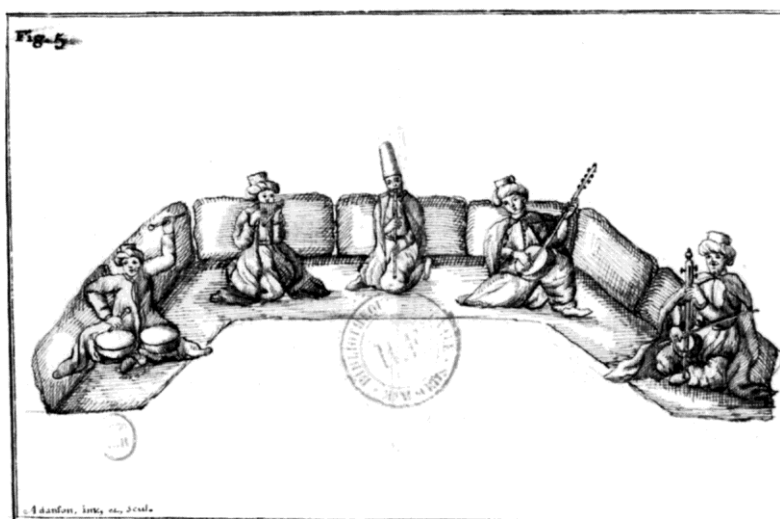


Κυριάκος Καλαϊτζίδης
ΦΑΚΕΛΟΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ

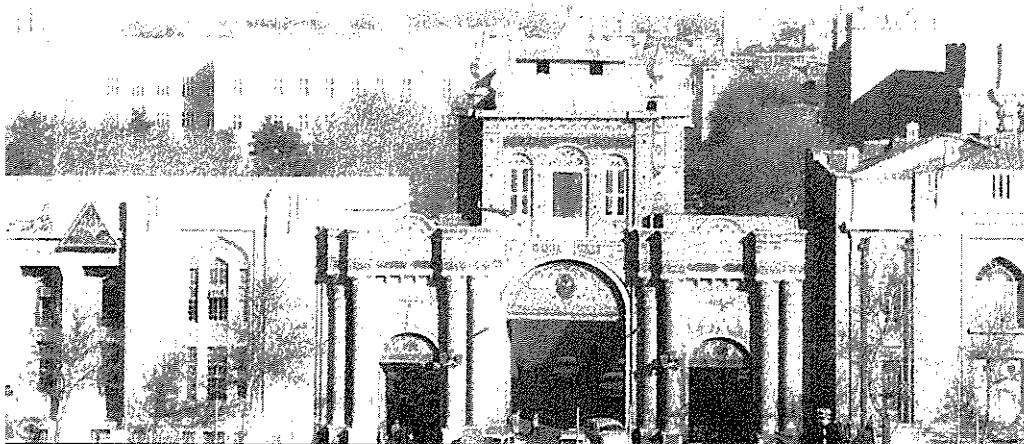
ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Abolhassan Sabâ

Hossein Omoumi
Kiya Tabassian
Ziya Tabassian



Μεγάλαι Συνθέτες της Μεσογείου • Great Mediterranean Composers • Grands Compositeurs Méditerranéens



THIS PROGRAMME
IS FUNDED BY THE
EUROPEAN UNION

ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ

EN CHORDAIS
MUSICAL TRADITIONS OF THE MEDITERRANEAN

Ίρανική μουσική: Ιστορικό πλαίσιο

Σκόρπιες πληροφορίες για τη μουσική στην αρχαία Περσία περιέχονται σε γραπτές αφηγήσεις που άφησαν άρχαιοι Έλληνες χρονικογράφοι. Αυτές οι ιστορικές περιγραφές μιλούν για την ύπαρξη ενός ανεπτυγμένου μουσικού συστήματος στη διάρκεια της βασιλείας των Άχαιμενιδών (559-330 π.Χ.) και αναφέρονται ειδικότερα στην εκτέλεση πολεμικής μουσικής και τραγουδιών που παίζονταν για να διεγείρουν το αίσθημα του ήρωισμού και να ενθαρρύνουν τους πολεμιστές. Στην αρχαία Περσία υπήρχε επίσης θρησκευτική μουσική: το τραγούδι των ύμνων *Gatha*, ιερών ασμάτων προσευχής στον προφήτη Ζαρατούστρα, συνοδευόταν από μουσική στους ναούς του πυρός. Η δοξασμένη περίοδος της αρχαίας περσικής μουσικής, ωστόσο, συνέπεσε με την εξουσία των Σασσανιδών βασιλέων (224-642 μ.Χ.). Στη διάρκεια της περιόδου αυτής, οι μουσικοί απολάμβαναν ειδικά προνόμια και είχαν ιδιαίτερη θέση στην Ιρανική αλή. Ο πιο διάσημος μουσικός και συνθέτης τραγουδιών της εποχής ήταν ο Μπαρμπάντ (Barbad), ο οποίος συνέθεσε τα φημισμένα

Iranian music: the historical context

Written accounts left by the Greek chroniclers of old contain some scattered information about music in ancient Persia. These historical descriptions tell of the existence of an advanced system of music during the reign of the Achaemenids (330-559 B.C.), and refer in particular to the performance of martial music and songs played to stir up a sense of heroism and evoke courage. There was also religious music in ancient Persia: the singing of the *Gatha* hymns, divine prayer songs to the prophet Zarathoustra, would have been accompanied by music in the fire temples. The glorious period of ancient Persian music, however, coincided with the rule of the Sassanid kings (224-642 A.D.). During this period, musicians enjoyed special privileges and status at the Iranian court. The most famous musician and songwriter of the era was Barbad, who composed the famous seven *khosravanis* (or "royal modes") sung at official gatherings under the Sassanid kings.

Aperçu historique de la musique iranienne

Les témoignages des chroniqueurs grecs de l'antiquité qui sont parvenus jusqu'à nous contiennent quelques informations éparses sur la musique de la Perse ancienne. Ces descriptions historiques mentionnent l'existence d'un système musical sophistiqué en usage à l'époque de la dynastie des Achéménides (559-330 av. J.-C.). Ils se réfèrent à l'exécution d'airs et de chants martiaux destinés à galvaniser le moral des troupes et à leur inspirer des sentiments héroïques. La Perse ancienne connaissait aussi la musique religieuse. Les *Gathas*, hymnes métriques au prophète Zarathoustra, étaient souvent chantés et accompagnés de musique dans les temples du feu. C'est cependant surtout à l'époque de la dynastie sassanide (224-642 après J.-C.) que la musique persane antique connaît sa période de gloire. Les rois sassanides accordent en effet aux musiciens de la cour un statut spécial, assorti d'un certain nombre de privilèges. Le plus célèbre de ces musiciens fut Barbad, le compositeur des fameux sept *khosravanis*

έπτά *khosravanis* (ή «βασιλικαί τρόποι») πού τραγουδιόνταν σέ επίσημες συγκεντρώσεις από τούς Σασσανίδες βασιλείς.

Τό έκλεκτό όργανο του Μπαρμπάντ ήταν ένα λαουτοειδές, μέ τίς τρεῖς χορδές του από ζωικά έντερα. Λέγεται πώς ό Μπαρμπάντ συνέθεσε τριάντα *lahn* (τραγουδία) καί τριακόσια έξήντα *dastan* (μελωδίες) γιά τόν βασιλέα του, Χοσρόη Παρβίτζ. Από τήν εποχή τών Σασσανιδών, μερικοί από τούς τίτλους αὐτῶν τών τραγουδιῶν έξακολουθοῦν νά αποτελοῦν μέρος τοῦ συγχρόνου ίρανικοῦ μουσικοῦ λεξιλογίου, αν καί μόνο υποθέσεις μπορεῖ νά κάνει κάποιος γιά τίς αλλαγές πού αὐτά τά τραγούδια πιθανόν υπέστησαν στή διάρκεια τών αἰώνων.

Τά κοινά μουσικά όργανα τῆς αρχαίας περιόδου περιλαμβάνουν τό *barbat* (περσικό λαουτοειδές), τό *chang* (είδος ψαλτηρίου-άρπα), τό *van*, τόν κωνικό οξύαυλο, τά τύμπανα, τή «φυσσαριμόνικα» (mouth organ), τό νάι καί τά κύμβαλα.

Ἡ μουσική συνέχισε νά εξαπλώνεται καί νά ἀκμάζει στήν Περσία μεταξύ τοῦ πέμπτου

Barbad's chosen instrument was the lute, with its three gut-strings. It has been said that *Barbad* composed thirty *lahns* (songs) and three hundred and sixty *dastans* (melodies) for *Chosroës Parviz*, his king. Some of these song titles from the *Sasanid* are still part of *Iran's* modern musical vocabulary, although one can only guess at the changes these songs must have undergone over the course of the centuries.

Common musical instruments of the ancient period include the *barbat* (Persian lute), *chang* (harp), *van*, *shawm*, *drum*, *mouth organ*, *vertical reed flute*, and *cymbals*.

Music continued to expand and flourish in *Persia* between the fifth and seventh centuries A.D. *Bahram-e Gur*, the fifth century *Sasanid* monarch, gathered many musicians in his court. Having asked an *Indian* ruler of the time to send him several minstrels, a group of musicians and dancers whose members later became known as "*luris*" and "*kawolis*" arrived in *Persia*

(ou «modes royaux») que l'on chantait lors des cérémonies officielles des rois sassanides.

Ce musicien d'exception, dont l'instrument favori était un luth à trois cordes de boyau, aurait composé trente *lahns* (chansons) et trois cents soixante *dastans* (mélodies) pour le roi *Chosroës Parviz*. On retrouve encore dans le vocabulaire musical contemporain de l'Iran plusieurs titres de ces pièces datant de l'époque sassanide, même si la forme et le contenu en ont considérablement été altérés au fil des siècles.

Les Perses de l'antiquité utilisaient couramment une vaste gamme d'instruments de musique: *barbat* (luth persan), *chang* (harpe), *van*, *shawm*, percussions, flûte droite à anche, *cymbales*, pour ne citer que ceux-là.

Entre le 5^{ème} et le 7^{ème} siècle après J.-C., la musique continue à se développer et à prospérer en Perse. *Bahram-e Gur*, monarque Sassanide du 5^{ème} siècle, aime



Ὁ πατέρας τοῦ Σαμπά, Kamālol Saltāneh.
Sabā's father, Kamālol Saltāneh.
Le père de Sabā, Kamālol Saltāneh.

καὶ τοῦ ἑβδόμου αἰ. μ.Χ. Ὁ Bahram-e Gur ὁ Σασσανίδης, μονάρχης τοῦ πέμπτου αἰ., μάζεψε πολλοὺς μουσικοὺς στὴν ἀλλή του. Ζήτησε ἀπὸ ἕναν ἰνδὸ ἄρχοντα τῆς ἐποχῆς νὰ τοῦ στείλει κάποιους πλανόδιους καλλιτέχνες καὶ ὑποδέχθηκε μία ὁμάδα ἀπὸ μουσικοὺς καὶ χορευτὲς ἀπὸ τὴν Ἰνδία, πού τὰ μέλη τῆς ἔγιναν ἀργότερα γνωστά ὡς «λουρίς» (*luris*) καὶ «καουλίς» (*kawolis*). Πιθανόν αὐτοὶ εἶναι οἱ πρόγονοι τῶν σημερινῶν Ἰρανῶν «κολίς» (*kolis*).

Στὴν προ-ἰσλαμικὴ Περσία, ἡ ἀπαγγελία τῆς ποίησης συνοδευόταν πάντοτε ἀπὸ φωνητικὴ καὶ ὀργανικὴ μουσικὴ. Μετὰ τὸ Ἰσλάμ, ἡ περιφρόνηση-ἀκόμη καὶ ἀπαγόρευση-τῆς μουσικῆς γέννησε τὴν ἀδιαφορία γιὰ τὴν τέχνη. Ὅ,τι ἐπέζησε ἀπὸ τὴ μουσικὴ διαφυλάχθηκε ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς ἀλλοκούς. Ὡς ἀποτέλεσμα, τὰ μελωδικὰ τραγούδια καὶ οἱ ἀπαγγελίες τῶν παλαιότερων χρόνων ἀργά-ἀργά ξεχάστηκαν καὶ ἡ μουσικὴ εἰδικότητα χάθηκε. Ἡ αὐτοκρατορία τῶν Σασσανιδῶν εἶχε ἤδη δεῖξει πολλὰ σημάδια παρακμῆς καὶ διαφθορᾶς πρὶν ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ κατάκτηση. Μὲ τὴν εἰσβολή καὶ τὴν κατάκτηση τῆς Περσίας, οἱ Ἀραβες

from India. Perhaps they are the ancestors of the Iranian "kolis" of today.

In pre-Islamic Persia, the recitation of poetry was always accompanied by vocal and instrumental music. After Islam, contempt for—and even prohibition of—music spawned indifference to the art. What music existed became the preserve of nobles and courtiers, meaning that the melodious songs and recitations of old were gradually forgotten, and that musical expertise was all but lost. The Sassanid Empire already displayed many signs of decay and vulnerability prior to the Arab conquest. Following their invasion and conquest of Persia, the Arabs found themselves masters of a superior and refined civilization, many of whose features they quickly adopted. Historians agree that the Arab tribes who left their Bedouin roots behind to take over this cultivated and courtly civilization displayed a preference for Persian music and culture.

With the establishment of the Abbasids (750-1258 A.D.), the seat of the caliphate

à s'entourer de nombreux musiciens. Il les recrute jusque dans les pays voisins, notamment en Inde. Sur sa demande, le prince indien régnant à l'époque lui envoie une troupe de ménestrels et de danseurs, dont les membres prendront les noms persans de «*luris*» et «*kawolis*». Il n'est pas impossible qu'il s'agisse des ancêtres des «*kolis*» iraniens contemporains.

Dans la Perse pré-islamique, la récitation de poèmes était généralement accompagnée de musique vocale et instrumentale. Mais l'empire Sassanide a perdu de sa puissance. Désormais vulnérable, il tombe bientôt aux mains des Arabes. Les historiens s'accordent à penser que les tribus arabes, qui renoncent à leurs racines bédouines pour s'emparer d'un empire beaucoup plus civilisé et cultivé, adoptent une attitude sélective et partielle à l'égard de la culture persane. Sans doute l'invasion et la conquête de la Perse sont-elles pour les Arabes l'occasion de découvrir une civilisation raffinée, dont ils adopteront de nombreux éléments. Mais la musique n'en fait pas partie: avec

βρέθηκαν κύριοι ενός ανωτέρου και έκλεπτυσμένου πολιτισμού και σύντομα υιοθέτησαν πολλά από τα χαρακτηριστικά του. Οί ιστορικοί συμφωνούν πως οί αρχαϊκές φυλές, που άφησαν πίσω τίς θεδουίνικες ρίζες τους για νά παραλάβουν αυτόν τόν καλλιεργημένο και εύγενικό πολιτισμό, έπέδειξαν μία προτίμηση για τήν περσική μουσική και κουλτούρα.

Μέ τήν ίδρυση τής δυναστείας τών Άβασσιδών (750-1258 μ.Χ.), ή έδρα του χαλιφάτου μετακινήθηκε από τή Δαμασκό στη Βαγδάτη, μιά πόλη που προηγουμένως βρισκόταν υπό περσική κυριαρχία και όπου δραστηριοποιούνταν άκόμη πέρσες μουσικοί και τραγουδιστές. Άνάμεσα στους πιο φημισμένους πέρσες μουσικούς στήν αύλή του χαλίφη ήταν ο Ibrahim Mouseli (άπεθ. 803). Ο πατέρας του, Mahan, γεννήθηκε στή Φάρς και ήταν πεπειραμένος στο ούτι και στο τραγούδι. Ο Isshaq Mouseli (άπεθ. 849), γιός του Ibrahim, ήταν επίσης πολύ γνωστός μουσικός. Έμαθε τήν τέχνη από τόν πατέρα του και από τόν Mansour Zalzal Razi (άπό τήν πόλη Ράι).

was moved from Damascus to Baghdad, a city which had previously been under Persian rule where Persian musicians and singers were still active. Among the most famous of the Persian musicians at the caliph's court was Ibrahim Mouseli (d. 803). His father, Mahan, was born in Fars and was technically proficient on the lute and as a vocalist. Isshaq Mouseli (d.849), Ibrahim's son, was also a well-known musician. He learned his art from his father, and from Mansour Zalzal Razi (of the city of Ray).

The intervals that Zalzal devised for the frets of the lute are known by his name, and my empirical research would indicate that they are identical to the structural intervals in *segâh*, one of the seven main systems of contemporary classical Persian music. The *châhâr-mezrâb*-rhythmic pieces also known as the *samani* and *baharmast*, composed by Master Abolhassan Sabâ and performed in 6/8 time in *segâh*-contain the same intervals.

Zaryab (Ziryab), the man accredited with

l'avènement de l'Islam, elle tombe en désuétude, méprisée, voire purement et simplement interdite. Elle ne subsiste guère plus qu'à la cour, sous la forme de divertissements réservés à l'aristocratie. La mémoire des chants mélodieux et des récitations se perd peu à peu et l'art musical s'éteint.

Les Abbassides (750-1258) transfèrent leur capitale de Damas à Bagdad, ancienne cité où les musiciens et les chanteurs persans sont encore nombreux. La cour des califes abbassides en accueille plusieurs, dont le plus connu est Ibrahim Mouseli (d.803). Son père, Mahan, qui était originaire de Fars, jouait du luth et chantait. Son fils, Isshaq Mouseli (d.849), apprit son art auprès de son père et de Mansour Zalzal Razi (de la ville de Ray), et devint lui aussi un musicien renommé.

Les intervalles conçus par Zalzal pour les frettes du luth portent son nom. D'après les recherches empiriques que j'ai menées, ils correspondent aux intervalles du *segâh*, l'un des sept principaux systèmes de la

Τά διαστήματα πού ἐπινόησε ὁ Zalzal γιά τούς μπερντέδες τοῦ οὐτιοῦ εἶναι γνωστά μέ τό ὄνομά του καί ἡ ἐμπειρική μου ἔρευνα δείχνει ὅτι εἶναι ἴδια μέ τά δομικά διαστήματα στό *σεγκά* (*segâh*), ἕνα ἀπό τά ἑπτὰ κύρια συστήματα τῆς σύγχρονης κλασικῆς περσικῆς μουσικῆς. Τά *châhâr-mezrâb*-ἔρρουθμα κομμάτια γνωστά ἐπίσης ὡς *amani* καί *bahar-mast*, πού συνέθεσε ὁ Δάσκαλος Ἀμπολ-χασσάν Σαμπά καί ἐκτέλεσε σέ ρυθμό 6/8 στό *σεγκά*-περιέχουν τά ἴδια διαστήματα.

Ὁ Ζιριάμπ (*Ziryab*), ὁ ἄνθρωπος γιά τόν ὁποῖο ἀναγνωρίζεται ὅτι ἔφερε τήν περσική μουσική στή βόρεια Ἀφρική καί στήν Ἰσπανία, μαθήτευσε ἐπίσης στόν Isshaq Mouseli. Στήν Ἰσπανία ἀπολάμβανε τήν προστασία τοῦ χαλίφη Ἀβδούλ Ραχμάν (*Abdul Rahamn*). Μπορεῖ κάποιος νά ἀναγνωρίσει πολλά περσικά ὀνόματα-*ντελκάς, ράστ, μαχούρ, ἔσφαχάν, σεγκά, νιαστί* καί ἄλλα-ἀνάμεσα στούς τρόπους πού κοινά θρῖσκονται στήν αἰγυπτιακή, τυνησιακή καί μαροκινή μουσική.

Ἡ μετάφραση ἑλληνικῶν πραγματειῶν γιά τή μουσική στήν ἀραβική ἀνακίνησε μεταξὺ

bringing Persian music to North Africa and Spain, also studied under Isshaq Mouseli. He enjoyed the patronage of Caliph Abdul Rahamn in Spain. One can identify many Persian names-*delkash, rast, mahur, isfahan, segâh* and *dashti*, and others-among the modes commonly found in Egyptian, Tunisian and Moroccan music.

The translation of Greek music treatises into Arabic opened musicians' eyes to the theoretical debates raging in the realm of music. At this time, music was studied alongside natural sciences such as mathematics, astronomy and geometry. The first musical theoretician of this period was Al Kendi, who used the *Abjad* alphabet to transcribe certain musical notations.

Abu Nasr Farabi (d.950), born in Farab in Khorasan province, was another notable theoretician whose work, *Al Musiqi al Kabir* (The Great Book of Music) was one of the most comprehensive books on music written until that era. Farabi's theory dealt with intervals and modes, and contained lengthy accounts of various types of

musique savante persane contemporaine. Les *châhâr-mezrâbs*, pièces rythmiques basées sur une mesure à 6/8 en *segâh*, également appelées *samani* et *bahar mast* et composées par Maître Abolhassan Sabâ, contiennent les mêmes intervalles.

L'un des élèves d'Isshaq Mouseli fut Zaryab (*Ziryab*), qui est connu pour avoir introduit la musique persane en Afrique du Nord et en Espagne. Il eut pour mécène le calife Abdul Rahamn en Espagne. L'on reconnaît, parmi les systèmes modaux en usage dans la musique égyptienne, tunisienne et marocaine, de nombreux noms persans: *delkash, rast, mahur, isfahan, segâh* et *dashti*.

La traduction en arabe de traités grecs sur la musique inaugure une ère de débats théoriques. A cette époque, on étudie la musique comme on étudie les mathématiques, l'astronomie et la géométrie. Le premier théoricien de la musique est Al Kendi, qui utilise l'alphabet *Abjad* pour transcrire certaines notations musicales dans son ouvrage.

τῶν μουικῶν τίς θεωρητικῆς διαμάχης ποῦ μαίνονταν στό βασιλεῖο τῆς μουσικῆς. Ἐκεῖνο τόν καιρό, μελετοῦσαν τή μουσική παράλληλα μέ τίς φυσικῆς ἐπιστῆμες, ὅπως τά μαθηματικά, ἡ ἀστρονομία καί ἡ γεωμετρία. Ὁ πρῶτος θεωρητικός τῆς μουσικῆς ἐκείνης τῆς περιόδου ἦταν ὁ Ἄλ Κιντί, ὁ ὁποῖος χρησιμοποίησε τό ἀλφαριθμητικόν *Abjad* γιά νά μεταγράψει ὀρισμένες μουσικῆς σημειογραφίες.

Ὁ Ἄμπού Νάστ Φαραμί (ἢ Ἄλφαράμπιος, ἀπέθ. 950), ποῦ γεννήθηκε στή Φαράμπ τῆς ἐπαρχίας Χορασάν, ἦταν ἕνας ἄλλος διακεκριμένος θεωρητικός τοῦ ὁποῖου τό ἔργο μέ τόν τίτλο *Al Musiqi al Kabir* («Τό μεγάλο βιβλίον τῆς μουσικῆς») ἀπέτελεσε ἕνα ἀπό τά πιό περιεκτικά βιβλία γιά τή μουσική ποῦ γράφτηκαν μέχρι τήν ἐποχή ἐκείνη. Ἡ θεωρία τοῦ Φαραμί διαπραγματευόταν τά διαστήματα καί τοῦς τρόπους καί περιεῖχε ἐκτενεῖς περιγραφές γιά διαφόρους τύπους ἀερόφωνων καί χορδοφώνων ὀργάνων καί γιά τά εἰδικά τους διαστήματα (*Pardeh bandi*).

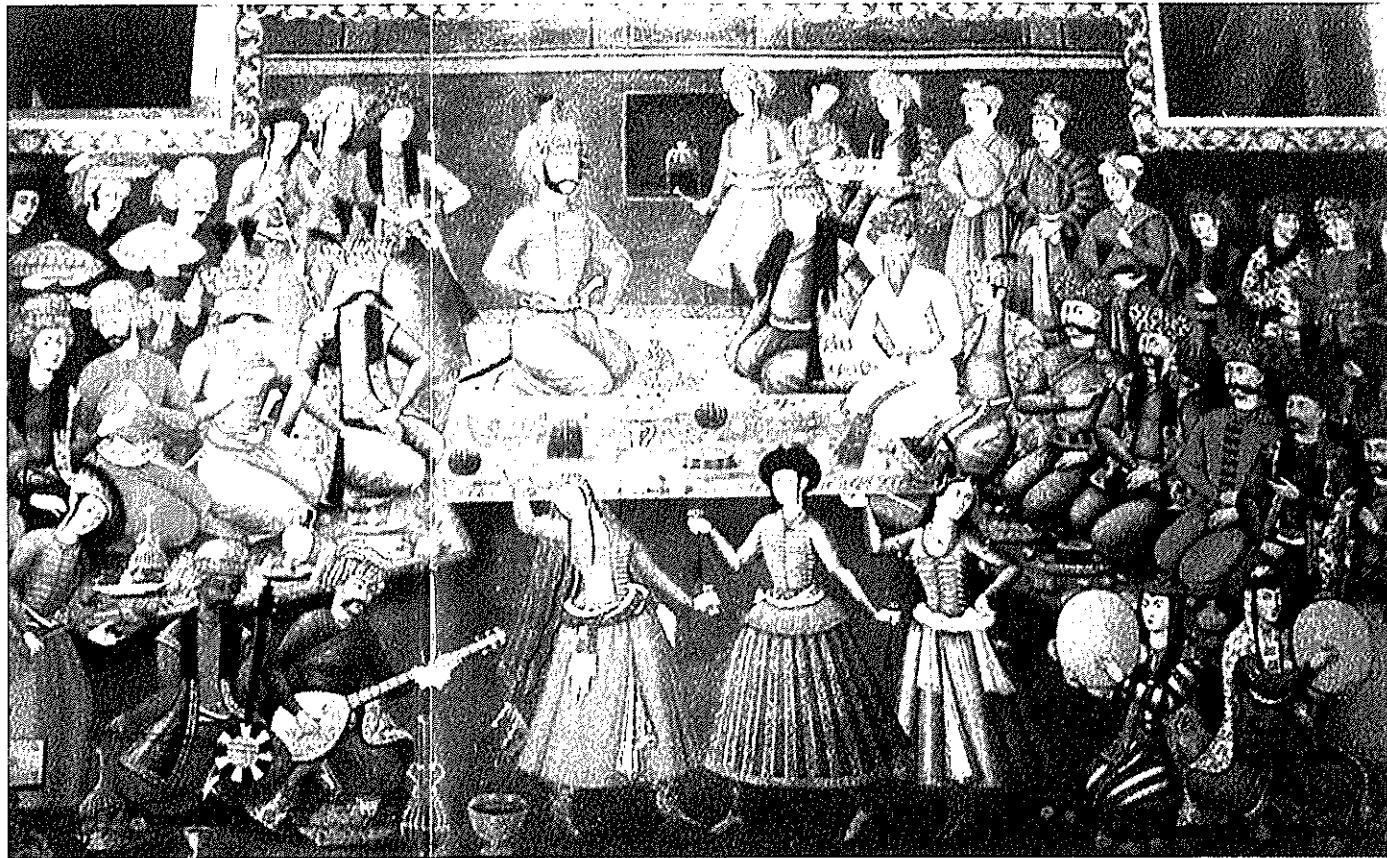
Μετά τόν Φαραμί, ὁ ἐπόμενος διαπρεπής

wind and stringed instruments and their particular intervals (*Pardeh bandi*).

After Farabi, Abu Ali Sina (d.1037)—known to the West as Avicenna—was the next prominent theorist. His published works encompass medicine, philosophy and music. He expanded on theories that pointed towards the later importance of music therapy and established what he considered “agreeable” and “disagreeable” intervals. In the twelfth and thirteen centuries, two music scholars by the names of Fakhreddin Razi (d.1209) and Safiaddin Ormavi (d.1296) wrote discourses on different aspects of composition. Safiaddin’s most significant work is entitled the *Book of Modes*. His pupil, Qotb al Din Shirazi (d.1310), and Abdalqader Maraghi (d.1434) were another two well-known music theorists of the time.

Originaire de Farab de Khorasan, Abu Nast Farabi (d.950), est un autre grand théoricien, dont l’œuvre intitulée *Al Musiqi al Kabir* (*Le Grand Livre de la Musique*) est l’un des ouvrages les plus complets jamais écrits sur la musique à l’époque. Dans cet ouvrage, Farabi traite surtout des intervalles et des modes, mais il est aussi l’auteur de longues descriptions de différents types d’instruments à vent et à cordes et de leurs intervalles respectifs (*Pardeh bandi*).

Abu Ali Sina (d.1037), plus connu en Occident sous le nom d’Avicenne, fut le théoricien le plus important après Farabi. Ses œuvres publiées traitent de sujets divers: médecine, philosophie et musique. Il a développé des théories qui donneront naissance à la thérapie par la musique et défini ce qu’il considérait être des intervalles «agréables» et «désagréables» à l’oreille, consonants ou dissonants. Aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles, deux érudits spécialistes de la musique, Fakhreddin Razi (d.1209) et Safiaddin Ormavi (d.1296), écrivent des discours sur certaines compo-



*Μουσικοί στην περίοδο της δυναστείας των Σαφβιδών.
Παλάτι του Chehel Sotoun, Ισφαχίν.
Musicians during the Safavid dynasty.
Chehel Sotoun Palace, Isfahan.
Musiciens à l'époque de la dynastie Safavide.
Palais de Chehel Sotoun, Isfahan.*

θεωρητικός ήταν ο 'Αμπού 'Αλί Σινά, γνωστός στη Δύση ως 'Αβικέννας. Τά δημοσιευμένα έργα του αναφέρονται στην Ιατρική, τη φιλοσοφία και τη μουσική. 'Επεκτάθηκε σέ θεωρίες πού ἔδειχναν τή σημασία τῆς μουσικῆς θεραπείας καί καθιέρωσε αὐτά πού θεωροῦσε «εὐχάριστα» ἢ «δυσάρεστα» διαστήματα. Κατά τόν δωδέκατο καί τόν δέκατο τρίτο αἰ., δύο μελετητές τῆς μουσικῆς, ὁ Φακρεντίν Ραζί (ἀπεβ. 1209) καί ὁ Σαφιαντίν 'Ορμαβί (ἀπεβ. 1296), ἔγραψαν πραγματείες γιά διάφορες πτυχές τῆς σύνθεσης. Τό πιό σημαντικό ἔργο τοῦ Σαφιαντίν φέρει τόν τίτλο «*Βιβλίο τῶν τρόπων*». 'Ο μαθητής του, Qotb al Din Shirazi (ἀπεβ. 1310), καί ὁ Abdalqader Maraghi (ἀπεβ. 1434) ἦταν δύο ἄλλοι πολύ γνωστοί θεωρητικοί τῆς μουσικῆς ἐκείνων τῶν χρόνων.

'Η δυναστεία τῶν Σαφαβιδῶν (1501-1722)

"Αν καί ἡ περίοδος τῶν Σαφαβιδῶν εἶδε νά ἀνθοῦν πολυάριθμα καλλιτεχνικά ταλέντα στήν Περσία, στούς χώρους-μεταξύ ἄλλων-τῆς ζωγραφικῆς, τῆς χαρακτικῆς (*ghalam-zani*) καί τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἐν τοῦτοις δέν

Safavid dynasty (1501-1722)

Although the Safavid period saw the flowering of a great deal of artistic talent in Persia in—among others—the fields of painting, etching (*ghalam-zani*), and architecture, these developments were not accompanied by advances in Persian music. Music theory, in particular, failed to develop. The religious and social atmosphere of the time was evidently not conducive to musical growth and progress. In the Safavid era, music became little more than a form of courtly entertainment, and art music was confined to private solo performances and lacked popularity.

Qājárs dynasty (1795-1925)

Reference is made in early music texts to twelve *maqám*, or modes. These were known as the twelve constellations and twenty four *sho'obeh* (sections). These modes are no longer in use in the modern era, and classical Persian music is conceived of as employing seven musical sys-

sitions musicales. Safiaddin est notamment célèbre pour son *Livre des Modes*. Son élève, Qotb al Din Shirazi (d.1310) et Abdalqader Maraghi (d.1434), comptent également parmi les grands théoriciens de la musique de l'époque.

Dynastie Séfévide (1501-1722)

La période Séfévide est une période faste pour la plupart des arts en Perse—peinture, dessin (*ghalam-zani*) et architecture. Mais la musique souffre d'une atmosphère religieuse et sociale peu favorable à son développement, de sorte qu'elle n'est bientôt plus qu'un moyen de divertissement pour la cour. La théorie ne progresse pas et la pratique se limite à des exécutions en solo peu présées du public.

Dynastie des Qājárs (1795-1925)

Les textes précoces sur la musique parlent de douze *maqáms* ou systèmes modaux. Ils sont également appelés les douze con-

ὑπῆρξε ἀνάλογη πρόοδος στήν περσική μουσική. Ἡ ἐξέλιξη στή μουσική θεωρία ἦταν μηδαμινή. Ἡ θρησκευτική καί κοινωνική ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς πιθανότατα παρεμπόδισαν τή μουσική ἀνάπτυξη καί πρόοδο. Στήν ἐποχή τῶν Σαφαβιδῶν, ἡ μουσική περιορίστηκε στή μορφή τῆς αὐλικῆς διασκέδασης καί ἡ λόγια μουσική ἀρκεστήκε σέ ἐμφανίσεις μεμονωμένων μουσικῶν κατ' ἴδιαν, πού στεροῦνταν δημοτικότητας.

Ἡ δυναστεία τῶν Γκαγιάο (1795-1925)

Σέ πρῶμα μουσικά κείμενα γίνεται ἀναφορά σέ δώδεκα μακάμια ἢ τρόπους. Αὐτά ἦταν γνωστά ὡς οἱ δώδεκα ἀστερισμοί καί οἱ εἴκοσι τέσσερις *sho'obeh* (τομεῖς). Οἱ τρόποι αὐτοί δέν βρισκονται πλέον σέ χρήση στή σύγχρονη ἐποχή καί ἡ κλασική περσική μουσική χρησιμοποιεῖ ἑπτὰ μουσικά συστήματα πού ὀνομάζονται *νταστγκά* (*dastgâh*). Ἐπιπλέον αὐτῶν, ὑπάρχουν ἑπτὰ μικρότερα παράγωγα συστήματα γνωστά ὡς *ἀβάζ* (*âvâz*). Κάθε σύστημα συνδέεται ἐπίσης μέ ἀρκετά μελωδικά ὑποδείγματα γνωστά ὡς *γζουσε* (*gûshch*), τὰ ὁποῖα, μέ τή σειρά τους,

tems called *dastgâh*. In addition to these seven systems, there are five smaller derivative systems known as *âvâz*. Each system is also associated with several melodic patterns known as *gûshch*, which, in turn, frequently form the basis of composition and improvisation.

Although efforts were made in the thirteenth century to notate music using the *Abjad* alphabet which was then in use, these were not successful and classical Persian music continued to be transmitted orally. Unlike European music, classical Persian music was, and is, monophonic. The nineteenth century witnessed the expansion of the seven music systems and the emergence of performers such as Mirza Abdollâh (1845-1918) and his brother, Mirza Hossein Gholi (1853-1916), musicians who performed and taught music in the traditional manner.

In 1868, the Iranian government employed a French musician by the name of Lemaire to set up and train a military band. With the assistance of an inter-

stellations ou encore les vingt-quatre *sho'obeh* (sections). Aujourd'hui, ces systèmes modaux ne sont plus en usage, la musique savante persane s'articulant autour de sept systèmes musicaux appelés *dastgâh*. A ces sept systèmes principaux s'ajoutent cinq systèmes dérivés appelés *âvâz*, et à chacun d'entre eux sont associés différentes séquences mélodiques dites *gûshch*, sur lesquelles s'appuient souvent compositions et improvisations.

En dépit des efforts faits au 13^{ème} siècle pour transcrire la musique au moyen de l'alphabet *Abjad* alors en usage, l'enseignement de la musique persane continue à se faire sans l'aide d'aucune sorte de notation. A la différence de la musique européenne, la musique persane classique a toujours été et demeure monophonique.

Le 19^{ème} siècle est le siècle du développement des sept systèmes musicaux et de l'émergence de grands interprètes tels que Mirza Abdollâh (1845-1918) et son frère, Mirza Hossein Gholi (1853-1916), qui enseignent et jouent dans la plus pure tradition.

σηματίζουν συχνά τη βάση της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού.

Παρότι κατά τον δέκατο τρίτο αί. έγιναν προσπάθειες για τη δημιουργία σημειογραφίας της μουσικής, με τη χρήση του τρέχοντος εκείνη την εποχή αλφαβήτου *Abjad*, αυτές δέν ήταν επιτυχείς. Έτσι συνεχίστηκε η προφορική μετάδοση της κλασικής περσικής μουσικής, η όποία ήταν και εξακολουθεί να είναι μονοφωνική.

Στόν δέκατο ένατο αί. επεκτάθηκε η χρήση των έπτά μουσικών συστημάτων και εμφανίστηκαν μουσικοί εκτελεστές, όπως ο Μιρζά 'Αμπντολλάχ (Mirza Abdollah, 1845-1918) και ο αδερφός του Μιρζά Χουσεΐν Γκολί (Mirza Hossein Gholi, 1853-1916), οι όποιοι έπαιξαν και δίδαξαν μουσική με τόν παραδοσιακό τρόπο.

Τό 1868, η ιρανική κυβέρνηση προσέλαβε τόν Γάλλο μουσικό Lemaire για να οργανώσει και να εκπαιδεύσει μία στρατιωτική μπάντα. Μέ τη βοήθεια διεργμηνά, ο Lemaire κατάφερε να διδάξει τούς μαθητές του και σύντομα ίδρυσε τη Βασιλική Μπάντα. Ή

preter, Lemaire managed to teach his pupils and had soon established a Royal Band. His school was the first in Iran to teach music written using Western style notation. Lemaire also introduced brass instruments into this band. It did not take long for the use of musical notation to spread through Iran, and European music, too, gradually began to make an impression.

En 1868, le gouvernement iranien fait appel à un musicien français, Jean-Baptiste Lemaire, lui demandant de constituer un groupe de musique militaire. Avec l'aide d'un interprète, Lemaire commence ses cours et, bientôt, crée un Orchestre Royal. Lemaire introduit deux nouveautés en Iran: la notation occidentale et les cuivres. La pratique de la notation musicale se répand dès lors en Iran, de même que le goût pour la musique européenne.



*'Οδός Nāderi, Τεχεράνη, γύρω στá 1953.
Nāderi street, Tehran, around 1953.
La rue Nāderi, à Téhéran, circa 1953.*

σχολή του ήταν η πρώτη στο Ιράν στην οποία διδασκόταν η μουσική μέσω γραπτών κειμένων, με τη χρήση του δυτικού τρόπου σημειογραφίας. Ο Lemaire εισήγαγε επίσης στη μπάντα χάλκινα όργανα. Σε σύντομο χρονικό διάστημα, η χρήση της μουσικής σημειογραφίας διαδόθηκε σε όλοκληρο το Ιράν και η ευρωπαϊκή μουσική άρχισε, επίσης, προοδευτικά να έντυπωσιάζει.

Η μουσική στη σύγχρονη εποχή

Ο Άλι Ναγχι Βαζιρί (Ali Naghi Vaziri, 1887-1979), ο μεγάλος πέρσης μουσικολόγος, παίκτης του τάρ και ειδικός στην κλασική περσική μουσική, ίδρυσε την Ανωτάτη Σχολή Μουσικής το Μάρτιο του 1924. Έως τότε, είχε ήδη συγγράψει αρκετά βιβλία για τη διδασκαλία και την εκτέλεση της μουσικής συμπεριλαμβάνοντας μία σειρά οργάνων. Υπήρξε, επίσης, ο συγγραφέας ενός τρίτου έργου πάνω στην περσική και ευρωπαϊκή θεωρία της μουσικής. Πολλοί από τους μαθητές της σχολής είχαν ήδη μελετήσει τον παραδοσιακό τρόπο με δασκάλους μουσικούς και ήταν κιόλας ικανοί εκτελε-

Music in the modern period

Ali Naghi Vaziri (1887-1979), the great Persian musicologist, tār player, and classical Persian music expert, established the Advanced School of Music in March 1924, having already written several books on teaching and performance covering a range of instruments, and authored three volumes on Persian and European music theory. Many of these students had already studied the traditional way with master musicians and were already competent performers. Enrolling at the school to complete their studies and to acquire the correct new performance techniques taught at the Vaziri school, several began to study music using the new method. Abolhassan Sabā was one of these students.

La musique à l'époque moderne

Ali Naghi Vaziri (1887-1979), grand musicologue persan, maître de tār et expert en matière de musique classique persane crée l'École Supérieure de Musique en mars 1924. Vaziri est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'enseignement et le jeu de plusieurs instruments, ainsi que de trois volumes sur la théorie de la musique persane et européenne. L'enseignement de la musique constitue une partie importante de ses activités. Il attire de nombreux musiciens accomplis, formés auprès de grands maîtres selon la méthode traditionnelle, mais désireux de s'inscrire à son école afin de compléter leurs études et de se familiariser avec les nouvelles techniques enseignées. Abolhassan Sabā en fait partie.

ΧΑΜΠΙΜΠ ΧΑΣΑΝ ΤΟΥΜΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ
ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ

Μετάφραση:

ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΖΩΡΤΖΙΝΗΣ

Σύμβουλος μετάφρασης:

ΝΕΣΤΩΡ ΔΡΟΥΓΚΑΣ

ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2006

τραγουδιών. Μέ δυσκολία μπορούμε νά άνιχνεύσουμε μία ξένη έπιρροή και θά ήταν μάταιη ή προσπάθεια νά τήν προσδιορίσουμε μέ μεγαλύτερη ακρίβεια. Έλάχιστα είναι γνωστά για τήν επίδραση τών πολιτισμικών και οικονομικών σχέσεων μεταξύ τών πρώιμων πολιτισμών στό πέραςμα τών αιώνων. Η τάξη τών δούλων, κατά τή διάρκεια τής προ-ισλαμικής περιόδου, αποτελούνταν από Πέρσες, Βυζαντινούς, Αίγυπτιους και Αιθίοπες. Έτσι λοιπόν ζούσαν ταυτόχρονα σ' αὐτή τή γεωγραφική περιοχή Πολυθεϊστές, Χριστιανοί, Ίουδαίοι και Πέρσες όπαδοί τής πρώιμης μαγίας, οί όποιοι από τήν πλευρά τους θά μπορούσαν σίγουρα νά έχουν έπηρεάσει μουσικά τίς κιγιάν μέσα άπ' τίς θρησκευτικές λειτουργίες, τούς ύμνους και τά άλλα τραγούδια τους. Πράγματι, δέν πρέπει νά ύποτιμηθεί ή πιθανή έπιρροή τών Περσών και τών Αιθίοπων, οί όποιοι έχουν νά επιδειξουν μία έξαιρετικά όργανωμένη μουσική ζωή στίς δικές τους χώρες. Όμως, όσο κι άν τά καλλιτεχνικά δημιουργήματα τών κιγιάν είχαν δεχθεί ξένες επιδράσεις, τά τραγούδια τους πρέπει νά είχαν διατηρήσει ένα χαρακτηριστικό άραβικό στοιχείο, γιατί τό κοινό τους είναι γνωστό ότι εκτιμούσε όχι μόνο τά κείμενα τών τραγουδιών πού ήταν γραμμένα από μεγάλους Άραβες ποιητές τής έποχής, αλλά έξίσου και τή μουσική.

Η πρώιμη άραβική κλασική μουσική παράδοση (632-850)

Η παράδοση του τραγουδιού τών κιγιάν διατηρήθηκε άπαράλλακτη κατά τή διάρκεια τών τριών πρώτων δεκαετιών του Ίσλάμ και οί νομάδες κάτοικοι τής Άραβικής Χερσονήσου συνέχισαν επίσης άνεμπόδιστοι νά τραγουδούν τά μοιρολόγια, τά έρωτικά και τά πολεμικά τραγούδια, πού είχαν τίς ρίζες τους στην έποχή τής τζαχιλίγια. Αυτό έγινε διότι στό Κοράνι, τό ιερό βιβλίο του Ίσλάμ, τό τραγούδι και ή μουσική ούτε άπαγορεύονται αλλά ούτε και έπιτρέπονται μέ σαφήνεια. Οί διαφορετικές θέσεις τών θεολόγων του Ίσλάμ, οί όποιοι άργότερα άπαγόρευσαν τή μουσική σέ κάποια περίοδο και τήν έπέτρεψαν σέ κάποια άλλη, βασιζονταν σέ ύποκειμενικές έρμηνείες κάποιων έδαφίων του Κορανίου. Οί συγγραφείς αυτών τών έρμηνειών έντόπισαν σέ κάποια έδάφια αναφορές στη μουσική και στό τραγούδι, άκόμη κι εκεί πού δέν φαινόταν νά ύπάρχει καμία. Μιά δεύτερη πηγή στην όποία αναφέρονται οί λόγοι για νά στηριξουν τά έπιχειρήματά τους ήταν τό *χαντίθ*, δηλαδή μία συλλογή από διαλόγους πού, κατά παράδοση, ό προφήτης Μωάμεθ λέγεται ότι είχε μέ τούς συ-

ντρόφους του στη διάρκεια της ζωής του, όπου ο ίδιος ο προφήτης εμφανίζεται κάποια στιγμή να έχει αποδεχθεί τη μουσική και τό τραγούδι ενώ κάποια άλλη νά τά έχει απαγορεύσει. Παρ' όλα αυτά, ανεξάρτητα από τήν επίσημη θέση πού είχαν οι θεολόγοι και οι εκπρόσωποι του κράτους, κατά τή διάρκεια τών διαφόρων περιόδων πού ακολούθησαν τήν εμφάνιση του Ίσλάμ, ή μουσική και τό τραγούδι καλλιεργήθηκαν αδιάκοπα στην άραβική αυτοκρατορία και ήταν συχνά έφικτό για τούς πιο εύσεβείς από τούς πιστούς νά ζούν άρμονικά μαζί μέ καλλιεργημένους μουσικούς και τραγουδιστές, όπως γινόταν για παράδειγμα στη Μεδίνα και τή Μέκκα κατά τή διάρκεια της βασιλείας του τρίτου χαλίφη Ουθμάν και κατά τή δυναστεία τών Ουμαγιάντ.

Τήν έπιτυχή έγκαθίδρυση του Ίσλάμ ακολούθησαν, στά μέσα του 7ου αι., οι κατακτήσεις της Λιβύης, της Αιγύπτου, της Παλαιστίνης, της Φοινίκης, της Συρίας, του Ίράκ και της Περσίας (σχεδόν όλοι οι πολιτισμοί, εκτός της Μικρής Ασίας, πού είχαν κάποτε παίξει ένα ρόλο στην ιστορία της Ανατολής). Από τή βασιλεία του πρώτου χαλίφη Άμπού Μπάκρ (632-634 μ.Χ.), τά λάφυρα απ' αυτές τές κατακτημένες χώρες μοιράσθηκαν εξίσου ανάμεσα στους κατοίκους της πρωτεύουσας. Έτσι λοιπόν ή Μεδίνα, όπου κάποτε τό επίπεδο ζωής ήταν αρκετά μέτριο, μετατράπηκε σε μία από τές πιο πλούσιες πόλεις της άραβικής αυτοκρατορίας. Όχι μόνο θησαυροί και χρήματα εισέρρευσαν στην πρωτεύουσα, αλλά επίσης κι ένας μεγάλος αριθμός από αιχμαλώτους και δούλους πού όνομάζονταν *ρακίκ* και μετέβαλαν ριζικά τή ζωή εκεί εισάγοντας νέα ήθη και έθιμα, στά όποια περιλαμβάνονταν και νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι Άραβες, ελεύθεροι νά υιοθετήσουν ό,τιδήποτε προερχόταν απ' αυτούς τούς πολιτισμούς, τό όποιο δέν θά ήταν αντίθετο μέ τήν ισλαμική διδασκαλία, άφομοίωσαν μέ ένθουσιασμό τές αισθητικές και πνευματικές κληρονομίες τών Έλλήνων, Ρωμαίων, Περσών, Αιγυπτίων και Βαβυλωνίων, κάνοντας μία συγχώνευση όλων αυτών σε κάτι νέο και μοναδικό.

Οί Άραβες στην περιοχή Χιτζάζ και ειδικά στην πρωτεύουσα Μεδίνα ήταν συνηθισμένοι σε μία πλούσια μουσική ζωή. Θεωρούσαν τό τραγούδι μία επαγγελματική τέχνη και τό περιέγραφαν μέ όρους πού ήταν άγνωστοι στη γλώσσα τους σε προγενέστερες εποχές. Έπιπλέον, εκτός απ' τές κιγιάν, εμφανίζονται τώρα και άνδρες τραγουδιστές πού όνομάζονταν *μουκαναθούν* (πληθυντικός του *μουκανάθ*). Οί τραγουδιστές αυτοί μιμούνταν τή συμπεριφορά και τό ντύσιμο τών γυναικών και πιθανόν νά είχαν όμοφυλοφιλικές τάσεις. Κατά μεγάλο μέρος αυτοί οι τραγουδιστές ήταν *μουουαλί*, δηλαδή αλλόπιστοι πού είχαν προσηλυτισθεί στο Ίσλάμ και ήταν μαθητές ενός Άραβα

πού είχε γεννηθεί ἐλεύθερος. Ἀλλά οἱ Ἄραβες τραγουδιστές προέρχονταν ἀπ' ὅλα τὰ στρώματα τῆς κοινωνίας καί, ἀκόμη καί γυναῖκες πού δέν ἦταν κιγιάν, μπορούσαν νά ὑπερηφανεύονται ὅτι ἀσχολοῦνται μέ τήν τέχνη τῆς μουσικῆς καί τοῦ τραγουδιοῦ. Μιά ἀπό τίς σημαντικότερες τραγουδίστριες τῆς περιόδου αὐτῆς ἦταν ἡ Ἀζά ἀλ-Μαϊλά, πού ζοῦσε στή Μεδίνα καί γνώριζε καλά τό ρεπερτόριο πολλῶν κιγιάν πού τραγουδοῦσαν πρὶν ἀπ' τήν ἐποχή τοῦ Ἰσλάμ.

Οἱ περισσότεροι ἀπ' τούς τραγουδιστές, ἄνδρες καί γυναῖκες, τήν ἐποχή τοῦ Ἰσλάμ, ἦταν Πέρσες, Αἰθίοπες ἢ μαῦροι Ἀφρικανοί. Ὅμως ὅλοι αὐτοί εἶχαν γεννηθεῖ στήν Ἀραβική Χερσόνησο ἢ, τουλάχιστον, εἶχαν μεγαλώσει ἐκεῖ. Μιά ἐξαίρεση εἶναι ὁ Πέρσης Νασίτ, πού εἶχε γεννηθεῖ καί μεγαλώσει στήν Περσία ἀλλά ἀρχικά ἔγινε διάσημος ἀφοῦ πῆρε μαθήματα ἀραβικοῦ τραγουδιοῦ ἀπό τόν Ἄραβα Σαίμπ Καθίρ.

Κατά τούς τρεῖς πρώτους αἰῶνες μετά τήν ἐγκαθίδρυση τοῦ Ἰσλάμ καί τήν περίοδο τῆς δυναστείας τῶν Οὐμαγιάντ, μέχρι περίπου τό 750 μ.Χ., ἡ ἀραβική γλώσσα χρησιμοποιοῦνταν, ὄχι μόνο γιά τά κείμενα τῶν τραγουδιῶν, ἀλλά καί γιά τά ὀνόματα τῶν μουσικῶν ὀργάνων καί γιά τή μουσική ὀρολογία. Τό γεγονός ὅτι οἱ τραγουδιστές ἄκουγαν περσική ἢ βυζαντινή μουσική καί τή μετέφεραν στήν Ἀραβική Χερσόνησο δέν σήμαινε οὔτε πλήρη ἐγκατάλειψη ἢ παραίτηση ἀλλά οὔτε καί μετατροπή τοῦ ἀραβικοῦ τραγουδιοῦ. Ἀντίθετα, οἱ Ἄραβες εἶναι πιό πιθανό νά μετέτρεψαν τό ὕφος τοῦ τραγουδιοῦ πού εἶχαν δανεισθεῖ κυρίως ἀπό τούς Πέρσες καί νά τό προσάρμοσαν στό δικό τους ὕφος, εἰδικά σ' αὐτό πού διαμόρφωσε ἡ σχολή τῶν καινά. Ἔτσι λοιπόν δημιουργήθηκε μία νέα τραγουδιστική παράδοση, χαρακτηριστική τῆς περιοχῆς Χιτζάζ, πού ἐξαιτίας τῆς μουσικῆς της γνησιότητος διατηρήθηκε ἀκόμη καί στήν Αὐλή τοῦ Χαλίφης πού μεταφέρθηκε στή Δαμασκό τό 661 μ.Χ. Κατά τήν περίοδο αὐτή, ἡ Χιτζάζ καί συγκεκριμένα ἡ Μεδίνα θεωροῦνταν τό μουσικό κέντρο πού μπορούσε νά καλύψει τή ζήτηση, σέ ὀλόκληρη τήν ἀραβική αὐτοκρατορία, γιά θαυμαστούς τραγουδιστές, ἄνδρες καί γυναῖκες.

Στή Μεδίνα, ὁ Γιουνούς ἀλ-Κατίμπ (πέθανε τό 765 μ.Χ.), τραγουδιστής μέ περσική καταγωγή, ἔγραψε ἀρκετές μελέτες γιά τή μουσική καί τή μουσική ζωή αὐτῆς τῆς πόλης. Αὐτός συνέλεξε τά τραγούδια τῆς ἐποχῆς, καθώς καί τά δικά του τραγούδια, σέ δύο βιβλία, στά ὁποῖα κατέγραψε τό κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ καθώς καί τόν τρόπο, τό ρυθμό καί τά ὀνόματα τοῦ συνθέτη καί τοῦ ποιητῆ. Σέ δύο ἄλλες μελέτες, ὁ Γιουνούς ἀλ-Κατίμπ ἔγραψε γιά τή μελωδία καί τίς κιγιάν. Τά βιβλία του ἔγιναν ἀργότερα ἡ βάση γιά δύο σημαντικούς ἱστορικούς τοῦ 9ου καί 10ου αἰ., τούς ἀλ-Μαουσιλί καί ἀλ-Ἰσμπαχανί, στήν

παράδειγμα, ένα παλαιό τύμπανο μαζάρ, τό όποίο κάποτε εύλογήθηκε από έναν Σαΐκ και άνήκει σ' ένα τέμενος, ακόμη κι άν έχει σχισμένο δέρμα, σημαίνει πολύ περισσότερα για τούς μουσικούς απ' ό,τι ένα πρόσφατα κατασκευασμένο όργανο, χωρίς καμία θρησκευτική άναφορά.

Τά σύνολα τής λόγιας μουσικής

Τό μουσικό σύνολο τάκτ

Τάκτ κατά κυριολεξία σημαίνει «κρεβάτι», «κάθισμα» ή «βάθρο». Τό μουσικό σύνολο τάκτ, πού κατά κύριο λόγο αντιπροσωπεύει τό σύνολο τής άραβικής λόγιας μουσικής, άποτελείται από τά έξής μουσικά όργανα: τό ούντ, τό κανούν, τό άραβικό καμαντζά (άργότερα δύο), τό νάι, τό ρίκ και τήν νταραμπούκα. Τά μελωδικά όργανα είτε ακούγονται ταυτόχρονα έτεροφωνικά, σέ διαστήματα από μία ή δύο οκτάβες, είτε άναδεικνύονται ως σόλο. Άν έκτελούνται φωνητικές συνθέσεις, ένας άνδρας ή μία γυναίκα πού τραγουδά παίρνει τόν βασικό μουσικό ρόλο, ύποστηριζόμενος από ένα σύνολο τεσσάρων έως έξι τραγουδιστών, οί όποίοι τραγουδούν τίσ έπωδούς. Τά μουσικά σύνολα τάκτ μ' αυτή τή σύνθεση ύπάρχουν στήν Αίγυπτο, τή Συρία, τόν Λίβανο και τήν Ίορδανία. Τό ρεπερτόριο τοῦ τάκτ περιλαμβάνει τό ντούρ, τή μουάσα, τό λαγιαλί, τό μαλούφ, τό κασίντα και τό μαουάλ, μαζι μέ όργανικές μορφές όπως τό μπασράφ, τό σαμιά, τό ταχιλά και τό ντουλάμπ.

Τό μουσικό σύνολο τζαλγκί μπαγκνταντί

Τό σύνολο τζαλγκί μπαγκνταντί, πού κατάγεται από τό Ίράκ, περιλαμβάνει τό σαντούρ, τό τζούζα, τήν νταραμπούκα (πού όνομάζεται και τάμπλα ή ντούν-μπακ) και τό ρίκ (γνωστό επίσης στοΐ Ίράκ μέ τό όνομα ντάφ ζιντζαρί). Μαζι μέ τόν τραγουδιστή (καρί) και μία χορωδία, τό σύνολο τζαλγκί μπαγκνταντί έκτελεί όλόκληρο τό ρεπερτόριο τοῦ παραδοσιακοῦ μακάμ άλ-ίρακί.

Τό μουσικό σύνολο άνταλουσί

Ή μουσική άνταλουσί, πού είναι δημοφιλής σέ όλόκληρη τή Βόρεια Άφρική, διακρίνεται για τήν ιδιαίτερη σύνθεση τών μουσικών της συνόλων πού περιλαμβάνουν ένα ούντ, ένα βιολί (καμαντζά), μία νταραμπούκα, ένα ραμπάμπ, μία βιόλα κι ένα τάρ (ντέφι).

Ἡ μεγάλη ὀρχήστρα τῆς «νέας» ἀραβικῆς μουσικῆς

Ὅταν ἀναφέρεται κανεὶς στή μουσική τῶν Ἀράβων, δέν μπορεῖ νά ἀγνοήσει τά μεγάλα ἐπαγγελματικά μουσικά σύνολα στό ραδιόφωνο, τήν τηλεόραση καί τίς θεατρικές αἰθουσες, πού υπάρχουν σήμερα σέ ὅλες τίς ἀραβικές χώρες καί πού ἀποτελοῦν περισσότερο ἀπό τό ἐνενήντα τοῖς ἑκατό τῶν μουσικῶν προγραμμάτων πού ἐκπέμπονται στή Βαγδάτη, τό Κάιρο, τήν Τύνιδα καί τό Ραμπάτ. Τά μουσικά αὐτά σύνολα, ἐπειδή εἶναι τό «καμάρι» πολλῶν Ἀράβων, χρηματοδοτοῦνται ἀπό τό κράτος ἢ ὑποστηρίζονται ἀπό ἰδιωτικούς φορεῖς. Τό μέγεθος καί ἡ σύνθεση τῆς ὀρχήστρας ἐξαρτῶνται ἀπό τή διάθεση τῶν μουσικῶν διευθυντῶν στήν τηλεόραση καί τοὺς ραδιοφωνικούς σταθμούς, σέ σχέση μέ τό πῶς αὐτοί ἀντιλαμβάνονται τή «νέα» ἀραβική μουσική. Στή σύγχρονη «μεγάλη ἀραβική ὀρχήστρα» ἔχουν ἀποκτήσει τιμητική θέση μουσικά ὄργανα «made in Germany», «made in Great Britain», «made in France» κι ἀκόμη «made in Russia». Τά ἀραβικά μουσικά ὄργανα ἔχουν ἀπογυμνωθεῖ ἀπό τήν παραδοσιακή τους λειτουργία στό μουσικό σύνολο ἢ ὁ ἦχος τους ἔχει ἐξοβελιστεῖ στό περιθώριο. Αὐτά τά δυτικά μουσικά ὄργανα ἔχουν καταστρέψει τίς ἀρχές τοῦ ἀραβικοῦ τονικοῦ συστήματος καί, ἐξυηρητώντας πρακτικούς σκοπούς, ἔχουν ἐξαλείψει τό παραδοσιακό σύνολο τάκτ καί τόν ἐσώτερο χαρακτήρα τοῦ ἤχου του.

Ἡ σημερινή «μεγάλη ἀραβική ὀρχήστρα», γιά τήν ὁποία ὑπερηφανεύονται πολλοί Ἀραβες, εἶναι βασικά ἓνα ὑβρίδιο, μέ δομή πού δέν εἶναι οὔτε παραδοσιακά ἀραβική ἀλλά οὔτε καί ἀθηντικά εὐρωπαϊκή. Μεταξύ ἄλλων, περιλαμβάνει τό οὔντ, τό κανούν, τό νάι, ἓνα σύνολο ἐγχόρδων πού ἀποτελεῖται ἀπό εἴκοσι βιολιά, πέντε τσέλα καί δύο κοντραμπάσα, κλαρινέτα, ὄμποε καί τρομπέτες, ἀκορντεόν, ἠλεκτρικό ὄργανο καί συνθεσάιζερ, καθὼς ἐπίσης ρίκ, νταραμπούκα, τύμπανα ὀρχήστρας καί μεταλλόφωνο. Τά ὄργανα παίζουν σέ ταυτοφωνία, σέ ἓνα μεγάλο πανδαιμόνιο ἢ —ἀν πρόκειται γιά ὀρχήστρα πού ἀκολουθεῖ τίς «τελευταῖες ἐξελίξεις τῆς ἐποχῆς»— παίζουν σέ πολυφωνική ἀρμονία, μὴ προσφέροντας τίποτα καλύτερο ἀπό μία πενιχρή ἀπομίμηση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ὀρχηστρικοῦ ὕφους. Συχνά, ἡ ὀρχήστρα συνοδεύει ἓναν ἄνδρα ἢ μία γυναίκα πού σιγοτραγουδᾷ στό μικρόφωνο ἓνα πόπ τραγοῦδι. Τέτοιιοι τραγουδιστές ἔχουν καταφέρει νά γίνουν ὑπερβολικά δημοφιλεῖς ἀπό τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης καί εἰδικά μέσα ἀπό αἰγυπτιακές κινηματογραφικές ταινίες. Ἔτσι, μέ δυσκολία ἐπιβιώνει στή δημόσια μουσική ζωή ἡ παραδοσιακή ἀραβική μουσική — δηλαδή οἱ μορφές τοῦ τραγουδιοῦ, οἱ ρυθμικοὶ κύκλοι οὐάζν καί ὄλα τά ὑπόλοιπα. Ἡ παράδοση λησιμονιέται ὄλο καί περισσότερο. Σήμερα, στή θέση τῶν ρυθμικῶν σχημάτων οὐάζν βρῖσκεται ἡ σάμπα, ἡ ρούμπα καί τό φόξ-τρούτ.

Post-Byzantine Music Manuscripts
as a Source for Oriental Secular Music
(15th to Early 19th Century)

by
Kyriakos Kalaitzidis

Translation:
Kiriaki Koubaroulis and
Dimitri Koubaroulis

WÜRZBURG 2012

ERGON VERLAG WÜRZBURG
IN KOMMISSION

secular music collections, which were printed and circulated from 1830 onwards, must be added. In the lists of “musicophile subscribers” of *Euterpe*, *Pandora*, *Mousikon Apantisma* and the rest of the printed collections of secular music, around three hundred and fifty subscribers are mentioned, from many different cities and places of residence.²⁸

The notating of secular pieces was motivated by the pleasure and aesthetic enjoyment of music. It clearly also served the objectives of preservation and musicological study, however, it was mainly utilised in *melopoeia*, in performance and in teaching. For various reasons, *parasimantiki* was not enforced as the main notational system for the practice and teaching of traditional music in the Greek state. *Parasimantiki* remained mainly within the boundaries of the *psaltic* world. Just as well, where in the past it was the *psaltai* who transcribed, similarly now, *psaltai* are those who are able to read and to breathe new life into these music scores.

The Historical Context

As already noted, the phenomenon of transcription of secular music begins to unfold in the early 15th century. During that period and up until the early 19th century, which is the period examined in this book, fundamental social and political changes took place, which also defined the developments in musical matters and other fields of artistic expression. In the “Historical Overview” of this work, as well as in the chapters “The Sources”, “Genres of Secular Music” and “*Echoi* and *Makams* – Rhythmic Cycles and *Usûls*” a quantitative and qualitative differentiation of the phenomenon is observed from the 18th century onwards. Hence, two periods are distinguished:

Instrumentarium”, in W. Feldman, M. Guettat, K. Kalaitzides (ed.), *Music in the Mediterranean*, Volume II *Theory*, “En Chordais”, Project MediMuses in the context of European Union programme Euromed Heritage II. Thessaloniki 2005, pp. 111-117.

²⁸ The list, indicative only of the cities of residence of the subscribers, reveals the widespread circulation of musical collections and in turn their demand, especially taking into consideration the means of the time: Constantinople (Istanbul), Raidestos (Tekirdağ), Kesani (Keşan), Maronia, Ainos (Enez), Portaria, Makrinitza, Meleniko (Melnik), Bucureşti, Varna, Saranta Ekklesies (Kırkkilise, Kırklareli), Agchialos (Pomorie), Trapezounta (Trabzon), Magnesia, Pisisida (province of Antalya), Crete, Poros, Hydra, Andrianoupoli (Edirne), Philippoupoli (Plovdiv), Monastiri (Bitolia), various monasteries and hermitages of Mount Athos, Odessos (Odessa), Tyrnavos, Stenemachos (Asenovgrad), Kallipoli (Gelibolu), Serres, Syros, Tenos, Samos, Smyrna (Izmir), Prousa (Bursa), Ioannina, Thessaloniki, Lemnos, Kioutacheia (Kütahya), Kastoria, Costantza, Argyrokastro (Gjirokastër), Kalamata, Pafra (Bafra), Sampsounta (Samsun), Yiozgati (Yozgat), Cairo, Alexandria, Nevrokopi (Gotse Delchev) and many others. In Chatzitheodorou 1998:39, fn. 69 it is mentioned that “a catalogue of 19th century subscribers is being prepared by an associate of the publishing house “Koultoura””. Such a work can be useful for the further processing of information and drawing of conclusions of sociological interest.

1st period: 15th - 17th c.

2nd period: 18 - early 19th c.

In this section, these specific periods are investigated and interpreted as being an effect and reflection of the broader political and social developments of the time.

15th - 17th Century

This period is dominated by the historic event of the fall of Constantinople in 1453 and the demise of Byzantine sovereignty. The nation now enters a long period of introversion and conservation, having lost its entire geographical territory and at the same time being completely confused as to its historical role and its future prospects. The *psaltic* art is cultivated with a tendency towards the traditional, until the third quarter of the 17th century, when signs of a new great period appear (Stathis 1980:24-33). In contrast, the Ottoman Empire is at its absolute peak, with an expanded territory threatening to conquer even the important capitals of Central Europe. At this time, the music of the court is still under the influence of Persian art music.

This environment is roughly outlined in the sources. The Ottoman Turks, who dominate the Byzantine region, as well as their music, appear foreign to the scribes during that time. In order to define the origin of secular compositions, the scribes resort to using such names as "persikon" or "atzemikon" and more rarely to "mousoulmanikon", revealing either a confusion in relation to the cultural identity of the conqueror or an explicit statement of the heavy Persian influences. The composition of undetermined genre by Theophanis Karykis and the "Atzemikon erotikon" of Kosmas the Macedonian, show influences from foreign music, as well as from the genre of *kratemata*. Amongst the few transcribed pieces, there are fifteen folk songs, the melodic and poetic form of which reveals the aesthetic prototypes of the period before the fall of Constantinople. The eminent places of writing during that period are the monasteries, especially Athonite, as is shown by evidence in the codices. The urban climate seems to still be inhospitable for the Greeks and not conducive to any artistic expression and creation of theirs.

18th - Early 19th Century

Contrary to the above, from late 17th century onwards, a sequence of significant events in the political and military domain with direct consequences upon the economical and social life of the Greeks, gradually created an environment of intellectual and artistic activity: The treaties of Karlovic (1699), that of Passarowitz (1718) and of Küçük Kaynarca (1774), the appointment of Panagiotis Nikousios

as Great Dragoman (1661) followed by the appointment of Alexandros Mavrokordatos (1673), the appointment of Phanariot rulers in Wallachia and Moldavia from 1709 onwards, and others. As a direct result of the above, in this period, a gradual rise of Greeks in various areas is observed. An educational and cultural awakening, heightened economic activity, advancement of material civilisation, restructuring of ecclesiastical institutions, in parallel to the appearance of the Neo-Hellenic Enlightenment, and a heightening of revolutionary movements and ideas of national integration, all contributed towards the beginning of a new period for Hellenism. During that period, a special kind of elite class is formed consisting “of merchants, teachers, monks, clerics of both low and high rank, notables, artisans and scribes, the chief amongst these being the Phanariots, men of letters and dilettantes who had been responsible for conducting the Empire’s foreign affairs for about two hundred years”²⁹. To a large degree, of course, this elite class turned to the West in many aspects of life; interacting, living, studying and creating in the large urban centres of Vienna, Venice, Marseilles, Paris and others.³⁰ However, this elite never ceased to be the predominant social context for the cultivation of the *psaltic* art and the art music of Constantinople and, by extension, the transcriptions of this music. It was a world that was distinguished for its broad horizons, its refined aesthetics, cosmopolitan character, extroversion, as well as an intense osmotic attitude.³¹ The same characteristics accompany the course of the development of Greek music from antiquity, integrating various kinds of reciprocal musical borrowings along the way.

In the same period, many significant composers flourish in ecclesiastical music, new genres are introduced, a transitional *exegetic* notation appears and a “novel beautification” is applied to older melodies (Stathis 1979, Chatzigiakoumis 1980:33-50). Additionally, it is a peak period for literature and the arts in the Ottoman court, resulting in the first decades of the 18th century being called “Lale Devri” [The Tulip Period]. In musical matters in particular, a differentiation is observed in music regarding the influence of Persian music, and a new musical practice appears (Feldman 1996:494-503).

Corresponding to the above, from the middle of the 18th century onwards, a great quantitative and qualitative differentiation is observed in transcriptions. An

²⁹ K. Kalaitzidis, CD “En Chordais”, *Petros Peloponnesios*, pp. 15-17. See also the article of A. Angelou “Historical Background” in CD “En Chordais”, *Zakharía Khanendeh*, pp. 12-26.

³⁰ With respect to the music, the attempt to introduce four part polyphony to Orthodox worship (for more, see the author’s unpublished work “Κοινωνιολογική προσέγγιση της εκκλησιαστικής μουσικής της ορθόδοξου ανατολικής Εκκλησίας”), the Westernised religious painting which dominated newly built churches of the 19th century, and the adoption of various theological and philosophical ideas foreign to the Orthodox tradition should also be noted here. It is also a characteristic fact that the children of Greek families in the large urban centres, inside and outside the Ottoman empire, learnt some European musical instrument in the context of their musical education.

³¹ An excellent description of the historical – cultural context of the 17th and 18th centuries has been published by A. Angelou in CD “En Chordais” *Zakharía Khanendeh*, pp. 10-26.

adaptation to the new environment and a clear attitude towards utilising the new opportunities is evident in the sources. In parallel with any revolutionary ideas and aspirations that may have existed, understanding the Ottomans with whom the Greeks coexisted within a broad mesh of relations is now a priority. The Greeks are involved in the bureaucracy of the Ottoman state, while at the same time assuming a dominant place in musical matters. Their participation in the musical ensembles of the court, allowed them to comprehend and subsequently to transcribe and study the music of the Ottoman conquerors. Additionally, it allowed them to evaluate its similarities and differences with their ancestral music, the crown jewel of which is considered to be ecclesiastical music, and eventually to challenge their abilities as composers as well.

In general, the 18th century reveals the familiarisation of post-Byzantine music teachers with the music of other nations; a familiarisation which in certain cases evolved into both a deep knowledge, and a substantial contribution to its development. The study of the catalogue of composers, whose works are found in post-Byzantine music manuscripts, and other sources of that era, shows an ever growing presence of Greek composers in the palace from the late 17th century; a result of the opening of the Ottoman court to non-Muslim musicians (Feldman 1996:494-503). For example, in his three manuscripts, Petros transcribed what he had heard, been taught, composed and sung or played on *ney* and *tanbur*. He lists works of his own, of his contemporaries, and of composers much earlier than him, as preserved in the oral tradition of the Ottoman court. The volume, the depth, and the wealth of the information provided, bear witness to his broad expertise. The descriptions of G. Papadopoulos, in his historical writings, in relation to the recognition and respect enjoyed by Petros by Ottoman musicians, become more believable through the study of Petros's three autographs.

Folk songs are completely absent from the manuscripts produced from the 18th century onwards.³² Attention is now turned wholly towards art music, either that flourishing in the Ottoman court or that which developed in the Phanariot circles. This shows, the changes that take place, the dynamics, the extroversion and the new orientations of the Greek people under Ottoman rule. Within that climate, during the second half of the 18th century and the first half of the 19th century, the Greek higher class that had already started to form, sought expressive outlets through the creation of an art music genre outside ecclesiastical music, but within the aesthetic context of the ancestral musical heritage. That outlet, aesthetically positioned between East and West, was none other than the invention of the genre of Phanariot songs.

³² See the related findings in the chapters: "The Sources", "Historical Overview" and "Genres of Secular Music". Also related is the statement of Papadopoulos (1980:429-428): "It is necessary for the appropriate care to be taken and attention to be paid also to our folk music, in which a great negligence is observed".

Trends in Transcriptions

From the total transcribed repertoire of secular music, it can be seen that the largest percentage, around seventy percent, concerns music which cannot be called Greek or post-Byzantine, since it is related to Eastern civilisations. Consequently, a reasonable question arises: Why do the oppressed Greeks transcribe the music of the Muslims? Was it a sign of spiritual surrender? Was it an acceptance of the cultural superiority of the conqueror? Which conditions favoured the incorporation of Persian, Arabic and Ottoman melodies into the body of transcriptions and consequently into the repertoire? A fragmented and simplistic examination of the phenomenon may lead to erroneous conclusions.

Unfortunately, the scribes themselves did not leave behind any explanatory text, or at least a note relevant to their views, from which conclusions could be possibly drawn. However, the phenomenon itself of the transcription of secular music allows both the comprehension of the breadth of the artistic trends and concerns of the time, and the general position of the post-Byzantine musical world regarding Eastern art music. The sources reveal a collective conscience and a deep conviction that what is transcribed is something akin and familiar. The *psaltai* and the scribes viewed and regarded Eastern music as a part of their Byzantine and post-Byzantine heritage. This conviction gave them the artistic freedom to treasure and to perform compositions of the non-Orthodox conquerors. There was a widespread sense that the other nations preserved many elements of Greek music in their traditions. The *psaltai* and the scribes were rather convinced that Greek music influenced and defined the birth and development of the related traditions of the East.³³ This view is emphatically stated in sources of the 19th century, a period that clearly offers more texts shedding light onto the ideological context and the motives behind the transcriptions. Indicative of this, are the views of Petros Philanthidis, intellectual, musician and composer, in his article "Our Ecclesiastical Music in Relation to [the Music of] Other Nations":

"A relative or even sister of [Byzantine ecclesiastical music], dare I say, is the Asian or rather that which is called Arabic music, which we call external or *thyrathen* [secular music], due to its songs for outside our Church, such as the odes to our kings and patriarchs and all leaders as well as all our folk melodies which, apart from their diverse and infinite cycle, they are more or less similar to our ecclesiastical melodies, both belonging to the same genera, the same echoi, the same scales and systems, phthorai, parachordai [...]" (Philanthidis 2001a:154)

³³ We are not in a position to know whether the scribes were aware of the following quotes of Plutarch and Psellos, however they are cited here, since they condense the specific topics in the best possible manner, even though they were stated in times outside the chronological scope of this book: Plutarch, *De Alexandri magni fortuna aut virtute*, TLG, Stephanus p. 328D, l.5: "The children of Persians and of Gedrosians were singing the tragedies of Euripides and Sophocles" and Michael Psellos: "The Persians, Arabs, Egyptians and others, had improved everything that they had imported from the Greeks, more than we had".

His reasoning is completed a little later with the observation that Greek music influenced the Eastern, especially Ottoman, music:

“in such a way that when we say external music, no distinction is made for the Greek songs compared to the Ottoman ones, which are most similar in all respects [...] from which it is concluded that, among many other things, the Asian nations, and especially the Ottomans, also received the music from us, something which is also admitted by credible Turkish authors saying: The customs we received from the Greeks include some of the fine arts, as shown from the mosque designs, and especially Music as well, which however - they say - the Greeks ought to admit that we developed and advanced” (p. 155)

In summary, in another article of his, he notes that

“[thyrathen or external music] [...] is flesh of the flesh of our folk and Ecclesiastical Music”. (Philanthidis 2001b:199)

Along the same lines are the views of Panagiotis Kiltzanidis (1978:11) in the introduction of the “Methodical Teaching... for the Learning and Dissemination of the Authentic Secular Melodies of our Greek Music”:

“Intending to discuss the external melos of our Greek Music and wanting to render its teaching method as understandable and precise as possible, I start with the comparison of the Greek and Arabo-Persian music, which, as far as the base notes, the intervals of the notes, and the various genera, are concerned, does not differ in any way from ours, something which I studied and verified thoroughly on the schematic diagram of the musical instrument called Pandouris or Pandoura [Tanbur].”

According to Kiltzanidis’s view, the only difference is the language: The Byzantine *echoi* are called “*Main makams*” by the Arabo-Persians, while the *echoi* produced from the main *makams* are called “*Sioupedes*”, the *semitonic echoi* being “*Main Sioupedes*”, the *phthoric chroai* being “*Katachristikoi Sioupedes*” etc. Eventually, he concludes that

“That is what also happened with us, who, having received [the scales] by our ancient ancestors, we renamed Dorian to *Echos I*, Lydian to *Echos II*, Phrygian to *Echos III* etc.”

Also relevant to the above, are the views of Ioannis G. Zographos Keyvelis³⁴ who witnesses that the Asian musicians admit to Greek influences upon their musical heritage by referring to

“[...] Plato (Eftaloun), Pythagoras (Pisagor), Asklepios (Lokman hekim) and many others [...] as perfect composers”.

Continuing his argumentation, he presents examples from the field of musical theory where

“If someone observes the composition of Ottoman music rhythms, they find that the verse *Sofyan* is identical to Paeon and Spondee, that *Semâ’î* consists of Paeon and Spondee, and some analogy can also be found for the rest. As for the scale of notes, the Ottoman composers use the system of the double diapason etc.”.

³⁴ See *Μουσικὸν Ἀπάνθισμα (Μεδζιμουâi Μακαμάτ)*, Constantinople 1872.

Subsequently, he presents the *makams* with their corresponding ecclesiastical *echoi* and ancient Greek *tropoi*, ending with the high regard held for Greek musicians by their court counterparts³⁵.

In many places within his historiography, and especially in pp. 278-291, G. Papadopoulos (1890) points out the kinship of Greek music with the related music traditions of the East.

“Therefore, we do not by all means deny the Asiatic character of our old and current music. [...] History provides evidence and no one denies that our initial kinship with Asia was made stronger by Alexander the Great, then by the foundation of the Byzantine state, and finally by the conquest of Constantinople by the Turks, and the four century long coexistence of Greeks and Turks”.

Similar positions are also found in other parts of his work, such as those on the *kratemata* of the Arabs (p. 29), references to the scales of the Ottomans (pp. 120-121), the musical instruments (pp. 192-196) and the invention of the seven-string violin by (Stravo) Georgios (p. 205). Lastly, frequent relevant comparative references are also found in the *Λεξικόν* of Philoksenis³⁶.

Common Musical Heritage

This appreciation and perception of the kinship of Greek music with that of the Eastern civilisations by post-Byzantine music teachers, is now commonly accepted by the international academic community. The geographically and politically heterogeneous territory, which became the historical ground for great civilisations and empires, is seen as a musically uniform zone with modality being the main connecting element. Although the boundaries of the territory and the extent of the cross influences, as well as their suggested interpretations vary, the existence of uniformity is now undoubted³⁷, despite the particularities and differ-

³⁵ Op. cit., iii-xii.

³⁶ Priest Kyriakos Philoksenis, *Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς*, Constantinople 1868. However, it should be clarified that interest was not mutual in general. Any movements concerned only the side of the post-Byzantine music teachers and there is no significant evidence for the opposite, with the exception of the work of Rauf Yekta Bey “Rum Kiliselerinde Musiki” published in 1899 in the daily newspaper *İkdam* and reprinted in Murat Bardakçı, *Fener Beyleri’ne Türk şarkıları*, İstanbul 1993, pp. 62-70. An analogous statement is also made by Mavroidis (1999:273): “It is indeed a fact that this relationship occupied mainly the Greeks, to a much lesser degree the Turks (sporadic comments and no evidence of a real comparative study) and nearly not at all the Arabs”. It should be noted, that the trend to study the music of the others began very early, by the Baghdad school, with the studies of the great Arab theoreticians of the 8th through to the 10th centuries, such as Al Farabi, who is however, very distant in a chronological sense from the examined era. See the related publication by D’ Erlanger 2001, especially volumes 1-3 for information regarding musical theory of Ancient Greece.

³⁷ One of the most noteworthy exceptions is the erudite publication of *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 6, The Middle East [Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D., (ed.), New York and London 2002] which, while extending the geographical and cul-

entiations from region to region. In art music in particular, in the last centuries, an important role appears to have been played by Persian, Arab, Turkish, Greek, Armenian, and Jewish musicians, as well as those of other communities.

Its roots are traced to antiquity in this region rich in nationalities and cultures, which was politically and culturally unified for many centuries and which was dominated for two thousand years after the campaign of Alexander the Great by great empires, such as the Roman one with its capital Rome and later Constantinople, the Ottoman one, the Umayyad Caliphate with its capital Damascus and later with the conquest of Spain with centres Cordoba, Seville and Granada, the Abbasid Caliphate with its capital Baghdad, the Fatimid Caliphate with its capital Cairo and the Persian dynasties of the Sassanids and Safavids. Despite the wars, disputes and traditional or incidental enmities, there was a free and perpetual movement, exchange and cross influence of cultural customs and musical idioms. In regional folk traditions, the adherence to tradition was stronger. The large urban centres, however, and especially Constantinople, similarly to today, acted as a melting pot of cultures, despite the regional differences and singularities. At the heart of that musical world is the modal system which was shaped in antiquity with a solid theoretical foundation, and which is the basis of Eastern music, called *makam* (*maqam*) in the Arab world and in Turkey, *radif* in Persia, and *echos* in Byzantine music, while very often, common rhythmic patterns and melodic themes, forms, musical instruments and close interpersonal relationships and various collaborations and cooperations of musicians of different nationalities which extended to the exchange of views and knowledge on art and the musical science, are found.³⁸

The phenomenon of the transcription of secular music takes place in this environment, which is characterized by an intensely osmotic climate. A second aspect of the phenomenon found within the same climate, are the theoretical treatises on secular music that are related to the transcriptions and are a necessary complement for the comprehension of secular music. In the early 18th century, prince

tural bounds of modal music from Morocco to Kyrgyzstan and the Xinjiang region of China, it excludes the Greek musical civilisation which contributed decisively as a living tradition from antiquity to our days to the evolution and scientific documentation of the modal music phenomenon.

³⁸ See: K. Kalaitzidis: "The Musical Environment of the Time", in the booklet insert of CD "En Chordais", Zakharia Khanendeh, pp. 30-36. Of the many references on the topic, see indicatively the relevant chapters in the collaborative work W. Feldman, M. Guettat, K. Kalaitzides (ed.), *Music in the Mediterranean*, Volume I *History*, "En Chordais", Project MediMuses in the context of European Union programme Euromed Heritage II. Thessaloniki 2005, pp. 135-274; on the theoretical system vol. *Theory* pp. 269-433, on the repertoire and the forms vol. *History* pp. 329-438 & vol. *Theory* pp. 129-267, on the musical instruments vol. *History* pp. 579-641 & vol. *Theory* pp. 61-127; Lykouras, *Πυθαγορική μουσική και Ανατολή*, Athens 1994, Mavroidis 1999. See also Liavas 1991, Proceedings of the academic one-day conference *Πολιτιστικές Ανταλλαγές μεταξύ Ανατολής και Ελληνικού Χώρου*. Unesco – National Hellenic Research Foundation, Department of Neohellenic Research, Athens 1991, pp. 173-186.

Dimitri Cantemir wrote his treatise on music in Ottoman and Greek.³⁹ In 1728, Panagiotis Chalatzoglou wrote the textbook titled *Comparison of Arabo-Persian Music with our Ecclesiastical*⁴⁰, based mainly on Cantemir, where he makes the first attempt at corresponding *echoi* to *makams*, as well as the first presentation and explanation, in post-Byzantine sources, of the rhythmic cycles of secular music, the *usûls*. A little later, Kyrillos Marmarinos, continuing Chalatzoglou's work, wrote the *Introduction to Music by Question and Answer*, also giving the extended, so called, *apechemata*, that is the explanations of approximately seventy *makams*⁴¹. Around the late 18th to early 19th century, Apostolos Konstas of Chios dedicates a section of his work to secular music, in his *Technology*. In addition, he also cites the Arabo-Persian music terminology in the *kanonia* of the *echoi*.⁴² A similar practice is also adopted by the unknown scribe of Panteleimonos 1250 (ff. 1-17), as well as by Gregorios Protopsaltes. It is not known whether Gregorios borrowed it from Konstas, for his own, yet unpublished, *kanonia* of the *echoi*.⁴³ Lastly, of the printed publications from the 19th century that discuss the theory of secular music, the textbook of Panagiotis Kiltzanidis, who also used the work of Cantemir⁴⁴ as a main source, is worth mentioning. Also worth mentioning is the book of Stephanos Domestikos which contains the first publication of *kiari* (*kâr*), the educational compilation of verses for learning the *makams* by Beyzade Yiangos Karatzas (verses) and Yiangos Theologos (music) which

“was originally written in the old system of Music by the most musical teacher Konstantinos Protopsaltes, and already [transcribed] into the new [system] by Mr. Stephanos First Domestikos of the Great Church of Christ”.⁴⁵

³⁹ The title of the preserved Ottoman manuscript is: *Kitābu ‘İlmi ‘l-Mūsiki ‘alā veci‘l-Hurūfāt* [The book of musical science according to the alphabetic notation], Istanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkiyat Enstitüsü, No 2768.

⁴⁰ Iviron 968, 731-740. Chalatzoglou 1900 / 2000.

⁴¹ HESG 305, LKP 123/270.

⁴² “Λόγος περι διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νότων καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ”. On the theoretical work of Konstas see more in Apostolopoulos 2002.

⁴³ NLG/MHS 726, LKP dossier 135 & 136 and Panteleimonos 906, ff. 6r (Stathis 1976).

⁴⁴ Kiltzanidis 1881:vi. Chrysanthos also mentions, in his theory book *Θεωρητικόν* (XXXVIII, fn. iii), that Cantemir “wrote about music in Greek and Turkish from which only the Turkish survives”. However, Kiltzanidis states, in the introduction of his book (pp. vi-vii), that he himself found and studied the specific manuscript in Greek. According to W. Feldman (1996:32), “Cantemir’s fame as a musicologist seems to have been better established among European visitors such as Fonton and Toderini, and among the local Greeks than among the Turks”.

⁴⁵ Stephanos First Domestikos, *Interpretation of secular music and its application in our [ecclesiastical] music, collected and compiled by Stephanos First Domestikos, supervised by Konstantinos Protopsaltes of the Great Church of Christ, printed by the Directors of the Patriarchal Press* (Ἑρμηνεία τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς καὶ ἐφαρμογὴ αὐτῆς εἰς τὴν καθ’ ἡμᾶς μουσικῆς. ἐρανισθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα παρὰ Στφ. Α. Δομεστικου, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ παρὰ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου τῆς Χ. Μ. Ἐκκλησίας. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδίδεται: παρὰ τῶν Διευθυντῶν τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Constantinople, from the Patriarchal Press of the Nation, 1843.

The references to the interpersonal relationships between Greek and non-Greek musicians which are more detailed from the late 17th century onwards, are also of interest to the topic. The earliest and one of the most characteristic incidents, is the one witnessed in various sources, its protagonists being the Persian court musician Emirgün Han, Sultan Murad IV and one anonymous Greek nobleman⁴⁶. Also indicative, are the incidences related to Petros Peloponnesios and his relations with *Mevlevi* dervishes of the *tekke* of Pera (Papadopoulos 1890:320-323), the Armenian church musician Hamparsum Limonciyan, the excellent musician and interpreter of the Swedish embassy Antoine Murat, and the Italian traveller-monk Toderini⁴⁷. It is also known that many Greeks, such as Hânende Zacharias, Georgis, Stravogeorgis, Angelos, and others, participated in the musical ensembles of the court. Also interesting, are the apprenticeship relationships between Greeks and musicians of different communities: Elias taught the *tanbur* alongside the Jew Isak Fresco Romano in the court of Selim III, where Isak was a student of the violinist Kemânî Yorgi⁴⁸, and Gregorios Protopsaltes learnt the *tanbur* from Ismail Dede Efendi (Papadopoulos 1890:330). The first Turkish musicologist Rauf Yekta Bey was taught elements of Byzantine music by Archon Protopsaltes Iakovos Nafpliotis and was a registered member of the Ecclesiastical

⁴⁶ Cantemir (1734, III, 247, fn. 8): "Once when the Emperor was there drinking wine, a certain noble *Greek* happen'd to pass by in a boat, and not knowing the Sultan to be in that place, sung with great skill and sweetness a *Persian* song. *Emirgiun* opening the window, the *Greek* immediately left off. But *Emirgiun* desires him in God's name and for Christ's sake to go on with his song and bids the rowers stop the boat. When the song was ended, he goes down to the *Greek*, asks him, who he was, that was so perfectly skill'd both in the *Persian* language and the art of musick. Being told he was a *Greek* and *Murad's* subject, he kisses his hand three times, and dismisses him with a good present. Then returning to the Emperor, the *Greeks*, says he, who now obey your scepter, were once our Lords, I have this day found they justly enjoy'd that honour. I had indeed heard of their fame in our Historians, but never happen'd to meet with any one of that Nation worthy the character formerly given them. But it has been my fortune to day to know a *Greek*, whom if the rest are like, that race was truly deserving as well of our Empire as of your service. For though I am second to none among our countrymen in musick, I am scarce worthy to be call'd the scholar of this *Greek*." A meeting and spirited conversation between Sultan Murad IV, Emirgün and Evliyâ Çelebi is recorded by the former in *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*, Ahmet Cevdet, ed. Istanbul: İkdâm Matbaası, vol. 1 (1896).

⁴⁷ Papadopoulos 1890:318-324. According to Fétis, Antoine Murat (1739-1813) was taught secular music by Petros (Fr. J. Fétis, *Histoire générale de la Musique*, Paris 1869. Unfortunately, his treatise "Essai sur la musique orientale ou explication du système des modes et des mesures de la musique turque" has been lost, but it is cited by Austrian musicologist Auguste von Adelburg, who found the book at the home of his uncle, Ignace de Testa, and wrote accordingly in the Viennese newspaper *Aesthetische Rundschau* in 1867. See also, Marie de Testa – Antoine Gautier, *Drogmans et diplomates européens auprès de la Porte ottomane*, Istanbul, Isis 2003, pp. 421-439.

⁴⁸ See W. Feldman, "Tambûrî Isak" & the booklet insert of the CD of the series *Great Mediterranean Composers*, "Musical Environment" ["En Chordais" 1918], Thessaloniki, 2005, pp. 30 & 60.

Music Association of Constantinople⁴⁹. Lastly, in the same spirit, although well outside the chronological scope of this work, the Archon Protopsaltes of the Great Church of Christ, Vasilius Nikolaidis, composed verses from the *Divan* by the great Ottoman poet Yunus Emre (1240-1321) and transcribed them into Byzantine music notation.⁵⁰

Transcriptions of Secular Compositions

The few existing philological sources on the topic, provide a different viewpoint on the phenomenon of transcription, and are useful for a more complete presentation of the topic. The descriptions frame the phenomenon in place and time, and convey the impression made upon the non-Greeks by the fact that the Greeks had the ability to “write the voices of the *psaltai* and the singers” and consequently had a sense of cultural superiority. It cannot be excluded, nonetheless, that such narrations exceeded the bounds of a mere description, and acted as a means for the boosting of the morale of the oppressed nation.

The following incident that took place in the presence of Sultan Mehmet the Conqueror, and of Patriarch Gennadios, is mentioned in the “Chronicle from the Beginning of Time” by Dorotheos of Monemvasia, published in Venice. Dorotheos refers to the love of learning of the Sultan who

“left nothing uninspected [...], he found that the Greeks write the voices of the *psaltai* and the singers and he called [the Greeks] to the palace where there was a fine Persian, [musician] and [the Sultan] ordered, and he sung, while Mr. Gerasimos and Mr. Georgios the *psaltai* were transcribing the music of the Persian. So they transcribed the song of the Persian and then he ordered [them] to chant it. And they chanted it better than the Persian. He liked it a lot and admired the fineness of the Greeks and he gave the *psaltai* a tip while the Persian, seeing that they were such masters, knelt before them”.⁵¹

The issue does not escape Chrysanthos’s attention, commenting in his theory book:

“[...] the historical account about Greek Musicians, at the time Constantinople fell to the Ottomans, [regarding] that they were able to transcribe melodies played with musi-

⁴⁹ ΑΙΕΑ, Έργασια τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργούντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου, issue 6, Constantinople, Patriarchal Press, 1907. Reprinted by PIPS, Thessaloniki 2001, editing and foreword by, A. Alygizakis, p. 11 (citing the members of the Ecclesiastical Musical Association of Constantinople, registered from the 1st November 1902 to 31st October 1903) : “Special (members): Rauf Yekta Bey, Ottoman intellectual and musicologist, In Constantinople”.

⁵⁰ *Οἱ Ψάλτες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, first series, “Βασίλης Νικολαΐδης”. Association of the Alumni of the Great School of the Nation of Athens, Athens 1996.

⁵¹ The excerpt here is a translation of the original on p. 428 of the 1637 publication housed at the National Library of Greece. However, the journal *Λαογραφία* 1909, 564-567, mentions, among other things, that the first edition was printed in Venice in 1631. L. Vranousis, doubting the name of the author calls him [pseudo] Dorotheos (Vranousis 1995:91).

cal instruments immediately after they were played and to perform them unchanged, is something that is doubted by many. That ability was certainly possessed by Petros as evidenced by eyewitnesses who are credible, as they are the most prominent people of our people. So the Ottomans played new, previously unheard of melodies invented by themselves and he transcribed them and chanted them and played them with his *tanbur*". (Chrysanthos 1832:L)

It is not certain whether Chrysanthos was aware of the *Chronicle* of Dorotheos or whether he conveyed the established view of the *psallic* circles of Constantinople regarding this topic. This view is supported by the incident involving Petros Peloponnesios and the Persian *hānen-des*, the credibility of which is stressed with the phrase

"as evidenced by eyewitnesses who are credible, as they are the most prominent people of our people".⁵²

The following brief references show, that regardless of the causes and reasons that led to the scribes preserving the compositions of non-Greeks, they transcribed music with which they felt familiar and as their own. The Greeks knew and loved and took pleasure "by listening to music of pure Eastern character, which so many generations up until ours were raised on"⁵³.

Furthermore, the sources justify the use of the term "art music of Constantinople" in contrast with other, also novel terms such as "Ottoman music", "Turkish classical music" or "post-Byzantine secular music". It has been found that the Greek sources up until the late 19th century are dominated by the terms "external music" or "Arabo-Persian". On the other hand, as aptly stated by Spyros Vryonis,

"The military and political events which led to the fall of the Byzantine empire did not interrupt the Byzantine civilisation in Eastern and South-Eastern Europe [...] Byzantium did not die on the fatal morning of the 29th of May 1453 and its culture remained a strong force in the lives, the attitudes and the cultural creations of Greeks, Bulgarians, Serbs, Romanians, Albanians and others"⁵⁴.

⁵² Petros's dexterity in "lifting" previously unheard of original melodies, is described in detail by G. Papadopoulos (1890:320-321); An English translation of the relevant excerpts can be found at <http://www.ec-patr.net/en/history/petros-lambadarios.htm>. Papadopoulos mentions as his source, the unpublished *Λεξικὸ τῶν ἐνδόξων μουσικῶν* of the priest Kyriakos Philoksenis. Despite the casual style of the narration, the account by the three learned music teachers of the 19th century (namely Chrysanthos, K. Philoksenis and G. Papadopoulos), of the anecdote regarding Petros's lifting of the musical composition of the Persians, witnesses the impression caused by the incident upon the musical circles of Constantinople.

⁵³ The phrase originates from the anonymous editor of the Athens newspaper *Ἐφημερίς* of the 17th June 1874. See T. Chatzipantazis, *Τῆς Ἀσιάτιδος μουσικῆς ἔρασαι. Ἡ ἀκμὴ τοῦ ἀθηναϊκοῦ καφεῖ Ἀμὰν στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου Α΄*, Athens 1986, p. 118.

⁵⁴ Spyros Vryonis, *Ἡ καθ' ἡμᾶς Ἀνατολή*, Thessaloniki 1995, p. 113, in chapter "Ἡ πνευματικὴ παράδοση τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ στὸν Σλαβικὸ καὶ τὸν Ἰσλαμικὸ κόσμον".

Of course, the unique conditions after the 1453 conquest relegated a portion of Byzantine civilisation to the level of folk, while a large part of the high art civilisation was absorbed by the official Ottoman culture. Academic descriptive terminology inevitably follows the occurrence of a phenomenon, attempting to retrospectively describe and name it, sometimes unsuccessfully.⁵⁵ The music examined here, bears the basic characteristics of the “art” genre: named composition, extended and complex forms, pivotal role of music theory, particular development of techniques in the use of instruments and the human voice, high social and educational environment within which musical creation is developed and presented, the appearance of music as a main occupation and professional making of musical instruments. On the other hand, it is clear that this urban art genre flourishes predominantly within the geographical coordinates of Constantinople, contributed to by musicians of various communities and not by a single national or religious group. Thus, the most suitable adjective deemed is that of a geographical and not of a national or religious character.⁵⁶

Songs with Patriotic Content

The above discussion could perhaps lead to speculation about whether there was confusion among the scribes of secular music on matters of their cultural identity and patriotism. The reality, however, is different. The case of Gregorios Protopsaltes, who was most active in the years prior to the Greek revolution, is a very indicative one. Gregorios was taught secular music by Ismael Dede Efendi, he wrote comparative studies of Greek music in relation to Arabo-Persian music, transcribed works of Turkish and Jewish composers, however, he also composed patriotic songs with revolutionary content such as “*Δεῦτε Ἕλληνες γενναῖοι*” (*Go brave Greeks*), which was extensively copied⁵⁷:

⁵⁵ It is a fact that “with the creation of independent national states and the heightening of nationalistic movements from the 19th century, centuries-old ties and ways of communication, break dramatically, giving rise to a way of life, which is isolated and lacking a sense of common origins. In parallel, prejudices are strengthened and each of the region’s peoples starts to seek its portion of that music, claiming at the same time to be its creator. Therefore, apart from the other fields (political, economical etc.) the cultural heritage also, and more specifically music, becomes a field of confrontation and conflict”. This excerpt is from the rationale of the proposal written by the author for the submission of the *MediMuses* project to the relevant services of the European Union in the Spring of 2001 in the context of the Euromed Heritage II program. Its aim being the search for and restoration of the elements of the common musical heritage of the Mediterranean through research, educational and artistic activities (1/2/2002 – 31/7/2005). For more detailed information on the outcomes and publications of the project supporting the above, see the website www.medimuses.gr

⁵⁶ In Greek music circles the use of the term, “*Logia Mousiki tis Polis*”, has been established in recent years. Its translation, “Art Music of City”, is perhaps a more functional term for international use, compared to others.

⁵⁷ The manuscripts containing this specific song are listed on p. 126.

Δεῦτε Ἕλληνες γενναῖοι, δράμετε προθύμως νέοι, εἰς τὸν θεῖον Παρθενών.
 Πατρικὴν κληρονομίαν ἔχοντες τὴν εὐφυΐαν καὶ φιλίαν τῶν μουσῶν.
 Ἕλληνες ἄγωμεν, φῶς ἀναλάβωμεν, τὸ ζοφερὸν τῆς ἀμαθείας νὰ λείψει τὸ δεινόν.⁵⁸

Go brave Greeks, speed eagerly youth, to the divine Parthenon
 Having inherited from your fathers the cleverness and friendship of the muses
 Go forward Greeks; receive the light, to make the terrible ignorance disappear

Gregorios's case is not an exception. This song, as well as other similar songs, seems to have been influenced by the *Thourios* of Rigas and reflect the revolutionary ideas and related ideological movements of the end of the 18th and beginning of the 19th century⁵⁹:

Δεῦτε Ἕλληνες γενναῖοι, δράμετε προθύμως νέοι (*Go brave Greeks, speed eagerly youth*) Ioannis Konidaris, *echos* plagal IV *triphonic*, Stathis, 18r.

Τί καρτερεῖτε φίλοι καὶ ἀδελφοί (*What are you waiting for, friends and brothers*) Ioannis Konidaris, *echos* plagal IV, Stathis, 18v.

[Ω] τέκνα Ἑλλήνων (*[Oh] children of Greeks*) Ioannis Konidaris, *echos* plagal II, Stathis, 11v.

Ἐλθε ὁ Μιλτιάδης μὲ δυνάμεις πολλές (*Come oh Miltiades with many forces*) [unspecified composer], *echos* plagal IV *phthorikos*, Stathis, 17r.

Λαμπρὰ Ἑλλάς (*Glorious Greece*) [unspecified composer], *echos* plagal IV, *zifte diyyek*, LKP 152/292, 309.

Μὲ πόνον κλαύσατε ὧ λυπημένοι (*Weep with pain, oh you who are sad*) [unspecified composer], *echos* plagal IV *triphonic, sofyan*, LKP 152/292, 22.

Other songs on similar themes can be found in LKP (dossier) 73, 2, LKP 152/292, 304, LKP 152/292, 305, LKP (dossier) 73, 9.

In parallel to the patriotic feelings and the collective aspirations for the liberation and spiritual recovery of the nation, the practical interest for the music of other nations never ceased. That was true from the pre-revolution years, through to the Greek revolution of 1821, and even later, when the process of national integration and the continuous Greco-Turkish wars were in progress. It is deemed, that it was views similar to those of the *psaltic* circles occupied with the transcriptions of secular music that allowed Alexandros Papadiamantis to praise the “divine” sound coming out of the *ney* of the Muslim clergy in the narrative “The

⁵⁸ MS Gennadius 231 also contains the remaining eighteen stanzas in text only, where influences from Rigas's *Thourios* are obvious.

⁵⁹ For more on Rigas's *Thourios* see L. Vranousis, *Συμβολή στην έρευνα για τα τραγούδια του Ρήγα και τών μιμητῶν του. Μ' ένα άγνωστο "Θούριον άσμα"*, Athens 1948, S. I. Karas, *Ο Θούριος του Ρήγα και ή μουσική του*, Athens 1998, Paschalis Kitromilidis, *Ρήγας Βελεστινλής, Θεωρία και Πράξη*, Athens 1998.

Impoverished Dervish" ("Ο ξεπεσμένος Δερβίσης")⁶⁰, and for Georgios Vizyinos to recount the art of the gypsy lyre player bewailing the Thracian leader in "My Mother's Sin" ("Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου")⁶¹. Also, for Stratis Myrivilis to write the story of the Bulgarian gaida player who enchanted the passionate, music loving Greeks in the trenches of the First World War in the story "Life in the Tomb" (*Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ*)⁶², for Elias Venezis to describe the magical voice of Turkish soldiers from the Asia Minor coast⁶³, and for Kosmas Politis to describe the incident with Fr. Nicholas and the Jewish *ud* virtuoso Sior Zacharias in the story "At Chatzifrangos's" (*Στοῦ Χατζηφράγκου*)⁶⁴, to mention only a few examples from the Greek literature of the late 19th to the early 20th century. Hellenism had not yet entered into the long period of introversion and intellectual dependence upon the West. The historical experience of the Phanariot administration of the Principalities, the pre-revolutionary speeches of Rigas, and later the declaration of equal rights of the Ottoman citizens (*Tanzimat*, 1839 & 1856), among other affairs, created the expectation of a peaceful coexistence between the Greeks, the Turks and the peoples of other nations; an expectation which was based on the historical experience of the Hellenised Roman empire.

⁶⁰ Alexandros Papadiamantis, "Ο ξεπεσμένος Δερβίσης", *Ἄπαντα*, vol. 3, critical edition N. D. Triantafyllopoulos, Athens 1984, pp. 111-116,

⁶¹ Georgios Vizyinos, "Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου", *Διηγήματα Α'*, Athens 1988, pp. 19-20.

⁶² Stratis Myrivilis, *Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ, Τὸ βιβλίο τοῦ πολέμου*, Athens 1993, pp. 303-309, chapter "Μία φωνὴ σώπασε!". English edition: *Life in the Tomb*, tr. P. Bien (Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1977) (repr. 1987 London).

⁶³ Elias Venezis, "Τὸ Λιός", *Τὸ Αἶγαῖο*, Athens 1980, pp. 19-20.

⁶⁴ Kosmas Politis, *Στοῦ Χατζηφράγκου, Τὰ σαραντάχρονα μιᾶς χαμένης πολιτείας*, ed. Peter Mackridge, Athens 1996, pp. 42-43 and 72-74.

CROSSROADS

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI - FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES



IMS REGIONAL ASSOCIATION
FOR THE STUDY OF MUSIC OF THE BALKANS



GREECE AS AN INTERCULTURAL POLE OF MUSICAL THOUGHT AND CREATIVITY



INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE
JUNE 6-10, 2011

CONFERENCE PROCEEDINGS

THESSALONIKI 2013

TABLE OF CONTENTS

Evi Nika-Sampson – Crossroads Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. An introduction to the Conference Proceedings	xi
---	----

KEYNOTE LECTURE

Constantin Floros – The Influence of Byzantine Music on the West	1
---	---

PANELS

PANEL I: <i>Contemporary Ethnomusicological Knowledge in Greece: Young Scholars Reflecting on Experience and Ethnography, the Academy and the Field</i>	13
I. Eleni Kallimopoulou - Ethnomusicological Student Fieldwork in the City of Thessaloniki: Cultural Difference and Cultural Politics in the Field and the University	15
II. Harris Sarris - The ‘Greek clarinet’ in Thrace revisited: A contemporary ethnomusicological perspective	23
III. Alexandra Balandina - A Greek ethnomusicologist doing fieldwork in the Middle East returns home: Encounters and trajectories in contemporary Greek academia	31
PANEL II: <i>Music in Greece during the 1940s</i>	51
I. Katy Romanou - Occupied by the most musical people in Europe; a musical Greek tragedy	53
II. Alexandros Charkiolakis - The Athens Conservatoire Symphonic Orchestra – State Orchestra of Athens during the Occupation period: repertoire and political conclusions	63
III. Sofia Kontossi - The Greek National Opera during the Axis Occupation and the beginnings of the Greek Civil War through the activity of the conductor Leonidas Zoras	71
IV. Myrto Economides - Manolis Kalomiris during the 1940s	89
PANEL III: <i>Teaching tonal and contemporary composition as an issue of internationalization and modernism in Greek music: Editing Yannis A. Papaioannou’s (1910-1989) educational corpus</i>	97
I. Demetre Yannou - The editorial problems of the material	99
II. Costas Tsougras - Y. A. Papaioannou's educational corpus – A creative approach to tonal composition teaching	109
III. Kostas Chardas - Teaching modernism in Greece: Techniques and ideas crossing the compositional and educational work of Papaioannou since 1950	133

FREE PAPERS - Papers appear in alphabetical order (by first author's last name)

Minas I. Alexiadis - The "Hellenikon" (Ελληνικόν) and the "Elinikon" (Ελινικόν) issue, in Leoš Janáček's opera <i>The Makropoulos affair</i>	147
Spyridon Antonopoulos - Manuel Chrysaphes and his <i>Treatise: Reception History</i> , a Work in Progress	153
Thomas Apostolopoulos – Production fields of theoretical terminology of the Psaltiki	173
George Athanasopoulos – The Fall of Ancient Greek Notation - social change in the Ancient World	181
Anna Babali - Musical interrelations between Serbia and Greece: The case of the <i>Seven Balkan Dances</i> for the piano by Marko Tajčević and the piano set <i>Greek Dances</i> by Georgios Kasassoglou	191
Irini Beina - Ethnographic film as a methodology tool and product of ethnomusicological research	203
Angela Bellia - Musical Instruments and Funerary Rites in a Western Greek Colony: the case of Locri Epizefirii (VI-IV c. B.C.)	217
Yannis Belonis - Marios Varvoglis' (1885-1967) chamber music	229
Gordana Blagojević - Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today	237
Spyros Bonelis – The unfinished avant-garde of Jani Christou	245
Irina Chudinova - Greek Chant in the Russian North	251
Zamfira Dănilă - The publication of Ghelasie the Bessarabian's music - an invaluable restitution for Romanian psaltic music	259
Nektaria Delvinioti – Manolis Kalomiris' relationship with cultures, artists, political factors	275
Dimitrios Delviniotis & Georgios Kouroupetroglou - DAMASKINOS: The Prototype Corpus of Greek Orthodox Ecclesiastical Chant Voices	289
Lampros Efthymiou - The lavta: Origins and evolution; its relation to the old type of Greek lute	303
Demosthenes Fistouris - The Tetrachords - archetype structural composing unit - in the opera, as an aesthetical element of orientalism, exoticism, folklorism and inspiring resource for European composers, furthermore as an experiential element of national identity or, especially, as a mannerism tool for Greek composers	315
Ioannis Fulias - Researching the early work of the composer Dimitri Mitropoulos: some historical and analytical remarks on his <i>Un morceau de concert</i> for violin and piano	339
Filomena Gagliardi - Aristotle and the strength of music	347
Amaya Sara García Pérez - Ptolemy, pipes and shepherds	357

Oliver Gerlach - Crossroads of Latin and Greek Christians in Norman Italy. Byzantine Italy and Reciprocal Influences between Greek and Latin Chant (11 th -13 th Century)	375
Stamatia Gerothanasi - Cross-cultural interactions between Greeks and Italians. Musical dramaturgy in <i>The Afternoon of Love</i> of Marios Varvoglis	403
Alexandra Goulaki-Voutyra - <i>Τυφλός ανήρ, οικεί δε Χίω ένι παιπαλοέσση</i>	413
Stela Guțanu - The Monastery of New Neamț – the sacred river that flew in the ocean of Romanian history	427
Maria Hnaraki & Yannis Sabrovalakis - Traditional Cretan rhyming couplets at Greek, artistic compositions: from D. Mitropoulos' <i>Cretan Feast</i> (1919) to G. Koumentakis' <i>Amor Fati</i> (2007)	435
Kyriakos Kalaitzidis - Kratemata and Terenüm – “Parallel Lives”	449
Kostas Kardamis - Ionian (Septinsular) composers and Classical Antiquity: Revisiting the past or legitimising the present?	453
Olga Kolokitha - Views of Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity and young Greek professional musicians: the cultural policy and management perspective	465
Meri Kumbe - The historical developement of Byzantine music in Albania from 1900 until today	473
Irmgard Lerch-Kalavrytinis - Frank Choisy (1872-1966) – a Swiss-Belgian composer in Greece	481
Katerina Levidou - Rethinking “Greekness” in Art Music	503
Benjamin R. Levy - “A Form that Occurs in Many Places” - Clouds and Arborescence in <i>Mycenae Alpha</i>	515
Guang-rui Lu - Western Music Philosophy via Ancient Greek Spirit and Contemporary Chinese Symphonies	525
Nikos Maliaras - Some Western European Musical Instruments and Their Byzantine Origin	533
Rev. Gabriel Mândrilă - Saint John of Damascus: The Byzantine Music Notation and the Theology of Holy Icons	545
Eva Mantzourani - A reappraisal of Nikos Skalkottas's dodecaponic compositional techniques	553
Nataša Marjanović - <i>Great Chant</i> in the Liturgical Practice of the Serbian Orthodox Church	569
Daphne Mavridou - Types of melisma in the traditional songs of central Macedonia, Greece	581
Vesna Mikić - Whose are these songs? Serbian/exYu and Greek input in Balkan's popular music	599
Melania Elena Nagy - Greek Manuscript O. 354 from the Library of the Romanian Academy, Cluj-Napoca	607
Matthias Nikolaidis - Myth as structure in the works of Richard Wagner	619
Panagiotis Ch. Panagiotidis – Byzantine Chant Notation in the English Language	631
Mema Papandrikou - The santouri in Greece between 1799-1800. Is it an Ottoman or a European dulcimer?	653

Roksanda Pejović - Possible Baroque Influences on the Representations of Musical Instruments in 17 th and 18 th Century Serbian Art	667
Tijana Popović Mladjenović - Ariadne's Thread of Hofmannsthal's and Strauss's Opera in the Opera, or the Labyrinth of the Crossroads of European Cultural History	681
Massimo Raffa - The Study and Teaching of Harmonic Science in the Age of Neo-Platonism: A Preliminary Approach	699
Anna-Maria Rentzeperi-Tsonou - Marios Varvoglis, "The Muleteer song" (1905) and "Eurycome" (1906), songs for voice and piano	707
Giorgos Sakallieros - A decisive step to prewar Greek musical modernism: Dimitri Mitropoulos' <i>Ostinata</i> for violin and piano (1926-27)	725
Anastasia Siopsi - A comparative study of music written for productions of ancient Greek drama in modern Greece and Europe (1900-1970)	743
Philip Gregory Sougles - Gina Bachauer, a forgotten artist: Negligence or political taboo?	755
Demosthenis Spanoudakis - The Sticheron <i>Today is hanged on wood</i> - <i>Σήμερα κρεμάται επί ξύλου</i> . Comparative musical analysis based on the Temporal-Evolution-of-the-Average-Pitch approach	765
Isavella Stavridou - Zur Transformation einer antiken Heroine in der Moderne: Die szenische und musikalische Interpretation der Klytämnestra im 20. Jahrhundert	787
Agamemnon Tentés – Elements of neo-Hellenic proto-musicology in the 'Great Theoreticon of Music'. A study of the main treatise of Chrysanthos from Madytos in the light of two writings by Gary Tomlinson	795
Polyxeni Theodoridou - Emiliós Riadis (1880-1935) - Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism	819
Athanasios Trikoupis - Greek composers in the 20 th century. European influences in their work	843
Pavlos Tsakalidis – Three-chord modes in Greek folk music	853
Mirjana Veselinović Hofman - Temporal Capacities of the Visual in the Representation of a Piece of Music on the Screen	867
George Vlastos - Incidental Music for Ancient Greek Dramas in <i>fin-de-siècle</i> Paris	875
Stella Voskaridou Economou - Communicating Greekness in filmed tragedy "out of the spirit of music"	893
George Zervos - Two Greek composers on the crossroads of two traditions: Nikos Skalkottas, Iannis Xenakis	907
Vasiliki Zlatkou - Petros Petridis, <i>Trio</i> for piano, violin and violoncello (1934): the relation of sonata form with modality and its interaction with European and Hellenistic influences of 20 th century music	919
Μαρία Αλεξάνδρου (Alexandru) - Παρατηρήσεις για την ανάλυση, υφή και μεταισθητική της Βυζαντινής Μουσικής. Ο ύμνος <i>Σιγησάτω πάσα σὰρξ βροτεία</i>	933
Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος (Giannopoulos) - Η σύνθεση <i>Δύναμις</i> του Τρισαγίου ύμνου του πρωτοψάλτη Ξένου Κορώνη. Από τον 14 ^ο στον 21 ^ο αιώνα	963

Βασιλική Γούση (Gousi) - Τρύφων Γ. Γερόπουλος: Ένας κορυφαίος εκπρόσωπος της Εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης στη Μαγνησία	985
Ιωάννης Ζαρίας (Zarias) - Η Καταγραφή της Διαποίκισης στην Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική από την Ευρεία Διάδοση της Δυτικής Σημειογραφίας και Μετά	993
Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης (Karagounis) - Ένας αυτόγραφος κώδικας του Απόστολου Κώνστα Χίου, ανακαλυφθείς πρόσφατα στα Άνω Λεχώνια Πηλίου της Μαγνησίας	1007
Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης (Konstantinidis) - Οι "κλασικές" βάσεις της μεταρρύθμισης. Ιδεολογικές και τεχνικές προσεγγίσεις της νέας Ψαλτικής θεωρίας	1041
Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου (Konstantinou) - Τό Σύντομο Άναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου	1055
Ιωάννης Λιάκος (Liakos) - Μοναχός Θεοφάνης Παντοκρατορινός. Ένας εξηγητής της προ Χρυσανθικής περιόδου	1077
Αγγελική Λιβέρη (Liveri) - Κύμβαλα και κυμβαλίστριες από αρχαία ελληνικά ιερά	1087
Μαρία Ντούρου (Dourou) - Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου, <i>Τρεις Βυζαντινές Ωδές</i> για σοπράνο και ενόργανο σύνολο: αντικατοπτρισμοί του βυζαντινού μέλους στο προσωπικό ιδίωμα του συνθέτη	1119
Πέτρος Παπαεμμανουήλ & Γρηγόρης Παπαεμμανουήλ (Papaemmanouil & Papaemmanouil) - Η μουσική παράδοση στα χωριά του Φαλακρού Δράμας. Καταβολές – Επιρροές	1131
π. Νεκτάριος Πάρης (Rev. N. Paris) - Τροπάριο της Άκολουθίας τῶν Παθῶν στὸ Χφ. Κύκκου 4	1147
Καλλιόπη Στίγκα (Stiga) - Βυζαντινή παράδοση και νεοελληνική ποίηση συνδιαλέγονται στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη	1169
Ναυσικά Τσιμά (Tsimas) - Συνοπτική γραμματική..., Ν (Νικόλαος) Φλογαίτης, Εθνική Τυπογραφία, Αίγινα, 1830: ένα πολύπλευρης σημασίας τεκμήριο	1175
Σοφία - Μαριάνθη Χαλκιαδάκη (Chalkiadaki) - Ο Αθήναιος ο Ναυκρατίτης ως μοναδική πηγή για τη μελέτη αρχαίων εγχόρδων μουσικών οργάνων	1189
Αγλαΐα Χατζάρα (Chatzara) - Η προφορική παράδοση στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική	1201

Kratemata and Terenüm - “Parallel Lives”¹

Kyriakos Kalaitzidis

Faculty of Music Studies, National and Kapodistrian University of Athens
En Chordais, Thessaloniki, Greece

Abstract. In this particular presentation are examined the Kratemata, this bright kind of Byzantine and post Byzantine composing and the Terenüm of the Eastern music respectively. They are also examined their possible common roots, their use in the rhythmic and their regulatory and ornamental role in the structure of compositions.

The Terenüm in the vocal compositions

During the study of the surviving species of the eastern vocal music, is noted that their content is embellished with insignificant syllables, similar to the Byzantine kratemata, which do not carry any kind of meaning, but they just offer to the voice an ability of improvisation without the commitments of the poetic text. Their use has a universal character in the extensive species of the Kar and Beste and an occasional character in the Ağır Semai, Yürük Semai and Sarkı. The Terenüm is located in one of the pieces of an unidentified species which has all their parts same, in the traditional song “Chairesthe kampoi, chairesthe” (“Be pleased fields, be pleased”) and in one of some unidentified species compositions (Persikon Ar gi gi gi a to ggo ggo ggor ri ggi, NLG 2401, 122v; Tasnif Persikon of Abd Al-Qadir Al-Maraghi, Leimonos 259,184r; Grigoriou 23, 187v and in the work of Theofanis Karykis which is closed with the words Dostum yelesa... canime dil dil dil er he tanni... rinetine zoufliye...). The syllables are either without or with meaning. Indicatively we note here some of these that we encounter in the species of the Eastern Music:²

a. Te-ne-nen, te-ne-nen- nâ, ten-nen, ten-nen-ni, Ye-le-lel-li, De-re-dil-lâ, dir-dir, Lâ-nâ, ten-dir, etc (îkâî or anlamsiz terennüm)

b. A cânım, aha ahha, Ah cenânım, Beli ömrüm, Cânâ, Efendim, Gel, Gel efendim, Ömrüm cânım, etc (lafzî or anlamlı terennüm).

Their use in the East is confirmed from the 16th century at least, but their origin is currently unapparent. In the bibliography of the Eastern Music are generally known as a kind of Terenüm. The term has Arabic ogirin: tarânîm is the plural of tarnîma and means hymn or song.³ It is proven that in the Persian classical music in the 16th century they were using similar syllables Tanatin, Tananin etc for the understanding and the teaching of the rhythmic cycles which were replaced by düm - tek, tekke etc of the Ottomans.⁴

¹ Doctoral thesis written by Kyriakos Kalaitzidis. It was defended in the Musicology Department of Athens University and was awarded the grade of "summa cum laude".

² An extensive list of syllables that are encountered in Ottoman music, is provided by Cinuçen Tanrıkorur in the “Introduction to Terennüm in Turkish Music”, *Turkish Music Quarterly* 4/2 (Journal of the Center for Turkish Music, University of Maryland Baltimore County, 1991), 2 & 3.

³ Its origin is rannama which means lilt.

⁴ See, Murat Bardakçı, *Maragali Abdülkadir* (Istanbul, 1986), 78-88, where the trading of the üsûls in Maraghi theory is presented.

Their use is not witnessed in compositions before the 16th century. Instead, they were restricted exclusively to the field of theory and teaching. Since the 16th century and after they are identified in various forms. However, they never developed into an independent genre, as it happened in the Byzantine music. A possible explanation would be that in the other oriental traditions there was no such need, because the instrumental music has a dominant place in the learned creation.

The similarity of the name *Terennüm* with *Terirem* is obvious. There are also some further insignificant syllables used in the Eastern music, which coincide with those of the *Kratemata* of the church music:

Eastern Music	Byzantine Music
Terenüm	terirem
Tini	tini
Tenena	tenena

From the above and regarding to the way of their use in the available vocal compositions, are coming up the following:

A. The two categories of *Terenüm*, with or without meaning, are somehow connected to *Mathemata* and *Anagrammatismoi* of the Byzantine composition. It appears to be that the ones with meaning syllables lengthen the melos repeating and changing some of the syllables of the poetic text, as it happens with the *Echemata*.⁵

Ale ge on eche ge ge ge xhantos achoua gkaon allege (NLG 2401, 122 v)

Tzan tan pediela la pri pri pri ke (Iviron 1189, 122r)

Buhu tasina tagana

Ganaiter cou tasina tagana (Leimonos 259, 185r)

B. *Terenüm* are a regulatory factor of structure in the vocal compositions, as it happens with *kratemata* in the Byzantine composition.⁶ The parts of every composition are separated by *Terenüm*. This phenomenon finds a thorough application in *Kars* and *Bestes*, but it has less intensity in *Ağir* and *Yürük Semais*.

Among the Eastern pieces we include a Greek one, the “*Chairesthe kampoi, chairesthe*” (Iviron 1189) [Be pleased fields, be pleased]. In its poetic text is inserted the *Terenüm*,

⁵ See, Γρ. Γ. Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη* (Αθήνα: IBM - Μελέται 12, 2005), 77-97 & 123-167.

⁶ See, Γρ. Θ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας* (Αθήνα: IBM - Μελέται 3, 1979), 149-160 & Αναστασίου, 123-126.

with syllables which are not even in Greek, but in Persian. Taking for granted that *Kratemata*, at least with this form, are unknown in Greek tradition, as well as their interference within the musical and poetic text, it is assumed that this piece is an excellent example of remigration.

C. The piece labeled as “Persian” in the codex NLG 2401, and also the “*Tasnif Persikon*” of Abd Al-Qadir Al-Maraghi of Leimonos 259 allow the transfer of the use of *Terenüm* in the classical music traditions of the East backwards at least one century, i.e. to the 15th century.

D. Two *Kratemata* that have been widely spread, prominently bear the title “*Pesrefi*”, a term that clearly refers to this specific type of Eastern music and doesn’t indicate just a title associated with the secular music (e.g. a name of a musical instrument). For this reason they are studied under the working hypothesis of a possible relation with the *Pesrev* genre:

- Theophanis Karykis, *Echema* called *pesrefi*, *echos Varys*
- Petros Bereketis, *Nagmes* with *pesrefi*.

The composition by Karykis was noticed in only three manuscripts, while the one of Bereketis was found in a variety of codices, and one of them in the exegesis of Chourmouzios (*Dependency of the Holy Sepulchre* 712, 218r-220r), a fact that allow its detailed examination. In the musical text there are not foreign or other syllables beyond those which usually exist in *Kratemata* of the church music. Also, it does not distinguish any kind of *pesrev*’s structure but a typical tripartite structure of *Kratemata* with two *nenanismoi* and one extensive intermediate *teretisismos*. Open remains the possibility that these two pieces can be connected in some way with the secular music, but they don’t display any morphological characteristics of a *pesrev* or any other secular type. Their nature and their development of melos integrate them clearly in the field of church music. The term “*pesrefi*” in their title possibly comes from the widespread habit of giving in many *Kratemata* names from the secular music.

However, this intermingling provokes a further investigation of the issue. *Pesrevs* and *Kratemata* derive from two different music worlds. *Pesrevs* are the pinnacle of the instrumental repertoire of the secular music, while *Kratemata* are “the pinnacle of Byzantine composing in term of art listening”,⁷ but both types show some common traits. The first thing that someone can notice is the frequent phenomenon of naming, which is rare in the other types of both secular and church music. Also, *Pesrevs* and *Kratemata* are distinguished noticeably from the traditions to which they belong, as they had in the center of music act and creation the presence of the poetic language.

The main feature of both is their instrumental nature and the release from the text which implies more freedom during the compositional process. However, the most interesting feature is that the onsets of the *pesrev* identified in the closely related of *Kratemata* genre, the *Terenüm*.⁸ According to O. Wright and W. Feldman, in the

⁷ Στάθη, 116.

⁸ For the *Terenüm* see: Tanrıkorur, “Introduction to *Terenüm*”, 1-7. Cinuçen Tanrıkorur, “*Türk Müsikişinde Terenüm*”, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, (Istanbul: Ötüken), 119-138, and republished in *Osmanlı Dönemi Türk Müsikişisi* (Istanbul: Dergâh Yayınları, 2003), 171-187. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, *Intercultural Music Studies* 10 (Berlin: Verlag für Wissenschaft und

Timourid period and in the 16th century in the Ottoman court, pesrev must be performed as a vocal type with the special syllables of the kind Terennüm, while it evolved towards a fully organic type in Turkey during in the early 17th century.⁹ Something similar is reported by E. Seroussi: Jewish manuscripts from Turkey have preserved the use of pesrevs as a functional vocal kind since the end of 16th century although we have here the use of the poetic text and none of the insignificant syllables.

So in the age of Theophanis Karykis and later in the age of Petros Bereketis, the pesrev was still a vocal type with specified structure, as it is discussed above. Any inspiration of these two composers from the secular music of their era, during the composing of Kratemata with the name “pesrev”, originated from a vocal genre which was quite related to the Kratemata, rather than from the organic pesrevs with the form as we know it today.

The above support the hypothesis of a significant interaction between classical music traditions of the East with the Byzantine church music. Since the work of Gr. G. Anastasiou provides a clear picture for the manifestation and evolution of Kratemata from the end of the 13th century and certainly from the beginning of the 14th century, it is reasonable to assume that in an unknown place and time and under unclear circumstances, an osmosis took place in the wide context of relationships and interactions of the Orthodox Chanting Art with the music traditions of the East, which first affected the evolution of pesrev attributing it dismissively features of Kratemata and then determined the morphological status of the vocal compositions.

Let's add to these also the traditional use of terms from the secular music for the naming of Kratemata, like *ney*, *nağmes*, *pesrev*, *tasnif* etc. Moreover, it has been ascertained a relevance in the study of Kratemata bearing the name “pesrefi”. All these reasonably lead to assumptions and theories about a common origin of Kratemata and Terenüm. Also, it appears that before the 16th century and according to our study before the 15th century, there is no use of *Terenüm* in the other Eastern traditions. However, the use of insignificant syllables like *tanatin*, *tananin* etc. by the Persians for understanding, memorization and teaching of rhythmical cycles in the 11th century leads to the hypothesis that the manifestation and evolution of Kratemata and Terenüm are connected somehow to each other. The existence of the insignificant syllables in Persian music education was probably the reason or the inspiration source for the use of similar insignificant syllables¹⁰ by the Byzantine composers in the body of the musical text. In return, Persian, Turkish and Arabic composers adapted the Byzantine practice of the use of the insignificant syllables in composing, but also their function as a regulatory factor of the structure in vocal compositions.

Bildung, 1996), 308-310. Owen Wright, *Words without Songs* (London: School of Oriental and African Studies, University of London, 1992), 163-164, 168-72.

⁹ See many references in Wright, and in Feldman, 308.

¹⁰E. Seroussi, “The Peshrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources”, *Turkish Music Quarterly* 4/3 (1991), 1-9.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΣΤΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ

Νίκος Μαλιάρας

Επίκουρος Καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών

Όσα γνωρίζουμε για τη μουσική της βυζαντινής περιόδου ανήκουν σχεδόν αποκλειστικά στον τομέα της εκκλησιαστικής μουσικής. Πρόκειται για το λειτουργικό μέλος που, ξεκινώντας από την ύστερη αρχαιότητα και την πρωτοχριστιανική περίοδο, εξελίχθηκε μέσα στο τυπικό της Ανατολικής Εκκλησίας και έφθασε ως τις μέρες μας αναλλοίωτο ως προς το πνεύμα και τις βασικές του συνιστώσες. Θα ήταν όμως αδιανόητο να πιστέψει κανείς ότι στη βυζαντινή περίοδο υπήρχε μόνο εκκλησιαστική-θρησκευτική και όχι κοσμική μουσική. Η μουσική είναι αναπόσπαστο μέρος του ανθρώπινου πολιτισμού και δεν υπάρχει περίπτωση να έλειπε από την καθημερινή ζωή των κατοίκων του πολυεθνικού κράτους του Βυζαντίου.

Ωστόσο, για λόγους που δεν είναι της παρούσας, από τη βυζαντινή μουσική δεν έφθασε ως τις μέρες μας, όπως προαναφέραμε, παρά μόνο το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο. Η κοσμική μουσική ήταν μεν υπαρκτή, επειδή όμως δεν συνδεόταν με το θρησκευτικό λειτουργικό τυπικό, δεν ευτύχησε να καταγραφεί και έτσι να διασωθεί. Διαδιδόταν, συντηρούνταν και εξελισσόταν μόνο μέσω της προφορικής παράδοσης.

Ο προσδιορισμός της ως λαϊκής ή παραδοσιακής μουσικής ήδη ορίζει και το κυρίως κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο η μουσική αυτή ακουγόταν, που είναι ακριβώς οι κοινωνικές εκδηλώσεις εκείνες στις οποίες προσιδιάζει, δηλαδή οι λαϊκές συγκεντρώσεις που γίνονταν με αφορμή κάποια εορτή της εκκλησίας ή με κάποια κοινωνική αφορμή, όπως γάμοι, πανηγύρια και άλλες ανάλογες περιστάσεις. Στις περιπτώσεις αυτές, συνήθως η μουσική λειτουργούσε με το

συνολικό της τρίπτυχο μέσω του οποίου λειτουργεί σε κάθε λαϊκό πολιτισμό, ως μουσική (μελωδία, ρυθμός), ως λόγος (τραγουδί) και ως κίνηση (χορός).

Η έλλειψη γραπτών τεκμηρίων της κοσμικής μουσικής που ακουγόταν στις διασκεδάσεις και τους χορούς μας αναγκάζει να καταφύγουμε, για να τη μελετήσουμε, σε έμμεσες πηγές, δηλαδή σε ιστορικά ή άλλα κείμενα, που μας περιγράφουν όχι τόσο την ίδια τη μουσική, αλλά τις περιστάσεις μέσα στις οποίες αυτή χρησιμοποιούνταν, τον τρόπο που αυτό γινόταν και, συχνά, τα μουσικά όργανα. Τα τελευταία, που είναι και το κύριο αντικείμενο του παρόντος άρθρου, χρησιμοποιούνταν μόνο σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις, αφού, όπως είναι γνωστό, είχαν εξ ολοκλήρου εξοβελιστεί από οποιαδήποτε εκκλησιαστική τελετουργία και είχαν περιοριστεί αποκλειστικά στον κοσμικό τους ρόλο. Από τέτοιου είδους περιγραφές, λοιπόν, αντλούμε πληροφορίες για



1. Πολύχορδο, τοξιάτο και τύμπανο. Συγκρότημα Μικρογράφου βυζαντινού χειρογράφου του 14ου αιώνα. Εθνική Βιβλιοθήκη Παρισιών.

2. Χειροκμβάλα, τοξωτό χορδόφωνο, τύμπανο και πλαγιάουλος. Μικρογραφία Βυζαντινού χειρογράφου του 11ου αιώνα. Πατριарχική Βιβλιοθήκη της Ιερουσαλήμ.



3. Πλαγιάουλος και τοξωτό χορδόφωνο. Μικρογραφία Βυζαντινού χειρογράφου των μέσων του 11ου αιώνα. Βατικανή Βιβλιοθήκη.



4. Ακροβάτης των «θυμειλικών παγίων» και του Βυζαντινού Ιπποδρόμου. Μικρογραφία Βυζαντινού χειρογράφου του 11ου αιώνα, από τη βιβλιοθήκη του Τριπύου.

τα μουσικά όργανα του Βυζαντίου και τις περιστάσεις τους συνδυασμούς και τις συνθήκες υπό τις οποίες χρησιμοποιούνταν.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο είδος πολύ χρήσιμων πηγών, οι απεικονίσεις μουσικών οργάνων σε διάφορα αντικείμενα τέχνης –εικόνες, τοιχογραφίες, μικρογραφίες χειρογράφων, αντικείμενα πολυτελείας κ.ά.– που επιβιώνουν από τη βυζαντινή περίοδο. Από τις απεικονίσεις αυτές μπορούμε, με πολλή προσοχή, να αντλήσουμε πληροφορίες για το σχήμα, το μέγεθος και τη χρήση των οργάνων, αλλά και για τις εκδηλώσεις στις οποίες τα χρησιμοποιούσαν. Στις παραστάσεις αυτές συχνά παρατηρούμε μουσικά όργανα σε συνδυασμό με ομάδες ατόμων ή μεμονωμένα άτομα που εκτελούν χορευτικές κινήσεις, επιβεβαιώνοντας έτσι τη συγγένεια των μουσικών οργάνων με το χορό.

Η σημαντικότερη κοινωνική δραστηριότητα, κατά την οποία οι Βυζαντινοί χρησιμοποιούσαν μουσικά όργανα, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη νεοελληνική λαϊκή παράδοση, είναι οι διασκεδάσεις με αφορμή εκκλησιαστικές εορτές ή κοινωνικές εκδηλώσεις. Στα λαϊκά πανηγύρια, τους γάμους, τις υπαίθριες γιορτές και σε άλλες ανάλογες περιστάσεις και κοινωνικές συνθηροίσεις, οι απλοί άνθρωποι, αλλά και οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις, ακόμη και οι εκπρόσωποι της αυτοκρατορικής οικογένειας, δεν έχαναν την ευκαιρία να τραγουδήσουν και να χορέψουν σε μικρές ή μεγάλες ομάδες.

Σε μια κατηγορία αυτών των ποικίλων διασκέδασεων και θεαμάτων συχνά συμμετείχαν, εκτός από τους οργανοπαίκτες, ομάδες ηθοποιών, μίμν, χορευτριών, ακροβατών, θαιματοποιών και άλλων, που ήταν πολύ δημοφιλείς στο πλήθος. Πρόκειται για θεάματα που έλκουν την καταγωγή τους από την ύστερη κυρίως αρχαιότητα. Συχνά διαβιζόνταν από άσμενες χειρονομίες των ηθοποιών ή από ερεθιστικές κινήσεις του σώματος των χορευτριών και των ακροβατών. Αναμενόμενο είναι οι πνευματικοί άνδρες της βυζαντινής περιόδου, που ταυτίζονταν σε μεγάλο βαθμό με τον κλήρο, να σχολιάζουν απαξιωτικά τέτοιου είδους

φαινόμενα και να τα επικρίνουν έντονα, διότι δεν αρμοζαν στην εγκρατή ζωή του πιστού χριστιανού. Αναφερόμαστε στα περιήγημα «θυμειλικά παίγνια», που διαδραματιζόνταν τόσο στις φτωχογειτονιές όσο και στα αρχοντικά σπίτια της αριστοκρατίας ή στο ίδιο το Ιερόν Παλάτιον. Τα θεάματα αυτά θεωρούνταν από τους ανδρικούς της εκκλησίας άσμενα και απορριπτόμενα, ενώ γίνονταν συστάσεις στους πιστούς να μην ασχολούνται με αυτά. Τέτοιες αποφάσεις περιλαμβάνονταν ακόμη και στα πρακτικά τοπικών εκκλησιαστικών συνόδων. Αλλά όλες οι συστάσεις των «υπερασπιστών» της ηθικής καθαρότητας δεν άρκεσαν για να εξαλειφούν την έμφυτη τάση του ανθρώπου για διασκέδαση και διεξόδο από την ανία της καθημερινής ζωής.

Παρ' όλη τη δυσπιστία για την ενόργανη μουσική, επειδή συνόδευε τέτοιου είδους θεάματα, η χρήση μουσικών οργάνων ήταν άρρηκτη συνδεδεμένη με τους χορούς και τις διασκεδάσεις και δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ. Αρκετά συχνή στις πηγές είναι η αναφορά σε γαμψίλους εορτασμούς, στους οποίους οργάνους επίσης γίνονταν χρήση μουσικών οργάνων. Φαίνεται ότι ο γάμπος, ως μια από τις πιο επίσημες κοινωνικές εκδηλώσεις, επέτρεπε στους νεόνυμφους την πολυτέλεια να γιορτάσουν με την παρουσία επαγγελματιών οργανοπαίκτων¹. Ας σημειωθεί επίσης ότι στις περισσότερες περιπτώσεις, κατά τις λαϊκές αυτές διασκεδάσεις, χρησιμοποιούνταν τα μουσικά όργανα κατά ομάδες και όχι μεμονωμένα. Σχημάτιζαν δηλαδή ολόκληρα μουσικά συγκροτήματα, πράγμα που επιβεβαιώνεται από πολλές απεικονίσεις. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις, για να συνοδεύουν το τραγούδι και το χορό, απαρτίζοντο το βυζαντινό οργανολόγιο², και είναι τα εξής:

Ο αυλός και οι κιθάρες

Τα όργανα που χρησιμοποιούνται συχνότερα ανήκουν στις οικογένειες του αυλού και της κιθάρας. Οι όροι αυτοί πρέπει να εκληφθούν μόνο ως γενικές ονομασίες, που προσδιορίζουν τις δύο

κυρίες κατηγορίες οργάνων, τα σπληνωτά αερόφωνα (στα οποία περιλαμβάνονται και τα διάφορα είδη αυλών) και τα νυκτά χορδόμενα (στα οποία ανήκουν κυρίως τα όργανα της οικογένειας του λαούτου). Δεν πρέπει, λοιπόν, να συγχέονται με τις αντίστοιχες αρχαιοελληνικές ονομασίες, οι οποίες αναφέρονται όχι σε γένη, αλλά σε συγκεκριμένα όργανα.

Με την ονομασία *αυλός* περιγράφονται στις βυζαντινές πηγές συχνά (όχι αποκλειστικά) όλα εκείνα τα αερόφωνα όργανα που αποτελούνται από έναν ηχητικό σπληνωτό ο οποίος έχει κατά κανόνα σπες στο πλάι. Άλλες ονομασίες είναι *δόναξ* (λεπτό καλάμι) και *κάλαμος*. Οι ονομασίες που περιέχονται στις πηγές παραπέμπουν συχνά στις αντίστοιχες αρχαιοελληνικές, δεν είναι όμως πάντα ασφαλές μέσο για να καταλάβουμε κατά πόσον στο όργανο αυτό συνεχίζεται η αρχαιοελληνική παράδοση, όπου ο αυλός είχε κατά κανόνα δύο σπληνές (διαυλός) και παίζονταν με επιτόμιο από μόνο ή διπλό επικρουστικό γλωσσοίδι (όπως η κρητική μαντούρα ή ο ζουρνάς είτε όπως το σημερινό κλαρινέτο ή το όμοιο αντίστοιχο). Οι απεικονίσεις επιβεβαιώνουν την επιβίωση του *διαυλού*, κυρίως όμως πιστοποιούν τη χρήση μόνων αυλών διαφόρων ειδών. Συναντούμε, δηλαδή, αυλούς που φαίνονται, από τη θέση στο στόμα και τον τρόπο που τους κρατάει ο οργανοποιήτης, ότι διέθεταν μόνο ή διπλό γλωσσοίδι, και αυλούς που ανήκουν στον τύπο των *σπληνών* με κόγχη, όπως η φλογέρα και το σουραμί. Αρκετά διαδεδομένη πρέπει να ήταν και η χρήση του *πλαγιάουλου*, που κρατιόταν όπως ακριβώς το σύγχρονο φλάουτο.

Αντίστοιχη είναι η κατάσταση και για τα όργανα που περιλαμβάνονται υπό τη γενική ονομασία *κίθαρα*. Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται μια πλειάδα οργάνων που δεν συνδέονται με την αρχαιοελληνική κίθαρα, η οποία ήταν, ως γνωστόν, μια μεγάλη λύρα με ξύλινο ηχείο. Αυτή δεν φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε στα βυζαντινά χρόνια. Το χορδόφωνο όργανο που συνηθώς υπονοείται ήταν μάλλον η αρχαιοελληνική *πανδούρα* ή *πανδουρίς*, ένα όργανο δηλαδή που μοιάζει πολύ με τον νεότερο ταμπούρα ή το μπουζούκι³. Έχει απόσπχιμο ηχείο και μικρό αριθμό χορδών (συνήθως 3-4) που έχουν το ίδιο μήκος, είναι ενταγμένες κατά μήκος ενός μακρού λαμού και δένονται σε κλειδιά στην άκρη. Τα μεγάθη ποικιλών και δεν αποκλείεται οι διάφορες ονομασίες για τα όργανα αυτής της οικογένειας να έχουν σχέση με τις διαφοροποιήσεις στο μέγεθος. Οι βυζαντινές ονομασίες που σώζονται περιέχονται κυρίως στα δημώδη άσματα και τα λαϊκά έμμετρα μυθιορθήματα της υστεροβυζαντινής περιόδου, όπου γίνεται λόγος για *λαβούλον*, *πανδούριν*, *βαμπουριν*, *ταμπούριν* και άλλα παρόμοια⁴.

Από την ίδια κατηγορία η οικογένεια οργάνων αναπτύχθηκαν σταδιακά τα *χορδόφωνα* με *δοξάρι* στο Βυζάντιο. Η προέλευσή τους είναι ασαφής και οι Βυζαντινοί τα γνώρισαν κυρίως μέσω των Αράβων, με τους οποίους είχαν πολλές και συχνές επαφές. Για τα βυζαντινά τρωτά χορδόφωνα, που εμφανίζονται στον 9ο-10ο αιώνα, σώζονται μόνο μερικές απεικονίσεις, που μας δείχνουν ένα όργανο μέτριοι μεγέθους, το οποίο έμοιαζε άλλοτε με τη σημερινή απίσχχη-



5. Συγκρητισμός οργονοπακτων εμπναιζει τον Πατριάρχη Ιγνατίου. Διακρίνονται λαούτο, ζουρνά ή σπληνωτό, τρίγωνο πολυχορδο όργανο και κίθαρα. Βυζαντινό χειρόγραφο της χρονολογίας του Ιωάννη Σκουλιτζή, 12ου αιώνα. Βιβλιοθήκη της Μοδρής.

μη λύρα της Κρήτης και άλλοτε είχε πιο επιμήκη σχήμα, θυμίζοντας την αρκετά μεταγενέστερη ευρωπαϊκή βιέλλα. Το όργανο αυτό παίζονταν πάντα σπληνωτό στον ώμο του οργανοπακτη, περίπου όπως το σημερινό βιολί. Έτσι αποδεικνύεται ότι οι σημαντικότερες τεχνικές εξελίξεις, που αφορούσαν το σχήμα, το κράτημα του οργάνου και του δοξαριού, τον τρόπο παιξίματος κ.λπ., καλλιεργήθηκαν στο Βυζάντιο και μεταδόθηκαν σχεδόν ολοκληρωμένες στη Δύση. Τέλος, ως αναφερόμενη ή η ονομασία του βυζαντινού τρωτάου, όπως η διασώζουσα αραβική πηγή, είναι «*lyra*» ή «*lyra*», όμοια δηλαδή με τη σημερινή αιγαιοελληνική λύρα. Η σύμπτωση της ονομασίας με την αρχαιοελληνική λύρα δεν σημαίνει βέβαια επιβίωση του ίδιου του οργάνου, αλλά επιβίωση της αναμνήσεώς του, που ταιριαζει, για να συνεχιστεί, σε ένα εντελώς καινούριο όργανο.

Τα πολυχορδα

Στη μεγάλη αυτή οικογένεια των χορδόφωνων περιλαμβάνονται πλήθος οργάνων διαφόρων σχημάτων και λειτουργιών, με μη σταθερό αριθμό χορδών, που όμως έχουν κοινό χαρακτηριστικό ότι οι συνήθως πολλές (πάνω από 10-15) χορδές τους δεν έχουν ίσο μήκος και δεν είναι ενταγμένες πάνω σε ένα μακρύ χέρι, ούτε υπάρχει δυνατότητα να αυξομειωθεί το μήκος τους με την πίεση των δακτύλων, όπως γίνεται στα λαούτα. Τυπικά όργανα της κατηγορίας αυτής είναι σήμερα τα *άρπα*, το *σαντούρι*, το *κανονάκι* και, αν προστεθεί μηχανισμός κτυπήματος των χορδών, το *τσέμπλα* και το *πιάνο*. Για τα όργανα αυτά χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα πολλές και ασάφεις ονομασίες. Από τις βυζαντινές πηγές συμπεραίνουμε ότι τέτοια όργανα είχαν ευρεία διάδοση στο Βυζάντιο και ότι υπήρχαν διάφοροι τύποι και μεγέθη, των οποίων ο αριθμός χορδών ποικίλλει. Οι ονομασίες που χρησιμοποιούνται ήταν τόσο αρχαιοελληνικές όσο και σύγχρονες, όπως: *ψαλτήριον*, *σαμβύκη*, *ηχητή*, *μαγάδι*, *δεκάχορδον*, *πεντεδεκάχορδον*, *εκαδεκάχορδον*, *πληθιον*, *αγγίλλιον*, *άρπα*, *πλήκτρον* κ.ά.⁵.



6. Βυζαντινό λαούτο. Τοιχογραφία από το Μοναστήρι της Σερβίας των μόνων του 14ου αιώνα.

7. Χορευτές και διάφορα μουσικά όργανα. Μεταβυζαντινή τοιχογραφία από τη Μονή Κουτλουμουσιού, Άγιον Όρος.



Κρουστά όργανα

Τα μελωδικά μουσικά όργανα που αναφέραμε παραπάνω συνοδεύονταν, όπως είναι αναμενόμενο, και με απλούστερα, κρουστά όργανα, που κρατούσαν το ρυθμό ή δημιουργούσαν εντυπωσιακά ηχητικά εφέ. Και γι' αυτά τα όργανα, ο συνήθης τύπος χρήσης ήταν οι λαϊκές και οικογενειακές διασκεδάσεις, οι χοροί, το θέατρο και οι γαμήλιοι πανηγυρισμοί. Οι ονομασίες που χρησιμοποιούνταν είναι άλλοτε αρχαιοελληνι-

8. Τύμπανο και κρόταλα σε χορευτική σκηνή. Μικρογραφία βυζαντινού χειρογράφου του 11ου αιώνα. Βιβλιοθήκη του Βατικανού.



κές και άλλτε νεότερες. Όπως συμβαίνει όμως ακόμη και σήμερα, σε ορισμένες περιπτώσεις, δεν είναι πάντα δυνατόν να ταυτιστούμε τα όργανα για τα οποία γίνεται λόγος. Χρησιμοποιούνταν πάντως τα κρόταλα, τα οποία ήταν όργανα κατασκευασμένα από κομμάτια ξύλου που κτυπούσαν μεταξύ τους, διάφοροι τύποι σείστρων και τα κύμβαλα⁶, που ήταν ζεύγη μετάλλινων δίσκων διαφόρων μεγεθών, που επίσης κτυπούσαν μεταξύ τους. Τα μικρότερα από αυτά είναι μάλλον εκείνα που μας αναφέρονται ως χειροκύμβαλα⁷ και ίσως να παίζονταν με τα δάκτυλα. Στα κρουστά, και ειδικότερα στα μεμβρανόφωνα, περιλαμβάνονται και οι ανακαράδες, περσοαραβικής προέλευσης, που ήταν ζεύγη μικρών ημισφαιρικών τυμπάνων που χρησιμοποιούνταν στις αυλικές τελετές και στο στρατό, κυρίως κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο⁸. Πιθανότατα οι ανακαράδες να παίζονταν μαζί με σάλπιγγες, συνήθεια πολύ διαδεδομένη την ίδια εποχή στη μεσαιωνική Ευρώπη.

Το «πολύαυλον όργανον»

Το πιο σημαντικό από όλα τα όργανα που χρησιμοποιήσαν οι Βυζαντινοί ήταν το ονομαζόμενο σήμερα «εκκλησιαστικό» όργανο, το αρχαιότερο από όλα τα πληκτροφόρα όργανα, εφεύρεση του μηχανικού Κτησίβιου από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, τον 3ο αιώνα π.Χ.

Το όργανο εισέρχεται στον βυζαντινό κόσμο ήδη με την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης, στον 4ο αιώνα. Η λειτουργία του ήταν καταρχήν η χρήση στις κοσμικές διασκεδάσεις και στις μαζί-κές συγκεντρώσεις του υποκόσμου. Ο Ιππόδρομος της Κωνσταντινούπολης, όμως, πολύ γρήγορα έγινε τόπος όπου λάμβαναν χώρα σημαντικές τελετές της αυλικής εθιμοτυπίας, στις οποίες ο

λαός συμμετείχε μέσω των περιφημών δήμων, των Πρασιτών και των Βενετών. Σύμφωνα, το όργαν έγινε μέρος της αυτοκρατορικής εθιμοτυπίας και έξι από τον Ιππόδρομο. Ο ρόλος αυτός είχε ήδη παιχθεί περί τα τέλη του 8ου αιώνα και η συνεχής χρήση για πολλούς αιώνες. Εν τω μεταξύ, η εξέλιξη είχε οδηγήσει στην επίσημη πλέον εισοδη του οργάνου στο αυτοκρατορικό παλάτι, με τη δημιουργία του «βασιλικού οργάνου», το οποίο μάλιστα μαρτυρείται ότι ήταν χρυσό. Το όργανο αυτό αποκτά δύναμη και σημασία αυτοκρατορικού συμβόλου, που εκφράζει τον πλούτο, την ισχύ και την κοσμικότητα του βυζαντινού αυτοκράτορα. Την ίδια περίοδο κατασκευάζεται από τον αυτοκράτορα Θεόφιλο (829-842) μια σειρά από εντυπωσιακά όργανα, κάποιοι από τα οποία μάλιστα λειτουργούν με αυτόματο μηχανισμό και μιμούνται φωνές ζώων και πουλιών. Τα όργανα αυτά χρησιμοποιούνταν όχι μόνον στις εσωτερικές τελετές του παλατιού, αλλά και κατά την υποδοχή ξένων πρέσβων, στον εντυπωσιασμό των οποίων απέβλεπε η αυτοκρατορική αυλή με τον πλούτο και τη δύναμη που απέτινε. Είναι πασιφανές βέβαια, από όσα προαναφέραμε, ότι το αυτοκρατορικό όργανο, όπως και τα όργανα των δήμων, χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή αυλή για καθαρά κοσμικούς σκοπούς, χωρίς ούτε μια φορά να μαρτυρείται η χρήση στο χώρο της εκκλησίας.

Το όργανο αναφέρεται στο πλαίσιο αυτού του άρθρου διότι χρησιμοποιούνται και στα επίσημα γεύματα και τους γαμήλιους εορτασμούς, είτε μόνο του είτε σε συγκροτήματα με άλλα μουσικά όργανα, διευρύνοντας έτσι το ρεπερτοίριό του. Έτσι, αναφορικά με τις εκτός ιπποδρόμου τελετές, συναντούμε το όργανο μέσα στα ανάκτορα στα δεξιά της (υποδοχή των δήμων εκ μέρους του αυτοκράτορα στο Παλάτι), τα αυτοκρατορικά γεύματα (κλητόρια) και τους γαμήλιους εορτασμούς. Η χρήση του ωστόσο δεν έφραγε από τον τελετουργικό του ρόλο και δεν φαίνεται να συνδέεται με τραγούδι και τη διασκέδαση.⁹

Σημειώσεις

1. Βλ. Π.χ. Μεθόδιου πατριάρχη, βίος Θεοφάνους ομολογητού 7.11 (Lottén 8): «Ἐπ' εὐλογίας και εὐχαίσις τὴν ἡμερινὴν λαβόντας ἐξάνουν, ἢ νυκτερινὴ διεδόχον μετὰ συμφωνιών μουσικῶν και αὐλῶν και κρότων κρυφία παραπομπή». Επίσης βλ. Μικ. Ἱταλός, λόγος εἰς πατρ. Μιχαῆλ (Gautier 68): «Κελεύου μὲν (δηλ. τὸν σωματικὸν νόμον) ἐπὶ σπέσιος πρὸς τὸν πνευματικὸν περὶ τοῦ πατριάρχου κίθρατος καὶ κα' πικτικῆς καὶ Αἰναι καὶ οὐλοὶ καὶ ὅσα τῶν ἑμπνευστῶν ὀργάνων καὶ ὅσα τῶν ἐνστάτων καὶ ὅσατα πέφυκε κρούσθαι, ἀλλὰ δὲ καὶ λόγοι τινές τέχνης ἐχεστος τοῦ νυμφίου ἐγκυμῶν εἰς μέσον περιχορεύσασιν».
2. Εκτός των περιπτώσεων στις οποίες αναφερόμαστε εδώ, στο Βυζάντιο χρησιμοποιούνταν μουσικά όργανα και σε άλλες περιπτώσεις, με κυριότερή την αυλή τελετουργίας του / διακοσμῶν μετὰ τὸν πανδουριστῶν [...] ἐπὶ ἀνομοσίων ἀμφιπύ τὸ γοητικὸ, ἀντὶ αὐτῶν ταῦτα, ἀπολάττων τὸν τὸν πανδουριστῶν τὸ οὐκ εἰνὸν μέλος ἀποληρούσιν».
3. Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης (Αλεξίου) 627: «Καὶ ἕκατος και εὐθείσων ἠρωσίων, τερπνὸν λαβούτων» στο ἴδιο, 827-829: «Καὶ ἔμπρη το βασιμιοῦν το καὶ ἀποκατάρτισεν το / Οὐκ ἐπὶ τὸ βασιμιοῦν το καὶ ἀποκατάρτισεν το / Οὐκ ἐπὶ τὸ βασιμιοῦν το καὶ ἀποκατάρτισεν το / Οὐκ ἐπὶ τὸ βασιμιοῦν το καὶ ἀποκατάρτισεν το».

κόρδος / και ἐποίησεν και τὰ δόντια των πανένμοστα τριμάρων - στο ἴδιο, 833-834: «Και ἐκρούσε τὸ κοθύτων το και ἐφόνε και ἐτραγουδεῖ / ἀπονικὰ ἐτραγουοῦσεν και χαμηλὰ τὸ κρούει».

5. Γρη. Ἀντιόχος, Λόγ. 3 (Σιδερός 151-152): «[...] ὅσα και μαγάδα τελοῦσαν τὸ ψαλτήριον και κόλληρον, ὅ δὲ και ταῦτα μὲν ἐπὶ τῶνον μετέχοντα, ὑποῦνται τοῖς ὀργάνοις ὅμοι ἐστὶν και παρὰ τούτοις μέγα μέρος δεδόντῃται / μαθῶδα = κλέδα / μαγὰ μαγὰδὸς-καβαλάρη / κλέδαδὸς = κερπάλαρη / Κερπάλα Ρόδοι, εἰς Λέοντα Κοσμοκρατίου 21-22 (Matrangas 625): «Ἰαβρητο-ναβλο-πλινθο-κυμαλο-κτιπαι και ψαλτρο-χορδο-αμβου-όργανο-κρότα» Μικ. Ἱταλός, λόγος εἰς πατρ. Μιχαῆλ (Gautier) 68: «Ὅ δὲ ἐπὶ πνευματικὸν γάμος μουσικῆ ἄλλῃ τὰ ταυμάσθη και ἄλλῃν ὁρμιανὴν ἐπιτήπει, οὐ κενὸς φθόνος ἀμφοζομένη κατὰ τινος λόγου ἠμολοῖται και ἐπιτρώτος ἢ διπλασιος, οὐδ' ἐπὶ ὀργάνων τῶν ἐν πενταεκαδικῶν ὀργῶν το ἑκκαδικῶρον διατεινοῦσιν» Ἀπολλώνιος Τυρόω (Jansson) 155-217: «Ἡ ἐμνεστή ἀρχάντοισα, τῆς βασιλείας σου ἡ κόρη, / οὔτε τὸ πλῆκτρον ἐπιστάσει καλῶς και τὸ κρούει / οὔδε τραγουδια τεχνικὰ ἀπέει εἰς τὴν τέχνην» - στο ἴδιο 263-264: «Τὴν μουσικὴν ἐπιβῆμι νὰ μᾶθῃ μέχρι τέλους / τὸ πλῆκτρον, τὸ δεκάχορον ὄλον νὰ τῆς τὸ μάθη» - στο ἴδιο 155-156: «Ὅστις μῦσῆς τὴν σήμερον τὴν ἀρπν δὴν νὰ παῖζι / και νὰ κησθῆ ἀπανταῖς εὐθείως γοργὸν νὰ ἐλθῆ» - στο ἴδιο 160: «Παῖζον τὴν ἀρπν, παῖζι τὴν, ὄλου ἐκίνητος τοῦ».

6. Βλ. π.χ. Γεωργ. Πουτῆς, Περσικὴ ἐποστ. 2: 240-243 (Pertsyi): «Τὴν δὲ στρατηγῶ τῆς πλάνης τάναντα, ἐξ ὄρων εἶχεν ὄργάνων και κυμβάλων ἄσεωνρον ἤχον και γυναικὸς ἑκαστος ὄργάνων εἰς γυνύμιωνν πρέσιμων» Μανουῆλ Φάλης (Müller) 38: «Καὶ βάλια σφῆνα και χροζόντες πῶτα, και κυμβάλων κρούσασαν ροσάντες χάριν» Λέοντος Μανουῆλου, εἰς τὸν γάμον του αυτοκράτορος Λέοντος (Matrangas) 561: «ἠμερώσων κόρη, χροσόν ἔφρον κυμβάλοφωνα μελὴ δέχουσι τῶτα».
7. Κωνσταντῶν Πορφυρογέννητος, Περὶ Βασιλείων τάξεω, κεφ. 90 (81) (Vogt II 180): «Τὴ ἐσπερὰ ἀσπῆρονται τὸ δύο μέρη μετὰ και τῶν ἰδίων ὀργάνων, και τῆς νυμφῆς κατῆσι και φέρουσκεμένη ὑπὸ πλῆκτρον και χειροκυμβάλων, μετὰ και βαλλεκομῆσι αὐτῆν ἴσταται, και ἐκτολοῦσται τὸ δύο μέρη τῶτα».
8. Ψευδοκωδικὸς (Ψευρεαι) 172: «Ἐτοσφῶνθέντων οὐν και βασιλικείωντος τοῦ βασιλέως, οἱ ἀνακαριτὰ κρούσται τὰ ἀνάκα, σαλπίζουσι δὲ και οἰ σαλπικτὰ ὁμοίως και οἱ βικινοῦρες δὲ ὀργάνων ὄργων. Αἱ μένοις τῶν ταυστῶν ὑπέρσων σαλπίζουσι ἀσπῆρονται οὐ κατὰ τῆς ἀλλῆς οἰ σαλπίζουσι, ἀλλ' ἐτέρον τι σῆμα».
9. Κληρολογίον Θεοφάνου (Οικονομίδης) 189: «Ὅ ἐπὶ θεοπροβλήται σορὰ δλοσῶτα ἐπὶ τὴν ἀπῆλκων τοῦ τυπικοῦ δεξιῶμον προκαθελόνται πάλιν εἰς πάλιν ἀντιπῆμν και τελεῖται τὸ κλητόριον [...] ἐν τῷ λαμπροτάτῳ πατριῶν Ιουστινιανοῦ το μεγάλου. [...] Καὶ εἰς προσεχῶν τὸ τοῦ ὀργάνου φθῆμα και, ἦνκα τὴν ἀπῆλκων τοῦ φθῆμου παῦσι, ἐξανίσταν ἀπαντας εἰς εὐρημῶν τῶν δεσισῶν».

Musical Instruments in the Balls and Festive Events of the Byzantines

Nikos Maliaras

The Byzantine secular music has not been preserved in our time as opposed to the ecclesiastical one. We can draw information about it only indirectly, by studying historical and other texts as well as relevant iconographical scenes. The secular music of Byzantium was played primarily in festivities, feasts and celebrations on the occasion of various Church anniversaries or social events and it was usually combined with singing and dancing.

Although the Church officials slated these kinds of protestations, because they were occasionally interspersed with shows of indecent character, however they did not managed to abrogate them. Various instruments of the flute family and also string instruments, related to the later lutes, were used in these occasions. There were also played multi-stringed instruments of various sizes and forms, such as the psaltery. Their names vary and they often derive from ancient Greek words, although these instruments do not necessarily originate from ancient ones. Arched stringed instruments were also used in Byzantium from the tenth century on. Furthermore, various sorts of percussion instruments accompanied the rest, while quite often groups of diverse instruments were formed according to the occasion. Last, the multi-piped instrument, which participated in the court ceremonies in general and stood for the official imperial symbol, played a specific role in festivities and banquets.

ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μελέται

19

Κυριάκου Α. Καλαϊτζίδη

**ΚΟΣΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΣΤΗ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

(ιε'-ιθ' αί.)



ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης

*

ΑΘΗΝΑ 2020

Μουσική τῆς ὀθωμανικῆς αὐλῆς

Στὴν ἐνότητα αὐτὴ ἐξετάζονται τὰ εὐρισκόμενα στὶς πηγές μας εἶδη ποὺ ἐκτελοῦνταν στὴν ὀθωμανικὴ αὐλὴ, καθὼς καὶ τὰ τραγούδια ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ὀνομάζονται «Φαναριώτικα». Τὰ εἶδη τῆς ὀθωμανικῆς αὐλῆς ἐκτελοῦνταν κατὰ παράδοση σὲ μία ἀκολουθία κομματιῶν ποὺ ἐπεκράτησε νὰ λέγεται «φασίλ». Τὸ φασίλ ἔλκει τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ νούμπα καὶ ἀποτελεῖ μία μακροφόρμα ὅπου τὰ κομμάτια ἐκτελοῦνται μὲ μία ὀρισμένη διαδοχικὴ σειρὰ ἀνὰ εἶδος, μὲ ἐνοποιητικὸ στοιχεῖο πάντα τὸ κοινὸ μακάμι. Γιὰ παράδειγμα, μία τυπικὴ διαδοχὴ σὲ ἓνα φασίλ ὅπως διαμορφώθηκε στὰ μέσα τοῦ 19 αἰ. εἶναι ἡ ἐξῆς:

Ταξίμι

Πεσρέφι

Ταξίμι

Ἐνας ἢ δύο Μπεστέδες

Ταξίμι

Ἀγὴρ Σεμάι

Ταξίμι

Γιουρούκ Σεμάι

Ἐνα, δύο ἢ καὶ περισσότερα Σαρκιὰ

Σὰζ σεμάι

Ἡ ἀνωτέρω διάταξη ἔργων εἶναι ἐνδεικτικὴ καὶ ἐπιδέχεται πολλὲς παραλλαγές μὲ προσθέσεις ἢ ἀφαιρέσεις εἰδῶν.

Πεσρέφι

Τὸ πεσρέφι¹ εἶναι ὀργανικὸ εἶδος ποὺ ἔχει τὸν χαρακτήρα εἰσαγωγῆς στὴν ἐνότητα ταξιμιῶν καὶ φωνητικῶν καὶ ὀργανικῶν συνθέσεων στὸ ἴδιο συνήθως μακάμι ποὺ φέρει τὸ ὄνομα φασίλ. Ἡ λέξη πεσρέφι προέρχεται ἀπὸ τὴν περσικὴ γλῶσσα [Pishrow] καὶ ἡ ἐτυμολογία τῆς προδίδει καὶ τὸν λειτουργικὸ του ρόλο στὴ μακροφόρμα τοῦ φασίλ:

¹ Ἐκτεταμένη μελέτη γιὰ τὸ εἶδος τοῦ πεσρεφιού δίδει ὁ W. Feldman, *Music of the Ottoman Court*, σσ. 303-459 ὅπου καὶ ἱστορικὴ ἐπισκόπηση, δομὴ, ἀνάλυση καὶ πλούσια γιὰ τὸ θέμα βιβλιογραφία.

«πάει πρὶν», «προηγείται». Ο ρυθμικός του κύκλος εἶναι κατὰ παράδοση ἐκτεταμένος: 16/σημος, 20/σημος, 24/σημος, 28/σημος, 32/σημος κ.ἄ. μέχρι καὶ 64/σημος. Ἀπὸ τὸν 19^ο αἰ. ὁπότε ἐμφανίζεται μέχρι καὶ τὰ τέλη τοῦ 19^ο αἰ., τὸ πεσρέφι ἀποτέλεσε τὴν κορωνίδα τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Τόσο ἡ διάρθρωσή του, ὅσο καὶ μία σειρά ἀπὸ μορφολογικὰ γνωρίσματα δὲν ἔμειναν ἀναλλοιώτα στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Κάποια ἐξελίχθηκαν ἢ τροποποιήθηκαν, ἄλλα ἐξαφανίσθηκαν καὶ ἄλλα φανερώθηκαν.

Ἡ συνήθεια ὀνοματοδοσίας σὲ πεσρέφια ἐξάγεται καὶ ἀπὸ τὶς πηγές τῆς Λόγιας μουσικῆς τῆς Πόλης, ἐνῶ ὁ W. Feldman ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ ὅτι «κάθε πεσρέφι ἀντιμετωπιζόταν ὡς κάτι τὸ ἰδιαίτερο, τὸ ὁποῖο εἶχε μερικὲς φορὲς ὀντότητα μὲ ὄνομα, καὶ ὄχι (ἀπλῶς) ὡς γενικὸς συνδυασμὸς ἀπὸ μακάμι καὶ οὐσούλι ὁ ὁποῖος ἐκπλήρωνε τὴ λειτουργία τοῦ διαμέσου τοῦ (ρυθμικοῦ) κύκλου». Τὰ παραπάνω εὐλόγα μᾶς θυμίζουν τὸ φαινόμενο ὀνοματοδοσίας στὰ Κρατήματα τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, πού ἐντοπίζεται ἤδη ἀπὸ τὸν 18^ο αἰ.

Ἡ δομὴ τοῦ πεσρεφιοῦ ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19^ο αἰ. μέχρι τὶς μέρες μας εἶναι τετραμερής:

- 1ος Χανὲς > Τεσλίμ
- 2ος Χανὲς > Τεσλίμ
- 3ος Χανὲς > Τεσλίμ
- 4ος Χανὲς > Τεσλίμ

Ἡ παραπάνω διάρθρωση ὡστόσο δὲν ἀπαντᾷ στὰ χειρόγραφα, μιᾶς καὶ τὰ παλαιότερα πεσρέφια πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19^ο αἰ. ἐμφανίζουν διαφορετικὴ ὀνοματολογία τῶν μερῶν καὶ διάρθρωση μεγαλύτερης ποικιλίας. Κατ' ἀρχὰς οἱ βασικὲς ὀνομασίες τῶν μερῶν πού ἴσχυαν ἦταν οἱ ἐξῆς:

- Σέρ (κεφαλή) χανὲς > Μυλαζιμὲς
- Ορτὰ (μεσαῖος) χανὲς > Μυλαζιμὲς
- Μιὰν χανὲς > Μυλαζιμὲς
- Σὸν (τελευταῖος) χανὲς > Μυλαζιμὲς

Δομικά σώματα ἐντὸς τοῦ πεσρεφιοῦ

- Ζέιλ

Ζέιλ (zeyl) σημαίνει κατὰ κυριολεξία «προσάρτημα». Ἀπὸ τὶς συλλογές τῶν Bobowski καὶ Καντεμίρη γνωρίζουμε ὅτι ἐμφανίζεται στὴ δομὴ τῶν πεσρεφιοῶν καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ ιζ' αἰ. Ἀπὸ τὶς καταγραφές τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Γρηγορίου προκύπτει ὅτι ὑφίσταται μέχρι καὶ τὶς ἀρχές τοῦ ιθ' αἰ. Κατόπιν, δὲν συναντᾶται στὴ Λόγια μουσικὴ τῆς Πόλης. Τὸ ζέιλ ἐκτελοῦνταν μετὰ τὸν δεῦτερο χανέ χωρὶς τὴ μεσολάβηση τοῦ मुलाζιμέ, ποὺ παιζόταν μετὰ ἀπὸ αὐτό. Στὰ χειρόγραφα τοῦ Πέτρου τὸ ζέιλ ἀναφέρεται δεκαπέντε συνολικὰ φορές. Στὸ ΒΚΨ 2/59α ὁ Γρηγόριος ὀρίζει σαφῶς τὴν ὕπαρξή του μετὰ τὸν ὀρτὰ χανέ. Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ πεσρεφιοῦ συνάγεται ἡ ἐξῆς μορφή:

Σέρ χανές > Μυλαζιμές

Ορτὰ χανές > Μυλαζιμές

Ζέιλ

Σὸν χανές > Μυλαζιμές

- Τολάπι

Ἡ ἔνδειξη «τολάπι» συναντᾶται μόνο στὸν Γριτσάνη 3. Στὴν ἑλληνικὴ καὶ ξένη βιβλιογραφία δὲν ἐντοπίζεται κάποια ἐπεξήγηση τοῦ ὄρου. Ἐπίσης, ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς λέξης δὲν ἀπορρέει κάποιο συμπέρασμα γιὰ τὴ λειτουργικότητά του. Ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν τεσσάρων πεσρεφιοῶν ποὺ ἐμφανίζουν τὸν ὄρο «τολάπι» συνάγεται ὅτι ὁ ὄρος προδίδει μορφολογικὸ περιεχόμενο, δηλαδὴ κάποιου εἴδους ὑποδιαίρεση τοῦ πεσρεφιοῦ. Σὲ τρεῖς περιπτώσεις ἡ ἔνδειξη «τολάπι» σημειώνεται μετὰ τὸ β' τερκίπι (48v, 51v & 86v), χωρὶς ὡστόσο νὰ ὑπάρχει καὶ σαφὴς διαχωρισμὸς τοῦ μέλους, μὲ κάποια μαρτυρία ἤχου γιὰ παράδειγμα. Στὸ τέταρτο πεσρέφι (68r) ὁ ὄρος ἀπαντᾶ τέσσερις φορές. Δύο μετὰ τὸ β' τερκίπι (β'

τερκίπι τοῦ μιλαζιμέ καὶ β' τερκίπι τοῦ ὄρτὰ χανέ) καὶ δύο συνεχόμενες μετὰ τὸν σὸν χανέ.

- Τερκίπι

Στὶς καταγραφὲς πεσρεφιῶν, πολὺ συχνὰ ἡ ὑποδιαίρεση τῶν χανέδων ἑνὸς πεσρεφιῶ ἢ ἑνὸς ὀργανικοῦ σεμαγιοῦ σὲ μικρότερες δομικὲς μονάδες φέρει τὴν ὀνομασία «τερκίπι»:

Ἡ λέξις τερκίπι [terkîb] σημαίνει «ἔνωση», «σύνθεση». Ἡ χρῆσις τῆς στῆ μελοποιία τῆς ὀθωμανικῆς αὐλῆς ἐμφανίζεται μὲ δύο ἔννοιες: σῶμα τροπικότητος καὶ δομικὴ μονάδα μίας σύνθεσης. Τὸ τερκίπι ἐμφανίζεται ὡς ὑποδιαίρεση κάθε χανέ σὲ ὅλα τὰ πεσρέφια ποὺ σημειογραφήθηκαν στὶς συλλογὲς τῶν Bobowski καὶ Καντεμίρη καὶ αὐτὸ ὀδηγεῖ μὲ ἀσφάλεια στὴν ὑπόθεση ὅτι ἦταν ἕνα χαρακτηριστικὸ ὄλων τῶν πεσρεφιῶν τοῦ ιστ' καὶ τοῦ ιζ' αἰ. Ἀπὸ τὶς καταγραφὲς τοῦ Πέτρου διαπιστώνεται ὅτι ἡ μέθοδος αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ στὴ διάρκεια τοῦ ιη' αἰ., μιᾶς καὶ ἀπαντᾷ ὁ ὄρος αὐτὸς σχεδὸν σὲ ὅλα τὰ πεσρέφια τῶν χειρογράφων του. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ἀναιρεῖ τὴν ἄποψη τοῦ W. Feldman ὅτι «ἀπὸ τὸ 1750 ἐξαφανίστηκε ἀπὸ τὴν τουρκικὴ μουσικὴ ἡ ὑποδιαίρεση σὲ τερκίπια». Ὁ Πέτρος γράφει τοὺς τρεῖς κώδικες του στὸ γ' τέταρτο τοῦ ιη' αἰ. καὶ χρησιμοποιεῖ κατὰ κόρον τὸν ὄρο, ὅπως καὶ ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ποὺ γράφει στὶς ἀρχὲς τοῦ ιθ' αἰ.

Ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ σώματος τῶν πεσρεφιῶν γίνεται ἀντιληπτὸ ὅτι συνήθως κάθε χανές ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο, ἢ σπανιότερα ἀπὸ τρία ἢ τέσσερα τερκίπια. Ἐνα τερκίπι συντίθεται ἀπὸ ἕναν ἢ δύο κύκλους οὐσουλιοῦ, ἐξαρτώμενο, ὅπως τελικὰ καὶ ὁ κάθε χανές, ἀπὸ τὴ διάρκεια τοῦ οὐσουλιοῦ καὶ ποτὲ δὲν ἀρχίζει ἢ δὲν τελειώνει στὴ μέση ἑνὸς ρυθμικοῦ κύκλου.

Ἰδιαιτέροι τύποι πεσρεφιῶν

Τὸ ναζιρέ [nazîre = μίμηση] εἶναι ἓνας τεχνικὸς ὄρος ποὺ ἀπαντᾷ σὲ τρία πεσρέφια στὰ χειρόγραφα τοῦ Πέτρου ποὺ δὲν εἶναι πιά σὲ χρῆση. Ἡ προέλευσή του εἶναι ἀπὸ τὴ λογοτεχνία καὶ ἀναφέρεται στὶς «παράλληλες» συνθέσεις. Ἀναφέρεται, δηλαδή, στὴ δημιουργία ἑνὸς νέου ποιήματος στὴ βάση ἑνὸς ἄλλου παλαιότερου. Στὴ μουσικὴ ὁ ὄρος σήμαινε τὴ μέθοδο σύνθεσης ἑνὸς νέου πεσρεφιοῦ βασισμένου σὲ ἓνα ἄλλο παλαιότερο πεσρέφι. Σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις μάλιστα, τὸ ναζιρέ ἀναγνώριζε τὸ παλαιότερο ἀρχικὸ πεσρέφι σὲ ὀρισμένα μέρη τοῦ σέρ χανέ ἢ τοῦ मुलाζιμέ, ὡστόσο δὲν θεωροῦνταν ἀπομίμηση, ἀλλὰ νέα σύνθεση. Οἱ συνθέτες τοῦ ναζιρέ ἦταν σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἐμπνευσμένοι ἀπὸ παλαιότερα κομμάτια, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν σήμαινε ὅτι ἀντέγραφαν ἢ διασκεύαζαν μέρη ἀπὸ τὰ παλαιότερα πεσρέφια στὶς δικές τους συνθέσεις

- Κούλι κουλιγιὰτ

Ἐνας πολὺ ἐνδιαφέρων τύπος πεσρεφιοῦ ποὺ διαφέρει ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα εἶναι τὸ Κούλι κουλιγιὰτ [külli-i külliyyât = ἐπιτομή] ἢ φιχρίστ [fihrist = εὐρετήριο] πεσρέφι. Προέρχεται ἀπὸ ἓνα μεσαιωνικὸ περσικὸ φωνητικὸ εἶδος, τὸ kolliyat, καὶ συνδέεται μὲ τὸ ὁμώνυμο ταξίμι ποὺ ξεκινáει ἀπὸ ἓνα μακάμι, περνáει ἀπὸ πολλὰ ἄλλα μὲ πολὺ ταιριαστὸ καὶ ἀρμονικὸ τρόπο καὶ ἐπιστρέφει πάλι στὸ ἀρχικὸ μὲ καθαρὰ παιδαγωγικὸ χαρακτήρα. Ἡ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ τύπου πεσρεφιοῦ ἦταν ἢ παρουσίαση ὁλόκληρου τοῦ συστήματος τῶν μακαμιῶν καὶ ἢ δομὴ του ἦταν θεαματικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὰ συνήθη πεσρέφια, μὲ κάθε τερκίπι σὲ διαφορετικὸ μακάμι ἀπὸ τὸ ἄλλο. Κατὰ τὸν O. Wright, «παρ' ὅτι ἦταν στὴν ἀκμὴ τῆς σύνθεσης καὶ ἐξαιρετικὰ ὑψηλοῦ βαθμοῦ τεχνικῆς δυσκολίας, βρισκόταν στὸ περιθώριο τῶν κύριων εἰδῶν συνθετικῆς πράξης».

- Καραμπατὰκ

Ἡ λέξη καραμπατὰκ [karabatak] σημαίνει κατὰ κυριολεξία «κορμοράνος». Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δημιουργεῖ ἀρχικὰ τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ ὄνομα πεσρεφιοῦ σὰν κι αὐτὰ ποὺ ἐξετάσθηκαν παραπάνω. Στὴ μουσικὴ ὀρολογία ὁμως δηλώνει ἓνα ἰδιαίτερο ἐκτελεστικὸ χαρακτηριστικὸ ἑνὸς πεσρεφιοῦ ἢ σεμαγιοῦ:

Κάποιος χανές, συνήθως ο τρίτος, εκτελούνταν μόνο από ένα - δύο όργανα, δημιουργώντας έτσι μία έναλλαγή στη δυναμική και στο χρώμα της ορχήστρας. Η συγκεκριμένη πληροφορία επιτρέπει να εξαχθεί και ένα συμπέρασμα για το ζήτημα της έναρξης της. Με δεδομένη την ετεροφωνική μεταχείριση του μέλους και εφόσον η εκτέλεση ενός χανέ από ένα - δύο όργανα ήταν κίνηση που την προέβλεπε ο συνθέτης δίδοντας και το ιδιαίτερο όνομα, τότε είναι δυνατό με αρκετή ασφάλεια να υποθεθεί ότι, κατά τα λοιπά, τα οργανικά κομμάτια εκτελούνταν από την αρχή ως το τέλος από το σύνολο της ορχήστρας.

Σάζ σεμάι

Το σάζ σεμάι, όπως δηλώνει και το όνομά του, είναι οργανικό είδος. Κατά παράδοση, κλείνει την ενότητα ενός φασίλ, αν και τις τελευταίες δεκαετίες αυτόνομήθηκε από τη μακροφόρμα αυτή και εκτελείται και μόνο του. Ο όρος σεμάι συναντάται στην ανατολική μουσική με ποικίλα νοήματα. Η αρχική ρίζα της λέξης συνδέεται με το *sema'*, την λειτουργική πράξη των Μεβλεβί Δερβίσηδων. Η όλη του διάρθρωση θυμίζει αρκετά το πεσρέφι από το οποίο επηρεάστηκε κατά την εξέλιξή του, μολονότι παρουσιάζει και αρκετές διαφορές με αυτό.

Στις μέρες μας έχει φτάσει με τριμερή ή τετραμερή δομή και δεκάσημο ρυθμικό κύκλο. Τα μέρη του ονομάζονται χανέδες (ένικός hane) και στο τέλος κάθε χανέ παίζεται ο μυλαζιμές ή τεσλίμ. Ο τελευταίος χανές παρουσιάζει μία μεταβολή στο ούσουλι σε τρίσημο ή εξάσημο (3/4, 3/8, 6/4, 6/8). Από τα μέσα του κ' αί. το σεμάι υποσκελίζει βαθμιαία τη βαρύτητα του πεσρεφιοῦ και έρχεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος της οργανικής σύνθεσης και εκτέλεσης. Απόρροια αυτής εξέλιξης είναι εισαγωγή διαφορετικών ρυθμών στον τελευταίο χανέ, όπως 7/8 (Νιχαβέντ Σάζ σεμάι του Μεσούντ Τζεμίλ Μπέη), 9/8 (Νικριζ Σάζ σεμάι του Ρεφίκ Φερσάν), και η ετεροβαρής επιμήκυνσή του.

Η δομή του Σεμαγιοῦ, όπως αναφέρθηκε και πιο πριν, είναι από τον ιθ' αί. τετραμερής:

1ος Χανές > Τεσλίμ

2ος Χανές > Τεσλίμ

3ος Χανές > Τεσλίμ

4ος Χανές > Τεσλίμ

Εντούτοις, στὶς πηγές πού ἀφοροῦν σεμάγια τὰ ὁποῖα συνετέθησαν πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ιθ' αἰ., ἐμφανίζεται τριμερῆς διάρθρωση καὶ μὲ τὴν ὀνοματολογία τῶν μερῶν ὡς ἐξῆς:

Σὲρ (κεφαλή) χανές > Μυλαζιμές

Ορτὰ (μεσαῖος) χανές > Μυλαζιμές

Σὸν (τελευταῖος) χανές > Μυλαζιμές

Συχνὰ ἀπαντᾷ ὁ ὅρος τερκίπι στὸν ὁποῖο ἔγινε ἀναλυτικὴ ἀναφορὰ παραπάνω κατὰ τὴν ἐξέταση τοῦ πεσρεφιοῦ. Εἰδῶ ἐπισημαίνεται μόνο ἡ ἰσχὺς τοῦ φαινομένου καὶ στὰ σεμάγια: τὰ μέρη τοῦ σεμαγιοῦ ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἓνα ἢ δύο ἢ τρία τερκίπια τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται σαφῶς τόσο στὶς καταγραφές τοῦ Πέτρου, ὅσο καὶ σ' αὐτὲς τοῦ Γρηγορίου.

Ταξίμι

Ἡ ἀρχικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου ταξίμ [taqsım] ἦταν «διαίρεση». Τὸ ταξίμι εἶναι εἰσαγωγικοῦ χαρακτήρα ὀργανωμένος αὐτοσχεδιασμός πού διέπεται ἀπὸ ὀρισμένους κανόνες ἀναφερόμενους ἀπευθείας στὸ μακάμι πού τὰ ὀνοματοδοτεῖ: χιτζάζ ταξίμι, οὐσὰκ ταξίμι κ.ο.κ. Αρχικὰ ἀφοροῦσε εἴτε φωνητικὴ, εἴτε ὀργανικὴ ἐκτέλεση, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ιθ' αἰ. καὶ μετὰ ἐκτελεῖται ἀποκλειστικὰ ὀργανικό. Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς πηγές μας, τὰ παλαιότερα σημειογραφημένα ταξίμια προέρχονται ἀπὸ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο. Βρίσκονται στὸς κώδικες Ἰβήρων 997, Ξηροποτάμου 305 καὶ Ξηροποτάμου 299 καὶ προλογίζονται ὡς «Προοίμια, ἧτοι ταξίμια τουρκιστικότερον μαθημάτων, συντεθέντα παρὰ κύρ Πέτρου Πελοποννησίου».

Φωνητικά είδη²

Κιάρι

Τὸ κιάρι θεωρεῖται τὸ ἐκτενέστερο, ἀρχαιότερο καὶ πλέον ἔντεχο φωνητικὸ εἶδος τῆς ὀθωμανικῆς μουσικῆς. Κατ' εἶναι ἡ περσικὴ μετάφραση τῆς ἀραβικῆς λέξης 'amal, ποὺ σημαίνει «ἔργο», καὶ ὀνομάζει κάθε μέρος τῆς μακροφόρμας "nauba". Στὰ χειρόγραφα οἱ Ἕλληνες γραφεῖς κρατοῦν τὴν ὀθωμανικὴ προφορὰ κιάρ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν περσικὴ «κάρ». Ὡς φόρμα ἔχει μεγάλη ἐλευθερία καὶ πολυπλοκότητα στὴ δομὴ μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν ἔντονη παρουσία τερενοῦμ στὰ διάφορα μέρη του. Σχεδὸν πάντα μάλιστα ἀρχίζει μὲ ἓνα τερενοῦμ. Ἡ δομὴ του εἶναι συνήθως διμερῆς, τριμερῆς ἢ τετραμερῆς. Σὲ κάθε μέρος διακρίνεται ἐναλλαγὴ στίχων ποιητικοῦ κειμένου καὶ τερενοῦμ μετὰ ἢ ἄνευ νοήματος. Ἡ ἐκτέλεσή του ἀτόνησε ἀρκετὰ νωρὶς λόγω ἀκριβῶς τῆς ἔκτασής του ἀλλὰ καὶ τῶν πολὺ ὑψηλῶν δεξιοτεχνικῶν ἀπαιτήσεων του.

Κιάρ νατῖκ

Τὸ κιάρ νατῖκ εἶναι φωνητικὸ εἶδος ἐκτενοῦς ἀνάπτυξης, μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν χρῆση μεγάλου ἀριθμοῦ τροπικῶν σωμάτων (τερκίπια). Προῆλθε ἀπὸ μετεξέλιξη τοῦ περσικοῦ φωνητικοῦ εἴδους τοῦ ιδ' - ιε' αἰ. kolliyât καὶ εἶχε κατὰ κύριο λόγο παιδαγωγικὴ χρῆση. Παρὰ τὴν ἐτυμολογικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ κιάρι, μορφολογικὰ εἶναι προφανῆς ἡ σχέση του μὲ τὸ κούλι κουλιγιὰτ πεσρέφι. Στὸ ποιητικὸ του κείμενο συναντοῦμε διαφορετικὰ ὀνόματα μακαμιῶν ἀνὰ ἡμιστίχιο ἢ στίχο μὲ τὴ μελωδία νὰ τραγουδιέται ἀναλόγως. Γιὰ παράδειγμα:

1ος στίχος: Χουσεϊνὶ

² Τὸ ποιητικὸ κείμενο τῶν φωνητικῶν συνθέσεων εἶναι στὴν ὀθωμανικὴ γλῶσσα μὲ ἔντονες ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴν περσικὴ καὶ ἀραβικὴ divan ποίηση. Βλ. Ursula Reinhard, "Turkey: An Overview", *Garland 6, The Middle East*, σ. 773.

2ος στίχος: Ράστ

3ος στίχος: Χουζάμ κ.ο.κ.

Σε όρισμένες περιπτώσεις, στο πρώτο ήμιστίχο ενός στίχου έχουμε όνομα μακαμιού και στο δεύτερο όνομα ούσουλιού:

Α' Στίχος: 1ο ήμιστίχο, Χουσεϊνί + 2ο ήμιστίχο, ντουγιέκ

Β' Στίχος: 1ο ήμιστίχο, Χουσεϊνί + 2ο ήμιστίχο, ντουγιέκ κ.ο.κ.

Μπεστές

Ο μπεστές είναι φωνητικό είδος έκτενουῤς ανάπτυξης με κύριο χαρακτηριστικό την καλοφωνική μεταχείριση τουῤ μέλους. Η προέλευση τουῤ όρου είναι από τὰ περσικά και σημαίνει «όλοκληρωμένος», «περίκλειστος», αλλά ή γέννηση τουῤ είδους συντελεΐται στο όθωμανικό μουσικό περιβάλλον κατά τον ιζ' αί. Στην τουρκική γλώσσα ή έννοια τῆς λέξης είναι «δεμένος», «άφοσιωμένος», ενώ στη μουσική όρολογία σημαίνει τὸ μουσικό έργο, τῆ σύνθεση. Ο ρυθμικός του κύκλος είναι κατά παράδοση έκτεταμένος, όπως ακριβῶς και στο πεσρέφι και τὸ κιάρι: 16/σημος, 20/σημος, 24/σημος, 28/σημος, 32/σημος κ.ά. μέχρι και 64/σημος.

Συνήθως, έχει τέσσερις στίχους οἱ όποιοι έκτυλίσσονται με δύο τρόπους διαφοροποιώντας και τῆν όνομασία του: μουραμπά μπεστές και νακίς μπεστές. Ο πρώτος είναι τετραμερῆς και ὁ δεύτερος διμερῆς. Η τυπική διάρθρωση τουῤ μουραμπά είναι:

1. στίχος Α1 Ζεμίν χανέ Τερενούμ Α2
2. στίχος Α1 Νακαράτ χανέ Τερενούμ Α2
3. στίχος Β1 Μιγιάν χανέ Τερενούμ Β2
4. στίχος Α1 Νακαράτ χανέ Τερενούμ Α2

Τὸ πρώτο, τὸ δεύτερο και τὸ τέταρτο μέρος έχουν ακριβῶς τῆν ἴδια μελωδική γραμμῆ. Στο τρίτο πουῤ όνομάζεται μιγιάν ή μελωδία ανεβαίνει στα ψηλότερα

σημεῖα τῆς διάταξης τῶν φθόγγων τοῦ μακαμιού καὶ παρουσιάζει μεγαλύτερη κινητικότητα σὲ ἄλλα μακάμια. Καὶ τὰ τέσσερα μέρη τελειώνουν μὲ ἓνα τερενούμ. Ο νாகὶς (= κέντημα) μπεστὲς παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλομορφία στὴ δομὴ καὶ ἀναπτύσσεται συνήθως σὲ δύο στίχους. Τὸ βασικὸ σχῆμα εἶναι τὸ ἑξῆς:

Χανέ I Α στίχος 1

β δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου 1

Χανέ II Β στίχος 2

Μιγιάν χανέ Γ στίχος 2

Χανέ III Δδ τερενούμ, δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου 2

β δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου 2

β δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου 2, κατάληξη

Ο μπεστὲς κυριαρχεῖ στὴ φωνητικὴ συνθετικὴ δημιουργία γιὰ δύο περίπου αἰῶνες, μὲ τὸν ιη' νὰ θεωρεῖται ἡ περίοδος ἀκμῆς του. Οἱ συνθέτες τῆς ἐποχῆς θεωροῦν τὸν μπεστὲ πῶς λειτουργικὴ φόρμα, ἐγκαταλείποντας σταδιακὰ τὸ κατὰ πολὺ ἐκτενέστερο κιάρι, γεγονός πὸς συνδέεται μὲ τὶς γενικότερες αἰσθητικὲς ἐξελίξεις στὴν ὀθωμανικὴ αὐλή. Οἱ Τοῦρκοι ἐρευνητὲς ὁμοφωνοῦν ὅτι κορυφαῖος συνθέτης μπεστῆδων θεωρεῖται ὁ Ζαχαρίας Χανεντές, ὁ ὁποῖος καὶ μεγαλόρρησε στὸ εἶδος αὐτό.

Φωνητικὸ σεμάι, Αγὶρ καὶ Γιουρούκ

Προηγουμένως μελετήθηκε τὸ ὄργανικὸ σεμάι καὶ ἔγινε συνοπτικὴ ἀναφορὰ στὴν προέλευσή του ἀπὸ τὸ φωνητικὸ σεμάι. Φωνητικὰ σεμάγια ὑπάρχουν δύο εἰδῶν, τὸ ἀγὶρ (βαρὺ, ἀργὸ) καὶ τὸ γιουρούκ (γρήγορο). Ἡ δομὴ τους μοιάζει μὲ μικρογραφία τοῦ μουραμπᾶ μπεστῆ, ἀλλὰ παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία παραλλαγῶν. Ἡ κύρια διαφοροποίησή τους ἔγκειται στὴ ρυθμικὴ τους ὑπόσταση: τὸ οὔσουλι καὶ τὴ χρονικὴ ἀγωγή τους. Τὸ ἀγὶρ σεμάι εἶναι σὲ δεκάσημο ρυθμὸ, 10/4 ἢ 10/8, καὶ ἐκτελεῖται σὲ ἀργὸ χρόνο, ὅπως προδίδει καὶ τὸ ὄνομά του. Κάποιες φορές μεταβάλλει τὸ οὔσουλι σὲ 6/4 στὸ τέταρτο μέρος. Τὸ γιουρούκ σεμάι ἀντίθετα εἶναι σὲ ἐξάσημο ρυθμὸ, 6/8 ἢ 6/4, καὶ μὲ πῶς γρήγορη καὶ «χαρούμενη» χρονικὴ ἀγωγή. Κατὰ τὴν ἐκτέλεση ἐνὸς φασιλιοῦ τὸ ἀγὶρ σεμάι

βρίσκεται άμέσως μετά τόν μπεστέ, ένώ τò γιουρούκ σεμάι στο τέλος τών φωνητικῶν συνθέσεων καί πρίν άπό τò καταληκτικό σάζ σεμάι.

Σαρκί

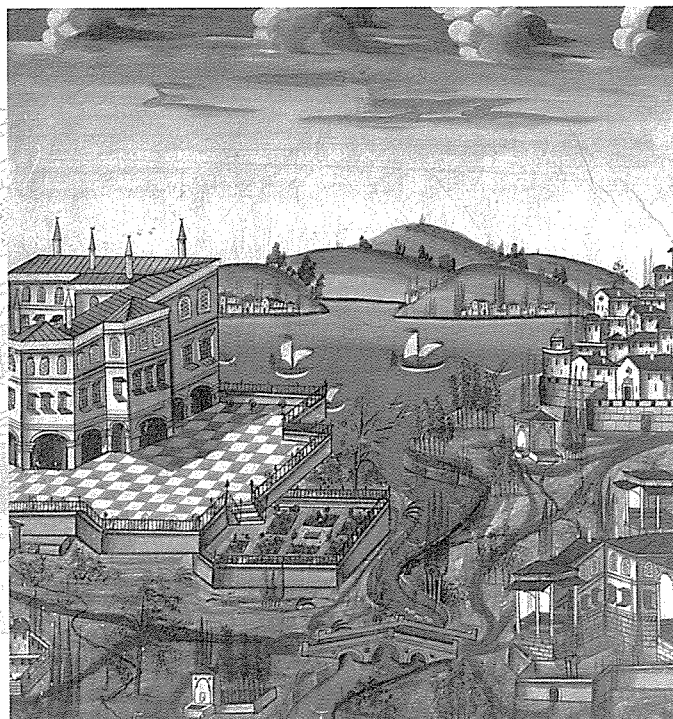
Σαρκί στα τουρκικά σημαίνει κατά κυριολεξία τραγούδι, αλλά ταυτόχρονα ό όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει τò μικρότερο σε μέγεθος είδος φωνητικής δημιουργίας τής όθωμανικής μουσικής. Εμφανίζεται στα μέσα τοῦ ιζ' αί., αλλά ή περίοδος άκμής του ως είδους έντοπίζεται άπό τὰ μέσα τοῦ ιθ' αί. Κατά παράδοση, ό ρυθμικός τους κύκλος είναι μικρής έκτασης, τò πολὺ μέχρι δεκαπεντάσημος. Συνήθως, έχει τέσσερις στίχους καί ή τυπική του διάρθρωση προσομοιάζει με αύτή τοῦ μουραμπά μπεστέ:

1. στίχος, μελωδία Α (Ζεμίν)
2. στίχος, μελωδία Β (Νακαράτ)
3. στίχος, μελωδία Γ (Μιγιάν)
4. στίχος, μελωδία Β (Νακαράτ)

Τò παραπάνω σχήμα είναι ό κανόνας, ό όποϊος ώστόσο γνωρίζει πολλές έξαιρέσεις καί παραλλαγές που παραλείπονται για λόγους οίκονομίας καί συνάφειας με τò θέμα μας.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΡΕΥΝΗΣ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΑ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΑ ΣΤΙΧΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ



Επιστημονική Επιμέλεια:

Για Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Χαρίτων Καρανάσιος
Matthias Kappler, Χαράλαμπος Χοτζάκογλου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ (Β.Ν.Ε.Σ. / Τ.Ο.Μ.)
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΥΠΡΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΑΘΗΝΑ 2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
– Πρόλογος	11
MARIO VITTI <i>Τα φαναριώτικα στιχουργήματα και η ελληνική ποίηση του καιρού τους</i>	17
ΙΛΙΑ ΧΑΤΖΗΠΑΝΑΓΙΩΤΗ-SANGMEISTER <i>‘Εις το θέατρον του κόσμου’: Αποτυπώσεις του Μπαρόκ στα φαναριώτικα στιχουργήματα</i>	27
MATTHIAS KAPPLER <i>Two Cities of Beloveds, One Garden of Love: The Case of Erotos Apotelesmata</i>	89
ALBRECHT BERGER <i>Τα τραγούδια του σενιόρ Μόμαρς</i>	107
BENETIA ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ <i>Φαναριώτικα στιχουργήματα σε αθηναϊκούς κώδικες</i>	119
ΧΑΡΙΤΩΝ ΚΑΡΑΝΑΣΙΟΣ <i>Άσματα των Μπεκρήδων και ερωτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Βέροιας του 18^{ου} αιώνα</i>	153
ΧΑΡΙΤΩΝ ΚΑΡΑΝΑΣΙΟΣ <i>Η συλλογή φαναριώτικων στιχουργημάτων του Νικηφόρου Καντουνιάρη στον cod. Petropolitanus gr. 734 της Βιβλιοθήκης του Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως</i>	173

TUDOR DINU <i>Alecu Văcărescu (1767-1799). Ένας λησμονημένος ελληνο-ρουμάνος στιχουργός.</i>	189
†ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΑΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ – ΑΛΚΗΣΤΗ ΣΟΦΟΥ <i>Ποιήματα και τραγούδια στην Εφημερίδα των Μαρκίδων (1797)</i>	209
ΛΙΛΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ-HIRNER <i>Φαναριώτικα ειδύλλια και οπτικά εγκώμια</i>	227
ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΙΩΑΝΝΟΥ <i>‘Το είπα ‘γώ πολλές φορές’: Τα δημοφιλέστερα φαναριώτικα στιχουργήματα της εποχής του νεοελληνικού Διαφωτισμού . . .</i>	249
JOHANN STRAUSS <i>The New Status of Turkish in the Phanariot Era. Notes on the Turkish elements in Phanariot prose and poetry writing . .</i>	263
ΜΙΧΑΛΗΣ Ν. ΜΙΧΑΗΛ <i>Δυτικές όψεις μιας κοινωνίας της Ανατολής: Αποτυπώσεις της οθωμανικότητας του 18^{ου} αιώνα στη φαναριώτικη ποίηση . .</i>	287
ΓΙΑΝΝΗΣ ΞΟΥΡΙΑΣ <i>‘Μόνε κάτι κονζάκια’ ή ‘ένα πλήθος σκωριασμένων λέξεων’; Λόγος και αντίλογος για τα φαναριώτικα τραγούδια στο τέλος του 18^{ου} αιώνα</i>	305
ΣΤΕΣΗ ΑΘΗΝΗ <i>Η φαναριώτικη λυρική ποίηση και το τυπωμένο βιβλίο: 1790 – τέλος 19^{ου} αιώνα.</i>	325
ΜΑΡΙΑΙΖΑ ΜΗΤΣΟΥ <i>Τα Λυρικά του Αθανάσιου Χριστόπουλου. Ανακρεοντισμός, Ευδαιμονισμός, Λιμπερτινισμός</i>	357
ΑΝΤΕΙΑ ΦΡΑΝΤΖΗ <i>Από την ιδιωτική συνθήκη στη δημόσια έκφρασή της: Ο Ηλίας Τανταλίδης (1818-1876) και η περιστασιακή ποίηση . .</i>	373

ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Φαναριώτικα τραγούδια: Από το τραγούδι
 προς την αυταξία του λόγου, 1800-1820 385

ΕΙΡΗΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Φαναριώτικα στιχουργήματα: Η παρουσία τους
 στις έντυπες ποιητικές ανθολογίες του 19^{ου} αιώνα 405

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ

‘Εν ελλείψει ποιήσεως αληθούς’: Λαϊκά πρότυπα
 στη φαναριώτικη μουσικοποιητική παραγωγή 423

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΗΣ

Μορφολογικές παρατηρήσεις στο είδος
 των φαναριώτικων τραγουδιών. 449

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Αναζητήσεις στην ελληνική ζωγραφική της εποχής
 των Φαναριωτών: Η περίπτωση της Κύπρου. 463

– Τοιχογραφία στο συνοδικό της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών.
 ΠΕΛΛΗ ΜΑΣΤΟΡΑ, Η «Πολιτεία» του Νικολάου Νεδέλκου 474

– Βιβλιογραφία για τα φαναριώτικα στιχουργήματα.
 Επιμέλεια: Σταυρούλα Λοφίτη, Γιώργος Μύαρης 481

– Ευρετήριο Πρώτων Στίχων, Ποιήματα και άσματα σε έντυπες και
 χειρόγραφες πηγές της εποχής του νεοελληνικού Διαφωτισμού.
 Επιμέλεια: Ι. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Μ. Ιωάννου,
 Χ. Καρανάσιος, Μ. Kappler 489

– Ευρετήρια 545

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΩΝ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Τα φαναριώτικα τραγούδια αποτελούν μια καλλιτεχνική έκφραση της ελληνικής ελίτ της Κωνσταντινούπολης, του Βουκουρεστίου και του Ιασίου, της οποίας τα χρονικά όρια εκτείνονται από τα μέσα του 18^{ου} έως τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Κύριοι φορείς αυτής της παράδοσης ως συνθέτες και εκτελεστές υπήρξαν οι πρωτοψάλτες, λαμπαδάριοι και λοιποί μουσικοδιδάσκαλοι της εποχής, οι οποίοι και την αποθησαύρισαν σε έναν ικανό αριθμό γραπτών πηγών με τη χρήση της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας, γνωστής ως «βυζαντινής παρασημαντικής». Οι ποικίλες απελευθερωτικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, που αντικατροπτίζονται συν τοις άλλοις και στα καλλιτεχνικά δρώμενα, άμβλυναν την όποια ενασχόληση με τα φαναριώτικα τραγούδια, τόσο από πλευράς μουσικής πράξης, όσο και από πλευράς μουσικολογικής έρευνας.¹ Τα τελευταία χρόνια έχει ανανεωθεί το ενδιαφέρον της επιστη-

-
1. Η ανανέωση του ενδιαφέροντος συνοδεύτηκε –πέρα από πιθανές ιδιωτικές εκτελέσεις– από τη δημόσια παρουσίαση φαναριώτικων τραγουδιών. Η πρώτη φαίνεται να είναι εκείνη που έγινε στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός, την οποία ακολούθησε και σχετική δισκογραφική έκδοση: Γρηγόριος Πρωτοψάλτης (1778-1821), κείμενα-επιμ. Γρηγόρης Θ. Στάθης. Ψάλλει χορός ιεροφαιτών με χοράρχην τον Άρχοντα Πρωτοψάλτην Θρασύβουλον Στανίτσα. Σειρά: *Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελωργοί 2* [IBM 102 (I-II)], Αθήνα 1976. – Από τη μέχρι τώρα βιβλιογραφία για τα φαναριώτικα ως μουσικό είδος βλ. ενδεικτικά Γρηγόρης Θ. Στάθης, *Neumated Arabic, Gypsy's and other songs by Nikeforos Kantouniaries*, (= *Folia Musica* 1,2), Bydgoszcz 1983, (ανεξάρτητο τευχίδιο των *Acta Scientifica* του Διεθνούς Συνεδρίου *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Σεπτέμβριος 1982)· ο ίδιος, «Σημειογραφημένα αραβικά, τσιγγάνικα και άλλα τραγούδια από τον Νικηφόρο Καντουνιάρη», στο: «...τιμή προς τον διδάσκαλον...», *Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη*. Αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα 2001, σ. 613-623 (μτφ. του προηγούμενου)· *Εφημερίς Μαριτίδων Πούλιου*, έτος έβδομον 1797. Προλεγόμενα Λέανδρος Βρανούσης, [ΚΕΜΝΕ/Ακαδημία Αθηνών], Αθήνα 1995, σ. 291-295, 615-617 (μεταγραφή στη νέα μουσική σημειογραφία και

μονικής κοινότητας για τα φαναριώτικα τραγούδια και στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η παρούσα εργασία.²

Σημειογραφημένα φαναριώτικα τραγούδια σώζονται σε χειρόγραφους κώδικες, σε μεμονωμένα φύλλα και σπαράγματα, που προέρχονται από τον 18^ο και από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Το 1830 εκδίδεται η πρώτη έντυπη μουσική συλλογή με τίτλο *Ευτέρπη*,³ την οποία ακολούθη-

σχολιασμός από τον Γρ. Θ. Στάθη τραγουδιού του Νικηφόρου Καντουιάρη)· Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Δημοτική και λόγια μουσική στην προεπαναστατική Ελλάδα», *Τζαζ* 8 (1979), σ. 206-207, 240-243, 266-267· ο ίδιος, «Το φαναριώτικο τραγούδι», στο: *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, εισαγ., επιμ., κριτ. υπόμν., σχόλια, παραρτ. Άντεια Φραντζή, εκδ. Εστία, Αθήνα 1993, σ. 285-289· ο ίδιος, *Μία ανέκδοτη μουσική συλλογή του 19^{ου} αι. από την Πάνορμο*, ανάτυπο από τα *Μικρασιατικά Χρονικά* 20 (1998)· Γιάννης Πλεμμένος, «Η Μισμαγιά του ΕΛΙΑ», *Τα Νέα του ΕΛΙΑ* 51 (1998), σ. 14-19· ο ίδιος, «Το χειρόγραφο του Ραιδεσθνού», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 13 (1999-2000), σ. 97-110· ο ίδιος, *Ottoman Minority Musics: The Case of 18th-Century Greek Phanariots*, εκδ. Lap Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2010· ο ίδιος, *Το μουσικό πορτρέτο του Νεοελληνικού διαφωτισμού*, εκδ. Ψηφίδα, Αθήνα 2003· Nicolae Gheorghijă, *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities. Studies in Byzantine Musicology*, εκδ. Sophia, Βουκουρέστι 2010.

2. Η ενασχόληση με τα καθ' ημάς μουσικά πράγματα με οδήγησε στην έρευνα των χειρογράφων που παραδίδουν φαναριώτικα τραγούδια, αλλά και στην ηχογράφηση ορισμένων από αυτά για δίσκους, όπως επίσης και στην ενσωμάτωσή τους στο ρεπερτόριο των συναυλιών του μουσικού σχήματος «Εν Χορδαίς» στην Ελλάδα, στην Κύπρο και σε πολλές άλλες χώρες. Οι μουσικοί δίσκοι είναι: α) «Εν Χορδαίς», μουσικό σχήμα, δίσκος ακτίνας *Κοσμική μουσική από Άγιορειτικούς κώδικες βυζαντινής μουσικής* (ενσωματωμένος στον τόμο των Πρακτικών των παράλληλων εκδηλώσεων της Έκθεσης «Θησαυροί του Αγίου Όρους»), Θωμάς Αποστολόπουλος (επιλογή, συνοδευτικά κείμενα) – Κυρ. Καλαϊτζίδης (μουσική επιμέλεια), Ιερά Κοινότητα Αγ. Όρους-Αθω – ΟΠΠΕΘ '97, Θεσσαλονίκη 1998. β) «Εν Χορδαίς», μουσικό σχήμα, δίσκος ακτίνας *Πέτρος Πελοποννήσιος*, Θωμ. Αποστολόπουλος – Κυρ. Καλαϊτζίδης (επιμ. και συνοδευτικά κείμενα), «Εν Χορδαίς», Θεσσαλονίκη 2005. Στο ίδιο πλαίσιο ο γράφων εκπόνησε διδακτορική διατριβή υπό την επίβλεψη του καθ. Γρ. Θ. Στάθη με θέμα «Κοσμική μεταβυζαντινή μουσική στη χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης», με άμεσο αποτέλεσμα την αύξηση των διαθέσιμων πηγών, τόσο για τα φαναριώτικα τραγούδια που μας απασχολούν εδώ, όσο και για άλλα είδη της κοσμικής μουσικής. Βλ. Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, [Istanbul Texts and Studies 28], εκδ. Ergon, Würzburg 2012.
3. *Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη περιέχουσα συλλογήν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἔξωτερικῶν μελῶν, [...] ἐξηγηθέντων εἰς τὸ νέον τῆς μουσικῆς σύστημα παρὰ Θεοδώρου Φωκαεῶς καὶ Σταυράκη Βυζαντίου [...] καὶ ἐπιδιορθωθέντων κατὰ γραμμὴν παρὰ τοῦ [...] Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐνὸς τῶν ἔφευρετῶν τοῦ εἰρημένου συστήματος*, τυπογρ. τοῦ Κάστορος, Κωνσταντινούπολη 1830.

σαν σε σύντομο χρονικό διάστημα και πολλές άλλες σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.⁴ Το έτος έκδοσης της *Ευτέρπης* αποτελεί και το χρονικό όριο της μελέτης μας, δεδομένου ότι τα μουσικά χειρόγραφα συνιστούν την κατεξοχήν ιστορική πηγή για τον εντοπισμό αυθεντικού υλικού.

Η μελέτη των φαναριώτικων τραγουδιών εξ επόψεως μουσικής συμβάλλει τόσο στην αποκατάσταση της αρχικής υποστάσεώς τους, όσο και στη σκιαγράφηση των κοινωνικών κ. ά. δεδομένων που επέφεραν την φανέρωσή τους. Από τη μέχρι τούδε έρευνα στις χειρόγραφες πηγές έχουν εντοπιστεί 429 φαναριώτικα τραγούδια καταγεγραμμένα στη βυζαντινή παρασημαντική. Σε αρκετές περιπτώσεις οι καταγραφές αυτές συνοδεύονται από πολύτιμες πληροφορίες, που μας επιτρέπουν να ταυτίσουμε τους στιχουργούς ή τους συνθέτες των τραγουδιών. Βασιζόμενοι στις πηγές αυτές θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια, αφού τις παρουσιάσουμε διεξοδικότερα, να διατυπώσουμε κάποιες πρώτες μορφολογικές παρατηρήσεις για το είδος των φαναριώτικων τραγουδιών.

A. Γνωστές πηγές⁵

Κώδικες

1. Κώδ. BPA 927, 18^{ος} αι. (γ' τέτ.), χαρτί, 150×100 χιλ., φφ. 86· γραφείας: Πέτρος Πελοποννήσιος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
 2. Κώδ. BPA 925, τέλ. 18^{ου} ή αρχ. 19^{ου} αι., χαρτί, 160×110 χιλ., φφ. 82· γραφείας: Νικηφόρος Καντουιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια κ. ά.).
-
4. Για τις έντυπες συλλογές κοσμικής μουσικής που περιλαμβάνουν φαναριώτικα τραγούδια βλ. τη διεξοδική βιβλιογραφία που προσφέρει ο Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περίοδος Α' (1820-1899)*, [Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών], Θεσσαλονίκη 1998, σ. 251-262, τη λιγότερο εκτενή αλλά αξιοσημείωτη στο *Osmanlı Müsiki Literatürü tarihi (History of Music Literature During the Ottoman Period)*, Ekmeleddin Ihsanoğlu (επιμ.), Islâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, Κωνσταντινούπολη 2003, σ. 166-170, και τις μελέτες: Murat Bardakçı, *Fener Beyleri'ne Türk şarkıları*, εκδ. Pan, Κωνσταντινούπολη 1993· Cem Behar, *Musikiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, εκδ. Yayı Kredi Yayınları, Κωνσταντινούπολη 2008 ('2005), σ. 245-268, και Γεώργιος Η. Σμάνης, *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, αδημοσ. διδακτ. διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001 [Από τη θέση αυτή ευχαριστώ τον συγγραφέα για την παραχώρηση αντιγράφου της].
 5. Χρησιμοποιούνται οι ακόλουθες συντομογραφίες: BPA (Βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας), ΕΛΙΑ (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο), ΚΜΣ (Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών).

3. Κώδ. ΕΛΙΑ (χωρίς ταξινομικό αριθμό), 19^{ος} αι. (αρχ.· πιθανόν έτ. 1816), χαρτί, 190×120 χιλ., φφ. 107· γραφέας: Ευγένιος (αγνώστων λοιπών στοιχείων). Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
4. Κώδ. ΒΡΑ 784, 19^{ος} αι. (αρχ.· περ. 1810-1812), χαρτί, 170×110 χιλ., φφ. 270· γραφέας: Νικηφόρος Καντουνιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
5. Κώδ. Βατοπαιδίου 1428 (συλλογή *Μελπομένη*), 19^{ος} αι. (έτ. 1818-1820), χαρτί, 200×160 χιλ., σ. ε΄+417· γραφέας: Νικηφόρος Καντουνιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (κυρίως φαναριώτικα τραγούδια), τραγούδια αραβικά, τσιγγάνικα κ. ά.
6. Κώδ. Γενναδείου 231, 19^{ος} αι. (περ. 1820-1830), χαρτί, 165×114 χιλ., φφ. 80· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (κυρίως φαναριώτικα τραγούδια).

Μεμονωμένα φύλλα και σπαράγματα

7. Κώδ. ΒΡΑ 653, 19^{ος} αι. (αρχ.), φ. 33^τ-40^τ· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
8. ΚΜΣ, κώδ. Ραιδεστηνού (Ρ2), 19^{ος} αι. (αρχ.), σ. 48· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
9. ΚΜΣ, κώδ. Ραιδεστηνού (Ρ1), 19^{ος} αι. (αρχ.), σ. 16· γραφέας: Νικηφόρος Καντουνιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
10. Κώδ. Δοχειαρίου 322, 19^{ος} αι. (περ. 1825), φ. 93^τ-96^ν· γραφέας άδηλος.⁶ Λόγια μουσική της Πόλης (11 φαναριώτικα τραγούδια του Γρηγορίου πρωτοψάλτου και ένα σαρκί).

Β. Νέες πηγές⁷

Κώδικες

11. Κώδ. ΒΚΨ 19/173, 19^{ος} αι. (αρχ.· περ. 1800), χαρτί, 180×120 χιλ., φφ. 160· γραφέας: Πέτρος Βυζάντιος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια και έξι σαρκιά).
12. Κώδ. ΒΚΨ 19/173, 19^{ος} αι. (αρχ.· περ. 1800), χαρτί, 180×120 χιλ., φφ. 160· γραφέας: Πέτρος Βυζάντιος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια και έξι σαρκιά).

6. Πρόκειται ίσως για μαθητή του Γρηγορίου πρωτοψάλτου· βλ. Γρηγόρης Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Άγιον Όρος, Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους*, τ. 1, [Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας], Αθήνα 1975, σ. 366.

7. Χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες ΒΚΨ (Βιβλιοθήκη Κων. Ψάχου) και ΑΓπ (Αρχείο Γρηγορίου πρωτοψάλτου) [υποσυλλογές της Συλλογής Κων. Ψάχου, Πανεπιστήμιο Αθηνών].

13. Κώδ. Ι. Μητρόπολης Ιασίου 129, 19^{ος} αι. (έτ. 1813), χαρτί, σ. ε΄+309· γραφέας: Νικηφόρος Καντουιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (κυρίως φαναριώτικα τραγούδια), τραγούδια αραβικά, τσιγγάνικα κ. ά.
14. Κώδ. Γρ. Στάθη, 19^{ος} αι. (περ. 1820), χαρτί, 180×120 χιλ., φφ. 47· γραφέας: Ιωάννης Κονιδάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια, σαρκιά κ. ά.).
15. Κώδ. ΒΚΨ 152/292, 19^{ος} αι. (έτ. 1827), χαρτί, 180×120 χιλ., σ. 400· γραφέας: Ιωάννης Πελοπίδης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια, μπεστέδες, ταξίμια και σαρκιά).

Μεμονωμένα φύλλα και σπαράγματα

16. Κώδ. Γενναδείου 725, 18^{ος} αι. (δ΄ τέτ.), φ. 73^ε, 74^ν· γραφέας άδηλος. Δύο φαναριώτικα τραγούδια.
17. Συλλ. Ψάχου, Αρχείο Γρηγορίου πρωτοψάλτου, φάκ. 3/76, 19^{ος} αι. (α΄ τέτ.), σ. 4· γραφέας: Γρηγόριος πρωτοψάλτης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
18. ΒΚΨ φάκ. 3/81, 19^{ος} αι. (α΄ τέτ.), φφ. 4· γραφέας: Γρηγόριος πρωτοψάλτης. Λόγια μουσική της Πόλης (το κιάρι του Γεωργίου Σούτζου).
19. Κώδ. Ξενοφώντος 146, 19^{ος} αι. (1825), φ. 140^ν· γραφέας άδηλος. Ένα φαναριώτικο τραγούδι του Γρηγορίου πρωτοψάλτου.
20. Κώδ. Αρχιεπισκοπής Κύπρου 33, 19^{ος} αι. (α΄ ήμισυ), φφ. 3· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
21. ΒΚΨ φάκ. 3/73, 19^{ος} αι. (α΄ ήμισυ), σ. 16· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
22. ΒΚΨ φάκ. 3/89, 19^{ος} αι. (α΄ ήμισυ), σ. 16· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
23. ΒΚΨ φάκ. 3/93, 19^{ος} αι. (α΄ ήμισυ), φφ. 4· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
24. ΒΚΨ φάκ. 4/117, 19^{ος} αι. (α΄ ήμισυ), σ. 16· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).

Τα 429 τραγούδια που παραδίδονται στα παραπάνω χειρόγραφα με τη μουσική καταγραφή τους είναι στην πλειονότητά τους σημειογραφημένα στην «παλαιά μέθοδο».⁸ Αυτά που σώζονται στη νέα μέθοδο είναι κυρίως

8. Έτσι ονομάζεται το στενογραφικού χαρακτήρα σημειογραφικό σύστημα της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, που ήταν σε χρήση από τον 10^ο περίπου αι. έως και το έτος 1814, όταν έλαβε χώρα η εισαγωγή της νέας αναλυτικής σημειογραφίας – γνωστή ως και «Νέα μέθοδος»· αναλυτικά βλ. Γρηγόρης Θ. Στάθης, *Η εξέγησης της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, [Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας / Μελέται, 2], Αθήνα 1993 (1978).

τραγούδια του Γρηγορίου πρωτοψάλτου, ενώ εκείνα που αποδίδονται σε άλλους συνθέτες είναι ελάχιστα. Ανεξάρτητα από τη μέθοδο που ακολουθεί η σημειογράφηση των τραγουδιών, στα χειρόγραφα τονίζεται μόνο η πρώτη στροφή, και οι υπόλοιποι στίχοι, όταν παρατίθενται, τραγουδιούνται σύμφωνα με το μέλος της.

Το corpus των 429 τραγουδιών μας επιτρέπει, όπως σημειώθηκε παραπάνω, μια σειρά από μορφολογικές παρατηρήσεις. Φαναριώτικα τραγούδια συναντώνται σε μεγάλη ποικιλία μακαμιών, αλλά σε μικρή ρυθμικών κύκλων. Φαίνεται ότι οι μελοποιοί, και κατ' επέκτασιν οι γραφείς, ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένοι με την ποικιλία του τροπικού συστήματος, λόγω της μεγάλης δομικής συγγένειας ήχων και μακαμιών. Αντίθετα, η ορολογία που χρησιμοποιούν για τους ρυθμικούς κύκλους, τα ουσούλια δηλαδή, παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις, προδίδοντας έτσι τη μικρή γνώση τους. Η συντριπτική πλειονότητα των φαναριώτικων τραγουδιών είναι σε ουσούλι σοφιάν, παρότι απαντούν και ορισμένα σε δουγιέκ, γιουρούκ σεμαϊ, ακσάκ σεμαϊ, φρεγκί κ. ά. Συχνά σε ένα τραγούδι οι γραφείς δίδουν διαφορετικό ουσούλι στον χαρακτηρισμό τους. Η διάρθρωσή τους είναι γενικά μικρής έκτασης και διμερής, ενώ το δεύτερο μέρος λειτουργεί ουσιαστικά, όπως το μειάν στα φωνητικά είδη της λόγιας μουσικής της Πόλης. Στο μειάν η κίνηση παρατηρείται στα υψηλότερα μέρη της παράταξης του μακαμιού, μία μελωδική κορύφωση δηλαδή. Έτσι λοιπόν, μία τυπική φόρμα των φαναριώτικων τραγουδιών είναι η εξής:

1^{ος} στίχος α' μελωδική γραμμή + β' μελωδική γραμμή

2^{ος} στίχος (μειάν) γ' μελωδική γραμμή + δ' μελωδική γραμμή

Η ανάπτυξη των μελικών τόξων εξαρτάται άμεσα από τη στιχουργική υπόσταση κάθε τραγουδιού. Για παράδειγμα, ιδιαίτερα συνηθισμένο είναι το σχήμα των δύο 15σύλλαβων στίχων που συγκροτούν μία στροφή. Η κάθε στροφή με τη σειρά της αναπτύσσεται σε τέσσερις μελωδικές γραμμές των δύο μέτρων η κάθε μία, οι οποίες ακολουθούν τη συμπεριφορά του ήχου – μακαμιού, στον οποίο ανήκει το τραγούδι. Ενδεικτικά είναι τα ακόλουθα δύο παραδείγματα:

Πέτρος Πελοποννήσιος, (Αρχ.) *Τί σκληρότις είναι φώς μου*, ήχος δ' λέγετος, μακάμ σεγκιά, ουσούλ σοφιάν (κώδ. BPA 927, φ. 38^ο):

Part I

Τι σκληρό της είναι φως μου
αφού τόσον σε ποθώ

Part II

την δική σου την αγαπήν
δε ενμπορώ να ξιωθώ

Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) Μόνον εἶσαι ποῦ κατ' ἔτος, ἦχος πλ. α' φθορικός, μεγιάτι αρραμπάν, τσιφτέ δουγιέκ (ΑΓπ, φάκ. 3/76, σ. 3):

Part I

Μονον εἶσαι ποῦ κατ' ἔτος οἱ καρδιαί ζωογονεῖς

Part II

αὐτὴν ἀπεθεοῦν τὸν ἀετάρᾳ μετὰ ἀκράσῃ

Άλλη συνήθης μορφή είναι η διμερής διάρθρωση να εκφέρεται με το ασύμμετρο σχήμα των δύο μελωδικών φράσεων δύο μέτρων η κάθε μία στο α' μέρος, και τριών φράσεων δύο μέτρων στο β' μέρος:

Μέτρα	α' μέρος	β' μέρος	στίχος	Τραγούδι
10	4	2+2+2	15σύλ.+8+8+7	<i>Ένας εὐμορφος πλανήτης</i>
10	4	2+2+2	15σύλ.+8+8+7	<i>Τρέξετε ἔρωτες ἔλατε</i>

Ακόμη, ένας ενδεικτικός τύπος πιο εκτενούς φόρμας απαντά στα τραγούδια, των οποίων η μελωδική ανάπτυξη εκτείνεται σε είκοσι μέτρα. Στο α' μέρος υπάρχουν δύο μελωδικές γραμμές των τεσσάρων μέτρων, που αφορούν τον πρώτο 15σύλλαβο, ενώ το β' μέρος εμφανίζει τέσσερις μελωδικές γραμμές, των δύο μέτρων οι δύο πρώτες και των τεσσάρων οι δύο τελευταίες. Οι τρεις πρώτες είναι πάνω στον δεύτερο 15σύλλαβο, ενώ η τέταρτη επαναλαμβάνει το β' ημιστίχιο:

Μέτρα	α' μέρος	β' μέρος	στίχος	Τραγούδι
20	4+4	2+2+4+4	15σύλλαβος	<i>Συλλογή πολλῶν χαρίτων</i>
20	4+4	2+2+4+4	15σύλλαβος	<i>Πιά ἰσάφι κάμε δέφι</i>

Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) *Συλλογή πολλῶν χαρίτων*, ήχος βαρύς⁷ χρωματικός, εβτζαρά, σοφιάν (ΑΓπ, φάκ. 3/76, σ. 1):

- A1: *Συλλογή πολλῶν χαρίτων*
 A2: *σ' ἕνα σώμα νά δοθῆ*
 B1α: *μήτ' ἐφάνη*
 B1β: *μήτ' ἠκούσθη*
 B2α: *μήτ' κἄν νά εἰπωθεῖ*

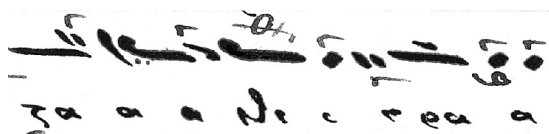
Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) *Πιά ἰσάφι κάμε δέφι*, ήχος πλ. α', σιρφ μπουσελίκ, σοφιάν (ΑΓπ, φάκ. 3/76, 2):

- A1: *Πιά ἰσάφι κάμε δέφι*
 A2: *ἄδικα νά τυραννεῖς*
 B1α: *τὴν καρδιά ποῦ*
 B1β: *σὲ λατρεύει*
 B2α: *νά φονεύσεις δὲν πονεῖς*
 B2β: *νά φονεύσεις δὲν πονεῖς*

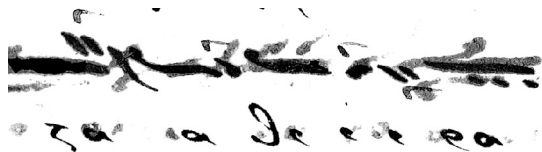
Αυτή η επανάληψη μέρους του τελευταίου στίχου με διαφορετική μελωδική γραμμή αποτελεί ένα μορφολογικό στοιχείο δανεισμένο από τα φωνητικά είδη της οθωμανικής αυλής, και ονομάζεται *νακαράτ*. Το φαινόμενο επαναλήψεων στίχων ή φράσεων παρατηρείται σε διάφορες μορφές, κατά τις οποίες κυριότερη είναι η επανάληψη κάθε στίχου με παραλλαγή του τελευταίου μέτρου, που λειτουργεί ως γέφυρα για την επόμενη φράση:

Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) Ἐλπίζα καὶ πάλι ἐλπίζω, ἦχος πλ. α' σπάθιος, χησάρ μπουσελίκ, τσιφτέ δουγέκ (κώδ. Γρ. Στάθη, φ. 2^ν-3^ν).

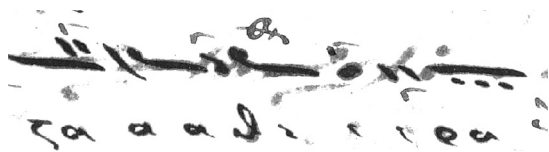
Κατάληξη 1α



Κατάληξη 1β



Κατάληξη 2α



Κατάληξη 2β



Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) Ἔνας εὖμορφος πλανήτης, ἴχος πλ. δ², σαζικιάρ, σοφιάν, στίχοι Νικολάου Λογάδη (κώδ. ΒΚΨ 152/292, σ. 23).

Κατάληξη 1α



Κατάληξη 1β



Γενικότερα, η ποικιλομορφία στη διάρθρωση των φαναριώτικων τραγουδιών είναι μεγάλη. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπάρχει άμεση εξάρτηση από το μετρικό σχήμα και τη δομή του ποιητικού κειμένου, αλλά τούτο δεν συνεπάγεται ότι ένα τραγούδι με 15σύλλαβους στίχους, για παράδειγμα, θα έχει την ίδια μελική ανάπτυξη με ένα άλλο, που έχει και αυτό 15σύλλαβους στίχους. Κάθε συνθέτης είχε την ελευθερία να καταστρώσει όπως αυτός επιθυμούσε τη μελική ανάπτυξη κάθε τραγουδιού, ενώ η φόρμα στο θέμα αυτό δεν έθετε κάποιους περιορισμούς. Παρατίθενται ενδεικτικά οι παρακάτω εκδοχές:

Μέτρα	α' μέρος	β' μέρος	στίχος	Τραγούδι
10	4	4+2	15σύλλαβος	Έχεις φῶς μου κάλλος νούρι
12	6	6	εναλλαγές 8σύλ. και 7σύλ.	Βλέπω ναί πῶς ἀμφιβάλεις
16	10	6	εναλλαγές 8σύλ. και 7σύλ.	Πανδαμάτωρ εἶν' ὁ ἔρωσ
16	4+4	4+4	εναλλαγές 8σύλ. και 7σύλ.	Εἰς ἓνα κάλλος θαυμαστόν
16	4+4	4+4	4 × 8σύλ.	Στὸ ταξεῖδι τῆς ζωῆς μου
20	4+6	4+6	15σύλ.+8+8+7 × 2	Μὲ τὰς ζωηράς ἀκτίνας
24	12	12	8σύλ +15σύλ. και 15σύλ. +8σύλ.	Τὰς σειρήνων μελωδίας
28	4+5+5	5+5+4	εναλλαγές 8σύλ. και 7σύλ.	Τί περιφορὰ ἀθλία

Στους «κανόνες» που διατυπώθηκαν και περιγράφηκαν παραπάνω υπάρχουν και εξαιρέσεις. Πρόκειται για τα τραγούδια που κατατάσσονται μεν στα «φαναριώτικα», αλλά ακολουθούν τους κανόνες μορφολογικής συμπεριφοράς άλλων ειδών μελοποιίας, όπως το κιάρι, το μπεστέ, το αγίρ σεμάι

και το *γιουρούκ σεμάι*. Η συνθετική παραγωγή του Γεωργίου Σούτσου είναι αποκλειστικά στις παραπάνω φόρμες της οθωμανικής Αυλής, γεγονός που δεν συμβαίνει με κανέναν από τους λοιπούς συνθέτες, επώνυμους και ανώνυμους. Τα τραγούδια με φαναριώτικο στίχο, που σώζονται στα εκκλησιαστικά μουσικά χειρόγραφα, ακολουθούν τους κανόνες των παραπάνω ειδών. Αποδίδεται και σε αυτά η ονομασία «φαναριώτικα τραγούδια», διότι, με εξαίρεση τη μουσική τους φόρμα, πληρούν όλα τα υπόλοιπα κριτήρια ταξινόμησης στο είδος αυτό: ποιητικό κείμενο, κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκαν, μελωρικοί κλπ.

Γενικότερα, τα φαναριώτικα τραγούδια δέχτηκαν επιρροές από τα φωνητικά είδη της οθωμανικής Αυλής, ιδίως από το *σαρκί*, για το οποίο συνάγεται ότι αποτέλεσε και το μορφολογικό τους πρότυπο. Ήταν το πιο σύντομο και πιο «ελαφρύ» από τα άλλα είδη, και τα *ουσουλία* που προτιμούνται σε αυτό (δίσσημος έως και δεκαπεντάσημος), θυμίζουν πιο πολύ τα φαναριώτικα σε σχέση με τις εκτενείς συνθέσεις, οι οποίες χρησιμοποιούν ρυθμικούς κύκλους, που ξεκινούν από τους είκοσι χτύπους και φτάνουν μέχρι τους εκατόν είκοσι οκτώ. Εξάλλου, ως «σαρκιά» χαρακτηρίζουν στην κεφαλίδα οι συγγραφείς της *Πανδώρας*⁹ τα περισσότερα φαναριώτικα τραγούδια. Αντίθετα, από τις χειρόγραφες συλλογές λείπουν παρόμοιες σαφείς επισημάνσεις, με εξαίρεση τις καταγραφές *σαρκιών* τούρκων συνθετών, αλλά και τα δύο παρακάτω τραγούδια:

α) Ραστ *σαρκί*, (Αρχ.) *Σκληρά μου τύχη έλεος*, Νικηφόρου Καντουνιάρη, ήχος πλ. δ', σοφιάν, στίχοι Νικηφόρου Καντουνιάρη (κώδ. BPA 784, φ. 70^ο, και Βατοπαιδίου 1428, σ. 300).

β) Νισαμπουρέκ *σαρκί*, (Αρχ.) *Γκιονουλέρ σαγκαϊδινί*, Γεωργίου Σούτσου, ήχος πλ. δ', σοφιάν μικρόν, στίχοι Γεωργίου Σούτσου (κώδ. BPA 784, φ. 173^ο, I. Μητρ. Ιασίου 129, σ. 329, και Βατοπαιδίου 1428, σ. 342).

Εντούτοις, παρά τις ανωτέρω επιρροές, τα τραγούδια αυτά καθορίστηκαν από τη μεταβυζαντινή μελοποιία, στο κλίμα της οποίας γεννήθηκαν και άνθησαν. Ο χαρακτήρας του μέλους των φαναριώτικων τραγουδιών προσιδιάζει σε αυτό του σύντομου στιχηραρικού ή του αργού ειρμολογικού μέλους της εκκλησιαστικής μουσικής, εντός των στενών ορίων πάντοτε των συγκεκριμένων στροφικών γυρισμάτων. Κάθε συλλαβή εκφέρεται με δύο

9. *Ἡ Πανδώρα ἦτοι συλλογὴ ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν [...]* εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον παρὰ Θεοδώρου παπᾶ Παράσχου Φωκαέως, 2 τ., χ. ε., Κωνσταντινούπολη 1843-1846.

έως τέσσερεις φωνητικούς χαρακτήρες. Συνήθως ξοδεύει δύο χρόνους, ενώ συχνό είναι το φαινόμενο μία συλλαβή να καταλαμβάνει τρεις ήμισι χρόνους σύμφωνα με το εξής σχήμα:

(Αρχ.) Έχεις φῶς μου κάλλος νούρι, ήχος δ', σεγκιάχ, τσιφτέ ντουγιέκ.



(Αρχ.) Ένας εὔμορφος πλανήτης, ήχος δ², σαζκιάρ, σοφιάν.



(Αρχ.) Συλλογή πολλῶν χαρίτων, ήχος βαρύς⁷ χρωματικός, εβτζαρά, σοφιάν.



(Αρχ.) Πανδαμάτωρ εἶν' ὁ ἔρωσ, ήχος δ' μετά ζυγού, μουστεάρ, τσιφτέ δουγιέκ.



(Αρχ.) Ἐλλιζα καὶ πάλι ἐλπίζω, ήχος πλ. α' σπάθιος, χησάρ μπουσελίχ, τσιφτέ δουγιέκ.



Σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις ξεπερνάει τις τέσσερεις συλλαβές, όπως στο τραγούδι (Αρχ.) Τί περιφορὰ ἀθλία, στο οποίο φτάνει τις έξι:

(Αρχ.) Τί περιφορὰ ἀθλία, ήχος δ', μουστεάρ, δουγιέκ.



Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο, που παραπέμπει στο περιβάλλον της εκκλησιαστικής μουσικής, είναι η παντελής απουσία κάποιου καθαρά οργανικού μέρους, π. χ. εισαγωγή ή γέφυρα. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πιθανόν τραγουδιόταν χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων, ή τουλάχιστον αυτή δεν κρινόταν απαραίτητη. Και τούτο συνιστά μία σαφή διαφοροποίηση από τα φωνητικά είδη της οθωμανικής Αυλής, τα οποία περιέχουν οργανικά μέρη είτε ως εισαγωγές, είτε ως γέφυρες. Δυστυχώς, δεν υπάρχει διαθέσιμη καμία άμεση ή έμμεση πληροφορία για το ζήτημα της οργανικής συνοδείας στα φαναριώτικα, αν και είναι γνωστό ότι ορισμένοι από τους συνθέτες τους (Πέτρος Πελοποννήσιος, Ιάκωβος πρωτοψάλτης, Πέτρος Βυζάντιος και Γρηγόριος πρωτοψάλτης), και από τους στιχουργούς οπωσδήποτε ο Αθανάσιος Χριστόπουλος, ήταν χειριστές μουσικών οργάνων.



Ανακεφαλαιώνοντας: Κατά το β' μισό του 18^{ου} και το α' μισό του 19^{ου} αι. η ελληνική ανώτερη τάξη, που είχε ήδη αρχίσει να σχηματίζεται, αναζήτησε εκφραστικές διεξόδους μέσω της δημιουργίας ενός λόγιου μουσικού είδους, εκτός της εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά εντός του αισθητικού πλαισίου της πατρώας μουσικής κληρονομιάς. Η διεξόδος αυτή, μεταξύ Ανατολής και Δύσης, δεν ήταν άλλη από τη διαμόρφωση του είδους των φαναριώτικων τραγουδιών.

Ο 18^{ος} αι., με τις αλλαγές που επιφέρει σε συνδυασμό με τον δυναμισμό, την εξωστρέφεια και τους νέους προσανατολισμούς του υπόδουλου Γένους, όπως επίσης και την πλούσια πλέον σημειογραφημένη παράδοση στο κλίμα της τροπικής μουσικής, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μια εθνική λόγια μουσική ανατολικού χαρακτήρα. Στο νέο ελληνικό κράτος το αίτημα αυτό απαντήθηκε με τη σύνθεση έργων, τα οποία διέθεταν τα κύρια μορφολογικά χαρακτηριστικά της δυτικής λόγιας μουσικής, αλλά με ποικίλα μικρά ή μεγάλα μελικά δάνεια από την ελληνική παράδοση.¹⁰ Τα φαναριώτικα τραγούδια παρέμειναν μία ελάχιστα φωτισμένη και υποτιμημένη πτυχή της νεοελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

10. Βλ. σχετικά Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα Ιδεολογίας*, [Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών], Αθήνα 1990.



Πέτρος ο Πελοποννήσιος, λαμπαδάριος του πατριαρχικού ναού (β' μισό 18^{ου} αι.).
Κώδ. Μεγ. Λαύρας Θ 178, φ. 2^ν (έτ. 1815).