

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΣΜΟΙ ΣΟΥΛΤΑΝΩΝ ΣΕ ΨΑΛΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ.

**ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ.**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

(Εθνομουσικολογία/Βυζαντινή Μουσική)

της φοιτήτριας

Μερβέ Καρά

ΑΕΜ: 1682

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Στον Γκιράι και την Μεριέμ

Πρόλογος

Ύστερα από μια συζήτησή μου με τον κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο, ο οποίος γνώριζε την άριστη γνώση μου στην τουρκική γλώσσα, μου πρότεινε το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας. Με ενθουσιασμό ξεκίνησα την εργασία μου γνωρίζοντας ότι υπάρχουν τόσα πολλά να μάθω αλλά και να πω. Στο σημείο αυτό, οφείλω να ευχαριστήσω τον κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο, τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας, για την πολύτιμη καθοδήγηση και την βοήθεια που μου πρόσφερε.

Η εκπόνηση της εργασίας μου παράλληλα με την ανατροφή της κόρης μου, πέρα από την προσωπική μου προσπάθεια απαιτούσε κυρίως τη βοήθεια του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος. Αισθάνομαι, λοιπόν, την ανάγκη να ευχαριστήσω την μητέρα μου που ήταν πάντα δίπλα μου όταν την χρειαζόμουν, τον πατέρα μου που ήταν ο πρώτος μου δάσκαλος μουσικής, και τον αδερφό μου που πάντα θαύμαζα. Ευχαριστώ όλους που ήταν κοντά μου με την στήριξη τους.

Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον σύζυγό μου που πάντα με στηρίζει και ενθαρρύνει σε όλες τις προσπάθειές μου και είναι πάντα δίπλα μου.

Μερβέ Καρά.

Περιεχόμενα

Σελίδα αφιέρωσης.....	2
Πρόλογος.....	3
Περιεχόμενα.....	4
Βιβλιογραφία.....	5
Εισαγωγή.....	8
<u>Κεφάλαιο Α΄</u>	14
Η Καραμανλήδικη γραφή.....	56
Σουλτάνοι και μουσική.....	57
Αμπντούλ Χαμίτ Β΄.....	63
<u>Κεφάλαιο Β΄</u>	66
Ενδεικτικές ονομασίες των μακάμ των Πολυχρονισμών.....	70
Στίχοι των Πολυχρονισμών.....	71
<u>Κεφάλαιο Γ΄</u>	87
Συμπεράσματα.....	98

Βιβλιογραφία

Αλεξάνδρου Μαρία, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής – Μουσικολογικές & καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2017.

Αλεξάνδρου Μαρία, «Σημειώσεις μαθήματος: Ιστορία και Μορφολογία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μουσικής», (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Χειμερινό Εξάμηνο 2012 – 2013.

Ανδρικού Νίκου, «Τουρκόφωνοι Πολυχρονισμοί και Άσματα Εγκωμιαστικά στον Σουλτάνο Abdülhamit τον Β΄, μελοποιημένα από εκκλησιαστικούς συνθέτες», *Μουσικός Λόγος*, 10, (2012).

Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, Αθήνα 2012.

Βλαστού Παύλου, «Παράρτημα ‘Φόρμιγγος’ μουσικόν», 1906.

Γεδεών Μανουήλ, *Αι Φάσεις του παρ’ ημίν Εκκλησιαστικού Ζητήματος*, Κωνσταντινούπολη 1910.

Γεδεών Μανουήλ, «Μουσικαί διαχύσεις οικιακαί», (1921), Αθήνα.

Γεωργίου Νικολάου, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, Σμύρνη 1899.

Γιαννόπουλου Εμμανουήλ, «Σημειώσεις μαθήματος: Λόγος και μέλος. Το συναμφοτέρων της ψαλτικής έκφρασης», (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Εαρινό Εξάμηνο 2016 – 2017.

Δομεστίκου Στεφάνου, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής και Εφαρμογή αυτής εις την καθ ημάς Μουσικήν*, Κωνσταντινούπολη 1843.

Δραγούμη Μάρκου Φ., *Από το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο· Μουσικολογικές περιπλανήσεις*, (Ιόνιο Πανεπιστήμιο), Κέρκυρα 2007.

Δραγούμη Μάρκου, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική. Οι Μεταγραφές της Μεγάλης δοξολογίας του Μελχισεδέκ και άλλα κείμενα*, τόμ. 2, Αθήνα 2009.

Ερευνίδη Παύλου, Τσιαμούλη Χρίστου, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος – 20ος αιώνας)*, (ΔΟΜΟΣ), 1998.

Ζωγράφου Ιωάννου, *Απάνθισμα –Μεδζμουαΐ Μακαμάτ*, Κωνσταντινούπολη 1856.

Ζωγράφου Κέϊβελη Ιωάννου, *Μουσικόν Απάνθισμα*, (Η Ανατολή), Κωνσταντινούπολη 1873.

Καρακατσάνη Χαράλαμπος, *Βυζαντινή Ποταμής – Θεωρητικόν Κύριλλου Μαρμαρηνού του Τήγιου*, τόμ. ΙΑ΄, Αθήνα 2004.

Κηλτζανίδη Παναγιώτη, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Εξωτερικού Μέλους*, Κωνσταντινούπολη 1881.

Κροκίδη Εμμανουήλ, *Εξωτερική Βυζαντινή Μουσική*, τευχ. Α΄, Αθήνα 1972.

Κυριαζίδου Αγαθάγγελου, *Εν Άνθος της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1896.

Κυριαζίδου Αγαθάγγελου, *Αι Δυο Μέλισσαι*, Β', Κωνσταντινούπολη 1906.

Κυφιώτου Δημητρίου, *Μουσικόν Απάνθισμα*, Β', Κωνσταντινούπολη 1901.

Μαδυτινού Κοσμά, *Ποιμενικός Αυλός*, Αθήνα 1897.

Μαδυτινού Χρύσανθου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, 1832.

Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν Συντομώτατον ήτοι περί καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902.

Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1888.

Ναυπλιώτη Ιακώβου, *Φόρμιγξ: ήτοι Συλλογή ασμάτων και ωδών των μετενεχθέντων εκ της ευρωπαϊκής μουσικής γραφής εις την καθ' ημάς εκκλησιαστικήν, των δε πρωτοτύπων όλως προς χρήσιν των Δημ. Σχολείων και παντός φιλομούσου*, (Πατριαρχικό Τυπογραφείο), Κωνσταντινούπολη 1894.

Παπαδοπούλου Γεωργίου, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1904.

Παπαδοπούλου Γεωργίου, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, (Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών «Ρωμανός ο Μελωδός και Ιωάννης ο Δαμασκηνός»), Αθήνα 1995.

Πούλου Παναγιώτη, *Η Μουσική στον Ισλαμικό Κόσμο*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2015.

Πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής και Εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς Μουσικήν*, Κωνσταντινούπολη 1843.

Στάθη Γεωργίου Θ., «Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης: διδακτική και διάδοση», (2000) Αθήνα.

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση*, (Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων), Αθήνα 1999.

Aydınlı Rıdvan, *Osmanlı/Türk Müziği Geleneğinin Karamanlıca Kaynaklarında Usul Meselesi*, İstanbul 2020.

Bayındır Uluskan Seda, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçıya Bakışı», *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 36, (2018), σσ. 5-28.

Erol Merih, «Osmanlı Son Döneminde Rum Musiki Cemiyetleri», *Toplumsal Tarih*, 242, (2014), σσ. 69-75.

Feyzi Ahmet, «XIX. Yüzyıl Bizans Müziği Kuramsal Yapı İfadesinde Geleneksel Türk Müziği Etkileri», *ZfWT*, 8 n.2, (2016), σσ. 199-215.

Feyzi Ahmet, «Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği - Bizans Müziği “Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme», *Bilig*, 81, (2017), σσ. 261-294.

Gülmemed Süreyya, Kuloğlu Ünüshan, «Osmanlı Müzik Kültürü», *Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi*, Ankara 2009.

Keskiner Philippe Bora, «Klasik Türk Müziğinde Makam ve Usül İsimlerinin Yan Anlamları ve Etimolojik Kökenleri», σσ. 1-30.

Kutlay Baydar Evren, «Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı’da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları», *Koç Üniversitesi*, σσ. 139-154.

Özkan İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri – Kudüm Velveleleri*, (Ötüken), İstanbul 2003.

Popescu Judetz Egenia, Ababi Sirli Adriana, *Sources of 18th century music. Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos’ Comparative treatises on secular music*, İstanbul 2000.

Somakçı Pınar, «Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekâr II. Beyazıt’ın Türk Müziği Üzerindeki Etkileri ve Günümüze Olan Yansımaları», *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 9, (2019), σσ. 179-187.

Şenyurt Oya, «II. Abdülhamit Döneminde İki Ünlü Saray Mimarının Siyasi İlişkileri», *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, (2010), σσ. 539-548.

Tokalak İsmail, *Bizans – Osmanlı Sentezi· Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerinde Etkisi*, (Gülerboy), İstanbul 2006.

Yahya Kaçar Gülçin, «Türk Musikisinde Makam», *Gazi Üniversitesi*, 11, (2008), σσ. 145—158.

Διαδικτυογραφία

<https://www.izmirdergisi.com/tr/sanat/1426-egitim-muzigi-ve-izmir> (23.08.2022)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Karaman%C4%B1ca> (15.9.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Abdul_Hamid_II(29.9.2022)

Εισαγωγή

Η βυζαντινή μουσική μπορεί να οριστεί, με την απλούστερη έννοια, ως μουσική της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ο όρος «βυζαντινή μουσική» αντιπροσωπεύει σήμερα την εκκλησιαστική μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας και συνδέεται στενά, σύμφωνα με μελετητές, με το αρχαίο ελληνικό μουσικό σύστημα. Το επιστημονικό ενδιαφέρον προς τη βυζαντινή μουσική που απασχόλησε και εξακολουθεί να απασχολεί τους Έλληνες και ξένους επιστήμονες – μουσικολόγους οφείλεται στην μοναδικότητα της βυζαντινής μουσικής.

Η βυζαντινή μουσική, από τα πρώτα χρόνια του χριστιανισμού έως σήμερα, δεν σταμάτησε ποτέ να έχει σημαντική και ζωνήρη παρουσία μέσα σε ορθόδοξους, κυρίως ελληνικούς, ναούς. Υπήρξαν περίοδοι άνθησης αλλά και περίοδοι στασιμότητας.

Η ιστορία της βυζαντινής μουσικής, ή αλλιώς, της ψαλτικής τέχνης χωρίζεται σε δυο μεγάλες περιόδους: την προσημειογραφική από τον πρώτο χριστιανικό αιώνα μέχρι τον 10^ο αιώνα και την σημειογραφική περίοδο από τα μέσα του 10^{ου} αιώνα έως σήμερα. Η προσημειογραφική περίοδος προσεγγίζεται κυρίως μέσα από φιλολογικές και πατρολογικές πηγές και μαρτυρίες.¹

Η καταγραφή της υμνολογίας με σημειογραφία αρχίζει μέσα του 10^{ου} αιώνα. Από τη φανέρωση της η βυζαντινή σημειογραφία πέρασε από τέσσερα στάδια εξέλιξης, τα οποία ορίζουν και τις τέσσερις περιόδους της. Η εξέλιξη και ο προσδιορισμός των περιόδων ορίζονται από εσωτερικές διεργασίες και εσωτερικά κριτήρια της σημειογραφίας, όπως: α) η εμφάνιση και ο αριθμός των σημαδιών, β) η ενέργεια των σημαδιών, γ) η αχρήστευση και η βαθμιαία εξαφάνιση κάποιων σημαδιών, και δ) η μεταγραφή των μελών από ένα τύπο σημειογραφίας σε άλλο ή και μετάλλαξη του σχήματος κάποιων σημαδιών.

Σύμφωνα με τα στοιχεία αυτά διακρίνονται τέσσερις περίοδοι εξέλιξης της σημειογραφίας και παράλληλα της μελοποιίας:

1. Η πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (μέσα 10^{ου} αιώνας έως 1177),
2. Η μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία (1177 έως 1670 περίπου),

¹ΣΤΑΘΗ, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης· διδακτική και διάδοση*, 2000, σ. 1.

3. Η μεταβατική – εξηγητική σημειογραφία (περίπου 1670 έως 1814) και
4. Η αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου (1814 έως σήμερα).²

Τα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν κοντά στις αλλαγές των περιόδων επηρέασαν την εξέλιξη της βυζαντινής σημειογραφίας χωρίς, όμως, να είναι καθοριστικά στον προσδιορισμό των περιόδων.

Η βυζαντινή μελωδία, κατά την πρώτη χριστιανική χιλιετία, αναπτύσσεται κυρίως προφορικά. Διασώθηκαν ολιγάριθμες, κυρίως αποσπασματικές πηγές που επιβεβαιώνουν τη χρήση της τοπικής σημειογραφίας μικρότερης έκτασης. Ενώ, από τον 10^ο έως τον 13^ο αιώνα, με την χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας ξεκινάει η καταγραφή ευρέων στρωμάτων του παλαιότερου ρεπερτορίου και εμφανίζονται νέα δημιουργήματα, τα οποία συγκεντρώνονται κυρίως σε τέσσερις τύπους μουσικών χειρογράφων:

- 1) Ειρμολόγιον (ειρμοί κανόνων)
- 2) Στιχηράριον (στιχηρά ιδιόμελα)
- 3) Ψαλτικόν (βιβλίο με σολιστικό ρεπερτόριο)
- 4) Ασματικόν (βιβλίο με ρεπερτόριο για το χορό ψαλτών)

Η μουσική που εμπεριέχεται σε αυτούς τους τέσσερις τύπους μουσικών χειρογράφων συγκροτεί το παλιό, κλασσικό, ρεπερτόριο.

Από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα έως την Άλωση η εκκλησιαστική μουσική παρουσιάζει μια ιδιαίτερη δημιουργικότητα και επίδοση. Περίφημοι συνθέτες και δάσκαλοι διαμορφώνουν οριστικά το βυζαντινό μέλος και δημιουργούν την μεγάλη βυζαντινή μουσική παράδοση. Από κάθε άποψη, η βυζαντινή μουσική δραστηριότητα γύρω στα χρόνια της Άλωσης είναι έντονη και παραγωγική.

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 αποτελεί σαφές όριο για τις μελέτες της μουσικής κληρονομιάς που άφησαν οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης. Η Άλωση, όμως, δεν διέκοψε τη συνέχεια του βυζαντινού πολιτισμού. Αν και το Βυζάντιο δεν υπήρχε ως κράτος, ο βυζαντινός πολιτισμός συνέχισε να είναι ισχυρός παράγοντας στις πολιτιστικές δραστηριότητες και τις ζωές του ορθόδοξου πληθυσμού της περιοχής. Οι πηγές μας δείχνουν ότι η βυζαντινή παράδοση συνεχίζεται. Αυτή η

²ΣΤΑΘΗ, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης· διδακτική και διάδοση*, 2000, σσ. 3-4.

παράδοση περιλαμβάνει όχι μόνο το ρεπερτόριο, αλλά και το ενδιαφέρον των μη ελληνικών λαών για τη μουσική. Αυτό το φαινόμενο μπορεί να συναντηθεί σε χειρόγραφους κώδικες που περιέχουν μεγάλο αριθμό μελωδιών που συνέθεσαν Πέρσες, Οθωμανοί, Άραβες και άλλοι ξένοι συνθέτες.

Η μεγάλη βυζαντινή παράδοση, ύστερα από ένα μεγάλο διάστημα στασιμότητας αρχίζει να δέχεται επιρροές από την νέα ιστορική πραγματικότητα με αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση και την ανανέωση σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς. Πιο συγκεκριμένα, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας χωρίστηκε σε πέντε περιόδους:

1. (1453 – 1580) “Η επιβίωση της παράδοσης”
2. (1580 – 1650) “Η προπαρασκευή για την ανανέωση”
3. (1650 – 1720) “Η πρώτη μεγάλη ακμή”
4. (1720 – 1770) “Στασιμότητα και ανάκαμψη. Η νέα προετοιμασία”
5. (1770 – 1820) “Η δεύτερη μεγάλη ακμή”³

Η τελευταία δεκαετία της «δεύτερης μεγάλης ακμής» είναι ιδιαίτερα σημαντική για πολλούς λόγους. Είναι μια δεκαετία με έντονη δημιουργικότητα η οποία καθορίζει την πορεία της εκκλησιαστικής μουσικής θεωρίας και πράξης. Το 1814, η μουσική ανάγνωση, τα συστήματα σημειογραφίας και η θεωρία της μουσικής υποβλήθηκαν σε μεταρρύθμιση. Η επινόηση και η εφαρμογή του νέου αυτού συστήματος πραγματοποιήθηκε από τους λεγόμενους «τρεις δασκάλους»: τον Χρυσάνθο εκ Μαδύτων και μετέπειτα Αρχιεπίσκοπο Δυρραχίου, τον Γρηγόριο Λευΐτη και μετέπειτα Άρχοντα Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου και τον Χουρμούζιο εκ Χάλκης και μετέπειτα Χαρτοφύλακα της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Σκοπός της Μεταρρύθμισης ήταν αφενός η απλούστευση του πολύπλοκου παλαιού συστήματος και αφετέρου η συγκρότηση της Θεωρίας της Ψαλτικής Τέχνης.

Το δεύτερο επίτευγμα της περιόδου είναι η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας. Μετά το πρώτο έντυπο βιβλίο εκκλησιαστικής μουσικής το 1820, υπήρξε αξιοσημείωτος αριθμός τυπώσεων μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.⁴

³ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση*, 1999, σσ. 17-18.

⁴ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση*, 1999, σ. 97.

Η ψαλτική παράδοση, με την μεταρρύθμιση στο σημειογραφικό σύστημα της μουσικής, χωρίστηκε σε δύο περιόδους: στην προ και στην μετά του 1814. Η περίοδος μέχρι το 1814 θεωρείται πια ως «Παλαιά Μέθοδος» και η μετά ως «Νέα Μέθοδος». Η Παλαιά Μέθοδος βασίζεται σε συνοπτική – στενογραφική σημειογραφία, ενώ η Νέα Μέθοδος χρησιμοποιεί αναλυτική σημειογραφία βασισμένη στα φωνητικά σημάδια για την σαφή καταγραφή του μέλους.⁵

Η μουσική, που είναι η κοινή γλώσσα του κόσμου, δεν τροφοδοτήθηκε από μια μόνο πλευρά στην ιστορική πορεία, αλλά πάντα ανανεωνόταν και εξελίσσονταν. Η μουσική, όπως και οι κοινωνίες, έχει επηρεαστεί από τις κοινωνικές εξελίξεις.

Η Οθωμανική Αυτοκρατορία άρχισε να συναντιέται με τη βυζαντινή μουσική από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής της, από την εποχή του Οσμάν Μπέη. Οι Οθωμανοί ιστορικοί ανέφεραν ότι ο Οσμάν Μπέης ήταν καλός φίλος με ορισμένους Βυζαντινούς Χριστιανούς και τους συναντούσε στα τραπέζια διασκέδασης. Μάλλον υπήρχε και μουσική σε αυτές τις συναντήσεις.⁶

Γεγονός που δεν μπορεί να αγνοηθεί είναι ότι η θρησκευτική μουσική, οι ύμνοι και οι συνθέσεις που αναπτύχθηκαν στη Βυζαντινή Ορθόδοξη Εκκλησία επηρέασαν την τουρκική μουσική. Στο ιερό βιβλίο του Ισλάμ, το Κοράνι, δεν υπάρχουν στοιχεία για τη μουσική. Οι θεολόγοι βασισμένοι σε υποκειμενικές ερμηνείες κάποιων εδαφίων του Κορανίου επέτρεπαν και απαγόρευαν τη μουσική ανά περιόδους. Έτσι, και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία τον 16^ο αιώνα, καθώς η μουσική εξαπλώθηκε στην κοινωνία, οι θεολόγοι έδιναν φετβά (αξιόπιστη ερμηνεία από ειδικό σε θέματα που σχετίζονται με τον ισλαμικό νόμο) ότι είναι αμαρτία να ασχολείσαι με τη μουσική. Η πλειοψηφία όσων ερμήνευαν οθωμανική – τουρκική μουσική ήταν είτε μη μουσουλμάνοι είτε προσήλυτοι.

Η συμβολή των Τούρκων στη μουσική τους άργησε πολύ. Η πρώτη απόπειρα σημειογραφίας για τουρκική μουσική από έναν μουσουλμάνο τουρκικής καταγωγής πραγματοποιήθηκε τέσσερις αιώνες μετά την ίδρυση της Οθωμανικής

⁵ΣΤΑΘΗ, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης: διδακτική και διάδοση*, 2000, σ. 7.

⁶TOKALAK, *Bizans – Osmanlı Sentezi: Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerinde Etkisi*, 2006, σσ. 531,533.

Αυτοκρατορίας. Ωστόσο, το πρώτο σύστημα και πολλά άλλα συστήματα μουσικής σημειογραφίας που δοκιμάστηκαν στη συνέχεια δεν ήταν μόνιμα.⁷

Ο Βυζαντινός μουσικός πολιτισμός συνέβαλε στο να διασωθούν τα αρχαιότερα γραπτά μουσικά κείμενα που αφορούν την εξωτερική μουσική. Η τουρκική μουσική, όπως και οι άλλες μουσικές παραδόσεις της Ανατολής, με εξαίρεση τη Βυζαντινή, δεν έχει σύστημα γραφής. Δεν γράφονται παρτιτούρες και όλη η διεργασία (εκπαιδευτική και καλλιτεχνική) γίνεται προφορικά. Αυτό μας δείχνει τη σημασία των γραπτών πηγών χωρίς όμως να μειώνει την αξία της προφορικής μουσικής παράδοσης.

Οι σπουδαίοι συνθέτες που έζησαν στην Πόλη μετά την Άλωση άρχισαν να στρέφονται και σε άλλες πηγές έμπνευσης. Ασχολήθηκαν τόσο με την εκκλησιαστική, όσο και με την εξωτερική μουσική. Ένας από τους σημαντικότερους ήταν ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος.⁸

Ο όρος «Εξωτερική Μουσική» καθιερώθηκε στα χρόνια της Τουρκοκρατίας για τον προσδιορισμό της κοσμικής μουσικής των Βυζαντινών. Η εξωτερική μουσική καλλιεργήθηκε παράλληλα με την Ψαλτική Τέχνη. Έζησε μεγάλη άνθηση και είχε σημαντική θέση στις ζωές των ανθρώπων. Παρατηρείται πως οι μελοποιοί της εποχής προκειμένου να περιγράψουν μέλη Εκκλησιαστικής μουσικής χρησιμοποιούσαν Ελληνικούς μουσικούς όρους, ενώ για την περιγραφή μελών Εξωτερικής μουσικής χρησιμοποιούσαν, συνήθως, Τουρκικούς όρους όπως, για παράδειγμα, μακάμ, ουσούλ, κλπ.

Το παλαιότερο χειρόγραφο κοσμικής μουσικής που σώζεται με βυζαντινή μουσική σημειογραφία βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (χφο αρ. 2401, φ. 122β), αρχές 15ου αιώνα, με το ανώνυμο Πέρσικον σε ήχο δ', που αποτελεί το παλαιότερο ντοκουμέντο εξωτερικής μουσικής από τα βυζαντινά χρόνια και, ταυτόχρονα, το παλαιότερο γραπτό τεκμήριο περσικής μουσικής. Το κείμενο είναι

⁷ TOKALAK, *Bizans – Osmanlı Sentezi: Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerinde Etkisi*, 2006, σσ. 542-546.

⁸ ΔΡΑΓΟΥΜΗ, *Από το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο: Μουσικολογικές περιπλανήσεις*, 2007, σ. 25.

στα περσικά, γραμμένο όμως με την ελληνική αλφάβητο και με σημαδόφωνα της όψιμης μεσοβυζαντινής σημειογραφίας.⁹

Η παρούσα εργασία εστιάζει σε ένα συνθετικό είδος της εξωτερικής μουσικής, τους Πολυχρονισμούς σε Σουλτάνους που δημοσιεύθηκαν σε εκκλησιαστική παρασημαντική στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το είδος αυτό αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση μελοποιητικής φόρμας από εκκλησιαστικούς δασκάλους και συνθέτες και απευθύνεται σε πρόσωπα Σουλτάνων, καταγεγραμμένα στο σύστημα της αναλυτικής παρασημαντικής. Παρόλο που η «επευφημία» κοσμικών αρχόντων αποτελεί παλαιότερη λειτουργική πρακτική, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα το είδος αυτό εξελίσσεται σε μεγάλο βαθμό. Οι συνθέσεις αυτές, στην πλειονότητα τους, αναφέρονται σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές από τις ζωές των Σουλτάνων, όπως για παράδειγμα, η ανάρρηση στον θρόνο και η στέψη, σημαντικές επισκέψεις, χρονικές επετείους και εορτές κ.α.. Η γλώσσα του στίχου είναι πολλές φορές η τουρκική, ή η ελληνική και η τουρκική μαζί, ή η τουρκική γραμμένη με την ελληνική αλφάβητο (μέθοδο της Καραμανλήδικης γραφής).¹⁰

Ακολουθεί το πρώτο κεφάλαιο στο οποίο θα παρουσιαστούν αναλυτικά τα βιβλία στα οποία υπάρχουν Πολυχρονισμοί, οι Σουλτάνοι στους οποίους αναφέρονται αυτές οι συνθέσεις, καθώς και οι μελοποιοί των συνθέσεων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η σχέση των ήχων – μακαμιών με εστίαση στους ήχους – μακάμια που είναι μελοποιημένοι οι Πολυχρονισμοί και οι ρυθμοί (usul)¹¹ που χρησιμοποιήθηκαν με παραδείγματα στην ρυθμική σημειογραφία του πενταγράμμου. Στο τέλος του κεφαλαίου υπάρχουν οι στίχοι των Πολυχρονισμών που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία μαζί με την μετάφραση τους στις περιπτώσεις που είναι γραμμένοι με τη μέθοδο της Καραμανλίδικης γραφής.

Τέλος, το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αποτελείται από μεταγραφές επιλεγμένων συνθέσεων που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα δυο κεφάλαια.

⁹ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: Μουσικολογικές & καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, 2017, σ. 354.

¹⁰ ΑΝΔΡΙΚΟΣ, «Τουρκόφωνοι Πολυχρονισμοί και Άσματα Εγκωμιαστικά στον Σουλτάνο Abdülhamit τον Β΄, μελοποιημένα από εκκλησιαστικούς συνθέτες», σσ. 2-3.

¹¹ Ρυθμικός κύκλος – το ύφος με το οποίο πρέπει να παιχτεί μια σύνθεση.

Κεφάλαιο Α΄

Οι Πολυχρονισμοί, ως είδος σύνθεσης, είναι ύμνοι που πολυχρονίζουν θρησκευτικούς ή πολιτικούς ηγέτες. Το είδος του πολυχρονισμού στα πλαίσια της λατρείας, αλλά και εκτός αυτής, υπήρχε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, καθώς επίσης και κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας.

Η παρούσα εργασία εστιάζει σε πολυχρονισμούς και ύμνους σε Σουλτάνους που μελοποιήθηκαν από εκκλησιαστικούς συνθέτες στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Το συνθετικό είδος αυτό παρατηρείται στις πηγές καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα με κορύφωση κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Οθωμανικού κράτους από τον Αμπντούλ Χαμίτ τον Β΄.

Η γλώσσα είναι ένα εργαλείο για τη μετάδοση ιδεών στον δέκτη με κοινά σύμβολα. Στην Οθωμανική Αυτοκρατορία οι καλλιτέχνες, συχνά, επαινούν τους Σουλτάνους τους για να κερδίσουν την προστασία τους και να δείξουν το ταλέντο τους. Άλλωστε, και από την πλευρά του Σουλτάνου είναι σημαντικό να κερδίσει την αγάπη και τον σεβασμό του λαού.

Οι πρώτες συνθέσεις που θα παρουσιαστούν βρίσκονται στο δεύτερο μέρος του βιβλίου *Μουσικόν Απάνθισμα* του Ιωάννου Ζωγράφου Κεΐβελη¹², που εκδόθηκε το 1873 εκ του τυπογραφείου «Η Ανατολή» του Ευαγγελινού Μισαηλίδου. Στο βιβλίο βρίσκεται ένα άσμα μελοποιημένο από τον Ιωάννη Κεΐβελη και ένας ύμνος μελοποιημένος από τον Ν. Β. Γουναρόπουλο Σωζουπολίτη για τον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ Β΄.

¹² Το όνομα Κεΐβελη προέρχεται από την τουρκική λέξη Geyveli και σημαίνει «από το Γκείβε». Το Geyve είναι μια πόλη στην επαρχία Sakarya στην περιοχή Marmara της Τουρκίας.



ΑΣΜΑ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΚ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΕΠΑΝΟΔΟΝ
ΤΗΣ Α. Α. ΜΕΓΑΛΕΙΟΤΗΤΟΣ ΤΟΥ

ΣΟΥΛΤΑΝΟΥ.

Στιχοιργηθὲν μὲν ὑπὸ Η. Τανταλίβου.

Μελοποιηθὲν δὲ παρὰ Ἰωάννου Ζωγράφου Κεΐβελη.

Ἦχος Πλ. Δ'. ἑπτάρωνος (Μαχούρ) εἰς χρόνον διπλοῦν 7. Νη.

ε ε ε ε ε γει ει ει ει ει ρου η η ει ει
 εις υ πο ο δο χη η η η ην η της δο ο ο
 ο ξη η ης σου ε γει ει ει ει ει ει ει ει ρου
 τω ω ω ων πο ο λε ων η βχ α α σι ι λι εις
 ι δου α πο ο ο Ζε φυ υ υ υ υ υ υ υ
 υ υ υ ρου Ο ο η ρως Α αυ το κρα α α
 α τω ω ρ σου ου ου ου η δε θε ξα σμε ε ε νος

(Κεΐβελη, Μουσικόν Απάνθισμα, σ. 3)



η η η η η η κει ει ει ει ει η η ου ου ο ο ο ο



κα τα α α α πλουου ου ου ου ου ου ου ου ους η η



θρι ι ι ι ι η θρι ι α αμ θο ο ο ει η ως



ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο η η



α α α α α α β α πο ο ο πλουουους νι ι ι ι ι



κη η η η η η η η η η η



Η εν γαρ εα σεν Πα τη εα χη μηζ μου του ου σα να



δου με δει χαν η η η η η η η η η η



Ἔτερον, τοῦ αὐτοῦ. Ἦχος Πλ. Β'. (Χιτζάζ). ζ π



Ε ει ει ει ει ει ει γει ει ει ει ει ει ει ει ει ει



ρου ου ου ου ου η ει ει ει ει ει εις υ πο ο ο



ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο χη η η η η η η η η η η




της ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ου ου ου ου ου ου ου





(Κεϊβελη, Μουσικόν Απάνθισμα, σ. 4)

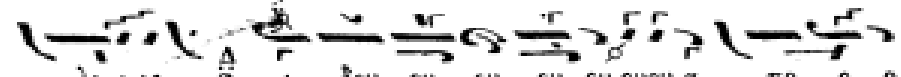
ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ.


5



 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου



 ου ου ε γει ει ει ει ει ει ει ει ει ρου ου ου ου



 ου Δ των πο ο λε ων η η η βα α α α σι ι



 λι λις ι δου ου ου ου ου ου ου α πο ο ο



 ο Ζε φυ υ υ υ υ υ υ ρου ο η η η



 η η κως Α α α αυ το κρα α α α τω ωρ σου ου



 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου



 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

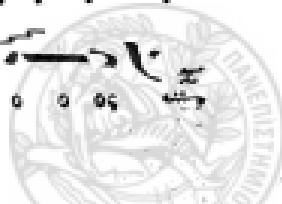

 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου


 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου


 Δ-ου κα τα α α α πλους φρι ι ι ι ι ι ι ι ι


 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι


 ι α αμ θο ο



(Κείβελη, Μουσικόν Απάνθισμα, σ. 5)

καὶ κραταιοὶ τὸν κραταῖον σκηπτουχοὶ τὸν σκηπτουχον,
Χριστιανοὶ τὸν τοῦ Ὁσμάν ἡγάσαντο ξιφουχον.

ὦ! χεῖρε, πόλις, καὶ λαοὶ εὐδαίμονες σκιρτᾶτε!
ἐπίστη ὁ ποθούμενος. Ἴδου ὃν ἀγαπᾶτε.

ὦ! πάρεσο, φιλόλαϊ Μονάρχα τῆς Τουρκίας,
καὶ ζῆθι τῶν λαῶν ζωῇ, ψυχῇ τῆς βασιλείας.

(Κεῖβελη, Μουσικὸν Ἀπάνθισμα, σ.7)

ΥΜΝΟΣ Εἰς τὴν Α. Α. Μ. ΤΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝΟΥ

ὃς τις ἐφάλει ἐν Βάρνη εἰς τὴν προῦπάντησιν τῆς Α. Μ.

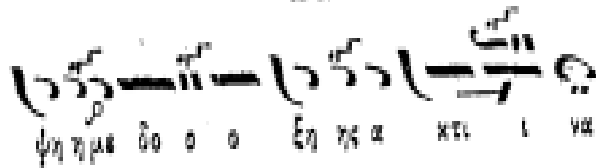
Ποιηθεὶς μὲν ὑπὸ Ἰωάννου Νικολάου,

ποικισθεὶς δὲ ὑπὸ Ν. Β. Γουναροπούλου Σαζουπολίτου.

Εἰς ἦχον βαρὺν ἐναρμόμιον. $\frac{2}{4}$

A να θη η τω υ φου ου ου προ ος θε
 αν ηη η η θερ μη η μω ων δε ε ε ε
 η η η σις ι ι να η ε ε ου λο γησ
 η η η γε μον α α γλα αν ηη και τον σθε ε ε
 φη η με θε ο ξη τς α κτι ι να α και τση στα ε

(Κεῖβελη, Μουσικὸν Ἀπάνθισμα, σ. 34)



Ἀναβήτω ὕψου πρὸς Θεον ἡ θερμὴ ἡμῶν δέησις. ἵνα
εὐλογῆσ' ἡγεμόν' ἀγλαόν καὶ τὸν στίφη με δόξης ἀκτίνα.

Χαῖρε γόνε κλεινὴ τοῦ Ὁσμάν γόνε ἔνδοξ' ἐνδόξων πατέρων!
χαῖρε, ἀναξ' Ἀβζούλ' Ἀζίζ' Χάν τῶν προγόνων τὸ σκηπτρὸν σε φέρων.

Τὴν παιδεύει τιμῶν, θαφιλῶς τῆς προσόδου προχέεις τὸ νάμα
τῶν λαῶν τὰς ἀνάγκας εἰδῶς Θεραπεύεις καὶ αἴρεις συνάμα.

Σὺ αὐτῶν ἡ γελῶσα ἐλπίς καὶ πατήρ καὶ προστάτης ἀπάντων,
καὶ τοῦ θλίβου αὐτῶν ἡ κριτὴς εὐτυχῶν διὰ σέ καταστάντων.

Ἢ σὴ πόλις αὐτὴ ταπεινῶς σοὶ προσφέρει ἐγκάρδιον φόρον.
Ἄναξ! δέξαι αὐτὸν ἀμεινῶς ἀντὶ τόσων χαρίτων καὶ δώρων.

Ζηθι, ζηθι κλεινὸς κραταῖδε ἐπὶ τοῦ λαμπροτάτου σου Ὁρόνου.
διασώζει σε δὲ ὁ Θεὸς ἀπὸ θλίψεως πάσης καὶ πόνου.

— 00 —

(Κεῖβελη, Μουσικὸν Ἀπάνθισμα, σ. 35)

Οι ἐπόμενες συνθέσεις που θα παρουσιαστούν βρίσκονται στο βιβλίο *Φόρμιγξ: ἡτοι Συλλογὴ ασμάτων και ωδῶν των μεν μετενεχθέντων εκ της ευρωπαϊκῆς μουσικῆς γραφῆς εις την καθ' ἡμᾶς εκκλησιαστικὴν, των δε πρωτοτύπων ὁλως προς χρῆσιν των Δημ. Σχολείων και παντός φιλομούσου του Ιακώβου Ναυπλιώτου*. Το βιβλίο ἐκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη ἐκ του Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου το 1894.

Ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης γεννήθηκε στη Νάξο το 1864. Ἦταν ο Ἄρχων Πρωτοψάλτης της Αγίας και Μεγάλης Εκκλησίας του Χριστοῦ στην

Κωνσταντινούπολη. Θεωρείται από τους σπουδαιότερους ψάλτες και είναι από τους πρώτους ψάλτες που έχουν ηχογραφηθεί. Σε ηλικία επτά ετών ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη όπου ήταν φημισμένος για την καλλιφωνία του. Διδάχθηκε μουσική από εξαιρετικούς Πατριαρχικούς ψάλτες. Ο Ναυπλιώτης έζησε τα τελευταία του χρόνια στην Αθήνα, όπου απεβίωσε το 1942 σε ηλικία 78 ετών.¹³ Δημοσίευσε το βιβλίο *Φόρμιγξ*, που περιέχει διάφορους ύμνους και τραγούδια για χρήση στα δημοτικά σχολεία. Σε αυτό το βιβλίο βρίσκονται πέντε Πολυχρονισμοί στο πρόσωπο του Σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ του Β' (τουρκ. Sultan II. Abdülhamit).

¹³ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 165.

ΜΕΡΟΣ Γ'

ΥΜΝΟΙ



Δέησης ὑπὲρ τῆς Α. Α. Μ. τοῦ Σουλτάνου

Ἄδουλ Χαμίτ Χάν τοῦ Β'

(Μετάφρ. Ἰακώβου Α' Δομεστίκου)

Μετρώς

α' $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

β' $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

α' $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

β' $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Α. Βα σι λευ των Βα σι λε ε ε ων

Α. Βα σι λευ των Βα σι λε ε ε ων

Συ δο τηρ των α γα θω ω ω ων

Συ δο τηρ των α γα θω ων

(Ναυπλιώτου Ιακώβου, Φόρμιγξ, σ. 201)

α'	
β'	
α'	
β'	
α'	
β'	
α'	
β'	

2. Πλήρης αγαθών ημέρας—και διαμονήν ετών, (δίς)
δώρησαι τῷ Ἠγεμόνι—δόξης στέφανον λαμπρόν. (Δίς).
3. Στήριξον ἐπὶ τοῦ θρόνου—τόν Σουλτάνον Χαμητ Χάν, (δίς)
μ' ἄλλα τ' ἀγαθὰ τοῦ Κροίσου—και εἰρήνην και χαράν. (Δίς).

(Ναυπλιώτου Ιακώβου, Φόρμιζ, σ. 202)

Ο πρώτος από τους πέντε Πολυχρονισμούς που συναντάμε στο βιβλίο είναι του Ιακώβου Ναυπλιώτου γραμμένος στα Ελληνικά, ενώ οι Πολυχρονισμοί που ακολουθούν είναι μελοποιήσεις του Γεωργίου Βιολάκη, ο οποίος διέπρεψε ως Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας και ως Μουσικοδιδάσκαλος με σημαντικό μελοποιητικό και μουσικολογικό έργο.

Ο Γεώργιος Βιολάκης γεννήθηκε στη Σίφνο το 1820. Διδάχθηκε μουσική στη Χίο. Έπειτα, ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη, όπου έψαλλε σε διάφορες εκκλησίες. Στις μουσικές του μελέτες είχε καθοδηγητή του τον Θεόδωρο Φωκαέα. Διδάχθηκε την εξωτερική μουσική και την ευρωπαϊκή μουσική γραφή από διάφορους δασκάλους. Δίδαξε μουσική στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης από το 1865 μέχρι το 1871, στην ΣΤ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή το 1883 και στη Μουσική Σχολή του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου το διάστημα μεταξύ του 1900 – 1903. Υπήρξε μέλος της Μουσικής Επιτροπής με πολύτιμη συμβολή στην κατασκευή του μουσικού οργάνου «Ψαλτήριο» και τον καθορισμό των τονιαίων διαστημάτων της βυζαντινής μουσικής. Ιδιαίτερα αξιόλογη και σημαντική είναι επίσης και η συμβολή του στο ρεπερτόριο της βυζαντινής μουσικής, αφού ο ίδιος υπήρξε σημαντικό πρόσωπο στην καθιέρωση νεότερων μαθημάτων ξεχωρίζοντας τα παλαιότερα, όπως διαμορφώθηκε μέχρι σήμερα. Η προσφορά του στην μελοποίηση, εξήγηση και την καταγραφή των εκκλησιαστικών μελών, αλλά και εξωτερικής μουσικής ήταν επίσης πολύ σημαντική. Οι μελοποιήσεις της εξωτερικής μουσικής του Βιολάκη δημοσιεύτηκαν το 1872 στο *Μουσικόν Απάνθισμα* του Ιωάννου Ζωγράφου του Κείβελη.¹⁴

Ακολουθούν οι επόμενοι τέσσερεις Πολυχρονισμοί από το βιβλίο *Φόρμιγξ*.

¹⁴ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σσ. 42-43.

ᾠδὴ πρὸς τὴν Α. Α. Μ. τὸν Σουλτάνον


Ἀβδούλ Χαμίτ Χάν τὸν Β'

(Μελοποίησις Γ. Βιολάκη πρωτογάλλου)

Βραδέως.

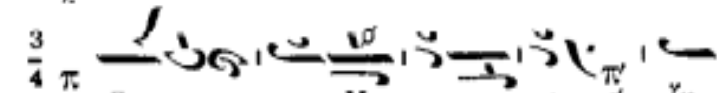
4/4 π
1. Θε ε μη του Σουλ τα νου μας ε σο φρου
ρα και σκε ε πη και δι α τη η ρει
ες α ει q τρι σο ολ βι α τα ε ε ε ε
ε τη ηη και δι α τη η ρει ηη ες α
ει q τρι σολ βι α α τα ε ε ε ε τη ειν
ευ σπλαγγνος φι λαν θρω ποσ q πη γη της ευ ποι
ι ι ι ας q πα ρα γων α α φθο νω τα
τος q της κα α λο κα γα θι ι ι ι ι

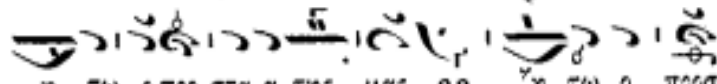
(Ναυπλιώτου Ιακώβου, Φόρμιγξ, σ. 203)

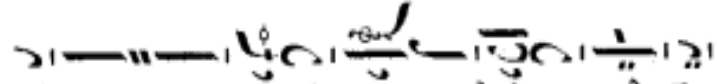

 ας ηη πα ρα γων α α φθοηη νω τατος η


 της κα λο κα γα θι ι ι ι ας

Ταχέως.


 Ζη η τω ο Μο ναρ χης μας ζη


 η τω ο προ στα α της μας ηη ζη τω ο προσ


 φι λη ης η μων Σουλ ταν Απ δουλ Χα μιδ Γα


 ζη η

2. Προστάτης τῶν ἐπιστημῶν, τεχνῶν καὶ τῆς παιδείας
 καὶ τῆς προόδου ζηλωτῆς καὶ τῆς εὐημερίας.
 Παρέχει δαψιλῆ χειρὶ ἀμέσως βοήθειας,
 ἀνεξαρτήτως ἅπασι φυλῆς τε καὶ θρησκείας.

Ζήτω ὁ Μονάρχης μας!

Ζήτω ὁ προστάτης μας!

Ζήτω ὁ προσφιλὴς ἡμῶν

Σουλτάν 'Αβδούλ Χαμιδ Γαζή!

α α γς ι ι ι τ ο ι ι ι ν χα για α
α τι ι ι α α α α α α
α α α ο ε με χ ε ε ε μ σε ε
νι ι ν σα α α α α γε ε ε ε εν
ο ε ε ε σε ε ε ε. ε ε χ ι ι ι ο ε
ε ρ φ ε ε ρι ι ι ι ι
ι ι ν σε ε μ σ η α α α α α α α α
λε ε με ε (Μιάν) Νου ρι ι τ ε σ μα α α
νι ι ι ι ρ α α ι ι γ γ ι ε ε ε ε τ
σε ε ε ε ε ε ε σε ε ε ε ε ε
ε χ ρ ι ν α α α ρι ι ν ο ο ο ο ο ο α

ο ομρι νε ε ε (Νακαράτ) α α α η η
 ρι ι τα απ μα α α α α νε ε ε
 εενδ μη η η νι ι ι ι ρ ι ιτ γε ε ε
 ε εμ ρ γε εμ α ζι ι ι ι ι ι
 ι ιζ κη η η λ η η ε ε ε ε ε ε ε ε
 εμ ρι ι νε ε π
 ρ

1. Εί χουδαβένδ ! σένκι πάχς ιτόιν χαγιατι άδεμέ,
 χέμ σενίν σαγευδὲ σέβκ ιδέρ φερίν σέμς άλεμέ,
 νούρι τζεσμάνι ραιγιέτ σεχριαρίν όμρινέ
 άφιταπμανένδ μουνίρ ιτ χέμ άζιζ κήλ έμρινέ.
1. Σού όζιγάν δουρδούκδζα μουλκίν πιμελάλου πιζεβάλ
 χέμ όζελαλίν πικεράν ιτ χέμ κεμαλίν πιμισάλ.
 Άλεμίν περβερδικχαρί ιζδι κιούλλι κιαινάτ
 όζιλι Όσμανί πεχερκιάν, έιλὲ άννε μαχσενάτ.

Γορδ. Καρολιόης

(Ναυπλιώτου Ιακώβου, Φόρμιγξ, σ. 207)

**Πολυχρονισμός τῆς Α. Α. Μεγαλειότητος
τοῦ Σουλτάνου Ἀβδούλ Χαμίτ.**

(Μελοποίησης Γ. Βιολάκη πρωτοψ.)

Δ
Πο λυ γρο νι ον ποι η σαι Κυ ρι ος ο
θε ος ε τον με γα λει ο τα τον και κρα ται
ω τα τον ημων Α α νακτα Σουλ ταν Απτουλ Χα
μιτ Χαν αυ θεν τηνημων Κυ ρι ε φυ λατ τε αυ τον
εις πολ γ λα α ε ε τη η η η

(Ναυπλιώτου Ιακώβου, *Φόρμιγξ*, σ. 209)

Το επόμενο, με χρονολογική σειρά, βιβλίο που βρίσκεται ένας Πολυχρονισμός για τον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ τον Β΄ είναι το *Εν Άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής* που εκδόθηκε από τον Αγαθάγγελο Κυριαζίδη το 1896 στην Κωνσταντινούπολη.

Ο Αγαθάγγελος Κυριαζίδης γεννήθηκε στην Χρυσούπολη του Βοσπόρου, με την σημερινή ονομασία Ουσκουντάρ (τουρκ. Üsküdar). Ήταν μαθητής του Γεωργίου του Ραιδεστινού που υπήρξε αμίμητος εκτελεστής της Ψαλτικής Τέχνης. Ο Κυριαζίδης έψαλλε στην Κωνσταντινούπολη και στην Αθήνα και εξέδωσε τέσσερα βιβλία μουσικής από τα οποία το πρώτο είναι το *Εν Άνθος της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Απεβίωσε το 1913.¹⁵

¹⁵ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 137.

ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΣΜΟΣ

εἰς τὴν Α. Α. Μ. τὸν ΣΟΥΛΤΑΝΟΝ

Ἦχος λ̣ ᾠ Πα.

Π ο λυ χρο ο νι ο ν ποι η ησαι ᾠ Κυ υ ρι ος ο
Θι ε ε ος ᾠ τον Με γα λει ο τα α τον ᾠ Κρα ται ο
τα τον και Εισπλκγγι κω ω τα τον η η η μων ᾠ Α α α α
α α α α α να κτα σι Σουλ ταν Α πτουλ Χα μι ι
ιτ Χα αν Ε φει εν τη ην η μων σ Κυ υ ρι
ε φυ υ λατ τε Αυ τον ᾠ εις πολ λα ε ε ε τη ᾠ
εις πολ λα α ε ε ε τη ᾠ εις πολ λα α α α α α
ε ε ε ε τη

(Κυριαζίδου Αγαθάγγελου, *Εν Άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής*, σ. 429)

Στο επόμενο, χρονολογικά, βιβλίο *Ποιμενικός αυλός* του Κοσμά Μαδυτινού Μητροπολίτου Πελαγονίας που εκδόθηκε το 1897 στην Αθήνα βρίσκονται δυο Ωδές, δυο Ύμνοι και ένας Πολυχρονισμός για τον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ Β΄. Το βιβλίο διαιρείται σε τρία μέρη, καθένα από τα οποία έχει ξεχωριστό περιεχόμενο. Οι Ωδές και οι Πολυχρονισμοί βρίσκονται στο τελευταίο μέρος του βιβλίου.

Ο Μητροπολίτης Κοσμάς Ευμορφόπουλος γεννήθηκε στη Μάδυτο της Θράκης (σημερινή κωμόπολη Ετσέαμπατ της επαρχίας Τσανάκκαλε), το έτος 1860. Μετά την ολοκλήρωση των εγκύκλιων σπουδών του στη Μάδυτο, βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Αποφοίτησε από τη Θεολογική Σχολή της Χάλκης (τουρκ. Heybeli Ada) το έτος 1882. Απεβίωσε το 1901 σε ηλικία 41 ετών.¹⁶

Μή λοιπόν ἀργοῦμεν πῆθο καὶ φωνή,
ὡς ποῦ νὰ κλεισθοῦμεν πάλι στὸ σκαμνί
Τραλαλά κ.τ.λ.

ᾠδὴ Σουλτανική.

Ἦχος $\underline{\omega}$ Δι. Ῥυθμὸς 3 \wedge .

54 $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ |

Θε ε ε ε μου ου του Σουλ τα κ α νου ου ου ου ου

$\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ $\underline{\omega}$ |

ου ου ου ου ου μα κ κς ω ε ε ε ε σο ο ο

(Κοσμά Μαδυτινού, *Ποιμενικός αυλός*, σ. 52)

¹⁶ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 131.

φρου ου ου ου ου ρα και αι σκε ε ε ε ε ε ε
 ε ε πη και αι αι αι αι δι α τη η η η η
 η η ρει χ ε ε ε σα α ει χ τρι ι ι σο ουλ βι
 α α α α α α τα α ε ε ε ε ε ε ε τη η
 η Ζη η η η τω ο μύ να α α α α
 α αρ χη ης μας Ζη η τω ο ο ο ο προ
 στα α α της μας Ζη η η τω ο προ ο
 σε φι λη ης η μωω Σουλ τα α αν αβ δου ουλ χα
 μι ι ι Γα ζη

Εἶν' εὐσπλαγχνός φιλόανθρωπος πηγὴ τῆς εὐποιίας
 παράγων ἀφθονώτατος τῆς καλοκάγαθίας.
 Ζήτω ὁ Μονάρχης μας, ζήτω ὁ προστάτης μας,
 Ζήτω ὁ προσφιλές ἡμῶν Σουλτάν 'Αβδούλ Χαμίτ Γαζή!



Προστάτης τῶν ἐπιστημῶν, τεχνῶν καὶ τῆς παιδείας
καὶ τῆς προόδου ζηλωτῆς καὶ τῆς εὐημερίας.

Ζήτω κ.τ.λ.

Παρέχει δαφιλεῖ χειρὶ ἀμέσως βοηθείας,
ἀνεξαρτήτως ἅπασι φυλῆς τε καὶ θρησκείας.

Ζήτω κ.τ.λ.

Ἐκατομμύρια λαῶν εἰς Ὑψιστον ὕψοῦσι
τὰς χεῖρας μετὰ συντριβῆς καὶ τὸν παρακαλοῦσι.

Ζήτω κ.τ.λ.

Τῆς σῆς Μεγαλειότητος τὰ ἔτη νὰ πληθύνῃ
τὸ κλέος καὶ τὴν δόξαν τῆς αἰεὶ νὰ μεγεθύνῃ.

Ζήτω ὁ Μονάρχης μας

Ζήτω ὁ παοστάτης μας

Ζήτω ὁ προσφιλῆς ἡμῶν

Σουλτάν Ἀβδούλ Χαμίτ Γ' αἰ.

Τὸ αὐτό.

Εἰς ἦχον $\frac{3}{4}$ α'. Πα. Ῥυθ. 3

55 
Θε ε ε μου του ου Σουλ τα α νου μας ρ ε ε ε

σο φρου ρα α και σκε ε ε πη και αι δι α τη η ρει

ε ε ε σα α ει ει τρι ι ι σο ο ο λ θι α α τα ε ε ε ε

ε ε τη η και αι δι α τη η η η η η ρει

ε ε ε σα ει η τρι σο ο ο λ θι ι α α τα ε

ε ε ε ε τη ειν ε ε ευ σπλα αγχνοσ φι λα α αν

θρω ω προς πη γη η της ε ευ ποι ι ι ι ι ι ι

ας η πα ρα α α γων α α α φθο νω ω ω

τα α το ο ος τη ης κα α λοκα α γα θι ι ι ας η

ζη η τω ο ο Σουλτα α α νος μας η ζη η τω ο ο ο ο

προ ο στα α α α τη ης μας η ζη η τω ο προ οσ φι λη ης

η μων η Σουλ τα α α αν α α β δου ου ο υ λ χα μι

ι ι Γα ζη



(Κοσμά Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σ. 55)

Ἄλλος ὕμνος Σουλτανικός.

Ἦχος Πα. ῥυθ. 3


56

Θε ε του βασι λεως μας κ ε ε ε ε
 τε ο φρου ρα και σκε ε ε ε πη και αι αι αι αι δι ι
 ι α τη η η η η ρει ει ε ε σα ει ει ει τρι ι ι
 σο ο λ βι α τα ε ε ε ε τη ρ Ζη η η η τω κ
 ο ο ο ο Μο ρ να α α α α α α α α α α κ ρ
 χης μας Ζη η η η τω ο ο ο ο προ ρ στα α α α
 τη η ης μας Ζη η η τω ο προ ο ρ φι λε ε στα τος
 πα α α α τηρ η η η η μων και α α α α α
 α α ρ χων



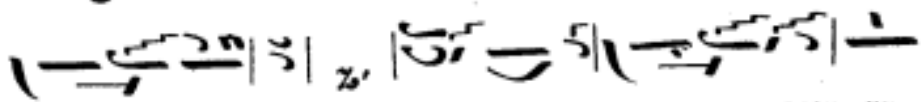
(Κοσμά Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σ. 56)

*Ετερος ὕμνος εἰς ἦχον βαρὺν ἑναρμόνιον ἑπτάφωνον.

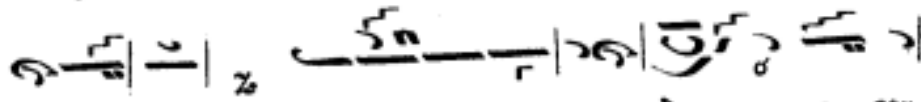
Ῥυθμὸς 2 $\frac{\zeta}{\eta\eta}$ 

57 

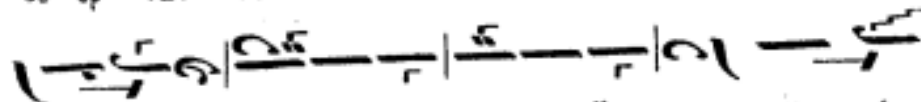
0 ο ο τον η η η λι ι ι ι ο ο ον ευ θυ



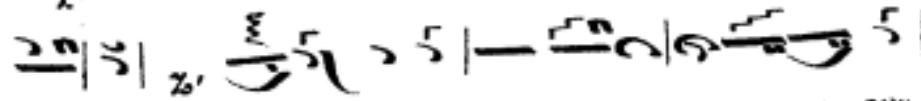
υ υ υ υ νων $\eta\eta$ και αι αι τον κο ο ο σμον κυ



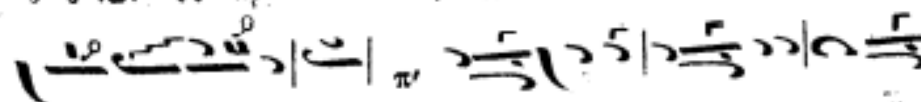
βε ερ νων $\eta\eta$ κ'ει ει ει εις την φυ σιν δρο ο ο ο σον



χυ υ νων και αι αι το πα αν ζω ο γο ο



ο ο νων $\eta\eta$ προ ο ο σερ χο ο με νος ο ο ν των



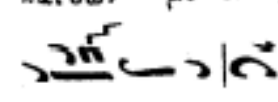
κι αι αι νω ων $\chi\epsilon\epsilon$ εκ χει λε ε ε ε ω ω



ω ων κα α α θα α α α ρων $\delta\epsilon$ δε ε ε ξαι



παι δων με ελ πο με νων ω ω ω θε ε των



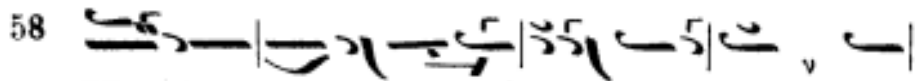
οι κτι ι ι ερ μων



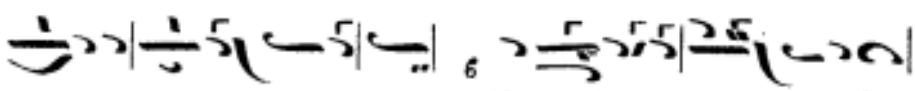
Σώζε πάντοτ' ἐκ κινδύνων
 ὁ τὰ πάντα συγκρατῶν
 τὸν Σουλτάν Ἀβδούλ Χαμίτ χαν
 τὸν ὑπόδειγμ' ἀρετῶν
 δὸς αὐτῷ εὐδαιμονίαν
 καὶ πανόλβιον ζωήν,
 ἐπιχέων εὐλογίαν
 ἴστην φυγὴν τοῦ τὴν ἀγνήν.

Πολυχρονισμὸς τῆς Α. Α. Μεγαλειότητος.

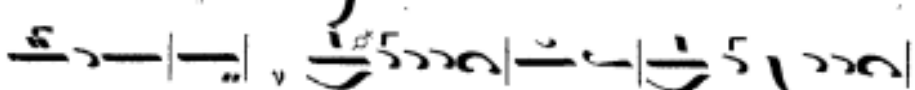
Ἦχος Ἀ δ'. Νη. Ῥυθμὸς 3 κ

58 

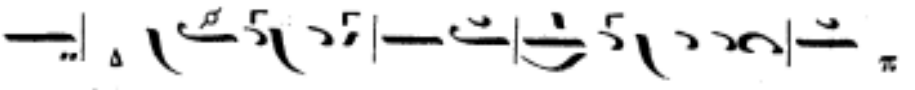
Ποοοο λυ χροο ο ο νι ι ι ι ον οη ποι



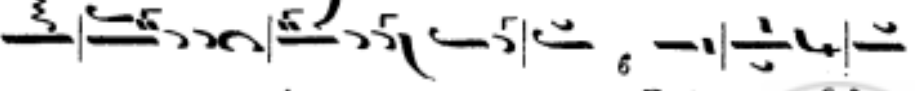
η η η η η η η σαι η Κυ ο ο ο ο ρι ι ι ι ος



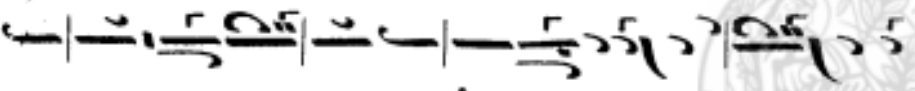
ο ο θε ος οη το ο ο ον Με γα λει ο ο ο ο τα



τον ωη και αι αι αι κρα ται ο ο ο ο ο ο τα τον η



η μωωωωων Α α α α ια α κτα η Σουλ ταν Αβ δουλ



χα μι ι ι ι ι χαν αυ θε ε ε ε εν τη η η η η

(Κοσμά Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σ. 58)

η μων η Κυ υ ρι ε φυ υ ι λα α τ τε αυ
τον ει εις πολ λα α α α α ε ε ε ε τη
ει ει ει εις πολ λα α α α α ε ε ε ε τη
ει εις πο ο λα ε ε ε ε ε τη λα α α
α α μη

(Κοσμά Μαδυτινού, *Ποιμενικός αυλός*, σ. 59)

Δύο, ακόμη, Πολυχρονισμοί εντοπίζονται στο *Νεώτατον Αναστασιματάριον* του Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης που εκδόθηκε το 1899 στη Σμύρνη. Το βιβλίο εκδόθηκε από τους Ι. Κάτρα και Ν. Καρακίζη δώδεκα χρόνια μετά τον θάνατο του Νικολάου Σμύρνης.

Ο Νικόλαος Γεωργίου Πρωτοψάλτης της Σμύρνης ήταν από τους σπουδαιότερους μουσικούς του 19^{ου} αιώνα. Έψαλλε στη Σμύρνη επί 53 χρόνια. Ήταν μαθητής των τριών διδασκάλων της Νέας Μεθόδου στην Γ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή και του Πρωτοψάλτου Μανουήλ του Βυζαντίου. Είχε μεγάλη ψαλτική, διδακτική, συνθετική και εκδοτική δράση και η ισχυρή προσωπική μουσική του παράδοση επιβλήθηκε και πέρα από τη Σμύρνη, στον Ελλαδικό χώρο, έως τις ημέρες μας. Το περίτεχνο συνθετικό ύφος του διέφερε αρκετά από τους πατριαρχικούς ψάλτες. Στο πλούσιο συνθετικό του έργο ανήκει και το *Δοξαστάριο του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου* που μελοποιήθηκε και εκδόθηκε από τον ίδιο το 1857 στην Κωνσταντινούπολη. Οι

εμπνευσμένες και πρωτότυπες συνθέσεις του θεωρούνται δείγμα άριστης μουσικής τέχνης.¹⁷

ΠΡΟΣΘΗΚΑΙ 145

Ἦσμα τῆς Α. Μ. τοῦ Σουλτάνου μελοποιηθὲν ὑπὸ Μ. Μισσηλίδου.
διὰ Σουλτανικῆς ἑορτῆς. εἰς ἦχον $\text{ᾠ}\text{ᾗ}$

Χ Ν ε ε ι ι ι ι ζ ζου ου ου ου α δα α
α α α α λε ε ετ α α α σα α α
α α α ᾠᾗ ρη η η χ η η η η η η η η χ Χα μι ι ι
ι ιδ Χσα μι ι ι ιδ Χα α μι ι ιδ ᾠᾗ νε ε
α α θνι ι ι ι σα α α α α δε ε
ε ε ε ετ ε εν ζα α α α α α ρη η η
χ η η η η η η η η χ Χα μι ι ι ιδ Χα α μι ι ι ιδ
Χα α Χα μι ιδ $\text{ᾠ}\text{ᾗ}$
Ν ε χου ουσ νι ι ι φε ε ε ε ε λα χε ετ
ε ε ε εφ κικ α α α α α ᾠᾗ ρη η η χ η η η η
η η η η χ Χα μι ι ι ιδ Χα α μι ι ι ιδ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Μυτιλήνης

(Νικολάου Γεωργίου Πρωτογάλλου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σ. 145)

¹⁷ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, 1995, σσ. 168-169.

Χα α μι ε ιδ ζο γγ

Δζου ουμ λε ε τε ε ε εν μου ου ου ου ου ου Δ

δζι ι πι ι φε ε ε εβ κε ε ε ε ελ γγ ι

ι ι χ ι ι ι ι ι ι ι φ χ τι χ α α α αρ ι φ τι ι

χα α α α α α α αρ ζο γγ

Ἐπιφώνημα.

Ζ ε χι σι ει γι σε ε χιν σα χι διρ που ου ου ου ου ο

δζιλ δε γι χη λα φετ πε να χι διρ που γγ μου σα

θα α τη α ασρη κλου βχ χι διρ πο δζουμ λε τεν μου δζι πι

φε κελ ιφ τι χαρ ου ιφ τι χαρ γγ δζουμ λε τεν

μου δζι πι φεβ κελ ιφ τι χαρ ου ι ι ι ι ι φτι χα ρου

ιφ τι χαρ ου ιφ τι χαρ γγ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Μυτιλήνης

(Νικολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σ. 146)

Β'. Στίχ. Σοκρού ιφά δλμάζ Τάππι Γεζδανήν
 νάκιχαν κυρουνδι πιρ ιάφκη νισρ
 Λούτζ δζι άλειν Χαμίδι Χανήν
 δζομλετεν μούδζιπ φέδκειγ ιφτιχάρ.

Έτερον άσμη ψαλόν έν τή έτησίε έρτη τή; άνεθάσιως του
 Σουλτάνου, μελοποιηθέν υπό Μ. Μισαηλίδου πρωτοψάλτου
 Σμύρνης είς ήχον $\frac{7}{4}$ 9 $\frac{3}{4}$ χ

Τ α δζου τα χτην σεβ κε τι σεμ σι του λου γν δε που
 κλιουν μεϊ με νετ μεν πι δζου λου σιν λε δζι χαν δηρ πουρ με
 σαρ μεϊ ι με νετ μεν πι δζου λου σιν λε δζι χαν δερ
 πουρμε σαρ
 Δζεβ χε ρι τα ρι χλε Ια χιμ τα ε πεδ κηλ ση κν φι
 ζου σιν 9 δζεβ χε ρι τα ρι χλε Ια χιμ τα ε πεδ κηλ
 σην φι ζουν δζι ομ ρου φερ μα γι δζε λι λιν χαζ ρε τι περ
 βερ δι κιαρ ο ομ ρου φερ μα γι δζε λι λιν χαζ ρε
 τι περ βερ δι κιαρ

(Νικολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σ. 147)

Ἐπιφώνημα

Ζε χι α διλ κι α κλη νουκ τε δαν δερ κιν δε χαϊ
 ραν δηρ σ̄ ει δζου δι ι πι μι σα λι ιν τι χα πι
 νιβ̄ ῑ ιν σανδη τη ρ̄ φε λεκ πιρδουρ δζι δερ Σουλ ταν Χα μιδ̄
 διρ κες χε ρι γικ τχ̄ λ̄ δζι χε κν πιρ δζισμ̄ α νην χοκ μι
 ρι εα νι ραχ̄ μι ζι δζανδερ̄ δζι γα αν πιρ δζισμ̄ α νην
 χο κμι ρι εα νι ραχ̄ μι ζι δζανδερ̄ π
 ζι ι δζα α α ανδερ̄ π
 ζι ι δζα α α ανδερ̄ π Εἰς παῖς ὑψηλῶνως ὀμοῦ.

ΤΕΛΟΣ

(Νικολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σ. 148)

Οι Πολυχρονισμοί που εντοπίστηκαν στο *Νεώτατον Αναστασιματάριον πλήρες, αργόν και σύντομον, μελοποιηθέν παρά Νικολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης* μελοποιήθηκαν από τον Μισαήλ Μισαηλίδη.

Ο Μισαηλίδης, Πρωτοψάλτης Σμύρνης και θεωρητικός της αρχαίας ελληνικής και της βυζαντινής μουσικής, γεννήθηκε το 1822 στα Κούλα της Φιλαδελφείας όπου διδάχθηκε και τα πρώτα του μαθήματα μουσικής. Στη θέση της σήμερα βρίσκεται η τουρκική πόλη Αλασεχίρ (τουρκ. Alaşehir). Ύστερα, σπούδασε μουσική στην Κωνσταντινούπολη με τους Θεόδωρο Φωκαέα και Ιωάννη Βυζάντιο Πρωτοψάλτη. Ο Μισαηλίδης, μετά από λεπτομερή μελέτη θεωρητικών μουσικών συγγραμμάτων βρήκε πολλά σφάλματα στις θεωρίες των νεώτερων που τον έφεραν σε αντιδικία προς τους άλλους έγκριτους συναδέλφους του. Ύστερα από πολύ προσεκτική και λεπτομερή έρευνα εξέδωσε το *Νέον Θεωρητικόν* το 1902. Υπήρξε πρόεδρος του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου της Σμύρνης. Απεβίωσε στη Σμύρνη το 1906 σε ηλικία 84 ετών.¹⁸

Το επόμενο βιβλίο στο οποίο βρίσκεται μια ακόμη Ωδή αφιερωμένη, επίσης, στον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ τον Β΄ είναι το *Μουσικόν Απάνθισμα* του Δημητρίου Κυφιώτου. Το βιβλίο εκδόθηκε το 1901 στην Κωνσταντινούπολη και περιλαμβάνει και ένα Πολυχρονισμό στον ίδιο Σουλτάνο του Δημητρίου Κυφιώτου.

¹⁸ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σσ. 160-161.

Ω Δ Η

ΠΡΟΣ ΤΗΝ Α. Α. Μ. ΤΩΝ ΣΟΥΛΤΑΝΩΝ

Μελοποιηθεῖσα τὸ πρῶτον ὑπὸ ΓΕΩΡΓΙΟΥ τοῦ ΣΑ-
ΡΑΝΤΑΕΚΚΛΗΣΙΩΤΟΥ, ἐπεξεργασθεῖσα δὲ νῦν ὑπὸ
ΝΗΛΕΩΣ ΚΑΜΑΡΑΔΟΥ.

Οἶκος α'.

Ἦχος λ π Πα. Ρυθμὸς ὀκτάσημος. $\underline{\delta \iota} | \underline{\delta \iota}$

Τ ο ο ο ον Α πτου ουλ Χα π

μι ε ε ι ι ιτ Σουλ τα α α νο ον

ου ου ου ου ρα νο ο ο ο ο θε ε

εν ε ε ε ε πι δω ω ω ω

ων κ κρα α α α α τυυ νο ο ον

θε ε ε ε ε ε των ο ο ο λωων

κλε ε ε ε ος τω ω ω ων Θ

σμα α α νι | δω ω ω ω ω ω ν π ||

Οἶκος 6'.

Φρου ου ου ου ρη | σο ον τον π || Πα

α α α α τι | σα α αχ μα ας Δ ||

Στε ε ε ε μα | θε ε ε ε ες α α αυ

τω ω ω ω λαμ προ ο ο ο ον κ

Με ε ε ε ε γαα λει ει ει ο ο ν

δο ο ο ο ο ξης νι ι ι κη ης Δ ||

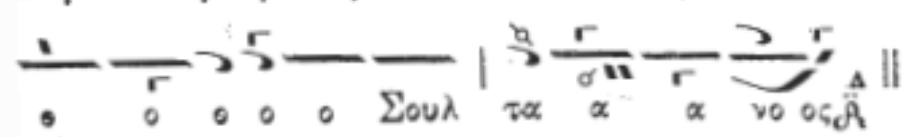
Κα α α α α τα πα α α αν των

τω ω ω ω ν εχ θρω ω ω ω ω ω ν π ||

Οἶκος γ'.




 Ζη η η η η τω ζη η τω π ||



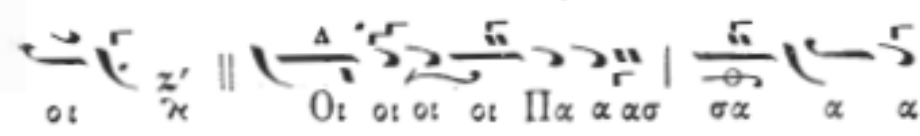
 ο ο ο ο ο Σουλ τα α α νο ος α ||



 Ζη η η η η τω σα α α αν οι οι



 οι Υ υ υ υ πουρ γοι οι οι οι



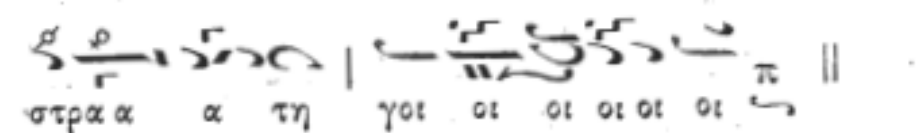
 οι κ Οι οι οι οι Πα α ασ σα α α



 δε ες και αι αι αι αι το πα α αρ χαι αι

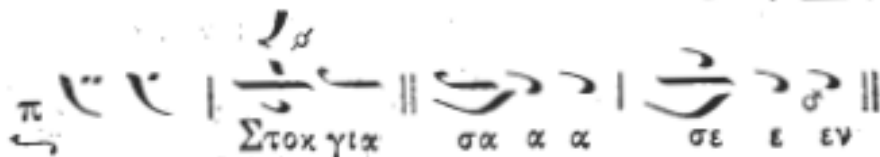


 ο ο ο ο ο στρα το ο ο ος κ'οι



 στρα α τη γοι οι οι οι οι οι

Ρυθμός εξάστυμος διτρόχαιος δακτυλικός $\overline{\underline{\underline{\text{oo}}}} \mid \overline{\underline{\underline{\text{i1}}}} \chi$

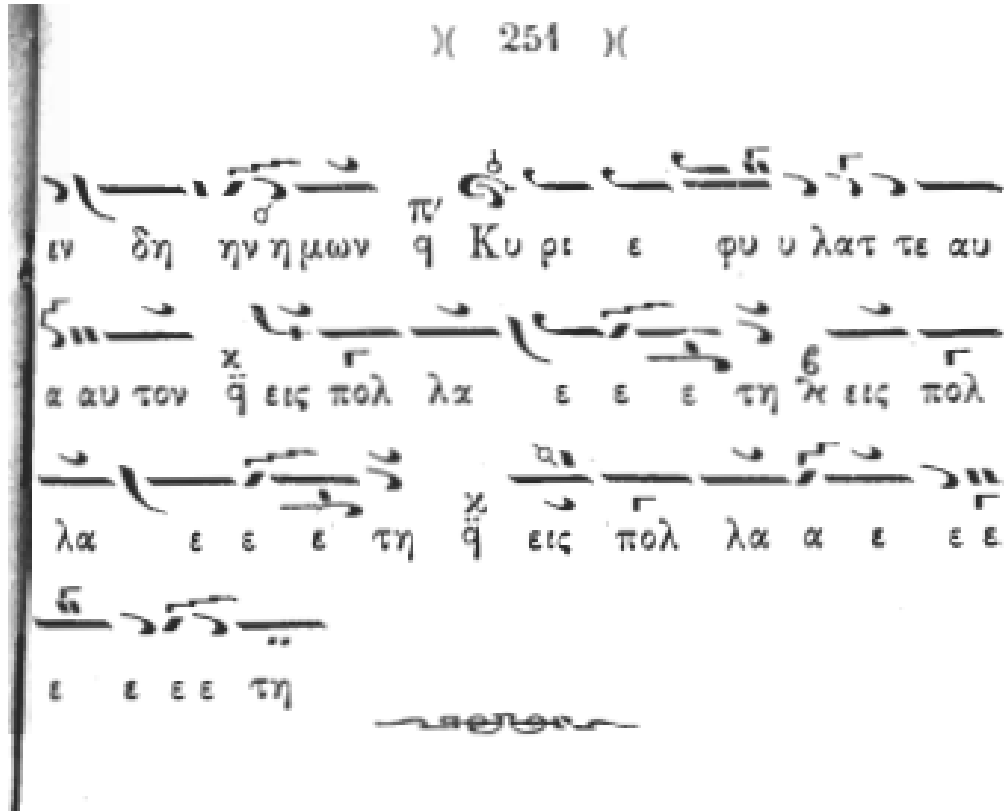


 π Στοκ για σα α α σε ε εν

πα τι σα χη μηζ ο π μου
 ου του σα να α α α α α τζου ουμ
 λε ετζι χαν π Λ α α
 α α μην π

Ἔτερον παρὰ τοῦ ἐκδότου. Ἦχος λ̣ ᾠ Πα.

Π ο λυ χρο νιον ποι η η ησαι ᾠ Κυ
 υυ υ ριος ο θε ε ε ος ᾠ τον Με γα λει ω
 τα α α τον ᾠ Κρα ται ω τα α α τον Γα λη νω
 τα α τον ᾠ και Ευ σπλα γχι κω τα α τον
 η μων Α α να α α κτα ᾠ Σουλ ταν Αβ δουλ ᾠ
 Χα α μι ι ι ι ι ι ι ι ι Χα αν Ε φε ε



(Κυφιώτου Δημητρίου, *Μουσικόν Απάνθισμα*, σ. 251)

Ο Πολυχρονισμός μελοποιήθηκε από τον εκδότη, τον Δημήτριο Κυφιώτη, ο οποίος ήταν από τους άριστους ιεροψάλτες της Κωνσταντινούπολης. Εξέδωσε σε τρεις εκδόσεις το *Μουσικόν Εγκόλπιον* που περιέχουν μαθήματα νεωτέρων ιδιαίτερα μουσικοδιδασκάλων, στην Κωνσταντινούπολη τα έτη 1884, 1901 και 1907 αντίστοιχα.¹⁹

Η Ωδή είναι μελοποιημένη από τον Γεώργιο Σαρανταεκκλησιώτη με επεξεργασία του Νηλέα Καμαράδου.

Ο Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης ήταν άριστος εκτελεστής της ασματικής τέχνης. Γεννήθηκε στη Θράκη το 1843. Σπούδασε μουσική στο Άγιον Όρος και την Κωνσταντινούπολη με φημισμένους μουσικοδιδασκάλους. Μέχρι τον θάνατό του το 1891 έψαλλε σε κεντρικές εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης. Πολλές μελοποιήσεις του δημοσιεύθηκαν στο *Μουσικόν Δωδεκαήμερον* του Αλεξάνδρου Βυζαντίου, στο

¹⁹ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 139.

Καλλίφωνον Σειρήνα του Παναγιώτη Κηλτζανίδη και το *Εν Άνθος της Εκκλησιαστικής ημών Μουσικής* του Αγαθάγγελου Κυριαζίδη.²⁰

Ο Νηλέας Καμαράδος, στον οποίο ανήκει η επεξεργασία του Πολυχρονισμού, γεννήθηκε στο Διπλοκίονιο της Κωνσταντινούπολης, με την σημερινή ονομασία Μπεσίκτας (τουρκ. Beşiktaş) το 1852. Τα περισσότερα χρόνια της ζωής του τα έζησε στην Κωνσταντινούπολη, όπου σπούδασε γραφή της ευρωπαϊκής μουσικής, θεωρία με τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη και τον Κυριάκο Φιλοξένη και πρακτική της ψαλμωδίας με τον Γεράσιμο Κανελλίδη. Ως πρωτοψάλτης διακρίθηκε για το ιδιαίτερο ψαλτικό του ύφος. Διακρίθηκε, επίσης, και ως μουσικοδιδάσκαλος και ερευνητής της βυζαντινής μουσικής. Δίδαξε θεωρία της μουσικής στη Μουσική Σχολή του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου για περίπου είκοσι χρόνια όπου υπήρξε ο κυριότερος παράγων της θεωρητικής εργασίας. Πολλά από τα μουσικά έργα του έχουν μείνει ανέκδοτα. Υπήρξε δάσκαλος πολλών διακεκριμένων ψαλτών και μουσικολόγων. Ο Καμαράδος, σε πρόσκληση του Πατριάρχη Ιωακείμ του Γ' το 1907 στο πατριαρχικό παρεκκλήσι του Αγίου Ανδρέου έψαλλε την πατριαρχική λειτουργία. Το γεγονός αυτό είναι χαρακτηριστικό και έχει ιδιαίτερη σημασία διότι ο φιλόμουσος Πατριάρχης, ευχαριστημένος από την φωνή και την τέχνη του Καμαράδου, εξέφρασε τις ευχαριστίες του και της εκκλησίας προς τον ίδιο. Ο Καμαράδος απεβίωσε το 1922 στο Μέγα Ρεύμα της Κωνσταντινούπολης με την σημερινή ονομασία Αρναβούτκιοϊ (τουρκ. Arnavutköy).²¹

Οι επόμενες δυο συνθέσεις που θα παρουσιαστούν βρίσκονται στο Παράρτημα της μουσικής εφημερίδος *Φόρμιγξ* το οποίο εκδιδόταν από επιτροπή στην Αθήνα τα έτη 1901 – 1912. Περιείχε δημοτικά τραγούδια, των οποίων τη συλλογή και καταγραφή είχαν κάνει ψάλτες σε όλο τον ελληνικό χώρο.

Η πρώτη σύνθεση είναι Πολυχρονισμός αφιερωμένος στον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ Β' μελοποιημένος από τον Αλέξανδρο Βυζάντιο από την Β' περίοδο Β' έτους και Γ' τεύχους του περιοδικού. Ο Αλέξανδρος Βυζάντιος γεννήθηκε στο Γαλατά της Κωνσταντινούπολης το 1838. Διετέλεσε πρωτοψάλτης των μητροπόλεων

²⁰ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 207.

²¹ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σσ. 118-119.

Νικομηδείας και Προύσης, έβαλλε σε διάφορες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης. Απεβίωσε στην Ανταπαζάρ.

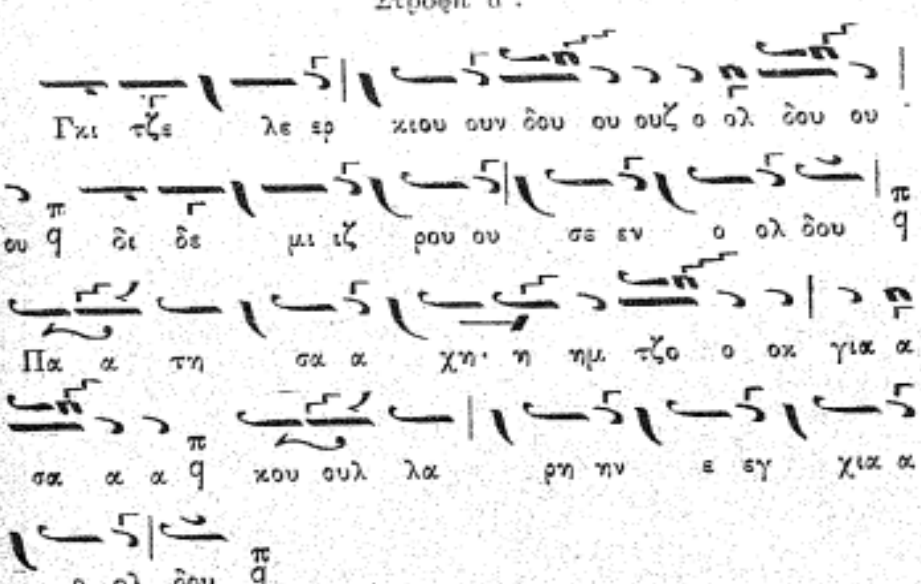
Η δεύτερη σύνθεση είναι Σουλτανικός Ύμνος αφιερωμένος, επίσης, στον ίδιο Σουλτάνο μελοποιημένος από τον Αχιλλέα Διαμαντάρα στην Β΄ περίοδο του ΣΤ΄ έτους Ε΄ τεύχους.

Α Ι Σ Μ Α

ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΝΑΚΗΡΥΞΕΙ ΤΟΥ ΘΩΜΑΝΙΚΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ 11 ΙΟΥΛΙΟΥ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ 1908
ΤΟΝΙΣΘΕΝ ΥΠΟ
ΑΛΕΞΑΝΔΡ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ
πρώην καθηγητού της 'Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐν τῇ κατὰ Χάλκηρον
'Ιερῇ Θεολογικῇ Σχολῇ

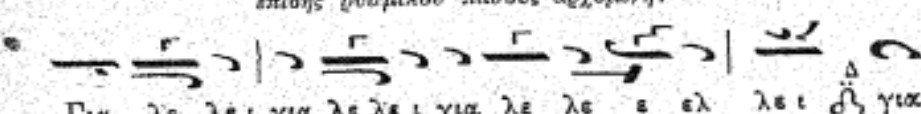
**Ἦχος ᾠδῆ Πα Ρυθμὸς ἄσημος. Χρόνος ὀλίγον γοργός.*
**Ἀρχεται ἐκ τοῦ τρίτου ἑνθμικοῦ πάθους.*

Στροφὴ α΄.



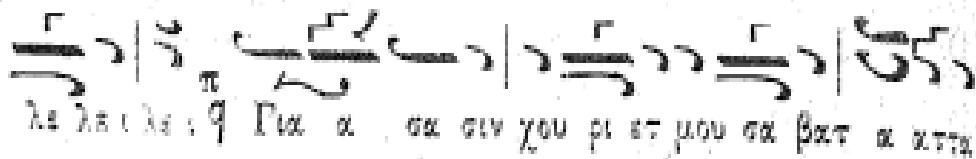
 Γκι τζε λε ερ κιου ουν δου ου ουζ ο ολ δου ου
 ου ρ δι δε μι ιζ ρου ου σε εν ο ολ δου ρ
 Πα α τη σα α χη η ημ τζο ο οκ για α
 σα α α ρ κου ουλ λα ρη ην ε εγ χια α
 ο ολ δου ρ

**Ἐπαυρὴ ἐν τῷ τέλει ἐκάστης στροφῆς ἠδομένη, καὶ ἐκ τοῦ τρίτου*
ἐπίσης ἑνθμικοῦ πάθους ἀρχομένη.



 Για λε λει για λε λει για λε λε ε ελ λει δ για

(«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος», Περίοδος Β΄, Έτος Γ΄, Τεύχος Γ΄, σ. 33)



Στροφή β'.

Κετζελέρ γέπ παρλάγιος
 Όσμανλήλάρ Γιατάγιος

Άλ καλεμλ γιαζ καζάζ
 χαρελέρ Πατλάγιος
 Για λε λεϊ κτλ.

Στροφή γ'.

Ίστέ πιζ τούκχουρ εδάρις

γέπ παραπέρ σοβλέριζ
 Γίκοσκην Σουλτάν χαμίτ
 τζουμλεμίζδε κιολλενιζ.
 Για λε λεϊ κτλ.

Στροφή δ'.

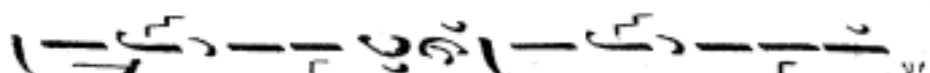
Κάλκην γέρ βαταντασλάρ.
 Σιθινελίμ καρτασλάρ.

Ίστέ που πέρ ματελλέ.
 Γιατασχήν Όσμανλήλάρ.
 Για λε λεϊ κτλ.

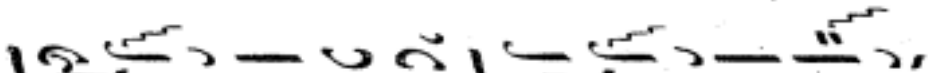
Στροφή ε'.

Πιρ ίσπών έπτι χουδᾶ.

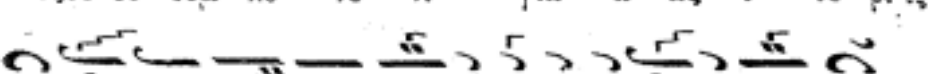
Νέ ουργιάτμρ νέ χουργιζ.
 Σοϊλεγελλίμ καρτασλάρ.
 Πατισαχγίμ τζοκ γιατᾶ.
 Για λε λεϊ κτλ.



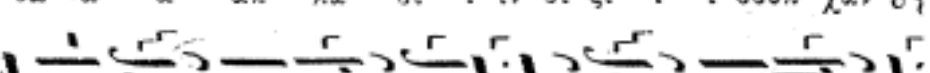
 Σου ου ου ουλ ταν Α πτουλ Χα α α α μιτ Χαν ^{ν'}




 τζου ου ουμ λε τε νι για α αζ ι τε ρι ζ



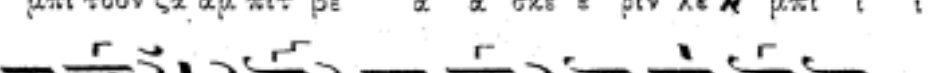
 σα α α ακ λα σι ι ιν σι ζι ι ι σουπ χαν ^{ν'}



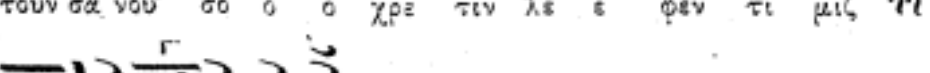
 μπι ι ι τουν βε ζιρ θε βου ου κε ε λαν λε



 μπι τουν ζα αμ πιτ βε α α σκε ε ριν λε ⁶ μπι ι ι



 τουν σα νου σο ο ο χρε τιν λε ε φεν τι μιζ ^{ν'}



 μπιν λε ε ερ για σα

1.

Σεβχετλου πατισαχιμιζ
 Σουλταν Απτολ Χαμιτ Χαν
 Τζουμλετν νιγιαζ ιτεριζ
 Σακλασην σιζι σουπχαν.

*Επφδός.

Μπιτουν βεζιρ βε βουκελάνλε
 Μπιτουν ζαμπιτ, βε ασκερινλε
 Μπιτουν σανου σοχρετινλε
 Εφεντιμιζ μπινλερ γιασα.

2.

Πατισαχλαρ σερβερισιν
 Μισλιν γνικ πιρ τουβλετε
 Μερχαμετιν δεργιασιιν
 Ίχσανιν τοδα χερ γερδε. (Μπιτουν κτλ.)

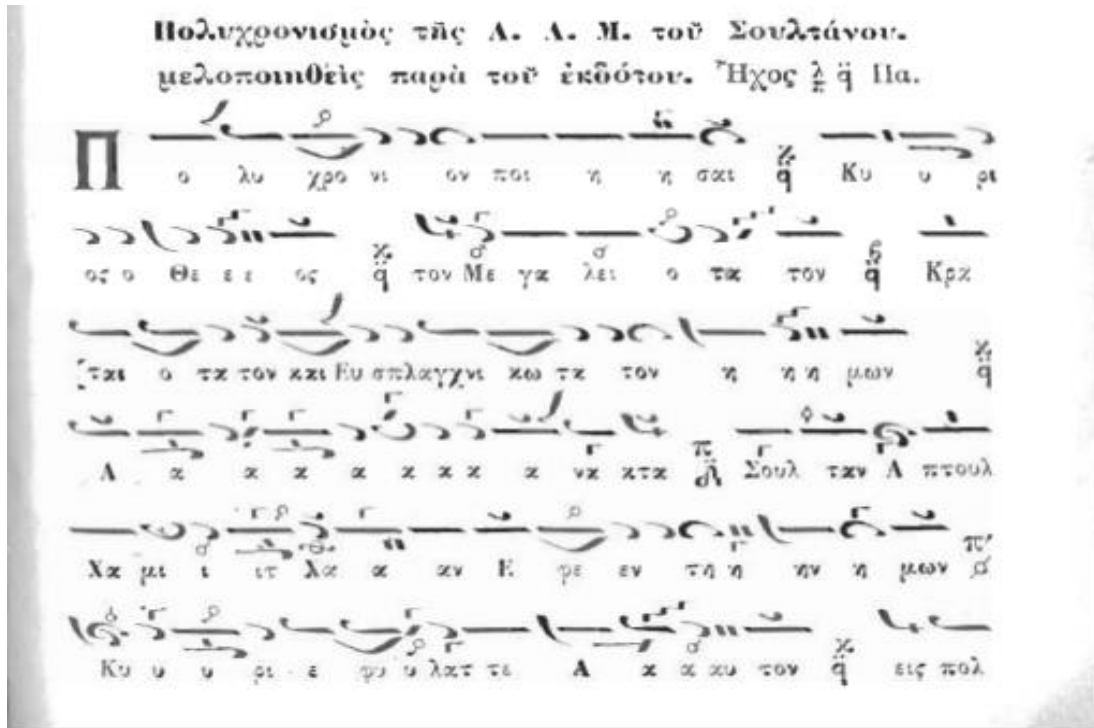
3.

Απτολ Χαμιτ Σουλτανιμιζ
 Μπινλερ γιασα ταχτηντα
 Τσισιτ μεχτεπ επνιγεμιζ
 Ίσα δοντου βακτηντα. (Μπιτουν κτλ.)

4.

Ελλεριμιζι καλντιριριζ
 Χεπ μιλλετ σιπιαν λερι
 Μπιν γιασα ντουα ιτεριζ
 Πατισαχλαρ σερβερι. (Μπιτουν κτλ.)

Ένας ακόμη Πολυχρονισμός βρίσκεται στο Β' τόμο του *Αι Δυο Μέλισσαι* του Αγαθάγγελου Κυριαζίδη, για τον οποίο βρίσκεται αναφορά στις προηγούμενες σελίδες. Το βιβλίο εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1906.



(Κυριαζίδη Αγαθάγγελου *Αι Δυο Μέλισσαι*, σσ. 703-704)

Η Καραμανλήδικη γραφή

Στο σημείο αυτό, όπου παρουσιάστηκαν οι Πολυχρονισμοί, αξίζει να σημειωθούν κάποιες πληροφορίες σχετικά με τη μέθοδο της καραμανλήδικης γραφής, η οποία παρατηρείται σε κάποιους από τους Πολυχρονισμούς που παρουσιάστηκαν στις προηγούμενες σελίδες.

Τα караμανλήδικα είναι η γραφή της τουρκικής γλώσσας με ελληνική αλφάβητο. Αυτή η μέθοδος γραφής χρησιμοποιήθηκε από τουρκόφωνους ορθόδοξους χριστιανούς στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στην διάδοση και συχνή χρήση της караμανλήδικης γλώσσας συνέλαβε σε μεγάλο βαθμό ο Ευαγγελινός Μισαηλίδης, δημοσιογράφος, συγγραφέας και εκδότης, με την εφημερίδα *Ανατολή* που ξεκίνησε να εκδίδει στην Κωνσταντινούπολη το 1851. Με την Ανταλλαγή πληθυσμών το 1925 σταμάτησε και η παραγωγή εκδόσεων στην караμανλήδικη γραφή.

Σουλτάνοι και μουσική

Οι προσεγγίσεις των Οθωμανών Σουλτάνων στη μουσική και στην ανάπτυξη της μουσικής είναι σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωσή της. Η τουρκική μουσική αναπτύχθηκε ιδιαίτερα με την υποστήριξη που έλαβε από το παλάτι, βρήκε χώρο στην εκπαίδευση και την διδασκαλία, δημιουργήθηκαν έργα και έτσι μπόρεσε να προχωρήσει. Στην εξέλιξη και ανάπτυξη της μουσικής έπαιξαν επίσης σημαντικό ρόλο και οι προσωπικότητες των Σουλτάνων, η υποστήριξη και η σημασία που έδιναν στη μουσική, αλλά και οι μουσικές συνθέσεις τους.

Στην ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ανέβηκαν στον θρόνο συνολικά 36 Σουλτάνοι. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα που προκύπτουν από έρευνες, οι 18 από τους 36 Σουλτάνους, δηλαδή οι μισοί, ασχολήθηκαν με τη μουσική ως συνθέτες ή/και εκτελεστές. Οι άλλοι 18 που δεν ασχολήθηκαν με τη μουσική ως μουσικοί ή εκτελεστές, ήταν ακροατές που έδιναν σημαντική υποστήριξη στην ανάπτυξή της μουσικής.²²

Το *Απάνθισμα – Μετζμουάι Μακαμάτ* (τουρκ. Mecmua-i Makamat, μτφρ. Περιοδικό μουσικής) που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1856 υπό Ιωάννου Ζωγράφου Νικαέως, περιέχει διάφορα τουρκικά άσματα, γραμμένα στα караμανλήδικα. Στο βιβλίο αυτό βρίσκονται δυο συνθέσεις του Σουλτάνου Σελίμ του Γ', ο οποίος ήταν γνωστός ως συνθέτης και εκτελεστής μουσικής, με τους τίτλους «Σαρκί μακάμ χουζάμ – Σουλτάν Σελιμίν» (τουρκ. Şarkî makam hüsam – Sultan Selim'in) και «Σαρκί μακάμ σεύκου εβζά – Σουλτάν Σελιμίν» (τουρκ. Şarkî makam

²²SOMAKÇI, «Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekar II. Beyazıt'ın Türk Müziği Üzerindeki Etkileri ve Günümüze Olan Yansımaları», σ. 180.

şenkü enza – Sultan Selim'in).²³ Ακολουθούν οι φωτογραφίες των συνθέσεων για την πληρότητα της αναφοράς.

ΣΑΡΚΙ ΜΑΚΑΜ ΧΟΥΖΑΜ

ΣΟΥΛΤΑΝ ΣΕΛΙΜΙΝ

Οθουλι Σιματ. Βυ. γ

Κ ὀ νάλ βι ιρ δι ιμ πιρ δζι ι ι ι
 βα α α α νε ι ι ι ρ' δερ διν
 δε εν ο ολ δε κ κ μ δι ι ι βα α α α
 νε ι ι ι ε κελ κ φε ε εν
 δι ι ι μ ἄ η η γ μα ρ α α δζα α κ νε ε ε ι η
 Νακαράτ. Πιν σε γι βι ι ι ρ με ε

(Απάνθισμα – Μεδζιμουαϊ Μακαμάτ σ. 175)

²³Şarki μτρ. Μουσική σύνθεση γραμμένη συνήθως για αγάπη, που αποτελείται από κουπλέ και ρεφρέν.

ε ε εμ δζι π χα α α νε ε Λ α

μα αν α α μαν

ε

Κόνούλ βιρδίμ π'ρ δζιβανέ,
δερδινδέν όλδούμ διβανέ,
κέλ έφένδιμ κήγμα δζανέ.

Νακαράτ.

Πέν σενί θιρμέρ δζιχανέ.

Κάτζμα πενδέν κόνιούμ σενδέ,
δλδούκδζα δζανήμδα τενδέ,
ίνσάφ ιτμέζμισιν σένδε,

είζαν.

Σήρμα σατζλή π'ρ δζιβάνδηρ,
κιορμεγιελί τζόκ ζεμάνδηρ,
άσηκίην χαλί γιαμάνδηρ,

είζαν.

(Απάνθισμα – Μεδζιμουαϊ Μακαμάτ σ. 176)


ΣΑΡΚΙ ΜΑΚΑΜ ΣΕΥΚΟΥ ΕΒΖΑ

ΣΟΥΛΤΑΝ ΣΕΛΙΜΙΝ

Ούσοβλι τζιφτέ Σοφτάν. χ ελ π

Ε
ι σιρ βυ λυ υ υ λ ζα α α
ρι ι ι βι ε ε ρα α α α βι τζιν

23

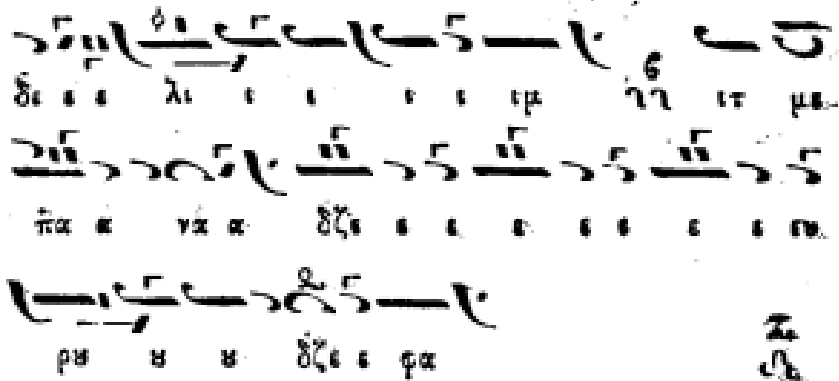


(Απάνθισμα – Μεδζμουαϊ Μακαμάτ, σ. 233)

1- δι ι ι ν π κ α α α α ρ να δ ζ ε ε
 φα α α α α α γ εϊ σερ εσ
 κω κ κ λ ζ α α α ρι ι ι ε ε ε φα
 α α α ρ νι τ ζ ι ν ι τ δι ι ι ν π κ
 α α α α ρ να δ ζ ε ε φα α α α α
 α α α *Μεδρ.* Ου ν σ δ σ κ λ δ σ κ κ κ
 χα α α γ ι α α α λ ο ο λ δ σ κ κ κ ρ
 ι τ δι γ ι ι μι ζ ζ ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 κ σ κ κ σ α α φα *Νακαράτ.* Κε ε λ
 λ ι δι λ ι ι ι ι ι μ ζ ε ε ε υ κ ι ι ι



(Απάνθισμα – Μεδζμοναϊ Μακαμάτ, σ. 234)



Ἐι σέρβου ἰθλζάρι θεφά,
νίτζιν ἰτδίν. πανά δζεφά,
σόνουδουλδού χαγιάλ ὀλδού,
ἰτδιγιμιζ ζεύκου σαφά.

Νακάράτ.

Κέλ ἰδελίμ ζεύκ ἰδελίμ,
ἰτμε πανά δζέβρου δζεφά.

Ἐλιὰ ἰόζούν μεστανέδιρ,
ἀσῆχ σανὰ πιλιανέδιρ,
πιλμέζμισιν χαλίμ πενίμ,
ποσ ταγαφούλ δζανά νέδιρ,
ἔιζάν.

Ἄλδῆ ἀκλήμ μαχμούρ ἰόζούν,
γιακδῆ πενί οἱρίν σόζούν,
νάζιλε κέλ πεκ ἀσῆγᾶ,
πενδέν γιανὰ τζεβερ γιουζούν,
ἔιζαν.



Αμπντούλ Χαμίτ Β΄

Οι Πολυχρονισμοί και Ύμνοι Σουλτάνων που παρουσιάστηκαν στη παρούσα εργασία είναι όλοι αφιερωμένοι στον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ τον Β΄.

Ο Αμπντούλ Χαμίτ Β΄ ήταν ένα πολύ σημαντικό πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πρόσωπο κατά τη διάρκεια της 33χρονης διακυβέρνησής του (1876 - 1909). Ήταν λάτρης της δυτικής μουσικής και έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον και για τα άλλα είδη τέχνης. Κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησής του, όχι μόνο προώθησε τις τέχνες, αλλά αντάμειψε πολύ τους καλλιτέχνες.²⁴

Ο Αμπντούλ Χαμίτ είχε πάντα μεγάλη αγάπη και ενδιαφέρον για τη μουσική και προτιμούσε πάντα τη δυτική μουσική. Στο ημερολόγιό της η Αϊσέ Σουλτάν, η κόρη του Αμπντούλ Χαμίτ, αναφέρει τα λόγια του πατέρα της: «Η τουρκική μουσική είναι όμορφη αλλά πάντα δίνει θλίψη. Το ευρωπαϊκό είναι διαφορετικό, δίνει χαρά.». Αν και η τουρκική μουσική δεν ήταν ποτέ η προτεραιότητά του, φαίνεται ότι δεν ήταν τελείως αδιάφορος για την τουρκική μουσική. Υπήρχαν καλλιτέχνες τουρκικής μουσικής με τους οποίους είχε στενές σχέσεις και του άρεσε η μουσική τους. Δήλωνε, επίσης, ότι του αρέσει να παίζει πιάνο και άλλα όργανα και ότι η γνώση της σημειογραφίας είναι απαραίτητη.²⁵ Αν και υπάρχουν αναφορές για συνθέσεις του σε δυτικό ευρωπαϊκό μουσικό στυλ, δεν έχουν φτάσει στις ημέρες μας.²⁶

Ο Αμπντούλ Χαμίτ έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον και για τους καλλιτέχνες. Ασχολήθηκε από κοντά με την καλλιτεχνική δραστηριότητα του παλατιού, παρεμβαίνοντας κατά καιρούς στην ορχήστρα και τους καλλιτέχνες. Από το μεγάλο ενδιαφέρον του για τη μουσική, είχε γίνει αυστηρός κανόνας για τους μουσικούς να παίζουν χωρίς διάλειμμα.²⁷

Ο Σουλτάνος περνούσε ένα μεγάλο μέρος του χρόνου του στο θέατρο «Yıldız Saray» όπου φιλοξενούσε πολλούς καλεσμένους του, κυρίως ευρωπαίους. Το κτήριο χτίστηκε από τον αρχιτέκτονα Γιάνκο Ιωαννίδη, γιό του Βασίλη Ιωαννίδη, ο οποίος

²⁴BAYINDIR ULUSKAN, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçiya Bakışı», σ. 5.

²⁵BAYINDIR ULUSKAN, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçiya Bakışı», σ. 9.

²⁶SOMAKÇI, «Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekar II. Beyazıt'ın Türk Müziği Üzerindeki Etkileri ve Günümüze Olan Yansımaları», σ. 180.

²⁷BAYINDIR ULUSKAN, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçiya Bakışı» σ. 16.

ήταν ο αρχιτέκτονας του παλατιού.²⁸ Το θέατρο αυτό φιλοξένησε πολλές παραστάσεις και συναυλίες διάσημων καλλιτεχνών.

Κατά την διακυβέρνηση του κράτους από τον Αμπντούλ Χαμίτ Β΄ έχουν σημειωθεί σημαντικές εξελίξεις σε πολλούς τομείς της τέχνης. Ο Σουλτάνος κατάφερε να είναι γνωστός όχι μόνο με την προσωπικότητά του, τη διοικητική του προσέγγιση, αλλά και με την αξία που έδωσε στην τέχνη και τους καλλιτέχνες. Οι εξελίξεις που σημειώθηκαν κατά την κυβέρνησή του αποτέλεσαν τη βάση της πολιτιστικής κληρονομιάς της σύγχρονης Τουρκίας.²⁹

Ο Αμπντούλ Χαμίτ, ο οποίος είχε ένα εξαιρετικά δραστήριο καλλιτεχνικό περιβάλλον, όχι μόνο υποστήριξε και προστάτευσε τις τέχνες, αλλά και επαίνεσε πολύ τους καλλιτέχνες για τα επιτεύγματά τους. Την εποχή του, πολλοί επιτυχημένοι καλλιτέχνες ανταμείφθηκαν με δώρα και χρήματα. Έμεινε στην ιστορία ως ο Σουλτάνος για τον οποίο έχουν συντεθεί οι περισσότεροι ύμνοι.³⁰

²⁸ŞENYURT, II. «Abdülhamit Döneminde İki Ünlü Saray Mimarının Siyasi İlişkileri» σ. 542.

²⁹BAYINDIR ULUSKAN, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçıya Bakışı» σ. 25.

³⁰BAYINDIR ULUSKAN, «II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçıya Bakışı» σ. 9.



(Αμπντούλ Χαμίτ Β')

Κεφάλαιο Β΄

Κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας η βυζαντινή μουσική και η παραδοσιακή τουρκική μουσική, που συνυπήρχαν στην ίδια γεωγραφία, βρίσκονταν σε συνεχή επικοινωνία και αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Το πολυπολιτισμικό αυτό περιβάλλον ήταν πεδίο έρευνας θεωρητικών της μουσικής, τονίζοντας τις διαφορές αλλά και ομοιότητες της οθωμανικής έντεχνης μουσικής και της βυζαντινής εκκλησιαστικής και εξωτερικής μουσικής. Στο πλαίσιο αυτό, το θεωρητικό έργο του Δημήτρη Καντεμίρι *Kitâbu ‘ilmi’l- Mûsikî ‘alâ vechi’l Hurûfat* θεωρείται βάση για μεταγενέστερες έρευνες των δυο μουσικών πολιτισμών τον 18^ο αιώνα και μετά.³¹

Ο Δημήτριος Καντεμίρ (Dimitrie Cantemir 1673 - 1723) συνέβαλε σημαντικά στη σημειογραφία της κλασικής τουρκικής μουσικής. Υπήρξε πρίγκιπας Μολδαβίας, ιστορικός, γεωγράφος, φιλόσοφος, θεολόγος, πολιτικός, μουσικός και ειδήμονας της ελληνικής, λατινικής, αραβικής, ρωσικής και οθωμανικής γλώσσας. Η θέση του στην ιστορία της τουρκικής μουσικής είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς έγραψε το πρώτο θεωρητικό βιβλίο της οθωμανικής μουσικής και μια συλλογή οργανικών κομματιών σε δική του σημειογραφία. Αξίζει να σημειωθεί ότι έλαβε τις πρώτες μουσικές του σπουδές από Έλληνα δάσκαλο μουσικής. Ακόμη και αυτό εξηγεί τον βαθμό της αλληλεπίδρασης των δυο μουσικών πολιτισμών.³²

Σπουδαία είναι, επίσης, η συγγραφή εγχειριδίου με τον τίτλο *Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν* του Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ο οποίος απεβίωσε περίπου δυο-τρεις δεκαετίες μετά τον Καντεμίρι, παρά το περιορισμένο έργο του αναδεικνύεται βαθύς γνώστης της εξωτερικής, αλλά και βυζαντινής μουσικής.³³

Ο Κύριλλος Μαρμαρινός, επίσκοπος Τήνου, μαθητής του Παναγιώτη Χαλάτζογλου, στο έργο του περί εξωτερικής μουσικής χρησιμοποιεί τους όρους *έξω*

³¹FEYZI AHMET, «Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği - Bizans Müziği “Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme”», σ. 265.

³²ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σσ. 119-120 και ΤΟΚΑΛΑΚ, *Bizans – Osmanlı Sentezi: Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerinde Etkisi*, 2006, σσ. 537-538.

³³ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 236.

μουσική και θύραθεν μουσική. Το σύγγραμμά του *Στοιχειωδέστερα Διδασκαλία περί της Έξω Μουσικής* έχει στόχο την στοιχειώδη διδασκαλία της εξωτερικής μουσικής για όσους επιθυμούν να την γνωρίσουν και να την κατανοήσουν με ευκολία, όπως αναφέρει ο ίδιος.³⁴ Το έργο του Κυρίλλου Μαρμαρινού περί μακάμ αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης σε σύγκριση με το αντίστοιχο έργο του Παναγιώτη Χαλάτζογλου από τις μουσικολόγους Eugenia Popescu–Judetz και Adriana Arabi Sirli στη μελέτη τους *Sources of 18th Century Music (Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music)*.

Τον 19^ο αιώνα, με τη μεταρρύθμιση που ξεκίνησε με τον Χρύσανθο, η βυζαντινή μουσική όχι μόνο εισήλθε σε μια νέα εποχή, αλλά οδήγησε επίσης στην αύξηση της θεωρητικής προσέγγισης της παραδοσιακής τουρκικής μουσικής. Εκτός από τον τρόπο έκφρασης της θεωρητικής δομής στη βυζαντινή μουσική, η αλληλεπίδραση ως προς την εσωτερική δυναμική της μουσικής (ηχητικές διαιρέσεις, ηχητική ακολουθία που χρησιμοποιήθηκε – ήχου/μακάμ, ρυθμική δομή/ουσούλ) αυξήθηκε αυτόν τον αιώνα και άρχισαν τα όρια που χωρίζουν τις δύο μουσικές να γίνονται όλο και πιο θολά.³⁵

Το θεμελιώδες σύγγραμμα του Χρύσανθου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, έχοντας την πλήρη αποδοχή του Οικουμενικού Πατριαρχείου, αποτελεί βάση μιας ακολουθίας θεωρητικών συγγραφέων που αναφέρονται ή/και προσπαθούν να επεκτείνουν το έργο του. Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε το 1832. Ωστόσο, υπήρχε από πιο νωρίς σε χειρόγραφη μορφή.

Με την επινόηση της τυπογραφίας, μεταξύ των διαφόρων έντυπων συγγραμμάτων που εκδόθηκαν, εκδόθηκε το 1843 και ένα σύγγραμμα του Στέφανου Δομέστικου, εκδομένο από το Πατριαρχικό Τυπογραφείο και στο όνομα του Άρχοντος Πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου, με τον τίτλο *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής και Εφαρμογή αυτής εις την καθ ημάς Μουσικήν* το οποίο αναφέρεται στην θεωρία του μακάμ. Ο Στέφανος Δομέστικος στο σύγγραμμά του στηρίζεται στις θεωρίες των προγενέστερων θεωρητικών της βυζαντινής μουσικής και παρουσιάζει τα μακάμ καθώς και τα ουσούλ με συνοπτικό τρόπο.

³⁴ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 138.

³⁵FEYZI AHMET, «Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği - Bizans Müziği "Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme"» σ. 268.

Ένα ακόμη βιβλίο για την θεωρία του μακάμ είναι αυτό του Κηλτζανίδη που εκδόθηκε το 1881 με τον τίτλο *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Εξωτερικού Μέλους*. Το βιβλίο αυτό αποτελείται από οκτώ κεφάλαια. Στο έβδομο – κύριο μέρος του βιβλίου ο Κηλτζανίδης εξετάζει αναλυτικά τις κλίμακες των μακάμ παρουσιάζοντας κάθε μακάμ χωριστά. Στο τέλος του έβδομου κεφαλαίου υπάρχει μια μεγάλη σύνθεση, το έντεχνο μάθημα Μακαμλάρ Κιαρί (τουρκ. Makamlar Kâri), το οποίο περιέχει όλα τα μακάμ με τη σειρά την οποία διδάσκονταν. Η λέξη κιαρ (τουρκ. kâr) στην τουρκική γλώσσα σημαίνει όφελος, κέρδος από κάτι. Η μεγάλη αυτή σύνθεση που περιέχει όλα τα μακάμ με τη σειρά που διδάσκονταν, με την μετάφραση του τίτλου μας παραπέμπει στην ιδέα της δημιουργίας αυτής της σύνθεσης. Η αμέσως επόμενη σύνθεση με τον τίτλο Μακαμλάρ Σεμαϊσί (τουρκ. Makamlar Semaisi) βρίσκεται με την σημείωση «το παρόν μάθημα είναι ποίημα Δεδέτινος του Μεβλανά ανωνύμου.». Ο όρος semai που μεταφράζεται ως *ουράνιος* προέρχεται από τη λέξη sema που σημαίνει *ουρανός*. Συναντάμε τη λέξη αυτή ως ονομασία ενός μακάμ. Ωστόσο, στην τουρκική γλώσσα η λέξη αυτή χρησιμοποιείται και με την έννοια *συναυλία*. Στην περίπτωση αυτή που συναντάμε την λέξη στον τίτλο του μαθήματος Μακαμλάρ Σεμαϊσί θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως ο τίτλος μεταφράζεται ως *Συναυλία των Μακάμ*. Στο τέλος του τελευταίου κεφαλαίου του βιβλίου βρίσκεται μια σειρά από άσματα οθωμανικά σε βυζαντινή παρασημαντική.

Ο Κηλτζανίδης Χατζηπαναγιώτης γεννήθηκε στη Προύσα (τουρκ. Bursa, Μπούρσα) τη δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα. Υπήρξε σημαντικός μουσικοδιδάσκαλος της θεωρίας της μουσικής. Εξέδωσε διάφορα μουσικά βιβλία, βρέθηκε σε διάφορους συλλόγους μουσικής ως θεωρητικός της μουσικής.³⁶

Ένα μεταγενέστερο σημαντικό, επίσης, έργο για την εξωτερική μουσική είναι η διατριβή του Εμμανουήλ Κροκίδη με τον τίτλο *Εξωτερική Βυζαντινή Μουσική* που εκδόθηκε το 1972 στην Αθήνα. Ο Κροκίδης στην διατριβή του αναλύει τους επικρατέστερους ήχους/μακάμ με παραδείγματα για την σαφέστερη κατανόησή τους.

Σημαντικό είναι επίσης και το άρθρο του Νίκου Ανδρικού με τον τίτλο «Τουρκόφωνοι Πολυχρονισμοί και Άσματα Εγκωμιαστικά στον Σουλτάνο Abdülhamit τον Β΄, μελοποιημένα από εκκλησιαστικούς συνθέτες» το οποίο

³⁶ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, 1995, σ. 124.

σχετίζεται με το θέμα της παρούσας εργασίας. Ο Νίκος Ανδρικός, ο οποίος γνωρίζει την τουρκική αλλά και την οθωμανική γλώσσα, παρουσιάζει και αναλύει μορφολογικά επιλεγμένες συνθέσεις για τον Σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίτ Β' μελοποιημένες από εκκλησιαστικούς συνθέτες προσεγγίζοντας πρώτα το θέμα από ιστορική πλευρά.

Το πρώτο άρθρο περί σχέσεων της βυζαντινής και οθωμανικής μουσικής από τούρκο θεωρητικό μουσικής ανήκει στον Rauf Yekta Bey (Ραούφ Γιεκτά Μπέη). Το άρθρο αυτό με τον τίτλο «Rum Kiliselerinde Musiki (μτφρ. Η Μουσική στις Ελληνικές Εκκλησίες)» δημοσιεύτηκε στο 17^ο τεύχος της εφημερίδας İkdam (ΙΚντάμ) το 1899. Ο Rauf Yekta Bey στο άρθρο αυτό παρουσιάζει την Οκτάηχο με παραδείγματα από βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική επισημαίνοντας σε κάθε παράδειγμα το μακάμ που αντιστοιχεί ο κάθε ήχος που εξετάζει.³⁷ Ο Rauf Yekta θεωρείται από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της τουρκικής μουσικής κατά τους τούρκους, καθώς με τις έρευνες και τα έργα του συνέβαλε σημαντικά στην τουρκική μουσική.

Ένα σημαντικό έργο, ακόμα, για την θεωρία της τουρκικής μουσικής είναι αυτό του Ισμαήλ Χακκί Οζκάν (İsmail Hakkı Özkan) με τον τίτλο *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri – Kudüm Velveleleri* (μτφρ. Η θεωρία και τα ουσούλια της τουρκικής μουσικής). Η λέξη velvele μεταφράζεται ως «σαματάς». Το kudüm είναι ένα κρουστό όργανο αποτελούμενο από δυο μικρά τύμπανα με μεταλλικά μπολ και χρησιμοποιείται, συνήθως, σε μουσικά σύνολα για το παίξιμο των ουσούλ. Η πρώτη έκδοση του βιβλίου δημοσιεύθηκε το 1984 στην Κωνσταντινούπολη. Ο Ισμαήλ Χακκί Οζκάν στο βιβλίο του αναφέρει ως κύρια πηγή τις σημειώσεις των μαθημάτων του με τον Σεφίκ Γκιούρμεριτς (Şefik Gürmeriç), ο οποίος ήταν μαθητής του Ραούφ Γιεκτά. Τα πρώτα τέσσερα κεφάλαια του βιβλίου αποτελούνται από θεωρίες μακάμ με μουσικά παραδείγματα και στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο υπάρχει αναλυτική αναφορά στα ουσούλ.

Πέρα από πολλές αξιόλογες μελέτες που έχουν γίνει μέχρι σήμερα για την σχέση ήχων και μακάμ είναι και το έργο που ανήκει στον Μουράτ Αϊντεμίρ με τον τίτλο *Türk Müziği Makam Rehberi (Το Τουρκικό Μακάμ)*. Το βιβλίο εκδόθηκε το 2010 στα

³⁷ TOKALAK, *Bizans – Osmanlı Sentezi · Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerinde Etkisi*, 2006, σσ. 542-543.

τουρκικά. Η πρώτη έκδοση στα ελληνικά εκδόθηκε το Νοέμβριο του 2012. Ο Μουράτ Αϊντεμίρ γεννήθηκε το 1971 στο Αννόβερο της Γερμανίας. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Κωνσταντινούπολη με σπουδαίους μουσικούς. Συνεχίζει τη μουσική του ζωή δίνοντας συναυλίες και σεμινάρια στην Τουρκία και το εξωτερικό. Συνθέτει, επίσης, μουσική για τηλεοπτικές σειρές και ντοκιμαντέρ.³⁸

Η βιβλιογραφία περί βυζαντινής εκκλησιαστικής και εξωτερικής μουσικής, καθώς και της οθωμανικής – τουρκικής μουσικής και των σχέσεων των δυο μουσικών πολιτισμών αυτών είναι πολύ πλούσια. Στην παρούσα εργασία υπάρχει μια ενδεικτική αναφορά στις σχέσεις περί ήχων και μακάμ.

Ενδεικτικές ονομασίες των μακάμ των Πολυχρονισμών

Ο όρος μακάμ θεωρείται ότι χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Abdülkadir Meragi τον 15^ο αιώνα. Είναι λέξη αραβικής προέλευσης και προέρχεται από το ρήμα kâme (ελλ. κάμε). Kâme σημαίνει να σταθεί κανείς στα πόδια του, να σηκωθεί, να ορθωθεί. Ως προς τη σημασία της λέξης, μακάμ σημαίνει το μέρος όπου πατάει το πόδι, θέση ή κατάταξη. Σύμφωνα με αυτές τις έννοιες, η λέξη μακάμ χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν για τα σημεία στα οποία γίνονταν μεγαλύτερες διαμονές σε ένα μουσικό κομμάτι. Στη συνέχεια επεκτάθηκε το νόημα της λέξης για να συμπεριλάβει πιο σύνθετα μουσικά χαρακτηριστικά.³⁹ Η ιστορία της μουσικής μακάμ είναι παράλληλη με την ιστορία των ορισμών και των όρων που τη συνθέτουν, καθώς της παρέχουν την δυνατότητα να γίνει κατανοητή και να εκφράσει τις λεπτότητες της. Στην αρχή αυτών των ορισμών και των όρων βρίσκονται τα ονόματα των μακάμ.⁴⁰

Τα μακάμ είναι κλίμακες καθεμία από τις οποίες έχει διαφορετικό χαρακτήρα, χρώμα και χαρακτηριστικό, συμβολίζοντας ένα συγκεκριμένο συναίσθημα, σκέψη και νόημα. Ακολουθεί ενδεικτική αναφορά στις ονομασίες ορισμένων μακάμ που συναντώνται στους πολυχρονισμούς και σουλτανικά άσματα που παρουσιάστηκαν

³⁸ΑΪΝΤΕΜΙΡ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, 2012.

³⁹ΥΑΗΥΑ ΚΑÇΑΡ, «Türk Musikisinde Makam», 2008, σσ. 145-146.

⁴⁰ΚΕΣΚΙΝΕΡ, «Klasik Türk Müziğinde Makam ve Usül İsimlerinin Yan Anlamları ve Etimolojik Kökenleri», σ. 1.

στην παρούσα εργασία. (acem aşiran, acem kürdî, düğâh, hicaz, hüseyni, hüzzam, mahur, neva, rast και segâh).

Ο όρος **acem** που μεταφράζεται ως «περσικός» είναι αραβικής προέλευσης και σημαίνει «μη Άραβας» στα αραβικά. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, έχει γίνει μια λέξη που χρησιμοποιείται με την έννοια του «ιρανικού-περσικού». Ο όρος **aşiran** ο οποίος συνδυάζεται με πολλές ονομασίες μακάμ προέρχεται από τη λέξη **aşr**. Κάποιες από τις έννοιες της λέξης **aşr** είναι «δέκατος, ένα δέκατο, φίλος, ειλικρινής/στενός φίλος». Ο όρος **kürdî** μεταφράζεται ως «κουρδικό». Άλλο ένα μακάμ που εντοπίζεται είναι το **düğâh**, όρος περσικής προέλευσης που σημαίνει «δεύτερη θέση». Το επόμενο, αλφαβητικά, μακάμ που εντοπίζεται είναι το **hicaz**. Hicaz είναι το όνομα της περιοχής στην Αραβική χερσόνησο όπου βρίσκονται η Μέκκα και η Μεδίνα. Το **hüseyni** είναι ένα αραβικό επίθετο που σημαίνει «σχετικός με τον Χουσεΐν». Για την έννοια της λέξης μακάμ **hüzzam**, τον αντίστοιχο ήχο β' της βυζαντινής μουσικής, δεν υπάρχει καμία σαφή εξήγηση έως σήμερα. Αν και η προέλευση της λέξης δεν είναι ακριβώς γνωστή, έχουν γίνει διάφορες ερμηνείες. Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές θεωρείται πως η λέξη **hüzzam** προέρχεται από τη λέξη **hzm/hazam** και σημαίνει «καταρρακτώδης βροχή», «υπερβολικό κλάμα», «βαθιά θλίψη». Για την λέξη **mahur**, η οποία είναι περσικής προέλευσης, δίνονται οι έννοιες «μεϊχανέ» και σε άλλες πηγές «στολίδι» ή/και το επίθετο «τυχερός». Το **neva**, είναι ένα περσικό όνομα που σημαίνει «ήχος», «μακάμ», «αρμονία», «μελωδία». Το **rast** είναι λέξη, επίσης περσικής προέλευσης με πολλές έννοιες όπως «σωστό», «ορθό», «κατάλληλο», «δεξιά/σωστή πλευρά», «σύμπτωση». Τέλος, **segâh**, λέξη αραβικής προέλευσης, σημαίνει «τρίτη θέση».⁴¹

Στίχοι των Πολυχρονισμών

Ακολουθούν οι στίχοι των Πολυχρονισμών και των Σουλτανικών ύμνων και ασμάτων με ενδεικτική χρήση του ελληνικού πολυτονικού συστήματος γραφής σε ορισμένους Πολυχρονισμούς. Στις περιπτώσεις που είναι γραμμένοι με την караμανλήδικη γραφή (με την οποία αποτυπώνεται η οθωμανική γλώσσα), μεταφέρω το κείμενο από την οθωμανική στην σύγχρονη τουρκική γλώσσα και κατόπιν το

⁴¹KESKİNER, «Klasik Türk Müziğinde Makam ve Usül İsimlerinin Yan Anlamları ve Etimolojik Kökenleri», σσ. 4, 6, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22.

μεταφράζω στην ελληνική. Πράγματι, η τουρκική γλώσσα στην οποία είναι γραμμένοι οι Πολυχρονισμοί (στην Καραμανλήδικη γραφή) είναι η παλιά τουρκική, δηλαδή η οθωμανική, και δεν χρησιμοποιείται ενεργά στις μέρες μας. Λόγω αυτής της πραγματικότητας κατέβαλα μεγάλη προσπάθεια ώστε να αποδοθούν όσο γίνεται με ακρίβεια στα ελληνικά λέξεις και έννοιες των στίχων, κάτι που δεν ήταν καθόλου εύκολο, ούτε πραγματοποιήσιμο σε απόλυτο βαθμό.

Κεῖβελη, Μουσικόν Απάνθισμα, σσ. 3 – 7. (Βλ. σσ. 15 – 19)

Ἐγείρου εἰς ὑποδοχὴν τῆς δόξης σου, ἐγείρου,
τῶν πόλεων ἢ βασιλῆς. Ἴδου ἀπὸ Ζεφύρου
ὁ ἥρωσ Αὐτοκράτωρ σου δεδοξασμένος ἦκει,
οὗ ὁ κατάπλους θρίαμβος, ὡς ὁ ἀπόπλους νίκη.

Πιν γιασά Πατησαχημήζ, μουτού σανά δζούμλε δζιχάν.

(Bin yasa Padişahımız, muttu sana cümle cihan)

Μτφρ.

Ζήτω ο Σουλτάνος μας, φιλικός σε εσένα ὅλος ο κόσμος.

Δὸς δόξαν, πόλις, τῷ Θεῷ, παρ' οὗ τὸ τηλικούτον,
Προώριστο τεράστιον εἰς τὸν αἰῶνα τοῦτον·
ὁ τῆς Ἑώας ἥλιος εἰς Δύσιν ἀνατείλας,
φυλάς κατεγοήτευσε καὶ βασιλείας φίλας.
Εἶδον ἀλλόθροοι λαοὶ, καὶ κυβερνήσεις εἶδον,
τὸ ἄστρον τῶν τῆς γηραιᾶς Ἀνατολῆς ἐλπίδων,
καὶ κραταιοὶ τὸν κραταιὸν σκηπτοῦχοι τὸν σκηπτοῦχον,
Χριστιανοὶ τὸν τοῦ Ὀσμὰν ἠγάσαντο ξιφοῦχον.
ᾠ! Χαῖρε, πόλις, καὶ λαοὶ εὐδαίμονες σκιρτᾶτε!
ἐπέστη ὁ ποθούμενος. Ἴδου ὃν ἀγαπᾶτε.
ᾠ! πάρεσο, φιλόλαι Μονάρχα τῆς Τουρκίας,
καὶ ζῆθι τῶν λαῶν ζωὴ, ψυχὴ τῆς βασιλείας.

Κεῖβελη, Μουσικόν Απάνθισμα, σσ. 34 – 35. (Βλ. σσ. 19 – 20)

Ἀναβήτη ὑψοῦ πρὸς Θεόν ἢ θερμὴ ἡμῶν δέησις, ἵνα
εὐλογῆς ἡγεμόν· ἀγλαόν καὶ τὸν στέψη μὲ δόξης ἀκτῖνα.

Χαῖρε γόνε κλεινὲ τοῦ Ὄσμὰν γόνε ἔνδοξ' ἐνδόξων πατέρων!
χαῖρε, ἄναξ Ἀβδοῦλ Ἀζίζ Χὰν τῶν προγόνων τὸ σκῆπτρόν σου φέρων.
Τὴν παιδείαν τιμῶν, δαυιλῶς τῆς προόδου προχέεις τὸ νόμα
τῶν λαῶν τὰς ἀνάγκας εἰδὼς θεραπεύεις καὶ αἴρεις συνάμα.
Σὺ αὐτῶν ἢ γελῶσα ἐλπίς καὶ πατὴρ καὶ προστάτης ἀπάντων,
καὶ τοῦ ὄλβου αὐτῶν ἢ κρηπίς εὐτυχῶν διὰ σέκαταστάντων.
Ἡ σὴ πόλις αὐτὴ ταπεινῶς σοὶ προσφέρει ἐγκάρδιον φόρον.
Ἄναξ! Δέξαι αὐτὸν ἀμεινῶς ἀντὶ τόσων χαρίτων καὶ δώρων.
Ζῆθι, ζῆθι κλεινὸς κραταιὸς ἐπὶ τοῦ λαμπροτάτου σου θρόνου,
Διασώζει σε δε ὁ Θεὸς ἀπὸ θλίψεως πάσης καὶ πόνου.

Ναυπλιώτου, *Φόρμιγξ*, σσ. 201 – 202. (Βλ. σσ. 22-23)

Βασιλεύ των Βασιλέων

Συ δοτήρ των αγαθών - Συ δοτήρ των αγαθών
τω προστάτη της παιδείας - χάρισαι παν αγαθόν.
Πλήρης αγαθών ημέρας – και διαμονήν ετών,
δώρησαι τω Ηγεμόνι – δόξης στέφανον λαμπρόν.
Στήριξον ἐπὶ του θρόνου – τον Σουλτάνον Χαμήτ Χαν,
μ' ὅλα τ' αγαθά του Κροίσου – και ειρήνην και χαράν.

Ναυπλιώτου, *Φόρμιγξ*, σσ. 203 – 204. (Βλ. σσ. 25-26)

Θεέ μου του Σουλτάνου μας ἔσο φρουρά και σκέπη,
και διατήρει ες αεί τρισόλβια τα ἔτη.
Εἰν εὐσπλαγγνος φιλόανθρωπος πηγὴ της ευποιίας,
παράγων αφθονώτατος της καλοκαγαθίας.

Ζήτω ο Μονάρχης μας!

ζήτω ο προστάτης μας!

ζήτω ο προσφιλής ημών

Σουλτάν Απδούλ Χαμίδ Γαζή!

Προστάτης των επιστημών, τεχνών και της παιδείας

και της προόδου ζηλωτής και της ευημερίας.

Παρέχει δαψιλεί χειρί αμέσως βοήθειας,

ανεξαρτήτως άπασι φυλής τε και θρησκείας.

Ζήτω ο Μονάρχης μας!

ζήτω ο προστάτης μας!

ζήτω ο προσφιλής ημών

Σουλτάν Απδούλ Χαμίδ Γαζή!

Εκατομμύρια λαών εις Ύψιστον υψούσι

τας χείρας μετά συντριβής και τον παρακαλούσι.

της Σης Μεγαλειότητος τα έτη να πληθύνη

το κλέος και την δόξαν της αεί να μεγαθύνη.

Ζήτω ο Μονάρχης μας!

ζήτω ο προστάτης μας!

ζήτω ο προσφιλής ημών

Σουλτάν Απδούλ Χαμίδ Γαζή!

Θεέ μου του Σουλτάνου μας έσο φρουρά και σκέπη

και διατήρει ες αεί τρισόλβια τα έτη.

Του Γαληνού μας άνακτος τα έτη να πληθύνης

το κλέος και την δόξαν του αεί να μεγαθύνης. Αμήν! Αμήν! Αμήν!

Ναυπλιώτου, *Φόρμιγξ*, σσ. 205 – 207. (Βλ. σσ. 27-29)

Ey Hüdâvend, sen ki bahş ettin hayatı ademe,
Hem senin sayende şevk eder ferin şems aleme,
Nur-i çeşmani raiyet şehriyarın ömrüne
Afitarmanet münir et hem aziz kıl emrine.
Şu cihan durdukça mülkün bi melal-ü bi zeval
Hem celâlin bi keran et hem kemâlin bi misâl.
Alemin perverdigârı izdi külli kâinat
Çili Osman-ı pekerkâh eyle ayne mahsenat.

Μτφρ.

Ω Κυβερνήτη, εσύ που έδωσες ζωή στον Αδάμ,

Επίσης χάρη σε εσένα η λάμψη σου δίνει χαρά, ήλιο στον κόσμο,

Ευτυχία ο λαός στη ζωή του ηγεμόνα

Ομόρφαινε, φώτιζε και κάνε άγιο κατ' εντολή σου.

Όσο αυτός ο κόσμος υπάρχει η περιουσία σου μην έχει μια λύπη μην έχει μια λήξη

Το μεγαλείο σου μην έχει ένα τέλος και σαν τις αρετές σου παρόμοιες.

Κυβερνήτης του κόσμου και όλου του σύμπαντος

Κάνε την φυλή/γενιά του Οσμάν ισχυρή, στο μάτι⁴² εγγυητή.

Ναυπλιώτου, *Φόρμιγξ*, σ. 208. (Βλ. σ. 30)

Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός
τον Μεγαλειότατον και κραταιότατον ημών

⁴²μάτι με μεταφορική έννοια, ίσως «στην εκτίμησή του για εσένα», «στον υπολογισμό του για εσένα»

Άνακτα Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Χαν αυθέντη ημών
Κύριε φύλαττε αυτόν εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, αμήν.

Ναυπλιώτου, Φόρμυξ, σ. 209. (Βλ. σ. 31)

Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός
τον Μεγαλειότατον και κραταιώτατον ημών
Άνακτα Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Χαν αυθέντη ημών
Κύριε φύλαττε αυτόν εις πολλά έτη.

Κυριαζίδου, Εν Άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής, σ. 429. (Βλ. σ. 32)

Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός τον Μεγαλειότατον
Κραταιώτατον και Ευσπλαγχνικότατον ημών
Άνακτα Σουλτάν Απτούλ Χαμίτ Χαν Εφέντην ημών
Κύριε φύλαττε Αυτόν εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, εις πολλά έτη.

Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σσ. 52 – 54. (Βλ. σσ. 33-35)

Θεέ μου του Σουλτάνου μας έσο φρουρά και σκέπη
και διατήρει εις αεί τρισόλβια τα έτη.
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.
Είν' εύσπλαγχνος φιλόανθρωπος πηγή της ευποιίας
παράγων αφθονώτατος της καλοκαγαθίας.

Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.
Προστάτης των επιστημών, τεχνών και της παιδείας
και της προόδου ζηλωτής και της ευημερίας.
Παρέχει δαψιλεί χειρί αμέσως βοήθειας,
ανεξαρτήτως άπασι φυλής τε και θρησκείας.
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.
Εκατομμύρια λαών εις Ύψιστον υψούσι
τας χείρας μετά συντριβής και τον παρακαλούσι.
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.
Της Σης Μεγαλειότητος τα έτη να πληθύνη
το κλέος και την δόξαν της αεί να μεγεθύνη.
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.

Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σσ. 54 – 55. (Βλ. σσ. 35-36)

Θεέ μου του Σουλτάνου μας έσο φρουρά και σκέπη
και διατήρει εις αεί τρισόλβια τα έτη
Είν' εύπλαγχνος φιλόανθρωπος πηγή της ευποιίας
παράγων αφθονώτατος της καλοκαγαθίας.
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας,
Ζήτω ο προσφιλής ημών Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Γαζί.

Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σ. 56. (Βλ. σ. 37)

Θεέ του βασιλέως μας έσο φρουρά και σκέπη
και διατήρει εις αεί τρισόλβια τα έτη
Ζήτω ο Μονάρχης μας, ζήτω ο προστάτης μας
Ζήτω ο προσφιλέστατος πατήρ ημών και άρχων.

Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σσ. 57 - 58. (Βλ. σσ. 38-39)

Ο τον ήλιον ευθυνών και τον κόσμο κυβερνών
κ' εις την φύσιν δρόσον χυνών και το παν ζωογόνων
προσερχόμενος όντων αίνων εκ χειλέων καθαρών
δέξαι παιδων μελπομένων Θεέ των οικτίρμων.
Σώζε πάντοτ' εκ κινδύνων
ο τα πάντα συγκρατών
τον Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτχαν
τον υπόδειγμ' αρετών
δος αυτώ ευδαιμονίαν
και πανόλβιον ζωήν,
επιχέωνε υλογίαν
στην ψυχήν του την αγνήν.

Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, σσ. 58 – 59. (Βλ. σσ. 39-40)

Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός
τον Μεγαλειότατον και κραταιότατον ημών
Άνακτα Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Χαν αυθέντην ημών
Κύριε φύλαττε αυτόν εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, αμήν.

Νικολάου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σσ. 145 – 147. (Βλ. σσ. 41-43)

Ne izzü adalet asarihi Hamid Hamid Hamid

Ne avni saadetin zarihi Hamid Hamid Hamid

Ne hüsnî felâhet efkârihih Hamid Hamid Hamid

Cümleten mucipi fevkelihî iftihar iftihar

Sehi sevgi Şehinşahıdır pu cilveyi, hilafet penahidir

Pu musavati arşın küvahidir pu cümleten mucipifekel iftiharu iftihar

Cümleten mucipi fevkel iftiharu iftiharu iftihar

Şükriye ifa olmaz Tâbî Yezdanın

Nakihan kırıldı bir yankı nisar

Lucidi alemin Hamidi Hanın

Cümleten muzcip fevkel iftihar.

Μτφρ.

Τι/πόσο πολύτιμη δικαιοσύνη έχει ο Χαμίτ Χαμίτ Χαμίτ

Τι/πόσο μεταδοτικός της ευτυχίας της βοήθειας⁴³ είναι ο Χαμίτ Χαμίτ Χαμίτ

Τι/πόσο στοχαστικός της ωραίας ειρήνης είναι ο Χαμίτ Χαμίτ Χαμίτ

Όλοι πρέπει να είμαστε άκρως περήφανοι

Ο βασιλιάς των Σουλτάνων είναι Σουλτάνος της ορθής αγάπης της όμορφης στάσης, προστάτης του Χαλιφάτο

Κατέχει την ισότητα του θρόνου/μεγαλείου, όλοι πρέπει να είμαστε άκρως περήφανοι

Όλοι πρέπει να είμαστε άκρως περήφανοι

Στον καλοκάγαθο δεν τυχαίνει η θεϊκή λάμψη σου

Ξαφνικά ξέσπασε σκόρπισμα ηχώς

Γυμνός⁴⁴ ήταν ο Χαμίτ Χαν του κόσμου/λαού

Όλοι πρέπει να είμαστε άκρως περήφανοι .

⁴³Avni saadet είναι μια έκφραση που χρησιμοποιείται ως «η ευτυχία του να βοηθάς κάποιον».

⁴⁴Με την μεταφορική έννοια ως «διαφανής».

Νικολάου Σμύρνης, *Νεώτατον Αναστασιματάριον*, σσ. 147 – 148. (Βλ. σσ. 43-44)

Tacı taktın şevketi şemsi tulûnde bu gün
meymenet ben bi gülüşünle cihandır pürmeşar
meymenet bi gülüşünle cihandır pürmeşar
Cevheri tarihle Şahım ta ebed kılsın füzun
Cevheri tarihle Şahım ta ebed kılsın füzun
Ömrü fermayı celilin hazreti perverdikar
Ömrü fermayı celilin hazreti perverdikar
Sehi adil ki aklı nüktedan derkinde
Hayrandır vicudi bi misali intiha bi nev insandır
Felek bir dürc eder Sultan Hamiddir gevheriyata
Cihan bir cismanin yok bir fani rahmi zişandır
Cihan bir cismanin yok bir fani rahmi zişandır, zişandır, zişandır.

Μτφρ.

Στέφθηκες στην αστραφτερή μεγαλειώδη μέρα τις ζωής σου σήμερα
Ευτυχισμένος εγώ με ένα χαμόγελό σου το σύμπαν γεμάτο συναισθήματα
Ευτυχισμένο με ένα χαμόγελό σου το σύμπαν γεμάτο συναισθήματα
Το ταλέντο⁴⁵ με τον καιρό Σουλτάνε μου κάνε το αιώνιο πολύ
Το ταλέντο με τον καιρό Σουλτάνε μου κάνε το αιώνιο πολύ
Την ζωή του αρχηγού μεγαλειώδη Άγιε Θεέ
Την ζωή του αρχηγού μεγαλειώδη Άγιε Θεέ
Ορθή δικαιοσύνη το μυαλό του κομψό στην αντίληψη
Η εκθαμβωτική οντότητά παράδειγμα κατάληξης του ανθρώπινου γένους
Το πεπρωμένο φτιάχνει κοσμηματοθήκη ο Σουλτάν Χαμίτ είναι κόσμημα
Σύμπαν δεν έχεις υλικό σώμα ένας θνητός είναι φιλεύσπλαχνος και έντιμος
Σύμπαν δεν έχεις υλικό σώμα ένας θνητός είναι φιλεύσπλαχνος και έντιμος
Σύμπαν δεν έχεις υλικό σώμα ένας θνητός είναι φιλεύσπλαχνος και έντιμος,
έντιμος, έντιμος.

⁴⁵ Ταλέντο ως μεταφορική έννοια. Η πραγματική έννοια της λέξης *cevher* είναι «κόσμημα».

Κυφιώτου, Μουσικόν Απάνθισμα, σσ. 247 – 250. (Βλ. σσ. 46-49)

Οίκος Α΄

Τον Αμπντούλ Χαμίτ Σουλτάν οουρανόθεν επιδών
κράτυνον Θεέ των όλων κλέος των Οσμάνιδων

Οίκος Β΄

Φρούρησον τον Πατισάχ μας

Στέμαθες αυτών λαμπρόν

Μεγαλείον δόξης νίκης

Κατά πάντων των εχθρών

Οίκος Γ΄

Ζήτω ζήτω ο Σουλτάνος

Ζήτωσαν οι Υπουργοί

Οι Πασάδες και τοπάρχαι

Ο στρατός κ' οι στρατηγοί

Στοκ γιασά σεν πατισαχημήζ

Μουτού σανα τζούμλε τζιχάν, αμήν.

(Çok yaşa sen padişahımız

Mutu sana cümle cihan, amin.)

Μτφρ.

Çok yaşa sen padişahımız

Mutu sana cümle cihan, amin.

Ζήτω ο Σουλτάνος μας

φιλικός σε εσένα όλος ο κόσμος.

Κυφιώτου, *Μουσικόν Απάνθισμα*, σσ. 250 - 251. (Βλ. σσ. 49-50)

Πολυχρόνιον ποήσαι Κύριος ο Θεός
Τον Μεγαλειώτατον, Κραταιώτατον, Γαληνώτατον και Ευσπλαγχνικότατον ημών
Άνακτα Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Χαν Εφένδην ημών
Κύριε φύλαττε αυτόν εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, εις πολλά έτη.

**«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμυγγος», Περίοδος Β΄, Έτος Γ΄, Τεύχος Γ΄, σσ. 33-34.
(Βλ. σσ. 51-52)**

Geceler gündüz oldu, didemiz ruşen oldu
Padişahım çok yaşa, kulların ehyâ oldu.
Geceler hep parlıyor, Osmanlılar yaşıyor
Al kalemi yaz kazaz, hafiyeler patlıyor.
İşte biz şükür ederiz, hep beraber söyleriz
Yaşasın Sultan Hamit, cümlemizce köleniz.
Kalkın her vatandaşlar, Sevinelim kardaşlar
İşte bu bir mesele, yaşasın Osmanlılar.
Bir insan etti hüdâ, ne üryadır ne hülya
Söyleyelim kardaşlar, Padişahım çok yaşa.
Yaleley yaleley yaleley yaleleley
Yaşasın hürriyet, musavat, adalet
Yaşasın millet.

Μτφρ.

Οι νύχτες έγιναν μέρα, τα μάτια μας έγιναν φωτεινά⁴⁶

Ζήτω σουλτάνε μου, ευλογημένοι οι υπηρέτες σου.

⁴⁶Dideler ruşen μεταφράζεται στα τουρκικά ως «gözü aydın olmak» ελλ. «το να έχει κάποιος λαμπερό μάτι». Η έκφραση του λαμπερού ματιού σημαίνει καλή τύχη και ευτυχία για πάντα.

Οι νύχτες πάντα λάμπουν, οι Οθωμανοί είναι ζωντανοί/ζουν
Πάρε το μολύβι γράψε καζάζ⁴⁷, οι κατάσκοποι σκάνε.
Εμείς ευχαριστούμε, όλοι μαζί το λέμε
Ζήτω ο Σουλτάνος Χαμίτ, σκλάβοι σου όλοι μας.
Σηκωθείτε όλοι πολίτες, ας χαρούμε αδέρφια
Αυτό είναι ένα θέμα, ζήτω οι Οθωμανοί.
Ένας άνθρωπος έδειξε το σωστό δρόμο, ούτε ενύπνιο είναι ούτε όνειρο
Ας πούμε αδέρφια, ζήτω σουλτάνε μου.
Γιαλελεϊ γιαλελεϊ γιαλελεϊ γιαλελεϊ
Ζήτω η ελευθερία, η ισότητα, η δικαιοσύνη
Ζήτω ο λαός.

«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος», Περίοδος Β΄, Έτος Γ΄, Τεύχος Γ΄, σσ. 73-74.
(Βλ. σσ. 53-55)

Şevketli padişahımız Sultan Abdül Hamit Han
Cümleten niyaz ederiz saklasın sizi Sübhan.
Bütün vezir ve vükelanle, bütün zabıt ve askerinle
Bütün şan-ı şöhretinle, Efendimiz binler yaşa.
Padişahlar serverisin, mislin yok bir devlette
Merhametin dergâhısın, ihasın çok her yerde.
Bütün vezir ve vükelanle, bütün zabıt ve askerinle
Bütün şan-ı şöhretinle, Efendimiz binler yaşa.
Abdül Hamit Sultanımız binler yaşa tahtında
Çeşit mektep ebniyemiz inşa oldu vaktinde.
Bütün vezir ve vükelanle, bütün zabıt ve askerinle
Bütün şan-ı şöhretinle, Efendimiz binler yaşa.

⁴⁷Η λέξη «καζάζ» χρησιμοποιείται ως «οποιοδήποτε πρόσωπο, άγνωστο άτομο».

Ellerimizi kaldırırız, hep millet sıbyanları
Bin yaşa dua ederiz, Padişahlar serveri.
Bütün vezir ve vükelanle, bütün zabıt ve askerinle
Bütün şan-ı şöhretinle, Efendimiz binler yaşa.

Μτφρ.

Γενναίε μας σουλτάνε Σουλτάν Αμπντούλ Χαμίτ Χαν

Προσευχόμαστε να σε προστατεύει ο Θεός.

Με όλους τους βεζίρηδες και βοηθούς σου, με όλους τους αξιωματικούς και στρατιώτες σου, με όλη τη δόξα σου, ζήτω Κύριε μας.

Είσαι ηγέτης των Σουλτάνων, δεν υπάρχει όμοιος σου σε κανένα κράτος

Είσαι θύρα του ελέους, η γενναιοδωρία σου πολλή παντού.

Με όλους τους βεζίρηδες και βοηθούς σου, με όλους τους αξιωματικούς και στρατιώτες σου, με όλη τη δόξα σου, ζήτω Κύριε μας.

Ζήτω Σουλτάνε μας Αμπντούλ Χαμίτ στον θρόνο σου

Διάφορα σχολικά κτήρια μας χτίστηκαν την εποχή σου.⁴⁸

Με όλους τους βεζίρηδες και βοηθούς σου, με όλους τους αξιωματικούς και στρατιώτες σου, με όλη τη δόξα σου, ζήτω Κύριε μας.

Σηκώνουμε τα χέρια μας, όλα/πάντα τα παιδιά του έθνους

Προσευχόμαστε να ζήσεις χίλια χρόνια, ηγέτη των σουλτάνων.

Με όλους τους βεζίρηδες και βοηθούς σου, με όλους τους αξιωματικούς και στρατιώτες σου, με όλη τη δόξα σου, ζήτω Κύριε μας.

⁴⁸Η λέξη vaktinde χρησιμοποιείται και ως «κάποτε», «στην ώρα του/σου», «στην εποχή σου».

Κυριαζίδου, *Αι Δυο Μέλισσαι*, σσ. 703 – 704. (Βλ. σ. 56)

Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός
τον Μεγαλειότατον, Κραταιότατον και Ευσπλαγγνικώτατον ημών
Άνακτα Σουλτάν Απτούλ Χαμίτ Χαν Εφέντη ημών
Κύριε φύλαττε Αυτόν εις πολλά έτη, εις πολλά έτη, εις πολλά έτη.

Κεφάλαιο Γ΄

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελείται από μεταγραφές Πολυχρονισμών που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Επέλεξα, ενδεικτικά, τέσσερεις Πολυχρονισμούς ώστε να μπορούν να εκτελεστούν και από κάποιον που δεν γνωρίζει την βυζαντινή παρασημαντική, στηριζόμενη στις σημειώσεις του μαθήματος «Ιστορία και μορφολογία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μουσικής» της καθηγήτριας Μαρίας Αλεξάνδρου, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου βρίσκονται τα ιδιαίτερα σημάδια αλλοίωσης και οπλισμοί για μία πιστότερη μεταγραφή διαστημάτων βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο.⁴⁹

Ακολουθούν οι μεταγραφές με χρονολογική σειρά έκδοσης.

⁴⁹ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, σημειώσεις μαθήματος «Ιστορία και μορφολογία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μουσικής», σ. 68.

Ναυπλιώτου Ιακώβου, Φόρμιγξ, Κωνσταντινούπολη 1894, σ. 208. (σύνθεση Γ. Βιολάκη Προτοψάλτου). Βλ. σ. 30.

Ἦχος πλ. δ'

Πο ρυ χρο νι ου ποι η η η γαι

Κο ρι ος ο θε ος

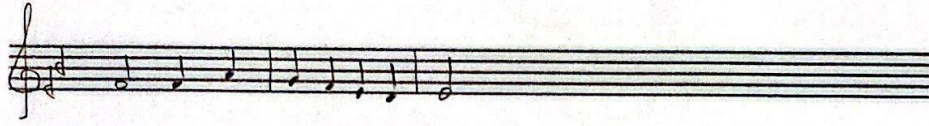
τον με σα ρει ο τα τον και κρα ται ω ται τον

η μων Α νακτα ζουδ των Αβ δου Χα μιτ Χαν αυ θεν των η μων

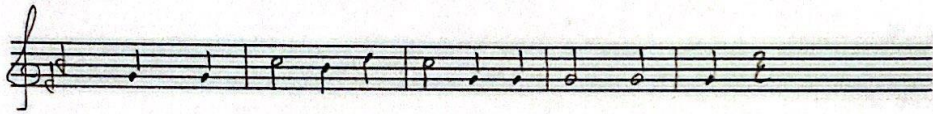
Ναυπλιώτου, Φόρμιγξ, σ. 208.

Ἦχος πλ. δ'

$\frac{1}{\kappa\upsilon}$ $\frac{1}{\rho\iota}$ $\frac{1}{\epsilon}$ | δ δ δ δ | $\frac{1}{\tau\omicron\nu}$ δ
 κὺ ρι ε φὺ δὲ δὲ δὲ αὐ τὸν δ



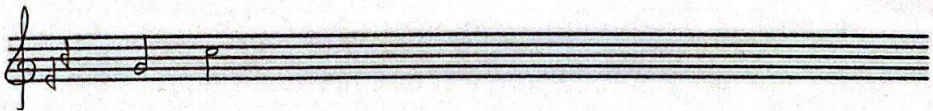
$\frac{1}{\epsilon\iota\varsigma}$ $\frac{1}{\nu\omicron\delta}$ | $\frac{1}{\delta\alpha}$ ϵ ϵ | δ δ $\frac{1}{\epsilon\iota\varsigma}$ $\frac{1}{\nu\omicron\delta}$ | $\frac{1}{\delta\alpha}$ ϵ | $\frac{1}{\tau\omicron\nu}$ δ δ
 εἰς νοδ δα ε ε τμ εἰς νοδ δα ε τμ δ δ



$\frac{1}{\epsilon\iota\varsigma}$ $\frac{1}{\nu\omicron\delta}$ | $\frac{1}{\delta\alpha}$ ϵ ϵ ϵ | δ δ | $\frac{1}{\epsilon\iota\varsigma}$ $\frac{1}{\nu\omicron\delta}$ | $\frac{1}{\delta\alpha}$ ϵ ϵ ϵ δ δ
 εἰς νοδ δα ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε



$\frac{1}{\alpha}$ $\frac{1}{\kappa\omicron\nu}$ $\frac{1}{\tau\tau}$
 α κὺ ττ

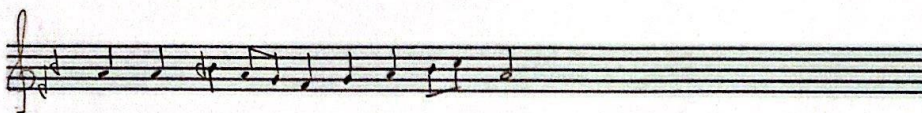


②
 ἴχθῶς κτ. δ'

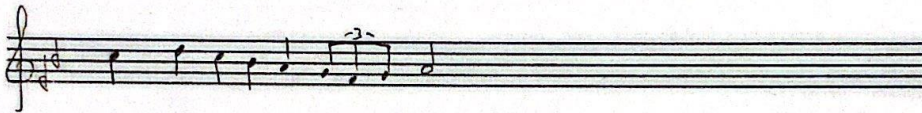
Κυριαζίδου Αγαθάγγελου, *Εν Άνωτος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής*,
 Κωνσταντινούπολη 1896, σ. 429. (σύνθεση Κυριαζίδου Αγαθάγγελου). Βλ. σ. 32.

Ἦχος η̇ π̇ α̇.

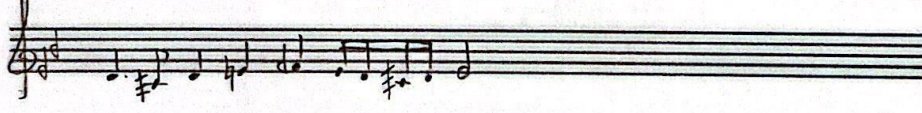
Πο δὺ χρο ο νι ον ποι η̇ η̇ σαι η̇ κ



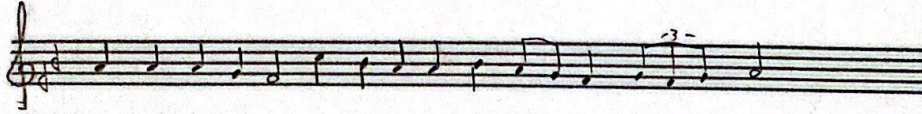
Κυ̇ υ̇ ρι ος ο̇ θε̇ ε̇ ε̇ ος η̇ κ



τον̇ με̇ σα̇ ρει̇ ο̇ τα̇ αι̇ τον̇ η̇ κ



κρα̇ ται̇ ο̇ τα̇ τον̇ και̇ ευ̇σε̇ρα̇χ̇νι̇ κω̇ ω̇ τα̇ τον̇ η̇ η̇ η̇ κων̇ η̇ κ



Κυριαζίδου, εν ανωτος καθ' ημας, 6. 429.

Ἦχος η̇ π̇ α̇

$\frac{\text{C}}{\text{A}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{u}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$

$\frac{\text{r}}{\text{A}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$

$\frac{\text{r}}{\text{K}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$

$\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$ $\frac{\text{r}}{\text{a}}$

ηχοσ 21 α'

$\frac{1}{E15}$ $\frac{1}{no2}$ $\frac{1}{2a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{2M}$ $\frac{1}{2M}$



$\frac{1}{E15}$ $\frac{1}{no2}$ $\frac{1}{2a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{E}$ $\frac{1}{2M}$ $\frac{1}{2M}$



Κοσμά Μαδυτινού, Ποιμενικός αυλός, Αθήνα 1897, σσ. 52-53 (σύνθεση Κοσμά Μαδυτινού). Βλ. σσ. 33-34.

Ήχος Β' Δι.

Θε ε ε ε μου ου του σου τα α νου ου ου ου ου

ου ου ου ου κα α ας

ε ε ε ου ου ου ου ου ου ου ου

και αι κε ε ε ε ε ε ε ε πη

Κοσμά Μαδυτινού, ποιμενικός αυλός, σ. 52, 53

①
 ήχος Β'

Handwritten musical notation with Greek lyrics: Ζη τὴν ἰσχύϊν σου κύριε θεοὶ πατέρες ἀγαπάμενος τὰς



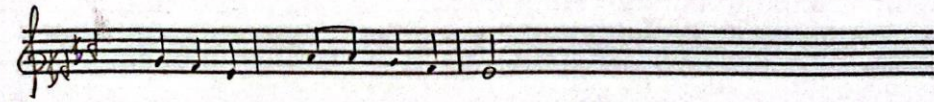
Handwritten musical notation with Greek lyrics: Ζη τὴν ἰσχύϊν σου κύριε θεοὶ πατέρες ἀγαπάμενος τὰς



Handwritten musical notation with Greek lyrics: Ζη τὴν ἰσχύϊν σου κύριε θεοὶ πατέρες ἀγαπάμενος τὰς



Handwritten musical notation with Greek lyrics: σου ὡς καὶ ἐκείνη ἡ γὰρ τὴν



Handwritten text: νίκης β' (3)

«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος», Περίοδος Β΄, Έτος Γ΄, Τεύχος Γ΄, Αθήνα
 1901-1912, σσ. 33-34. (σύνθεση Αλεξάνδρου Βυζαντίου). Βλ. σσ. 52-53.

Ήχος ρα' πρ'

π ρ

Γκι τζε λε ερ κιου ουν δου ου ουβ ο ολ δου ου ου

δι δε κι ιρ ρου ου σε εν ο ολ δου

πα α τιν σα α χη η ηη ζο ο κ για α σα α α

κου ουλ λα ρη ην ε εχ χια α ο ολ δου

①

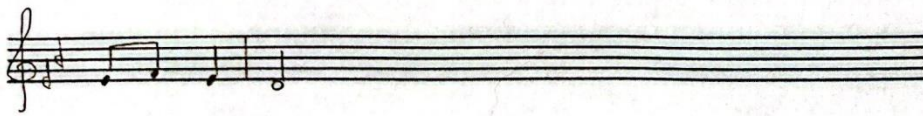
Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος σ. 33-34

ήχος ρα'

$\frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } \Delta$
 Για δε δει για δε δει για δε δε ε ελ λει



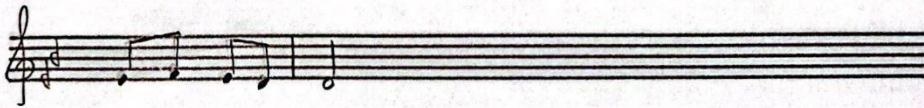
$\frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } \Pi$
 για δε δε ι δε ι 9



$\frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } \Delta$
 Για α σα σιν χου ρι ει μου σα πατ α ατ τα δετ



$\frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } \frac{\text{r}}{\text{r}} \text{ } \text{ } \Pi$
 για σα σιν κιν δετ 9



②

nyos a'

Συμπεράσματα

Από ιστορικής άποψης, κανένας πολιτισμός δεν τροφοδοτήθηκε από μια μόνο πηγή. Υπήρχε συνεχής αλληλεπίδραση μεταξύ των πολιτισμών και κοινωνιών σε κάθε τομέα και κάθε πολιτισμός είναι αποτέλεσμα μιας σύνθεσης. Έτσι, και η μουσική, η οποία είναι η κοινή γλώσσα του κόσμου, αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε συνεχώς με τις αλληλεπιδράσεις που δέχτηκε. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παρούσα εργασία δείχνουν την συνεχή επικοινωνία μεταξύ της βυζαντινής και οθωμανικής μουσικής.

Οι Πολυχρονισμοί, ως είδος σύνθεσης, είναι ύμνοι που πολυχρονίζουν θρησκευτικούς ή πολιτικούς ηγέτες. Το είδος του πολυχρονισμού στα πλαίσια της λατρείας, αλλά και εκτός αυτής, υπήρχε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, καθώς επίσης και κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Στην παρούσα εργασία παρουσιάστηκαν είκοσι Πολυχρονισμοί για το πρόσωπο του Σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β΄ που εντοπίστηκαν σε βιβλία που εκδόθηκαν μεταξύ του 1873 – 1906, χρονική περίοδος που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την διάρκεια της 33χρονης διακυβέρνησης του οθωμανικού κράτους από τον Αμπντούλ Χαμίτ Β΄ (1876 - 1909).

Ύστερα από μια ενδεικτική αναφορά στις σχέσεις περί ήχων και μακάμ ακολούθησαν οι στίχοι των Πολυχρονισμών και των Σουλτανικών ύμνων και ασμάτων μαζί με την μετάφρασή τους στις περιπτώσεις που ήταν γραμμένοι με την Καρμανλήδικη γραφή με την οποία αποτυπώνεται η οθωμανική γλώσσα. Η οθωμανική γλώσσα που χρησιμοποιείται σε Πολυχρονισμούς που εκδόθηκαν στην Σμύρνη (*Νεώτατον Αναστασιματάριον*, Νικολάου Σμύρνης) διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από αυτήν της Κωνσταντινούπολης. Με αφορμή την προσπάθεια που έγινε στην παρούσα εργασία για την μετάφραση της Καραμανλήδικης γραφής, παρατηρήθηκε πως η σημερινή τουρκική γλώσσα είναι πιο κοντά στην οθωμανική γλώσσα της Κωνσταντινούπολης, σε αντίθεση με την οθωμανική γλώσσα της Σμύρνης που συναντήσαμε σε δυο Πολυχρονισμούς που παρουσιάστηκαν στην

παρούσα εργασία. Το γεγονός ότι η διάλεκτος της Κωνσταντινούπολης είναι η αποδεκτή διάλεκτος της σημερινής τουρκικής γλώσσας μπορεί να είναι λόγος για αυτό.

Συνοψίζοντας, η βιβλιογραφία περί βυζαντινής εκκλησιαστικής και εξωτερικής μουσικής, καθώς και οθωμανικής τουρκικής μουσικής είναι πολύ μεγάλη και πλούσια. Στην εργασία αυτή προσπάθησα να παρουσιάσω τις σχέσεις των δυο μουσικών πολιτισμών με τις ερμηνείες των θεωρητικών. Θεώρησα σημαντικό να μεταφράσω από τα τουρκικά στα ελληνικά κάθε λέξη που συνάντησα ώστε να γίνουν κατανοητές όλες οι έννοιες. Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μου μετέγραψα επιλεγμένες συνθέσεις από τους Πολυχρονισμούς που παρουσιάστηκαν, ώστε να μπορούν να εκτελεστούν και από κάποιον που δεν γνωρίζει την βυζαντινή παρασημαντική. Για την σωστή απόδοση των διαστημάτων και για μια πιστότερη μεταγραφή της βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο χρησιμοποιήθηκαν ιδιαίτερα σημάδια αλλοίωσης και οπλισμοί.

