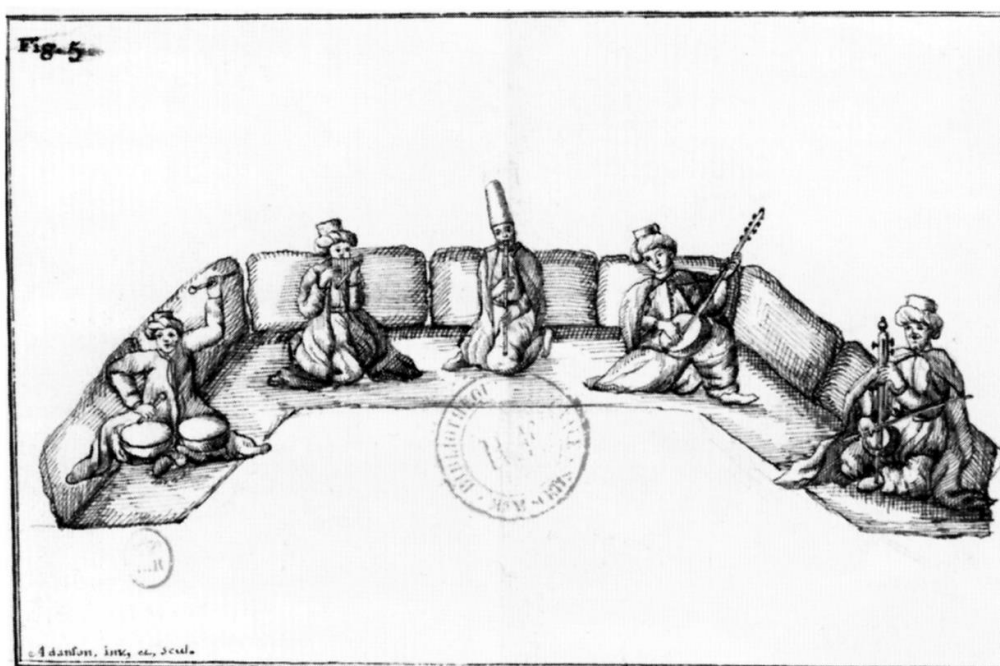


Κυριάκος Καλαϊτζίδης  
ΦΑΚΕΛΟΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ

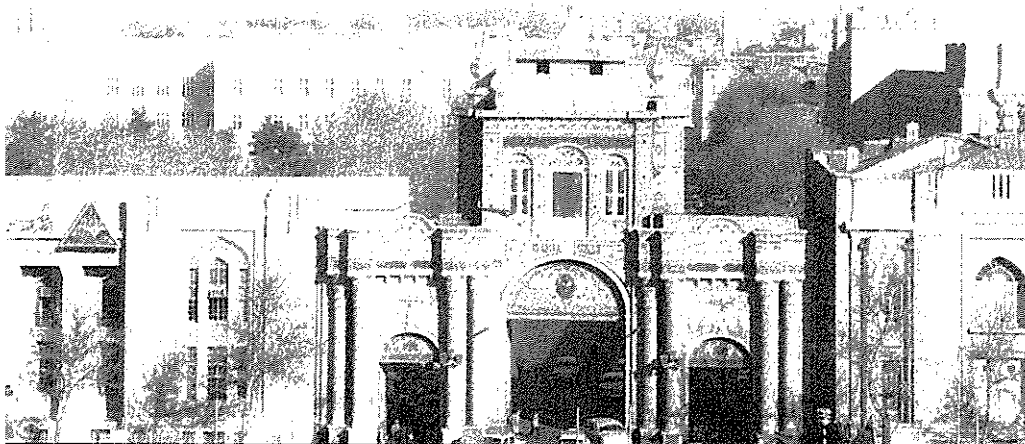
## ΛΟΓΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ



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: τό 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 ίρανική αλλη. 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 éparpillées 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 «βασιλικοί τρόποι») πού τραγουδιόνταν σέ επίσημες συγκεντρώσεις από τούς Σασσανίδες βασιλείς.

Τό έκλεκτό όργανο του Μπαρμπάντ ήταν ένα λαουτοειδές, μέ τίς τρείς χορδές του από ζωικά έντερα. Λέγεται πώς ό Μπαρμπάντ συνέθεσε τριάντα *lahn* (τραγουδιία) καί τριακόσια έξήντα *dastan* (μελωδίες) γιά τόν βασιλέα του, Χοσρόη Παρβίτζ. Από τήν εποχή των Σασσανιδών, μερικοί από τούς τίτλους αυτών των τραγουδιών εξακολουθοῦν νά αποτελοῦν μέρος του συγχρόνου ίρανικοῦ μουσικοῦ λεξιλογίου, αν καί μόνο υποθέσεις μπορεῖ νά κάνει κάποιος γιά τίς ἀλλαγές πού αυτά τά τραγουδιία πιθανόν υπέστησαν στή διάρκεια των αιώνων.

Τά κοινά μουσικά όργανα της 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 του 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 "*Iuris*" 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 5ème et le 7ème siècle après J.-C., la musique continue à se développer et à prospérer en Perse. *Bahram-e Gur*, monarque Sassanide du 5ème 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 ὀμάδα 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 εἰσβολὴ καὶ τὴν κατάκτηση τῆς Περσίας, οἱ Ἄραβες

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 στό ούτι και στό 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 περσιῆς 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 θρῆσκονται 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 ἀλφαριθμητικό *Abjad* γιά νά μεταγράψει ὀρισμένες μουσικῆς σημειογραφίες.

Ὁ Ἄμπού Νάστ Φαραμί (ἡ Ἄλφαράμπιος, ἀπεθ. 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 βιβλίο 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

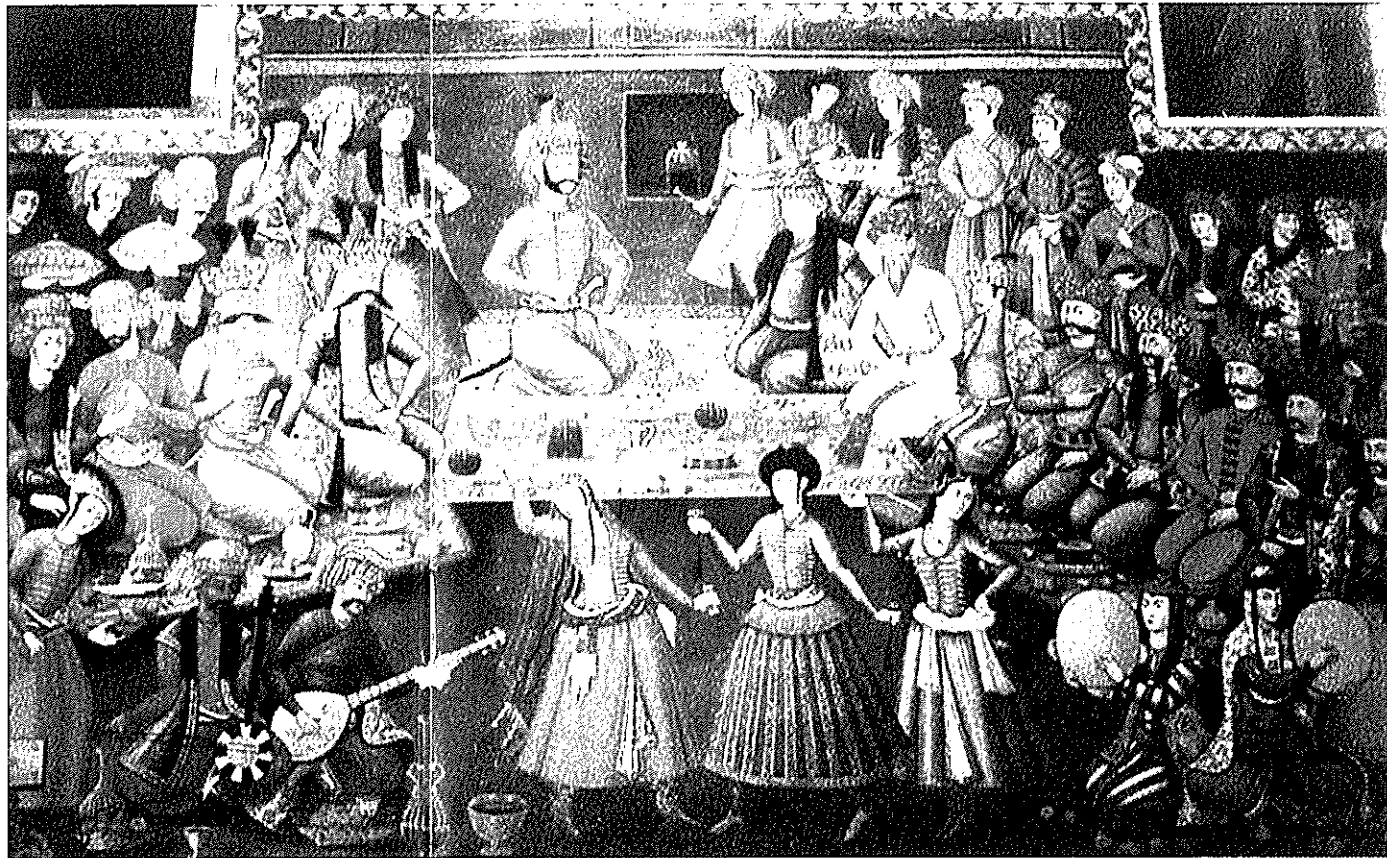
wind and stringed instruments and their particular intervals (*Pardeh bandi*).

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<sup>ème</sup> et 13<sup>ème</sup> 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. 'Επεκράτησε 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 χαρκαρικῆς (*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 *γζουσέ* (*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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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, ό Lemaire κατάφερε να διδάξει τούς μαθητές του και σύντομα ίδρυσε τη Βασιλική Μπάντα. Έ

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.



Όδός 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 τρίτομου 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.

ΧΑΜΠΙΜΠΙ 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 επίρροή 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. Ή τάξη τών δούλων, κατά τή διάρκεια τής προ-ισλαμικής περιόδου, αποτελοῦνταν από Πέρσες, Βυζαντινούς, Αίγυπτιους και Αιθίοπες. Έτσι λοιπόν ζοῦσαν ταυτόχρονα σ' αὐτή τή γεωγραφική περιοχή Πολυθεϊστές, Χριστιανοί, Ἰουδαῖοι και Πέρσες ὀπαδοί τής πρώιμης μαγίας, οἱ ὁποῖοι ἀπό τήν πλευρά τους θά μπορούσαν σίγουρα νά ἔχουν ἐπηρεάσει μουσικά τίς κιγιάν μέσα ἀπ' τίς θρησκευτικές λειτουργίες, τούς ὕμνους και τά ἄλλα τραγούδια τους. Πράγματι, δέν πρέπει νά ὑποτιμηθεῖ ἡ πιθανή επίρροή τών Περσών και τών Αιθίοπων, οἱ ὁποῖοι ἔχουν νά ἐπιδειξουν μία ἐξαιρετικά ὀργανωμένη μουσική ζωή στίς δικές τους χώρες. Όμως, ὅσο κι ἄν τά καλλιτεχνικά δημιουργήματα τών κιγιάν εἶχαν δεχθεῖ ξένες ἐπιδράσεις, τά τραγούδια τους πρέπει νά εἶχαν διατηρήσει ἕνα χαρακτηριστικό ἀραβικό στοιχείο, γιατί τό κοινό τους είναι γνωστό ὅτι ἐκτιμοῦσε ὄχι μόνο τά κείμενα τών τραγουδιών πού ήταν γραμμένα ἀπό μεγάλους Ἀραβες ποιητές τής ἐποχῆς, ἀλλά ἐξίσου και τή μουσική.

### **Ἡ πρώτη ἀραβική κλασική μουσική παράδοση (632-850)**

Ἡ παράδοση τοῦ τραγουδιοῦ τών κιγιάν διατηρήθηκε ἀπαράλλακτη κατά τή διάρκεια τών τριῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ Ἰσλάμ και οἱ νομάδες κάτοικοι τής Ἀραβικῆς Χερσονήσου συνέχισαν ἐπίσης ἀνεμπόδιστοι νά τραγουδοῦν τά μοιρολόγια, τά ἔρωτικά και τά πολεμικά τραγούδια, πού εἶχαν τίς ρίζες τους στήν ἐποχή τής τζαχιλίγια. Αὐτό ἔγινε διότι στό Κοράνι, τό ἱερό βιβλίο τοῦ Ἰσλάμ, τό τραγούδι και ἡ μουσική οὔτε ἀπαγορεύονται ἀλλά οὔτε και ἐπιτρέπονται μέ σαφήνεια. Οἱ διαφορετικές θέσεις τών θεολόγων τοῦ Ἰσλάμ, οἱ ὁποῖοι ἀργότερα ἀπαγόρευαν τή μουσική σέ κάποια περίοδο και τήν ἐπέτρεψαν σέ κάποια ἄλλη, βασιζονταν σέ ὑποκειμενικές ἐρμηνεῖς κάποιων ἐδαφίων τοῦ Κορανίου. Οἱ συγγραφεῖς αὐτῶν τών ἐρμηνειῶν ἐντόπισαν σέ κάποια ἐδάφια ἀναφορές στή μουσική και στό τραγούδι, ἀκόμη κι ἐκεῖ πού δέν φαινόταν νά ὑπάρχει καμία. Μιά δεύτερη πηγή στήν ὁποία ἀναφέρονται οἱ λόγοι για νά στηριξουν τά ἐπιχειρημάτά τους ήταν τό *χαντίθ*, δηλαδή μία συλλογή ἀπό διαλόγους πού, κατά παράδοση, ὁ προφήτης Μωάμεθ λέγεται ὅτι εἶχε 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 την επίσημη θέση πού είχαν οι θεολόγοι και οι εκπρόσωποι του κράτους, κατά τη διάρκεια των διαφόρων περιόδων πού ακολούθησαν την εμφάνιση του Ίσλάμ, ή μουσική και τό τραγούδι καλλιεργήθηκαν αδιάκοπα στην άραβική αυτοκρατορία και ήταν συχνά έφικτό για τούς πιό εύσεβείς από τούς πιστούς νά ζούν άρμονικά μαζί μέ καλλιεργημένους μουσικούς και τραγουδιστές, όπως γινόταν για παράδειγμα στη Μεδίνα και τη Μέκκα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του τρίτου χαλίφη Ούθμάν και κατά τη δυναστεία των Ούμαγιάντ.

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 τη βασιλεία του πρώτου χαλίφη Άμπού Μπάκρ (632-634 μ.Χ.), τά λάφυρα άπ' αυτές τίς κατακτημένες χώρες μοιράσθηκαν εξίσου ανάμεσα στους κατοίκους της πρωτεύουσας. Έτσι λοιπόν ή Μεδίνα, όπου κάποτε τό επίπεδο ζωής ήταν αρκετά μέτριο, μετατράπηκε σέ μία από τίς πιό πλούσιες πόλεις της άραβικής αυτοκρατορίας. Όχι μόνο θησαυροί και χρήματα εισέρρευσαν στην πρωτεύουσα, αλλά επίσης κι ένας μεγάλος άριθμός από αιχμαλώτους και δούλους πού όνομάζονταν *ρακίκ* και μετέβαλαν ριζικά τη ζωή εκεί εισάγοντας νέα ήθη και έθιμα, στά όποια περιλαμβάνονταν και νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι Άραβες, ελεύθεροι νά υίοθετήσουν ό,τιδήποτε προερχόταν άπ' αυτούς τούς πολιτισμούς, τό όποιο δέν θά ήταν αντίθετο μέ την ισλαμική διδασκαλία, άφομοίωσαν μέ ένθουσιασμό τίς αισθητικές και πνευματικές κληρονομίες των Έλλήνων, Ρωμαίων, Περσών, Αιγυπτίων και Βαβυλωνίων, κάνοντας μία συγχώνευση όλων αυτών σέ κάτι νέο και μοναδικό.

Οί Άραβες στην περιοχή Χιτζάζ και ειδικά στην πρωτεύουσα Μεδίνα ήταν συνηθισμένοι σέ μία πλούσια μουσική ζωή. Θεωρούσαν τό τραγούδι μία επαγγελματική τέχνη και τό περιέγραφαν μέ όρους πού ήταν άγνωστοι στη γλώσσα τους σέ προγενέστερες έποχές. Έπιπλέον, εκτός άπ' τίς κιγιάν, εμφανίζονται τώρα και άνδρες τραγουδιστές πού όνομάζονταν *μουκαναθούν* (πληθυντικός του *μουκανάθ*). Οί τραγουδιστές αυτοί μιμούνταν τη συμπεριφορά και τό ντύσιμο των γυναικών και πιθανόν νά είχαν όμοφυλοφιλικές τάσεις. Κατά μεγάλο μέρος αυτοί οι τραγουδιστές ήταν *μουουαλί*, δηλαδή άλλόπιστοι πού είχαν προσηλυτισθεί στό 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' τοὺς 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 τοὺς 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 τὰ κείμενα τῶν τραγουδιῶν, ἀλλά καί γιά τὰ ὀνόματα τῶν μουσικῶν ὄργάνων καί γιά τή μουσική ὀρολογία. Τό γεγονός ὅτι οἱ τραγουδιστές ἄκουγαν περσική ἢ βυζαντινὴ μουσική καί τή μετέφεραν στήν Ἀραβική Χερσόνησο δέν σήμαινε οὔτε πλήρη ἐγκατάλειψη ἢ παραίτηση ἀλλά οὔτε καί μετατροπὴ τοῦ ἀραβικοῦ τραγουδιοῦ. Ἀντίθετα, οἱ Ἄραβες εἶναι πιό πιθανό νά μετέτρεψαν τό ὕφος τοῦ τραγουδιοῦ πού εἶχαν δανεισθεῖ κυρίως ἀπό τοὺς Πέρσες καί νά τό προσάρμοσαν στό δικό τους ὕφος, εἰδικά σ' αὐτό πού διαμόρφωσε ἡ σχολὴ τῶν καινά. Ἔτσι λοιπόν δημιουργήθηκε μία νέα τραγουδιστικὴ παράδοση, χαρακτηριστικὴ τῆς περιοχῆς Χιτζάζ, πού ἐξαιτίας τῆς μουσικῆς της γνησιότητος διατηρήθηκε ἀκόμη καί στήν Αὐλὴ τοῦ Χαλίφης πού μεταφέρθηκε στή Δαμασκὸ τό 661 μ.Χ. Κατά τήν περίοδο αὐτή, ἡ Χιτζάζ καί συγκεκριμένα ἡ Μεδίνα θεωροῦνταν τό μουσικὸ κέντρο πού μπορούσε νά καλύψει τὴ ζήτηση, σέ ὀλόκληρη τήν ἀραβικὴ αὐτοκρατορία, γιά θαυμαστοὺς τραγουδιστές, ἄνδρες καί γυναῖκες.

Στὴ Μεδίνα, ὁ Γιουνούς ἀλ-Κατίμπ (πέθανε τό 765 μ.Χ.), τραγουδιστὴς μέ περσικὴ καταγωγή, ἔγραψε ἀρκετές μελέτες γιά τὴ μουσικὴ καί τὴ μουσικὴ ζωὴ αὐτῆς τῆς πόλης. Αὐτὸς συνέλεξε τὰ τραγούδια τῆς ἐποχῆς, καθὼς καί τὰ δικά του τραγούδια, σέ δύο βιβλία, στὰ ὁποῖα κατέγραψε τό κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ καθὼς καί τόν τρόπο, τό ρυθμὸ καί τὰ ὀνόματα τοῦ συνθέτη καί τοῦ ποιητῆ. Σέ δύο ἄλλες μελέτες, ὁ Γιουνούς ἀλ-Κατίμπ ἔγραψε γιά τὴ μελωδία καί τίς κιγιάν. Τὰ βιβλία του ἔγιναν ἀργότερα ἢ βάση γιά δύο σημαντικοὺς ἱστορικοὺς τοῦ 9ου καί 10ου αἰ., τοὺς 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 ρίκι 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, μαζί 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 ρίκι (γνωστό επίσης στοΐ Ίράκ μέ τό όνομα ντάφ ζιντζαρί). Μαζί 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 ἡχου 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, καθώς 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.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στὸ ἔργο τοῦ Πλάτωνα *Τίμαιος* ἀναφέρεται ὁ διάλογος τοῦ Αἰγύπτιου ἱερέα μὲ τὸν Σόλωνα, ὅπου μεταξὺ ἄλλων ὁ πρῶτος λέει στὸν δεῦτερο: «Ἐσεῖς οἱ Ἕλληνες εἴσαστε σὰν παιδιὰ, χωρὶς μνήμη».

Ἡ γενιά μου μεγάλωσε χωρὶς τὴ ζωοποιὸ αὐτὴ μνήμη ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ ἢ τὴν εἰκαστικὴ μας παράδοση. Κι ἦταν ἐκπληξὴ ὅταν ἔμαθε τὸ ρεμπέτικο μέσα ἀπὸ τὸν Μάνο Χατζιδάκι, κι ὕστερα πάλι τὰ συμυρναϊκά καὶ τὰ μικρασιατικά μέσα ἀπὸ τὰ ρεμπέτικα.

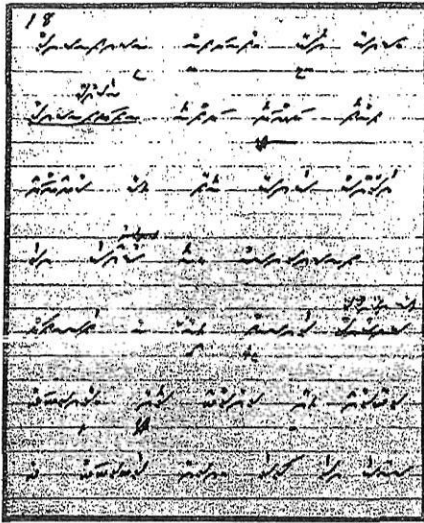
Ὅμοια, ἀπὸ τὸν Γιάννη Τσαρούχη μάθαμε τὸν Φῶτη Κόντογλου, αὐτὸν ποὺ μέσα σὲ μιὰ δύσκολη πνευματικὰ ἐποχὴ ἐπανέφερε τὴν παραδοσιακὴ τέχνη τῆς ἀγιογραφίας, καὶ στὸν Σίμωνα Καρᾶ χρωστᾶμε τὴν ἐπιστροφή τοῦ γνήσιου καὶ ἀπλοῦ ὕφους τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς παράδοσης.

Ἡ μουσικὴ μας ἱστορία εἶναι τόσο παλιὰ ὅσο καὶ ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς, καὶ πολλοὶ μουσικοὶ τοῦ θρύλου καὶ τῆς ἱστορίας κοσμοῦν τὴν ἀρχαία καὶ βυζαντινὴ ἐποχὴ. Ἡ μουσικὴ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, μητέρας πολλῶν πολιτισμῶν, διατήρησε μέσα τῆς ζωντανὰ ὅλα τὰ μουσικὰ στοιχεῖα, ἤχους, ρυθμοὺς καὶ ὄργανα ποὺ ταξίδεψαν μέσα στὸν χρόνο, ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐποχὴ στὸ Βυζάντιο, κι ὕστερα ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο μέχρι τὸν αἰῶνα μας. Μέσα στὸ παλάτι τοῦ Σουλτάνου, στοὺς ντερβίσιμους τεκέδες καὶ στίς χριστιανικὲς ταβέρνες τῆς Πόλης (μεῖχανέ) ἄνθησε καὶ ζυμώθηκε ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς, τοῦ λόγου καὶ τοῦ χοροῦ, ἀπὸ πολῖτες διάφορων ἐθνικοτήτων τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, οἱ ὁποῖοι μᾶς κληρονόμησαν αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο εἶδος τῆς μουσικῆς ποὺ ἀναφέρεται συνήθως μὲ τοὺς ὄρους: κοσμικὴ, λόγια, ἢ κλασικὴ μουσικὴ τῆς ἀνατολῆς.

Ἡ συλλογὴ τῶν ἔργων τῶν Ρωμηῶν συνθετῶν τῆς Κωνσταντινούπολης, ποὺ συγκεντρώνεται στὸν παρόντα τόμο, ἔρχεται νὰ καλύψει ἓνα κενὸ μουσικῆς ἱστορίας τεσσάρων αἰῶνων, ἀπὸ τὸν 17ο αἰῶνα μέχρι τὰ μέσα τοῦ εἰκοστοῦ. Γιὰ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ (ἄσμα), δὲν ἔχουμε παρὰ ἐλάχιστες πληροφορίες κατὰ τὴ διάρκειά τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς, ἐνῶ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἀντιστοίχως, γνωρίζουμε ἀρκετὰ μέσα ἀπὸ γραπτὲς κυρίως πηγές.

Ἡ μουσικὴ τῆς Μ. Ἀσίας στὸ πέρασμα τῶν αἰῶνων

Προφορικὴ παράδοση καὶ γραπτὲς πηγές



Δείγμα μουσικής γραφής του Hamparsum Limonciyan.

Τσως και στη βυζαντινή περίοδο ή κοσμική μουσική να ακολουθοῦσε τὴν προφορική παράδοση, ὅπως ἀκριβῶς σίγουρα συμβαίνει στὴν ὀθωμανική. Στὴν τελευταία βέβαια ἔχουμε μερικές ἐξαιρέσεις, ὅπου ὑπάρχουν συλλογές καταγραφῶν ὅπως π.χ. τοῦ Πολωνοῦ Wojciech Bobowski (Ali Ufkî γιὰ τὰ συγγράμματά του στὰ τουρκικά, 1610-1675), τοῦ πρίγκιπα Δημητρίου Kantemir (1673-1727), τοῦ δερβίση Nayi Osman Dede (1652;-1730), τοῦ ἐπίσης δερβίση Ali Mustafa Kevseri (-1770), τοῦ Πέτρου Πελοποννήσιου (Petraki-i Kebir, 1730-1778) καί, βεβαίως, τοῦ Ἀρμένιου Τερετζούν Χαμπαρσούμ (Baba Hamparsum Limonciyan, 1768-1839), τοῦ ὁποίου τὸ σύστημα σημειογραφίας χρησιμοποιόταν ἀκόμα καὶ μέχρι τὰ μέσα τοῦ αἰώνα μας, παρὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς εὐρωπαϊκῆς.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς παράδοσης, συνέθεσαν πολλοὶ Τοῦρκοι, Ἕλληνες, Ἀρμένιοι, Ἑβραῖοι καὶ Πέρσες μουσικοί, πού ἀνέδειξαν τὴν Κωνσταντινούπολη κέντρο τῆς μουσικῆς τῶν λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου.

Τὸ Rehavi Reshvan τοῦ Ἀγγελοῦ, ὅπως εἶναι καταγεγραμμένο στὸν αὐτόγραφο κώδικα τοῦ πρίγκιπα Δημητρίου Kantemir.

Μέσα από αυτούς τους συνθέτες σώθηκε και ένα μέρος της κοσμικής παράδοσης του Βυζαντίου που, μαζί με τις διάφορες προσμείξεις από την αραβοπερσική κυρίως μουσική, αποτελεί μία ενότητα που φτάνει ως την εποχή μας.

Η σημασία των Ρωμηών συνθετών της Πόλης, στην εξέλιξη της μουσικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι πολύ μεγάλη, όσον αφορά τη σύνθεση, τη δεξιοτεχνία και την όργανοποιία. Αναφέρω χαρακτηριστικά ως συνθέτη τον *Ζαχαρία τον Χανεντέ* (-1750). Υπήρξε σύγχρονος του Δανιήλ Πρωτοψάλτη, ήταν τραγουδιστής του Παλατιού και συνέθετε κυρίως *μπεστέδες* (είδος καλοφωνικών ασμάτων) που θεωρούνται *αριστουργήματα*, γι' αυτό και τον κατατάσσουν στους συνθέτες της πρώτης γραμμής της οθωμανικής μουσικής. Στους δεξιοτέχνες επιλεκτικά αναφέρω τον *Γιώργο Μπατζανό* (1900-1977) από τη Σηλυβρία της Προποντίδας, δάσκαλο του ούτιού, που ξεχώρισε για τη δεξιοτεχνία του και τους αυτοσχεδιασμούς του (ταξίμ), μέσα στους οποίους έρμήνευε τέλεια τους μουσικούς δρόμους (μακάμ). Στους όργανοποιούς, τέλος, ο πιδό φημισμένος κατασκευαστής ούτιών είναι ο *Μανώλης Βένιος* (1850-1915), που εισήγαγε πολλές καινοτομίες στην κατασκευή του οργάνου.

Η λόγια μουσική της Πόλης επηρεάστηκε από πολλούς παράγοντες, σπουδαιότεροι από τους οποίους για τους Χριστιανούς συνθέτες είναι:

α) Τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί των λαών της Μικράς Ασίας, της Ηπειρωτικής Ελλάδας και των Βαλκανίων.

β) Η εκκλησιαστική μουσική παράδοση του Βυζαντίου, που με τον πλούτο των ήχων της και της φωνητικής τέχνης της έρμηνείας επηρέασε βαθιά την κοσμική μουσική.

Ο πολυεθνικός χαρακτήρας της λόγιας μουσικής στην Πόλη

Η σημασία των Ρωμηών συνθετών σ' αυτή τη μουσική παράδοση

Οι διάφορες μουσικές παραδόσεις ως πηγές έμπνευσης



Mevlevi δερβίσηδες από το Ίκόνιο. Πρώτος από αριστερά διακρίνεται ο Neyzen Aziz Dede.

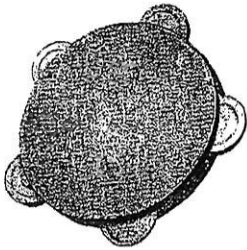
γ) Τὰ μουσουλμανικά τάγματα τῶν Μεβλεβι καὶ τῶν Μπεκτασί, πού καλλιέργησαν τὴ μουσική, τὴν ποίηση καὶ τὸν χορὸ καὶ εἶχαν δεχτεῖ κατὰ τὴν περίοδο τῶν Σελτζούκων τὴν ἐπίδραση τοῦ χριστιανικοῦ μοναχισμοῦ. Πολλοὶ Ρωμηοὶ μουσικοί, μεταξύ τῶν ὁποίων ὁ Πέτρος Λαμπαδάριος καὶ ὁ Ζαχαρίας ὁ Χανεντές, ἤρθαν σὲ ἐπαφὴ μὲ τοὺς Μεβλεβι ντερβίσηδες, μέσα στὰ μοναστήρια (τεκέ) καὶ τὰ σπίτια (μεβλεβι χανέ) τῆς ἀδελφότητος.

Ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἄγνωστη γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας μὰ διάσημη γιὰ ὅλον τὸν μουσουλμανικὸ κόσμον, πρέπει νὰ βρεῖ τὴ θέση πού τῆς ἀρμόζει στὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ, ὡς συνδετικὸς κρίκος μεταξύ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς δημοτικῆς παράδοσης, ἀλλὰ καὶ μητέρα τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ πού ἀναπτύχθηκε στὰ ἀστικά κέντρα ἀπὸ τοὺς μικρασιάτες πρόσφυγες. Μέσα σὲ αὐτὴ τὴ μουσικὴ θὰ βροῦμε καλαισθησία, μεράκι, ὕφος πού μπορεῖ νὰ συγκινεῖ βαθιά, μὰ πάνω ἀπὸ ὅλα τὸ ἦθος μιᾶς τέχνης πού τὴν διέπουν ἡ ἀξιοπρέπεια τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δημιουργία. Μποροῦν ἐπίσης νὰ βροῦν ὕλικὸ ἤχων καὶ ρυθμῶν, στὴ θεωρία καὶ τὴν πράξη, ὅλοι οἱ παῖκτες παραδοσιακῶν ὀργάνων, ὅπως τὸ οὔτι, τὸ λαοῦτο, τὸ κανονάκι, τὸ νεί, ἡ λύρα καὶ ὁ ταμπουράς.

Γι' αὐτὸν τὸν λόγο στὸ βιβλίο αὐτὸ διαλέχτηκαν τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ κομμάτια ἀπὸ κάθε συνθέτη μὲ σκοπὸ, ἐκτὸς τῆς ἱστορικῆς καταγραφῆς, τὴ συλλογὴ ἐκπαιδευτικοῦ ὕλικου γιὰ τοὺς μελλοντικοὺς μαθητὲς τῆς μουσικῆς αὐτῆς. Γιὰ τὸν ἴδιον λόγον στὸ τέλος τοῦ βιβλίου παρατίθενται ἐπίμετρα πού ἀφοροῦν, ἐκτὸς ἄλλων, τοὺς ἤχους (μακάμ) καὶ τοὺς ρυθμούς (οὔσούλ) τῶν μουσικῶν κομματιῶν, καθὼς καὶ γιὰ τὶς μορφὲς σύνθεσης τῆς ἐνόργανης καὶ φωνητικῆς μουσικῆς.

Τελειώνοντας, εὐχομαι νὰ βρεθοῦν στὸ μέλλον συνεχιστὲς αὐτῆς τῆς προσπάθειας, γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἡ ἔρευνα ὡς πρὸς τὴν παρουσία καὶ τὴ συμβολὴ τῶν Ρωμηῶν στὴ μουσικὴ τῆς Πόλης, καὶ ἐλπίζω ἡ συλλογὴ αὐτὴ νὰ συντελέσει στὸ νὰ γνωρίσουν οἱ νεώτεροι τὸν τρόπο μελοποιίας τῶν παλαιότερων, τὶς μουσικὲς φόρμες καὶ τὶς μελωδικὲς γραμμές, καὶ νὰ γίνουν κι αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους οἱ κρίκοι στὴν ἀλυσίδα αὐτῆς τῆς μεγάλης μουσικῆς παράδοσης.

Χρῖστος Τσιαμούλης



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.<sup>28</sup>

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.

<sup>28</sup> 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.

1<sup>st</sup> period: 15th - 17th c.

2<sup>nd</sup> 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”<sup>29</sup>. 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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 ὀρθόδοξου ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας”), 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.

<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.

---

<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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)

<sup>33</sup> 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 Keyvelis<sup>34</sup> 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.”.

<sup>34</sup> 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 counterparts<sup>35</sup>.

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 Philoksenis<sup>36</sup>.

### *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 undoubted<sup>37</sup>, despite the particularities and differ-

<sup>35</sup> Op. cit., iii-xii.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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.

<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> In 1728, Panagiotis Chalatzoglou wrote the textbook titled *Comparison of Arabo-Persian Music with our Ecclesiastical*<sup>40</sup>, 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*<sup>41</sup>. 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*.<sup>42</sup> 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*.<sup>43</sup> 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 Cantemir<sup>44</sup> 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”.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> 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.

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

<sup>41</sup> HESG 305, LKP 123/270.

<sup>42</sup> “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.

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

<sup>44</sup> 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”.

<sup>45</sup> 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 nobleman<sup>46</sup>. 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 Toderini<sup>47</sup>. 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 Yorgi<sup>48</sup>, 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

<sup>46</sup> 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).

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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 Constantinople<sup>49</sup>. 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.<sup>50</sup>

### *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”.<sup>51</sup>

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-

<sup>49</sup> 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 31<sup>st</sup> October 1903) : “Special (members): Rauf Yekta Bey, Ottoman intellectual and musicologist, In Constantinople”.

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

<sup>51</sup> 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".<sup>52</sup>

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"<sup>53</sup>.

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"<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> The phrase originates from the anonymous editor of the Athens newspaper *Ἐφημερίς* of the 17th June 1874. See T. Chatzipantazis, *Τῆς Ἀσιάτιδος μούσης ἔρασαι. Ἡ ἀκμή τοῦ ἀθηναϊκοῦ καφέ Ἀμὰν στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου Α΄*, Athens 1986, p. 118.

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

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.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

### *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 copied<sup>57</sup>:

<sup>55</sup> 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](http://www.medimuses.gr)

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup>

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 18<sup>th</sup> and beginning of the 19<sup>th</sup> century<sup>59</sup>:

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 κλαῦσατε 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

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

<sup>59</sup> For more on Rigas's *Thourios* see L. Vranousis, *Συμβολή στην έρευνα για τὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα καὶ τῶν μιμητῶν του. Μ' ἓνα ἄγνωστο "Θούριον ἄσμα"*, Athens 1948, S. I. Karas, *Ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα καὶ ἡ μουσική του*, Athens 1998, Paschalis Kitromilidis, *Ρήγας Βελεστινλής, Θεωρία καὶ Πράξη*, Athens 1998.

Impoverished Dervish" ("Ο ξεπεσμένος Δερβίσης")<sup>60</sup>, 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")<sup>61</sup>. 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*)<sup>62</sup>, for Elias Venezis to describe the magical voice of Turkish soldiers from the Asia Minor coast<sup>63</sup>, 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*)<sup>64</sup>, 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.

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

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

<sup>62</sup> 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).

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

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

While there is no questioning the centrality of the *taksîm* in the modern and early modern music of the Turco-Arabian zone (i.e. the east-Mediterranean and Egypt),<sup>93</sup> there have been few studies of how the *taksîm* differs from other non-metrical genres in the Middle East (or the “core Muslim world” [Powers 1979]) as a whole, which have inherited or developed different approaches to flowing rhythm and “improvisation.” The fact that the early 20th-century area of diffusion of the *taksîm* did not encompass the whole of the region of the *maqâm* art music suggests that historical evidence, where it is available, may bring us closer to an understanding of the place of the *taksîm* within the broader *maqâm* musical culture.

### The Generic Nature and Origin of the *taksîm*

Starting in the earlier 17th century, Ottoman texts employ the term *taksîm* (< Ar. *taqsim*, “division”) to refer to a performance-generated melody in a non-metrical, “flowing” rhythm, which might be performed either vocally or instrumentally. While *taqsim* occurs as a non-musical term in Arabic and many other Muslim languages, studies of Arabic and Persian sources have not attested its musical use as an improvised, non-metrical genre prior to the 19th century.<sup>94</sup> In 15th-century Turkish *mecmû'a* anthologies *taksîm* had been “a section setting the first verse block” (Wright 1992b:316). This section was a part of the composed, metrical genres within the *nauba*, i.e. the *qawl*, *ghazal*, *tarâna* or *firudâsbt*.

No Turkish source attempts to explain the meaning of the term, which has the etymological meaning of “division,” or “distribution” in Arabic and in Ottoman. One meaning of *taksîm* or *taksîmât* in several Turkic languages refers to the syllabic division of a poetic text for musical purposes. The relation, if any, between this literary usage and any musical meaning is obscure. It is possible that *taksîm* refers to the “division” of the vocal *fasıl* cycle by these improvised interludes. However, in the instrumental *fast-i sâzende* cycle of the 17th century, the *taksîm* introduced the composed genres; it was only in the 19th century that it came to “divide” the *peşrev* from the *semâ'î* in this genre. It seems more likely that the “division” refers in some sense to the *makam* system or to the individual *makam*. We should note that the grammatical form of *taksîm* is analogous to the word *terkîb*: (1) a compound *makam* or (2) a discrete section of a composition. Both are *tef'îl* (*taf'îl*) verbal nouns from the intensive form II of the roots r-k-b and q-s-m and their meanings are nearly antonymic. *Taksîm* (from Ar. *qassim* “to divide,” “to distribute”) is a “division” while *terkîb* (from Ar. *rakkaba*) is a “combination.” The meaning suggested is that while the *terkîb* com-



bines modal entities, the *taksîm* separates and recombines them in new and original patterns. Another point in favor of this explanation is that it emphasizes the use of the *terkîbs* in the *taksîm*. As we will see below, in the 17th century the *terkîbs* were very little used in compositions, and their major function was in the *taksîm*. This explanation further reinforces the connection of the *taksîm* with modulation, and Cantemir's explanation of the *taksîm* is inextricably bound up with modulation.<sup>95</sup>

Another explanation would attempt to link this 17th-century Ottoman usage to the 15th-century use of the term. It is not unlikely that the position of the vocal improvisation at the beginning of the vocal section of the *fasıl* (as described by Cantemir) may have suggested the use of the term *taksîm* which had been the first poetic line of each discrete genre within the *nauba* cycle. The 17th- and 18th-century literary references to *taksîm* which will be quoted below do not suggest that their text was taken from the opening line or lines of the succeeding *beste* in the *fasıl*. Nevertheless we could conceive of a situation in which this may have been the case in the transitional period when the *fasıl* structure was beginning to emerge, and from which no clear literary evidence has yet been found. According to this explanation the *hânende* would have sung an improvisation using the first *mîsra'* (hemistich) of the *gazel* or *ruba'î* of the *beste* with which he would then begin the *fasıl*. Thus the link between the 15th-century and 17th-century usages would have been the use of the first poetic line. The term *taksîm* does not appear in the modern terminologies of other cultures which had formerly performed the genres of the *nauba* cycle, e.g. Iran, Azerbaijan, Transoxiana.

The *taksîm* as it is known in modern Turco-Arabian music is defined by four major characteristics, which are not present as an ensemble in any other non-metrical genre within the core Muslim world (including the Maghreb and Transoxiana):

1. Performance-generation ("improvisation") which precludes learned tune-like models,
2. Specific rhythmic idioms within an overall flowing-rhythm context,
3. Codified melodic progressions (*seyir*),
4. Modulation.

The emergence of the *taksîm* genre must be viewed against the broader background of various approaches to temporal organization, composition and performance-generation characteristic of the Middle East since the early modern period, whose origins, very likely, extend farther back into medieval times. In the musical treatises of the medieval Muslim art music tradition, from al-Farâbî onward, the rhythmic cycle (Ar. *iqâ'*) and its variations had been the temporal basis of almost

all genres of art music (Sawa 1989:35–71). Prior to the late 16th or early 17th century, some form (or forms) of rhythmically free, partly performance-generated singing and/or playing existed in Muslim art musics. Al-Farâbî mentions the *nashîd* and *istiblâl*, and Mârâghî (d. 1435) speaks of the *nashîd-al-'arab* as non-metrical vocal genres (Jung 1989:144). In 15th-century Turkey the term *nathr an-naghamât* evidently referred to all the non-metrical genres of which the *nashîd al-'arab* was the major courtly representative (Touma 1991:101). While the *nashîd al-'arab* was non-metrical the degree to which it may have been performance-generated is unclear. Since the 17th century several non-metrical genres (*durak*, *na'at*, *mersîye*, *temcîd*) have existed in Turkey which are entirely pre-composed (Feldman 1988a). The *taksîm* as a genre was not mentioned by the 15th-century Turkish theorists (e.g. Lâdikî, Şîrvânî, Seyyidî, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Ahmed bin Şukrullah).

In the medieval Middle East some of the non-metrical genres were apparently used as preludes, particularly where cyclical performance arrangements were accepted. It is likely that the use of non-metrical vocal genres in the beginning of the modern Moroccan *nauba*, the Kashmiri *sufiyana kalâm* and the Uighur *muqom* relate to a similar medieval Muslim musical practice (Pacholczyk 1992). In modern Moroccan practice the leading vocalist may insert non-metrical passages in between the composed genres of the *nauba*. However in these modern Muslim art musics, as in their medieval predecessors, the role of performance-generation and “flowing rhythm” is far less significant than that of the metrical composed genres. In modern times it is only in Iran (along with Azerbaijan and Iraq) that non-metricity of the melodic line is the rule in the classical performance.

Outside the sphere of secular art music much of the modern Middle East employs a wide variety of non-metrical genres, some of them performance-generated, some of them composed and others displaying various treatments of the elements of time and pre-composition. These genres are widely employed in the mosque, in Sufi ceremonies, in non-classical urban performances or in many rural contexts. The most dominant of these genres in the entire area is the Qur'anic chant, (in its *tajwîd* form) in which performance-generation and flowing rhythm are essential. Despite the limited role of flowing rhythm and performance-generation in the medieval treatises in Arabic, Persian and Turkish (which dealt almost exclusively with the secular courtly tradition) metrical composition was certainly not dominant in all musical contexts.<sup>96</sup>

It is unlikely that the four critical elements of the *taksîm* had coexisted for a long time prior to the earliest literary references to the genre. As it has been known almost since its creation, the *taksîm* relies heavily upon a codified melodic progression (*seyir*; cf. previous chapter). This

emphasis on *seyir* overshadows other possibilities for musical variation, such as those used by the Persian *âvâz*, e.g. repeated ornamentation of single tonal centers and neighboring tones, vocal trills and other ornaments (especially in the *tabrîr* section), or rhythmic variations reminiscent of poetic meters. All of these elements are either not essential or completely absent in the *taksîm*, especially as practiced in Turkey. Repeated ornamentation of a single tonal center, in Turkey would call to mind the rural *uzun hava*, and in Syria the *'ataba*. These possibilities for musical interest which were taken up and developed in the Persian *âvâz* were excluded from the *taksîm*. Something akin to the Persian *âvâz* seems to have existed in Iran in the later 16th and 17th centuries, but, as Cantemir notes (in his Chapter VII), this was fundamentally distinct from the *taksîm*.

No evidence has yet been found which indicates the period when the *taksîm* developed in Syria or Egypt. While current forms of the instrumental *peşrev* (*başraf*) and *semâ'î* seem to have entered these Arab countries in the last century, and hence are regarded as "Turkish" genres today, no such memory of "foreignness" adheres to the *taksîm*. Arab musicians today consider the *taksîm* to be the most "Arab" of genres, despite the fact that it exists only in those Arab countries with the closest ties to Turkey.<sup>97</sup> In the absence of any firm evidence, we cannot yet infer what possible interactions may have linked the development of the *taksîm* in Istanbul, Aleppo and Cairo.

The emergence of a genre termed *taksîm*, first attested in Ottoman texts of the early 17th century, should be understood in the context of the broader changes in genre, instrumentation and professionalism which overtook Ottoman court music in the later 16th century (cf. Part I, Chapter 1). The appearance of the *taksîm* along with so many other new developments in musical life suggests that its absence in previous written sources was not an omission, but rather that the new musical usage of the term *taksîm* referred to a significantly novel type of non-metrical performance generation.

Until the present day Turkish musical theory has created no way of defining the metricity of the *taksîm* genre, nor has it accepted the existence of several Sufi vocal genres (e.g. *durak*, *na'at*) whose rhythmical structure does not follow the established rhythmic cycles (*usûls*; Feldman 1988a). Prince Cantemir's general definition of music, written around 1700, stressed meter and rhythm:

When the question is asked "what is music?" we would reply: "Music is the movement of the voice within a measured time and which reaches a conclusion and repose in a defined place and thereby brings pleasure to the power of hearing, according to the meter of rhythm" (ca. 1700:II:18).

However, Cantemir evaluated the absence of defined metricity in the

*taksîm* in a positive manner: “Nevertheless, the melody of the *taksîm* is not bound to any *usûl* or to any regulation. ... But the melody of the *taksîm* manifests only the power of the musician” (ca. 1700:VII:67).

Fifty years later Fonton independently echoed Cantemir’s formulation: “It [the *taksîm*] is not constrained by measure, as are the *peşrevs*, because he may change it at will and because the *taksîm* must not follow any of the *usûls* of which we have spoken” (Fonton 1751:83/2).

The second characteristic by which Cantemir defined the *taksîm* was its use of modulation. The *taksîm* was the principal means by which “consonance” or “agreement” (*biss-i ünsiyet*) was achieved in music. For this reason modulation was as essential to the 17th-century conception of *taksîm* as it is to its modern descendent. Today’s *taksîm* may contain sections which consist of a single *makam*, but a *taksîm* which remained in one *makam* for more than a few minutes would be judged to have little aesthetic value (Signell 1977:66). The major thrust of Cantemir’s text is the use of modulation within the *taksîm*, which he presents as the highest form of performance. Although the bulk of his work presents the *makams* and *terkîbs* according to the classificatory scheme of the author, the art of *taksîm* performance holds a special place in the treatise because it allows the musician the greatest freedom in modulating between the modal entities. A *taksîm* performance might employ a large number of modal entities, as well as non-standard transpositions. Modulation also appeared in composed melodies, but, as shown above, the evidence of Cantemir’s notations shows that they were then of a rather limited nature.

The centrality of the *taksîm* to Cantemir’s musical thought can be seen from the position which his verbal *taksîm* holds in his treatise. The treatise commences with some general definitions of musical terms, and then proceeds to explain the principles of Cantemir’s system of notation. The use of notation was certainly an important aim of Cantemir’s treatise and Collection. However the treatise continues to present a classification of the entire *makam* system, including a brief definition of every existing modal entity. This catalogue constitutes the bulk of the treatise (Chapters 3 to 6), but it is followed by a broader attempt to explain “consonance” (*ünsiyet*) in music (Ch. 7). While this ambitious plan is not very consistently executed, he concludes his chapter with a verbal description of a *taksîm* which modulates throughout the entire *makam* system. Cantemir seeks here to explain the nature of musical consonance by demonstrating how different *makams* can be joined together to form a musical whole. One chapter is devoted to a recapitulation of the *makam* system according to 16th-century sources (Ch. 8). The book concludes with a catalogue of *usûl* patterns (Ch. 9) and a brief survey of the compositional forms and their performance in

the concert (Ch. 10). Chapters 8, 9 and 10 appear to have been written somewhat later than the others, because Cantemir originally ended his book after describing the *taksîm* in chapter 7: “In this way the science of music according to the alphabetical and numerical notation and the treatise of music according to my own theory has come to an end” (ca. 1700:VII:67). Cantemir is the first theorist in the Muslim world to employ the *taksîm* genre (or any non-metrical genre) as a vehicle for the demonstration of abstract relationships within the modal system, culminating in performance practice.

The third necessary element in the *taksîm* was performance-generation. Although neither Cantemir nor other Turkish theorists had any term for this concept, in his seventh chapter he makes it clear that the prior learning of any section disqualified a melody from being considered a *taksîm*. This will be discussed below in connection with his comparison of Turkish and Persian musicians.

The word *taksîm* with the earlier meaning of “a section setting of the first verse block” (Wright 1992b:316) occurs as late as 1615, in the “*Risâle-i Mi’mârîye*” (Crane 1987:25). In the scene in 1562 where Mehmed Ağa as a young *devşirme* recruit listens to a Janissary musician perform in the Palace garden, the latter “shows types of makams and melodies and various *terennüms* and *taksîms*” (“*envâ’-i makamât ile nağamât ve esnâf-i terennümât ile taksîmât*”: 8v). The pairing of *terennümât* (“passages of mainly syllabic material,” Wright 1992b:316) and *taksîmât* shows that the intention is to contrast composed sections using poetic texts with syllabic texts. Considering that over fifty years had elapsed between the occurrence of this incident and its written form we cannot be certain that this earlier usage was still normative in 1615, as it had been in 1562.

An early literary reference to *taksîm* (as improvisation) occurs in the *divan* of the Ottoman poet Neşâtî (d. 1674) who wrote in a *kaside* glorifying the conquest of Baghdad by Sultan Murad IV in 1638:

*Geldi bir mertebe ‘alem ki değil cây-i ‘aceb*  
*Etse bülbül gibi ger gonca gazeller taksîm*

The world has reached such a point where it is not to be wondered at  
If the bud, like the nightingale, were to sing a *gazel* in *taksîm*.

(Neşâtî 1933:24)

Another contemporaneous literary mention of the *taksîm* (by the poet Cevrî 1595–1654) is mentioned below under modulation (p. 293). In Neşâtî’s couplet the *taksîm* is a vocal genre, employing the *gazel* (*ghazal*) as its text. During the 19th century, the word *gazel* completely replaced *taksîm* as the term for a vocal improvisation, i.e. the text became the name of the musical genre. By the time of the earliest com-

mercial recordings in Turkey in the first decade of the 20th century, the term *taksîm* was always reserved for an instrumental “improvisation,” while the vocal *taksîm* was always named “*gazel*.” It appears that this usage had already begun during Cantemir’s lifetime, as the court poet Nedîm, who was a contemporary of Cantemir’s, wrote a *şarkı* text containing the lines:

*Geb şarkı okuyup gâh gazel-hân olalım*  
*Gidelim serv-i revânın yürü Sa’d-âbâd’a*

Sometimes let’s sing *şarkı*, sometimes chant *gazel*  
 Come, my flowing cypress, let’s go to Sadabad.

(Nedîm 1972:357).

*Şarkı* was a light urban vocal genre which was not yet part of the concert *fasıl*. In 19th-century Turkey the expression *gazel-hân* referred to the singing of a *gazel* to a *taksîm* melody, and its use here must be parallel with the term *şarkı*, i.e. both must denote musical genres. Therefore there seems to be little doubt that in this poem “*gazel*” must refer both to the text and to the musical genre to which the text was sung, i.e. the vocal *taksîm*. It would seem that this was a popular, less technical usage, and that both Evliyâ and Cantemir, who were musicians, avoided it.<sup>98</sup>

Evliyâ Çelebi, who was a contemporary of Neşâtî, mentions the *taksîm* many times in his “*Seyabâtname*” (1896). To Evliyâ, *taksîm* was both a vocal and an instrumental genre. He praised the *taksîm* playing of the *kemânçe* player Kemânî Ahmed Çelebi: “A person who hears his *taksîm* would be amazed” (“*Taksîmini istimâ’ eden adam bâyrân kalur*”) (Evliyâ 1896-I:636).<sup>99</sup> However, when he mentions the vocal *taksîm*, his description is significantly different from Cantemir’s. When describing the singing of the Kurdish Abdal Khan of Bitlis he writes:

He has a very high and melancholy voice, and when anyone hears him take the *daire* (frame-drum) into his hand and perform a *taksîm* to the couplets of Hâfiz, or sing a *kâr*, a *savt*, or a *zecal*, paying attention to the twenty-four rhythmic cycles while singing and beating the *def*, would leave off his business and stand totally amazed (Dankoff 1990:98–9).

From the syntax of the text, it is clear that the “twenty-four rhythmic cycles” (*usûl*) refers to the composed genres *kâr*, *savt* and *zecal*, not to the *taksîm*. Nevertheless, the singer (the Abdal Khan of Bitlis) sings the couplets (*ebyât*) of Hâfiz with his “hand on the *daire*.” While the Qur’anic chant is never performed with a rhythmic accompaniment, today the vocal *taksîm* or “*kasîde*” of the dervish *zîker* is usually sung over the rhythmic chanting of the dervishes, and frequently with the accompaniment of a *daire*, either played by the singer, or by the other *zâkîrs*. It may be that, when Evliyâ was in Bitlis, during the 1650s, the

vocal *taksîm* was also connected with dervish performance practice. In any case, Abdal Khan also had *zikîr* among the musical genres at which he was adept (Dankoff 1990:98), and the couplets of Hâfiz would be as appropriate to a Sufi performance as to a secular one.

These quotations from Ottoman sources in both poetry and prose demonstrate that the *taksîm* existed in the 17th century as the dominant type of non-metrical improvisation in vocal and instrumental music within both the courtly and dervish musical spheres. The quotation from Neşâtî reveals that the *taksîm* was sufficiently acculturated by the 1630s to be used as a part of an image in a *gazel*. These Turkish documents show that the *taksîm* probably emerged toward the end of the 16th century as a vocal genre. During the 17th century it became an instrumental genre as well. The fact that Cantemir is the first theorist in the Muslim world who mentions the *taksîm*, and moreover that he structures much of his theoretical treatise around it suggests that the *taksîm* had distinguished itself from any earlier performance practices of musicians which had not acquired a sufficient degree of formalization to merit a specific name, and was now, in the 17th century, a defined musical genre.

Cantemir used a single term to describe both the instrumental improvisation and the vocal improvisation which employed a secular *gazel* poem as text: "The instrumentalists' *taksîm* is not different from the vocalists' *taksîm*, so there is no need to describe it" (ca. 1700:X:102). In Cantemir's time it appears that vocal *taksîm* was accompanied by the two lead instruments of the *fasıl* ensemble, the *tanbûr* and the *ney* (*ibid.*:103). Apparently these instruments accompanied the vocal *taksîm* while the singer was performing, i.e. after the manner of the Azerbâijanian *dastgâh*. Cantemir writes:

Description of Accompaniment (*Peyrevlik*): It has been mentioned earlier that the skill of all instrumentalists becomes evident when they practice accompaniment, so that they move (*bareket idiüb*) together with the note of the *nağme* brought out by the voice (*nefes*) of the vocalist. Whatever is sung the instrumentalist must perform it with no difference (ca. 1700:X:103).

During the vocal *taksîm* which closed the *fasıl* this type of accompaniment was not practiced, because all the instruments held a drone while the singer sang his *taksîm*: "After they complete the [saz] *semâ't*, they are silent; they only hold their drone notes (*sazlarıñ abeng perdelerini tutarlar*), the vocalist once again performs a *taksîm*, and they bring the *fasıl* to a close" (*ibid.*). Cantemir mentions that the *ney* and the *tanbûr* sat directly behind the singer, so it is likely that they both accompanied him, playing continuously while the vocalist sang. By the early 20th century the Turkish concept of accompaniment of the vocal *taksîm* had changed. On the 78 rpm recordings by such masters as Munîr Nurettin

Selçuk, Isak al-Gazi, Hafiz Kemâl, Sadettin Kaynak or Hafiz Osman the “accompaniment” was conceived not as following the improvised melody of the singer, but as the performance of *taksîm* during the sections when the singer is silent.

While Bobowski (1665) says nothing about the *taksîm* in his brief description of the music of the court, his contemporary Evliyâ Çelebi mentions the *taksîm* frequently. In 1700 Cantemir puts the *taksîm* in the center of his description of both the *makam* system and musical practice. By the middle of the 18th century, Fonton was able to describe the instrumental *taksîm* as the most important musical genre for the instrumentalist.

In looking for generic relatives of the *taksîm* there are several reasons for introducing the *tajwîd* (*tecvit*) form of the Qur’anic chant. The Qur’anic *tajwîd* and the *taksîm*, both in the Arab countries and in Turkey, have similar attitudes toward performance-generation, avoid fixed rhythmic cycles and compositions (although their specific rhythmic idioms differ), and modulate. In addition, it should be noted that the *tajwîd* form of Qur’anic chant (as opposed to the *tartîl*) is based upon the same *makam seyirs* as are the *taksîm*. There is not enough musical information about the practice of Qur’anic *tajwîd* in past centuries to trace possible influences of the *tajwîd* upon the *taksîm*, or vice versa. However, given the relative novelty of both the *taksîm* and the codified *seyirs* on which it is based, it is not unreasonable to suppose that *seyir* had already developed in the *tajwîd* before it became the basis of the *taksîm*. If one views the Qur’anic *tajwîd* as one of the most stable elements in Muslim musical cultures, then it is possible that the development of *seyir* within the *tajwîd* could well have been worked out by the Qur’anic cantors long before the need was felt for such a usage by the secular courtly singers whose repertoire consisted primarily of rhythmic composed genres. The position of the Qur’anic cantors in Ottoman courtly music, which became established only in the later 16th century, furnishes the social context in which such a transference of musical practice becomes likely.<sup>100</sup>

At present the musical relationship between the vocal and instrumental *taksîm*, and the Qur’anic *tajwîd* and various non-metrical religious genres in Turkey (e.g. *mevlût* and some *kasides*) and Syria and Egypt is not well known.<sup>101</sup> Nevertheless al-Faruqi claimed that all of the non-metrical genres of art music shared in some of the canonical legitimacy of the Qur’anic chant:

The pitched recitation of the Holy Qur’an stands at the peak of importance and acceptability in the Muslim hierarchy of handasah al sawt [vocal art]... At the top of the second composite section of the hierarchy [of musical forms] we find the free rhythmized Vocal and Instrumental Improvi-



sations, e.g., *layâlî*, *âvâz*, *taqâsîm* and *istikhbâr*. Because of their formal and stylistic similarity to *qirâ'ah* [Qur'anic chant], these genres have also been favored by a large percentage of the population, though they were not universally approved (1985:9, 11).

While al-Faruqî's general argument is overly schematic and polemical, this point does bear consideration. Although the inclusion of the Iranian *âvâz* is probably not justified due to its close adherence to the metrical scansion of Persian poetry (Tsuge 1970), thus creating a fundamental difference between it and the Qur'anic chant, the other genres she mentions, all interconnected with the *taksîm*, bear a general similarity to the chant. In Turkey the secular *gazel* (= vocal *taksîm*) and certain types of religious *kasîde* singing avoid overt reference to the poetic meter of the sung text, thus bringing them somewhat closer to the *qirâ'ab*.<sup>102</sup>

The fundamental musical difference between the Qur'anic *tajwîd* and the *taksîm* whether performed vocally or instrumentally lies in the approach to rhythmic idioms. In general, in the Turkish *tajwîd* (*tecvît*) style the rhythmic idioms are quite genre specific and allow for relatively smaller amount of individuality on the part of the performer. The overall impression is of less rhythmic "freedom" than in the *taksîm*. In the 20th century the great exponents of *taksîm* favor different rhythmic idioms even on the same instrument. For example, the idioms used by the *tanbûr* masters Necdet Yaşar and Mes'ut Cemîl differ greatly from those of Mes'ut's father Cemîl Bey and Cemîl's follower İzzettin Ökte. Under these conditions, if there had been a period when the *taksîm* had closely resembled the *tecvît*, four centuries of separate instrumental development have largely effaced this similarity.

Despite these differences between the attested forms of the *taksîm* and Qur'anic *tecvît* in Turkey, it is necessary to take a broader view of the new prominence of the performance-generated non-metrical genres in the art musics of the Ottoman Empire. These genres comprised a major musical innovation which was without clear precedent in earlier Muslim art musics, and which was not accepted in the peripheries of the "core Muslim world", i.e. the Maghreb and Transoxiana. In Turkey it was integrated into the cyclical performance formats of the court (*fasıl*) and of the Mevlevî dervishes (*âyîn*). In Syria and Egypt it came to co-exist with the cyclical *waslah*, but by the later 19th century it became increasingly dominant over the composed forms.

This emergence of new musical forms and relationships involves larger issues concerning the function of the form for competing social classes and its symbolic associations in relation to the societal views of legitimacy in the musical realm. This historical phenomenon should be understood both as part of the history of a particular social class, and

as a symbolic representation of the relations between secular and religious culture within Ottoman Turkey. As explained earlier (in Part I, Chapter 1), in the 17th century the higher *'ulemâ* were part of the Ottoman state bureaucracy, which caused many of them to view their social role as somewhat comparable to that of other Ottoman bureaucrats. Due both to the maintenance by the Ottomans of a strong commitment to the secular traditions of the earlier Turco-Muslim courts, and to the increased acceptance of the Sufi models for music, worship and astrological determinations which characterized the ruling classes, the *'ulemâ* created a sonic expression for their newly enhanced role as guardians of the religious legitimacy of the state. By the 17th century this novel interface of three formerly highly disparate social groups (court musicians, *'ulemâ müezzins*, and dervish *zâkirs* and *neyzens*) and their respective symbolic visions of the musical art led to an equal legitimation of the principles of metrical pre-composition and non-metrical performance generation. This new development came to eclipse the performance practice of the Iranian musicians which had dominated the Ottoman court in the 16th century.

### Turkish and Persian “*taksîm*” in Cantemir’s Treatise

By the 17th century, both the Turks and the Persians had distinctive forms of nonmetered “improvisation”. In his seventh chapter Cantemir compares the two national types, using the term “*taksîm*” to describe both:

Furthermore, know that the vocalists and instrumentalists of the land of Persia (diyâr-i Pars) compose the melody of the *taksîm* like a *peşrev*, so that they give their students the *taksîm* of every makam *terkîb* by *terkîb*. However, among the musicians of Turkey (ehl-i musikâr-i Rûm) this type of formalized (*kalıplı*) *taksîm* is not accepted, and they remove it from the sphere of music. And why do they remove it? They adduce this proof: for example, due to the fact that the *beste*, the *kâr*, and the *nak*, the *peşrev* and the *semâi* are all bound to the *usûl*, they demonstrate the power of the knowledge of the composer. But the melody of the *taksîm* manifests only the power of the musician. Thus, through the exercise of the power of his knowledge he may create charming *terkîbs*, and through the beauty of his arrangement he may connect one makam with another, and bring about agreement among conflicting makams, so that he may create melodies which are brand new and entirely his own (ca. 1700:VII:67).

Certain conclusions can be drawn on the basis of Cantemir’s remarks:

1. Some form of unmeasured, improvisatory playing existed in both Turkey and Iran in the 17th century.

# 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

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

## KEYNOTE LECTURE

<b>Constantin Floros</b> – The Influence of Byzantine Music on the West	1
---	---

## PANELS

<b>PANEL I: <i>Contemporary Ethnomusicological Knowledge in Greece: Young Scholars Reflecting on Experience and Ethnography, the Academy and the Field</i></b>	13
I. <b>Eleni Kallimopoulou</b> - Ethnomusicological Student Fieldwork in the City of Thessaloniki: Cultural Difference and Cultural Politics in the Field and the University	15
II. <b>Harris Sarris</b> - The ‘Greek clarinet’ in Thrace revisited: A contemporary ethnomusicological perspective	23
III. <b>Alexandra Balandina</b> - A Greek ethnomusicologist doing fieldwork in the Middle East returns home: Encounters and trajectories in contemporary Greek academia	31
<b>PANEL II: <i>Music in Greece during the 1940s</i></b>	51
I. <b>Katy Romanou</b> - Occupied by the most musical people in Europe; a musical Greek tragedy	53
II. <b>Alexandros Charkiolakis</b> - The Athens Conservatoire Symphonic Orchestra – State Orchestra of Athens during the Occupation period: repertoire and political conclusions	63
III. <b>Sofia Kontossi</b> - 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. <b>Myrto Economides</b> - Manolis Kalomiris during the 1940s	89
<b>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></b>	97
I. <b>Demetre Yannou</b> - The editorial problems of the material	99
II. <b>Costas Tsougras</b> - Y. A. Papaioannou's educational corpus – A creative approach to tonal composition teaching	109
III. <b>Kostas Chardas</b> - 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)**

<b>Minas I. Alexiadis</b> - The “Hellenikon” (Ελληνικόν) and the “Elinikon” (Ελινικόν) issue, in Leoš Janáček’s opera <i>The Makropoulos affair</i>	147
<b>Spyridon Antonopoulos</b> - Manuel Chrysaphes and his <i>Treatise: Reception History</i> , a Work in Progress	153
<b>Thomas Apostolopoulos</b> – Production fields of theoretical terminology of the Psaltiki	173
<b>George Athanasopoulos</b> – The Fall of Ancient Greek Notation - social change in the Ancient World	181
<b>Anna Babali</b> - 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
<b>Irini Beina</b> - Ethnographic film as a methodology tool and product of ethnomusicological research	203
<b>Angela Bellia</b> - Musical Instruments and Funerary Rites in a Western Greek Colony: the case of Locri Epizefirii (VI-IV c. B.C.)	217
<b>Yannis Belonis</b> - Marios Varvoglis’ (1885-1967) chamber music	229
<b>Gordana Blagojević</b> - Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today	237
<b>Spyros Bonelis</b> – The unfinished avant-garde of Jani Christou	245
<b>Irina Chudinova</b> - Greek Chant in the Russian North	251
<b>Zamfira Dănilă</b> - The publication of Ghelasie the Bessarabian’s music - an invaluable restitution for Romanian psaltic music	259
<b>Nektaria Delvinioti</b> – Manolis Kalomiris’ relationship with cultures, artists, political factors	275
<b>Dimitrios Delviniotis &amp; Georgios Kouroupetroglou</b> - DAMASKINOS: The Prototype Corpus of Greek Orthodox Ecclesiastical Chant Voices	289
<b>Lampros Efthymiou</b> - The lavta: Origins and evolution; its relation to the old type of Greek lute	303
<b>Demosthenes Fistouris</b> - 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
<b>Ioannis Fulias</b> - 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
<b>Filomena Gagliardi</b> - Aristotle and the strength of music	347
<b>Amaya Sara García Pérez</b> - Ptolemy, pipes and shepherds	357

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

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

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



## Kratemata and Terenüm - “Parallel Lives”<sup>1</sup>

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:<sup>2</sup>

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 16<sup>th</sup> 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.<sup>3</sup> It is proven that in the Persian classical music in the 16<sup>th</sup> 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.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 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".

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Its origin is rannama which means lilt.

<sup>4</sup> 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 16<sup>th</sup> century. Instead, they were restricted exclusively to the field of theory and teaching. Since the 16<sup>th</sup> 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*.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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*,

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

<sup>6</sup> 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 15<sup>th</sup> 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”,<sup>7</sup> 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*.<sup>8</sup> According to O. Wright and W. Feldman, in the

---

<sup>7</sup> Στάθη, 116.

<sup>8</sup> 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 16<sup>th</sup> 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 17<sup>th</sup> century.<sup>9</sup> 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 16<sup>th</sup> 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 13<sup>th</sup> century and certainly from the beginning of the 14<sup>th</sup> 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 16<sup>th</sup> century and according to our study before the 15<sup>th</sup> 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 11<sup>th</sup> 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 syllables<sup>10</sup> 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.

<sup>9</sup> See many references in Wright, and in Feldman, 308.

<sup>10</sup>E. 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. Βασιλική Βιβλιοθήκη.



4. Ακροβάτης των «θυμελικών 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 χρησιμοποιούνταν. 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 χρησιμοποιούνταν μουσικά όργανα, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη νεοελληνική λαϊκή παράδοση, είναι οι διασκευασίες 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 διασκευάσεων 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 περιήφια «θυμελικά 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 διασκευασίες 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 οργανοπαίκτων<sup>1</sup>. Ας σημειωθεί επίσης ότι στις περισσότερες περιπτώσεις, κατά τις λαϊκές αυτές διασκευασίες, 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, απαρτίζονταν το βυζαντινό οργανολόγιο<sup>2</sup>, και είναι τα εξής:

## Ο αυλός και οι κithάρες

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

κυρίες κατηγορίες οργάνων, τα σιληνωτά 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 σιληνωτό ο οποίος έχει κατά κανόνα σπές στο πλάι. Άλλες ονομασίες είναι *δονάξ* (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 σιληνωτές (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 οργανοποιός, ότι διέθεταν μόνο ή διπλό γλωσσοίδι, και αυλούς που ανήκουν στον τύπο των *σιληνωτών με κόγχη*, όπως η φλογέρα και το σουραύλι. 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 συνήθως υπονοείται ήταν μάλλον η αρχαιοελληνική *πανδούρα* ή *πανδουρίς*, ένα όργανο δηλαδή που μοιάζει πολύ με τον νεότερο ταμπουρά ή το μπουζούκι<sup>3</sup>. Έχει απόσπασμο 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 ποικιλούν 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 μυθιορθώματα της υστεροβυζαντινής περιόδου, όπου γίνεται λόγος για *λαβούλον*, *πανδουρίν*, *βαμπουρίν*, *ταμπουρίν* και άλλα παρόμοια<sup>4</sup>.

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 απίσχθη-



5. Συγκρητισμός οργονοπακτων εμπναιζει τον Πατριάρχη Ιγνατίου. Διακρίνονται λαούτο, ζουρνά η σιληνωτά, 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 στήριγμένο στον ώμο του οργανοπακτή, 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 αναφερόμει ότι η ονομασία του βυζαντινού τρωτάου, όπως τη διασώζουν αραβικές πηγές, είναι «*lura*» ή «*lira*», 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 τσέμπαλο 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*, *μαγάδης*, *δεκάχορδον*, *πεντεδεκάχορδον*, *εκαδεκάχορδον*, *πληθιον*, *αγγίλλιον*, *άρπα*, *πλήκτρον* κ.ά.<sup>5</sup>



6. Βυζαντινό λαούτο. Τοιχογραφία από το Μοναστήρι της Σερβίας των μίστων 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 κύμβαλα<sup>6</sup>, που ήταν ζεύγη μετάλλινων δίσκων διαφόρων μεγεθών, που επίσης κτυπούσαν μεταξύ τους. Τα μικρότερα από αυτά είναι μάλλον εκείνα που μας αναφέρονται ως χειροκύμβαλα<sup>7</sup> 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 περίοδο<sup>8</sup>. 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 υποπόρου. Ο Ιππόδρομος της Κωνσταντινούπολης, όμως, πολύ γρήγορα έγινε τόπος όπου λάμβαναν χώρα σημαντικές τελετές της αυλικής εθιμοτυπίας, στις οποίες ο





ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μελέται

19

---

Κυριάκου Λ. Καλαϊτζίδη

ΚΟΣΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΣΤΗ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ  
ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
(ιε'-ιθ' αί.)



ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης

\*

ΑΘΗΝΑ 2020

## Λόγια μουσική τής Πόλης

Στήν ένότητα αὐτὴ ἐξετάζονται τὰ εὐρισκόμενα στίς πηγές μας εἴδη ποὺ ἐκτελοῦνταν στὴν ὀθωμανικὴ αὐλή, καθὼς καὶ τὰ τραγούδια ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ὀνομάζονται «Φαναριώτικα». Τὰ εἴδη τῆς ὀθωμανικῆς αὐλῆς ἐκτελοῦνταν κατὰ παράδοση σὲ μία ακολουθία κομματιῶν ποὺ ἐπεκράτησε νὰ λέγεται «φασίλ». Τὸ φασίλ ἔχει τὴν καταγωγή του ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ νούμπα καὶ ποτελεῖ 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 ἕνα φασίλ ὅπως διαμορφώθηκε στὰ μέσα τοῦ 18οῦ αἰ. εἶναι ἡ ἐξῆς:

- Ταξίμι
- Πεσρέφι
- Ταξίμι
- Ἐνας ἢ δύο Μπεστέδες
- Ταξίμι
- Ἀγὺρ Σεμάι
- Ταξίμι
- Γιουράκ Σεμάι
- Ἐνα, δύο ἢ καὶ περισσότερα Σαρκιά
- Σαζ σεμάι

Ἡ διάταξη ἔργων εἶναι ἐνδεικτικὴ καὶ ἐπιδέχεται πολλὰ παραλλαγὰς μὲ προσθέσεις ἢ ἀφαιρέσεις εἰδῶν.

## Πεσρέφι

Τὸ πεσρέφι<sup>1</sup> εἶναι ὀργανικὸ εἶδος ποὺ ἔχει τὸν χαρακτήρα εἰσαγωγῆς στὴν ένότητα 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: «πάει πρῖν», «προηγείται». Ὁ ρυθμικὸς του κύκλος εἶναι κατὰ παράδοση ἐκτεταμένος: 16/σημος, 20/σημος, 24/σημος, 28/σημος, 32/σημος κ.ἄ. μέχρι καὶ 64/σημος. Ἀπὸ τὸν 19οῦ αἰ. ὁπότε ἐμφανίζεται μέχρι καὶ τὰ τέλη τοῦ 18οῦ αἰ., τὸ πεσρέφι ἀποτελέσει τὴν κορωνίδα τῆς

<sup>1</sup> Ἐκτεταμένη μελέτη γιὰ τὸ εἶδος τοῦ πεσρεφιού δίδει ὁ W. Feldman, *Music of the Ottoman Court*, σσ. 303-459 ὅπου καὶ ἡ ιστορικὴ ἐπισκόπηση, δομὴ, ἀνάλυση καὶ πλούσια γιὰ τὸ θέμα βιβλιογραφία. Στὴν τουρκικὴ βιβλιογραφία ξεχωρίζει τὸ ἔργο τοῦ Alâeddin Yavaşca,

όργανικής μουσικής δημιουργίας. Τόσο ή διάρθρωσή του, όσο και μία σειρά από μορφολογικά γνωρίσματα δεν έμειναν αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου. Κάποια έξελίχθηκαν ή τροποποιήθηκαν, άλλα έξαφανίσθηκαν και άλλα φανερώθηκαν.

Η συνήθεια όνοματοδοσίας στα πεσρέφια έξάγεται και από τις άλλες δύο κύριες πηγές της Λόγιας μουσικής της Πόλης, τις συλλογές του Bobowski και του Δημητρίου Καντεμίρη, ενώ ό W. Feldman σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «κάθε πεσρέφι αντιμετωπιζόταν ως κάτι τό ιδιαίτερο, τό όποί ο είχε μερικές φορές όντότητα με όνομα, και όχι (άπλώς) ως γενικός συνδυασμός πό μακάμι και ούσούλι ό όποιος έκπλήρωνε τή λειτουργία του διαμέσου του (ρυθμικού) κύκλου». Τα παραπάνω εύλογα μάς θυμίζουν τό φαινόμενο όνοματοδοσίας στα Κρατήματα της Ψαλτικής Τέχνης, που έντοπίζεται ήδη από τον ιδ' αί .

Η δομή του πεσερεφιού όπως έχει διαμορφωθεί πό τά τέλη του ιη' αί . μέχρι τις μέρες μας είναι τετραμερής:

1ος Χανές > Τεσλίμ

2ος Χανές > Τεσλίμ

3ος Χανές > Τεσλίμ

4ος Χανές > Τεσλίμ

Η παραπάνω διάρθρωση ώστόσο δεν συναντάται στα χειρόγραφα μας, μάς και τα παλαιότερα πεσρέφια πριν από τά τέλη του ιη' αί . έμφανίζουν διαφορετική όνοματολογία των μερών και διάρθρωση μεγαλύτερης ποικιλίας. Κατ' αρχάς οι βασικές όνομασίες των μερών που ίσχυαν ήταν οι έξής:

Σέρ (κεφαλή) χανές > Μυλαζιμές

Όρτά (μεσαίος) χανές > Μυλαζιμές

Μιάν χανές > Μυλαζιμές

Σόν (τελευταίος) χανές > Μυλαζιμές

### Δομικά σώματα έντός του πεσερεφιού

- Ζείλ

Ζείλ (zeyl) σημαίνει κατά κυριολεξία «προσάρτημα». Από τις συλλογές των Bobowski και Καντεμίρη γνωρίζουμε ότι έμφανίζεται στη δομή των πεσερεφιών καθ' όλη τή διάρκεια του ιζ' αί . Από τις καταγραφές του Πέτρου και του Γρηγορίου προκύπτει ότι ύφίσταται μέχρι και τις αρχές του ιθ' αί . Κατόπιν, δεν συναντάται στη Λόγια μουσική της Πόλης. Τό ζείλ έκτελούνταν μετά τον δεύτερο χανέ χωρίς τή μεσολάβηση του μυλαζιμέ, που παιζόταν μετά από αυτό. Στα χειρόγραφα του Πέτρου τό ζείλ αναφέρεται δεκαπέντε

συνολικά φορές. Στο ΒΚΨ 2/59α ο Γρηγόριος όρίζει σαφώς τήν ύπαρξη του μετά τόν όρτά χανέ. Από τήν περιγραφή του πεσρεφιού συνάγεται ή έξής μορφή:

Σέ ρ χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

Όρτά χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

Ζείλ

Σόν χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

#### - Τολάπι

Η ένδειξη «τολάπι» συναντάται μόνο στόν Γριτσάνη 3. Στήν έλληνική και ξένη βιβλιογραφία δέ ν έντοπίζεται κάποια έπεξήγηση του όρου. Επίσης, από τήν έννοια τής λέξης δέ ν απορρέει κάποιο συμπέρασμα για τή λειτουργικότητά του. Από τή μελέτη τών τεσσάρων πεσρεφιών που έμφανίζουν τόν όρο «τολάπι» συνάγεται ότι ό όρος προδίδει μορφολογικό περιεχόμενο, δηλαδή κάποιου εϊδους ύποδιαίρεση του πεσρεφιού. Σέ τρείς περιπτώσεις ή ένδειξη «τολάπι» σημειώνεται μετά τόν β'τερκίπι (48ν, 51ν & 86ν), χωρίς ώστόσο νά ύπάρχει και σαφής διαχωρισμός του μέλους, μέ κάποια μαρτυρία ήχου για παράδειγμα. Στο τέταρτο πεσρέφι (68γ) ό όρος παντά τέσσερις φορές. Δύο μετά τόν β'τερκίπι (β'τερκίπι του μιλαζιμέ και β'τερκίπι του όρτά χανέ) και δύο συνεχόμενες μετά τόν σόν χανέ.

#### - Τερκίπι

Στίς καταγραφές πεσρεφιών, πολύ συχνά ή ύποδιαίρεση τών χανέδων ένός πεσρεφιού ή ένός όργανικού σεμαγιού σε μικρότερες δομικές μονάδες φέρει τήν όνομασία «τερκίπι»:

□ Γριτσάνη 3, 107ν τω Καντεμίρη, μακάμ σεγκιάχ, ου σουλές περεφσάν. μιλαζιμέ, τερκίπι β', όρτά χανές, εϊτα τόν σέ ρ χανέ. έπειτα τόν μιλαζιμέ, τόν δεύτερο τερκίπι του όρτά χανέ εϊναι όπισθεν, σόν χανές, β', β'τερκίπι, πρώτα τόν σέ ρ χανέ εϊτα τόν μιλαζιμέ, τόν δεύτερο τερκίπι του όρτά χανέ, πάλιν.

□ Γριτσάνη 3, 83γ μαχούρ ταταρχάν, ου σουλ τουγιέκ. εϊτα ό μιλαζιμέ, τερκίπι β', όρτά χανές, τερκίπι β', εϊτα ό μιλαζιμέ, σόν χανές, τερκίπι β', εϊτα ό μιλαζιμέ.

□ ΒΚΨ (ντοσέ) 60, 3γ Τόντουγκιάχ ντεβρί κεμπίρ πόντουγκιάχ, όμουλαζουμές πόντουγκιάχ, Τερκίπι β', όρτά χανές από ράστ, Τερκίπι β' από σεχνάζ και χιτζάζ, ό σόν χανές πόνζιργκιουλέ μέμποσελήκ.

Η λέξη τερκίπι [terkib] σημαίνει «ένωση», «σύνθεση». Η χρήση της στή μελοποιία τής όθωμανικής αύλης έμφανίζεται μέ δύο έννοιες: σώμα τροπικότητας και δομική μονάδα μίας σύνθεσης. Ό Πέτρος χρησιμοποιεί τόν όρο κυρίως μέ τή δεύτερη σημασία του. Τόν τερκίπι έμφανίζεται ώς ύποδιαίρεση κάθε χανέ σε όλα τά πεσρέφια που σημειογραφήθηκαν στίς συλλογές τών Bobowski και Καντεμίρη και αυτό όδηγεϊ μέ

ασφάλεια στην υπόθεση ότι ήταν ένα χαρακτηριστικό όλων των πεσρεφιών του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Από τις καταγραφές του Πέτρου διαπιστώνεται ότι η μέθοδος αυτή συνεχίστηκε και στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μιάς και πανταίωρος αυτός σχεδόν σε όλα τα πεσρέφια των χειρογράφων του. Η διαπίστωση αυτή αναιρεί την άποψη του W. Feldman ότι «πρό το 1750 εξαφανίστηκε από την τουρκική μουσική ή υποδιαίρεση σε τερκίπια». Ο Πέτρος γράφει τους τρεις υπό εξέταση κώδικες στο γ' τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα και χρησιμοποιεί κατά κόρον τον όρο, όπως και ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, που γράφει στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Από τη μελέτη του σώματος των πεσρεφιών γίνεται αντιληπτό ότι συνήθως κάθε χανές αποτελείται από δύο, ή σπανιότερα από τρία ή τέσσερα τερκίπια. Ένα τερκίπι συντίθεται από έναν ή δύο κύκλους ούσουλιού, εξαρτώμενο, όπως τελικά και ο κάθεχανές, από τη διάρκεια του ούσουλιού και ποτέ δεν αρχίζει ή δεν τελειώνει στη μέση ενός ρυθμικού κύκλου.

#### 1. Διάτεροι τύποι πεσρεφιών

##### - Ναζιρέ

Το ναζιρέ [nazire = μίμηση] είναι ένας τεχνικός όρος που έχει πια εξαφανισθεί από τη σύγχρονη τουρκική μουσική ορολογία. Η προέλευσή του είναι από τη λογοτεχνία και αναφέρεται στις «παράλληλες» συνθέσεις. Αναφέρεται, δηλαδή, στη δημιουργία ενός νέου ποιήματος στη βάση ενός άλλου παλαιότερου. Στη μουσική ο όρος σήμαινε τη μέθοδο σύνθεσης ενός νέου πεσρεφίου βασισμένου σε ένα άλλο παλαιότερο πεσρέφι. Σε όρισμένες περιπτώσεις μάλιστα, το ναζιρέ αναγνώριζε το παλαιότερο αρχικό πεσρέφι σε όρισμένα μέρη του σε ρχανέ ή του मुलाζιμέ, ωστόσο δεν θεωρούνταν πομίμηση, αλλά νέα σύνθεση. Οι συνθέτες του ναζιρέ ήταν σε όρισμένες περιπτώσεις εμπνευσμένοι από παλαιότερα κομμάτια, αλλά αυτό δεν σήμαινε ότι αντέγραφαν ή διασκεύαζαν μέρη από τα παλαιότερα πεσρέφια στις δικές τους συνθέσεις.

##### - Κούλι κουλιγιάτ

Ένας πολύ ενδιαφέρον τύπος πεσρεφίου είναι το Κούλι κουλιγιάτ

ήταν θεαματικά διαφορετική από τα συνήθη πεσερέφια, με κάθε τερκίπι σε διαφορετικό μακάμι πὸ τὸ ἄλλο. Κατὰ τὸν O. Wright, «παρ' ὅτι ἦταν στὴν ακμὴ τῆς σύνθεσης καὶ ἐξαιρετικὰ ὑψηλοῦ βαθμοῦ τεχνικῆς δυσκολίας, βρισκόταν στὸ περιθώριο τῶν κύριων εἰδῶν συνθετικῆς πράξης»<sup>2</sup>.

- Καραμπατὰ κ

Ἡ λέξη καραμπατὰ κ [karabatak] σημαίνει κατὰ κυριολεξία «κορμοράνος». Τὸ γεγονός αὐτὸ δημιουργεῖ ἀρχικὰ τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ ὄνομα πεσερεφιοῦ σὰν κι αὐτὰ ποὺ ἐξετάσθηκαν παραπάνω. Στὴ μουσικὴ ὁρολογία ὁμως δηλώνει ἕνα ἰδιαίτερο ἐκτελεστικὸ χαρακτηριστικὸ ἐνὸς πεσερεφιοῦ ἢ σεμαγιού: Κάποιος χανές, συνήθως ὁ τρίτος, ἐκτελοῦνταν μόνο ἀπὸ ἕνα - δύο ὄργανα, δημιουργώντας ἔτσι μίαν ἐναλλαγὴ στὴ δυναμικὴ καὶ στὸ χροχρόμα τῆς ὀρχήστρας<sup>3</sup>. Ἡ συγκεκριμένη πληροφορία ἐπιτρέπει νὰ ἐξαχθεῖ καὶ ἕνα συμπέρασμα γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἐνορχήστρωσης. Μὲ δεδομένη τὴν ἐτεροφωνικὴ μεταχείριση τοῦ μέλους καὶ ἐφόσον ἡ ἐκτέλεση ἐνὸς χανέ ἀπὸ ἕνα - δύο ὄργανα ἦταν κίνηση ποὺ τὴν προέβλεπε ὁ συνθέτης δίδοντας καὶ τὸ ἰδιαίτερο ὄνομα, τότε εἶναι δυνατόν μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια νὰ ὑποθεθεῖ ὅτι, κατὰ τὰ λοιπὰ, τὰ ὀργανικὰ κομμάτια ἐκτελοῦνταν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς ὀρχήστρας.

### **Πέτρου Μπερεκέτη, «Ναγμέ ς ὀμοῦ μὲ τὸ Πεσερέφι» - Θεοφάνους Καρύκη, «Πεσερέφι» καὶ ἡ σχέση πεσερεφίων καὶ κρατημάτων**

Κλείνοντας τὴν ἐνόητα αὐτὴ, ἐξετάζονται δύο κρατήματα γιὰ τὰ ὁποῖα ἐκκρεμεῖ τὸ ζήτημα τῆς ἐνταξίσεως τους στὸ σῶμα τοῦ ρεπερτορίου τῶν πεσερεφίων. Δύο κρατήματα φέρουν εὐκρινῶς τὸν τίτλο «Πεσερέφι», ἕνα ὄρο ποὺ παραπέμπει σαφῶς σὲ συγκεκριμένο εἶδος καὶ δὲν συνιστᾶ ἀπλῶς ἕνα τίτλο ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, π.χ. ὄνομα μουσικοῦ ὀργάνου. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ μελετῶνται μὲ τὸ ἐρώτημα τῆς πιθανῆς σχέσεως μὲ τὸ εἶδος τῶν πεσερεφίων:

□ Θεοφάνους Καρύκη, ἡχημα καλούμενον πεσερέφι, ἡχος βαρὺ ς

<sup>2</sup> O. Wright, *Words Without Songs*, σ. 138. Γιὰ τὸ κούλι κουλιγιὰτ πεσερέφι βλ. ἀκόμη W. Feldman, ὁ.π., σσ. 296-297, 314 & 320· M. Nazmi Ozalp, ὁ.π., σ. 6· Y. Oztuna, *TMA*, τ. I, σσ. 466-467· O. Wright, *Cantemir II*, 539-540. Βλ. ἐπίσης καὶ τὰ τρία κούλι κουλιγιὰτ πεσερέφια ποὺ σώζονται στὴ συλλογὴ τοῦ Καντεμίρη (ἔργο 22, φφ 13-14-ἔργο 24, φφ 15-16-ἔργο 159, φφ 157-159) καὶ τὸ ἕνα στὴ συλλογὴ τοῦ Bobowski (σσ. 172-3) καὶ στὸ χφ ΒΚΨ (ντοσιέ ) 60 (1r-2v).

<sup>3</sup> Ἡ ὀνομασία εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιτυχημένη, διότι ἡ ἐναλλαγὴ αὐτὴ ἀποτυπώνει μουσικὰ τὸν τρόπο ποὺ πετάει ὁ κορμοράνος (phalacrocorax cargo): τὸ πέταγμά του ἐμφανίζει ὑπομετρικὲς μεταπτώσεις μὲ σύντομα αερογλιστήματα. Βλ. σχετικὰ στὴν ἐκδόση τῆς Ἑλληνικῆς Ὀρνιθολογικῆς Ἑταιρίας *Τὰ πουλιὰ τῆς Ελλάδος, τῆς Κύπρου καὶ τῆς Εὐρώπης*, Ἀθήνα 2007, σσ. 28-29. Λίγα πληροφοριακὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ καραμπατὰ κ ὡς μουσικὸ χαρακτηριστικὸ βρίσκουμε στὸ M. Nazmi Ozalp, ὁ.π., σ. 6, Y. Oztuna, *TMA*, τ. I, σ. 428· W. Feldman, συνοδευτικὰ κείμενα στὸν δίσκο ἀκτίνας *Lalezar - Music of the Sultans, Sufis & Seraglio, Volume IV Ottoman Suite*, Traditional Crossroads CD 80702-4304-2, New York 2001, σ. 6. Στὸν ἴδιο δίσκο περιλαμβάνεται καὶ ἡχογράφηση τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης (track 1).

□ Πέτρου Μπερεκέτη, Ναγιέ ζ<sup>4</sup> με τὸ πεσρέφι, ἦχος πλ. α΄

Ἡ σύνθεση τοῦ Καρύκη ἐντοπίσθηκε σὲ τρία μόνο χειρόγραφα, ἐνῶ τοῦ Μπερεκέτη σὲ πλῆθος κωδίκων<sup>5</sup>, καὶ μάλιστα σὲ ἕνα ἀπὸ αὐτὸς σὲ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου (ΜΠΤ 712, 218r-220r), γεγονός που ἐπέτρεψε τὴν ἀναλυτικότερη ἐξέτασή του. Στὸ μουσικὸν κείμενον δὲν ἀπαντοῦν ξένες ἢ ἄλλες συλλαβὲς πέρα ἀπὸ αὐτὰς που συνήθως ὑφίστανται στὰ κρατήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐπίσης, δὲν διακρίνεται δομὴ πεσρεφιοῦ, ἀλλὰ τυπικὴ τριμερὴς διάρθρωση κρατήματος με δύο νενανισμοὺς καὶ ἕνα ἐκτενὴ ἐνδιάμεσον τερετισμό. Παραμένει ἀνοικτὸ τὸ ἐνδεχόμενον τὰ δύο αὐτὰ μαθήματα νὰ συνδέονται με κάποιον τρόπο με τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, ἀλλὰ σὲ καμία περίπτωση δὲν ἐμφανίζονται μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς πεσρεφιοῦ ἢ ὁποιοῦδήποτε ἄλλου κοσμικοῦ εἶδους. Ὁ χαρακτήρας τους καὶ ἡ μελικὴ τους ἀνάπτυξη τὰ ἐντάσσουν σαφῶς στὸ σῶμα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ὁ ὄρος «πεστρέφι» στὸν τίτλον τους ἀπορρέει ἐνδεχομένως ἀπὸ τὴν διαδεδομένη συνήθεια νὰ δίδονται σὲ πολλὰ κρατήματα ὀνόματα προερχόμενα ἀπὸ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ.

Ὡστόσο, αὐτὸς ὁ συμφυρμὸς ἀποτελέσει τὴν ἀφορμὴν γιὰ περαιτέρω διερεύνηση τοῦ ζητήματος. Πεσρέφια καὶ κρατήματα προέρχονται ἀπὸ δύο διαφορετικοὺς μουσικοὺς κόσμους. Τὰ πεσρέφια ποτελοῦν τὴν κορωνίδα τοῦ ὀργανικοῦ ρεπερτορίου τῆς κοσμικῆς μουσικῆς, τὰ κρατήματα «τὸν κολοφῶνα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας ἐξ ἐπέως καλλιτεχνικοῦ ακούσματος», ἀλλὰ καὶ τὰ δύο εἶδη ἐμφανίζουν ὀρισμένα κοινὰ γνωρίσματα. Τὸ πρῶτον ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει εἶναι τὸ συχνὸ φαινόμενον ὀνοματοδοσίας, πράγμα σπάνιον στὰ ὑπόλοιπα εἶδη τόσο τῆς κοσμικῆς, ὅσο καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀκόμη, πεσρέφια καὶ κρατήματα διαφοροποιοῦνται αἰσθητὰ ἀπὸ τὰ παραδόσεις στίχοι ὁποῖος ἀνήκουν, ἀφοῦ αὐτὰς εἶχαν στὸ κέντρο τῆς μουσικῆς πράξης καὶ δημιουργίας τὴν ὑπερσῆσιν τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Κύριον χαρακτηριστικὸν καὶ τῶν δύο εἶναι ὁ ὀργανικός τους χαρακτήρας καὶ ἡ ἀποδέσμευση ἀπὸ τὸ κείμενον ποὺ συνεπάγεται μεγαλύτερη ἐλευθερία κατὰ τὴν μελικὴν ἐπεξεργασία. Ἐντούτοις, τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον στοιχεῖον εἶναι ὅτι οἱ ἀρχαὲς τοῦ πεσρεφιοῦ ἐντοπίζονται σὲ ἕνα πολὺ συγγενὲς μετὰ κρατήματα εἶδος, τὸ *terenn*



τά τέλη του Ισ' αἰ., ἂν καὶ ἐκεῖ ἔχουμε τὴ χρήση ποιητικοῦ κειμένου καὶ ὄχι ἀσῆμων συλλαβῶν<sup>7</sup>.

Τόσο λοιπὸν στὴν ἐποχὴ τοῦ Θεοφάνους Καρύκη, ὅσο καὶ λίγο ἀργότερα στὴν ἐποχὴ τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη, τὸ πεσρέφι ὑπῆρχε ἀκόμα ὡς φωνητικὸ εἶδος μὲ καθορισμένη παρ' ὅλα αὐτὰ διάρθρωση, ὅπως ἀναλύθηκε παραπάνω. Ἡ ὅποια ἔμπνευση τῶν δύο αὐτῶν μελουργῶν ἀπὸ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ τῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴ σύνθεση κρατημάτων μὲ τὸ ὄνομα «πεσρέφι», προερχόταν ἀπὸ ἕνα φωνητικὸ καὶ ἀρκετὰ συγγενὲς μὲ τὰ κρατήματα εἶδος καὶ ὄχι ἀπὸ ὀργανικὰ πεσρέφια μὲ τὴ φόρμα ποῦ εἶναι γνωστὰ σήμερα.

### Σὰ ζ σεμαί

Τὸ σὰ ζ σεμαί<sup>8</sup>, ὅπως δηλώνει καὶ τὸ ὄνομά του, εἶναι ὀργανικὸ εἶδος<sup>9</sup>. Κατὰ παράδοση, κλείνει τὴν ἐνότητα ἐνὸς φασίλ, ἂν καὶ τὶς τελευταῖες δεκαετίες αὐτονομήθηκε ἀπὸ τὴ μακροφόρμα αὐτὴ καὶ ἐκτελεῖται καὶ μόνο του. Ὁ ὅρος σεμαί συναντᾶται στὴν ἀνατολικὴ μουσικὴ μὲ ποικίλα νοήματα. Ἡ ἀρχικὴ ρίζα τῆς λέξης συνδέεται μὲ τὸ sema', τὴν λειτουργικὴ πράξη τῶν Μεβλεβί Δερβίσηδων. Ἡ ὅλη του διάρθρωση θυμίζει τὸ πεσρέφι ἀπὸ τὸ ὅποιο ἐπηρεάστηκε κατὰ τὴν ἐξέλιξή του, μολοντί παρουσιάζει καὶ ἀρκετὰς διαφορὰς μὲ αὐτό. Στὶς μέρες μας ἔχει φτάσει μὲ τριμερὴ ἢ τετραμερὴ δομὴ καὶ δεκάσημο ρυθμικὸ κύκλο. Τὰ μέρη του ὀνομάζονται χανέδες (ἐνὸς hane) καὶ στὸ τέλος κάθε χανέ παίζεται ὁ μυλαζιμὲς ἢ τεσλίμ. Ὁ τελευταῖος χανές παρουσιάζει μία μεταβολὴ στὸ οὐσούλι σὲ τρίσημο ἢ ἐξάσημο (3/4, 3/8, 6/4, 6/8). Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ κ' αἰ. τὸ σεμαί ὑποσκελίζει βαθμιαίᾳ τὴ βαρύτητα τοῦ πεσερεφιού καὶ ἔρχεται στὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς ὀργανικῆς σύνθεσης καὶ ἐκτέλεσης. Ἀπόρροια αὐτῆς ἐξέλιξης εἶναι εἰσαγωγὴ διαφορετικῶν ρυθμῶν στὸν τελευταῖο χανέ, ὅπως 7/8 (Νιχαβέ ντ Σὰ ζ σεμαί τοῦ Μεσοῦ ντ Τζεμί λ Μπέη), 9/8 (Νικρι ζ Σὰ ζ σεμαί τοῦ Ρεφι κ Φερσάν), καὶ ἡ ἐτεροβαρὴς ἐπιμήκυνσή του.

Ἡ δομὴ τοῦ Σεμαγιού, ὅπως ναφέρθηκε καὶ πρῶτον, εἶναι ἀπὸ τὸν Ιθ' αἰ. τετραμερής:

1ος Χανές > Τεσλίμ

<sup>7</sup> E. Seroussi, "The Peshrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources", *TMQ*, τχ. 4/3 (1991), σσ. 1-9. Ἡ μόνη διαφορὰ ποῦ ἐντοπίζεται μεταξὺ ἐβραϊκῶν καὶ ὀθωμανικῶν φωνητικῶν πεσερεφιῶν συνίσταται στὸ γεγονὸς τῆς χρήσης ποιητικοῦ κειμένου ἀπὸ τὰ πρῶτα καὶ ὄχι σῆμων συλλαβῶν, ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ δευτέρω.

<sup>8</sup> Τὴν ἐκτενέστερη παρουσίαση τοῦ ὀργανικοῦ σεμαγιού δίδει ὁ W. Feldman, ὁ.π., σσ. 460-493, ὅπου καὶ ἰστορικὴ ἐπισκόπηση, δομὴ, ἀνάλυση καὶ πλούσια γιὰ τὸ θέμα βιβλιογραφία. Στὴν τουρκικὴ βιβλιογραφία ξεχωρίζει τὸ ἔργο τοῦ A. Yavaşca, ὁ.π. Ἐπιγραμματικὴ παρουσίαση τοῦ εἶδους δίδει ὁ M. Nazmi Ozalp, ὁ.π., σ. 7. Στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα εἰσαγωγικοῦ χαρακτήρα περιγραφή δίδουν οἱ Χρ. Τσιανοῦλης (*Ρωμιοὶ Συνθέτες τῆς Πόλης*, Ἀθήνα 1998, σ. 292) καὶ Γ. Ζάννος (ἐνθετο τοῦ δίσκου «*Βόσπορος*», *Ἕλληνες Συνθέτες τῆς Πόλης 1705-1905 αἰ.*, OM 2LP A/001-2, 1989). Βλ. κόμη, O. Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica* 5, Cambridge University Press 1988, σσ. 1-108· τοῦ ἰδίου, *Demetrius Cantemir: The collection of notations, Part 2, Commentary*, SOAS Musicological Series c. 3, London 2000.

<sup>9</sup> Saz στὰ τουρκικὰ σημαίνει ὄργανο, ὁπότε ἐδῶ τὸ οὐσιαστικὸ μεταβάλλεται σὲ ἐπίθετο. Ὁ Καντεμίρης ἀναφέρεται σὲ ὀργανικὸ σεμαί (semâ-i sazende) καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Ιθ' αἰ. ὁ ὅρος τροποποιεῖται σὲ saz semâ-i ἢ saz semâ'isi, ὅπως εἶναι γνωστὸς μέχρι σήμερα.

2ος Χανέ ς > Τεσλί μ

3ος Χανέ ς > Τεσλί μ

4ος Χανέ ς > Τεσλί μ

Έντούτοις, στί ς πηγές ς που αφοροῦν σεμάγια τὰ ό ποι α συνετέθησαν πρί ν από τὰ τέλη του 17 αῖ ., έ μφανίζετ αι τριμερής διάρθρωση και μέ τήν ό νοματολογία τών μερών ώς έ ξή ς:

Σέ ρ (κεφαλή) χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

Όρτά (μεσαί ος) χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

Σò ν (τελευταί ος) χανέ ς > Μυλαζιμέ ς

Συχνά παντ ᾱ ό ό ρος τερκίπι στο ν ό ποι ο έ γινε αναλυτική αναφορὰ παραπάνω κατά τήν έ ξέταση του πεσρεφιού . Έδῶ έ πισημαίνεται μόνο ή ί σχύ ς του φαινομένου και στά σεμάγια: τὰ μέρη του σεμαγιού ποτελοῦ νται από έ να ή δύο ή τρία τερκίπια τὰ ό ποι α αναφέρονται σαφώς τόσο στί ς καταγραφές του Πέτρου, ό σο και σ' αυτέ ς του Γρηγορίου.

## Ταξίμι<sup>10</sup>

Η αρχική έ ννοια του ό ρου ταξί μ [taqsım] ή ταν «διαίρεση». Τό ταξίμι εῖ ναι εί σαγωγικού χαρακτήρα ό ργανωμένος αυ τοσχεδιασμός που διέπεται από ό ρισμένους κανόνες αναφερόμενους π ευθείας στο μακάμι που τὰ ό νοματοδοτεῖ : χιτζάζ ταξίμι, ού σά κ ταξίμι κ.ο.κ. Αρχικά αφοροῦ σε εῖ τε φωνητική, εῖ τε ό ργανική έ κτέλεση, λ λὰ π ό τόν 17 αῖ . και μετά έ κτελεί ται αποκλειστικά ό ργανικό. Όπως προκύπτει από τί ς πηγές μας, τὰ παλαιότερα σημειογραφημένα ταξίμια προέρχονται από τόν Πέτρο Πελοποννήσιο. Βρίσκονται στού ς κώδικες Ί βήρων 997, Ξηροποτάμου 305 και Ξηροποτάμου 299 και προλογίζονται ώς «Προοίμια, ή ται ταξίμια τουρκιστικότερον μαθημάτων, συντεθέντα παρά κύ ρ Πέτρου Πελοποννησίου». Πρόκειται για μία σειρά δώδεκα αυ τοτελών ταξιμιών στού ς ό κτώ ή χους: έ να σε κάθε ή χο μέ έ ξαίρεση δύο στο ν β' ή χο, δύο στο ν γ', δύο στο ν βαρύ και δύο στο ν πλ. δ'. Ό ό ρος ταξί μ χρησιμοποιεῖ ται και από τόν Άποστολό Κώνστα στο θεωρητικό του ώς έ ναλλακτική ό νομασία τής μεγάλης ή αργής παρακλητικής<sup>11</sup>. Τό γεγονός αυ τό, σε συνδυασμό με τήν απουσία μακαμιού στί ς κεφαλίδες τών συγκεκριμένων ταξιμιών και τήν ύ παρξη μόνο ή χου, δημιουργεῖ ύ ποψίες ό τι ῖ σως τελικά και ή χρήση του ό ρου π ό τόν Πέτρο να αφορᾶ σε πιθανές εί σαγωγές, προοίμια Χερουβικών. Έντούτοις, ή μελέτη τής σημειογραφικής τους ύ φανσης και τής μορφολογικής τους ύ πόστασης τὰ έ ντάσσει στο σώμα τής κοσμικής μουσικής. Σε κάθε περίπτωση, ή μελωδική τους ανάπτυξη αποτυπώνει τή λογική τών βασικών κινήσεων ανά περιοχέ ς ό πως ακριβώς διασώζεται μέχρι σήμερα στήν παράδοση του ταξιμιού στήν

<sup>10</sup> Μικρή ς έ κτασης μονογραφία για τὸ ταξίμι δίδει ό Ο. Akdođu στο *Taksim, nadir nasıl yapılır*, Izmir 1989. Βλ. ακόμη, Y. Oztuna, *TMA*, τ. II, σ. 370- Garland 6, *The Middle East*, σ. 1178 στο λήμμα taqsım. W. Feldman, ό .π., σσ. 274-299. Κ. Kalaitzidis, "The Art of Improvisation in the Greek Musical Heritage", *Penser l'improvisation*, Mondher Ayari (έ πιμ.), Delatour France - IRCAM - CNRS - Université de Strasbourg, Paris 2015, σσ. 183-201.

<sup>11</sup> Θ. Άποστολοπούλου, *Άπόστολος Κώνστας*, σ. 149.

Έγγυς Ανατολή. Για παράδειγμα, στο ταξίμι σε ήχο πλ. δ<sup>12</sup> διακρίνονται κινήσεις στον α' και στον β' ήχο με ενδιάμεσες στάσεις στο Βου και στο Γα, και τέλος στον πλ. δ' έπτάφωνο και διαδοχικές πτωτικές κινήσεις στη βάση του Νη.

### Φωνητικά είδη<sup>13</sup>

#### Κιάρι

Το κιάρι<sup>14</sup> θεωρείται το εκτενέστερο, αρχαιότερο και πλέον έντεχο φωνητικό είδος της οθωμανικής μουσικής. Καρ είναι ή περσική μετάφραση της αραβικής λέξης 'amal, που σημαίνει «έργο», και ονομάζει κάθε μέρος της μακροφόρμας "nauba". Ός φόρμα έχει μεγάλη ελευθερία και πολυπλοκότητα στη δομή με κύριο χαρακτηριστικό την έντονη παρουσία τερενούμ στα διάφορα μέρη του. Σχεδόν πάντα μάλιστα αρχίζει με ένα τερενούμ<sup>15</sup>. Η δομή του είναι συνήθως διμερής, τριμερής ή τετραμερής. Σε κάθε μέρος διακρίνεται έναλλαγή στίχων ποιητικού κειμένου και τερενούμ μετά ή άνευ νοήματος. Η εκτέλεσή του τόνησε αρκετά νωρίς λόγω ακριβώς της έκτασής του αλλά και των πολύ ύψηλών δεξιολογικών απαιτήσεών του.

#### Κιάρ νατίκ

Το κιάρ νατίκ<sup>16</sup> είναι φωνητικό είδος εκτενούς ανάπτυξης, με κύριο χαρακτηριστικό τη χρήση μεγάλου ριθμού τροπικών σωμάτων (τερκίπια). Προήλθε από μετεξέλιξη του περσικού φωνητικού είδους του ιδ' - ιε' αι. kolliyât και είναι κατά κύριο λόγο παιδαγωγική χρήση. Παρά την έτυμολογική όμοιότητα με το κιάρι, μορφολογικά είναι προφανής ή σχέση του με το κούλι κουλιγιάτ πεσερέφι. Στο ποιητικό του κείμενο συναντούμε διαφορετικά όνόματα μακαμιών ανά ήμιστίχο ή στίχο με τη μελωδία να τραγουδιέται αναλόγως. Για παράδειγμα:

1ος στίχος: Χουσεϊνί

2ος στίχος: Ράστ

3ος στίχος: Χουζάμ κ.ο.κ.

<sup>12</sup> Έξηγημένο στη Νέα Μέθοδο από τον Θ. Άποστολόπουλο έχει συμπεριληφθεί στον δίσκο «Έν Χορδαίς», Πέτρος Πελοποννήσιος, 2005.

<sup>13</sup> Το ποιητικό κείμενο των φωνητικών συνθέσεων είναι στην οθωμανική γλώσσα με έντονες έπιρροές από την περσική και αραβική divan ποίηση. Ursula Reinhard, "Turkey: An Overview", *Garland 6, The Middle East*, σ. 773.

<sup>14</sup> Για το είδος του κιαριού βλ. O. Wrigth, *Words without Songs*, σσ. 166-172· A. Yava□ca, Alaeddin, ό.π., σσ. 403-473· M. Nazmi Ozalp, ό.π., σσ. 11-14· Y. Oztuna, *TMA*, τ. I, σ. 426-427· Ismail Hakki Ozkan,

Σε όρισμένες περιπτώσεις, στο πρώτο ήμιστίχιο ένος στίχου έχουμε όνομα μακαμιού και στο δεύτερο όνομα ούσουλιού:

A' Στίχος: 1ο ήμιστίχιο, Χουσεϊνί + 2ο ήμιστίχιο, ντουγιέ κ

B' Στίχος: 1ο ήμιστίχιο, Χουσεϊνί + 2ο ήμιστίχιο, ντουγιέ κ κ.ο.κ.

## Μπεστές

Ο μπεστές<sup>17</sup> είναι φωνητικό είδος έκτενουσ ανάπτυξης με κύριο χαρακτηριστικό την καλοφωνική μεταχείριση του μέλους. Η προέλευση του όρου είναι από τα περσικά και σημαίνει «όλοκληρωμένος», «περίκλειστος», αλλά ή γέννηση του είδους συντελείται στο όθωμανικό μουσικό περιβάλλον κατά τον ιζ' αιώνα. Στην τουρκική γλώσσα ή έννοια της λέξης είναι «δεμένος», «αφοσιωμένος», ενώ στην μουσική όρολογία σημαίνει το μουσικό έργο, την σύνθεση. Ο ρυθμικός του κύκλος είναι κατά παράδοση έκτεταμένος, όπως ακριβώς και στο πεσρέφι και το κιάρι: 16/σημος, 20/σημος, 24/σημος, 28/σημος, 32/σημος κ.ά. μέχρι και 64/σημος. Συνήθως, έχει τέσσερις στίχους οι όποιοι έκτυλίσσονται με δύο τρόπους διαφοροποιώντας και την όνομασία του: μουραμπά μπεστές και νακίς μπεστές. Ο πρώτος είναι τετραμερής και ο δεύτερος διμερής. Η τυπική διάρθρωση του μουραμπά είναι:

1. στίχος A1 Ζεμί νχανέ  
Τερενού μ A2
2. στίχος A1 Νακαρά τχανέ  
Τερενού μ A2
3. στίχος B1 Μιγιά νχανέ  
Τερενού μ B2
4. στίχος A1 Νακαρά τχανέ  
Τερενού μ A2

Το πρώτο, το δεύτερο και το τέταρτο μέρος έχουν ακριβώς την ίδια μελωδική γραμμή. Στο τρίτο που όνομάζεται μιγιά ν ή μελωδία ανεβαίνει στα ψηλότερα σημεία της διάταξης των φθόγγων του μακαμιού και παρουσιάζει μεγαλύτερη κινητικότητα σε άλλα μακάμια. Και τα τέσσερα μέρη τελειώνουν με ένα τερενούμ. Ο νακίς (= κέντημα) μπεστές παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλομορφία στην δομή και αναπτύσσεται συνήθως σε δύο στίχους. Το βασικό σχήμα είναι το έξής:

<sup>17</sup> Οι κυριότερες βιβλιογραφικές αναφορές για το είδος του μπεστέ: στην τουρκική βιβλιογραφία ξεχωρίζει κατάρχας το έργο του Alâeddin Yavuzca, ό.π., σσ. 474-501. Συνοπτική παρουσίαση του είδους δίδουν οι M. Nazmi Ozalp, ό.π., σσ. 14-17) και Ismail Hakki Ozkan,

Χανέ I	A στίχος 1 β δεύτερο ήμιστίχιο του στίχου 1
Χανέ II	B στίχος 2
Μιγιά ν χανέ	Γ στίχος 2
Χανέ III	Δδ τερενούμ, δεύτερο ήμιστίχιο του στίχου 2 β δεύτερο ήμιστίχιο του στίχου 2 β δεύτερο ήμιστίχιο του στίχου 2, κατάληξη

Ο μπεστές κυριαρχεί στη φωνητική συνθετική δημιουργία για δύο περίπου αιώνες, με τον ιν' να θεωρείται η περίοδος ακμής του. Οι συνθέτες της έποχής θεωρούν τον μπεστέ πιο λειτουργική φόρμα, εγκαταλείποντας σταδιακά το κατά πολύ έκτενέστερο κιάρι, γεγονός που συνδέεται με τις γενικότερες αισθητικές εξελίξεις στην όθωμανική αούλή. Οί Τουρκοί έρευνητές όμοφωνούν ό τι κορυφαίος συνθέτης μπεστέδων θεωρείται ό Ζαχαρίας Χανεντές, ό όποιος και μεγαλούργησε στο είδος αυτό.

### Φωνητικό σεμάι, Άγι ρ και Γιουρούκ

Προηγουμένως μελετήθηκε το όργανικό σεμάι και έγινε συνοπτική αναφορά στην προέλευσή του από το φωνητικό σεμάι. Φωνητικά σεμάγια υπάρχουν δύο είδών, το αγί ρ (βαρύ, αργό) και το γιουρούκ (γρήγορο). Η δομή τους μοιάζει με μικρογραφία του μουραμπά μπεστέ, αλλά παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία παραλλαγών. Η κύρια διαφοροποίησή τους έγκειται στη ρυθμική τους ύπόσταση: το ούσούλι και τη χρονική αγωγή τους. Το αγί ρ σεμάι είναι σε δέκασημο ρυθμό, 10/4 ή 10/8, και έκτελείται σε αργό χρόνο, όπως προδίδει και το όνομά του. Κάποιες φορές μεταβάλλει το ούσούλι σε 6/4 στο τέταρτο μέρος. Το γιουρούκ σεμάι αντίθετα είναι σε έξάσημο ρυθμό, 6/8 ή 6/4, και με πιο γρήγορη και «χαρούμενη» χρονική αγωγή. Κατά την έκτέλεση ένός φασιλίου το αγί ρ σεμάι βρίσκεται αμέσως μετά τον μπεστέ, ένώ το γιουρούκ σεμάι στο τέλος των φωνητικών συνθέσεων και πριν από το καταληκτικό σάζ σεμάι.

### Σαρκι

Σαρκι<sup>18</sup> στα τουρκικά σημαίνει κατά κυριολεξία τραγούδι, αλλά ταυτόχρονα ό όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει το μικρότερο σε μέγεθος είδος φωνητικής δημιουργίας της όθωμανικής μουσικής. Έμφανίζεται στα μέσα του 17' αιώ., αλλά η περίοδος ακμής του ως είδος ένοπιζείται από τα μέσα του 18' αιώ. Κατά παράδοση, ό ρυθμικός τους κύκλος

<sup>18</sup> Έκτεταμένη μελέτη για το Σαρκι δίδει ό Alâeddin Yavaşca, ό.π., 122-245. Συνοπτική παρουσίαση του είδους δίδουν οί M. Nazmi Ozalp, ό.π., σσ. 19-24 και İsmail Hakkı Ozkan,

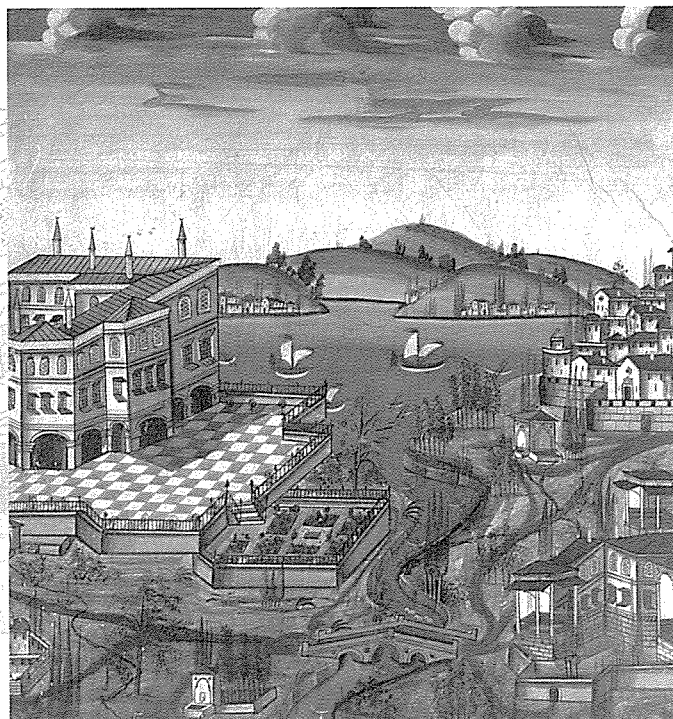
είναι μικρής έκτασης, τὸ πολὺ μέχρι δεκαπεντάσημος. Συνήθως, ἔχει τέσσερις στίχους καὶ ἡ τυπικὴ του διάρθρωση προσομοιάζει με αὐτὴ τοῦ μουραμπᾶ μπεστέ:

1. στίχος, μελωδία Α (Ζεμί ν)
2. στίχος, μελωδία Β (Νακαρά τ)
3. στίχος, μελωδία Γ (Μιγιά ν)
4. στίχος, μελωδία Β (Νακαρά τ)

Τὸ παραπάνω σχῆμα εἶναι ὁ κανόνας, ὁ ὁποῖος ὡστόσο γνωρίζει πολλὲς ἐξαιρέσεις καὶ παραλλαγές πού παραλείπονται γιὰ λόγους οἰκονομίας καὶ συνάφειας μετὰ τὸ 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
<b>MARIO VITTI</b> <i>Τα φαναριώτικα στιχουργήματα και η ελληνική ποίηση του καιρού τους . . . . .</i>	17
<b>ΙΛΙΑ ΧΑΤΖΗΠΑΝΑΓΙΩΤΗ-SANGMEISTER</b> <i>‘Εἰς το θέατρον του κόσμου’: Αποτυπώσεις του Μπαρόκ στα φαναριώτικα στιχουργήματα . . . . .</i>	27
<b>MATTHIAS KAPPLER</b> <i>Two Cities of Beloveds, One Garden of Love: The Case of Erotos Apotelesmata . . . . .</i>	89
<b>ALBRECHT BERGER</b> <i>Τα τραγούδια του σενιόρ Μόμαρς . . . . .</i>	107
<b>BENETIA ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ</b> <i>Φαναριώτικα στιχουργήματα σε αθηναϊκούς κώδικες . . . . .</i>	119
<b>ΧΑΡΙΤΩΝ ΚΑΡΑΝΑΣΙΟΣ</b> <i>Άσματα των Μπεκρήδων και ερωτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Βέροιας του 18<sup>ου</sup> αιώνα . . . . .</i>	153
<b>ΧΑΡΙΤΩΝ ΚΑΡΑΝΑΣΙΟΣ</b> <i>Η συλλογή φαναριώτικων στιχουργημάτων του Νικηφόρου Καντουριάρη 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<sup>ου</sup> 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<sup>ου</sup> αιώνα . . . . .</i>	305
ΣΤΕΣΗ ΑΘΗΝΗ <i>Η φαναριώτικη λυρική ποίηση και το τυπωμένο βιβλίο: 1790 – τέλος 19<sup>ου</sup> 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<sup>ου</sup> 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<sup>ου</sup> έως τις αρχές του 19<sup>ου</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

σχολιασμός από τον Γρ. Θ. Στάθη τραγουδιού του Νικηφόρου Καντουινάρη)· 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<sup>ου</sup> 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-Άθω – 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 (15<sup>th</sup> to Early 19<sup>th</sup> 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 Φωκαῆος 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<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>4</sup> 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 πηγές<sup>5</sup>

##### Κώδικες

1. Κώδ. BPA 927, 18<sup>ος</sup> αι. (γ' τέτ.), χαρτί, 150×100 χιλ., φφ. 86· γραφείας: Πέτρος Πελοποννήσιος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
  2. Κώδ. BPA 925, τέλ. 18<sup>ου</sup> ή αρχ. 19<sup>ου</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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 *Μελοπομένη*), 19<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> αι. (αρχ.), φ. 33<sup>r</sup>-40<sup>r</sup>· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
8. ΚΜΣ, κώδ. Ραιδεστηνού (Ρ2), 19<sup>ος</sup> αι. (αρχ.), σ. 48· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
9. ΚΜΣ, κώδ. Ραιδεστηνού (Ρ1), 19<sup>ος</sup> αι. (αρχ.), σ. 16· γραφέας: Νικηφόρος Καντουνιάρης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
10. Κώδ. Δοχειαρίου 322, 19<sup>ος</sup> αι. (περ. 1825), φ. 93<sup>r</sup>-96<sup>v</sup>· γραφέας άδηλος.<sup>6</sup> Λόγια μουσική της Πόλης (11 φαναριώτικα τραγούδια του Γρηγορίου πρωτοψάλτου και ένα σαρκί).

#### **Β. Νέες πηγές<sup>7</sup>**

##### *Κώδικες*

11. Κώδ. ΒΚΨ 19/173, 19<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> 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<sup>ος</sup> αι. (δ΄ τέτ.), φ. 73<sup>ε</sup>, 74<sup>ν</sup>· γραφέας άδηλος. Δύο φαναριώτικα τραγούδια.
17. Συλλ. Ψάχου, Αρχείο Γρηγορίου πρωτοψάλτου, φάκ. 3/76, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ τέτ.), σ. 4· γραφέας: Γρηγόριος πρωτοψάλτης. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
18. ΒΚΨ φάκ. 3/81, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ τέτ.), φφ. 4· γραφέας: Γρηγόριος πρωτοψάλτης. Λόγια μουσική της Πόλης (το κιάρι του Γεωργίου Σούτζου).
19. Κώδ. Ξενοφώντος 146, 19<sup>ος</sup> αι. (1825), φ. 140<sup>ν</sup>· γραφέας άδηλος. Ένα φαναριώτικο τραγούδι του Γρηγορίου πρωτοψάλτου.
20. Κώδ. Αρχιεπισκοπής Κύπρου 33, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ ήμισυ), φφ. 3· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
21. ΒΚΨ φάκ. 3/73, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ ήμισυ), σ. 16· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
22. ΒΚΨ φάκ. 3/89, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ ήμισυ), σ. 16· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
23. ΒΚΨ φάκ. 3/93, 19<sup>ος</sup> αι. (α΄ ήμισυ), φφ. 4· γραφέας άδηλος. Λόγια μουσική της Πόλης (φαναριώτικα τραγούδια).
24. ΒΚΨ φάκ. 4/117, 19<sup>ος</sup> 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».<sup>8</sup> 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<sup>ο</sup> 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<sup>ος</sup> στίχος α' μελωδική γραμμή + β' μελωδική γραμμή

2<sup>ος</sup> 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 φῶς μου*, ήχος δ' λέγετος, μακάμ σεγκιά, ουσούλ σοφιάν (κώδ. BPA 927, φ. 38<sup>ο</sup>):



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 καρδιαὶ ζωογονεῖς

Part II

ἀναπνεύσων τῶν ἀεθέρων ἀκράσῃ δοξηνῆς

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	<i>α'</i> μέρος	<i>β'</i> 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	<i>α'</i> μέρος	<i>β'</i> 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 πρωτοφάλτης, (Αρχ.) *Συλλογή πολλῶν χαρίτων*, ήχος βαρύς<sup>7</sup> 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*

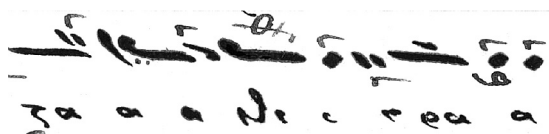
Γρηγόριος πρωτοφάλτης, (Αρχ.) *Πιά ἰσάφι κάμε δέφι*, ήχος πλ. *α'*, σιρφ μπουσελίκ, σοφιάν (ΑΓπ, φάκ. 3/76, 2):

- 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*

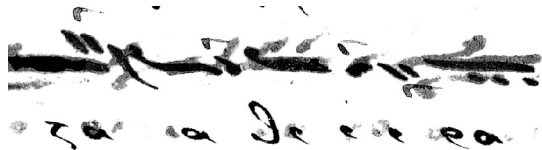
Αυτή η επανάληψη μέρους του τελευταίου στίχου με διαφορετική μελωδική γραμμή αποτελεί ένα μορφολογικό στοιχείο δανεισμένο από τα φωνητικά είδη της οθωμανικής αυλής, και ονομάζεται *νακαράτ*. Το φαινόμενο επαναλήψεων στίχων ή φράσεων παρατηρείται σε διάφορες μορφές, κατά τις οποίες κυριότερη είναι η επανάληψη 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<sup>ν</sup>-3<sup>ν</sup>).

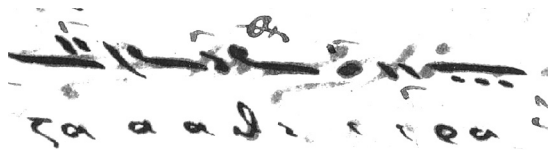
Κατάληξη 1α



Κατάληξη 1β



Κατάληξη 2α



Κατάληξη 2β



Γρηγόριος πρωτοψάλτης, (Αρχ.) Ἔνας εὖμορφος πλανήτης, ἴχος πλ. δ<sup>2</sup>, 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	Ἔχεις φῶς μου κάλλος νούρι
12	6	6	εναλλαγές 8σύλ. και 7σύλ.	Βλέπω ναι 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 θαυμαστὸν
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 (δίσημος 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*<sup>9</sup> 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 Καντου-νιάρη, ήχος πλ. δ', σοφιάν, στίχοι Νικηφόρου Καντουνιάρη (κώδ. BPA 784, φ. 70<sup>ο</sup>, 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<sup>ο</sup>, 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 δ<sup>2</sup>, σαζκιάρ, σοφιάν.



(Αρχ.) Συλλογή πολλῶν χαρίτων, ήχος βαρύς<sup>7</sup> χρωματικός, εβτζαρά, σοφιάν.



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



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



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

(Αρχ.) Τί περιφορά 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<sup>ου</sup> και το α' μισό του 19<sup>ου</sup> 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<sup>ος</sup> 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.<sup>10</sup> 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<sup>ου</sup> αι.).  
Κώδ. Μεγ. Λαύρας Θ 178, φ. 2<sup>ν</sup> (έτ. 1815).