

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ  
ΣΤΗ ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΥΡΥΤΕΡΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΤΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ / ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

του φοιτητή  
Εμμανουήλ Κουρουπάκη  
ΑΕΜ:836

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Μαρία Αλεξάνδρου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021



Θέλω να ευχαριστήσω πρώτα από όλα τον Θεό για την ζωή που μου έδωσε και για την υγεία και δύναμη που μου χάρισε.

Έπειτα τους γονείς μου για την αέναη υπομονή τους και για την υποστήριξη που μου παρείχαν όλα αυτά τα χρόνια.

Την κ. Αλεξάνδρου Μαρία για την υπομονή της, για την κατανόησή της και για την καλοσύνη που την διέπει.

Τέλος θέλω να ευχαριστήσω την Αλεξία Κοψάλη για την συνοδεία που μου παρείχε στην ηχογράφηση.

## Περίληψη

Σύντομη ιστορική αναδρομή της εμφάνισης του δοξαριού και του ταξιδιού του στην δυτική Ευρώπη. Πληροφορίες, εξέλιξη και διασπορά των τοξοτών οργάνων που εμφανίστηκαν στην Δυτική Ευρώπη. Εμφάνιση του πρώιμου βιολιού, εξέλιξη του δοξαριού και του βιολιού. Ποια όργανα συνέβαλαν και με ποιόν τρόπο στην μορφολογία του βιολιού. Βασικά κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του βιολιού. Αναφορές για την διάδοση του βιολιού και για την είσοδό του στην μουσική ζωή της Πόλης.

Ιστορικά στοιχεία και μουσικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης από το Βυζάντιο μέχρι την άλωση το 1453. Πιο αναλυτική περιγραφή ανά περιόδους της μουσικής της Πόλης επί οθωμανικής αυτοκρατορίας. Αναφορές σε σημαντικούς μουσικούς και συνθέτες, στην μουσική δραστηριότητα στο παλάτι και σε μουσικές και ιστορικές εξελίξεις. Συνοπτική παρουσίαση του συστήματος των μακάμ και ουσούλ. Παρουσίαση των επιλεγμένων μουσικών κομματιών. Βασικές πληροφορίες για τον συνθέτη, το μακάμ και το ουσούλ του κάθε κομματιού μαζί με μια υποτυπώδη τροπική ανάλυση.

## Abstract

A brief historical background of the appearance of the violin bow and its journey in western Europe. Information, evolution and spread of bow instruments that appeared in Western Europe. Emergence of the early violin, evolution of bow and violin. Which instruments contributed and in what way to the morphology of the violin. Basic construction characteristics of the violin. Reports on the propagation of the violin and its entry into the musical life of Constantinople.

Historical data and musical environment of Constantinople from Byzantium era till 1453. More detailed description of the music of Constantinople during the Ottoman Empire structured in periods. References of important musicians and composers, of the musical activity in the palace and of musical and historical developments. Summary of the makam and usul system. Presentation of the selected pieces of music. Basic information about the composer, the makam and the usul of each piece along with a rudimentary tropical analysis.

### **Εισαγωγικό σημείωμα**

«Ουδέν οίδα»... Ας τολμήσω να δανειστώ την μισή ρήση του Σωκράτη χωρίς να είμαι σίγουρος εάν την έχω κατανοήσει και αυτήν καλά. Και ο λόγος αυτής της υποτιθέμενης διαπίστωσης είναι γιατί η πολυετής παραμονή μου στην Σχολή δεν ήταν αρκετή για να μελετήσω τον πλούτο γνώσης τον οποίο μας άφησαν παρακαταθήκη οι προγενέστεροι ειδήμονες των μουσικών σπουδών.

Έτσι λοιπόν αφορμή της συγγραφής της παρούσης εργασίας ήταν η ανάγκη μου να εμπλουτίσω τις γνώσεις μου επάνω στο θέμα της Λόγιας μουσικής της Πόλης και της εκτέλεσης και ερμηνείας αυτής της θεσπέσιας μουσικής. Ανάγκη που έμεινε σε ένα μεγάλο βαθμό ανικανοποίητη με εξαίρεση τα τελευταία χρόνια στην σχολή με την εισαγωγή νέων μαθημάτων γύρω από αυτό το θέμα.

Ελπίζω η εργασία αυτή να είναι αξιόλογη και να φανεί χρήσιμη σε κάποιον μελλοντικό φοιτητή ο οποίος θα θελήσει να μελετήσει αυτό το θέμα σε μεγαλύτερο βάθος.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>1. ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Μερικές σκέψεις.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Προέλευση του δοξαριού.....</b>	<b>8</b>
<b>1.3 Τοξοτά έγχορδα στην δυτική Μεσόγειο.....</b>	<b>11</b>
<b>1.3.1 Rabāb.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3.2 Μεσαιωνικό Viol.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3.3 Μεσαιωνικό fiddle.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3.4 Viol.....</b>	<b>17</b>
<b>1.3.5 Rebec.....</b>	<b>19</b>
<b>1.3.6 Lira da braccio.....</b>	<b>21</b>
<b>1.4 Βιολί.....</b>	<b>22</b>
<b>1.4.1 Πρώτη εμφάνιση.....</b>	<b>22</b>
<b>1.4.2 Εξέλιξη του δοξαριού.....</b>	<b>23</b>
<b>1.4.3 Καταγωγή του βιολιού.....</b>	<b>23</b>
<b>1.4.4 Πρόγονοι του βιολιού.....</b>	<b>25</b>
<b>1.4.5 Γενικά κατασκευαστικά στοιχεία για το βιολί.....</b>	<b>26</b>
<b>1.5 Viola d'amore.....</b>	<b>28</b>
<b>2. ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΕΚΤΟΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 Αναφορές για την εμφάνιση του βιολιού στην Ανατολή.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 Οι δύο Γιώργηδες.....</b>	<b>31</b>
<b>2.3 Πληροφορίες από Τουρκική πηγή.....</b>	<b>32</b>
<b>3. ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ.....</b>	<b>34</b>
<b>3.1 Επί Βυζαντινής αυτοκρατορίας (330 – 1453 μ.Χ.).....</b>	<b>34</b>
<b>3.2 Επί Λατινικής αυτοκρατορίας (1204 – 1261 μ.Χ.).....</b>	<b>35</b>
<b>3.3 Επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας (1453 – 1922 μ.Χ.).....</b>	<b>36</b>
<b>3.3.1 Περί ορολογίας.....</b>	<b>37</b>
<b>3.3.2 1580 – 1700 μ.Χ. ....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.3 1700 – 1780 μ.Χ. ....</b>	<b>39</b>
<b>3.3.4 1780 – 1876 μ.Χ. ....</b>	<b>40</b>
<b>3.3.5 1876 – έως σήμερα.....</b>	<b>42</b>

<b>4. ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ....</b>	<b>46</b>
<b>4.1 Μουσικές φόρμες και είδη.....</b>	<b>46</b>
<b>4.1.1 Μακάμ.....</b>	<b>47</b>
<b>4.1.2 Ουσούλ.....</b>	<b>49</b>
<b>4.2 Επιλεγμένες συνθέσεις.....</b>	<b>50</b>
<b>4.2.1 Uşşak Peşrev - İbrahim Ağa.....</b>	<b>51</b>
<b>4.2.2 Στο ταξίδι της ζωής μου – Πέτρος Πελλοπονήσιος.....</b>	<b>53</b>
<b>4.2.3 Rast Beste - Dilhayat Kalfa.....</b>	<b>55</b>
<b>4.2.4 Nihavent Longa - Kemani Kevser Hanım.....</b>	<b>59</b>
<b>4.2.5 Hüseyini Saz Semâî - Lavtacı Andon.....</b>	<b>61</b>
<b>4.2.6 Hicazkar - Peşrev - Tanburi Cemil Bey.....</b>	<b>63</b>
<b>4.2.7 Altın tasta gül kuruttum - Nîmet Hanım.....</b>	<b>66</b>
<b>ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>68</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>69</b>

## 1. ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

### 1.1 Μερικές σκέψεις

Η ενασχόληση του ανθρώπου με την μουσική χάνεται στα βάθη των αιώνων. Μπορεί κάποιος να υποθέσει εύλογα ότι η μουσική είναι μια από τις πρώτες τέχνες τις οποίες εξέλιξε ο άνθρωπος αφού η ανάπτυξη και η χρήση της φωνής σαν μέσο επικοινωνίας εμφανίστηκε ήδη από τα πρώτα στάδια της εξελικτικής του πορείας. Πόσο άμεσο και προσιτό είναι το να χρησιμοποιήσεις το όργανο της φωνής για να αντιγράψεις κραυγές ζώων, κελαηδίσματα πουλιών και να εξωτερικεύσεις συναισθήματα;

Η φωνή είναι το πιο εκλεπτυσμένο όργανο το οποίο διαθέτει ο άνθρωπος όσον αφορά την μουσική. Όμως, ένα βασικό μειονέκτημα του προφορικού λόγου, όπως και της μουσικής είναι ότι το μέσο μετάδοσης και έκφρασης είναι ο αέρας.

Αλλά, όπως γνωρίζουμε ο ήχος στον αέρα φθίνει και χάνεται μαζί με τις πληροφορίες τις οποίες περιέχει. Αυτό το μειονέκτημα ο άνθρωπος προσπάθησε να το υπερβεί μέσω της δημιουργίας της μουσικής σημειογραφίας, με κυμαινόμενο βαθμό επιτυχίας, έως ότου η εφεύρεση της τεχνολογίας της ηχογράφησης το εξάλειψε πλήρως.

Για αυτόν τον λόγο μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για τις απαρχές της μουσικής, σε αντίθεση με άλλες ενασχολήσεις του ανθρώπου όπως το κυνήγι ή η ζωγραφική, για τα οποία υπάρχουν αρχαία ευρήματα εργαλείων και σχεδίων σε σπήλαια.

Αντίστοιχα αποδείξεις για την ύπαρξη μουσικής δραστηριότητας έχουμε σε γραπτό λόγο, γλυπτά, ζωγραφιές και σε αρχαία όργανα που έχουν επιβιώσει, πράγμα το οποίο συμβαίνει αρκετά αργότερα στην εξελικτική πορεία του ανθρώπου.

### 1.2 Προέλευση του δοξαριού

Ένα από τα αποτελέσματα της εξέλιξης της μουσικής τέχνης είναι η κατασκευή διαφόρων μουσικών οργάνων. Ήδη από την αρχαιότητα ο άνθρωπος είχε ανακαλύψει τις μουσικές ιδιότητες της παλλόμενης χορδής και της αντήχησης σε διαφόρων τύπων κουτιά.

Αναφορές για νυκτά και κρουόμενα χορδόφωνα όργανα έχουμε στην Βίβλο και απεικονίσεις στην αρχαία Αίγυπτο. Η χρήση όμως του δοξαριού φαίνεται να είναι πολύ μεταγενέστερη εξέλιξη. Το θέμα της προέλευσης του δοξαριού είναι φλέγον θέμα, αλλά σύμφωνα με τη βιβλιογραφία που μελέτησα, το δοξάρι εμφανίστηκε στην κεντρική Ασία.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sheila M. Nelson, *The Violin and Viola. History, Structure, Techniques* (Dover Publications, INC., 2003), σ. 1. Nikos Maliaras, "Some Western European Musical Instruments and Their Byzantine Origin", σε *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, επιμ. Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos



Επίσης σύμφωνα με την βιβλιογραφία οι πρώτες αναφορές χρήσης δοξαριού εμφανίζονται τον 9<sup>ο</sup> - 10<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., κυρίως στην αραβική φιλολογία.<sup>2</sup> Υπάρχουν αρκετές Βυζαντινές απεικονίσεις τοξοτών εγχόρδων τον 10<sup>ο</sup> και 11<sup>ο</sup> αιώνα (**εικόνα 1**). Ο περσικής καταγωγής Ibn Kurdadhbih, αναφερόμενος στα βυζαντινά όργανα στα τέλη του 10<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζει ένα τοξοτό έγχορδο όργανο το οποίο μοιάζει πολύ με το αραβικό Rabāb και του προσδίδει το όνομα λύρα.

Η χρήση εγχόρδων με δοξάρι στον ελλαδικό χώρο και στον ελληνισμό της ανατολής παραμένει αδιάκοπη τόσο στην βυζαντινή όσο και στην μεταβυζαντινή εποχή, όπως διαφαίνεται στις πολυάριθμες φιλολογικές και εικονογραφικές πηγές.<sup>3</sup>

---

(Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013), σ. 536. Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow" *Grove Music Online*, 2001,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753> (13/09/2021), σ. 1. Ian

Woodfield, *The Early History of the Viol* (Cambridge University Press, 1984), σ.1.

<sup>2</sup> Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, β' έκδ. (Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», 1991), σ. 270. Alastair Dick, Christian Poché, Jack Percival Baker Dobbs, Margaret J. Kartomi, Jean During, and John Baily, "Rabāb" *Grove Music Online*, 2001,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022763> (13/09/2021), σ. 1.

Bachmann, "Bow", σ. 1.

<sup>3</sup> Ανωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, σ. 270.



**Εικόνα 1.** «Τρίχορδο αχλαδόσχημο έγχορδο με τόξο». Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας Αγ. Όρους, χφο Β26, φ. 209<sup>v</sup>, 11<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ανωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, εικόνα 109.

### 1.3 Τοξοτά έγγχορδα στην δυτική Μεσόγειο

Αδιαμφισβήτητα, η μεσαιωνική Ευρώπη είχε επαφές με την Βυζαντινή αυτοκρατορία λόγω των κοινών συνόρων τους στην Ιταλική χερσόνησο, της θρησκείας, του εμπορίου κ.α.

Η ραγδαία επέκταση του Ισλάμ, διέδωσε τον πολιτισμό της Μέσης Ανατολής στην βόρεια Αφρική και στην Ιβηρική χερσόνησο (**εικόνα 2**). Αναπόφευκτα λοιπόν η μεσαιωνική Ευρώπη, ήδη από τον 8<sup>ο</sup> αιώνα, ήρθε σε άμεση επαφή με τον Ισλαμικό πολιτισμό (**εικόνα 3**), όχι μόνο μέσω των πολλαπλών σταυροφοριών στους Αγίους Τόπους, αλλά λόγω των συνεχών πολεμικών συγκρούσεων στην Ιβηρική χερσόνησο.

Η ανακατάληψη της Ιβηρικής χερσονήσου από χριστιανικά βασίλεια ολοκληρώθηκε τον 15<sup>ο</sup> αι.<sup>5</sup> Η παλαιότερη αναφορά για την χρήση δοξαριού στην Ευρώπη εμφανίζεται σε μοζαράβικο κείμενο του 920-930 μ.Χ.<sup>6</sup>



**Εικόνα 2.** Χάρτης των πολιτισμών της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής του 8<sup>ου</sup> αιώνα<sup>7</sup>

<sup>5</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Reconquista", *Encyclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/event/Reconquista> (15/09/2021).

<sup>6</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 9.

<sup>7</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Caliphate\\_740-en.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Caliphate_740-en.svg) (15/09/2021).



**Εικόνα 3.** Πίνακας του 12<sup>ου</sup> αιώνα ο οποίος απεικονίζει Άραβες Μουσουλμάνους Μουσικούς στην αυλή του βασιλιά Roger II στην Σικελία.<sup>8</sup>

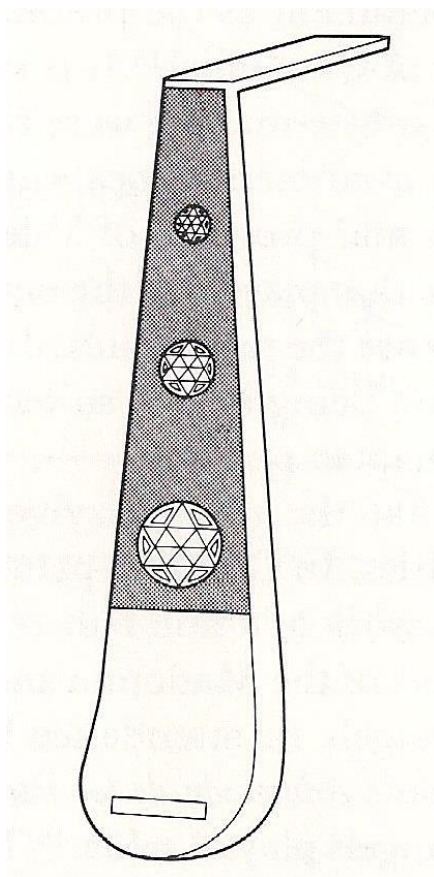
<sup>8</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/File:MuslimMusiciansAtTheCourtOfRoger.JPG> (21/09/2021).

### 1.3.1 Rabāb

Ο όρος Rabāb δεν χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάποιο συγκεκριμένο όργανο, αλλά είναι ένας όρος ο οποίος περιγράφει μια γενική κατηγορία χορδόφωνων οργάνων, η οποία περιέχει λαουτοειδή, νυκτά αλλά και με δοξάρι.

Το Rabāb το βρίσκουμε στην βόρεια Αφρική, Μέση Ανατολή, κεντρική Ασία, νότια Ασία, νότιοανατολική Ασία, αλλά επίσης και σε όλες τις περιοχές οι οποίες επηρεάστηκαν από το Ισλάμ.<sup>9</sup>

Το Rabāb το οποίο εμφανίζεται στην βόρεια Αφρική και την Ισπανική χερσόνησο είναι ένα τοξοτό έγχορδο και έχει μακρόστενο σχήμα, με ευθείες γραμμές, στρογγυλεμένο κάτω μέρος και συνήθως ηχοπίνακα από δέρμα<sup>10</sup> (**εικόνες 4 και 5**).



**Εικόνα 4.** Απεικόνιση Rabāb σε πίνακα από την Μαγιόρκα, τέλη 14<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Alastair Dick, Christian Poché, Jack Percival Baker Dobbs, Margaret J. Kartomi, Jean During, and John Baily, "Rabāb", *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022763> (13/09/2021).

<sup>10</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 15.

<sup>11</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 20.



**Εικόνα 5.** Λεπτομέρεια μιας λειψανοθήκης των τελών του 14ου αιώνα η οποία απεικονίζει έναν Άγγελο μουσικό να παίζει Rabāb (Σχολή Roussillon: Ιδιωτική συλλογή, Perpingnan).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 22.

### 1.3.2 Μεσαιωνικό Viol

Ήδη τον 12<sup>ο</sup> αιώνα η χρήση οργάνων με δοξάρι έχει διαδοθεί σε ολόκληρη την Ευρώπη.<sup>13</sup> Ένα από τα όργανα αυτά είναι το μεσαιωνικό Viol<sup>14</sup> (**εικόνα 6**).



**Εικόνα 6.** Ραψωδός ο οποίος παίζει μεσαιωνικό Viol (αρχές 13<sup>ου</sup> αιώνα Αγγλία: Βρετανική βιβλιοθήκη, Arundel ms. 157, fol 71v).<sup>15</sup>

Το μεσαιωνικό Viol, όπως και το Rabāb, παιζόταν κατά κανόνα σε καθιστή θέση. Το όργανο τοποθετείται κάθετα και το χέρι το οποίο κρατάει το δοξάρι έχει στραμμένη την παλάμη προς τα επάνω. Αυτός ο τρόπος παιξίματος έχει συνδεθεί με την Ανατολή.

Από τις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα το μεσαιωνικό Viol περνάει σταδιακά σε αχρηστία. Οι μουσικοί της εποχής ήδη είχαν αρχίσει να αλλάζουν την θέση κρατήματος. Τοποθετούν τα όργανα σε οριζόντια θέση, στο ύψος του στήθους, και κρατούν το δοξάρι με την παλάμη στραμμένη προς τα κάτω.

<sup>13</sup> Mary Remnant, "Fiddle", *Grove Music Online*, 2001:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009596> (13/09/2021). σ. 2.

Woodfield, *Viol*, σ. 15.

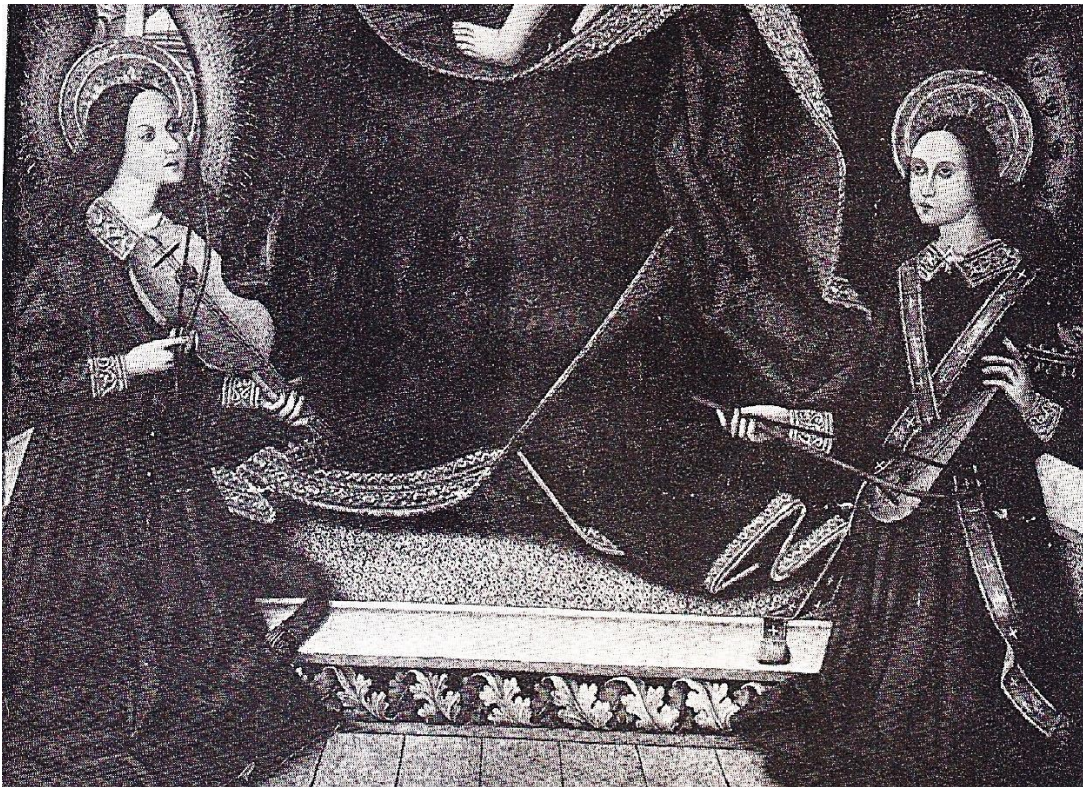
<sup>14</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 9.

<sup>15</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 11.

Μια θεωρία για τον λόγο της αλλαγής αυτής είναι η εξής: Οι ραψωδοί εκείνης της εποχής, εκτός από τον ρόλο του μουσικού, είχαν και τον ρόλο του διασκεδαστή και έπρεπε να μπορούν να παίζουν μουσική συνοδεύοντας πομπές, συμμετέχοντας σε χορούς, κάνοντας διάφορα ακροβατικά κ.α. Οπότε είναι λογικό ότι το όργανο σε κάθετη θέση δεν ήταν πολύ βολικό.<sup>16</sup>

### 1.3.3 Μεσαιωνικό fiddle

Ένα από τα όργανα που κρατιόντουσαν οριζόντια είναι το μεσαιωνικό fiddle. Η λέξη fiddle είναι ένας γενικευμένος όρος ο οποίος χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την κατηγορία όλων των εγχόρδων οργάνων με δοξάρι. Την περίοδο του μεσαίωνα όμως την χρησιμοποιούσαν για μια συγκεκριμένη κατηγορία οργάνων, διαφορετικής αυτής του Viol, του Rebec κλπ, τα οποία είναι γνωστά σήμερα με τον όρο μεσαιωνικά fiddle<sup>17</sup> (**εικόνα 7**).



**Εικόνα 7.** Λεπτομέρεια πίνακα των τελών του 15<sup>ου</sup> αι. ο οποίος απεικονίζει Αγγέλους μουσικούς να παίζουν fiddle (αριστερά) και Rabāb (δεξιά). Σχολή Αραγονίας: ιδιωτική συλλογή, Βαρκελώνη.<sup>18</sup>

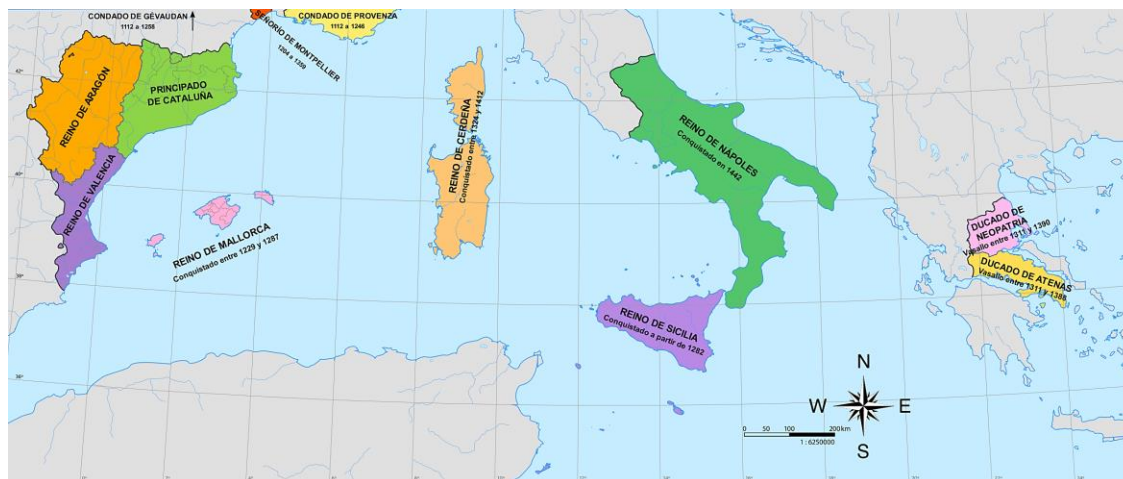
<sup>16</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 13.

<sup>17</sup> Mary Remnant, "Fiddle", *Grove Music Online*, 2001: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009596> (13/09/2021).

<sup>18</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 31.



Σε αντίθεση με το μεσαιωνικό Βιολ, το Rabāb συνεχίζει να χρησιμοποιείται στην Ισπανική χερσόνησο, και ιδιαίτερα στο βασίλειο της Αραγονίας κατά τον 14<sup>ο</sup> και 15<sup>ο</sup> αιώνα. Το βασίλειο της Αραγονίας είχε εδάφη όχι μόνο στην Ιβηρική χερσόνησο, αλλά και σε διάφορα μέρη στην Μεσόγειο (**εικόνα 8**), πράγμα το οποίο συνέβαλε στο να γίνει γνωστό το Rabāb και στην Ιταλική χερσόνησο. Το Rabāb συνετέλεσε καθοριστικά στην δημιουργία του Βιολ της περιόδου της αναγέννησης.



**Εικόνα 8.** Τα εδάφη του βασιλείου της Αραγονίας 12<sup>ο</sup> – 15<sup>ο</sup> αιώνα<sup>19</sup>

### 1.3.4 Βιολ

Το Βιολ (**εικόνα 9**) έκανε την εμφάνιση του στο βασίλειο της Αραγονίας στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και, όπως και το Rabāb, πέρασε στην Ιταλική χερσόνησο. Εκεί υπέστη ορισμένες κατασκευαστικές αλλαγές αποκτώντας το χαρακτηριστικό του σχήμα τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>20</sup> Το Βιολ δεν συνέβαλε σχεδόν καθόλου στην δομή και εμφάνιση του βιολιού, παρότι του μοιάζει αρκετά.

Αντιθέτως διαφέρει σχεδόν σε όλες τις πτυχές του. Μερικές από τις βασικές τους διαφορές είναι ότι το Βιολ έχει 6 χορδές, οι οποίες συνήθως κουρδίζονται σε διάστημα τετάρτης και ότι έχει τάστα στην ταστιέρα.<sup>21</sup> Οι οικογένειες του Βιολ και του βιολιού συνυπήρχαν για τουλάχιστον δύο αιώνες.

<sup>19</sup>

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Mapa\\_de\\_la\\_Corona\\_de\\_Arag%C3%B3n.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Mapa_de_la_Corona_de_Arag%C3%B3n.svg) (15/09/2021).

<sup>20</sup> Ian Woodfield and Lucy Robinson. "Viol", *Grove Music Online*, 2001: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029435> (13/09/2021).

<sup>21</sup> David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. New York: Oxford University Press, 1990, σ. 14.



**Εικόνα 9.** Άγγελος μουσικός ο οποίος παίζει Viol (1500 μ.Χ. Σχολή Σαρδηνίας: Birmingham City Museum and Art Gallery).<sup>22</sup>

---

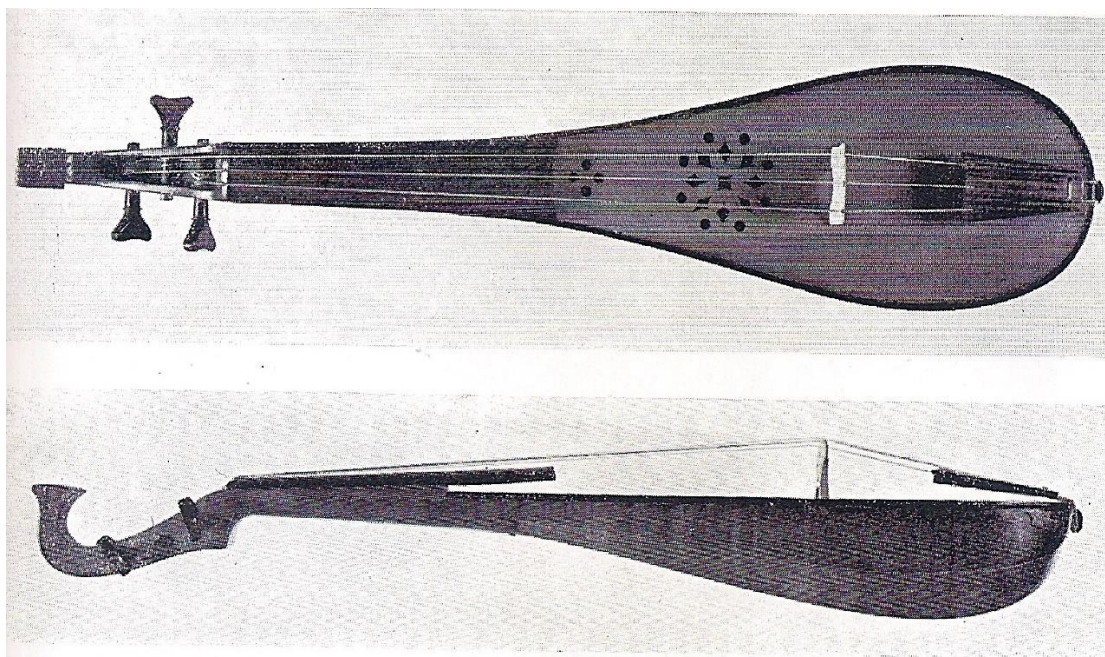
<sup>22</sup> Woodfield, *Viol*, σ. 64.

### 1.3.5 Rebec

Μια άλλη κατηγορία τοξοτών εγχόρδων οργάνων η οποία εμφανίζεται στην Ευρώπη, τέλη 10<sup>ου</sup> αρχές 11<sup>ου</sup> αιώνα, είναι το Rebec. Τους πρώτους τέσσερις αιώνες της εξέλιξής του, συνυπήρχαν δυο τύποι Rebec.

Ο ένας είχε επηρεαστεί φανερά από το αραβικό Rabāb, ενώ ο άλλος από την Βυζαντινή αχλαδόσχημη λύρα. Και οι δυο αυτοί τύποι συνέβαλλαν στην τελική διαμόρφωση του Rebec του 14<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>23</sup>

Για το θέμα της καταγωγής του Rebec, οι απόψεις διίστανται καθώς, σύμφωνα με τον Νίκο Μαλιάρα, ο πρόγονος του Rebec (**εικόνα 10**) είναι η Βυζαντινή λύρα (**εικόνα 11**) και όχι το αραβικό Rabāb (**εικόνες 4,5,7**), ορμώμενος προφανώς από την μεγάλη ομοιότητα των δύο οργάνων. Διακρίνει επίσης την περίπτωση του Ισπανικού Rebec το οποίο έχει πιο πιθανό πρόγονο το αραβικό Rabāb.<sup>24</sup>



**Εικόνα 10.** Σύγχρονο αντίγραφο Rebec, κατασκευή του Arnold Dolmetsch (1930).<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Mary Remnant, "Rebec" *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023000> (13/09/2021).

<sup>24</sup> Maliaras, *Crossroads*, σ. 537-538.

<sup>25</sup> Boyden, *Violi*, Plate 3.



**Εικόνα 11.** «Αχλαδόσχημη λύρα Κρήτης, 18<sup>ου</sup> αιώνα.»<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ανωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, εικόνα 144.

### 1.3.6 Lira da braccio

Θα ήταν σκόπιμο να αναφέρουμε εδώ και την Lira da braccio. Εμφανίζεται στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και είναι ένα από τα σπουδαιότερα τοξοτά έγχορδα της περιόδου της Αναγέννησης. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητά της με το μεταγενέστερο βιολί. Έχει επτά χορδές, οι δύο από τις οποίες είναι συμπαθητικές.<sup>27</sup> (**Εικόνα 12**).



**Εικόνα 12.** Lira da braccio κατασκευής του Giovanni Maria από την Brescia, στην Βενετία το 1525 μ.Χ.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Howard Mayer Brown and Sterling Scott Jones. "Lira da braccio" *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016742> (10/09/2021), σ. 1.

<sup>28</sup> Boyden, *Violin*, Plate 4.

## 1.4 Βιολί

### 1.4.1 Πρώτη εμφάνιση

Οι πληροφορίες οι οποίες υπάρχουν σχετικά με την εμφάνιση και κατασκευή του βιολιού πριν το 1600 μ.Χ. είναι λίγες. Επίσης το γεγονός ότι τα όργανα από τα οποία δανείστηκε το βιολί κατασκευαστικά και μορφολογικά στοιχεία, χρησιμοποιούνται και εξελίσσονται παράλληλα με την εμφάνισή του, δυσχεραίνει περαιτέρω την ακριβή χρονολόγησή του.

Η πρώτη γνωστή αναφορά που έχουμε για την ύπαρξη του βιολιού βρίσκεται σε έναν πίνακα του 1529-30 μ.Χ. (**εικόνα 13**). Ο πίνακας αυτός απεικονίζει ένα βιολί στα πρώιμα στάδια εξέλιξής του, το οποίο είχε τρεις χορδές και ίσως μικρότερο μέγεθος.

Το βιολί, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, με το χαρακτηριστικό του σχήμα και με τέσσερις χορδές, εμφανίστηκε περίπου το 1550 μ.Χ.<sup>29</sup> Το σημερινό βιολί είναι ένα προϊόν πειραματισμών και κατασκευαστικών εξελίξεων οι οποίες διήρκησαν αιώνες, με αφετηρία τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και είχαν να κάνουν κυρίως με την βελτίωση της ποιότητας του ήχου.

Μπορούμε να πούμε ότι το βιολί των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είχε ήδη εξελίξει όλα τα κατασκευαστικά και εμφανισιακά χαρακτηριστικά τα οποία βρίσκουμε στο σύγχρονο βιολί.



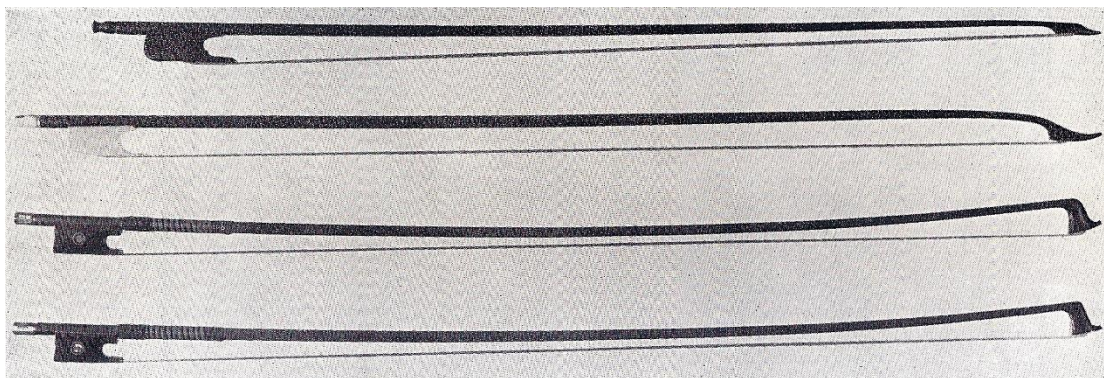
**Εικόνα 13.** La Madonna degli aranci, πίνακας του Gaudenzio Ferrari, χρονολόγηση 1529-30 μ.Χ., ο οποίος βρίσκεται στην εκκλησία του St. Cristoforo, Vercelli, Italy.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Boyden, *Violin*, σ. 6-7.

<sup>30</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/File:La\\_Madonna\\_degli\\_aranci.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci.jpg) (10/09/2021)

### 1.4.2 Εξέλιξη του δοξαριού

Αντιθέτως αξιόλογες αλλαγές υπέστη το δοξάρι, με σημείο καμπής τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα όπου ο Francois Tourte έφτιαξε το δοξάρι το οποίο χρησιμοποιούμε έως σήμερα, με ελάχιστες αλλαγές.<sup>31</sup> Πιο συγκεκριμένα το δοξάρι, στις αρχικές του μορφές, είχε αρκετά κυρτό σχήμα και έμοιαζε πολύ με τόξο. Με το πέρασμα των αιώνων η κυρτότητα αυτή μειωνόταν όλο και περισσότερο. Η μείωση αυτή οφείλεται στην ανάγκη για περισσότερο και λεπτομερέστερο έλεγχο της δύναμης που ασκούσε το δοξάρι στις χορδές και καλύτερης ρύθμισης της τάσης στις τρίχες του δοξαριού (**εικόνα 14**).



**Εικόνα 14.**<sup>32</sup> Εξέλιξη του δοξαριού. Από πάνω προς τα κάτω:

- 1) Δοξάρι του 1694 μ.Χ.
- 2) Δοξάρι του 1760-70 μ.Χ. κατασκευή του Thomas Smith
- 3) Δοξάρι του 1770-80 μ.Χ. κατασκευή του Tourte père
- 4) Δοξάρι του 1800 μ.Χ. κατασκευή του Francois Tourte

### 1.4.3 Καταγωγή του βιολιού

Την πιο ισχυρή αξίωση της καταγωγής του βιολιού, μέσω των εικονογραφικών πηγών και εγγράφων, την έχει η βόρεια Ιταλία.<sup>33</sup> Εκεί εμφανίζονται και οι πρώτοι γνωστοί κατασκευαστές βιολιού, όπως ο Andrea Amati από την Cremona και ο Gasparo da Salo από την Brescia, ιδρυτές των αντίστοιχων σχολών.<sup>34</sup>

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι πιθανόν το βιολί δεν παραγόταν αποκλειστικά στην βόρεια Ιταλία, αλλά κάθε περιοχή είχε τους δικούς της τοπικούς κατασκευαστές. Οι κατασκευαστές όμως της βόρειας Ιταλίας είχαν μεγάλη φήμη για την ποιότητά τους (**εικόνα 15**).

<sup>31</sup> Bachmann, "Bow", σ. 7-9.

<sup>32</sup> Boyden, *Violin*, Plate 38.

<sup>33</sup> Boyden, *Violin*, σ. 8.

<sup>34</sup> Boyden, *Violin*, σ. 34-37.



**Εικόνα 15.** Αριστερά, Viola κατασκευής Gasparo da Salò, τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα. Δεξιά, Viola κατασκευής Andrea Amati το 1574 μ.Χ. παραγγελία του βασιλιά της Γαλλίας Charles IX.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Boyden, *Violin*, Plate 7.



#### 1.4.4 Πρόγονοι του βιολιού

Στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αιώνα υπήρχαν σε χρήση διάφορα είδη τοξοτών οργάνων, όπως το Rebec, το Viol, το αναγεννησιακό fiddle και η Lira da braccio.

Κάθε ένα από αυτά είχε τα δικά του ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά, εκτελεστικές ιδιοτροπίες και αντίστοιχο ρεπερτόριο. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι κάποιος, άγνωστος σε εμάς, καλλιτέχνης ή και κατασκευαστής οργάνων εκείνης της εποχής, είχε την ιδέα να συνδυάσει όλα τα καλά χαρακτηριστικά των προαναφερθέντων οργάνων και να φτιάξει το πρώτο βιολί.

Όπως αναφέραμε παραπάνω το Viol συνέβαλε λίγο έως καθόλου στην δημιουργία του βιολιού. Το βιολί δανείστηκε στοιχεία το Rebec, το αναγεννησιακό fiddle και την Lira da braccio. Τα παραπάνω όργανα, όπως και το βιολί, κρατιούνται με τον ίδιο τρόπο. Τοποθετούνται οριζόντια στο ύψος του στήθους και το δοξάρι κρατιέται με την παλάμη προς τα κάτω.

Εδώ είναι σκόπιμο να αναφέρουμε ότι, με την εμφάνιση του βιολιού τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, συγκεκριμενοποιήθηκε ο γενικευμένος ιταλικός όρος viola ως εξής: Ο όρος viola da gamba, ο οποίος μεταφράζεται ως viola που παίζεται στο πόδι, αναφέρεται κυρίως για την οικογένεια του Viol. Ο όρος viola da braccio, ο οποίος μεταφράζεται ως viola που παίζεται στο χέρι, αναφέρεται κυρίως για την οικογένεια του βιολιού.<sup>36</sup>

Το Rebec είχε τα παρακάτω χαρακτηριστικά τα οποία πήρε το βιολί. Είχε τρεις χορδές κουρδισμένες σε διάστημα πέμπτης (g d' a'), η ταστιέρα του δεν είχε τάστα, τα κλειδιά τοποθετούνταν πλευρικά στην κεφαλή και η κεφαλή ήταν τοποθετημένη υπό γωνία σε σχέση με τον άξονα του οργάνου.

Το αναγεννησιακό fiddle των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα είχε τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά του μεταγενέστερου βιολιού. Η μέση του οργάνου ήταν καμπυλωμένη προς τα μέσα, η ράχη του ήταν επίπεδη ή με ελαφρά καμπύλη, η κοιλιά ήταν επίπεδη και συνδεόταν με την ράχη με ίσιες πλευρές. Επίσης είχε ξεχωριστό μπράτσο και ταστιέρα.

Η Lira da braccio έμοιαζε πάρα πολύ με το βιολί όσον αφορά το σχήμα του σώματος με το χαρακτηριστικό σχήμα του οκτώ, την κοιλιά και την ράχη οι οποίες ήταν καμπυλωτές, τις αιχμηρές γωνίες, τις οπές σε σχήμα f και το ξύλινο ραβδάκι μέσα στο ηχείο, την λεγόμενη ψυχή.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Boyden, *Violin*, σ. 14-17.

<sup>37</sup> Boyden, *Violin*, σ. 8-11.

Nelson, *The Violin*, σ. 2-4.

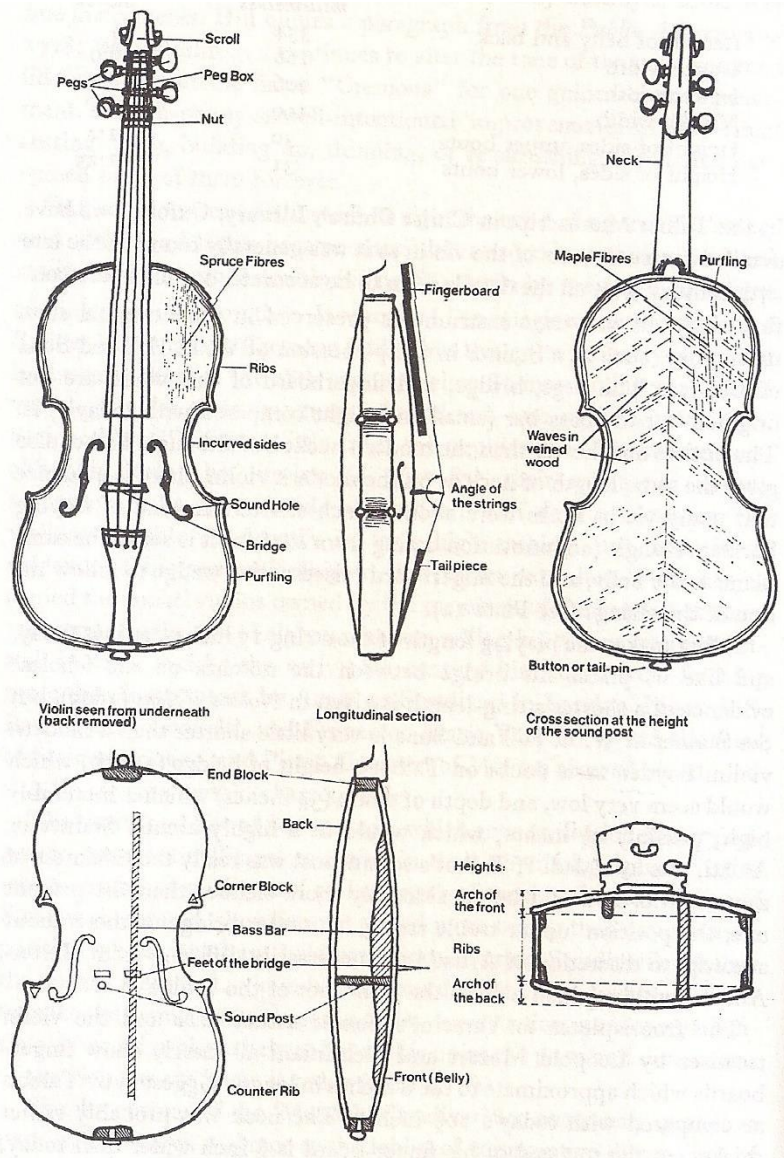
#### 1.4.5 Γενικά κατασκευαστικά στοιχεία για το βιολί

Προσθέτοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία έχουμε σαν αποτέλεσμα το βιολί όπως το γνωρίζουμε σήμερα (**εικόνα 16,17**). Το σύγχρονο βιολί, από ακουστικής άποψης, θεωρείται ως ένα από τα πιο τελειοποιημένα όργανα και επίσης ως ένα από τα πλέον πολύπλοκα. Αποτελείται από περίπου εβδομήντα κομμάτια και η κατασκευή του απαιτεί υψηλού επιπέδου εμπειρία και δεξιοτεχνία.



**Εικόνα 16.** Αριστερά, βιολί κατασκευής Nicola Amati, 1662 μ.Χ.  
Δεξιά, βιολί κατασκευής Antonio Stradivari, 1693 μ.Χ.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Boyden, *Violin*, Plate 25.



**Εικόνα 17.** Δομή σύγχρονου βιολιού.<sup>39</sup>

Έχει τέσσερις χορδές κουρδισμένες σε διάστημα πέμπτης (g, d', a', e"), η ταστιέρα του δεν έχει τάστα και έχει έκταση περίπου τέσσερις οκτάβες. Το σώμα, με το χαρακτηριστικό σχήμα του οκτώ, αποτελείται από την κοιλιά, την ράχη και τα πλευρά. Η κοιλιά κατασκευάζεται από μαλακό ξύλο και έχει δύο οπές σε σχήμα f. Η ράχη και τα πλευρά κατασκευάζονται από σκληρό ξύλο. Ο λαιμός, το κεφάλι και τα κλειδιά κατασκευάζονται συνήθως από σφενδάμι, ενώ έβενος χρησιμοποιείται για την ταστιέρα. Τα κλειδιά τοποθετούνται πλευρικά στην κεφαλή.

Η δόνηση των χορδών μεταφέρεται στο σώμα του οργάνου μέσω ενός καβαάρη, ο οποίος δεν είναι κολλημένος στο όργανο αλλά στηρίζεται σε αυτό λόγω της πίεσης που του ασκούν οι χορδές. Στο ύψος του καβαάρη, περίπου κάτω από το δεξί του μέρος, τοποθετείται κάθετα ένα

<sup>39</sup> Nelson, *The Violin*, σ. 54.

μικρό κομμάτι ξύλου, η λεγόμενη «ψυχή», ανάμεσα από την κοιλιά και την πλάτη. Από την αριστερή μεριά του καβαλάρη, στο κάτω μέρος της κοιλιάς, τοποθετείται οριζόντια ένα κομμάτι ξύλο, το λεγόμενο «τραβέρσο». Η ύπαρξη του τραβέρσου και της ψυχής, εκτός από σπήριγμα, εξυπηρετεί κυρίως και στην καλύτερη ακουστική του οργάνου. Οι χορδές αρχικά ήταν κατασκευασμένες από έντερο ζώου ενώ αργότερα άρχισαν να εμφανίζονται χορδές με μεταλλική περιέλιξη, ενώ σήμερα υπάρχουν χορδές από έντερο, μέταλλο και από συνθετικά υλικά.<sup>40</sup>

### 1.5 Viola d'amore

Κρίνω σκόπιμο να αναφέρω εδώ την Viola d'amore, η οποία αν και είναι μεταγενέστερη του βιολιού και στην ουσία δεν συνέβαλε στην δημιουργία του, παρόλα αυτά οι πληροφορίες για αυτό το όργανο θα μας φανούν χρήσιμες στο κεφάλαιο περί της λόγιας μουσικής της Πόλης.

Η Viola d'amore (**εικόνα 18**) έχει περίπου το μέγεθος μιας βιόλας και τα χαρακτηριστικά του Viol. Κρατιέται όπως το βιολί και έχει ταστιέρα χωρίς τάστα. Οι οπές στην κοιλιά του οργάνου έχουν το σχήμα «φλεγόμενου σπαθιού». Έχει επτά κανονικές και επτά συμπαθητικές χορδές οι οποίες είναι κάτω από τις κανονικές.

Η ύπαρξη συμπαθητικών χορδών, οι οποίες δεν ήταν άγνωστες στην Δυτική Ευρώπη ενώ τις χρησιμοποιούσαν αρκετά συχνά στην Ανατολή, και το σχήμα του φλεγόμενου σπαθιού, το οποίο είναι σύμβολο του Ισλάμ, παραπέμπουν σε επιρροές από την Μέση Ανατολή.

Η πρώτη γραπτή αναφορά για την ύπαρξη του οργάνου στην Δυτική Ευρώπη εμφανίζεται στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η Viola d'amore ήταν πολύ δημοφιλής στην Ευρώπη του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα και έχουν διασωθεί πολλά όργανα της εποχής αυτής.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> David D.Boyden, Peter Walls, Peter Holman, Karel Moens, Robin Stowell, Anthony Barnett, Matt Glaser, Alyn Shipton, Peter Cooke, Alastair Dick, and Chris Goertzen, "Violin", *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041161> (13/09/2021), σ. 1-6.

<sup>41</sup> Myron Rosenblum, "Viola d'amore", *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029448> (13/09/2001), σ. 1-3.



**Εικόνα 18.** Viola d'amore κατασκευής του Johann Eberle, Prague, 1731.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Rosenblum, "Viola d'amore", σ. 2.

## 2. ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΕΚΤΟΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Το 17ο αιώνα η χρήση του βιολιού άρχισε να εξαπλώνεται σε όλες τις περιοχές και χώρες οι οποίες είχαν άμεσες ή έμμεσες επαφές με τον δυτικό Ευρωπαϊκό πολιτισμό. Για την ανατολική και νοτιοανατολική Ευρώπη αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «ήδη από το 1683 μ.Χ. σχεδόν όλοι οι ευγενείς είχαν έναν γύφτο που είτε έπαιζε βιολί είτε ήταν κλειδαράς».<sup>43</sup> Οι Πορτογάλοι το διέδωσαν στην νοτιοανατολική Ασία και στην Ινδία, ενώ υπάρχει εκτενής χρήση του βιολιού στη βόρεια Αμερική. Εμφανίζεται επίσης στην βόρεια Αφρική, στην Μέση Ανατολή και στα Βαλκάνια.

Το βιολί δεν ενσωματώθηκε αυτούσιο αλλά, ανάλογα με τον τόπο στον οποίο βρισκόταν, υπέστη ορισμένες αλλαγές. Ο τρόπος παιξίματος έπαιρνε στοιχεία και τεχνοτροπίες από παλαιότερα παραδοσιακά όργανα της εκάστοτε περιοχής. Πολλές φορές τροποποιούσαν το ίδιο το όργανο π.χ. πρόσθεταν συμπαθητικές χορδές, αντικαθιστούσαν την ξύλινη κοιλιά με μεταλλική κ.α. Τροποποιούσαν επίσης το κούρδισμα των χορδών ανάλογα με τις ανάγκες του ρεπερτορίου της κάθε περιοχής.<sup>44</sup>

Παρατηρώντας αυτήν την ραγδαία εξαπλωση της χρήσης του βιολιού η οποία πραγματοποιήθηκε τον 17ο αιώνα σχεδόν σε ολόκληρο τον κόσμο, μπορούμε να πούμε ότι κατά πάσα πιθανότητα τον 17ο αιώνα ήταν ήδη γνωστό σαν όργανο στην Οθωμανική αυτοκρατορία και στους μουσικούς κύκλους της Κωνσταντινούπολης.

### 2.1 Αναφορές για την εμφάνιση του βιολιού στην Ανατολή

Ο Samuel Baud-Bovy αναφέρει ότι από τον 17ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο υπάρχουν μαρτυρίες για το βιολί.<sup>45</sup>

Ο Χρύσανθος στο «Μέγα Θεωρητικόν» του, στο κεφάλαιο για τα όργανα, αναφέρει:

«Εἶδη δὲ τῆς λύρας διακρίνονται καθ' ἡμᾶς τρία· τὸ Τρίχορδον, ᾧ μάλιστα χαίρουσιν οἱ χυδαῖοι τῶν νῦν Ἑλλήνων· τὸ Τετράχορδον, ᾧ μάλιστα χρῶνται οἱ Εὐρωπαῖοι, ὀνομάζοντες αὐτὸ Γαλλιστὶ Violon· καὶ τὸ Ἑπτάχορδον, ᾧ καθ' ὑπερβολὴν ἐνηδύνονται οἱ εὐγενεῖς τῶν νῦν Ἑλλήνων καὶ Ὀθωμανῶν, ὀνομάζοντες αὐτὸ τουρκιστὶ Κεμάν.»<sup>46</sup>

Το βιολί στα γαλλικά λέγεται Violon. Οι δε Οθωμανοί το βιολί το λένε Κεμάν, αλλά εδώ ο Χρύσανθος μιλάει για ένα επτάχορδο όργανο το οποίο χρησιμοποιείται από τους ευγενείς. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι με τον

<sup>43</sup> Peter Cooke and Alastair Dick, "Violin", σ. 67.

<sup>44</sup> Peter Cooke and Alastair Dick, "Violin", σ. 65-71.

<sup>45</sup> Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, δ' εκδ., (Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 2005), σ. 36.

<sup>46</sup> Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Εκδ. Π. Πελοπίδου, Τεργέστη: τυπογραφία Μ. Weis, 1832, σ. 196.

όρο ευγενείς εννοεί τον περίγυρο της αυλής του Σουλτάνου στην Κωνσταντινούπολη. Επίσης ίσως αναφέρεται στην *Lira da braccio*, η οποία συνήθως είχε πέντε κανονικές και δύο συμπαθητικές χορδές και μοιάζει πάρα πολύ με το μεταγενέστερο βιολί (**εικόνα 12**).

Παρακάτω σε μια υποσημείωση αναφέρει:

«Καὶ ἀκόμη, ἂν τινὰς ἔχη δύο λύρας εἰς ἓνα θάλαμον, οὐ πολὺ ἀφεστῶσας ὁμοτόνως ἡρμωσμένας, καὶ παίζει τὴν μίαν, ποιεῖ τὸν αὐτὸν ἦχον καὶ ἡ ἄλλη. Ἐστοχάσθη δὲ τοῦτο εἰς τὴν παρελθοῦσαν ἑκατονταετηρίδα καὶ Γεώργιός τις, ἀόμματος, τῷ γένει Γραικός, καὶ τῆς παρ' Ὀθωμανοῖς μουσικῆς ἐμπειρότατος. Καὶ ἐποίησεν μὲν τὴν λύραν ἐπτάχορδον, ἥτις καθ' ἡμᾶς λέγεται Βιολί· κατὰ δὲ τοὺς Ὀθωμανοὺς Κεμάν· ἦν δὲ πρὸ τούτου τοῦ Γεωργίου τετράχορδος. Ὑπὸ δὲ τὰς παιζομένας χορδὰς, ἔβαλεν ἄλλας ἐπτὰ χορδὰς ὀρειχαλκίνας, ὀλίγον ἀπεχούσας ἐκείνων, διὰ νὰ ἀκούωνται οἱ φθόγγοι ἐκ τοῦ ὄργάνου γλυκύτεροι διὰ συνωδίας.»<sup>47</sup>

Εδώ αναφέρεται σε έναν τυφλό Έλληνα ονόματι Γεώργιο. Με βάση την χρονολογία της έκδοσης του «Θεωρητικού» υποθέτουμε ότι ο Γεώργιος έδρασε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Γεώργιος, ο οποίος είχε μεγάλη εμπειρία στην Οθωμανική μουσική, πήρε το τετράχορδο βιολί, το μετέτρεψε σε επτάχορδο και του έβαλε άλλες επτά συμπαθητικές χορδές. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι το όργανο στο οποίο αναφέρεται εδώ ο Χρύσανθος είναι η *Viola d'amore* (**εικόνα 18**).

## 2.2 Οι δύο Γιώργηδες<sup>48</sup>

Όσον αφορά τον τυφλό Έλληνα ονόματι Γεώργιο, το θέμα γίνεται αρκετά περίπλοκο. Σύμφωνα με τον Χρήστο Τσιαμούλη και τον Παύλο Ερευνίδη, στο βιβλίο τους «Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης», τον 18<sup>ο</sup> – 19<sup>ο</sup> αιώνα υπάρχουν τέσσερις Έλληνες με το όνομα Γεώργιος με μουσική δραστηριότητα στην Κωνσταντινούπολη, εκ των οποίων οι δύο ήταν τυφλοί και έπαιζαν βιολί.

Ο πρώτος είναι ο Γιωργής (ο παλιός). Στα τούρκικα κείμενα εμφανίζεται ως *Kemani Yorgi* ή *Kemani Corci*. Εκτός από το βιολί έπαιζε όλα τα όργανα της εποχής του. Ήταν από τους πιο διάσημους μουσικούς της εποχής εκείνης και έζησε περίπου από το 1700 έως το 1760.

Ο δεύτερος είναι ο Τζωρτζής (ο νέος) ή αλλιώς Στραβογιώργης, στα τούρκικα σκέτο *Corci*. Ήταν μουσικός της αυλής του Σουλτάνου Σελίμ του Γ' και έδρασε γύρω στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Γιωργής (ο νέος) είναι αυτός στον οποίο αναφέρονται όλες οι Ελληνικές πηγές, στις οποίες όμως δεν διαφαίνεται η γνώση της ύπαρξης του παλαιού Γιωργή.

<sup>47</sup> Χρύσανθος, *Θεωρητικόν*, σ. 205.

<sup>48</sup> Χρήστος Τσιαμούλης και Παύλος Ερευνίδης, *Ρωμηοί συνθέτες τῆς Πόλης (17ος-20ός αἰ.)*, Αθήνα: Δόμος, 1998, σ. 27-29.

Μια από αυτές τις πηγές, ο Παπαδόπουλος, αναφέρει ότι ο Στραβογιώργης εισήγαγε το μέγα βιολί, *sine keman*, στην Οθωμανική μουσική. Ο Charles Fonton όμως, το 1753-1760, αναφέρει ότι ο Γιώργης ο τυφλός ο οποίος έπαιζε στο παλάτι εισήγαγε το βιολί. Βάσει της χρονολογίας, αυτός ο οποίος εισήγαγε το βιολί ήταν ο Γιώργης ο παλαιός.

Ο Χρύσανθος και ο Παπαδόπουλος μας αναφέρουν επίσης ότι ο Γιωργής (ο νέος) πρόσθεσε χορδές στο βιολί. Πιθανότατα αγνοούσαν την ύπαρξη της *Viola d'amore*, η οποία ήταν σε χρήση στις ταβέρνες της Κωνσταντινούπολης από διάφορους μουσικούς. Αυτό που έκανε ο Γιωργής (ο νέος) ήταν να εισαγάγει την *Viola d'amore* στο παλάτι.

### 2.3 Πληροφορίες από Τουρκική πηγή<sup>49</sup>

Πολλές και ενδιαφέρουσες πληροφορίες μας δίνει ένα άρθρο, του οποίου ο συγγραφέας φαίνεται να είναι ο Cihat Akin.<sup>50</sup>

Πριν εισαχθεί το δυτικό βιολί στην κλασική Οθωμανική μουσική, χρησιμοποιούνταν σε μεγάλη έκταση το *kemence*. Η τεχνοτροπία και το στυλ εκτέλεσης του *kemence* διαφέρει κατά πολύ από αυτήν του βιολιού. Αρκετοί βιολιστές προσπάθησαν να μιμηθούν το άκουσμα του *kemence* με συνέπεια να αλλάξει το στυλ και η χροιά του παιξίματος του βιολιού.

Η λέξη *keman* είναι μια πολύ παλιά λέξη περσικής καταγωγής. Η ρίζα αυτής της λέξης είναι το *Hemiden* το οποίο σημαίνει κυρτώνω ή κάμπω. Η λέξη *keman* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην Κωνσταντινούπολη. Στην σημερινή εποχή αναφέρεται στο δυτικό βιολί. Πριν δύο αιώνες όμως αναφερόταν σε ένα άλλο όργανο το οποίο το γνωρίζουμε ως *Rebab*.

Αναφέρεται η περίπτωση του Rauf Yekta ο οποίος υποστηρίζει ότι το *sinekeman* το έφερε στην Τουρκία ο Μολδαβός βιολιστής Miron, την εποχή του σουλτάνου Selim του Γ' (1789-1807). Ο Rauf Yekta λέει επίσης ότι το βιολί ήρθε από την Αυστρο-Ουγγαρία μέσω της Σερβίας και των βαλκανίων αλλά δεν γνωρίζει πότε ακριβώς εμφανίζεται στην Οθωμανική αυτοκρατορία.

Ο Cihat Akin αναφέρει επίσης τον Tonderini, που έζησε στην Κωνσταντινούπολη την περίοδο 1781-1786, ο οποίος δίνει την πληροφορία ότι το *sinekeman* ήταν ήδη γνωστό στους μουσικούς της Πόλης. Γνωστοί μη μουσουλμάνοι βιολιστές ήταν ο *Kemani Yorgi Aga*, *Kemani Anastasios* και *Kemani Stefano*. Ο Yorgi ήταν αυτός που εισήγαγε το δυτικό βιολί

<sup>49</sup> [https://www.bazaarturkey.com/violin\\_in\\_traditional\\_turkish\\_mu.htm](https://www.bazaarturkey.com/violin_in_traditional_turkish_mu.htm) (13/09/2021).

<sup>50</sup> Είναι ένα από τα ελάχιστα άρθρα που βρήκα γραμμένα από Τουρκικής καταγωγής συγγραφέα στα αγγλικά τα οποία ασχολούνται με το βιολί. Φαίνεται ότι το άρθρο στην αρχική του μορφή ήταν πανεπιστημιακού επιπέδου και κάποιος έκανε πολύ κακή δουλειά στην αντιγραφή του και μετάφρασή του. Έκρινα σκόπιμο να το περιλάβω διότι υπάρχουν πληροφορίες για θέματα όπως π.χ. το κούρδισμα, τις οποίες δεν βρήκα πουθενά αλλού.



γεγονός το οποίο το επιβεβαιώνει ο Fonton και 16 χρόνια αργότερα ο Blain-ville.

Το άρθρο επίσης δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το κούρδισμα. Το kemence και το Rebab ήταν κουρδισμένο σε D. Όταν εμφανίστηκε πρώτη φορά το keman, ο δυτικός τρόπος κουρδίσματος δεν βόλευε για την απόδοση της μουσικής της Πόλης, οπότε κουρδίσανε την πρώτη χορδή από E σε D. Μια άλλη πιθανή εξήγηση για την αλλαγή του κουρδίσματος ήταν ότι οι μουσικοί της Πόλης ήταν ήδη συνηθισμένοι στο sinekeman του οποίου η πρώτη χορδή ήταν κουρδισμένη σε D. Οι σημερινοί βιολιστές χρησιμοποιούν και τα δυο κουρδίσματα.

Ο συγγραφέας του άρθρου μας περιγράφει μια προσωπική του εμπειρία στην οποία ο Cuneyd Orhon, φημισμένος παίκτης kemence, του είπε το εξής: «Μερικά makam είναι πολύ δύσκολο να παιχτούν στο βιολί διότι τα makam αυτά στις υψηλές τους περιοχές έχουν πολύ σημαντικά διαστήματα τα οποία έχουν με βάση το Gerdaniye (D) και κατ' επέκταση είναι πιο εύκολο να τα παίξεις σε ανοιχτή χορδή».

### 3. ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Η Κωνσταντινούπολη είναι μια πόλη με μεγάλη ιστορική, πολιτική, θρησκευτική, και πολιτισμική σημασία για πολλούς λαούς και έθνη. Από την ίδρυσή της, τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., παρέμεινε πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής, της Βυζαντινής, της Λατινικής και της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, μέχρι το 1922. Μετονομάστηκε επίσημα σε Istanbul το 1930 αλλά διατηρεί μέχρι και σήμερα την σπουδαιότητά της, όντας μια σημαντική πόλη στο νεόδμητο Τουρκικό κράτος.<sup>51</sup>

#### 3.1 Επί Βυζαντινής αυτοκρατορίας (330 – 1453 μ.Χ.)

Στην Κωνσταντινούπολη, κατά την διάρκεια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, υπήρχε ένα πλούσιο μουσικό γίγνεσθαι. Η εκκλησιαστική μουσική καλλιεργείται και γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη. Παράλληλα όμως, οι λειτουργικές και τελετουργικές ανάγκες της αυτοκρατορικής αυλής γίνονται μέγιστος αρωγός για την δημιουργία, συντήρηση και εξέλιξη μιας μουσικής δραστηριότητας, διαφορετικής από την εκκλησιαστική μουσική.

Αυτού του τύπου η μουσική είθισται να λέγεται κοσμική μουσική, αλλά μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα λεγόταν εξωτερική μουσική ή θύραθεν μουσική, βάση της λογικής του ότι «έσω της θύρας» βρισκόταν η εκκλησιαστική μουσική ενώ «έξω της θύρας» η μουσική του λαού.<sup>52</sup>

Η εκκλησιαστική μουσική της εποχής εκείνης, αλλά μέχρι και σήμερα, ήταν καθαρά φωνητική μουσική, μονοφωνική με χρήση ισοκρατήματος, και η χρήση οργάνων απαγορευόταν. Αντίθετα στην θύραθεν μουσική υπάρχουν πολλές αναφορές για χρήση οργάνων, σε γραμματειακές, εικονογραφικές, μουσικές και μουσικοθεωρητικές πηγές (**εικόνα 19**).

Εκτός από τις αυτοκρατορικές πομπές και τελετουργίες, τον ιππόδρομο, τις στρατιωτικές μπάντες και όπου αλλού χρησιμοποιούνταν όργανα με μεγάλη ακουστότητα, υπήρχε και το αυτοκρατορικό μουσικό συγκρότημα, το οποίο εκτελούσε μουσική σε μικρότερο κύκλο ανθρώπων, τον Αυτοκράτορα και την αυλή του. Αυτό το συγκρότημα είχε κυρίως νυκτά και τοξοτά έγχορδα, όπως το λαούτο, η πανδουρίς, το ψαλτήρι ή κανονάκι, η άρπα, η αχλαδόσχημη λύρα με δοξάρι, η λύρα της Καππαδοκίας, το οκτώσχημο fiddle, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι

<sup>51</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Constantinople> (22/09/2021)

<sup>52</sup> Μαρία Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική της Πόλης*, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πανεπιστημιακές σημειώσεις εαρινού εξαμήνου, 2019 – 2020.

συμπεριελάμβαναν και διάφορα πνευστά όργανα χαμηλής ακουστότητας π.χ. το πολυκάλαμον, τον πλαγίαυλο κ.α.<sup>53</sup>



**Εικόνα 19.** Λεπτομέρεια τοιχογραφίας: Αινείτε τον Κύριο, του 16<sup>ου</sup> αιώνα στο μοναστήρι Φιλαθρωπητών στα Γιάννενα. Από αριστερά: Έγχορδο με τόξο, λαούτο, σάλπιγγα, λαούτο, ψαλτήρι.<sup>54</sup>

### 3.2 Επί Λατινικής αυτοκρατορίας (1204 – 1261 μ.Χ.)

Ένα μελανό σημείο των σχέσεων μεταξύ της Καθολικής Δύσης και της Ορθόδοξης Ανατολής είναι η κατάληψη της Κωνσταντινούπολης κατά την Δ΄ σταυροφορία και η ίδρυση της Λατινικής αυτοκρατορίας. Η Κωνσταντινούπολη υπέστη τρομερές καταστροφές, υλικές και ανθρώπινες. Εισήχθη δια της βίας το λατινικό δόγμα αντικαθιστώντας το ορθόδοξο, ενώ η διοίκηση της Πόλης - και των υπολοίπων εδαφών που είχαν καταληφθεί - ακολούθησε λατινικού τύπου πρότυπα.

<sup>53</sup> Diane Touliatos, "Byzantine secular music" *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048192> (13/09/2021), σ. 1-2.

Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>54</sup> Ανωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, εικόνα 2.

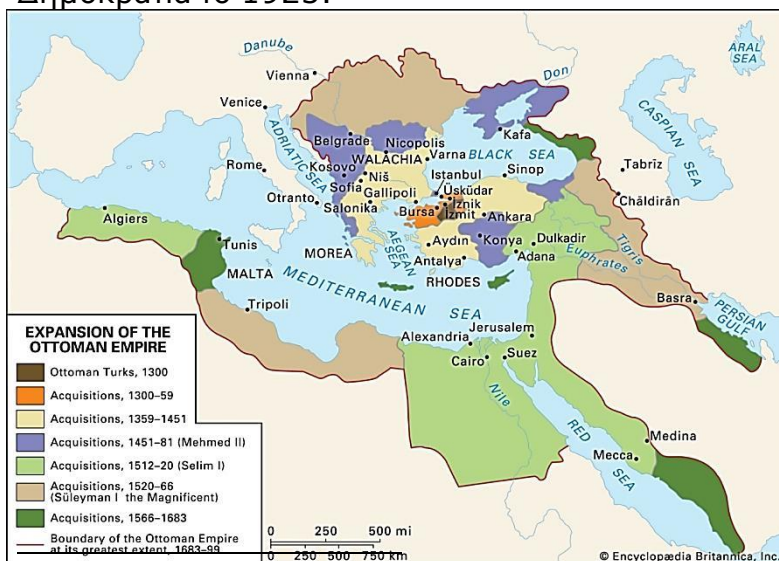
Μπορούμε εδώ να υποθέσουμε ότι η παροδική μεν αλλά βίαιη προσαρμογή στα λατινικά πρότυπα, εισήγαγε και διάφορα πολιτισμικά στοιχεία από την δυτική Ευρώπη, μέρος των οποίων προφανώς θα ήταν και η μουσική μαζί με τα όργανα που χρησιμοποιούσαν. Χρήσιμο θα ήταν να αναφέρουμε ότι στην Κωνσταντινούπολη, καθ' όλη την διάρκεια της Βυζαντινής αλλά και της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, υπήρχε λατινικός πληθυσμός, λόγω των στενών εμπορικών σχέσεων με τις πόλεις της Βενετίας και της Γένοβας.

### 3.3 Επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας (1453 – 1922 μ.Χ.)

Το έτος 1453 σηματοδοτείται από μια μεγάλη αλλαγή στα τεκταινόμενα της Κωνσταντινούπολης. Ο σουλτάνος Μεχμέτ ο Β', καταλαμβάνει την Πόλη και την κάνει πρωτεύουσα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η κατάληψη της Πόλης από τους Οθωμανούς είναι ένα γεγονός με μεγάλη ιστορική σημασία και πολλοί θεωρούν ότι αυτό το γεγονός σηματοδοτεί το τέλος της εποχής του Ευρωπαϊκού Μεσαίωνα.

Η Οθωμανική μουσική μπορεί να χαρακτηριστεί, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ως η μουσική της ευρύτερης περιοχής της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (**εικόνα 20**), στην οποία τα Τουρκικά ήταν η κυρίαρχη γλώσσα του μουσουλμανικού πληθυσμού, ειδικά στις περιοχές της Κωνσταντινούπολης, Σμύρνης, Αδριανούπολης, Θεσσαλονίκης κ.α.

Σε άλλες περιοχές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπου κυριαρχούν άλλου είδους μουσικοί πολιτισμοί, παίζονται διάφορα είδη της Οθωμανικής μουσικής από συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις ανθρώπων. Η Οθωμανική μουσική εμφανίζεται περίπου στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Ο όρος Οθωμανική μουσική αλλάζει σε Τουρκική κλασική μουσική, όταν ιδρύεται η Τουρκική Δημοκρατία το 1923.<sup>55</sup>



**Εικόνα 20.** Χάρτης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας από το 1300 μ.Χ. με τις επακόλουθες προσαρτήσεις.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Walter Zev Feldman, "Ottoman music" *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052169> (13/09/2021), σ. 1.

<sup>56</sup> <https://cdn.britannica.com/89/4789-050-B6176F52/Expansion-Ottoman-Empire.jpg> (09/09/2021).

Την περίοδο μεταξύ του 14<sup>ου</sup> – 16<sup>ου</sup> αιώνα το μουσικό γίνεσθαι σε όλα τα σημαντικά κέντρα του Ισλαμικού πολιτισμού έχει πολλά κοινά στοιχεία. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, στην Οθωμανική αυτοκρατορία, διακρίνουμε μια σταδιακή διαφοροποίηση και δημιουργία ενός ξεχωριστού χαρακτηριστικού μουσικού στυλ με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη.

Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα πραγματοποιείται μια μεγάλη εξέλιξη αυτού του στυλ, η οποία έφτασε το αποκορύφωμά της τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα άρχισε να εμφανίζεται μια μεγάλη επιρροή του δυτικού Ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού στην μουσική της Κωνσταντινούπολης.<sup>57</sup>

### 3.3.1 Περί ορολογίας

Η μουσική παράδοση η οποία δημιουργήθηκε και εξελίχτηκε στην Κωνσταντινούπολη τα μετα-βυζαντινά χρόνια, είχε την ονομασία αραβοπερσική μουσική, κατά τον Κηλτζανίδη, αλλά στην σημερινή εποχή, βρίσκει κάποιος πολλές ονομασίες όπως, οθωμανική μουσική, κλασική ανατολική μουσική, τουρκική κλασική μουσική, κοσμική ανατολική μουσική, λόγια μουσική της πόλης κ.α.<sup>58</sup>

Σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό της Οθωμανικής μουσικής και με βάση στοιχεία τα οποία θα παρατεθούν παρακάτω, βγαίνει το συμπέρασμα ότι μέχρι τον 17<sup>ο</sup> αιώνα περίπου η μουσική στην Κωνσταντινούπολη δεν διαφέρει πολύ από αυτήν της ευρύτερης Οθωμανικής αυτοκρατορίας, άρα μπορεί κάποιος να αναφέρεται σε αυτήν με τον ευρύτερο όρο της Οθωμανικής μουσικής. Υπάρχουν επίσης αναφορές ότι μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο παλάτι δεν υπάρχουν Έλληνες μουσικοί.<sup>59</sup>

Όμως από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα, το ύφος και το στυλ της μουσικής στην Κωνσταντινούπολη διαφοροποιείται αρκετά και συνδράμουν σε αυτήν μουσικοί διαφόρων εθνικοτήτων και θρησκειών, ώστε να δικαιολογείται μια αλλαγή του όρου. Ο όρος που επέλεξα να χρησιμοποιήσω είναι «Λόγια μουσική της Πόλης».

---

<sup>57</sup> Martin Greve, *Writing the History of 'Ottoman Music'*, Würzburg: Ergon Verlag in Kommission, 2015, σ. 28.

<sup>58</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>59</sup> Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες*, σ. 15.

### 3.3.2 1580 – 1700 μ.Χ.<sup>60</sup>

Αυτήν την χρονική περίοδο δημιουργήθηκε και καθιερώθηκε η χαρακτηριστική κοινωνική δομή της Οθωμανικής μουσικής. Μέσω της στήριξης από το παλάτι συντελούνταν και μουσική εκπαίδευση και σύνθεση μουσικής. Στις υπηρεσίες επίσης του παλατιού συμπεριλαμβάνονταν και η εκτέλεση μουσικής.

Στους μουσικούς του παλατιού προστίθενται ξένοι εξειδικευμένοι μουσικοί οι οποίοι είτε πήγαν εκούσια είτε σαν αιχμάλωτοι. Συμμετέχουν επίσης αξιόλογοι μουσικοί του θρησκευτικού τάγματος των Δερβίσηδων. Προς το τέλος αυτής της χρονικής περιόδου, το παλάτι στηρίζεται περισσότερο σε τοπικούς μουσικούς και όχι σε ξένους. Οι μουσικοί αυτοί δεν ήταν αποκλειστικά μουσουλμάνοι. Το τάγμα των Δερβίσηδων αυξάνει την δραστηριότητά του στην Κωνσταντινούπολη και ασκεί μεγάλη μουσική επιρροή.

Δημιουργείται μια κυκλική μουσική φόρμα, το *fasil*, το οποίο στηρίχθηκε σε μια παλαιότερη δημοφιλή φόρμα, το *murabba* στο οποίο χρησιμοποιούσαν κείμενα σε Τουρκική γλώσσα. Το *fasil* περιείχε, μεταξύ άλλων, το *kar* το οποίο είχε καταγωγή από την Περσία της εποχής της δυναστείας του *Timur* και το *semai* το οποίο ήταν μια φωνητική φόρμα, εξέλιξη της μουσικής των Τούρκων *Sufi*.

Το *kar* και το παρεμφερές περσικό ρεπερτόριο χρησιμοποιείται ολοένα και λιγότερο από το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα. Τα λιγοστά πλέον *kar*, τα οποία συνθέτουν τούρκοι μουσικοί τον 17ο – 18ο αιώνα, διαφέρουν πολύ στην δομή σε σχέση με παλαιότερες συνθέσεις Τούρκων και Ιρανών συνθετών. Τον 17<sup>ο</sup> – 18<sup>ο</sup> αιώνα αναπτύσσονται φωνητικά είδη μουσικής, το *beste*, το *agir semai* και το *yuruk semai* τα οποία ενσωματώνονται στην φόρμα του *fasil*.

Τα οργανικά είδη μουσικής *pesrev* και *semai* είχαν πολλές ομοιότητες με τα αντίστοιχα του Ιράν. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα άρχισαν να διαφοροποιούνται και να ξεχωρίζουν έως ότου τον 18<sup>ο</sup> αιώνα το οργανικό ρεπερτόριο της οθωμανικής μουσικής είχε αποκτήσει πλέον νέο χαρακτήρα.<sup>61</sup>

Σημαντική εξέλιξη της εποχής ήταν η εμφάνιση μιας αυτοσχεδιαστικής φόρμας για φωνητική και οργανική μουσική, το *taksim*.

Τα οργανικά μουσικά σύνολα τα οποία ήταν συγκροτημένα με Ιρανικά πρότυπα και αποτελούνταν από ούτια, *koruz* λαούτα, *mungji* (ψαλτήρι) και *zenq* (άρπα), αντικαταστάθηκαν από μικρότερου μεγέθους σύνολα τα οποία μεταξύ άλλων είχαν *tanbur* και *ney*.

<sup>60</sup> Για την λογική του χρονολογικού αυτού χωρισμού όπως επίσης για τις γενικές μουσικο-ιστορικές πληροφορίες τις οποίες παραθέτω, χρησιμοποίησα το "Ottoman music" του Walter Feldman.

<sup>61</sup> Walter Feldman, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire" *Asian Music* 22, no. 1 (1990): 73-111, <https://doi.org/10.2307/834291> (21/09/2021), σ. 73-78.

Σημαντική φυσιογνωμία της εποχής αυτής είναι ο Πολωνός μουσικός Ali Beğ/Ali Ufkî Bey Bobowski, γνώστης της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής ο οποίος πέθανε περί το 1685. Συνέταξε την συλλογή «Mecmû 'a-i Saz ü Söz» στην οποία κατέγραψε σε δυτική μουσική σημειογραφία περίπου 350 κομμάτια οργανικής και κυρίως φωνητικής μουσικής. Η συλλογή αυτή είναι μια από τις πολύ σημαντικές πηγές για την Λόγια μουσική της Πόλης.<sup>62</sup>

Ο Bobowski αναφερόμενος στην χρήση των μουσικών οργάνων στο παλάτι κάνει την εξής διάκριση: Μία κατηγορία οργάνων συνοδεύει τα «απαλά τραγούδια». Η άλλη κατηγορία οργάνων - η οποία αποτελείται κυρίως από την οικογένεια λαούτων με μακρύ λαιμό όπως το çarpana, çöğür, και tambura - συνοδεύει τα «κοινά τραγούδια τα οποία λέγονται Τουρκία» (türkü).<sup>63</sup>

### 3.3.3 1700 – 1780 μ.Χ.

Κατά την διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου, η Λόγια μουσική της Πόλης γνωρίζει μεγάλες αλλαγές και εξελίξεις. Στο παλάτι δραστηριοποιούνται υψηλού επιπέδου μουσικοί μεταξύ αυτών ο Ibrahim Aga ο οποίος πέθανε το 1740, ο Mustafa Çavuş ο οποίος ανέπτυξε το φωνητικό είδος şarki, ο Έλληνας βιολιστής Kemanî Corci (όπως είδαμε παραπάνω ο Γιωργής ο παλαιός), και ο Έλληνας Zaharya Efendi (Ζαχαρίας ο Χανεντές) ο οποίος θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες φωνητικής μουσικής.

Πολύ σπουδαίος μουσικός και μουσικοθεωρητικός της εποχής είναι ο πρίγκιπας της Μολδοβλαχίας Dimitrie Cantemir - ο οποίος έπαιζε tambur - εξέλιξε την σύνθεση του resrev, δημιούργησε δικιά του σημειογραφία με την οποία κατέγραψε τεράστιο αριθμό οργανικής μουσικής και έγραψε ένα από τα σπουδαιότερα θεωρητικά έργα της Λόγιας μουσικής της Πόλης, το Kitāb-ı 'İlmü'l-Mūsikī'alā Vechi'l-Hurūfāt.<sup>64</sup>

Τα οργανικά μουσικά σύνολα χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, ένα μεγάλο για χρήση σε εξωτερικούς χώρους και ένα μικρότερο για χρήση σε εσωτερικούς χώρους. Το μεγάλο το αποτελούσαν αρκετά όργανα κάθε τύπου, ney, miskal, tanbur, kemanche ή rebab (τύπος Rabab που βρίσκεται στο Ιράν), σαντούρι και κρουστά. Το μικρότερο το αποτελούσαν τα ney, tanbur, miskal, rebab και ένα κρουστό.

Στα μέσα περίπου του 18<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται η viola d'amore (sine kemanî) και χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με το rebab.

Παρατηρείται επίσης σημαντική μουσική αλληλεπίδραση και συνεργασία μεταξύ των Ελλήνων ψαλτών, των Μεβλεβί δερβίσηδων και της αυλής του Σουλτάνου. Στοιχεία της αλληλεπίδρασης αυτής διαφαίνονται και στο ρεπερτόριο της Λόγιας μουσικής της Πόλης αλλά και

<sup>62</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>63</sup> Greve, *History of 'Ottoman Music'*, σ. 108.

<sup>64</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

στην Βυζαντινή μουσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν ο βίος και τα έργα των Ζαχαρία Χανεντέ και Πέτρου Πελοποννησίου. Ο τελευταίος μάλιστα χαρακτηρίζεται, από τους σύγχρονους μουσικολόγους, ως ο Beethoven της Βυζαντινής μουσικής.

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος δημιούργησε ένα νέο είδος της Λόγιας Μουσικής της Πόλης, τα Φαναριώτικα τραγούδια. Το Φανάρι ήταν συνοικία της Κωνσταντινούπολης στην οποία ζούσαν πολλοί Έλληνες της πολιτικής αριστοκρατίας. Κάποιοι εξ αυτών ήταν ποιητές και συνθέτες εξ ου και η ονομασία του είδους αυτού. Το ποιητικό κείμενο έχει πρωτεύουσα σημασία και η μουσική έχει βάσεις από την βυζαντινή μουσική με επιρροές από οθωμανικά μακάμ. Οι στίχοι είναι συνήθως τροχαϊκοί δεκαπεντασύλλαβοι και η μετρική του ποιητικού κειμένου εμφανίζει επιρροές από την Γαλλική και Ιταλική ποίηση του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Συνήθως, είναι μικρής έκτασης με διμερή μορφή, με άνοδο στην υψηλή περιοχή στο δεύτερο μέρος όπου και συντελείται η κορύφωση της μελωδίας.

Η πρώτη συλλογή Φαναριώτικων τραγουδιών συνετέθη από τον Πέτρο Πελοποννήσιο, ενώ η πληρέστερη συλλογή έχει τον τίτλο «Μελπομένη» η οποία είναι αυτόγραφο κείμενο του Νικηφόρου Καντουιάρη. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος συνέθεσε τέσσερις αυτόγραφες ανθολογίες Λόγιας μουσικής στις οποίες αναφέρει τα ονόματα των μακαμ, των ουσουλ αλλά και το τί είδος είναι τα κομμάτια αυτά.<sup>65</sup>

Σημαντικός θεωρητικός της μουσικής ο Κύριλλος Μαρμαρηνός ο οποίος μας μετέδωσε σημαντικές πληροφορίες για τα μακαμ και τα ουσουλ της Λόγιας μουσικής της Πόλης στο έργο του «Είσαγωγή μουσικής κατ' έρωταπόκρισιν».<sup>66</sup>

### 3.3.4 1780 – 1876 μ.Χ.

Υπό την αιγίδα του σουλτάνου Selim του Γ', ο οποίος ήταν και αυτός επίσης συνθέτης μουσικής, συγκεντρώθηκε στο παλάτι ένας μεγάλος αριθμός ταλαντούχων μουσικών. Μεταξύ αυτών ο Tamburi Isak Fresco, δημιουργός του σημερινού στυλ του tambur, αξιολόγος συνθέτης οργανικής και φωνητικής μουσικής, ο οποίος διετέλεσε δάσκαλος μουσικής τόσο στο παλάτι όσο και εκτός αυτού. Ο βιολιστής Miron από την Μολδαβία, ο Έλληνας συνθέτης Ilya, ο Αρμένιος συνθέτης Baba Hamparsum, ο οποίος δημιούργησε σύστημα σημειογραφίας. Αυτήν την εποχή βρίσκουμε επίσης τον Στραβογιώργη (όπως είδαμε παραπάνω τον Γιωργή τον νέο).

Σημαντικότερες φυσιογνωμίες της εποχής αυτής είναι ο Νικηφόρος Καντουιάρης, ο οποίος είναι ο σημαντικότερος αντιγραφέας της Λόγιας μουσικής σε βυζαντινή παρασημαντική, έχοντας συνθέσει 4 αυτόγραφους κώδικες. Επίσης ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης της ΜτΧΕ, ο οποίος ήταν

<sup>65</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>66</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.



μαθητής του Ismail Dede Efendi, έπαιζε tanbur και συνέθετε τραγούδια. Χρησιμοποίησε την αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου της Βυζαντινής μουσικής για να καταγράψει κομμάτια της Λόγιας μουσικής και μας άφησε πληροφορίες σχετικά με τις σχέσεις των βυζαντινών ήχων με τα μακαμ.<sup>67</sup>

Μια άλλη σημαντική συλλογή Λόγιας μουσικής είναι η «Ευτέρπη» η οποία μεταγράφηκε και εκδόθηκε από τον Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλαξ της ΜΤΧΕ.<sup>68</sup>

Το οργανικό ρεπερτόριο της Λόγιας μουσικής της Πόλης αποτελείται κυρίως από resren και semai. Παρά το ότι υπήρχε ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα οργανική μουσική σε σημειογραφία, η κυριότερη μορφή μετάδοσης αυτού του ρεπερτορίου γινόταν με την μέθοδο Mesk.<sup>69</sup>

Συνοπτικά, σε αυτήν την μέθοδο η πληροφορία, το στυλ και η τεχνογνωσία μεταδίδονταν προφορικά και μέσω της παρατήρησης, από τον δάσκαλο στον μαθητή, σταδιακά και μετά από πολύχρονη εκπαίδευση. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται και στην καλλιγραφία.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με την διάδοση της σημειογραφίας Hamparsum στους μουσικούς της εποχής, άρχισε να δίδεται βαρύτητα και στην καταγεγραμμένη μουσική. Όμως, ο μεγαλύτερος όγκος της οργανικής μουσικής της Λόγιας μουσικής της Πόλης την οποία γνωρίζουμε σήμερα, κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται μέσω του Tamburi Isak.<sup>70</sup>

Μεγάλη υποστήριξη έλαβε και το θρησκευτικό τάγμα των Μεβλεβί από το οποίο προήλθαν αξιόλογοι μουσικοί και συνθέτες. Ένας από αυτούς ήταν ο Ismail Dede Efendi ο οποίος συνέθεσε κομμάτια σε όλες τις μουσικές φόρμες.

Αντίθετα με το οργανικό ρεπερτόριο, το φωνητικό, με πυρήνα την φόρμα fasil, καταγραφόταν σπάνια. Μεταδίδονταν - με την μέθοδο Mesk - από εξέχοντες μουσικούς του παλατιού οι οποίοι είχαν πρόσβαση σε αυτό το ρεπερτόριο. Το μεγαλύτερο κομμάτι του φωνητικού ρεπερτορίου, το οποίο γνωρίζουμε σήμερα, προέρχεται από τον Ismail Dede Efendi ο οποίος δίδαξε τον Zekai Dede ο οποίος με την σειρά του δίδαξε τον Rauf Yekta.

Ο Rauf Yekta (1871-1935), σημαντικός Τούρκος μουσικός και μουσικολόγος, συνειδητοποίησε ότι η μέθοδος Mesk δεν έχει ευοίωνο μέλλον και έβαλε στόχο να καταγράψει ολόκληρο το ρεπερτόριο της φωνητικής μουσικής, ούτως ώστε αυτό να επιβιώσει.<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>68</sup> Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού Μετά την Άλωση (1453-1820)*, Αθήνα: Κέντρο Ερευνών & Εκδόσεων, 1999, σ. 104.

<sup>69</sup> Songul Karahanoglu, *Mesk: The Traditional Teaching System of Turkish Music*, [https://www.academia.edu/2409819/ME%C5%99EK\\_THE\\_TRADITIONAL\\_TEACHING\\_SYSTEM\\_OF\\_TURKISH\\_MUSIC](https://www.academia.edu/2409819/ME%C5%99EK_THE_TRADITIONAL_TEACHING_SYSTEM_OF_TURKISH_MUSIC) (24/09/2021).

<sup>70</sup> Walter Feldman, "Turkish Repertoire", σ. 88.

<sup>71</sup> Walter Feldman, "Turkish Repertoire", σ. 87.

Το μουσικό ρεπερτόριο της Οθωμανικής μουσικής και κατ' επέκταση της Λόγιας μουσικής της Πόλης, έχει φτάσει σε εμάς μέσω της στυλιστικής παράδοσης και κουλτούρας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το ρεπερτόριο όμως αυτής της μουσικής ξεκινάει από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια το στυλ της μουσικής πριν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Κάθε καινούργια γενιά μουσικών μάθαινε την μουσική αυτήν, μέσω της μεθόδου Mesk, με βάση το στυλ και τις απαιτήσεις της εποχής της, σε συνδυασμό και με τις προτιμήσεις και αλλαγές τις οποίες είχε επιφέρει ο δάσκαλος, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια συνεχής τροποποίηση του τρόπου έκφρασης και ερμηνείας.<sup>72 73</sup>

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, υπό την αιγίδα του Mahmut του Β' και στα επόμενα χρόνια, συντελείται μια διαδικασία δυτικοποίησης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο στρατός μορφοποιείται με βάση τα δυτικά πρότυπα και αυτό είχε ως αποτέλεσμα της κατάργηση των Γενίτσαρων. Ο καινούργιος τύπος στρατού χρησιμοποίησε δυτικού τύπου στρατιωτική μπάντα, διότι η παλαιότερη των Γενίτσαρων δεν ήταν συμβατή με τον νέο τύπο οργάνωσης του στρατεύματος.

Επίσης πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες εκσυγχρονισμού της διοίκησης. Σε αυτό το μεταρρυθμιστικό κλίμα παρατηρούνται φανερές επιρροές από την δύση στην κουλτούρα της Πόλης. Όσον αφορά την μουσική, ανοίγουν δυτικού τύπου ωδεία τα οποία διδάσκουν θεωρία και όργανα της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής.

### 3.3.5 1876 – έως σήμερα

Αυτήν την εποχή σημειώνεται μια σταδιακή παρακμή της Λόγιας μουσικής της Πόλης και απομάκρυνσή της από το παλάτι. Η μουσική που ακούγεται στο παλάτι είναι κυρίως sarki και διάφορα είδη δυτικής μουσικής. Στην περιοχή του Πέρα στην Κωνσταντινούπολη, η φόρμα fasil διατηρήθηκε έως ένα βαθμό, αναμεμιγμένη με λαϊκή μουσική, σε νυχτερινά κέντρα<sup>74</sup> (meyhane) τα οποία πωλούσαν αλκοόλ, το οποίο απαγορεύεται στην θρησκεία του Ισλάμ, και των οποίων ιδιοκτήτες ήταν Έλληνες και Αρμένιοι.

Στα meyhane έπαιζαν οι περίφημες ορχήστρες λεπτών οργάνων (ince saz). Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν το κανονάκι το οποίο είχε πρωτεύοντα ρόλο, βιολί, ούτι, νέϊ, tambur κ.α.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Greve, *History of 'Ottoman Music'*, σ. 16.

<sup>73</sup> Το θέμα του κατά πόσο η προφορική παράδοση κρατάει αναλλοίωτα τα στοιχεία της μουσικής ή όχι, διχάζει τους μουσικολογικούς κύκλους έως και σήμερα. Γίνονται μνημειώδεις προσπάθειες, τουλάχιστον για την Βυζαντινή μουσική, μέσω της επιστήμης της βυζαντινής παλαιογραφίας, να διαλευκανθεί το θέμα αυτό.

<sup>74</sup> Εδώ ο Feldman τα ονομάζει gazino, αλλά σε όλες τις άλλες πηγές τα έχω βρει με τον όρο meyhane, το οποίο θα χρησιμοποιήσω.

<sup>75</sup> Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες*, σ. 288-290.

Στα meyhane διέπρεψαν αξιόλογοι μουσικοί και συνθέτες μεταξύ αυτών τα αδέρφια Κυριαζίδη, ο Αντώνης ο οποίος έπαιζε λαούτο, ο Χρήστος ο οποίος ήταν πολύ σημαντικός συνθέτης τραγουδιών της εποχής και ο Γιάννης ο οποίος έπαιζε kosekce και λαούτο.

Επίσης δύο λυράρηδες ο Βασιλάκης και ο Νικολάκης. Ο Βασιλάκης ήταν δάσκαλος στην λύρα του Cemil Bey, ο οποίος τον είχε σε μεγάλη υπόληψη. Μαθητής του Βασιλάκη ήταν επίσης ο Αναστάσιος Λεονταρίδης του οποίου έχουν διασωθεί ηχογραφήσεις, από τις οποίες μπορούμε να καταλάβουμε ως ένα βαθμό την τεχνική που χρησιμοποιούσαν τότε.

Άλλοι μουσικοί της Πόλης ο οποίοι έπαιζαν βιολί είναι ο Αντώνης, ο Αλέκος Μπατζανός ο οποίος έπαιζε και λύρα, ο Μάρκος Τσολάκογλου ο οποίος ασχολήθηκε κυρίως με το ούτι, και ο Ζαφειράκης.

Ο Ζαφειράκης (**εικόνα 21**) του οποίου έχουν διασωθεί έξι κομμάτια, ήταν πολύ φημισμένος βιολιστής. Εξέδωσε μάλιστα το 1901 μ.Χ. ένα βιβλίο εκμάθησης βιολιού, το οποίο αναφέρεται ότι είναι η πρώτη τυπωμένη μέθοδος εκμάθησης οργάνου.<sup>76</sup> Στο Alaturka Muallimi (Alaturka Teacher) του Kemanî Zafirâkî, ο συγγραφέας στην εισαγωγή του βιβλίου του κάνει τα εξής σχόλια:

«Μερικοί άνθρωποι - για να μάθουν να παίζουν βιολί με κανονικό και τακτικό τρόπο - θέλουν να συνεχίσουν την εφαρμογή της πρακτικής του meşk με ευρωπαϊκές μεθόδους.

Ωστόσο, επειδή οι τεχνικές του δοξαριού όπως φαίνονται στις ευρωπαϊκές μεθόδους δεν είναι κατάλληλες για τις οθωμανικές μελωδίες, οι περισσότεροι από αυτούς τους ανθρώπους δεν έχουν επιτυχία στο να παίξουν ένα reşren ή ένα beste, και δεν είναι σε θέση να αποδώσουν την ομορφιά των αριστουργημάτων της μουσικής μας, ούτε την περίφημη τέχνη της πολυπλοκότητας ενός taksim.

Όπως κατάλαβα από τις εμπειρίες μου σχετικά με αυτό το μειονέκτημα, αυτό το εμπόδιο μπορεί να ξεπεραστεί μόνο με την οργάνωση μιας μεθόδου η οποία δείχνει τους κανόνες των μελωδιών alaturka να εφαρμόζονται στη σημειογραφία.

Ως εκ τούτου, για να δείξω τους τόνους του seyir των αναφερόμενων makams μαζί με τη θέση των δακτύλων τους, δημιούργησα αυτό το ταπεινό βιβλίο με βάση την 12χρονη εμπειρία και έρευνά μου.»<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες*, σ. 36.

<sup>77</sup> Greve, *History of 'Ottoman Music'*, σ. 159.



**Εικόνα 21.** Ο Ζαφειράκης παίζοντας βιολί.<sup>78</sup>

Με την πτώση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ανακηρύσσεται η Δημοκρατία της Τουρκίας το 1923. Κατά την δημιουργία του Τουρκικού κράτους, η αναζήτηση εθνικής ταυτότητας, η οποία έπρεπε να είναι διαφορετική από αυτήν της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, επεκτάθηκε και στην μουσική. Δημιουργήθηκαν πολλές αντικρουόμενες ιδεολογικές οπτικές για την σημασιολογία του όρου Τούρκικη μουσική, τις οποίες θα προσπαθήσω να συνοψίσω σε δύο γενικευμένες οπτικές.

Η μια οπτική υποστήριζε ότι η μουσική της Οθωμανικής αυτοκρατορίας προερχόταν από ή ήταν ένα μείγμα του Ελληνικού, Βυζαντινού, Αραβικού, Περσικού πολιτισμού και κατά επέκταση δεν υπήρχε αυθεντική Τουρκική μουσική.

<sup>78</sup> Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες*, σ. 36.

Η άλλη εκ διαμέτρου αντίθετη οπτική υποστήριζε ότι η Οθωμανική μουσική ολόκληρης της αυτοκρατορίας ήταν αυτή καθ' εαυτή καθαρά Τουρκική μουσική, την οποία έφεραν οι Τούρκοι από την κεντρική Ασία. Την μουσική αυτή την ταύτισαν με την λαϊκή μουσική των Τούρκων της Ανατολίας και προσπάθησαν να εξαλείψουν από αυτήν όλα τα στοιχεία των άλλων πολιτισμών.<sup>79 80</sup>

Όμως στα περισσότερα πράγματα και καταστάσεις, η αλήθεια βρίσκεται κάπου στην μέση. Έτσι στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν μπορούμε να αρνηθούμε ούτε το ότι οι Τούρκοι έφεραν κάποιου είδους μουσική παράδοση από την κεντρική Ασία, αλλά ούτε το ότι η Οθωμανική μουσική ήταν ένα αμάλγαμα όλων των εθνών και πολιτισμών οι οποίοι υπήρχαν στην Οθωμανική αυτοκρατορία.

Το θέμα διαφοροποιείται όταν κάποιος προσπαθήσει να μετρήσει το μέγεθος της επιρροής του κάθε στοιχείου στο συνολικό αποτέλεσμα. Επίσης στην μέτρηση αυτήν καλό θα ήταν να μην ξεχνάμε και την λογική του «δάνειο – αντιδάνειο» της γλωσσολογίας, φαινόμενο το οποίο εμφανίζεται και στην μουσική.

Στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως και σήμερα παρατηρείται μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την Λόγια μουσική της Πόλης, όχι μόνο στην Τουρκία αλλά και στην Ελλάδα και σε πολλές άλλες χώρες του πλανήτη. Στην σημερινή Τουρκία παρατηρούμε την ύπαρξη και εξέλιξη δυο ξεχωριστών κατευθύνσεων μουσικών σπουδών. Η μια ασχολείται με την καθαρά δυτική Ευρωπαϊκή μουσική και η άλλη με την Οθωμανική μουσική και την Λόγια μουσική της Πόλης.

---

<sup>79</sup> Greve, *History of 'Ottoman Music'*, σ. 19-23.

<sup>80</sup> Να σημειώσουμε εδώ το εξής παράδοξο, ότι έγινε κάτι παρόμοιο και στην Ελλάδα, βαπτίζοντας την Λόγια μουσική της Πόλης ως τουρκική και άρα ανεπιθύμητη.

## 4. ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

### 4.1 Μουσικές φόρμες και είδη<sup>81</sup>

Η κυριότερη μουσική φόρμα που χρησιμοποιείται στην Λόγια μουσική της Πόλης είναι η φόρμα *fasil*. Σε ένα *fasil* εκτελούνται διαδοχικά και σε συγκεκριμένη σειρά διάφορες μορφές σύνθεσης. Η σειρά και το πλήθος των συνθέσεων διαφοροποιείται ανάλογα με το αν το *fasil* είναι οργανικό ή φωνητικό. Μια χαρακτηριστική μορφή του *fasil* η οποία σταθεροποιείται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι η εξής:

«1. ταξίμι, 2. πεσρέφι, 3. ταξίμι, 4. μπεστέ (ένα ή δύο), 5. ταξίμι, 6. αργό σεμαί, 7. ταξίμι, 8. σύντομο σεμαί, 9. σαρκί (ένα, δύο ή περισσότερα), 10. σαζ σεμαί.»<sup>82</sup>

Τα οργανικά είδη της Λόγιας μουσικής της Πόλης είναι τα εξής:

Το πεσρέφι (*peşrev*), αργό εισαγωγικό κομμάτι, με τέσσερις οίκους (*hâne*) και μια υπακοή (*teslîm*). Μετά από κάθε οίκο ακούγεται η υπακοή.

Το οργανικό σεμαί (*saz semâ'î*), η δομή του μοιάζει με αυτήν του πεσρέφ, αλλά χρησιμοποιεί πιο σύντομα ουσούλ.

Το σεΐρ (*seyir*), μικρό κομμάτι στο οποίο παρουσιάζεται η κίνηση και το χρώμα του εκάστοτε μακάμ, κυρίως για εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Το ταξίμι (*taksîm*), αυτό το είδος μπορεί να εκτελεστεί και οργανικά αλλά και φωνητικά. Είναι είτε ελεύθερος αυτοσχεδιασμός είτε λειτουργεί σαν εισαγωγή για το επόμενο κομμάτι. Ο ρυθμός του ακολουθεί το ίδιο μοτίβο λειτουργίας.

Τα φωνητικά είδη της Λόγιας μουσικής της Πόλης είναι τα εξής:

Το κιάρι (*kâr*), πολύ παλιό είδος που προέρχεται από την Περσία, μεγάλης έκτασης και έντεχνο.

Το μπεστέ (*beste*), αργή μελισματική σύνθεση, με τέσσερις στροφές και ένα τερενούμ στο τέλος της κάθε στροφής.

Το σεμαί (*semâ'î*), αργό και σύντομο (*ağır & yürük*).

Το σαρκί (*şarki*), είδος της λαϊκής μουσικής το οποίο έγινε αποδεκτό από το παλάτι, σύντομο με συνήθως τέσσερις οίκους.

Το ταξίμι (*taksîm*), βλέπε παραπάνω.

<sup>81</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

<sup>82</sup> Αλεξάνδρου, *Λόγια μουσική*.

### 4.1.1 Μακάμ

Το μακάμ, είναι μια από τις παλαιότερες μουσικές παραδόσεις, η καταγωγή της οποίας είναι άγνωστη. Η μουσική του μακάμ είναι μια πολυεθνική κοινή μουσική παράδοση της ευρύτερης περιοχής της Μέσης Ανατολής, η οποία ήταν δημοφιλής στις μουσικές δραστηριότητες της υψηλής κοινωνίας.

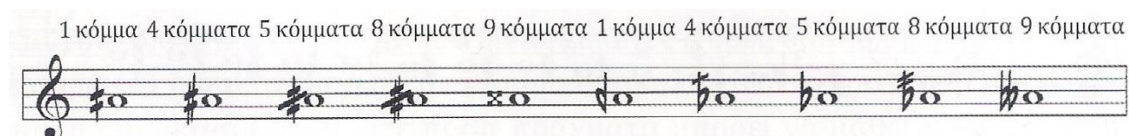
Με την πάροδο του χρόνου, αυτή η κοινή μουσική παράδοση επηρέασε λίγο έως πολύ τις τοπικές μουσικές παραδόσεις κάθε περιοχής, με αποτέλεσμα να αποκτήσει και εθνικό χαρακτήρα. Εξ ου και οι διαφορές μεταξύ του Τουρκικού, Αραβικού και Περσικού μακάμ.<sup>83</sup>

Η λέξη μακάμ μπορεί δηλώνει είτε ένα συγκεκριμένο φθόγγο είτε ένα μουσικό τρόπο, δηλαδή ένα σύνολο από κανόνες και χαρακτηριστικά που διέπουν μια κλίμακα, είτε κατ' εξαίρεση (και όπως συνηθίζεται) την αυτή καθ' εαυτή κλίμακα του μακάμ.<sup>84</sup>

Στην τουρκική μουσική σήμερα χρησιμοποιούν το κλειδί του Σολ και την δυτική σημειογραφία με πεντάγραμμο. Γράφουν τις νότες μια 5<sup>η</sup> ψηλότερα από την νότα που παίζουν στην πράξη. Συνήθως όμως διαβάζουν μια 4<sup>η</sup> χαμηλότερα από την νότα που γράφουν<sup>85</sup>. Επίσης χρησιμοποιούν 24φθογγο σύστημα, με άνισα συγκερασμένη μικροτονική κλίμακα.

Ο τόνος χωρίζεται σε εννέα ίσα μέρη και το ημιτόνιο σε τέσσερα ίσα μέρη. Το ένα μέρος ονομάζεται κόμμα.

Ο παρακάτω πίνακας<sup>86</sup> δείχνει τις υφесоδιέσεις με βάση την νότα Λα, που χρησιμοποιεί η τουρκική μουσική.



<sup>83</sup> Greve, *History of 'Ottoman Music'*, σ. 18.

<sup>84</sup> Γιώργος Χατζημιχελάκης, *Το Παλαιό Μακάμ, Το εξωτερικό μέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως προθάλαμος κατανόησης της Ανατολικής μας Μουσικής*, 24γράμματα, σ. 26.

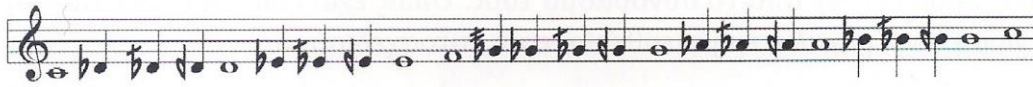
<sup>85</sup> Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός Ήχος, Το Αραβικό Μακάμ, Το Τουρκικό Μακάμ*, Αθήνα: Fagotto Books, 1999, σ. 50.

<sup>86</sup> Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, Μετ. Σοφία Καμποτιάτη, Αθήνα: Fagotto Books, 2012, σ. 22.

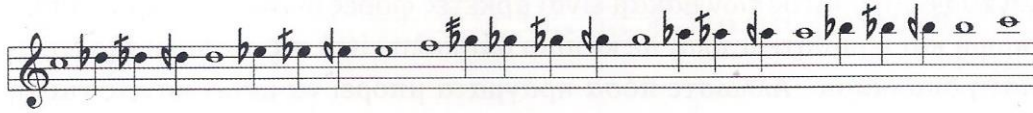
Ο κάθε φθόγγος έχει το δικό του όνομα το οποίο αντιστοιχεί στο όνομα του μπερντέ ενός tambur. Ο πίνακας<sup>87</sup> παρακάτω παραθέτει όλα τα ονόματα.



Καμπά τσαργκιάχ  
Καμπά νιμ χιτζιάζ  
Καμπά χιτζιάζ  
Καμπά ντικ χιτζιάζ  
Γιεγκιάχ  
Καμπά νιμ χισάρ  
Καμπά χισάρ  
Καμπά ντικ χισάρ  
Χουσεϊνί ασιφάν  
Ατζέμ ασιφάν  
Ντικ ατζέμ ασιφάν  
Ιράκ  
Γκεβέστ  
Ντικ γκεβέστ  
Ραστ  
Νιμ ζιργκιουλέ  
Ζιργκιουλέ  
Ντικ ζιργκιουλέ  
Ντουγκιάχ  
Κιουρντί  
Ντικ κιουρντί  
Σεγκιάχ  
Μπουσελικ  
Τσαργκιάχ



Τσαργκιάχ  
Νιμ χιτζιάζ  
Χιτζιάζ  
Ντικ χιτζιάζ  
Νεβά  
Νιμ χισάρ  
Χισάρ  
Ντικ χισάρ  
Χουσεϊνί  
Ατζέμ  
Ντικ ατζέμ  
Εβίτς  
Μαχούρ  
Ντικ μαχούρ  
Γκερντανιέ  
Νιμ σεχνάζ  
Σεχνάζ  
Ντικ σεχνάζ  
Μουχαγιέρ  
Σουμμπουλέ  
Ντικ σουμμπουλέ  
Τιζ σεγκιάχ  
Τιζ μπουσελικ  
Τιζ τσαργκιάχ



Τιζ τσαργκιάχ  
Τιζ νιμ χιτζιάζ  
Τιζ χιτζιάζ  
Τιζ ντικ χιτζιάζ  
Τιζ νεβά



1. Τα ονόματα των φθόγγων κάτω από το καμπά τσαργκιάχ (χαμηλό ντο) συνεχίζουν με τη λέξη καμπά/χαμηλό μπροστά από το όνομα του φθόγγου.

2. Τα ονόματα των φθόγγων πάνω από το τιζ νεβά (υψηλό ρε) συνεχίζουν με τη λέξη υψηλό/τιζ μπροστά από το όνομα του φθόγγου.

<sup>87</sup> Aÿnτεριρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 19.



Τα μακάμ χρησιμοποιούν έναν συνδυασμό από τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα για την σύνθεσή τους. Ο παρακάτω πίνακας<sup>88</sup> μας δείχνει τα βασικά μακάμ από τα οποία προέρχονται όλα τα υπόλοιπα.

The image displays six pairs of musical scales on a treble clef staff. Each pair consists of a 5-string scale (top) and a 4-string scale (bottom), both with fingerings indicated by numbers 1-4. The scales are labeled as follows:

- 5χορδο τσαργκιάχ / 4χορδο τσαργκιάχ
- 5χορδο μπουσελίκ / 4χορδο μπουσελίκ
- 5χορδο κιουρντί / 4χορδο κιουρντί
- 5χορδο ραστ / 4χορδο ραστ
- 5χορδο χουσεϊνί / 4χορδο ουσάκ
- 5χορδο χιτζάζ / 4χορδο χιτζάζ

#### 4.1.2 Ουσούλ

Τα ουσούλ είναι κάτι παραπάνω από ρυθμός. Είναι ρυθμικοί κύκλοι οι οποίοι είναι εξίσου σημαντικοί με τα μακάμ. Εκτός από την ρυθμική αγωγή καταδεικνύουν και το ύφος του κομματιού. Το ουσούλ συνδέεται συνθετικά και ερμηνευτικά όχι μόνο με την μελωδία του κομματιού αλλά και με τους στίχους του τραγουδιού και μόνο τότε είναι πλήρης η σύνθεση.

Ο Χρύσανθος αναφέρει τα εξής για το usul:

«Ούσοϋλ λέγεται τουρκιστί ὁ ρυθμὸς, καὶ αὐτὸς πρὸ πάντων διδάσκεται εἰς τοὺς ἀρχαρίους· τελειώνει δὲ κοντὰ εἰς αὐτοὺς διπλὴν χρεῖαν. Καὶ μία μὲν εἶναι, ἐκείνη ἣτις ὀδηγεῖ αὐτοὺς εἰς τὸ νὰ ενθυμῶνται τὰ μέλη, τὰ ὁποῖα διδάσκονται καὶ διδάσκουσιν. Ἐπειδὴ οἱ Ὀθωμανοὶ μὴ μεταχειριζόμενοι χαρακτῆρας εἰς τὸ νὰ γράφωσι τὰ μέλη, κρατοῦσιν αὐτὰ εἰς τὴν μνήμην διὰ τῶν ρυθμῶν.»<sup>89</sup>

«Οἱ δὲ Ὀθωμανοὶ ἔχουσι ρυθμοὺς τριάκοντα δύο σχεδὸν, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους παρακαταλέγομεν δώδεκα τοὺς ἀπλουστεροὺς καὶ εὐχρηστοτέρους. Μεταχειρίζονται δὲ καὶ ἕτερα δύο σημεῖα, τὰ 2,1-. Καὶ τὸ μὲν 2 φανερόναι δύο χρόνους βραχεῖς, θέσιν καὶ ἄρσιν· τὸ δὲ 1-, χρόνους βραχεῖς τέσσαρας· καὶ τὸ μὲν 2 προφέρεται τεκὲ, καὶ κρούει πρῶτον τὸ γόνυ τὸ δεξιὸν, ἔπειτα τὸ ἀριστερόν. Τὸ δὲ 1- προφέρεται τεέκ, καὶ κρούει πρῶτον τῇ ἀριστερᾷ τὸ ἀριστερόν γόνυ, καὶ ἔπειτα ἀμφοτέραις ἀμφοτέρα· ὥστε 2 2 δύνανται ἔν 1-· ἀλλὰ τὸ μὲν 1- περαίνεται μὲ ἓνα ψόφον· τὰ δὲ δύο 2 2, μὲ τέσσαρας ψόφους.»<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Aÿντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 23.

<sup>89</sup> Χρύσανθος, *Θεωρητικὸν*, σ. 79.

<sup>90</sup> Χρύσανθος, *Θεωρητικὸν*, σ. 78-79.

## 4.2 Επιλεγμένες συνθέσεις

Τα κομμάτια τα επέλεξα με δύο ειδών κριτήρια. Ένα αντικειμενικό και ένα υποκειμενικό. Επέλεξα κομμάτια τα οποία μου αρέσουν αλλά σχετίζονται με την Λόγια μουσική της Πόλης και το περιεχόμενο αυτής της εργασίας. Επίσης θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω τα κομμάτια με την ευχή να μην τρίζουν τα κόκαλα αυτών που παλαιότερα τα εκτέλεσαν με τον ζήλο της εποχής τους.

Θα επιχειρήσω να κάνω μια ανάλυση αυτών των κομματιών πάνω στην παρτιτούρα με την παρακάτω μεθοδολογία. Η ανάλυση των παρακάτω κομματιών είναι τροπικού τύπου και διαβαθμίζεται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο θα τονίσω τις παροδικές στάσεις σε κάποια βαθμίδα της κλίμακας του μακάμ ή κάποιο «χρώμα» από άλλο πολύχορδο και τυχόν παροδικές αλλοιώσεις. Με βάση τα χρώματα του πίνακα παρακάτω, θα τονίσω τις επίμαχες νότες και θα γράψω από πάνω το όνομα. Για τις αλλοιώσεις θα χρησιμοποιήσω γκρι χρώμα. Στο δεύτερο επίπεδο θα επισημάνω τα πολύχορδα και θα τα περιβάλλω με το αντίστοιχο χρώμα. Η βάση του πολύχορδου θα περιέχεται σε τετράγωνο και η νότα θα είναι χρωματισμένη. Η κορυφή θα περιέχεται σε κύκλο. Στο τρίτο επίπεδο θα επιχειρήσω να βρω την μακροδομή της μελωδίας σε σχέση με κάποιο μακάμ. Το χρώμα που θα χρησιμοποιήσω είναι το κόκκινο.<sup>91</sup>

<b>Πολύχορδο</b>	<b>Χρώμα</b>
Κιουρντί	Χρυσό
Μπουσελίκ	Ανοιχτό τυρκουάζ
Νικρίζ	Τριανταφυλλί
Ουσάκ	Πράσινο
Ράστ	Ανοιχτό πράσινο
Σεγκιάχ	Καφέ
Τσαργκιάχ	Λουλακί
Χιτζάζ	Πορτοκαλί
Χουσεϊνί	Μωβ

<sup>91</sup> Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να πω τα εξής. Οι γνώσεις που έχω λάβει όσον αφορά την ανάλυση της μουσικής των μακάμ είναι λιγοστές και φτάνουν έως την διάκριση πολυχορδων. Επίσης ένα από αυτά που έμαθα ήταν ότι σε οποιαδήποτε απόπειρα ανάλυσης τούτης της μουσικής, αναγκαστικά θα υπάρχουν υποκειμενικά χαρακτηριστικά. Π.χ. ο ένας μπορεί να ακούει τετράχορδο Χιτζάζ με προστιθέμενο τόνο, ο άλλος όμως ακούει πεντάχορδο Νικρίζ και αντίστοιχα στην εκτέλεση του κομματιού, ο κάθε ένας θα τονίσει τις νότες με βάση το πολύχορδο που διακρίνει. Ο αντίλογος που μπορεί να γίνει εδώ είναι ότι όσο μεγαλύτερη εμπειρία έχει κάποιος σε αυτού του είδους την μουσική, τόσο πιο «σωστά» λειτουργεί η διάκρισή του. Δυστυχώς για εμένα, όσες γνώσεις για τα μακάμ έχω, άλλη τόση εμπειρία έχω. Οπότε θα σας παρακαλούσα να συγχωρέσετε τυχόν λάθη και παραλήψεις.

### 4.2.1 Uşşak Peşrev - İbrahim Ağa

Το κομμάτι αυτό είναι ένα Peşrev σε μακάμ Uşşak με usul Nim Çenber, σύνθεση του Zurnanen İbrahim Ağa.

Δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες για τον İbrahim Ağa, ο οποίος πέθανε το 1740, ενώ το συγκεκριμένο κομμάτι αναφέρεται στο έργο του Dimitrie Cantemir. Έπαιζε ζουρνά και είχε προσληφθεί σαν μουσικός στο παλάτι.<sup>92</sup>

Η κλίμακα του μακάμ Uşşak φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>93</sup>

5χορδο ραστ από γιεγκιάχ    4χορδο ουσάκ από θέση    5χορδο μπουσελίκ από νεβά

επέκταση

Το usul Çenber φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>94</sup>

Τσενμπέρ

<sup>92</sup> <https://www.sabah.com.tr/sozluk/biyografi/ibrhim-aga> (13/09/2021).

<sup>93</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 106.

<sup>94</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 207.

Zurnazen İbrâhim Ağa      uşşak      —      çenber

1) Z reappears as if part of H3: it is possible therefore that the first two cycles of H3 should be repeated before the onset of Z.

3) Ezgi 2, 71-2.  $1 = \text{♩}$ . Time signature 24 : 4. Suggested tempo  $\text{♩} = 125$ .

H1 1: 10 cc.

Sana1 191-2.  $1 = \text{♩}$ . Suggested tempo  $\text{♩} = 168$ .

#### 4.2.2 Στο ταξίδι της ζωής μου – Πέτρος Πελλοπονήσιος

Φαναριώτικο τραγούδι του Πέτρου Πελλοπονήσιου, ήχος πλ. δ' χρωματικός, μακάμ Νικρίζ και usul σοφιάν.

Η κλίμακα του μακάμ Νικρίζ φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>96</sup>

Το usul σοφιάν φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>97</sup>

#### Σοφυάν

Phan 33

### Στο ταξίδι τής ζωής μου Petros Peloponnesios

Echos plagal IV, Nikrîz

Sofyan

<sup>96</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 54.

<sup>97</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 207.

<sup>98</sup> Thomas Apostolopoulos, Kyriakos Kalaitzidis, *Rediscovered Musical Treasures*, București: Editura Universității Naționale de Muzică, 2019, σ. 122.

Στὸ ταξίδι τῆς ζωῆς μου ἐξαρχῆς τῆς ἐδικῆς μου  
 ἢ φουρτούνα τῶν κακῶν μου κυριεύει τῶν φρικτῶν μου  
 καὶ γαλήνην εὐτυχίας δὲν ἐπέτυχα καμμίας  
 μὴτ' ἀνέσεως λιμένα ἤϊρον εἷς καιρὸν κανένα.

Ἄπ' ἐδ' ὡς ἐκεῖ πηγαίνω, θλίψεων στεργιαῖς λαχαίνω  
 κι' ἀπὸ δυστυχίας ξέραν, βγένω (ἐξούθω) καθ' ἡμέραν  
 πάντοτε μὲ τριγυρίζουν κύματα παθῶν κι' ἀφρίζουν,  
 μέ συχνῶν κινδύνων ζάλες, καταποδιαστές μεγάλες.

Κι' ἐν τῷ μεταξὺ ὀρμοῦνε κι' ἀνεμοὶ ἐχθρῶν φυσοῦνε  
 Κι' ὅλα τ' ἄρμενα ξεσχίζουν καθ' ἐλπίδος κι' ἀφανίζουν,  
 κι' ἔτσι νύκτ' ἀπελπισίας φέρουν ἐν ταυτῷ τελείας  
 και τουφάνι ἀπορίας, σκοτεινάδ' ἀναισθησίας.

Λαχταρῶ παντοῦ ξετάζω γλυτωμοῦ φῶς δὲν κοιτάζω  
 καὶ πιά στ' ἄστρα τῆς φιλίας ἀποβλέπω κάθε μίας  
 μὰ κι' αὐτὰ κρυμμένα μένουν καὶ, ὡς φαίνεται, προσμένουν  
 τὸν καλὸν καιρὸν νὰ ἔβγουν τότε ποῦ δὲν χρησιμεύουν.

Ποιὸ λοιπὸν νοὸς τιμόνι νὰ βαστᾷ, νὰ μὴ στραβῶνει;  
 Κι' ἀφοῦ ὅλα βυθιστήκαν, τ' ἀκριβότερα χαθῆκαν,  
 εἰς τὸ ἴδιον καράβι, νὰ φοβεῖτ' ἀκόμη βλάβη,  
 βέβαια πιά, καθὼς τρέχει, τὸν βυθὸν λιμένα ἔχει.

### 4.2.3 Rast Beste - Dilhayat Kalfa

Beste σε μακάμ Ράστ και usul Hafif σύνθεση της Dilhayat Kalfa.

Η Dilhayat Kalfa είναι η δεύτερη σε σειρά γνωστή γυναίκα συνθέτης της Πόλης. Μεγάλωσε στο παλάτι στην Κωνσταντινούπολη και έμαθε μουσική από αξιόλογους μουσικούς. Έπαιζε πολύ καλά ταμπουρά. Έχουν βρεθεί 13 έργα με όνομα συνθέτη Dilhayat, ενώ υπάρχουν αναφορές για 100 έργα, τα οποία δεν έχουν διασωθεί.

Θεωρείται ότι κατείχε πολύ καλά την τέχνη της κλασσικής Οθωμανικής μουσικής. Πέθανε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Τα πιο γνωστά της έργα φωνητικής μουσικής είναι τα εξής:<sup>99</sup>

- Rast Beste (Nev-hıramım sana meyleyledi can bir, dil iki)
- Mahur Beste (Ta-be-key-sînemde ca etmek cefa vü kîneye)
- Saba Beste (Yek-be-yek gerçi ırırad-ı dili takrir etdim)
- Ενς Beste (Çok mu figanım ol gül-i zîba-hıram için)

Η κλίμακα του μακάμ Ραστ φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>100</sup>

4χορδο ραστ από γιεγκιάχ      5χορδο ραστ από θέση      4χορδο ραστ από νεβά

επέκταση

4χορδο ραστ από γιεγκιάχ      5χορδο ραστ από θέση      4χορδο μπουσελίκ από νεβά

επέκταση

Κλίμακα Ραστ με ατζέμ

Το usul Hafif φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>101</sup>

#### Χαφίφ

3/2      4/4

Düm      Tek Tek      Düm      Tek Tek      Düm      Tek      Düm      Tek      Düm      Düm      Düm      Düm      Düm      Tek

<sup>99</sup> <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/en/dilhayat-kalfa/> (11/09/2021).  
<https://www.biyografya.com/biyografi/2726> (11/09/2021).

<sup>100</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 31.

<sup>101</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 208.

R A S T B E S T E

Dilhayat Hanin  
(Suphi Esgi'den-4/97)

Hafif **Ουσάκ**

Ah nev..... hi..... rā.....

**Ράστ** **Οουσάκ** **ΕΛξη**

... sa..... na ney.....

**Ατζέμ**

... ley...le di cân.....

**Σεγκιάχ** **Ατζέμ**

bir..... dil.. i ki.....

**Ράστ**

Ah yel le lel li te re li ye le.. le lel li

**Οουσάκ** **Σεγκιάχ**

ye le li ye le... le lel li le.. le lel.... li.....

**Σεγκιάχ** **Οουσάκ**

yar..... yar..... yar.....

**Ράστ** **Οουσάκ** **ΕΛξη**

... be li sa..... hi nen.....

**Ράστ** **Ατζέμ**

Ah gū..... gūz..... le..... rin.....

**Σεγκιάχ** **Οουσάκ**

... cā..... na..... ki yar.....

**ΕΛξη**

... ner..... dūr..... i.....



Rast Destânin devamı (2)

**Ράστ**

hd... nf..... ler..... dir.....

(Terennîn)

Ah... yel...le lel li te re li ye le le.... lel....

**Ράστ**

li ye le li ye le.... le lel li le le lel li.....

**Σεγκιάχ** **Ουσάκ**

yar..... yar..... yar.....

**Ράστ**

be li şa... hi men.....

Nev-hırâmın sana neyl eyledi can bir dil iki  
 Hâsîf yârâ sine oldu bir iken müşki iki  
 Gözlerin câna kıyar merdün-i hânflerdir  
 Gerçî. naktâl bir annâ kaatil iki .

Nev-hırâm - güzel yürüyüştü  
 Dil - gönül  
 Merdün - göz bebeği  
 Hânfl - kanlı  
 Naktâl - öldürülen  
 Kaatil - öldüren.

### Şafîf Usûlü:

32

*Düm tek tek düm tek tek düm te ke düm tek tek*

*düm te ke . düm tek düm tek düm tek düm te hek te ke*

Lyrics:<sup>103</sup>

Nev Hirâmım Sana Meyleledi Can Bir Dil İki  
 Hâsılı Yâre Ne Oldu Bir İken Oldu İki  
 Gözlerin Cana Kıyar Merdümi Hûnilerdir  
 Gerçi Maktul Bir Amma Gözlerin Katil İki

(Terenüm:) Ah Yelele Lelli Tereli Yelelelli Yeleli Yelelel  
 Lelli Lele Lele Li Yar Yar Yar Beli Şah-ı Men.

Απόδοση στα Ελληνικά:

Ξανά το βάδισμά μου σε σένα θα με βγάλει  
 κι ότι είχε γίνει μια φορά, ξανά θε να γενεί  
 τα μάτια σου τα ελκυστικά μου καίνε την ψυχή  
 κι ας μ' έχουν ήδη μια φορά σκοτώσει πάλι.

Μετάφραση: Ευαγγελία Χαλδαιάκη

Τελική μορφοποίηση: Γεράσιμος Παπαδόπουλος

---

<sup>103</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=o4E2LQvx-os> (11/09/2021).

#### 4.2.4 Nihavent Longa - Kemani Kevser Hanım

Σύνθεση της Kemani Kevser Hanım, σε μακάμ Νιχαβέντ και usul nim Sofyan. Η Kemani Kevser Hanım γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1880 και πιθανόν πέθανε την δεκαετία του 1950. Ήταν δάσκαλος βιολιού στο πρώτο ωδείο της Κωνσταντινούλης, το Dârüelhan, στο οποίο δίδασκαν οθωμανική μουσική αλλά και δυτική ευρωπαϊκή.<sup>104</sup>

Το μακάμ Νιχαβέντ, όπως παρουσιάζεται στο κομμάτι, δεν συμπίπτει με την δομή που παρουσιάζει ο Αϊντεμίρ στο βιβλίο του.<sup>105</sup>

5χορδο μπουσελίκ από ραστ      4χορδο κιουρντί από νεβά      5χορδο μπουσελίκ από γκερντανιέ

Κλίμακα μακάμ Κιουρντί από νεβά

4χορδο χιτζάζ από γιεγκιάχ      5χορδο μπουσελίκ από ραστ      4χορδο κιουρντί από νεβά

επέκταση

Ο Μαυροειδής όμως αναφέρει αυτήν την περίπτωση του Νιχαβέντ.<sup>106</sup>

Το usul σοφιάν φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>107</sup>

#### Σοφυάν

4/4

Diim      Te      Ke

<sup>104</sup> <https://marmaralife.com/2019/07/25/the-violinist-mrs-kevser/> (11/09/2021).

<sup>105</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 85.

<sup>106</sup> Μαυροειδής, *Μουσικοί Τρόποι*, σ. 223-224.

<sup>107</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 207.

# ΝΙΗΑΒΕΝΤ ΛΟΝΓΑ

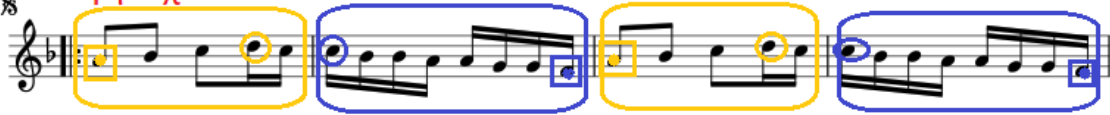
Nim SOFYAN

Kemani Kevser Hanım

Νιχαβέντ



Τσαργιάχ



Νιχαβέντ



#### 4.2.5 Hüseyni Saz Semâî - Lavtaci Andon

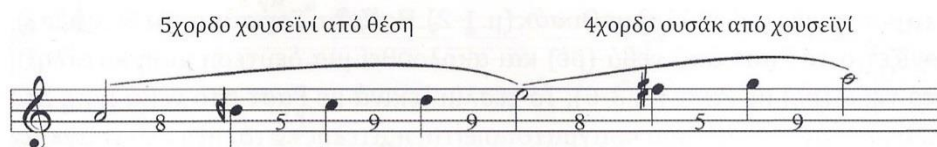
Saz Semâî σύνθεση του Αντώνη Κυριαζή, σε μακάμ χουσεϊνί και usul aksak semai και yuruk semai.

Ο Αντώνης Κυριαζής (Lavtaci Andon) γεννήθηκε στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Πόλη. Είχε τρία αδέρφια τον Γιάννη, τον Χρήστο και την Εριφύλη. Ήταν φημισμένος στο λαούτο και με τα αδέρφια του είχαν περίφημη ορχήστρα μουσικής Fasil με την οποία έπαιζαν στα μεγάλα meyhane του Πέραν. Συχνά με την ορχήστρα τους επισκέπτονταν το Παλάτι όπου έδιναν παραστάσεις και τύγχαναν της εύνοιας του Σουλτάνου και των αξιωματούχων του.

Ο Αντώνης Κυριαζής συνέθεσε κυρίως οργανικές συνθέσεις και λίγα τραγούδια. Τα πιο γνωστά από αυτά είναι τα Hüseyni Resren και Saz Semai, τα οποία περιλαμβάνονται πολύ συχνά σε κλασικές φόρμες Fasil μουσικής. Πέθανε το 1925 στο Σκουτάρι, όπου ζούσε τα τελευταία χρόνια της ζωής του.

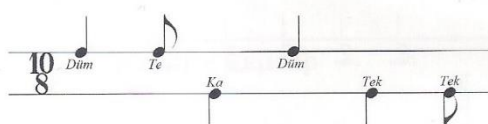
Αναφέρεται ότι ο Tanburi Cemil Bey θαύμαζε την ορχήστρα του Αντώνη, αισθανόταν ότι τους όφειλε πολλά και για αυτόν τον λόγο τους παρακολουθούσε τακτικά μέχρι και το τέλος της ζωής του.<sup>109</sup>

Η κλίμακα του μακάμ χουσεϊνί φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>110</sup>



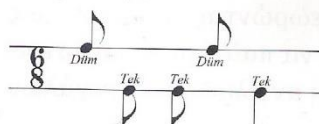
Το usul Aksak Semai φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>111</sup>

##### Ακσάκ σεμάι



Το usul Yuruk Semai φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>112</sup>

##### Γιουρούκ σεμάι



<sup>109</sup> Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες*, σ. 32-33.

<sup>110</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 124.

<sup>111</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 207.

<sup>112</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 206.

## Hüseynî Saz Semâî

**Andon Efendi**  
(Lavtacı, Üstü, Batrik Kıryazlı, Mumcu)  
(? – 1925?)

**1. Aksak Semâî** ♩ = 112  
**Χουσεϊνί**  
Hâne

**2. Teslim**  
Hâne

**3. Μουχαγιέρ**  
Hâne

**4. Yürük Semâî** ♩ = 92  
**Χουσεϊνί**  
Hâne

Yücel Müzik  
07.04.2011  
Şahin Neyzen Yuvaca Akademi

#### 4.2.6 Hicazkar - Peşrev - Tanburi Cemil Bey

Peşrev σε μακάμ Hicazkar και usul Muhammes σύνθεση του Tanburi Cemil Bey.

Ο Tanbûrî Cemil Bey γεννήθηκε το 1871 στην Κωνσταντινούπολη. Στο γυμνάσιο έμαθε Γαλλικά. Η ενασχόλησή του με την μουσική ξεκίνησε από τα δέκα του χρόνια. Άρχισε παίζοντας σάζι, έπειτα βιολί, κανονάκι και τέλος ταμπούρ, το οποίο έγινε το αγαπημένο του όργανο. Ο αδερφός του ο Αχμέτ Μπέη τον δίδαξε την θεωρία των μακάμ ενώ από τον βιολιστή Αλέξανδρο Εφέντη έμαθε το δυτικό σύστημα και το σύστημα Χαμπαρσούμ Λιμοντσιγιάν. Γνώριζε πολύ καλά την μουσική της Πόλης και ήταν διάσημος οργανοπαίκτης, ειδικά στο ταμπούρ του οποίου εξέλιξε την τεχνική. Πρόσθεσε επίσης δοξάρι στο ταμπούρ, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα καινούργιο όργανο, το yali tambur. Συνέθεσε πολλά κομμάτια στο ύφος της Λόγιας μουσικής της Πόλης, κυρίως οργανικά. Πέθανε στην Κωνσταντινούπολη το 1916.<sup>114</sup>

Η κλίμακα του μακάμ χιτζάζκιάρ φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>115</sup>

5χορδο χιτζάζ από γκερντανιέ 4χορδο χιτζάζ από νεβά 5χορδο χιτζάζ από ραστ

5χορδο μπουσελίκ από γκερντανιέ 4χορδο χιτζάζ από νεβά 5χορδο χιτζάζ από ραστ

Κλίμακα μακάμ Χιτζάζ χουμαγιούν από νεβά

5χορδο μπουσελίκ από τσαργκιάχ 4χορδο χιτζάζ από ραστ

Κλίμακα μακάμ Χιτζάζ χουμαγιούν από ραστ

Το usul Μουχαμμές φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>116</sup>

#### Μουχαμμές

3/2  
4

Dum Te Ke Tek Dum Dum Tek Te Ke Tek Te Dum Ta Hok Te Ke

<sup>114</sup> Εν Χορδαίς, *Tanbûrî Cemil Bey*, Επ. Necip Gülses, Medimuses Project, 2005, [http://www.medimuses.gr/book\\_publications/corpusCemilBey.pdf](http://www.medimuses.gr/book_publications/corpusCemilBey.pdf) (09/09/2021).

<sup>115</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 75.

<sup>116</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 208.

# HICAZKÂR PEŞREVİ

Χιτζαζκάρ

MÜZİK : Tarbûri Cemil Bey

USÛLÜ : Muhammes

The musical score consists of ten staves of music in the Hicazkar mode (B-flat major / D minor) and 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The first measure contains a triplet of eighth notes. Several notes are circled in orange.
- Staff 2:** Continues the melodic line with more circled notes in orange.
- Staff 3:** Features a sequence of notes grouped by orange boxes.
- Staff 4:** Shows a mix of notes, with some circled in orange and others in pink boxes.
- Staff 5:** Includes a section with notes circled in orange and pink.
- Staff 6:** Contains a section labeled "TECLİM" above the staff and "Χιτζαζκάρ" to the right. Notes are circled in orange and pink.
- Staff 7:** Features a sequence of notes circled in orange.
- Staff 8:** Continues the melodic line with notes circled in orange.
- Staff 9:** Labeled "2. HANE" above the staff. Notes are circled in green.
- Staff 10:** The final staff, with notes circled in blue.



## HİCAZKÂR PEŞREVİ

-2-  
Χιτζαζκάρ

The image displays a musical score for the piece "HİCAZKÂR PEŞREVİ". The score is written on ten staves of music, each containing a sequence of notes and rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is annotated with various colored boxes and circles highlighting specific musical elements:

- Yellow boxes:** Highlight the first two measures of the first staff.
- Orange boxes:** Highlight the first measure of the second staff, the first measure of the third staff, the first measure of the fourth staff, the first measure of the fifth staff, the first measure of the sixth staff, the first measure of the seventh staff, the first measure of the eighth staff, and the first measure of the ninth staff.
- Blue boxes:** Highlight the second measure of the fourth staff, the second measure of the fifth staff, the second measure of the sixth staff, the second measure of the seventh staff, the second measure of the eighth staff, and the second measure of the ninth staff.
- Green boxes:** Highlight the third measure of the fifth staff, the third measure of the sixth staff, and the third measure of the seventh staff.
- Light blue boxes:** Highlight the fourth measure of the fifth staff, the fourth measure of the sixth staff, the fourth measure of the seventh staff, and the fourth measure of the eighth staff.
- Light green boxes:** Highlight the fifth measure of the eighth staff and the fifth measure of the ninth staff.
- Orange circles:** Highlight the first note of the first measure in each of the ten staves.
- Blue circles:** Highlight the first note of the second measure in each of the fourth, fifth, sixth, seventh, eighth, and ninth staves.
- Annotations:** The word "Χιτζαζκάρ" is written in red above the fourth staff. The word "ΠΑΝΕ" is written in blue above the fourth measure of the fourth staff. A "3" is written above the third measure of the fourth staff, indicating a triplet. A "2" is written above the second measure of the ninth staff, indicating a second ending. The signature "ASNETAK" is located at the bottom right of the page.

#### 4.2.7 Altın tasta gül kuruttum - Nîmet Hanım

Sarki σε μακάμ Acemkürdi, usul Aksak, σύνθεση της Nîmet Hanım. Για την Nimet Hanım δεν έχει διασωθεί καμία πληροφορία. Υπάρχει μόνο το συγκεκριμένο κομμάτι.<sup>118</sup>

Η κλίμακα του μακάμ Acem Kurdi φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>119</sup>

**Κλίμακα μακάμ Ατζέμ**

4χορδο ουσάκ από θέση    5χορδο μπουσελίκ από νεβά    5χορδο τσαργκιάχ από ατζέμ

Κλίμακα μακάμ Μπεγιατί

Κλίμακες μακάμ Ατζέμ

**Κλίμακα μακάμ Ατζέμ κιουρντί**

5χορδο κιουρντί από θέση

4χορδο κιουρντί από θέση

Το usul Aksak φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.<sup>120</sup>

**Ακσάκ**

Düm    Te    Düm    Ke    Tek    Tek

<sup>118</sup> <https://www.halleydergisi.com/makale/turk-kadin-bestekarlar> (11/09/2021).

<sup>119</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 94.

<sup>120</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τουρκικό Μακάμ*, σ. 206.

SÜRE : 123x2-2.46

ACEM-KÜRDİ ŞARKI  
ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM  
(AL'İM)

MÜZİK : Nimet Hanım  
SÖZ : -

USÛLÜ : Aksak

**Ατζέμ Κιουρντί**

Νιμ Χισάρ  
(SAZ)

**Μπουσελίκ**

**Τσαργκιάχ**

GÜL KU RUT TUM A MAN A LIM AL TIN TAS TA GÜL KU RUT TUM A MAN A  
Ö NÜ NÂ NE A MAN A LIM EV LE RI NİN Ö NÜ NÂ NE A MAN A

**Ατζέμ Κιουρντί**

Νιμ Χισάρ

LİM YÂ RI Sİ NEM DE U YUT TUM A LIM YÂ RI Sİ NEM  
LİM BEN KÜL OL DUM YÂ NE YÂ NE A LIM BEN KÜL OL DUM

**Μπουσελίκ**

Νιμ Χισάρ

DE U YUT TUM (SAZ --- ) YÂR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUMA MAN A  
YÂ NE YÂ NE A LIM SAR HOS BEN Dİ VÂ NE A MAN A

**Τσαργκιάχ**

**Ατζέμ Κιουρντί**

Νιμ Χισάρ

LİM YÂR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUM A MAN A LIM GÖ NÜL E FEN  
LİM A LIM SAR HOS BEN Dİ VÂ NE A MAN A LIM

Νιμ Χισάρ

Dİ Nİ BUL DU A LIM SA ÇI LEY LÂ YA VU RUL DU

Νιμ Χισάρ

GÖ NÜL E FEN Dİ Nİ BUL DU A LIM SA ÇI LEY LÂ

Νιμ Χισάρ

YÂ VU RUL DU

ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM (AMAN AL'İM)  
YÂRI SİNEMDE UYUTTUM (AL'İM)  
YÂR SÖYLEDİ BEN UNUTTUM (AMAN AL'İM)

GÖNÜL EFENDİNİ BULDU (AL'İM)  
SAÇI LEYLÂ'YA VURULDU

EYLERİNİN ÖNÜ NÂNE (AMAN AL'İM)  
BEN KÜL OLDUM YÂNE YÂNE (AL'İM)  
AL'İM SARHOŞ BEN DIVÂNE (AMAN AL'İM)

GÖNÜL EFENDİNİ BULDU (AL'İM)  
SAÇI LEYLÂ'YA VURULDU

## ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

«Δεν ήξερες, δεν ρώταγες;» είναι μια έκφραση η οποία ανέκαθεν με εκνεύριζε για τον παραλογισμό της αλλά και για το πόσο αληθινή είναι. Κάθε καινούργια πηγή που έβρισκα, κάθε βιβλίο που άνοιγα με οδηγούσε σε καινούργιους δρόμους με πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Το πρόβλημα εμφανιζόταν σιγά σιγά. Οι πληροφορίες ήταν τόσο πολλές και παράλληλα τόσο διαφορετικές - η μια από την άλλη - ώστε χανόμουν και έπρεπε, σαν ένας σύγχρονος Θησέας, να γυρνάω πίσω στην αρχή και να ενθυμούμαι και πάλι τον στόχο.

Παρόμοιο πρόβλημα συνάντησα και με την ενασχόλησή μου με τα μακάμ. Όσο πιο βαθιά φτάνει η κατανόησή σου, τόσο πιο έντονα συνειδητοποιείς ότι είσαι ακόμα στην αρχή. Η Λόγια μουσική της Πόλης θεωρείται δικαίως τέχνη υψηλών απαιτήσεων και βαθιάς κατανόησης. Κανείς δεν μπορεί να διδαχθεί αυτήν την τέχνη από τα βιβλία και τα βίντεο. Χρειάζεται άμεσο βίωμα και πολύχρονη ενασχόληση. Είναι απαραίτητη η ύπαρξη ενός αξιόλογου καθηγητή, ο οποίος θα είναι βαθύς γνώστης και αυτής της μουσικής και των μακάμ.

Τέλος με λυπεί το γεγονός ότι πρέπει να ανατρέχω σε ξενόγλωσσες πηγές για να μάθω για μια μουσική η οποία είναι προϊόν συνεργασίας και συμβίωσης Ελλήνων, Τούρκων, Αρμένιων, και Αράβων. Η Λόγια μουσική της Πόλης είναι ξεχασμένη από τις μνήμες των Ελλήνων. Αναθαρρώ βλέποντας τα τελευταία χρόνια μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για αυτήν από τους Πανεπιστημιακούς κύκλους της Ελλάδας. Κλείνω με την εξής παράφραση – ευχή:

**«Πάλι με χρόνια με καιρούς, πάλι θα θυμηθούμε»**

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### **Παρτιτούρες**

[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz\\_eseri\\_3334.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_3334.pdf)  
(13/09/2021).

[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nev-hiramim\\_sana\\_meyleyedi\\_can\\_bir\\_dil\\_iki.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nev-hiramim_sana_meyleyedi_can_bir_dil_iki.pdf) (13/09/2021).

<https://musescore.com/user/523986/scores/2619371> (11/09/2021).

[https://www.neyzen.com/nota\\_arsivi/02\\_klasik\\_eserler/043\\_huseyni/huseyni\\_ss\\_lavtaci\\_andon\\_ney.pdf](https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/043_huseyni/huseyni_ss_lavtaci_andon_ney.pdf) (11/09/2021).

[http://notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz\\_eseri\\_1081.pdf](http://notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1081.pdf) (11/09/2021).

[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/altin\\_tasta\\_gul\\_kuruttum.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/altin_tasta_gul_kuruttum.pdf)  
(11/09/2021).

### **Βιβλία και άρθρα**

Αλεξάνδρου, Μαρία. *Λόγια μουσική της Πόλης*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Πανεπιστημιακές σημειώσεις εαρινού εξαμήνου. 2019 – 2020.

Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. β' έκδ. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», 1991.

Αϊντεμίρ, Μουράτ. *Το Τουρκικό Μακάμ*. Μετ. Σοφία Καμποτιάτη. Αθήνα: Fagotto Books. 2012.

Μαυροειδής, Μάριος Δ. *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός Ήχος, Το Αραβικό Μακάμ, Το Τουρκικό Μακάμ*. Αθήνα: Fagotto Books. 1999.

Τσιαμούλης, Χρίστος και Παύλος Ερευνίδης. *Ρωμηοί συνθέτες τῆς Πόλης (17ος-20ός αἰ.)*. Αθήνα: Δόμος. 1998.

Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ. *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού Μετά την Άλωση (1453-1820)*. Αθήνα: Κέντρο Ερευνών & Εκδόσεων, 1999.

Χατζημιχελάκης, Γιώργος. *Το Παλαιό Μακάμ, Το εξωτερικό μέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως προθάλαμος κατανόησης της Ανατολικής μας Μουσικής*. 24γράμματα.

Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*. Εκδ. Π. Πελοπίδου. Τεργέστη: τυπογραφία Μ. Weis, 1832.

Apostolopoulos, Thomas, Kyriakos Kalaitzidis. *Rediscovered Musical Treasures*. București: Editura Universității Naționale de Muzică, 2019.

Baud-Bovy, Samuel. *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. δ' εκδ. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 2005.

Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. New York: Oxford University Press, 1990.

Feldman, Walter. "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire" *Asian Music* 22, no. 1 (1990): 73–111.  
<https://doi.org/10.2307/834291> (21/09/2021).

Greve, Martin. Ed. *Writing the History of 'Ottoman Music'*. Würzburg: Ergon Verlag in Kommission. 2015.

Karahanoglu, Songul. *Mesk: The Traditional Teaching System of Turkish Music*.  
[https://www.academia.edu/2409819/ME%C5%9EK\\_THE\\_TRADITIONAL\\_TEACHING\\_SYSTEM\\_OF\\_TURKISH\\_MUSIC](https://www.academia.edu/2409819/ME%C5%9EK_THE_TRADITIONAL_TEACHING_SYSTEM_OF_TURKISH_MUSIC) (24/09/2021).

Maliaras, Nikos. "Some Western European Musical Instruments and Their Byzantine Origin". Σε *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*. Επιμ. Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos. Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013.

Nelson, Sheila M. *The Violin and Viola. History, Structure, Techniques*. New York: Dover Publications INC., 2003.

Soydaş, Emin. "Musical Performance at the Ottoman Court in the Sixteenth and Seventeenth Centuries." PERFORMA '11 Proceedings and Abstracts Book, 2011.

Woodfield, Ian. *The Early History of the Viol*. Great Britain: Cambridge University Press, 1984.

### **Λήμματα Λεξικῶν**

Bachmann, Werner, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753> (14/09/2021).

Boyden, David D., Peter Walls, Peter Holman, Karel Moens, Robin Stowell, Anthony Barnett, Matt Glaser, Alyn Shipton, Peter Cooke, Alastair Dick, and Chris Goertzen. "Violin" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041161> (13/09/2021).

Brown, Howard Mayer, and Sterling Scott Jones. "Lira da braccio" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016742> (10/09/2021).

Dick, Alastair, Christian Poché, Jack Percival Baker Dobbs, Margaret J. Kartomi, Jean During, and John Baily. "Rabāb" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022763> (14/09/2021).

Feldman, Walter Zev. "Ottoman music" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052169> (13/09/2021).

Remnant, Mary. "Fiddle" *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009596> (13/09/2021).

Remnant, Mary. "Rebec" *Grove Music Online*. 2001.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023000> (13/09/2021).

Rosenblum, Myron. "Viola d'amore" *Grove Music Online*. 2001.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029448> (13/09/2001).

Touliatos, Diane. "Byzantine secular music". *Grove Music Online*. 2001.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048192> (13/09/2021).

Woodfield, Ian, and Lucy Robinson. "Viol" *Grove Music Online*. 2001.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029435> (13/09/2021).

### **Διαδίκτυογραφία**

<https://cdn.britannica.com/89/4789-050-B6176F52/Expansion-Ottoman-Empire.jpg> (09/09/2021).

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:La\\_Madonna\\_degli\\_aranci.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci.jpg)  
 (10/09/2021).

[https://www.bazaarturkey.com/violin\\_in\\_traditional\\_turkish\\_mu.htm](https://www.bazaarturkey.com/violin_in_traditional_turkish_mu.htm)  
 (13/09/2021).

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Caliphate\\_740-en.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Caliphate_740-en.svg) (15/09/2021).

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Mapa\\_de\\_la\\_Corona\\_de\\_Arag%C3%B3n.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Mapa_de_la_Corona_de_Arag%C3%B3n.svg) (15/09/2021).

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Reconquista" Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/event/Reconquista> (15/09/2021).

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:MuslimMusiciansAtTheCourtOfRoger.JPG>  
 (21/09/2021).



<https://en.wikipedia.org/wiki/Constantinople> (22/09/2021).

<https://www.sabah.com.tr/sozluk/biyografi/ibrhim-aga> (13/09/2021).

<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/en/dilhayat-kalfa/> (11/09/2021).

<https://www.biyografya.com/biyografi/2726> (11/09/2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=o4E2LQvx-os> (11/09/2021).

<https://marmaralife.com/2019/07/25/the-violinist-mrs-kevser/>  
(11/09/2021).

Ev Χορδαίς. *Tanbûrî Cemil Bey*. En. Necip Gülses. Medimuses Project.  
2005. [http://www.medimuses.gr/book\\_publications/corpusCemilBey.pdf](http://www.medimuses.gr/book_publications/corpusCemilBey.pdf)  
(09/09/2021).

<https://www.halleydergisi.com/makale/turk-kadin-bestekarlar>  
(11/09/2021).

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΓΓΡΑΦΟ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗΣ

Δηλώνω με το παρόν έγγραφο, ότι συναινώ στην ανάρτηση των ψηφιακών αρχείων της ηχογράφησης, στην οποία έλαβα μέρος στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας του Εμμανουήλ Κουρουπάκη με τίτλο «Το Βιολί και η χρήση του στη Λόγια μουσική της Πόλης και του ευρύτερου περιβάλλοντός της», στο Ιδρυματικό Αποθετήριο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

Ημερομηνία: 21/10/2021

Όνοματεπώνυμο: Αλεξία Κογαρή

Υπογραφή:

