

# Venezia porta dell'Oriente musicale?

## Venice gateway to the music of the East?

TESTO | TEXT

GIOVANNI DE ZORZI

Se nell'architettura e nella storia dell'arte figurativa i rapporti di Venezia con l'Oriente sono espliciti, in musica essi non lo sono affatto. Anzi, sembra quasi che la città abbia voluto ribadire tutta la sua natura occidentale e "fiamminga" in antitesi alle musiche "altre" che risuonavano nel bacino del Mediterraneo e più oltre, lungo le Vie della Seta: una simile e voluta sordità ricorda quel leone marciante che a muso duro e baffi vibranti, vangelo ben chiuso e spada ben sguainata, si erge ancor oggi in quei porti del "Golfo di Venezia" nei quali la convivenza era più difficile.

A voler ascoltare meglio, però, dei punti di contatto musicale tra l'Oriente e Venezia si possono forse trovare: accetto dunque la sfida di «Finnegans» e, nell'estrema brevità richiestami, li indico al lettore senza potermici soffermare. Innanzitutto, va segnalata una comunanza concettuale tra la musica veneziana e le tradizioni musicali del Mediterraneo: dalle sue origini sino al XVII secolo inoltrato, la musica veneziana è una musica *modale*, ossia regolata dal grande principio organizzatore della *Modalità* che regge tutte le vicine musiche tradizionali del Mediterraneo e del vicino Oriente. Il lettore certo saprà come tale sistema generale astratto sia tipico di tutte

quelle musiche che non risultano essere subordinate alla *Tonalità* e all'armonia tonale. La musica colta veneziana, come più in generale quella europea, si basò per secoli sul sistema modale, progressivamente sostituito, nel corso del Seicento e nel Settecento, dal costituirsi del sistema armonico-tonale, esposto compiutamente nelle opere di Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) e di Johann Sebastian Bach (primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, ancora 1722). Nella storia della musica veneziana, in particolare, furono di riferimento tre specifici sistemi modal: innanzitutto quello greco-bizantino liturgico degli *oktoechoi*, poi il sistema modale latino medioevale, anch'esso tipico della liturgia, noto come "Gregoriano"; infine, il sistema modale europeo fiorito sul Gregoriano in epoca tardomedievale e rinascimentale che si espresse soprattutto nella Polifonia, nella quale la "Scuola Veneziana" risplende nei secoli XVI-XVII. È importante notare come poco più in là, sull'altra riva del Mediterraneo, nella *koinè* musicale del vicino mondo islamico (arabo, ottomano-turco, persiano e centroasiatico), la musica fosse regolata da un analogo sistema modale, fiorito sulle identiche concezioni e speculazioni di matrice greco-antica ed ellenistica, che



DETTAGLIO DA *IL BATTESIMO DEI SELENITI* (1507?) DI VITTORE CARPACCIO (CA. 1465-1525/26). VENEZIA, SCUOLA DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI. I REGNANTI DI SELENE DI LIBIA ACCOLGONO SAN GIORGIO CON GRANDI ONORI, E QUINDI CON MUSICHE TRIONFALI. I MUSICISTI SUONANO TROMBE E TAMBURI BIFACCIALI PERCOSSI CON MAZZE (MOLTO SIMILI AI *DAVÛL*); SI PRESUME CHE L'ISPIRAZIONE SIA GIUNTA DAI COMPLESSI DI *MEHTER* DIFFUSI NEL MONDO ISLAMICO TOUT COURT E, IN PARTICOLARE, IN AREA OTTOMANA, PERSIANA E CENTROASIATICA.

DETAIL FROM THE *THE BAPTISM OF THE SELENITES* (1507?) BY VITTORE CARPACCIO (CA. 1465-1525/26), VENICE, SCUOLA DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI. THE KING AND PRINCESS OF LIBYAN TOWN SELENE GREETED WITH HONOURS, AND THEREFORE WITH MUSIC, THE SAINT GEORGE. THE MUSICIANS WITH TRUMPETS AND SMALL DOUBLE HEADED DRUMS WITH MALLETS (SO CLOSE TO THE *DAVÛL*) ARE VERY PROBABLY INSPIRED BY THE *MEHTER* ENSEMBLES TYPICAL OF ISLAMIC CULTURE, MOREOVER OF OTTOMAN, PERSIAN AND CENTRAL ASIAN AREA.



DETTAGLIO DA *IL TRASPORTO DELL'ARCA*, XVI SECOLO, MONASTERO DI VARLAAM, COMPLESSO MONASTICO DI METEORA. DA SINISTRA: VIELLA DA BRACCIO; LIUTO; FLAUTO DI PAN; IL PROFETA DAVID, AUREOLATO, MENTRE SUONA UNA CETRA SU TAVOLA PIZZICATA; TAMBURO A CORNICE CON CEMBALI; AEROFONO, PROBABILMENTE UN OBOE ZURNA; ZAMPOGNA

DETAIL FROM *THE CARRY OF THE ARK*, XVI CENTURY. VARLAAM PRINCIPAL MONASTERY, METEORAS COMPLEX. FROM THE LEFT: FIDDLE; LUTE; PAN FLUTE; THE PROPHET DAVID PLAYING A PLUCKED ZITHER; FRAME DRUM WITH CYMBALS (ZÎL); AEROPHONE, VERY PROBABLY A DOUBLE REED ZURNA; BAGPIPE.

viene complessivamente detto *maqâm* e che non fu mai abbandonato sino ad oggi.

In mancanza di dati certi, poco si può dire sugli influssi della tradizione bizantina degli *oktoechoi*. Secondo l'ipotesi più corrente, il patriarcato di Aquileia, connesso con la tradizione bizantino/ravennate, avrebbe esercitato un forte influsso sulla nascente musica liturgica veneziana. Se questa è l'idea corrente, con il musicologo Giulio Cattin vanno però tenuti in altrettanta considerazione anche il modello romano-antico, gallicano e franco-romano. Sia come sia, è da notare come nei secoli si venne sviluppando un particolare repertorio liturgico connesso al patriarcato aquileiese, prima, e veneziano, poi, che viene detto tuttora "canto patriarchino". Un simile e particolarissimo repertorio liturgico, ben diverso da quello "ufficiale" romano, ebbe delle ripercussioni di carattere orale ed è ben rilevabile ancor oggi in Veneto, in Friuli e in Istria.

Un secondo momento molto particolare nei rapporti in musica tra Venezia e l'Oriente sembra essere quello delle *Greghesche*, genere vocale e poetico che visse per un breve periodo verso la fine del 1500. La componente

fondamentale di questo genere era data dal testo, composto in una lingua artificiale che mescolava vari dialetti parlati sui territori della Serenissima, tra i quali il greco. Un primo libro di *Greghesche* venne pubblicato a Venezia nel 1564 su testi di Antonio Molino (1495/1497-1571?), che sotto lo pseudonimo di "Manoli Blessi" compose i testi musicati da alcuni dei maggiori esponenti della "Scuola Veneziana". Più tardi giunse il libro di composizioni a tre voci del solo Andrea Gabrieli, ancora su testi di Molino, intitolato *Greghesche et Iustiniane* (Venezia, Gardano, 1571). In generale, le \ sono una parodia di genti e culture con le quali era in contatto Venezia, un gioco di autori di genere "alto", ma allo stesso tempo sembra sintomatica l'attenzione, anche se parodistica, verso lingue e costumi "altri".

Scendiamo per calli e campielli: Venezia nei secoli è sempre stata una metropoli cosmopolita nella quale vivevano comunità di genti e religioni diverse. Di molte di queste comunità si sa che facevano musica e si noti come ancor oggi le comunità greca, armena ed ebraica continuano le loro tradizioni liturgiche e musicali. Ora, per loro natura le note vibrano e risuonano nell'aria e viene quindi da

chiedersi se fosse davvero possibile che i moltissimi compositori e musicisti dalle fini orecchie che affollavano Venezia, per secoli capitale musicale europea, non udissero i suoni che provenivano dalle varie comunità "etiche" della città: bastava tenere la finestra aperta. In questo senso l'Oriente delle comunità etniche veneziane potrebbe avere influito inconsapevolmente, inconsapevolmente, su musicisti e compositori. In questa atmosfera inconscia, un'opera testimonia invece un interesse molto consapevole verso le musiche "altre" che animavano la città: sono i salmi ebraici che Benedetto Marcello (1686-1739) raccolse nel suo *Estro poetico-armonico* (Venezia, 1724-1727), messi in musica, per voci e basso continuo, nella versione in parafrasi italiana realizzata da Girolamo Ascanio Giustiniani.

Nel silenzio sospeso sulle culture musicali con le quali Venezia era quotidianamente a contatto, svettano due opere nelle quali esse vengono invece studiate con una certa attenzione. Penso innanzitutto alle pagine dedicate alla musica dal *bailo* veneziano Giovanbattista Donado (1627-1699) nel suo *Della Letteratura de' Turchi* (Venezia, Andrea Poletti, 1688), coronate da ben otto pagine di trascrizioni musicali. E penso soprattutto all'abate gesuita Giambattista Toderini (1728-1799), giunto a Costantinopoli al seguito del *bailo* Agostino Garzoni, che nel suo *Letteratura Turchesca* (Venezia, Giacomo Storti, 1787) dedica un lungo capitolo XVI (trenta pagine e due incisioni con trascrizioni musicali) alla musica ottomana, descrivendone gli strumenti musicali, ricostruendone la storia, i grandi musicologi e scendendo sul campo ad intervistare interpreti di musica classica ottomana. Curioso, inoltre, che il brano da lui selezionato per la trascrizione provenga dalla tradizione dei dervisci *mevlevî*, meglio noti in Occidente come "dervisci rotanti".

Tra Venezia e l'Oriente la musica svolgeva spesso una funzione diplomatica: qui in città si offrivano svaghi musicali agli ambasciatori ottomani suonando la spinetta, mentre sull'altra riva gli ottomani accoglievano gli ambasciatori veneziani (o stranieri *tout court*) con il suono del *mehter*, l'ensemble marziale composto da oboi (*zurna*), trombe (*boru*, *nefir*), tamburi cilindrici bifacciali in legno (*tabl*, *davûl*), timpani in rame di media taglia (*nakkare*) e di grande taglia (*kös*) ai quali si aggiungevano vari idiofoni, come i piatti (*zil*, *halîle*). Come altrove nel mondo islamico, gli ottomani consideravano il *mehter* un emblema del potere regale, la personificazione sonora del sultano: in questo senso era un onore essere ricevuti in tal modo, e in questo senso vanno intesi i doni diplomatici di interi ensemble di *mehter* a stati vassalli. Di là dalle corti e dalla diplomazia, però, nel furore dei campi di battaglia, le bande militari del *mehter* giunte al seguito dei temibili Giannizzeri (da *Yeni Çeri*, "giovani truppe") furono la prima occasione per ascoltare in Europa musiche "altre": con lo strepito di trombe ed oboi lancinanti sopra il rullio profondo e inquietante dei tamburi, il *mehter* intendeva mettere paura, ed era espressione di una antica strategia marziale di matrice orientale (cinese prima e persiana poi) che consisteva nell'impaurire i nemici e nel rafforzare gli animi degli attaccanti. Almeno in un caso, però, i veneziani non ne dovettero essere così impauriti: le truppe condotte dal *capitan da mar* (e più tardi Doge) Francesco Morosini verso il 1687 vinsero gli ottomani

nella primissima fase della guerra di Morea (1684-1699) e riportarono a casa, confusi nel bottino di guerra, gli strumenti musicali di uno sbeffeggiato *mehter ottomano*. Gli strumenti sono conservati ancor oggi negli archivi del Museo Correr e dopo anni di oblio hanno conosciuto di recente una rinascita di interesse: esposti ad Istanbul tra il novembre 2009 e il febbraio 2010 al Museo Saki Sabancı, sono poi stati il tema di una giornata di studi tenutasi a Parigi nell'aprile 2012 al Musée de la Musique.

Il pauroso affascina, e la fascinazione per i suoni del *mehter* è uno degli elementi alla base della stagione delle cosiddette "turcherie musicali" che infiammò l'Europa tra la fine del XVII e gli inizi del XIX secolo. Anche in questo senso Venezia ebbe un suo ruolo: nel 1680, ben prima della guerra di Morea, Domenico Freschi (1634-1710) inseriva dei piatti, strumenti della famiglia degli idiofoni giunti in Occidente con il *mehter*, nella sua *Berenice Vendicativa*, eseguita per la prima volta nel teatro privato del nobile Marco Contarini a Piazzola sul Brenta l'8 novembre 1680.

Piace concludere queste pagine con il presente e con il particolare caso di *Bîrûn*, il seminario di alta formazione in musica classica ottomana iniziato nel 2012 grazie alla sinergia tra Istituto di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini e il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC) dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia. *Bîrûn* si articola in cinque fasi: un bando internazionale (affollatissimo) per sei borse di studio; una giornata di studi che si tiene all'Università e mette in rilievo le connessioni tra cultura e musica del tema prescelto; una settimana di lavoro in residence dei borsisti sotto la guida del m.o Kudsi Erguner, direttore artistico del progetto; un concerto pubblico offerto alla cittadinanza; la registrazione del concerto e, infine, la pubblicazione di un CD-book pubblicato da Nota Edizioni, Udine. Per il nome dell'Ensemble e del progetto ci si è ispirati al passato: il Palazzo (*Seray*), residenza dei sultani, accoglieva una parte interna, intima, che veniva detta *Enderûn-i Hümâyûn* e che ospitava la scuola per l'educazione musicale nella quale si formarono molti dei musicisti e dei compositori del mondo ottomano. Il termine *Bîrûn*, invece, alludeva all'"esterno", alla "periferia" e sembra significativo come una tale "periferia" sia ancora una volta Venezia, da millenni in costante rapporto con Bisanzio/Costantinopoli/Istanbul. Il cerchio si chiude e, fuori dal tempo e dallo spazio, inizia un nuovo giro di giostra per la gioia degli appassionati di musica.



If in architecture and in the history of figurative arts, the relationship between Venice and the East is unambiguous, in music it is not so. Rather, it almost seems that the city sought to reaffirm its Western and "Flemish" character in contrast to the "other" music that rang out in the Mediterranean and beyond, along the Silk Roads: a comparable and deliberate deafness that calls to mind that Saint Mark's lion, with his hard nose and quivering whiskers, narrow-minded faith and drawn sword, which stands even today in those ports of the "Gulf of Venice" in which coexistence was most difficult.

However, if you would like to learn more about the points of musical contact between the East and Venice, perhaps we can find them together: therefore I accept the challenge of "Finnegans" and, in the extreme brevity required of me, I will point them out to the reader without allowing myself to linger longer than is necessary. First of all, a conceptual commonality between Venetian music and the musical traditions of the Mediterranean must be pointed out: from its origins to the late seventeenth century, Venetian music is *modal*, that is to say, regulated by the general organizing principle of *Modalità* (Modality) which all the neighbouring musical traditions of the Mediterranean and the Near East rest on. The reader will, of course, know that such a general conceptual system is typical of all music that is not subject to Tonality and tonal harmony.

Cultured Venetian music, as, in general, that of the rest of Europe, was based for centuries on the modal system. This was gradually replaced, during the seventeenth and eighteenth centuries, by music founded in the harmonic-tonal system, exemplified in the works of Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) and Johann Sebastian Bach (the first volume of the *Well-Tempered Clavier*, also in 1722). In the history of Venetian music, in particular, three specific modal systems were referenced: first was the Greek-Byzantine liturgy of the *oktoechoi*; then the medieval Latin modal system, also typical of liturgy, known as "Gregorian"; and finally, the European modal system which blossomed on the Gregorian system in the late Medieval and Renaissance eras - it is expressed especially well in polyphony, in which the "Venetian School" shines in the sixteenth and seventeenth centuries. It is important to note that a little further away on the other side of the Mediterranean, in the *Koine* music of the nearby Islamic world (Arab, Ottoman-Turkish, Persian and Central Asian), music was regulated by an analogous modal system, which grew from identical ideas and notions of ancient Greek and Hellenistic matrices. This type of structure, generally called *maqâm*, has not been abandoned to this day.

In the absence of reliable data, little can be said about the influence of the Byzantine tradition of the *oktoechoi*. According to the most current hypothesis, the Patriarchate of Aquileia, together with the Byzantine / Ravenna tradition, would have exerted a firm influence on the nascent Venetian liturgical music. If this is the current idea, for the musicologist Giulio Cattin, the Ancient Roman, Gallican and Franco-Roman models are also, however, considered the same. Whatever the reason, it is remarkable that over the centuries a particular liturgical repertoire, connected to the Patriarchate of Aquileia, was developing, then it became Venetian, and even now, is called "canto patriarchino" ("patriarchal singing"). A similar and very particular liturgical repertoire, quite different from the "official" Roman one, caused repercussions of an oral nature and is quite noticeable even today in the Veneto, Friuli and Istria.

A second very special moment in the relationship between the music of Venice and that of the East seems to be that of the *Greghesche*, a poetic vocal genre that existed for a short period towards the end of 1500. The key component of this genre was the lyrics, composed in an

artificial language that blended the various dialects spoken in the territories of Venice, including that spoken by the Greeks. An early *Greghesche* book was published in Venice in 1564 based on texts by Antonio Molino (1495 / 1497-1571?), who under the pseudonym "Manoli Blessi" wrote the lyrics to music by some of the greatest exponents of the "Venetian School". Later came the book of compositions for three voices by Andrea Gabrieli, once again based on texts by Molino, entitled *Greghesche et Iustiniane* (Venice, Gardano, 1571). In general, the *Greghesche* are a parody of people and cultures who were in contact with one another in Venice, a practical joke by authors whose genre was generally considered "lofty", but at the same time it seems to demonstrate the attention given to the languages and customs of "others", even if it is parody.

Let us now go down to the alleys and squares of Venice: over the centuries Venice has always been a cosmopolitan metropolis where a community of nations and religions lived side by side. It was known that many of these communities made music and one notices how, even today, the Greek, Armenian, and Jewish communities continue their liturgical and musical traditions. Now, by its nature, music vibrates and resonates throughout the air and one therefore wonders if it was really possible that the many talented composers and musicians of Venice, for centuries the capital of European music, could not hear the sounds that came from the various "ethnic" communities of the city: they only needed to keep the windows open. In this sense, the peoples of the East, among the various ethnic communities in Venice, could have unconsciously, unwittingly even, influenced her musicians and composers. In this subconscious environment, there is a body of work that testifies, in fact, to a very conscious interest in the music of the "others" that enlivened the city: there are the Jewish psalms that Benedetto Marcello (1686-1739) collected together in his *Estro Poetico-Harmonico* (Venice, 1724-1727), set to music, for voices and basso continuo, translated into Italian by Girolamo Ascanio Giustiniani.

In the puzzling silence on the musical cultures with which Venice was in daily contact, two works stand out, and they are actually studied with some care. I am thinking, first of all, of the pages dedicated to the music of the Venetian diplomat, Giovanbattista Donado (1627-1699) in his *Della Letteratura de' Turchi* (On the Literature of the Turks), (Venice, Andrea Poletti, 1688), culminating in eight pages of musical transcriptions. And I am thinking especially of the Jesuit abbot, Giambattista Toderini (1728-1799), who arrived in Constantinople in the retinue of the diplomat Garzoni Augustine, who in his *Letteratura Turchesca* (Venice, Giacomo Storti, 1787) devotes a long chapter XVI (thirty pages and two recordings with musical transcriptions) to Ottoman music, describing the musical instruments, reconstructing the history, the great musicologists, and who personally interviews interpreters of Ottoman classical music. Curious, too, that the song he selected for transcription comes from the tradition of the *Mevlevî Dervishes*, better known in the West as the "whirling dervishes".

Music often performed a diplomatic function between





Venice and the East: musical diversions played on the spinet were offered, here in the city, to the Ottoman ambassadors, while on the other side the Ottomans welcomed Venetian ambassadors (or foreigners, tout court [bluntly]) with the sound of the Mehter, a military ensemble consisting of oboes (*zurna*), trumpets (*boru, nefir*), double-sided cylindrical wooden drums (*tabl, Davul*), medium sized copper timpani (*nakkare*) and large sized ones (*kös*), to which were added various *idiofoni*, such as the discs known as *zil* and *halile*. As in other parts of the Islamic world, the Ottomans viewed the Mehter as a symbol of royal power, the auditory personification of the Sultan: in this sense it was an honour to be received in this way, and in this sense the diplomatic gift to vassal states that was the entire Mehter ensemble must be understood.

Beyond the courts and diplomacy, however, in the heat of the battlefields, the military bands of the *Mehter*, joined by the retinue of fearsome Janissaries (from *Yeni Çeri*, "young troops"), were the first opportunity to hear "other" music in Europe: with the clash of trumpets and piercing oboes above the deep and anxious roll of the drums, the *Mehter* were intended to instil fear, and this music was the expression of an ancient martial strategy (first Chinese then Persian), an Oriental matrix that was designed to frighten enemies and to strengthen the minds of the attackers. In at least one case, however, the Venetians did not need to be so afraid: the troops led by the *Capitan da Mar* (and later Doge) Francesco Morosini around 1687 defeated the Ottomans at the very beginning of the war of Morea (1684-1699) and they returned home with the musical instruments of one mocked Ottoman *Mehter* as part of the spoils of war. The instruments are still preserved in the archives of the Museo Correr and after years of neglect have experienced a recent revival of interest: they were exhibited in Istanbul between November 2009 and February 2010 at the Sakı Sabancı Museum, and were then the subject of a study day held in Paris in April 2012 at the Musée de la Musique.

That which is frightening fascinates, and the fascination with the sounds of the *Mehter* is one of the elements behind

the season of so-called "Turcherie music" that incited Europe between the late seventeenth and early nineteenth century. In this regard, too, Venice played a role: in 1680, well before the war of Morea, Domenico Freschi (1634-1710) utilised discs, instruments of the family of idiophones popularized in the West by the *Mehter*, in his *Berenice Vendicativa*, performed for the first time in the private theatre of the nobleman Marco Contarini in Piazzola sul Brenta on November 8, 1680.

I would like to conclude this article in the present, with the particular case of *Birûn*, the seminar of higher education in Ottoman classical music which was begun in 2012 thanks to co-operation between the Istituto di Studi Musicali Comparati (IISMC) (the Institute of Comparative Music Studies) of the Giorgio Cini Foundation, and the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) at the University "Ca' Foscari" in Venice. *Birûn* is divided into five phases: an international call for six scholarships (heavily subscribed); a study day held at the University that highlights the connections between the culture and the music of the chosen theme; a week of work in residence for scholars under the guidance of Kudsi Erguner, Artistic Director of the project; a public concert for the citizens; recording of the concert; and, finally, the publication of a CD-book published by Nota Edizioni, Udine. The name of the Ensemble and the project were inspired by the past: the Palazzo (*Seray*), the residence of Sultans, contained an internal, intimate section, called *Enderûn-i Hümâyûn*: this housed the school of music education which shaped many of the musicians and composers of the Ottoman world. The term *Birûn*, on the other hand, alluded to the "external", to the "periphery" and it seems fitting that Venice is once again such a "periphery", because she has been in an ongoing relationship with Byzantium / Constantinople / Istanbul for millennia. The circle is closed, and beyond time and space, a new turn of the carousel begins, to the delight of music lovers.



## GIOVANNI DE ZORZI

TRANSLATED BY

Elena Furlanetto

### PAGINA 35: DETTAGLIO DAL SÛRNÂME-I VEHBİ DI AHMED III (1720-1730).

MINIATURA DI ABDULCELİL LEVNÎ (M. 1732). RICONOSCIBILI DA SINISTRA DUE SUONATORI DI LIUTO A MANICO LUNGO TANBÛR; DUE FLAUTI NEY SUONATI DA DERVISCI MEVLEVÎ ("DERVISCI ROTANTI"); QUATTRO TAMBURI A CORNICE DAIRE CON PIATTI (ZÎL). LIBRERIA DEL PALAZZO TOPKAPI, ISTANBUL, MS A. 3593 FOL. 58A.

### PAGE 35: DETAIL FROM THE SÛRNÂME-I VEHBİ OF AHMED III (1720-1730).

MINIATURE BY ABDULCELİL LEVNÎ (D. 1732). FROM THE BOTTOM: LONG NECKED LUTES TANBÛR, OBLIQUELY HELD RIM-BLOWN FLUTES NEY AND FRAME DRUMS DAIRE WITH CYMBALS (ZÎL). LIBRARY OF THE TOPKAPI PALACE, MS A. 3593 FOL. 58A.

### PAGINA 36: SCENA DI MUSICA DAL POEMA HAFT PEYKAR ("LE SETTE EFFIGI" O "LE

SETTE PRINCIPESSA") DI NEZAMI-YE GANJAVI (1141-1209). NELLA MINIATURA IL RE BAHRAM GUR SI INTRATTIENE NEL PADIGLIONE GIALLO. IN BASSO SCENA DI MUSICA; SONO RICONOSCIBILI, DA SINISTRA: TAMBURO A CORNICE DAIRE CON PIATTI (ZÎL); LIUTO A MANICO LUNGO SETÂR; CETRA SU TAVOLA PIZZICATA QANÛN.

### PAGE 36: MUSIC SCENE FROM THE POEM HAFT PEYKAR ("THE SEVEN BEAUTIES")

OF NEZAMI-YE GANJAVI (1141-1209). FROM THE BOTTOM: FRAME DRUM DAIRE WITH CYMBALS (ZÎL); LONG NECKED LUTE SETÂR AND PLUCKED ZITHER QANÛN.