חפצים אלה מוחרים בכמה מן השירים.

סדר הברכות בטקס החתונה שבבית הכנסת (ערוסי נא גודושי'), הנאמרות תחת החופה, הוא כמקובל בכל עדות ישראל. התוספת היחידה היא שירת פיוט בשם 'אסוראיל חותן' בעברית ובג'הורי לסירוגין. פיוט זה עבר מדור לדור בעל פה בלבד (מס' 18). נקודה אחת ראויה לציין בחופה, כפי שזדה נערכת בעיר מְכָצ'קאלה: הכלה, ולא החתן, היא השוברת את הכוס ברקיעת רגל לזכר חורבן המקדש.

אחרי טקס החתונה יוצרים החוגגים תהלוכה, העוברת תחילה על-יד בית החתן. שם טובלת הכלה את אצבעותיה בדבש ומורחת אותו על המזוזה. כאן שרת הנשים: האם יגיע המזל עמי לבית הזה? התהלוכה ממשיכה בדרכה אל מסיבת החתונה, שהייתה נערכת על-פי המסורת ברחוב או בחצר ביתו של החתן. היום נהוג לקיימה בדרך כלל באולם שמחות. אורחים המבקשים לרקוד עם הכלה במסיבה צריכים לשלם להוריה או למוסיקאים, ובתגובה לכך שרה המארחת העיקרית שירים מיוחדים ('מְעֵנֵהוּ קֵאוֹנִי') במסיבת החתונה (מס' 51-52).

אחרי החתונה מסתגרת הכלה שבעה ימים בבית החתן, וביום השביעי באים הוריה לבקרה. נערכת מסיבה מיוחדת ('גֵּוֹאצ'וֹן'), שבה מוצעות המתנות שהביאו הורי הכלה להורי החתן. בהזמנתו זו מסיירים לראשונה את הינומת הכלה ואם הכלה או אחת מאחיותיה שרה את השיר 'יא שאולה מְקֵמֵן דאדא' ('הישאר עוד ערב, אימא', מס' 45). שיר זה הוא בעצם שיר פרידה עצוב, שבו מבקשת האם מבתה שתתעכב עמה עוד לילה אחד לסייע לה בעבודות הבית.

שירי החתונה של מסורת כאִטוֹגִי (צפון הקווקז) מתחלקים לסוגים אחדים. שירים אלה נקראים בשם 'בִּנְתִּי', 'מְעֵנֵי גִ'הוֹרִי' ('שירים יהודים') או 'מְעֵנֵי כאִטוֹגִי' ('שירים ממחוז כאִטוֹגִי', מס' 33-38), 'מְכֵסֵּאֲרָא' (שירים היתוליים אשר שרות נשים זקנות במהלך התהלוכה מבית הכלה אל בית החתן לפני החופה; ראה מס' 43), שירים לכבוד הכלה וכן, בימינו, 'צִ'סְטוֹשְׁקִי גִ'הוֹרִי' ('מרובעים יהודים' ברוסית ובג'הורי).

בעבר נערכו בחתונות תחרויות בין האורחים, שהיו מאלתרים מרובעים בצורת דרשיח (כל מרובע מכונה בשם 'בגד' ומתחלק לשני זוגות בני שני פסוקים כל אחד, שכל אחד מהם נקרא במונח העברי 'בית'; למיתוח ספרותי של ז'אנר זה ראה: Musakhanova 1993, עמ' 43-44). אם ניגנו גם לזיו מוסיקלי-כלי, היו מפרידים בין המרובעים כנגינת ביניים, שבמהלכה מי שזימר את המרובע האחרון היה רוקד בין האורחים. סוג אחר של שיר הוא 'שיר החידה', שבו פותח זמר אחד את שתי השורות הראשונות בחידה וזמר אחר משיב בשתי השורות האחרונות. שירי חידה כאלה מוכרים בהודו, באייר ובין עמי הקווקז (ראה מס' 40 ו-53; לסוגים אלה ולסוגי שירים אחרים המשותפים ליהודים ולמוסלמים בצפון הקווקז, ראה Umakhanova 1991).

סאן ראוי להכיר טקס נוסף, שאמנם איננו שייך לחתונה עצמה אבל אפשר לראות בו שלב בתהליך יצירת המשפחה החדשה. טקס זה, הנקרא בשם 'גופארה-גשא', מציין את הולדת הילד הראשון. הוריה של הילדת מעניקים לווג הצעיר את הערסה ('גופארה') כמתנה ונערכת מסיבה לכבוד האירוע. גם במסיבה זו נוהגות משפחות אמידות להזמין מוסיקאים.

מוסיקה כלית

על-פי המסורת, נגנים יהודים היו מנגנים לרוב בחתונות ובמסיבות רק בקרב קהילותיהם. ברם, במהלך המאה העשרים נתרבב היקף פעילותם של מוסיקאים יהודים. הם החלו להופיע לפני קהלים גדולים יותר באולמי קונצרטים, הן בברית המועצות והן מחוץ לגבולותיה, בפסטיבלים של מוסיקה ומחול עממיים. יתר על כן: מוסיקאים יהודים הופיעו לפני קהל מחוץ לברית המועצות אף כנציגים של התרבות של מזרח הקווקז בכללה, ומכאן הגיעו גם לקריירות מקצועיות. אחדים מהם זכו לדו"ח מוסיקלי פורמלי באקדמיות למוסיקה ובקונסרבטוריונים, בעודם ממשיכים לבצע מוסיקה עממית בחתונות ובמסיבות.

המוסיקאים היו ברובם גברים, אם כי בחבלים הצפוניים והמזרחיים של הקווקז נהגו גם נשים לנגן בגרמושקה (האקורדיון הקווקזי; ראה להלן). במשפחות עשירות היה נהוג ללמד את הנשים נגינה בכלי זה, ונשים אחדות אף התפרנסו מכך. על-פי ברוך זבולנוב, נשים היו מזמינות קרובות וידידות למסיבות מיוחדות ('אירוי'), שבהן היו שדות ומנגנות בגרמושקה.

בקווקז אפשר להבחין בשתי אסכולות של מוסיקאים יהודים. אחת היא אסכולת דרום הקווקז ואזרבייג'ן, ואחת היא זו של דגסטן הצפונית, צ'צ'ניה וקבצ'ינר-באלקאר. ההבדלים בין האסכולות ניכרים בכלי הנגינה ובז'אנרים.

המוגאם אצל היהודים ההרריים באזרבייג'ן ובדגסטן הדרומית

עם השתלבותם בתרבות האיזור אימצו היהודים את המוגאם, היא מסורת המוסיקה האמנותית של התרבות העירונית באזרבייג'ן ובדגסטן הדרומית, אחרי שהיגרו לערים ולעירות כגון באקו, דרֶבֶנְט וקוֹבֶה. בקווים כלליים, הרפרטואר, הטכניקה והמחודסים שבמוגאם המבוצע בידי יהודים זהים לאלה המקובלים על האזרים והדגסטנים (למוגאם של דגסטן ראה: During 1988; Hadjibekov 1985). לפיכך, מה שמייחד את המוגאם בקווקז היהודי הוא השימוש בגיזהרי במקום באֶרִית. ככלל, כל המוסיקה העממית של היהודים ההרריים משתמשת במחודסים

ובמוטיבים הנגזרים מן המונומאט. המודוסים הטיפוסיים ברפרטואר הזה הם: ביאתי שיראן, סגה, מְהוֹר הַיְנִידִי, צִיאֲרָגָה וּשְׁדֵי הַיְהוּדִים.

סוויט מוגאם עשויה להתבצע סמוך לסופה של מסיבת החתונה, שעה שנותרו רק המשפחה וידידים קרובים. אף שאורך הסוויטה עשוי להשתנות, הרכבה קבוע: ראנג פותח, אלתור קולי (שהיהודים מבטאים אותו מוגזם) ושיר הנקרא 'תִּסְנִיף מְעָנִי' (ראה מס' 60 ו-61).

ייתכן גם ביצוע של ראנג כקטע עצמאי לליווי מחול (פירושה המילולי של המילה באזרית הוא 'צִבְעִי', ומכאן המשמעות המורחבת של צלילים קצביים ועשירי גוונים, כלומר, מחול). אשר ללחני הראנג, כמה מהם ידועים ככל הנראה רק ליהודים, וייתכן שחוברו בידי יהודים. קטעים ספציפיים אלה מנוגנים ברדיו מכצ'קאלה בתכנית בג'הודי בלבד. בצורתו ובתזמורו הראנג קרוב מאוד למחולות אחרים של היהודים ההרריים, כגון האובשורי והכֵּאֵרִס.

התסניף (הנקרא לפעמים בג'הודי בשם 'מְעָנִי' שפירושו שיר) הוא שיר סטרופי בליווי להקה כלית, ובו פזמונים חחרים קוליים ו/או כליים. תוכן הטקסט עשוי להשתנות; בדרך כלל מדובר באהבה ובנשאים אֶפִּיים.

מוסיקה כלית מסורתית של דרום הקווקז

המוסיקה הכלית של היהודים ההרריים מאזרבייג'ן ומדגסטן הדרומית קשורה בעיקרה עם המחול. הסוגים העיקריים של מוסיקה למחול הם כדלהלן: טֶרְקָאמָה, אובשורי וכאֵרִס. מחול אחר, הראנג, שנזכר לעיל במסגרת המוגאם, מנוגן לפעמים כקטע עצמאי. לפיכך ניתן להלן בראנג כבחלק של המוגאם. לבד מזאנרים אלה, המבוצעים על טהרת הנגינה הכלית, יש שמלוחים מחולות מסוימים בביצועים כליים של קטעים קוליים ידועים.

טֶרְקָאמָה הוא מחול מהיר, הנפוץ בקרב עמי הקווקז המזרחי ועבר הקווקז; הוא נקרא כפי הנראה על שם כפר בשם זה בדגסטן הדרומית (על טֶרְקָאמָה אֶזְרִית ראה Rustamov 1978, עמ' 20-21). משמעו המילולי של השם הוא 'זיעת הגב', מן הסתם לאור העובדה שהרקדן ממשיך לחולל עד אפסית כוחות. בעבר נוגנה הטֶרְקָאמָה בידי להקה שבה כלי אחד ראשי (זורנב, טאר, קומונצ'ה) בליווי זֶמְקָאס (המשמיע בורדון) וגובול (תוף). היום נתון הביצוע בידי קלרנית (סולן) בליווי גרמזשקה (בורדון) וגובול.

למחול הזה מספר לחנים, כולם בצורת רננדו. פזמון חוזר מבוצע על-ידי הגובול, תוך כדי שינויים קצביים ומלודיים זעירים, בין קטעי אלתור (ראה מס' 62-63). המודוס המוסיקלי השולט בלחני הטֶרְקָאמָה הוא הסֶגָה, המופיע בפזמון, ואילו קטעי האלתור מכילים מודולציות למודוסים אחרים.

מחול נפוץ אחר מדגסטן הדרומית הוא האובשורי, אף שפירוש המילה בג'הודי הוא 'שמחה', יש לבקש את מוצאו, ככל הנראה, בהקשר עם המודוס אובשורי, הוא המודוס הפרסי דאֶסְטָגָה; ברם, היום אין כל קשר בין לחני המחול הזה למודוס האמור. למשל, האובשורי מס' 66 באוסף

שלפנינו הוא וריאנט של הקטע האַרְי 'שְׁטֶטְקֶה' במחדוש צ'ארגה (Mansurov 1984, עמ' 35). בדומה לִשְׁטֶטְקֶה, יש לאובשוּרִי כמה לחנים, ובהם שניים או שלושה קטעים החוזרים מספר פעמים כנדרש על-ידי הרוקדים. הדפוס הקצבי היסודי דומה לזה שִׁבְטֶטְקֶה, אם כי המפעם שלו מעט אטי יותר. לפעמים גם שרים את לחני האובשוּרִי (ראה מס' 64, 65, 66).

לבסוף, הבאָרְט. למרות דמיונו הרב לאובשוּרִי בצורה ובקצב, אטי הרבה יותר במפעמו. פירוש המילה בג'והורי היא 'מחזית כפיים' (מס' 69).

מוסיקה כלית מסורתית של צפון הקוקוז

כמו בדרום הקוקוז, מרבית המוסיקה הכלית של היהודים בצפון הקוקוז קשורה במחול. המחולות הבולטים ביותר הם: אַיִר, לְגִינְקָה וטוֹיִדוּם טאיִק.

האַיִר (מילולית: שיר) נקרא בג'והורי 'אָלּוּב' או 'אָלּוּמִיש'; בניב הקברדיני הוא נקרא 'אִיר' או 'גִּבְזִי'. על-פי המידענים שלנו, שיר זה היה בעבר קינת לוחמים מבוססת על אָפּוּסִים עממיים. השיר פתח בהקדמה מאולתרת ארוכה ואטית מפי זמר יחיד, בליווי מקהלה המשמיעה אקורדים דמויי בורדון בעיקר קווינטות וקווארטות. אחרי ההקדמה זו היו הלוחמים נעמדים על רגליהם ורוקדים. מפעם הריקוד הלך וגבר עד שהגיע לכלל טירוף ואבדן חושים.

שלושה חלקים באיִר: א) פתיח מאולתר בקצב חופשי, המבוסס על מוטיבים משירים ידועים; ב) קטע קצר מאוד, המבוסס על רמזות לקצבי הקטעים הבאים, אך חוזר בבת אחת לאלתור של הפתיח על קצבי החופשיים; ג) מספר לחנים, כל אחד במפעם מהיר מקדמו. במאה העשרים חל שינוי דרמטי בביצועו ובתוכנו של האַיִר: היום שרות נשים את הקטעים האלה, ובמקום התוכן האָפִי של הטקסטים באו טקסטים ליריים. לעתים מברצע האַיִר קטע שכולו כלי המנוגן בגֶרְמוּשְקָה בליווי גובול (ראה מס' 72 ו-73). יתר על כן, יש שמנצלים קטע מן הפתיח של האַיִר כמבוא למחול עצמאי אחר, כגון הֶלְגִינְקָה (ראה להלן), או לקטע קולי.

לְגִינְקָה היא מחול נפוץ בצפון הקוקוז. קיימים מספר לחנים למחול זה, כל אחד על שם הכפר או העיר שמשם מוצאו: לְגִינְקָה-טארְכוּבִי מן הכפר טארְכִי, לשעבר סאמאנדאר, בירתה הראשונה של ממלכת הכוזרים בדרגסטן; לְגִינְקָה-גְרוֹזְנִיִּסְקָאיה (מן העיר גְרוֹזְנִי, בירת צ'צ'נייה) וכן הלאה. מחול דומה, בשם 'קאפא', פופולרי בקברדיני-באלקאר. צורת הֶלְגִינְקָה היא נושא ווריאציות, ובה דפוסים קצביים דומים לקטעים המהירים של האַיִר. הֶלְגִינְקָה נוגנה בעבר, על-פי המסורת, בזורנוב (מין אבוב, ראה להלן); במקומו באה היום הקלרנית) בליווי גֶרְמוּשְקָה וגובול. עם זאת, היום בדרך כלל מנגנים את הֶלְגִינְקָה בגֶרְמוּשְקָה וגובול בלבד (מס' 74 ו-75).

סָחֶם טאיִק (בשפת קימיק: מקל אהבה; המילה נהגית בג'והורי 'טאיִג') הוא מחול זוגי, שבו מחזיק הרקדן במקל אהבה, שהוא מקל עץ מעוטר, מרים אותו באמצעותו מזמין בת זוג לרקוד עמו. אחרי הריקוד מחזיקה בו הרקדנית, הבוחרת בו עתה בן זוג חדש. צורת המוסיקה היא נושא ווריאציות. אופייני לריקוד הזה מקצב של שלושה רבעים. ההרכב המנגן מכיל גֶרְמוּשְקָה וגובול (ראה מס' 76; ראה גם: Umakhanova 1991).

כלי נגינה

הכלים שבשימוש היהודים ההרריים הם הכלים המקובלים בכל רחבי הקווקז. להלן תיאור קצר.

אזיאתסקאיה ג'מושקה ('אקורדיון אסיאתי'; נקרא גם 'גומז' בג'והורי ובקומיק, מונח שמקורו קרוב לזודאי בכלי עתיק בשם זה, ו'ארגאן' בדגסטן הצפונית; מוסדות מוסיקליים של היום בדגסטן קוראים לכלי בשם 'נציונאלנאיה ג'מון'). גרסה זו של האקורדיון, שפותחה בשלהי המאה התשע-עשרה על-ידי מוסיקאי הקווקז (גם באורבייג'ן ובמערב הקווקז), היא כלי נייד קטן, דמוי קופסה, ובו עלי מתכת המורטטים בורם אוויר מלמטה; סולמו היסודי של הכלי הוא סי. מקלדת יד ימין (שתיים וחצי אוקטבות) דומה לזו שבאקורדיון, אם כי היא קטנה יותר; היא מפיקה טולם כרומטי דומה לזה של האקורדיון הרגיל אך, כאמור, המנעד שלה קטן יותר. תפקיד יד שמאל לנגן צלילי בורדון שעה שיד ימין מנגנת את הלחן. ברם, בג'מושקה הצפונית מצוידת גם יד שמאל בקלידים, המפיקים אקורדים וצלילי בס דומים לאלה של האקורדיון, כנראה בשל השפעה רוסית מודרנית.

אָזְרִי בֶּלְבָּאן (בג'והורי: 'דִּמְקָאש', מן המילים 'דם' = גובה צליל, 'קאש' = למשוך; המילה מתייחסת גם לנגן, שתפקידו להשמיע את הבורדון; בארמנית נקרא הכלי בשם 'דִּדֹוֹק'). הֶבֶלְבָּאן הוא אבוב דיאטוני כפול-עלה, שתפקידו באנסמבל הוא בדרך כלל להפיק בורדון טונלי אחד ממושך (על-ידי 'נשיפה מעלית', נשיפה בפה תוך כדי נשימה דרך האף) במהלך הקטע כולו. בלהקות שיש בהן יותר מֶבֶלְבָּאן אחד, רק אחד מנגן את הבורדון, שעה שהאחרים מנגנים הלחן.

גושה-נגארה

שני תופים קטנים, דמויי תוף דוד, המפיקים צלילים שונים, שמנגנים עליהם בשני מקלות. מקבילים לנאקאראט הטורקי.

גובול (מקביל לנאגארה או לדוהול האָזְרִי) תוף גלילי המפיק צליל מוגדר, עשוי עץ אגוז ובו שתי קמברות מעור (היום: מפלסטיק), המכווננים באמצעות שרוכים מתכוונים המשנים את מתיחות הממברות. הכלי מוחזק תחת זרוע ימין ומנגנים בו בשתי הידיים. בצפון הקווקז נקרא הכלי לעתים 'טאפ', מונח העשוי לפעמים לתאר גם תוף מסגרת, שמחזיקים אותו בין הרגליים ומנגנים בו במקלות.

קומונצ'ה כינור בעל מבנה מיוחד (הצוואר אינו מודבק לתיבת התהודה אלא עובר דרכה), נפוץ בכל רחבי טורקיה, ארמניה, אזרבייג'ן, מזרח הקווקז ואירן. גוף הכלי מעטר בפיסות עצם ובצדפים. יש בו ארבעה מיתרים, המכוונים מִי־לִה־ה־סוֹל, בדומה לכינור המערבי. ברם, אפשר לשנות כיוון יסודי זה כדי להקל על נגינת מודוסים מוסיקליים שונים. המנגן מחזיק בכלי על ברכיו, בניצב לגופו, ומנעי את גוף הכלי לצדדים כדי ליצור אֶפְסָסִים מיוחדים כדוגמת גליסנדו ומיקרוטונים.

טאר גרסה קווקזית זו של הלאוטה ארוכת הצוואר (רבאב), המנוגנת בפריטה, מוצאה מפרס הקדומה, אך היא נפוצה בכל רחבי המזרח הקרוב ובהודו. היא עשויה עץ גרגרי בר וערמון. לטאר הקווקזי אחד-עשר מיתרים, הערוכים במתכונת ייחודית, פרי המצאתו של מירוא סדיג אסאד, איש אזרבייג'ן, במאה התשע-עשרה (Orkhanbayli 1966, עמ' 8). ששת המיתרים העליונים ערוכים בווגות (כל אחד משני הווגות הראשונים מפיקים אניסון, הווג השלישי מפיק אוקטבה). המרווחים שבין ווגות המיתרים הם כדלהלן: הווגות הראשונים ושני (ווגות 2/1 ו-4/3) מפיקים קווארטה; המרווח בין הווגות השני והשלישי (4/3 ו-6/5) תלוי במודוס. חמשת המיתרים האחרים הם מיתרי תהודה (מיתרים סימפוניים), המופעלים ישירות בעת הביצוע. המיתר השביעי הוא צליל בס, המכונן שתי אוקטבות מתחת לזוג השני. ווגות 9/8 ו-11/10 (הנקראים בשם 'זיר') גבוהים בצלילים ומכוננים במרווח של קווארטה או קווינטה. הווג הראשון מאלה (9/8) מהדהד עם זוג המיתרים הגבוה יותר (2/1). לצוואר הכלי 22 או 23 סריגים, שאפשר להזיזם כדי ליצור מיקרוטונים (17 צלילים לאוקטבה). השימוש במיתרים כפולים ובמיתרי תהודה הוא המבדיל את הטאר הקווקזי מבין זוג הפרסי/טורקי. כמו בטורקיה, הטאר הקווקזי מוחזק צמוד לחזה.

זורנוב כלי מסוג האבוב, דומה מאוד לכלי בשם זה המצוי בכל רחבי המזרח הקרוב. על-פי עדויות איקטוגרפיות וספרותיות, בעבר השתמשו מוסיקאים יהודים מדרום הקווקז בסאו הפרסי והאזרי, בדאף (תוף) ובצינגור (לאוטה קטנה). יש גם עדויות שבשנות הארבעים המאוחרות של מאה זו ניגן המוסיקאי היהודי תנחום בן רוניר אשורוב בשושן, הוא חלילית עלה באורך 40 ס"מ אשר נוצר, קרוב לוודאי, בהשראת החלילית הדגסטנית 'ג'אמי.

מוסיקאים בין היהודים ההרריים במאה העשרים

במאה העשרים היו בין היהודים ההרריים מוסיקאים מקצועיים רבים, אשר שיחקו תפקיד נכבד בפיתוח התרבות המוסיקלית של מזרח הקווקז על כל צדדיה: הלחנה, ביצוע ובמיוחד מיסודה של המוסיקה העממית. רבים מהם היגרו מן הקווקז בשנים האחרונות, בעיקר לישראל, לעתים תוך כדי שיבוש קשה של חייהם כמוסיקאים. כאן נזכיר בקיצור אחדים מן המוסיקאים היהודים החשובים ביותר, בהדגשת אלה שתרמו לאנתולוגיה הנוכחית.

הואיל ומקצת המוסיקה עבר מאב לבן ומדור לדור, אפשר לעקוב אחר ייחוסם של מוסיקאים בקרב היהודים ההרריים. דוגמה מעניינת לכך, אך בוודאי לא ייחודי, היא משפחת אירימוב. בשושלת זו כלולים הסב חיים בן שי אירימוב (גרמושקה); בנו אירימוב 'פאפא' אברהם בן חיים אירימוב (גרמושקה, יליד גרוזי, 1916, נפ' במכצ'קאלה, 1985), שניג בלהקת המחול 'ואינאך' של צ'צ'ניה וכן בלהקת השירה והמחול של דגסטן; אחותו של פאפא, הזמרת המפורסמת לידה אירימובה; וילדיו של פאפא: אנטולי בן אברהם אירימוב (נגן גרמושקה, 1939-1984), אלכסנדר 'אלק' בן אברהם אירימוב (גובול, יליד 1944, היים תושב ישראל, אחרון שרידי השושלת), וליאונד בן אברהם אירימוב (גרמושקה, 1947-1992). כל אלה ניגנו בחתונות, כמו גם בלהקות מחול מקצועיות ובתחנות רדיו.

משפחה אחרת של מוסיקאים יהודים, משפחת שומאילוב, מוצאה מן הכפר יאנגי קנט (נוג'די) שבדגסטן; בדורות האחרונים ישבה המשפחה במכצ'קאלה, והיום היא נמצאת בארץ, בפרס חנה. בין חבריה: שומאיל בן גמריל שומאילוב (ליד 1922), אשתו הרקנית ניה בת מידוק שומאילובה (לידת 1927) וילדיהם: גמריל 'פאפיק' בן שומאיל (גובול, ליד 1951); אליה בן שומאיל (גרמושקה, ליד 1952, היום במוסקבה); סוסון בן שומאיל (גובול, ליד 1956, בוגר להקת המחול 'ל'ג'נקה' (דגסטן) וז'אניאך' (צ'צ'נייה); היום מנהל להקת מחול קוקוית שנוסדה בישראל בשנת 1993; קונסטנטין בן שומאיל (גובול, 1958-1991); רשי בן שומאיל (גרמושקה וגובול, 1959-1994); ארקדי בן שומאיל (גובול, ליד 1965, היום תושב מוסקבה). בנות משפחת שומאילוב הן רקדניות: ספרו בת שומאיל (לידת 1949), ריטה בת שומאיל (לידת 1955, היום בשרדות), נידה בת שומאיל (לידת 1961, היום תושבת פיאטיגורסק), ולריסה בת שומאיל (לידת 1968, היום במוסקבה).

שמיל נואחוב בן עשהאל (1920-1981), ממשפחת מוסיקאים נודעת אחרת, נחשב בזמנו לאחד מגדולי הנגנים בגרמושקה בכל איזור הקווקז. הוא נולד בכפר היהודי אקסאי שבדגסטן הצפונית, אשר פונה מתושביו אחרי המהפכה הכולשביקית ומלחמת האזרחים. בין הפלטים שעקרו ל'רפנט היו בני משפחת נואחוב. שמיל היה רקדן ונגן גרמושקה בלהקה הממלכתית של מכצ'קאלה, שם הצטרף אליו אחיו סלמון. כן עמד בקשרים עם להקות מקצועיות אחרות בפטרבורג (או לינגרד) ובמוסקבה, ובימי מלחמת העולם השנייה הצטרף ללהקת 'ב'הור' בטשקנט. הוא היה מנגן בחתונות, ואף היה מבצע סיפורי עם, אנקדוטות ושירים אפיים. באוסף שלפנינו נעשה שימוש ברבות מהקלטותיו, השמורות היום באוסף רדיו דגסטן ובאוסף הפרטי של בנו, מטיה נואחוב (אף הוא מוסיקאי פעיל). בזכות הישגיו הוענק לו, בין היתר, עיטורי כבוד מטעם מדינת דגסטן וצ'צ'נייה, ואף הוקדשה לזכרו תכנית מיוחדת בטלוויזיה המקומית בשנת 1991, במלאת עשר שנים למותו.

ברוך זבולנוב, ליד קיזילאר (דגסטן הצפונית, 1933), החל לנגן בגרמושקה בגיל צעיר, בהדרכת אמו. בין מוריו היה גם נגן גרמושקה יהודי נודע אחר, בתעז בועזוב. בשנת 1951 הצטרף ללהקה הממלכתית לשירה ולמחול של דגסטן, יחד עם 'פאפא' איזימוב (ראה לעיל), ובשנים 1960 - 1972 היה חבר בלהקת 'ל'ג'נקה. הוא הורה במכללת המוסיקה הממלכתית של מכצ'קאלה ולימים עלה לישראל, שם נפטר בשנת 1994. רבות מהקלטותיו נכללו באוסף זה, ובהן מנגן זבולנוב עם מוסיקאי נודע אחר, נואח דויחוב (גובול; ליד מכצ'קאלה, 1943).

תנחום בן רוניר אשורוב, מלחין שירי עם ונגן וירטואוז בוז'וב, המתמחה בביצוע הז'אנרים קאפא וא'יר, נולד בעיר נאלצ'יק, בירת מחוז קברדינרבאלקאר. הוא היה בין מייסדי הלהקה היהודית 'קברדינקה' (האנסמבל הממלכתי לשירה ולמחול של קברדינרבאלקאר) בשנת 1934. בין שיריו של אשורוב, שרבים מהם נעשו במשך הזמן שירים לאומיים של קברדינרבאלקאר, מצוי גם ההימנון של הרפובליקה האוטונומית הזאת בברית המועצות לשעבר (Petuhov 1954). הקלטותיו היו שמורות בתקליטיות הרדיו הממלכתי של נאלצ'יק; לדברי בני המשפחה, הן אבדו בשופה. כמו כן הקלט סדרת תקליטים במוסקבה בשנת 1940 והופיע בסרטים. מעמדו כאחד היהודים החשובים ביותר ברפובליקה הוכר ועל כן קראו על שמו רחוב ברובע היהודי של נאלצ'יק. באמצעות הקלטות שבידי בתו, זויה עמירמובה, היום תושבת דימונה, הצלחנו לשחזר מספר קטעים מן הרפרטואר שלו. בנו חוסורין אשורוב אף הוא נגן זורנוב נודע.

שתי משפחות מוסיקאים יהודיות נודעות מן העיר דרֶבֶנְט הן משפחות אֶבְדֶּאֱלִימוֹב ואֶזְרֶאֱלִיב. אברהם בן בועז אבדאלימוב, זמר ובימאי תיאטרון, הלך בעקבות אביו, שהיה אף הוא שחקן בתיאטרון היהודי בֶּרֶבֶנְט. הוא הקליט עבור רדיו דגסטן ונדע כאמן של המוגאס. בניו 'פאפיק' אבדאלימוֹב (גרמושקה), זמרו אבדאלימוֹב (גובול) ובינקה אבדאלימוֹב (גרמושקה) הקליטו מספר קלטות מסחריות. היום הם מתגוררים בֶּרֶבֶנְט. אֶסְרֹאֵל אֶזְרֶאֱלִיב (טאר) נולד בשנת 1933 בֶּרֶבֶנְט, שם הוא מתגורר עד היום. בניו הם רפאֵל אֶזְרֶאֱלִיב (גרמושקה, יליד 1951), יענגיל אֶזְרֶאֱלִיב (גובול, יליד 1954, היום בגבעת אולגה) וויקטור אֶזְרֶאֱלִיב (קלרנית, יליד 1956, היום תושב בֶּרֶבֶנְט). בני שתי המשפחות החשובות האלה הפיקו מספר תקליטים מסחריים והשתתפו בביצועים רבים, כולל הופעות משותפות עם התיאטרון היהודי של בֶּרֶבֶנְט.

אשיר פינחסוב (קלרנית) ואינושקה מוֹשֶׁאֱלִיב (קֶמוֹנֶצ'ה) הם שני מוסיקאים בני בֶּרֶבֶנְט, שהיו מנגנים עם משפחות אֶזְרֶאֱלִיב ואבדאלימוֹב. מלכה אֶלִיעֶזְרוֹבָה, המכונה מלכה גאיש, נגנית גֶּרְמוֹשֶׁקָה מְקוּבָה, היא אחת הנשים המעטות שניגנו בחתונות. בנה חנוכה אֶלִיעֶזְרוֹב אף הוא נגן גֶּרְמוֹשֶׁקָה (היום תושב אור עקיבא).

ביקאל מטאטוב, ילידת בֶּרֶבֶנְט (1928), היום תושבת פרדס חנה, נמנית עם הזמרים והשחקנים היהודים החשובים ירצאי בֶּרֶבֶנְט. אמה שיחקה בלהקת התיאטרון היהודי הממלכתי של בֶּרֶבֶנְט. היא החלה להופיע בהיותה בת שלוש-עשרה בלבר ולימים שימשה כשחקנית וכזמרת בלהקה האֶזְרִית הממלכתית. היא הופיעה בקונצרטים של שירים אֶזְרִיים ויהודיים, הן שירי עם והן שירים אמנותיים, ורבים משיריה היהודים הוקלטו ברדיו דגסטן.

מוסיקאים חשובים אחרים המתגוררים היום בישראל הם: יעקב אברמוב; האֶשׁוֹג זֶרְבֹּאֵל בן בובי באביאב, תושב גבעת אולגה, שעלה לארץ בשנות השבעים והקליט הרבה עבור המרכז לחקר המוסיקה היהודית; וגבריל בן שלמי נחאמוב, נגן כלי נשיפה (יליד בֶּרֶבֶנְט, 1952), שניגן בלהקת לֶזְגִינְקָה משנת 1991 עד עלייתו לישראל ב־1995.

הפרטוואר של מוסיקאים נודעים מלפני מלחמת העולם השנייה נעשה לפרטוואר היהודי המקובל של היום. עוד ראוי להזכיר מבצעים כגון נגני הגֶּרְמוֹשֶׁקָה נסֶן אֶלְכַּסוֹב מהכפר אֶקְסַאי שבדגסטן הצפונית (נפטר בשנת 1940 לערך), בֶּרְקִיל שוֹבַאִיב, יעקב שוֹבַאִיב, גִּימִי אֶמְרֶגֶזֶאב וגיאורגי בן שכמה איסמאקוב, כולם מהכפר כְּסוֹוִיזֶט שבדגסטן הצפונית. מכל אלה הקלטנו רק את איסמאקוב. שני זמרים ששייריהם הוקלטו הרבה ברדיו דגסטן, וששרו שירים פרי עטם של מחברים יהודים, הם מריה שֶׁרְבַּאטוֹבָה ומיגיר כְּבַאִיב.

כאמור לעיל, מוסיקאים יהודים שיחקו תפקיד מכריע בייסודם של מוסדות מוסיקה עממית במזרח הקווקז. בשנת 1934 ייסד תאנכֶו אֶזְרֶאֱלִיב (יליד קוֹבָה) להקת מחול עממי יהודי במכצקֶאלָה. מתוך להקה זו צמחה אחר כך להקת המחול הממלכתית של דגסטן, 'לֶזְגִינְקָה', שנוסדה בשנת 1958 בניהולו של אֶזְרֶאֱלִיב; הלהקה נוהלה לימים עליידי אמן יהודי אחר, יוסיף מְטַאִיב, שעלה לישראל בשנת 1994. הלהקה הלאומית למחול ולמוסיקה עממית של רפובליקת קַבְרִדי־בַּלְקָאר, 'קַבְרִדי־נִינְקָה', נוסדה בשנת 1934 בנאלצִיק, מגרעין של להקה יהודית קודמת. בין המוסיקאים היהודים הידועים בלהקת 'לֶזְגִינְקָה' היו ברוך זבולונוב, 'פאפא' אִירִימוֹב, שמיל

(שמואל) נוואחוב (כולם נגני גרמושקה) ואליק אירימוב, בע של 'פאפא' (נגן גובול). בין הנגנים המצטיינים של 'קברדינקה' יש למנות את תנחום בן רוניר אשורוב (זורנוב) וארון איסאקוב (גובול).

מוסיקאים יהודים היו פעילים גם בלהקות תיאטרון. בדרֶבֶנט, בשנת 1935, נוסד התיאטרון הלאומי של היהודים ההרריים, לאחר מספר ניסיונות קודמים מצד חובבנים. בין המוסיקאים הבולטים בתיאטרון זה היו דְגִימְשוּט אשורוב (מלחין שירים פופולריים ונגן טאר), אברם אבדאלימוב (זמר) ואֶסְרוּאֵיל אֶזְרַאִילוב (נגן טאר).