

Ensemble Bîrûn

Kudsi Erguner

flauto ney, direzione musicale

ney (obliquely held rim blown flute), musical director

I compositori greci del *maqâm* ottomano

The Greek Composers of the
Ottoman *Maqâm*







INDICE/CONTENTS

Il Birun Veneziano	6
di Giovanni De Zorzi e Giovanni Giuriati	
Musica modale e tonale	12
di Kudsî Erguner	
I compositori greci del <i>maqâm</i> ottomano	18
di Giannis Koutis	
I singoli brani: generi e compositori	29
di Giannis Koutis	
<i>Ensemble Bîrûn</i> 2016	61



The Venetian <i>Bîrûn</i>	9
by Giovanni De Zorzi and Giovanni Giuriati	
Modal and tonal music	15
by Kudsî Erguner	
The Greek Composers of the Ottoman <i>Maqâm</i>	40
by Giannis Koutis	
The Individual Pieces: Genres and Composers	50
by Giannis Koutis	
<i>Ensemble Bîrûn</i> 2016	65



CD INDEX

- 1) *REHÁVI PEŞREV. (8/8)* Musica: Tanbûrî Angeli (1610?-1690)
- 2) *TERIREM NEL IV MODO PLAGALE (MAQAM RAST)*.* Musica: Petros Lampadarios (1730-1778).
- 3) *RAST ŞARKI (“Italiano”)*.* Musica: anonimo, testo in italiano: anonimo; testo in greco: arcivescovo Chrysanthos di Dyrrachion (1770-1846)
- 4) *RAST TAKSÍM TANBÚR.* Nikos Papageorgiou, liuto a manico lungo tanbûr
- 5) *RAST ŞARKI (“Ω ματαιότης κόσμου”)*.* Musica: anonimo, testo: Sultan Selim III (regnavit, 1789-1807), traduzione in greco: anonimo.
- 6) *RAST SAZ SEMÁÍSI.* Musica: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 7) *NIHÁVEND TAKSÍM.* Nurullah Ejder, cetra su tavola pizzicata kanûn
- 8) *NIHÁVEND ŞARKI (“Με πάθη κι αναστεναγμούς”)*.* Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 9) *NIHÁVEND SAZ SEMÁÍSI.* Musica: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 10) *UŞŞAK TAKSÍM.* Ayberk Coşkun, liuto a manico corto ‘ûd
- 11) *TERIREM IN I MODO PLAGALE (MAQAM UŞŞAK)*.* Musica: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 12) *ACEM AŞÍRÁN TAKSÍM.* Reza Mirjalali, liuto a manico lungo târ
- 13) *ACEM AŞÍRÁN PEŞREV.* Musica: Tanbûrî Angeli (1610?-1690)

- 14) *ACEM AŞÍRÁN ŞARKI* (“Peñçe-i Gamdan azâd kıl”). Testo e musica: Kemeñçeci Usta Yianni (? - 1890)
- 15) *IRAK TAKSÍM*. Giannis Koutis, liuto a manico corto ‘úd
- 16) *IRAK BESTE*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 17) *SEGÁH TAKSÍM*. Emine Bostanci, viella ad arco kemeñçe
- 18) *TERIREM IN MODO LEGETOS (MAQAM SEGÁH)**. Composizione: Petros Lampadarios (1730-1778).
- 19) *SEGÁH ŞARKI* (“Με δὸ πάθῃ τυραννοῦμαι”)*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 20) *HICAZ ŞARKI* (“In onore del sultano”)*. Musica: Ioannis Zografos Keivelis, Testo: Ilias Tantalides
- 21) *HUMAYUN ŞARKI* (“Εἰς τὸν ἄκρον τῆς κακίας”)*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778)
- 22) *HÜSEYİNİ TAKSÍM*. Ahmet Altinkaynak, flauto ney
- 23) *HÜSEYİNİ ŞARKI* (“Τί ἀγανάκτησις πολλή”)*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778).

Le composizioni marcate con il segno * sono trascrizioni dalla notazione bizantina a quella occidentale eseguite da Giannis Koutis.



*Compositions marked with an asterisk * are transcriptions made from Byzantine notation to Western notation by Giannis Koutis.*

IL BÎRÛN VENEZIANO


Questo CD presenta all'ascoltatore i risultati della quinta edizione di *Bîrûn*, il seminario annuale di alta formazione in musica classica ottomana diretto dal maestro Kudsi Erguner. Il seminario tenutosi nell'aprile 2016 era intitolato: 'I compositori greci nella musica classica ottomana'. Il CD, quarto della serie dedicata al progetto *Bîrûn*, appare nella collana *Intersezioni Musicali* che l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini promuove in collaborazione con le edizioni Nota. Scopo di questa collana è di far conoscere a un pubblico più vasto di coloro che partecipano direttamente alle iniziative organizzate dall'IISMC all'isola di San Giorgio alcune delle attività e dei progetti più significativi dell'Istituto.

Bîrûn è un progetto dell'IISMC iniziato nel 2012 che si articola in sei fasi: un bando internazionale (affollatissimo: tra le quaranta e le settanta candidature ricevute ogni anno) per sei borse di studio; una giornata di studi a cura di Giovanni De Zorzi che si tiene al Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC) dell'Università Ca' Foscari di Venezia e mette in rilievo le connessioni tra la cultura e la musica del tema prescelto; una settimana di lavoro in residence dei borsisti sotto la guida del Maestro Kudsi Erguner; un concerto pubblico che presenta i risultati del lavoro seminariale; la registrazione del concerto e, infine, se la qualità lo consente, la pubblicazione di un CD-book pubblicato da Nota Edizioni, com'è stato già per tre precedenti seminari: *Ensemble Bîrûn* (dir. Kudsi Erguner), *Compositori alla corte ottomana* (2012), *Compositori armeni nella musica classica ottomana* (2013), *I mafîrîm e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana* (2015).



Per il nome dell'Ensemble e del progetto ci si è ispirati al passato: il Palazzo (*Seray*), residenza dei sultani, ospitava una parte interna, intima,



che, con termine persiano, veniva detta *Enderûn*, questa ospitava la scuola per l'educazione musicale nella quale si formarono molti dei musicisti e dei compositori del mondo ottomano detta *Enderûn-i Hümayûn*. Il termine *Bîrûn*, invece, designava la parte 'esterna' del Palazzo. Questa articolazione interno/esterno si estendeva anche alla capitale, così che *Bîrûn* indicava anche la 'periferia' dell'impero: in questo senso richiamarsi oggi al *Bîrûn* piuttosto che all'*Enderûn* ha un chiaro significato programmatico. Secondo Erguner, infatti: 'L'arte vive con i suoi artisti e fiorisce dove trova uomini sensibili e appassionati. Sino al XIX secolo l'arte classica ottomana si è sviluppata nell'*Enderûn* e tra l'élite ottomana mentre oggi non esiste più né una élite né un palazzo e si trova a dover migrare verso il *Bîrûn*, dove essa ritrova i suoi appassionati. In questo senso Venezia è il luogo ideale dove la storia del passato può diventare storia del presente'. E sembra significativo come una simile periferia sia proprio Venezia, da millenni in costante dialogo con Bisanzio/Costantinopoli/Istanbul.



L'intenzione del progetto *Bîrûn* è quella di esplorare vari aspetti della musica classica del mondo ottomano-turco detta *maqâm*, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XIV secolo e giunta sino agli inizi del XX. Senza ripetere annotazioni già esposte nelle ampie note di presentazione dei CD book precedenti, una simile musica è: modale, microtonale, monofonica, eterofonica e composta su complessi cicli ritmici. Un tratto particolare della storia della musica classica ottomana sono, poi, i numerosi sistemi di scrittura musicale sviluppatisi nel tempo, e quindi le molte composizioni musicali che ci giungono dal passato. Quelle presenti in questo particolare CD, ad esempio, vennero annotate secondo l'antico sistema della notazione bizantina, sistema usato soprattutto per i repertori liturgici ma, come si potrà ascoltare, anche per trascrivere brani secolari della musica d'arte ottomana (*maqâm*). Il CD, infatti, documenta il contributo di alcuni compositori greci che furono attivi sia come autori per le



musiche della liturgia bizantino-ortodossa, che come compositori, cantori e strumentisti per la musica secolare, d'arte, del *maqâm* ottomano: oltre alle composizioni del progenitore Tanbûrî Angeli (1610?-1690), e a quelle degli ottocenteschi Ioannis Zografos Keivelis e Kemeñçeci Usta Yianni, si possono qui ascoltare soprattutto le composizioni di un poliedrico e formidabile autore che fu insieme compositore, cantore e strumentista, ossia Petros Peloponnesios (ca. 1735-1778), noto anche come Petros Lampadarios, per la sua attività di direttore del coro presso il Patriarcato ortodosso di Costantinopoli, e come Petraki o Tiryâki tra gli ottomani. Va sottolineato come la maggior parte delle composizioni contenute in questo CD siano degli inediti che provengono da due manoscritti principali conservati in monasteri ortodossi, sul monte Athos e a Zacinto, e che sono state trascritte in notazione occidentale moderna da Giannis Koutis appositamente per l'edizione 2016 di *Bîrûn*. Le composizioni, selezionate poi da Kudsi Erguner, possono essere dunque ascoltate qui per la prima volta. Complessivamente, le composizioni di questo CD sono proposte, come da tradizione, in forma di suite (*fasıl*) con interludi improvvisati (*taqsîm*). Va notato come, per venire incontro alle esigenze dei cantanti, si sia suonato in registro di *kız*, nel quale la nota *rast* equivale al 'La' euro colto.

La maturità dei giovani solisti, così come il numero e la qualità delle molte candidature ricevute negli anni, sembrano voler testimoniare come questa sia una musica ancora ben viva e amata, e non, come viene spesso considerata, un repertorio unicamente storico e museale. In questo senso, di là da un progetto scientifico ed artistico, le composizioni qui raccolte sono intese anche come una nuova fonte di piacere musicale per tutti noi, ascoltatori e suonatori.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati


THE VENETIAN BÎRÛN

This CD presents the results of the fourth edition of *Bîrûn*, the annual advanced workshop in Ottoman classical music directed by maestro Kudsi Erguner. The theme of the workshop for 2016 was: *Greek Composers in Ottoman Classical Music*.


The CD appears in *Intersezioni Musicali*, a series of publications that the Intercultural Institute for Comparative Music Studies (IISMC) of the Fondazione Giorgio Cini promotes in cooperation with the publisher Nota. Aim of the series is to make available to a wide audience, larger than those who directly participate in the activities organized by the IISMC at the Isola di San Giorgio in Venice, some of the most relevant projects of the Institute.

Bîrûn is an IISMC project that began in 2012 and articulates in six steps: an international call (very crowded: between forty and seventy applications received each year) for six scholarships; a study day organized by Giovanni De Zorzi at the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the Venice 'Ca' Foscari' University that explores the connections between the culture and music of the specific theme; a week of seminar in residence under the direction of maestro Kudsi Erguner; a public concert that presents the results of the work in residence and, finally, when the musical quality allows it, the publication of a CD by Nota Edizioni, in the IISMC series *Intersezioni musicali*, as it was for the preceding Ensemble Bîrûn (dir. Kudsi Erguner), *Composers at the Ottoman Court* (2012) and *Armenian Composers of Ottoman Music* (2013), *The Maftirims and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music* (2015).


The inspiration for the name of the ensemble and the project – *Bîrûn* – came from the past: the sultans' palace (*seray*) had an inner part called, with



a Persian term, *Enderûn*. This part of the building hosted a music school, called *Enderûn-i Hümâyûn*, in which many Ottoman musicians and composers trained. The term *Bîrûn* alluded to the external part of the palace and, more in general, to the ‘outside’ or ‘periphery’. In this sense appealing to the *Bîrûn* rather than the *Enderûn* has a clear programmatic meaning. As Kudsi Erguner explains: ‘Art lives through its artists and flowers where it finds sensitive, passionate people. Until the 19th century Ottoman classical art had developed in the *Enderûn* and among the Ottoman elite. Today there is no longer an elite nor a palace, and the art of music has migrated to the *Bîrûn*, where once more it has found devotees. In this sense, Venice is an ideal place for the history of the past to become the history of the present.’ And in this context Venice would significantly appear as an ideal peripheral city on the grounds of its thousand-year relations with Byzantium/Constantinople/Istanbul.



The aim of the *Bîrûn* project is to explore various aspects of the Ottoman classical music called *maqâm* that developed between the second half of 14th century and the first half of 19th century. Without repeating extended remarks presented in the booklet of the previous CDs, such music is: modal, microtonal, monophonic, eterophonic, and based on complex rhythmic cycles. A peculiar trait in the history of classical Ottoman music, are the several musical notation systems developed throughout the centuries and, therefore, a number of musical compositions of the past. Those included in this CD, for example, were written according to the ancient system of byzantine notation. This system, prevalently used for the liturgical repertoires, was also employed to notate secular compositions of Ottoman art music (*maqâm*). This CD presents the music of some Greek composers who were active both as authors of music for the byzantine-orthodox liturgy, and as composers, singers, and performers of



instruments for the secular, art music of Ottoman *maqâm*. We can listen to the compositions of the forefather Tanbûrî Angeli (1610?-1690), to those of the 19th century musicians Ioannis Zografos Keivelis and Kemeñçeci Usta Yianni, and, most of all, to those of a versatile and great author who was at the same time composer, singer and performer, that is, Petros Peloponnesios (ca. 1735-1778), known also as Petros Lampadarios, because of his activity as Choir director at the orthodox Patriarchate of Constantinople, and known as Petraki o Tiryâki by the Ottomans. It must be stressed how most of the music performed for this CD are unpublished compositions coming from two major manuscripts kept on orthodox monasteries, on mount Athos and Zakynthos. They were transcribed in modern Western notation by Giannis Koutis expressly for this 2016 edition of *Bîrûn*. These compositions, selected by Kudsi Erguner, are performed, and recorded here for the first time in modern era. Compositions are proposed in a suite (*fasıl*) form with improvised interludes (*taqsîm*). In order to facilitate the singers, musicians played in *kız* register, in which the note *rast* is equivalent to the Western 'A'.

Far from the historical and museum approach to the repertoire, elsewhere so current nowadays, the maturity of the young soloists, as well as the number and the quality of the applications received over the years, seem to testify how this music is still alive and beloved. In this sense, apart from the scientific and artistic project, the compositions here proposed can be intended simply as a new form of musical pleasure for all of us, listeners and musicians.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati

MUSICA MODALE E TONALE

Melodia, ritmo, timbro e armonia sono i quattro elementi che, in generale, compongono la musica. La distinzione tra musica modale e tonale si basa soprattutto sul concetto di armonia: essa è orizzontale nella musica modale, mentre è verticale nella musica tonale. Un'altra differenza tra questi due sistemi è l'uso delle melodie: la musica modale si basa su dei micro intervalli, che sono poi stati messi da parte dalla musica tonale per permetterle un'armonia verticale. I trattati greci dell'antichità definiscono l'armonia come una successione consonante di suoni, il che significa che ogni nota è legata e definita dal suo rapporto con le altre che la circondano: si è, quindi, ben lontani dalla sovrapposizione di suoni così come è definita nel XVIII secolo dalla musica tonale europea, e soprattutto da Jean Philippe Rameau.

Le testimonianze musicali che ci sono giunte dall'impero ottomano, in un arco di tempo che va dal XIII al XX secolo, costituiscono il migliore esempio della musica del *maqâm*: questo sistema musicale fu comune a tutte le genti che costituivano l'impero, senza distinzione di etnia o di religione. Mi sembra importante far notare che l'itinerario dei seminari *Birûn* è basato su delle ricerche musicologiche, non etnomusicologiche, e che non si tratta di musica turca, così come viene intesa oggi, né di musica armena o araba o ebraica, ma di un linguaggio musicale particolare e di un'estetica condivisa che appartiene a tutti. La musica era trasmessa per tradizione orale, ma anche grazie a varie forme di notazione usate in epoche diverse: tra queste la più efficace, precisa e antica è quella della notazione ekfonetica bizantina. Molti manoscritti sono preziosamente conservati in diversi monasteri ortodossi.

Le crisi identitarie delle nazioni nate dall'esplosione dell'impero ottomano unite al bisogno di distinguersi grazie a delle autonome caratteristiche culturali, hanno portato all'oblio questo patrimonio; nonostante ciò, esiste oggi una nuova generazione che s'interessa a questa musica e che desidera scoprirla: per questo è necessario e urgente fare ricerche più approfondite per rendere accessibile questo tesoro ai giovani musicisti. In questo senso, il seminario che si è tenuto nel 2016 si è basato su di una ricerca compiuta da Giannis Koutis, che ringrazio, augurandogli di trovare il sostegno e l'incoraggiamento necessari nella sua carriera di musicista e di studioso per poter continuare le sue preziose ricerche.

Il grande compositore Petraki il Peloponnesiaco (1735-1778), le cui opere sono state il nocciolo di questo seminario, fu allo stesso tempo cantore con ruolo di 'Lampadarios' al Patriarcato greco ortodosso, suonatore di flauto ney tra i sufi del centro (tekke) mevlevi di Galata (Galata Mevlevihânesi) e compositore per la chiesa armena gregoriana: molti esempi come questo possono provare la condivisione di un'identità estetica musicale ed artistica che va ben al di là dell'etnia o della diversità religiosa.

Vorrei concludere condividendo un passaggio dal dizionario di musica scritto da Jean Jacques Rousseau, uomo politico e filosofo del XVIII secolo:

Se si pensa che, tra tutti i popoli della terra che hanno una musica e un canto, gli europei siano i soli ad avere un'Armonia, degli accordi, e che siano i soli a ritenere che questo insieme sia piacevole; se si pensa che il mondo è durato per così tanti secoli senza che, tra le molte nazioni che coltivano le arti, nessuna abbia mai conosciuto questa benedetta Armonia; se si pensa che nessun animale, nessun uccello, che nessun essere naturale

produce un qualsiasi accordo, se non l'unisono, né qualsiasi altra musica, se non la melodia; se si pensa che le lingue orientali così sonore e musicali, che le orecchie dei Greci, così delicate, sensibili ed esercitate con tanto d'arte, non hanno mai condotto questi popoli voluttuosi ed appassionati verso la nostra Armonia; se si pensa che senza Armonia la loro musica aveva degli effetti così prodigiosi, mentre con quest'Armonia la nostra ne ha di così deboli; se si pensa, infine, che questa è stata riservata ai popoli del Nord, i cui organi duri e grossolani son più vicini allo schianto e al rumore che alla dolcezza degli accenti e alle melodie dell'inflessione, e che questi hanno fatto questa gran scoperta e l'hanno elevata a principio di tutte le regole delle arti!

JeanJacques Rousseau, Dictionnaire de musique (1767), voce 'Harmonie', Paris, Actes Sud, 2008: p. 241.

Kudsi Erguner

MODAL AND TONAL MUSIC

Melody, rhythm, timbre and harmony are the four elements that, in general, make up music. The distinction between modal and tonal music is mainly based on the concept of harmony: it is horizontal in modal music and vertical in tonal music. Another difference between these two systems is the use of melodies. Modal music is based on micro intervals, which have been set aside in tonal music to allow its vertical harmony. Greek treatises from antiquity define harmony as a consonant succession of sounds, which means that every note is tied and defined by its relationship with the others that surround it. So it is a long way from the overlaying of sounds as it was defined in the eighteenth century by European tonal music, and especially by Jean Philippe Rameau.

The musical testimonies that have come down to us from the Ottoman Empire, in a period ranging from the thirteenth to the twentieth century, are the best example of the music of the *maqâm*. This musical system was common to all the people in the empire, without distinction of ethnicity or religion. It seems important to note that the itinerary of the *Bîrûn* seminars is based on musicological, not ethnomusicological research, and it is not a question of Turkish music, as it is understood today, nor Armenian, Arabic or Jewish music, but a particular musical language and shared aesthetic that belongs to all. Music was transmitted orally, but also thanks to the various forms of notation used in different periods. The earliest, most effective and precise among these is Byzantine ephonetic notation. Many manuscripts are preciously held in various Orthodox monasteries.

The identity crises of the nations created by the explosion of the Ottoman Empire, along with the need to be noted by their own individual cultural characteristics, led to this heritage falling into oblivion; but



despite this, there is now a new generation that is interested in this music and wants to discover it. It is thus necessary and urgent to carry out closer research to make this treasure accessible to young musicians. In this sense, the seminar held in 2016 was based on research carried out by Giannis Koutis, who I thank, hoping that he will find the support and encouragement necessary in his career as a musician and scholar to be able to continue his precious work.

The great composer Petros Peloponnesios (1735-1778), whose works were the nub of this seminar, was at the same time a singer with the role of “Lampadarios” in the Greek Orthodox patriarchate, a player of the ney flute among the Sufis of the Galata mevlevi centre (tekke) (Galata Mevlevihânesi) and composer for the Armenian Gregorian church. Many examples like this can show the sharing of an identical musical and artistic aesthetic that goes well beyond ethnicity or religious difference.

I would like to end by sharing a passage from the Dictionary of Music written by Jean Jacques Rousseau, a political man and philosopher of the eighteenth century:

When we reflect that of all the people of the earth who have a music and an air, the Europeans are the only ones who have a harmony and concords, and the only ones who find this mixture agreeable; when we reflect that the world has continued so many years, without, amongst the many nations that cultivate the arts, anyone having known this harmony; that no animal, no bird, no being in nature, produces any other concord than unison, no other music than melody; that the eastern languages, so sonorous, so musical; that the Greek ear, so delicate, so sensible, exercised with so much art, have never guided these voluptuous people towards our harmony, that without it, their music had such prodigious effects, that with it, ours is so weak; that lastly, it was reserved for the northern nations, whose rough and brutal organs are more touched by the éclat and noise of the voice than



I COMPOSITORI GRECI DEL MAQÂM OTTOMANO

La diversità dell'impero ottomano

L'identità culturale ottomana può ben essere definita 'diversa': una simile 'diversità' deriva dalle numerose etnie e nazioni che convissero per circa cinquecento anni in seno all'impero, dando vita ad una cultura comune e condivisa nella quale sono riconoscibili gli apporti specifici delle singole genti. Insomma, quando ci si riferisce all'impero ottomano non ci si riferisce ad un universalistico impero 'turco', bensì ad un impero formatosi attraverso una storia fatta di interazione nella quale gli elementi costitutivi prendevano a prestito caratteristiche specifiche gli uni dagli altri, dando vita ad una miscela unica che costituisce la sua ricca identità culturale. Liberi da confini nazionali e religiosi, Greci, Armeni, Arabi, Persiani crearono le belle arti dell'impero, e tra esse la musica ottomana, in base alla loro propria libera percezione artistica. In questo senso, la musica ottomana può essere considerata alla pari dei vasti territori dell'impero stesso, per i quali la città di Costantinopoli/Istanbul rimase sempre la metropoli di riferimento, l'incrocio di vie dove si mescolarono i linguaggi, le arti e la musica modale.

La componente greca della musica ottomana

Stando alle fonti storiche, i cantori e i musicisti greci si esibivano negli ambienti del Patriarcato ortodosso, della corte ottomana e... delle taverne dove si serviva vino (*meyhâne*), al contrario dei musicisti turchi ai quali questo non era permesso per motivi religiosi e politici. Le *meyhâne* erano però taverne di un tipo piuttosto sofisticato che costellavano i territori dell'impero: in esse si eseguivano composizioni di alto livello in un'atmosfera di silenzio rispettoso per gli interpreti. Questo ambiente ci fa pensare che i musicisti greci coltivassero un elemento popolare che veniva inserito nelle loro composizioni e che potrebbe aver influito sui musicisti stessi: un simile tratto popolare è distinguibile chiaramente nei numerosi esempi del genere

vocale e strumentale detto *şarkı* (canzone) trascritti in notazione bizantina, sia in manoscritti isolati che in raccolte a stampa come *Euterpe* oppure l'antologia di *maqâm* di Keiveli o, ancora, nella raccolta inedita del manoscritto *Melpomeni* (n. 1428, archivio del monastero Vatopedi, sul Monte Athos). Musicalmente le composizioni raccolte in tutte le fonti citate sono basate sul sistema del *maqâm*, mentre i testi cantati si basano sui *topoi* della lirica dell'epoca: all'amore non condiviso, però, ecco che si affiancano accenni a fatti politici dell'epoca, a rimarcare un gusto popolare. Oltre alla corte, l'area nella quale operavano i musicisti greci d'Istanbul era soprattutto quella del Fanar, dove sorge ancor oggi il patriarcato ortodosso: per questo motivo i loro *şarkı* venivano detti anche *fanariotika şarkı*. Queste composizioni vocali e strumentali apparvero verso la metà del XVIII secolo, si svilupparono nei principali centri urbani dell'impero, e furono fortemente influenzate dal movimento europeo dell'Illuminismo. L'emergere di una nuova classe sociale borghese, con nuovi gusti culturali e musicali, influenzò le tradizioni musicali orientali esistenti. In questo senso lo *şarkı*, genere 'leggero' capace di esprimere le emozioni in maniera popolare, è il tipico prodotto della sua epoca.

Grazie al suo successo, molti compositori si cimentarono nel genere, e tra loro i maggiori musicisti bizantini del tempo come Petros Lampadarios (1730-1778), Petros Vyzantios (?- 1808), Iacovos Protopsaltis (?- 1800) e molti altri. L'unica collezione completa, finita, nella quale ogni compositore viene riconosciuto, è quella già citata del manoscritto *Melpomeni* (n. 1428, archivio del monastero Vatopedi, sul Monte Athos). Il compilatore di questa miscellanea (*mecmu'â*) ripartita per modi musicali (*maqâm*) fu Nikiforos Kountouniaris, arcidiacono di Antiochia e docente di musica alla scuola bizantina di Iasi. Non abbiamo date certe sulla sua nascita e sulla sua morte, e possiamo unicamente fare delle congetture basate sulle sue composizioni: sappiamo che la *mecmu'â*

Melpomeni fu l'ultima antologia di Nikiforos e che fu terminata a Iasi nel 1818; in essa troviamo circa trecento composizioni delle quali la maggior parte (103) sono attribuite a Petros Lampadarios. E' notevole che il manoscritto contenga composizioni in lingue differenti, turco, greco, ottomano, persiano, arabo e addirittura lingue europee, quasi a sottolineare l'interazione tra le diverse genti dell'impero ottomano.

Il sistema di notazione bizantino

Il primo accenno a musicisti greci attivi in un ambito non strettamente legato alla musica ecclesiastica bizantina proviene da un testo del 1584 intitolato *Echtesis Chronica*, che raccoglie le biografie di sultani e patriarchi. In particolare, si narra che il sultano Mehmed II Fatih (*regnavit* 1451-1481), saputo che i greci avevano sviluppato un sistema di notazione che permetteva di trascrivere ogni melodia, invitò a corte due cantori greci, Gheorghios e Yerasimos. Qui, il sultano chiese loro di trascrivere in tempo reale un *tasnif*, genere vocale della tradizione persiana, cantato da un cantore persiano. I due trascrissero immediatamente la composizione che avevano ascoltato e poco dopo la cantarono essi stessi al sultano, che ne ammirò l'eleganza e le straordinarie capacità; lo stesso cantore persiano, sorpreso, si inginocchiò di fronte ai due greci in segno di rispetto. L'episodio trova riscontro in un manoscritto inedito, oggi parte dell'archivio della Banca Nazionale di Grecia con sede ad Atene, nel quale è riportata una composizione intitolata 'Persiana' trascritta in notazione bizantina e con un testo in lingua persiana scritta in caratteri greci, il che prova che in quel periodo storico esisteva una simile capacità.¹

1 Maggiori informazioni sul manoscritto in: Christos Tsiamoylis, Paylos Ereynidis, Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης. 17ος-20ός αι. ('Compositori romei della Città, secoli XVII-XX') Atene, Domos, 1998; sull'episodio dei due cantori greci a corte: Georgios Papadopoulos Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από

Il sistema musicale bizantino è in stretta relazione con il sistema musicale modale ottomano: sin dalla fine del XVI secolo, infatti, la notazione neumatica bizantina fu uno dei sistemi usati per trascrivere le composizioni secolari dell'epoca, oltre che quelle per la liturgia ortodossa. Dal XVII secolo, inoltre, la notazione bizantina venne sempre più usata a causa della sempre maggiore presenza di greci a corte, i quali erano musicalmente attivi sia come cantori nel loro proprio repertorio liturgico, sia come strumentisti o cantanti di musica secolare ottomana. Questo tratto spiegherebbe l'attuale compresenza di manoscritti di carattere liturgico e secolare conservati in archivi comuni, molto spesso situati in monasteri ortodossi. Il sistema musicale bizantino si basa sugli *oktoekhoi* (letteralmente 'otto suoni', quindi 'otto modi'), ossia la classificazione di tutti i modi esistenti in otto modi di base, distinti in due generi principali: diatonico e cromatico. Il sistema modale della musica ottomana è basato su principi simili. Nel tempo, la musica ecclesiastica bizantina, di riferimento per la liturgia ortodossa, era esclusivamente vocale e mantenne un carattere conservativo, mentre, nel contesto della corte ottomana, le composizioni non erano interpretate solo vocalmente ma anche strumentalmente, il che portò allo sviluppo di specifiche forme compositive e a particolari tecniche musicali ed espressive.

Il *terirem* bizantino

I *terirem* sono composizioni vocali basate su sillabe nonsense, come *terirem*, *terete*, *anena*, *títiti*, *tototo*, che vengono usate per creare, o prolungare, melodie in composizioni dette complessivamente *kalophonikon* o anche *kalophonikon ir-mologion*, termine che deriva dal composto di *kali* ('bello') e *phoni* ('voce'); più in generale, *kalophonikon* designa un'antologia di composizioni musicali con-

των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς, 1-1900 μ.Χ., ('Lineamenti storici della musica sacra bizantina dai tempi degli apostoli al presente, 1-1900 d.C.'). Atene, Τύποις Πραξιτέλους, 1904.

siderate tra le migliori quanto a sviluppo melodico che richiedono grandi capacità vocali da parte dell'interprete. Se inquadrati nel contesto della liturgia, i *terirem* svolgono un'importante funzione poiché vengono cantati durante le fasi più importanti: spesso all'inizio, ma più di frequente nel mezzo oppure alla fine di una composizione di ampio respiro. Si ritiene che i *terirem* siano le parti più interessanti di una composizione, sia per il loro sviluppo melodico che per la loro capacità di presentare l'*ethos* di un singolo modo. Presto i *terirem* si svincolarono dalle composizioni *kalophonikon* per evolvere in un genere autonomo. Va notata una loro componente essenziale: la libertà che danno ai compositori, svincolati dalle limitazioni di un testo prefissato, i quali possono elaborare le loro idee melodiche come più li aggrada dimostrando così le loro capacità compositive. Questa caratteristica fece sì che i *terirem* fossero aperti alle influenze esterne: dopo la presa ottomana di Costantinopoli (1453) furono soprattutto i *terirem*, e i rispettivi *kalophonikon*, a esprimere la natura della musica ecclesiastica bizantina, la sua intensità emozionale, e a far conoscere il patrimonio musicale di Bisanzio. All'interno della storia della musica bizantina, dal XIV alla fine del XIX secolo, il genere del *terirem* presenta uno sviluppo deciso, marcato da tappe importanti. Lunghi dall'essere isolata in una sua sfera, la musica ecclesiastica bizantina era influenzata e arricchita dalle realtà musicali che la attorniavano: in questo senso il *terirem* può essere considerato un bell'esempio della libertà e del dinamismo di questa eccezionale arte liturgica e, ancor oggi, svetta tra i suoi generi principali. Molti melodi del mondo bizantino composero *terirem* nel corso della storia dell'Innologia bizantina: vanno ricordati i nomi di Ioannis Koukouzelis (1280-1360), considerato il padre di questo genere musicale, Ioannis Kladas, vissuto nella prima metà del XV secolo, Petros Bereketis, attivo nella prima metà del XVII secolo, così come anche Ioannis Trapezountis, attivo nella prima metà del XVIII secolo. I *terirem* di Petros Lampadarios, composti tra la seconda metà del XVIII e gli inizi

del XIX secolo, sono considerati i più pregevoli esempi del genere, sia per quanto riguarda lo sviluppo melodico che per lo stile sobrio, così che essi vengono unanimemente considerati dei capolavori.

Compositori greci alla corte ottomana

Uno dei primi e più importanti musicisti attivi a corte fu **Tanbûrî Angeli** (1610?-1690), noto anche come **Koca Angeli** ('il grande Angeli'), importante compositore di musica classica ottomana, virtuoso di liuto a manico lungo *tanbûr* e maestro del principe moldavo Dimitri Cantemir (1673-1723). Quest'ultimo dedicò un intero trattato alla musica classica ottomana intitolato *Kitâbu 'Ilmî'l- Mûsiki 'ala Vech' al-Hurufât* ('Libro sulla scienza della musica secondo la notazione alfabetica'), nel quale sottolinea la centralità del liuto a manico lungo *tanbûr* per la comprensione della musica ottomana, e nel quale trascrive, con un sistema di scrittura inventato da lui, alcune composizioni di Angeli che sono ancor oggi di riferimento per la comunità della musica modale.

Hanendeh Zacharia (1680-1750) fu uno dei più noti musicisti a corte e, secondo testimonianze storiche, era molto rispettato dal sultano Ahmed III (*regnavit*, 1703-1730). Il maestro di Zacharia fu il grande compositore Daniel (? - 1789), cantore del patriarcato ortodosso, che gli insegnò la musica liturgica bizantina e con il quale si instaurò un rapporto di amicizia. In cambio, Zacharia insegnò a Daniel la musica classica ottomana. I turchi gli diedero il soprannome di Mir Cemil ('magnifico gentiluomo'), per la sua voce e per le sue particolari capacità compositive. Le sue composizioni liturgiche sono molto poche, mentre ci sono giunte ventuno composizioni secolari in stile ottomano, capolavori di primaria importanza.

Petros Lampadarios (1730-1778), anche noto ai turchi con il soprannome di Teryaki ('intossicato'), è considerato come uno dei più

importanti compositori della musica liturgica ortodossa ma, allo stesso tempo, egli fu assai attivo come compositore di musica secolare ottomana. Come cantore e melode ecclesiastico, egli viene considerato l'anello di congiunzione tra l'antico e il nuovo sistema di notazione bizantina, iniziato nel 1814 e rappresentato da tre maestri: Chrysanthos (1770-1846), Hourmouzios (? – 1840) e Gregorios (1778-1821). Il sistema di notazione usato da Petros è una versione più esplicitiva, illustrativa, del sistema stenografico in uso allora e permise una maggiore diffusione della musica bizantina e, soprattutto, la conservazione di una gran parte del patrimonio musicale bizantino che non era mai stata trascritta prima di Petros e che senza di lui sarebbe caduta nell'oblio. Va inoltre segnalato che ancor oggi la maggior parte delle sue composizioni costituisce il nucleo del repertorio liturgico. Oltre ad essere cantore e a ricoprire l'importante ruolo di *lampadarios* presso il Patriarcato, Petros suonava il flauto *ney*, come testimoniato da fonti storiche, e intratteneva stretti rapporti con i dervisci di Istanbul così come con i musicisti della corte ottomana; sembra significativo che in ogni ambiente egli venisse chiamato *hoca* ('maestro') e che fosse favorito sia dal patriarca che dal sultano, che gli concesse libera entrata a Palazzo. La sua stretta relazione con i dervisci è testimoniata dal fatto che il suo soprannome *hırsız* ('ladro', datogli per la sua stupefacente capacità di ricordare e trascrivere qualsiasi melodia ascoltata) è scritto nel libro delle cerimonie dei maestri *mevlevî* del *tekke* di Pera. Un altro episodio testimonia il suo particolare rapporto con i dervisci *mevlevî*: molti di essi, giunti dai principali centri (*tekke*) della città, parteciparono ai suoi funerali, con il permesso del patriarca, e si racconta che uno di loro deponesse un flauto *ney* tra le mani di Petros, dicendo: 'O nostro beato maestro, accetta questo dono da noi, tuoi studenti orfani, così che tu possa suonare con gli angeli in paradiso!'. Di lui ci sono giunte diverse composizioni di musica classica ottomana, in varie forme, e circa cento *şarki* in vari modi

(*maqâm*), molti dei quali trascritti con notazione bizantina in manoscritti ancora inediti.

Un altro musicista greco attivo alla corte ottomana fu **Kemençeçi Usta Yianni (? - 1890)**: non abbiamo molte testimonianze sulla sua vita e sulla sua opera, se non l'ipotesi che egli appartenesse alla classe sociale alta e benestante della città. Per quanto riguarda la sua opera, ci rimangono solo quattordici composizioni vocali, sufficienti, tuttavia, a dimostrare il suo alto livello di conoscenza del *maqâm* così come il suo fine gusto estetico.


Georgios Pantzoglu, noto anche come **Hanendeh Yiorgi (? - 1850)**, secondo le testimonianze fu un eccellente compositore e un cantore dalle grandi doti vocali, altamente rispettato dal sultano Mahmud II (*regnavit*, 1808-1839). Purtroppo poche delle sue composizioni sono giunte sino a noi, e molto spesso la loro attribuzione è incerta poiché egli fu spesso confuso con Yiorgi Şivelioglu, anch'egli cantore (*hanendeh*) alla corte ottomana.

Andonis Kyriades, o semplicemente **Andon (? - 1925)** fu un suonatore di *lavta* (liuto a manico corto tastato) che compose sia forme vocali che strumentali, tra i quali vanno segnalati i *peşrev* e i *semâ'î* in *maqâm Hüseyinî*, considerati dagli esperti come i più efficaci ad illustrare l'ethos di questo particolare *maqâm*. Andonis Kyriades fu amico intimo del grande Tanbûrî Cemil bey (1873-1916) che ne ammirava le grandi doti musicali.

Alla ricerca di manoscritti inediti

Nel giugno del 2015 il mio amato maestro e tutor Kudsi Erguner mi suggerì di compiere una ricerca sull'opera inedita di Petros Lampadarios nel campo della musica ottomana, sia per una mia crescita personale che a beneficio del patrimonio comune della comunità musicale. L'idea divenne



il nocciolo della mia tesi magistrale (M.A. Master of Arts) discussa all'Università delle Arti CODARTS di Rotterdam. Sapevo già dell'importanza dell'opera di Petros Lampadarios nel campo della musica liturgica bizantina, ma non ero a conoscenza di sue opere inedite. Pieno di passione e di ottimismo iniziai così la caccia al suo tesoro musicale, una ricerca che mi avrebbe portato ad intense emozioni, scoperte, delusioni ma soprattutto ad una preziosa scoperta. Frequentando fonti stampate, biblioteche, archivi digitali e contattando un gran numero di rispettabili bizantinisti, cantori liturgici e musicisti, fui indirizzato al manoscritto *Melpomeni*, compilato verso il 1818 dall'arcidiacono Nikiforos Kountouniaris, conservato presso il monastero Vatopedi, sul Monte Athos. Questo manoscritto inedito viene considerato come una delle raccolte più organiche e ben organizzate di musica ottomana scritta in notazione bizantina: ogni composizione, infatti, riporta il nome del compositore, elemento fondamentale che consente di ricavare informazioni preziose sui compositori e sull'epoca musicale. Per questo decisi di recarmi al Vatopedi, sul monte Athos, dove giunsi il 16 dicembre 2015: qui, con la benedizione e il permesso dei monaci, iniziai di persona lo studio del manoscritto. Non fu semplice ottenere il permesso di farne una copia digitale, data la sua preziosità, ma per grazia di Dio, e grazie all'estrema gentilezza dei monaci, riuscii finalmente ad averne una copia. Trascrissi poi in notazione occidentale moderna alcune delle composizioni raccolte in *Melpomeni* che, oltre a divenire materiale per la mia tesi, divennero una parte del repertorio eseguito dall'*Ensemble Bîrûn* nella primavera del 2016 per la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ora in parte raccolto in queste registrazioni. La tappa successiva (e finale) della mia ricerca fu l'isola di Zacinto, nel mare Ionio, e l'archivio della santa chiesa metropolitana dell'isola dove è conservato un importante e inedito manoscritto, il *Gritsani* n.3, che contiene una moltitudine di compo-



sizioni di musica ottomana che, si dice, siano state scritte dallo stesso Petros Lampadarios: molte di queste composizioni sono attribuite a ben noti autori come Zachariya, Yiorgi, Cantemir, Solakzade, ma la maggior parte di esse non riportano un autore, il che ci può far pensare che siano opera dello stesso Petros. Grazie alla cortesia dei monaci della chiesa metropolitana di Zacinto, mi venne data l'autorizzazione di fotografare il *Gritsani* n.3 per la mia tesi.

Credo che il tesoro di inediti che ho raccolto appartenga agli amanti della musica ottomana, e mi auguro che nel futuro tutta questa mole di composizioni diventi un patrimonio per la comunità degli amanti della musica modale, presente e futura.

Giannis Koutis



Nella pagina successiva: Compositori greci: Panaiotis il Nuovo Chrisafis, Petros Bereketis, Petros Peloponnesios e Manuil Crisafis, Manoscritto Θ n. 178 φ 2v, (1815) Archivio della Moni Megistis Lavra (Grande Lavra) Monte Athos. La foto è tratta da M. Hadjiyiakoumis, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820*, Atene, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1980.

On the following page: Greek composers: Panaiotis the New Chrisafis, Petros Bereketis, Petros Peloponnesios and Manuil Crisafis. Manuscript. Manoscritto Θ n. 178 φ 2v, (1815). Archive of the Moni Megistis Lavra (Big Lavra), Mount Athos. Photo from M. Hadjiyiakoumis, Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820, Atene, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1980.



I SINGOLI BRANI: GENERI E COMPOSITORI

Le composizioni qui raccolte possono essere intese come un esempio del contributo dato dai compositori greci dell'impero ottomano al patrimonio del *maqâm*. Molte delle composizioni che seguono sono state presentate al pubblico e registrate per la prima volta in occasione del concerto a Venezia dell'*Ensemble Birûn*; quelle marcate con il segno * sono trascrizioni dalla notazione bizantina a quella occidentale eseguite da Giannis Koutis.

1) **REHÂVI PEŞREV.** (8/8) **Musica:** Tanbûrî Angeli (1610?-1690)

Il *peşrev* è una delle più importanti forme compositive delle cerimonie dei derviscimevlevî, meglio noti in occidente come ‘derviscirotanti’. Nel contesto della cerimonia (*âyın*) esso ha la funzione di un preludio al rituale della confraternita. Lo sviluppo melodico di un *peşrev* si suddivide in quattro parti principali (*hâne*): ogni qual volta che una di esse è terminata si passa a un ritornello (*teslîm*) che, in un certo senso, enfatizza l'ethos del modo (*maqâm*) nel quale è composto il brano. I cicli ritmici sui quali si può incardinare un *peşrev* vanno dai più semplici ai più elaborati e complessi. In questo caso specifico possiamo ascoltare una delle più note composizioni di un virtuoso del liuto a manico lungo *tanbûr*, fondatore dello stile moderno di questo strumento: il *peşrev* in *maqâm* Rehâvi di Koca (grande) Angeli.

2) **TERIREM NEL IV MODO PLAGALE (MAQAM RAST)*.** **Musica:** Petros Lampadarios (1730-1778). **Fonte:** Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaes, 1835: 48

Il *maqâm Rast* è considerato la base del sistema musicale modale ottomano. Questo è assolutamente in linea con la teoria della musica bizantina, che considera il IV modo plagale come le fondamenta del sistema. Tale analogia non può essere considerata casuale, perché la musica bizantina è

una delle fonti della musica classica ottomana. Questo particolare *terirem* è una delle più note composizioni di Petros Lampadarios ed è parte del repertorio liturgico bizantino tuttora in uso.

3) RAST ŞARKI ('ITALIANO')*. Musica: anonimo, testo in italiano: anonimo; testo in greco: arcivescovo Chrysanthos di Dyrrachion (1770-1846). Fonte: Nikiforos Kantouniaris (fine XVIII- inizi XIX), manoscritto *Melpomeni*, Iasi, 1818, n. 1428, archivio del santo monastero Vatopedi, monte Athos, p. 303

Questa composizione si intitola *Italikon* (italiano), si trova nel manoscritto *Melpomeni* e alterna due testi in italiano e in greco; va notato che il testo greco non è una traduzione dell'italiano e che il tema delle due composizioni poetiche è significativamente differente. Chrysanthos, ispirato dalle diverse linee melodiche della composizione in italiano, compose un testo in greco antico; è curioso e affascinante che una canzone con radici italiane raggiungesse Istanbul e fosse trascritta in notazione bizantina in un manoscritto del 1818.

Italiano

*E alfin io son bennata e sul fior di mia gioventù,
voglio esser corteggiata e voglio molto servitù.
Voi studenti o religiosi non venga più mi a nogiare,
venite o cari sposi con buon cuor vi voglio amare.*

Ἰταλικόν

*O Hermes, ci sarà per me speranza più grande di una rosa straniera?
Dimmi ancora, o forte,
intendi forse darmi il nettare?
me lo svelerai, o mia brama,
acrostico di rosa, che intendi fare?
Sacrificami se vuoi, o mio bene.*

4) **RAST TAKSÎM TANBÛR**. Nikos Papageorgiou, liuto a manico lungo *tanbûr*

Un'improvvisazione (*taksîm*) in *maqâm Rast* introduce il brano che segue. Il liuto *tanbûr* e il flauto *ney* sono considerati i principali strumenti della musica classica ottomana. Le fonti storiche documentano come uno dei maggiori interpreti e innovatori di questo strumento fosse un ebreo di nome Fresco Romano (1745-1814), molto rispettato e apprezzato dal sultano Selim III (*regnavit* 1789-1807), al quale insegnò l'arte dello strumento: questo *taksîm* ha quindi un valore simbolico perché introduce uno *şarki* composto proprio dal sultano Selim III.

5) **RAST ŞARKI ('Ἐμταιότις κόσμον)***. Musica: anonimo, testo: Sultan Selim III (*regnavit*, 1789-1807), traduzione in greco: anonimo. Fonte: Nikiforos Kantouniaris (fine XVIII- inizi XIX), manoscritto *Melpomeni*, lasi, 1818, n. 1428, archivio del santo monastero Vatopedi, monte Athos, p. 348

Questa composizione è basata su di un poema composto dal sultano Selim III, forse scritto in uno dei più difficili momenti del suo regno. Selim III, infatti, fu un sultano che attuò varie riforme, soprattutto in campo militare; una di queste prevedeva la creazione di una task force militare su modello europeo detta *Nizâm-i Cedid*. Questa venne considerata come una mossa minacciosa nei confronti del potente battaglione dei Giannizzeri, che non esitarono a reagire e che, insieme a esponenti della corte e del clero, detronizzarono il sultano nel 1807; un anno dopo il sultano fu strangolato a palazzo per ordine del suo successore Mustafa IV (*regnavit* 1807-1808) e il suo corpo fu gettato dalle mura di Costantinopoli.

*O vanità del mondo, o mio destino,
ieri in trono, oggi da solo
mi trovo in gran dolore.
Il mio regno è andato, perso è il potere,
la mia fama si spense, lo stato è in mano altrui,
ed io qui, povero me.*

6) **RAST SAZ SEMÂSÎ.** Musica: Petros Lampadarios (1730-1778)

La suite musicale della corte ottomana (*fasıl*) si concludeva con un *semâî*: questo è un tipico genere che, formalmente, consiste in quattro *hâne* (stanza), ognuna delle quali viene conclusa da una quinta detta *teslîm* (ritornello). Il principale ciclo ritmico usato è quello in 10/8 che diviene però 3/4 oppure 6/8 nell'ultima *hâne*. In questo caso Petros ha composto la terza *hâne* in 3/4 e l'ultima in 6/8.

7) **NIHÂVEND TAKSÎM.** Nurullah Ejder, cetra su tavola pizzicata *kanûn*

Un'improvvisazione (*taksîm*) in *maqâm Nihâvend* introduce il brano che segue. Il carattere sentimentale di questo modo musicale lo rese riconoscibile e popolare tra i molti altri modi musicali. Nello stesso ethos profondamente sentimentale è lo *şarkı* che segue, il cui tema è quello dell'amore non corrisposto.

8) **NIHÂVEND ŞARKI** ('*Μὲ πάθη κι ἀναστεναγμούς*')*. Parole e musica: Petros Lampadarios (1730-1778). Fonte: Nikiforos Kantouniaris (seconda metà XVIII-inizi XIX), *Melpomeni*, lasi, 1818, manoscritto n. 1428, (Archivio del monastero Vatopedi, Monte Athos): 325

Lo *şarkı* è un genere vocale e strumentale composto su liriche di vario argomento, spesso in distici, e quindi in cicli ritmici piuttosto semplici e brevi. Di solito vengono composte due o tre linee melodiche che vengono alternate a seconda del numero dei versi. La natura 'leggera' dello *şarkı* mantiene le caratteristiche compositive della canzone tradizionale, dalla quale è emerso nella seconda metà del XVIII secolo, e canta temi universali della vita umana quali l'amore, il dolore, la povertà, eccetera.

*Tra pene e sospiri ed infiniti dolori
mi crogiolo e ancora io ne soffro.*

*In lunghi momenti tristi, in sempiternie sventure,
tra lacrime e dolori passo tutti questi anni.*

9) **NIHÂVEND SAZ SEMÂÎSI.** (10/8) Musica: Petros Lampadarios (1730-1778)

Questa particolare composizione viene considerata come una delle più efficaci nel rendere l'ethos profondamente sentimentale di *maqâm* Nihâvend. Lo sviluppo melodico interno all'intera composizione, soprattutto nel *teslîm*, pone questo brano in una posizione privilegiata tra tutti i brani composti in *maqâm Nihâvend*.

10) **UŞŞAK TAKSÎM.** Ayberk Coşkun, liuto a manico corto 'ûd

Gli strumenti musicali non hanno mai avuto un ruolo nella liturgia del rito bizantino, mentre la voce umana è stata sempre fondamentale. Questa caratteristica ha molte ragioni, soprattutto simboliche ed estetiche, connesse alla semplicità e all'umiltà e alla necessità di ribadire la distanza del rito da qualsiasi aspetto mondano. Nel caso che segue, però, un'improvvisazione strumentale con il liuto 'ûd in *maqâm Uşşak* fa da preludio al *terirem* che segue.

11) **TERIREM IN I MODO PLAGALE (MAQÂM UŞŞAK)*.** Musica Petros Lampadarios (1730-1778) Fonte: Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaey, 1835: p.226.

Il concetto del *terirem*, ossia dell'esposizione melodica basata su sillabe nonsense, esiste in varie culture musicali: quella bizantina, persiana ottomana, hanno apportato alla comunità della musica modale un patrimonio di *terirem*, *terenum*, *terere* capaci di un ricco sviluppo melodico unito ad un alto livello compositivo. Questa particolare composizione di Petros Lampadarios sul I modo plagale, ossia *maqâm Uşşak* nella teoria della musica classica ottomana, viene considerata un alto esempio del genere dalla comunità della musica liturgica bizantina.

12) ACEM AŞİRÂN TAKSİM. Reza Mirjalali, liuto a manico lungo *târ*

Maqâm Acem Aşîrân è uno di quei modi musicali la cui struttura deriva dalla combinazione del colore di Çargâh trasferito sui gradi Kaba Çargâh, Acem Aşîrân, Çargâh e Acem. Il liuto persiano *târ* è uno dei più antichi strumenti del mondo orientale e qui improvvisa un preludio in *maqâm Acem Aşîrân* al brano che segue.

13) ACEM AŞİRÂN PEŞREV. Musica: Tanbûrî Angeli (1610?-1690)

Oltre alla sua importanza nelle cerimonie (*âyin*) dei dervisci *mevlevî*, meglio noti in occidente come ‘dervisci rotanti’, il *peşrev* gioca un ruolo primario nella suite musicale della corte ottomana (*fasıl*), all’interno della quale può essere sia preludio che conclusione dell’intera suite. Insieme al *taksîm* che lo precede, e unito allo *şarkı* che lo segue, questo *peşrev* può essere inteso come una parte di una suite in modo *Acem Aşîrân*.

14) ACEM AŞİRÂN ŞARKI (‘*Pençe-i Gamdan azâd kıl*’). Testo e musica: Kemeñçeci Usta Yianni (? - 1890)

Dall’immenso repertorio della musica classica ottomana, quattordici composizioni sono attribuite a Kemeñçeci, ossia ‘suonatore di viella ad arco *kemeñçe*’, Usta Yianni. Benché non ci siano indicazioni precise, diverse fonti storiche ci dicono che egli fosse un maestro della teoria del *maqâm*, come provano d’altronde le sue stesse composizioni, come questo meraviglioso *şarkı* in modo *Acem Aşîrân*.

*Liberami dalla grinfia del dolore
Ricostruisci le rovine del mio cuore
Rendimi felice con la tua venuta
E’ questo ch’io bramo, o mio signore.*

*Non ascoltare le parole altrui
D'ogni serpente, svelato è il suo veleno
Accogli i miei pensieri
E' questo ch'io bramo, o mio signore.*

15) IRAK TAKSÎM. Giannis Koutis, liuto a manico corto 'ûd

Maqâm Irak è uno di quei modi musicali considerati come dei 'composti': esso è, infatti, la combinazione dei *maqâm Irak* e *Uşşak* e la sua progressione melodica segue un itinerario ascendente. Sembra interessante notare come molti *maqâm* abbiano nomi che rinviano a città o nazioni, ulteriore prova della multiculturalità della musica classica ottomana. Anche in questo caso l'improvvisazione (*taksîm*) in *maqâm Irak* fa da preludio alla composizione vocale (*beste*) che segue.

16) IRAK BESTE. Parole e musica: Petros Lampadarios (1730-1778)

Il termine *beste* significa letteralmente 'composizione' ed è un genere vocale il cui testo è in persiano. Esso fa parte della suite (*fâsl*) di musica classica sviluppatasi alla corte ottomana e, strutturalmente, è ripartito in quattro parti. In alcuni casi, dopo ogni parte ne segue una detta *terennîm* che sostituisce il ritornello *teslîm*. I testi poetici di un *beste* sono composti esclusivamente su temi di carattere 'alto'.

*Ubriaco, si aprì il bavero fino all'ombelico.
Questo è il momento, se voglio stare con quel volto di luna dal petto puro.
La sua statura alta risplende come la tromba del Giorno del Giudizio,
e la veste diffonde i segni della bellezza fino allo strappo.*

17) SEGÂH TAKSÎM. Emine Bostanci, viella ad arco *kemençe*

Segâh è uno di quei *maqâm* che comunicano un senso di esultanza e, forse, non è casuale che molte preghiere siano state messe in musica usando

questo modo, nel quale è intonato anche l'appello alla preghiera del pomeriggio (*asr*) e la cantillazione coranica che lo segue. La viella *kemençe* è uno di quegli strumenti giunti di recente, verso la metà del XIX secolo, negli ensembles di musica ottomana. Qui il *kemençe* introduce il *teriem* della tradizione liturgica bizantina con un'improvvisazione (*taksim*) in *maqâm Segâh*.

18) TERIREM IN MODO LEGETOS (MAQAM SEGÂH)*.

Composizione: Petros Lampadarios (1730-1778). Fonte: Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaeyis, 1835: p.207

Il *teriem* che si può ascoltare qui è una di quelle composizioni di genere liturgico che giustificano la reputazione di Petros Lampadarios come compositore dallo stile musicale assolutamente originale e riconoscibile. Lo sviluppo melodico della composizione, infatti, è assai elaborato mentre le frasi musicali si fondono tra loro in una maniera unica ed elegante, esponendo, nel contempo, la natura del modo *Legetos* che, nella teoria musicale ottomana, corrisponde a *maqâm Segâh*.

19) SEGÂH ŞARKI ('Mè dvo páθη τυραννοῦμαι')*.

Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778). Fonte: Nikiforos Kantouniaris (fine XVIII- inizi XIX), manoscritto *Melpomeni*, lasi, 1818, n. 1428, archivio del santo monastero Vatopedi, monte Athos, p.143

Questo *şarki* canta il sentimento dolcissimo dell'amore non corrisposto. Sembra interessante notare come i temi di molte delle composizioni comprese nel manoscritto *Melpomenisiano* imperniati su varie espressioni del sentimento che si provano nel corso dell'esistenza umana, su tutte l'amore.

*Con due pene mi tormento, son tremende e le combatto,
e mai tregua io non ho, ma dall'una all'altra corro.*

*E di queste n'è la causa, ineffabile bellezza
tal da procurare a un solo core mille piaghe e sofferenze.*

20) HICAZ ŞARKI (in onore del sultano)*. Musica: Ioannis Zografos Keivelis, Testo: Ilias Tantalides. Fonte: Ioannis Zografos Keivelis, *Meçmua Makamat*, Publication Anatoli, 1872: p.4

Questa composizione fu scritta in onore del sultano Sultan Abdülaziz I (*regnavit* 1830-1876) in occasione del suo ritorno da un viaggio in Europa. Nella storia dell'impero ottomano, Abdülaziz fu il primo sultano ad aver viaggiato a lungo in Europa, visitando nell'estate del 1867 Parigi, Londra, Vienna ed altre capitali. Egli intessé forti legami con la Francia e il Regno Unito, dove venne dichiarato Cavaliere dalla regina Vittoria. L'uso di una terminologia marina in questa composizione, non serviva solo in senso meramente poetico ma anche come modo di compiacere il sultano, ben noto per il suo amore per la flotta navale. In questo senso non fu un caso se la flotta ottomana divenne la terza più grande, dopo quella francese ed inglese, giungendo al numero impressionante di centonovantaquattro navi da guerra di vario tipo.

*Sorgi ad accoglier la tua gloria
sorgi, o regina di città.
Ecco che da Zefiro
l'eroico imperatore giunge a te glorioso,
il di lui arrivo, un trionfo,
e la partenza, vittoria.*

21) HUMAYUN ŞARKI ('Εἰς τὸν ἄκρον τῆς κακίας')*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778). Fonte: Fonte: Nikiforos Kantouniaris (fine XVIII-inizi XIX), manoscritto *Melpomeni*, lasi, 1818, n. 1428, archivio del santo monastero Vatopedi, monte Athos, p.216.

Un altro *şarki* nel quale, con vivide tinte, il compositore descrive lo stato della vita umana dopo un rovescio della sorte.

All'estrema cattiveria il destino mi portò,
aumentò d'eterno pianto le mie lacrime, già tante

S'infuriò contro di me, con un'ira assai funesta
né mi lascia mai un momento, respirare neanche un po'.

22) HÜSEYNİ TAKSİM. Ahmet Altinkaynak, flauto *ney*

L'ultima improvvisazione (*taksım*) è suonata in *maqām Hüseyinî* e serve, ancora una volta, ad introdurre lo *şarki* finale. Il flauto di canna *ney* è uno dei più antichi strumenti a fiato e, allo stesso tempo, il più importante strumento della tradizione musicale sufi e, in particolare, della tradizione dei dervisci *mevlevî*.

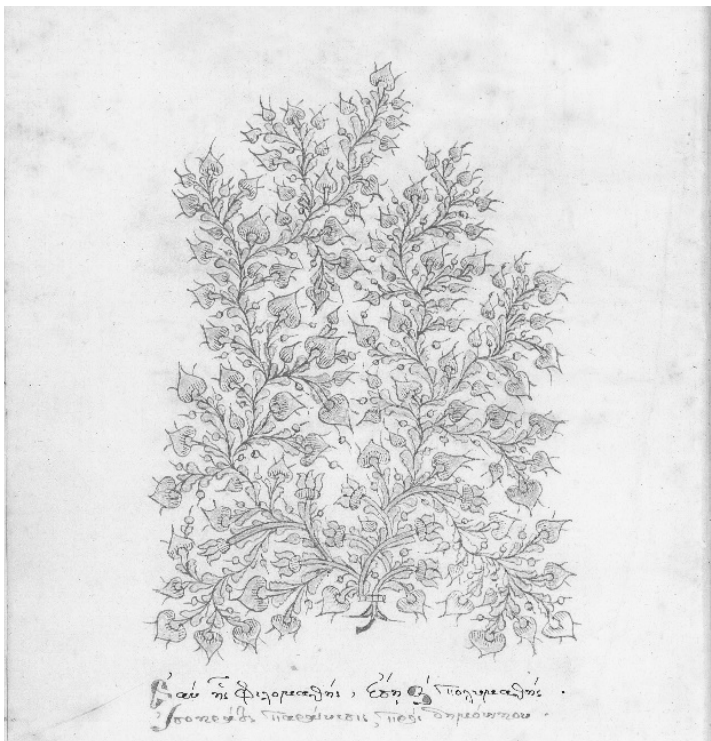
23) HÜSEYİNİ ŞARKI ('Τὶ ἀγανάκτησις πολλή')*. Musica e testo: Petros Lampadarios (1730-1778). Fonte: Nikiforos Kantouniaris (fine XVIII- inizi XIX), manoscritto *Melpomeni*, lasi, 1818, n. 1428, archivio del santo monastero Vatopedi, monte Athos, p.1

L'ultimo brano di questa nostra raccolta è un *fanariotiko şarki* (*şarki* che proviene dal Fanar) in *maqām Hüseyinî* composto da Petros Lampadarios. Sia la progressione melodica che l'approccio delicato e poetico al tema dell'amore non corrisposto vengono svolti con un approccio sensibile e appropriato.

*Che riluttanza, che odio, esagerato,
che estrema severità e durezza disumana.*

*A che pro quest'aria cupa, e lo sguardo sì tremendo?
un carattere difficile, una collera assai grande.*

Giannis Koutis



Prima pagina del manoscritto *Melpomeni*: disegno floreale con l'indicazione del curatore: "Se l'apprendimento ti appassiona, allora potrai diventare un erudito". Sokrates to Demonikos.
Melpomeni, first page of the Manuscript: Floral design with the following indication of the editor: 'If you are fond of learning then you shall become erudite'. Sokrates to Demonikos

THE GREEK COMPOSERS OF THE OTTOMAN *MAQÂM*

The diversity of the Ottoman Empire

The Ottoman cultural identity can well be defined as “diverse”. Such “diversity” stems from the numerous ethnic groups and nations that lived together for about 500 years in the heart of the empire, giving rise to a shared, common culture in which the specific contributions of individual peoples can be recognised. So when reference is made to the Ottoman Empire this is not to a universalist “Turkish” empire, but an empire formed through a history made up of interaction in which the constituent elements borrowed specific characteristics from one another, giving rise to a unique mix that makes up its rich cultural identity. Free of national and religious borders, Greeks, Armenians, Arabs and Persians created the fine arts of the empire, among these Ottoman music, according to their own free artistic perception. In this sense, Ottoman music may be considered on a par with the vast territory of the empire itself, for which the city of Constantinople/Istanbul always remained the metropolis of reference, the intersection of roads where languages, the arts and modal music merged.

The Greek component of Ottoman music

According to historical sources, Greek singers and musicians performed in the rooms of the Orthodox patriarchate, the Ottoman court and... taverns (*meyhâne*) where wine was served, unlike the Turkish musicians who were not allowed to do so for religious and political reasons.

The *meyhâne* were taverns of a fairly sophisticated kind that studded the territory of the empire and high level compositions were played in them in an atmosphere of silent respect for the players. This setting suggests that the Greek musicians cultivated a popular (folk) element that was added to their compositions and could have influenced the musicians themselves. A

similar folk feature can be clearly distinguished in the numerous examples of the vocal and instrumental genre known as *şarkı* (song) transcribed in Byzantine notation, in isolated manuscripts and printed collections like the *Euterpe*, the anthology of *maqâm* by Keiveli and the unpublished collections of the *Melpomeni* manuscript (No. 1428, archive of the Vatopedi monastery on Mount Athos). Musically the compositions collected in all the sources cited are based on the *maqâm* system, while the sung lyrics are based on the *topoi* of the lyric of the time: but unrequited love is here accompanied by mentions of political events of the time, noting a popular style. In addition to the court, the area in which the Greek musicians of Istanbul played was mainly Fanar, where the Orthodox patriarchate still stands; for this reason their *şarkı* were also known as *fanariotika şarkı*. These vocal and instrumental compositions appeared towards the middle of the eighteenth century, developed in the main urban centres of the empire, and were highly influenced by the European Enlightenment. The emergence of a new middle class, with new cultural and musical tastes, influenced the existing Oriental musical traditions. In this sense the *şarkı*, a “light” genre capable of expressing emotions in a popular way, was the typical product of the time. Thanks to its success, many composers tried their hand at the genre, among them the main Byzantine musicians of the time such as Petros Lampadarios (1730-1778), Petros Vyzantios (?- 1808), Iacovos Protopsaltis (?- 1800) and many others. The only complete collection, in which every composer is recognised, is that already cited of the *Melpomeni* manuscript (No. 1428, archive of the Vatopedi monastery on Mount Athos). The compiler of this assortment (*mecmu'â*) divided by musical modes (*maqâm*) was Nikiforos Kountouniaris, archdeacon of Antioch and teacher of music at the Byzantine school of Iasi. The dates of his birth and death are not certain, and only conjectures can be made based on his compositions. It is known that the *mecmu'â Melpomeni* was Nikiforos's last

anthology and that it was completed in Iasi in 1818; it contains about 300 compositions, most of which (103) are attributed to Petros Lampadarios. It is notable that the manuscript contains compositions in different languages: Turkish, Greek, Ottoman, Persian, Arabic and even European languages, almost as if to emphasise the interaction between the different peoples of the Ottoman Empire.

The system of Byzantine notation

The first mention of Greek musicians working in an environment not strictly linked to Byzantine religious music comes from a text of 1584 entitled *Echtesis Chronica*, which contains the biographies of sultans and patriarchs. In particular, it says that Sultan Mehmed II Fatih (*regnavit* 1451-1481), on hearing that the Greeks had developed a system of notation that allowed any melody to be transcribed, invited two Greek singers to court, Gheorghios and Yerasimos. Here the sultan asked them to transcribe in real time a *tasnif*, a vocal genre of the Persian tradition, sung by a Persian singer. The two immediately transcribed the composition they had heard and shortly after sung it themselves to the sultan, who admired their refinement and extraordinary ability; the Persian singer himself, surprised, kneeled before the two Greeks in a sign of respect. The episode is noted in an unpublished manuscript, now part of the archive of the National Bank of Greece based in Athens, in which there is a composition entitled “Persian” transcribed in Byzantine notation and with a text in Persian written in Greek letters, which shows that such an ability existed in that historic period.²

2 More information on the manuscript in: Christos Tsiamoylis, Paylos Ereynidis, Ρωμηγοί Συνθέτες της Πόλης. 17ος-20ός αι. (“Roman composers of the City, 17th-20th centuries”) Athens, Domos, 1998; on the episode of the two Greek singers at court: Georgios Papadopoulos Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ’ ημάς, 1-1900 μ.Χ., (“Historical lines of Byzantine sacred music from the times of the apostles to the present AD. 1-1900”), Athens, Τύποις Παραξιτέλους, 1904.

The Byzantine musical system is closely linked to the Ottoman modal musical system. Indeed, from the sixteenth century, Byzantine neumatic notation was one of the systems used to transcribe the secular compositions of the time, as well as those for the Orthodox liturgy. From the seventeenth century, Byzantine notation was used more and more due to the increasing presence of Greeks in the court, who were musically active both as singers of their own liturgical repertoire, and as players or singers of Ottoman secular music. This feature would explain the current presence of both liturgical and secular manuscripts held in common archives, very often in Orthodox monasteries. The Byzantine musical system is based on the *Oktoekhoi* (literally “eight sounds”, so “eight modes”), or the classification of all the modes existing in eight base modes, distinguished into two main genres: diatonic and chromatic. The modal system of Ottoman music is based on similar principles. At the time, Byzantine ecclesiastical music, of reference for the Orthodox liturgy, was exclusively vocal and maintained a conservative nature, while in the context of the Ottoman court the compositions were not interpreted only vocally but also with instruments, which led to the development of specific compositional forms and particular musical and expressive techniques.

The Byzantine *terirem*

The *terirem* are vocal compositions based on nonsense syllables like *terirem*, *terete*, *anena*, *tititi*, *tototo* that are used to create, or prolong, melodies in compositions known overall as *Kalophonikon* or *Kalophonikon Irmologion*, a term derived from the combination of *kali* (“beautiful”) and *phoni* (“voice”); more generally, *Kalophonikon* designates an anthology of musical compositions considered among the best in terms of melodic development and which require great vocal abilities on the part of the singer. If set in the context of the liturgy, the *terirem* play an important

part because they are sung during the most important stages: often at the start, but more frequently in the middle or at the end of a more wide-ranging composition. It is thought that the *terirem* are the most interesting part of a composition, both because of their melodic development and their capacity to present the *ethos* of a single mode. The *terirem* quickly disengaged from the *Kalophonikon* compositions to evolve into an autonomous genre. One of their essential components must be noted: the freedom they gave to the composers; unrestrained by the limitations of a set text they could elaborate their melodic ideas as they wished, thus showing off their compositional skills. This characteristic ensured that the *terirem* were open to outside influences. After the Ottoman capture of Constantinople (1453) it was mainly the *terirem*, and the respective *kalophonikon*, that expressed the nature of Byzantine ecclesiastical music, its emotional intensity and made the musical patrimony of Byzantium known. The *terirem* genre showed a marked development with important stages within the history of Byzantine music from the fourteenth century to the end of the nineteenth. Far from being isolated in its sphere, Byzantine ecclesiastical music was influenced and enriched by the musical worlds around it. In this sense the *terirem* may be considered a fine example of the freedom and dynamism of this exceptional liturgical art and, still today, soars among the main genres. Many melodists of the Byzantine world composed *terirem* over the course of the history of Byzantine hymnology. Noteworthy among these were Ioannis Koukouzelis (1280-1360), considered the father of this musical genre, Ioannis Kladas, who lived in the first half of the fifteenth century, Petros Bereketis, active in the first half of the seventeenth century, and Ioannis Trapezountis, active in the first half of the eighteenth century.

The *terirem* of Petros Lampadarios, composed between the middle of the eighteenth century and the start of the nineteenth, are considered the most precious examples of the genre, both in terms of their melodic development and their sober style, such that they are unanimously considered masterpieces.

Greek composers at the Ottoman court

One of the first and most important musicians active in the court was **Tanbûrî Angeli** (1610?-1690), also known as Koca Angeli (“the great Angeli”). He was an important composer of Ottoman classical music, a virtuoso of the *tanbûr* long-necked lute and teacher to the Moldavian prince Dimitri Cantemir (1673-1723). The latter dedicated an entire treatise to Ottoman classical music entitled *Kitâbu ‘Tmi’l- Mûsiki ‘ala Vech’ al-Hurufât* (“Book on the science of music according to alphabetic notation”), in which he emphasised the central place of the *tanbûr* in understanding Ottoman music, and in which he transcribed, with a writing system of his own invention, some compositions by Angeli that are still a reference for the modal music community.

Hanendeh Zacharia (1680-1750) was one of the most notable court musicians and, according to historical testimonies, was highly respected by Sultan Ahmed III (*regnavit*, 1703-1730). Zacharia’s teacher was the great composer Daniel (? – 1789), singer of the Orthodox patriarchate, who taught him Byzantine liturgical music and with whom he established a friendship. In exchange, Zacharia taught Daniel Ottoman classical music. The Turks gave him the nickname Mir Cemil (“magnificent gentleman”), because of his voice and his unique compositional expertise. His liturgical compositions are very few, while only twenty-one secular compositions in Ottoman style have come down to

us, masterpieces of primary importance.

Petros Lampadarios (1730-1778), also known to the Turks by the nickname of Teryaki (“intoxicated”), is considered one of the most important composers of Orthodox liturgical music, but was also very active as a composer of Ottoman secular music. As an ecclesiastical singer and melodist, he was considered the link between the ancient and the new system of Byzantine notation, begun in 1814 and represented by three masters: Chrysanthos (1770-1846), Hourmouzios (? – 1840) and Gregorios (1778-1821). The notation system used by Petros is a more explanatory and illustrative version of the stenographic system then in use; it allowed greater circulation of Byzantine music and, especially, conservation of most of the Byzantine musical heritage that had never been written down before Petros and without him would undoubtedly have fallen into oblivion. It must also be noted that still today most of his compositions make up the nucleus of the liturgical repertoire. In addition to being a singer and playing the important role of *lampadarios* at the patriarchate, Petros played the *ney* flute, as shown by historical sources, and had close relations with the dervishes of Istanbul and with the musicians of the Ottoman court; it seems significant that in every sphere he was known as *hoca* (“teacher”) and that he was favoured both by the patriarch and the sultan, who allowed him free entry into the palace. His close relationship with the dervishes is demonstrated by the fact that his nickname *hırsız* (“thief”, given for his astonishing ability to remember and transcribe any melody he heard) is written in the book of ceremonies of the *mevlevî* masters of the *tekke* of Pera. Another episode shows his special relationship with the *mevlevî* dervishes: many of them from the city’s main centres (*tekke*) attended his funeral, with the permission

of the patriarch, and it is said that one of them placed a *ney* flute between Petros's hands, saying: "Oh our blessed teacher, accept this gift from us, your orphan students, so that you may play with the angels in heaven!". Several of his compositions of Ottoman classical music have come down to us in various forms, and about a hundred *şarki* in various modes (*maqâm*), many of which are transcribed with Byzantine notation in still unpublished manuscripts.


Another Greek musician active in the Ottoman court was **Kemençeci Usta Yianni (? - 1890)**. There are not many testimonies on his life and work, apart from the hypothesis that he belonged to a well-off, upper class in the city. Only fourteen vocal compositions remain of his work, but these are sufficient to show his deep knowledge of *maqâm* and his fine aesthetic taste.

Gergios Pantzoglou, also known as **Hanendeh Yiorgi (? - 1850)**, was an excellent composer and singer with great vocal talents according to the testimonies, and was highly respected by Sultan Mahmud II (*regnâvit*, 1808-1839). Unfortunately only a few of his compositions have come down to us, and their attribution is very often uncertain because he was often confused with Yiorgi Şiveliöğlü, another singer (*hanendeh*) in the Ottoman court.

Andonis Kyriades, or simply **Andon** (? - 1925) was a player of the *lavta* (fretted, short-necked lute) who composed both in vocal and instrumental forms, among which the *peşrev* and the *semâ'î* in *maqâm* Hüseyinî are noteworthy, considered by experts as the most effective at illustrating the ethos of this particular *maqâm*. Andonis Kyriades was a close friend of the great Tanbûrî Cemil bey (1873-1916), whose superb musical talents he admired.


In search of unpublished manuscripts

In June 2015 my beloved maestro and tutor Kudsı Erguner suggested I carry our research on the unpublished work of Petros Lampadarios in the field of Ottoman music, both for my own personal growth and the benefit of the shared wealth of the musical community. The idea became the core of my teaching thesis (Master of Arts) taken at the CODARTS University of the Arts in Rotterdam. I already knew the importance of Petros Lampadarios's work in the field of Byzantine liturgical music, but I did not know his unpublished works. Full of enthusiasm and optimism I thus began hunting for his musical treasure, a search that was to bring me intense excitement, discoveries and disappointments, but above all precious knowledge. Going to printed sources, libraries, digital archives and contacting a large number of respected Byzantinists, liturgical singers and musicians, I was directed towards the *Melpomeni* manuscript, compiled in around 1818 by the archdeacon Nikiforos Kountouniaris and now kept in the Vatopedi monastery on Mount Athos. This unpublished manuscript is considered one of the most organic and well organised collections of Ottoman music written in Byzantine notation. Indeed, every composition carries the name of the composer, a fundamental element that offers precious information on the composers and on the musical epoch. I thus decided to go to Vatopedi, on Mount Athos, arriving there on 16 December 2015. Here, with the blessing and permission of the monks, I personally began studying the manuscript. It was not easy to get permission to make a digital copy of it, given its precious nature, but by the grace of God and thanks to the extreme kindness of the monks I finally managed to get a copy of it. I then transcribed some of the compositions collected in the *Melpomeni* in modern western notation, which, as well as




becoming material for my thesis, became part of the repertoire played by the *Ensemble Birûn* in spring 2016 for the Fondazione Giorgio Cini di Venezia, now collected in these recordings.

The subsequent (and final) stage of my research was the island of Zakynthos, in the Ionian Sea, and the archive of the island's Holy Metropolitan Church where an important, unpublished manuscript is held, the *Gritsani* No. 3, which contains numerous compositions of Ottoman music that, it is said, were written by Petros Lampadarios himself. Many of these are attributed to well known composers such as Zachariya, Yiorgi, Cantemir and Solakzade, but most of them do not indicate their composer, which may suggest that they are the work of Petros himself. Thanks to the kindness of the monks at the Metropolitan Church of Zakynthos, I was given permission to photograph the *Gritsani* No. 3 for my thesis.



I think that the treasure of unpublished works I have collected belongs to lovers of Ottoman music, and I hope that in future this quantity of compositions may become a patrimony for the community of lovers of modal music, present and future.



Giannis Koutis

THE INDIVIDUAL PIECES: GENRES AND COMPOSERS

The compositions collected here may be taken as an example of the contribution made by the Greek Composers of the Ottoman Empire to the patrimony of the *maqâm*. Many of the compositions that follow have been presented to the public and recorded for the first time; those marked with an asterisk * are transcriptions made from Byzantine notation to Western notation by Giannis Koutis.

1) **REHÂVI PEŞREV.** (8/8) Tanbûrî Angeli (1610?-1690)

The *peşrev* is one of the most important compositional forms in the ceremonies of the *mevlevî* dervishes, better known in the West as the “Whirling Dervishes”. In the context of the ceremony (*âyın*) it functions as a prelude to the brotherhood’s ritual. The melodic development of a *peşrev* is divided into four main parts (*hâne*): each time one of these ends there is a refrain (*teslâm*), which in a certain sense emphasises the ethos of the mode (*maqâm*) in which the piece was composed. The rhythmic cycles on which a *peşrev* may be based range from the simplest to the most elaborate and complex. In this specific case we hear one of the most well-known compositions by a virtuoso of the *tanbûr* long-necked lute, founder of the modern style of this instrument: the *peşrev* in *maqâm* Rehâvi by Koca (the great) Angeli.

2) **TERIREM IN IV PLAGAL MODE (MAQAM RAST)*.** Composer: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaes, 1835: 48

The *maqâm rast* is considered the base of the Ottoman modal musical system. This is absolutely in line with the theory of Byzantine music, which considers the IV plagal mode as the foundation of the system. This analogy cannot be considered casual, because Byzantine music is one of the sources of Ottoman classical music. This particular *terirem* is one of the most well-known

compositions by Petros Lampadarios and is part of the Byzantine liturgical repertoire still in use.

3) *RAST ŠARKI (ITALIANO)*.* Music: anonymous, lyrics in Italian: anonymous; lyrics in Greek: Archbishop Chrysanthos of Dyrachion (1770-1846). Source: Nikiforos Kantouniaris (end of 18th-start of 19th c.), *Melpomeni* manuscript, lasi, 1818, No. 1428, archive of the holy monastery of Vatopedi, Mount Athos, p. 303

This composition is entitled *Italikon* (Italian); it appears in the *Melpomeni* manuscript and alternates two lyrics in Italian and Greek. It must be noted that the Greek lyric is not a translation of the Italian and that the theme of the two poetic compositions is significantly different. Chrysanthos, inspired by the different melodic lines of the composition in Italian, composed a lyric in ancient Greek. It is strange and fascinating that a song with Italian roots should have reached Istanbul and been transcribed in Byzantine notation in a manuscript of 1818.

Italian

*E alfin io son bennata e sul fior di mia gioventù,
voglio esser corteggiata e voglio molto servitu.
Voi studenti o religiosi non venga piu mi a nogiare,
venite o cari sposi con buon cuor vi voglio amare.*

Ἰταλικόν

*Oh Hermes, will there be greater hope for me than a foreign rose?
Tell me again, oh strong one,
Do you mean perhaps to give me nectar?
Reveal it to me, oh my yearning,
Acrostic of rose, what do you mean to do?
Sacrifice me if you want, oh my darling.*

4) **RAST TAKSÎM TANBÛR**. Nikos Papageorgiou, *tanbûr* long-necked lute

An improvisation (*taksîm*) in *maqâm rast* introduces the next piece. The *tanbûr* lute and the *ney* flute are considered the principle instruments of Ottoman classical music. Historical sources show that one of the greatest interpreters and innovators of this instrument was a Jew named Fresco Romano (1745-1814), much respected and appreciated by Sultan Selim III (*regnavit* 1789-1807), to whom he taught the art of this instrument. So this *taksîm* has a symbolic value because it introduces a *şarki* composed by Sultan Selim III himself.

5) **RAST ŞARKI (ᾠ ματαιότης κόσμου)***. Music: anonymous, lyrics: Sultan Selim III (*regnavit*, 1789-1807), Greek translation: anonymous. Source: Nikiforos Kantouniaris (end 18th - start 19th c.), *Melpomeni* manuscript, Iasi, 1818, No. 1428, archive of the holy monastery of Vatopedi, Mount Athos, p. 348.

This composition is based on a poem composed by Sultan Selim III, possibly written in one of the most difficult times of his reign. Selim III was a sultan who implemented various reforms, especially in the military field. One of these called for the creation of a military task force on the European model known as *Nizâm-i Cedid*. This was considered a threatening move by the powerful Giannizzeri battalion, though, which did not hesitate to react and, along with members of the court and the clergy, dethroned the sultan in 1807. A year later the sultan was strangled in the palace by order of his successor Mustafa IV (*regnavit* 1807-1808) and his body thrown from the walls of Constantinople.

*Oh vanity of the world, oh my fate,
Yesterday on the throne, now alone
I find myself in great distress.*

*My reign has gone, power is lost,
My fame extinguished, the state in others' hands,
and I here, poor me.*



6) RAST SAZ SEMÂÛSI. Music: Petros Lampadarios (1730-1778)

The musical suite of the Ottoman court (*fasıl*) ended with a *semâî*. This is a typical genre that, formally, consists of four *hâne* (verses), each one of which is ended by a fifth called *teslîm* (refrain). The main rhythmic cycle used is that in 10/8, but becomes 3/4 or 6/8 in the last *hâne*. In this case Petros composed the third *hâne* in 3/4 and the last in 6/8.

7) NIHÂVEND TAKSÎM. Nurullah Ejder, *kanûn* plucked zither

An improvisation (*taksîm*) in *maqâm Nihâvend* introduces the next piece. The sentimental nature of this musical mode made it recognisable and popular among the many other musical modes. The *şarki* that follows is in the same profoundly sentimental ethos, its theme that of unrequited love.

8) NIHÂVEND ŞARKI (Μὲ πάθη κι ἀναστεναγμοὺς)*. Lyrics and music: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Nikiforos Kantouniaris (second half 18th - start 19th c.), *Melpomeni*, lasi, 1818, manuscript No. 1428, (Archive of the Vatopedi monastery, Mount Athos): 325

The *şarki* is a vocal and instrumental genre composed with lyrics on various subjects, often in couplets, and so in fairly simple and short rhythmic cycles. Two or three melodic lines that alternate according to the number of verses are usually composed. The “light” nature of the *şarki* maintains the compositional characteristics of the traditional song, from which it emerged in the second half of the eighteenth century, and sings universal themes of human life such as love, pain, poverty and so on.

*Amid suffering and sighs and endless pain
I wallow and still I suffer.*

*In long sad moments, in endless misfortunes
Amid tears and pain I pass all these years.*



9) NIHÂVEND SAZ SEMÂÎSI. (10/8) Music: Petros Lampadarios (1730-1778)

This particular composition is considered one of the most effective in rendering the profoundly sentimental ethos of *maqâm Nihâvend*. The melodic development within the entire composition, especially in the *teslîm*, puts this piece in a privileged position among all the pieces composed in *maqâm Nihâvend*.

10) UŞŞAK TAKSÎM. Ayberk Coskun, *‘ud* short-necked lute

Musical instruments never had a role in the liturgy of the Byzantine rite, while the human voice was always fundamental. There were many reasons for this, mainly symbolic and aesthetic, related to simplicity and humility and the need to assert the distance of the rite from any worldly aspect. In the following case, though, an *‘ud* lute instrumental improvisation in *maqâm Uşşak* is a prelude to the *terirem* that follows.

11) TERIREM IN I PLAGAL MODE (MAQAM UŞŞAK)*. Music Petros Lampadarios (1730-1778) Source: Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaeyis, 1835: p.226.

The concept of the *terirem*, or the melodic exposition based on nonsense syllables, exists in various musical cultures: the Byzantine and Ottoman Persian brought a wealth of *terirem*, *terenum*, *terere* to the modal music community, capable of a rich melodic development along with sophisticated composition. This particular composition by Petros Lampadarios on the I plagal mode, or *maqâm Uşşak* in the theory of Ottoman classical music, is considered an excellent example of the genre by the Byzantine liturgical music community.

12) ACEM AŞÎRÂN TAKSÎM. Reza Mirjalali, *târ* long-necked lute

Maqâm Acem Aşîrân is one of those musical modes whose structure is derived from a combination of the colour of *Çargâh* transferred to the Kaba *Çargâh*, *Acem Aşîrân*, *Çargâh* and *Acem* levels. The Persian *târ* lute

is one of the oldest instruments in the Oriental world and here improvises a prelude in *maqâm Acem Aşîrân* to the piece that follows.

13) ACEM AŞÎRÂN PEŞREV. Music: Tanbûri Angeli (1610?-1690)

Apart from its importance in the ceremonies (*âyın*) of the *mevlevî* dervishes, better known in the West as the “Whirling Dervishes”, the *peşrev* plays a primary role in the musical suite of the Ottoman court (*fasıl*), within which it may be both a prelude and a conclusion to the entire suite. Along with the *taksîm* that precedes it, and combined with the *şarkı* that follows it, this *peşrev* may be understood as part of a suite in *Acem Aşîrân* mode.

14) ACEM AŞÎRÂN ŞARKI “PENÇE-I GAMDAN AZÂD KIL”.

Lyrics and music: Kemeñçeci Usta Yianni (? - 1890)

Among the immense repertoire of Ottoman classical music, fourteen compositions are attributed to Kemeñçeci, or the “player of the Kemeñçe fiddle”, Usta Yianni. Although there are no precise indications, various historical sources inform us that he was a teacher of the theory of *maqâm*, as shown on the other hand by his own compositions, like this wonderful *şarkı* in *Acem Aşîrân* mode.

*Free me from the grip of pain
Reconstruct my ruined heart
Make me happy with your coming
This is what I yearn for, oh my lord.*

*Do not listen to others' words
The poison of every snake is revealed
Gather my thoughts
This is what I yearn for, oh my lord*

15) IRAK TAKSÎM. Giannis Koutis, *‘ûd* short-necked lute

Maqâm Irak is one of the musical modes considered “composite”: indeed, it is a combination of the *Irak* and *Uşşak maqâm* and its melodic progression has an ascending itinerary. It seems interesting to note that many *maqâm* have names that refer to cities or nations, further proof of the multicultural nature of Ottoman classical music. In this case, too, the improvisation (*taksîm*) in *maqâm Irak* is a prelude to the vocal composition (*beste*) that follows.

16) IRAK BESTE. Lyrics and music: Petros Lampadarios (1730-1778)

The term *beste* means literally “composition” and is a vocal genre whose lyric is in Persian. It is part of the suite (*fasl*) of classical music that developed in the Ottoman court and, structurally, is divided into four parts. In each case, each part is followed by a *terennüm* which replaces the *teslîm* refrain. The poetic lyrics of a *beste* are composed exclusively on subjects of a “high” nature.

Drunken, the cloak opened, down to the navel.

This is the moment, if I want to stay with that moon face that pure breast.

Its lofty stature shines like the Judgement Day trumpet,

And the gown radiates signs of beauty

Right through to the tear.

17) SEGÂH TAKSÎM. Emine Bostanci, *kemençe* fiddle

Segâh is one of those *maqâm* that communicate a sense of exultation and, perhaps, it is no mere chance that many prayers were put to music using this mode, in which the call to afternoon prayer (*asr*) is also intoned along with the Koranic cantillation that follows it. The *kemençe* fiddle is one of the instruments that arrived more recently, towards the mid-nineteenth century, in the ensembles of Ottoman music. Here the *kemençe* introduces the *terirem* of Byzantine liturgical tradition with an improvisation (*taksîm*) in *maqâm Segâh*.

18) TERIREM IN LEGETOS MODE (MAQAM SEGÂH)*.

Composition: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Grigorios Protopsaltis (1777-1821), *Kalophonikon Irmologion*, Istanbul, Theodoros Paraschou Fokaeyis, 1835: p.207

This *terirem* is one of those compositions of the liturgical genre that justify Petros Lampadarios's reputation as a composer by its absolutely original and recognisable musical style. The melodic development of the composition is rather elaborate while the musical phrases merge into one another in a unique and elegant way, exposing, at the same time, the nature of the *Legetos* mode that, in Ottoman musical theory, corresponds to *maqâm Segâh*.

19) SEGÂH ŞARKI PETRAKI (Μὲ δὲνὸ πάθη τυραννοῦμαι)*.

Music and lyrics: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Nikiforos Kantouniaris (end 18th - start 19th c.), *Melpomeni* manuscript, Iasi, 1818, No. 1428, archive of the holy monastery of Vatopedi, Mount Athos, p.143.

This *şarki* sings the bitter-sweet sentiment of unrequited love. It seems interesting to note that the themes of many of the compositions in the *Melpomeni* manuscript are centred on various expressions of sentiment that are felt over the course of human existence, especially love.

*I scourge myself with two sufferings, they are frightful and I fight them,
And never have respite, but run from one to the other.*

*And the cause of these is ineffable beauty
Such as to procure a thousand wounds and torments to a single heart.*

20) HICAZ ŞARKI (in honour of the sultan)*.

Music: Ioannis Zografos Keivelis; lyrics: Ilias Tantalides. Source: Ioannis Zografos Keivelis, *Meçmua Makamat*, Publication Anatoli, 1872: p.4

This composition was written in honour of Sultan Abdülaziz I (*regnavit* 1830-1876) on the occasion of his return from travels in Europe. Abdülaziz

was the first sultan in the history of the Ottoman Empire to travel extensively in Europe, visiting Paris, London, Vienna and other capitals in the summer of 1867. He established strong links with France and the United Kingdom, where he was knighted by Queen Victoria. The use of marine terminology in this composition was not only for merely poetic purposes, but also as a way of pleasing the sultan, well known for his love of the naval fleet. Indeed, it was not by chance that the Ottoman fleet became the third biggest, after those of France and Britain, reaching the impressive number of 194 warships of various kind.

Arise and greet your glory

Arise, oh queen of cities.

Here by Zephyr

The heroic emperor comes to you glorious,

Of his arrival, a triumph,

and leaving, victory.

21) HUMAYUN ŞARKI (Εἰς τὸν ἄκρον τῆς κακίας)*. Music and lyrics: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Nikiforos Kantouniaris (end 18th - start 19th c.), *Melpomeni* manuscript, Iasi, 1818, No. 1428, archive of the holy monastery of Vatopedi, Mount Athos, p.216.

Another *şarki* in which the composer describes in vivid tones the state of the human spirit after a change of fate.

Fate led me to the worst wickedness,

Increased my tears, already many, with endless crying

Raged against me, with fatal anger

Nor ever leaves me a moment, even to breathe a little.

22) **HÜSEYİNİ TAKSİM.** Ahmet Altinkaynak, *ney* flute

The last improvisation (*taksım*) is played in maqâm Hüseyinî and serves, once again, to introduce the final *şarkı*. The *ney* reed flute is one of the oldest wind instruments, the most important in Sufi musical tradition and, in particular, the tradition of the *mevlevî* dervishes.

23) **HÜSEYİNİ ŞARKI (WHAT A GREAT EXASPERATION)*.**

Music and lyrics: Petros Lampadarios (1730-1778). Source: Nikiforos Kantouniaris (end 18th - start 19th c.), *Melpomeni* manuscript, lasi, 1818, No. 1428, archive of the holy monastery of Vatopedi, Mount Athos, p.1

The last piece in our collection is a *fanariotiko şarkı* (*şarkı* from Fanar) in maqâm Hüseyinî composed by Petros Lampadarios. Both the melodic progression and the delicate and poetic approach to the theme of unrequited love are achieved in a sensitive and appropriate way.

What reluctance, what excessive hatred,

What extreme severity and inhuman harshness.

What good is this dismal air, and the so awful gaze?

A difficult nature, such great fury.

Giannis Koutis

ENSEMBLE BÎRÛN 2016



L'Ensemble Bîrûn 2016 nel refettorio palladiano, isola di San Giorgio Maggiore, Venezia. Foto: Matteo De Fina. Da sinistra: Michalis Cholevas, Giannis Koutis, Reza Mirjalali, Nurullah Ejder, Ayberk Coşkun, Safa Korkmaz, Kudsî Erguner, Emine Bostancı, Ahmet Altunkaynak, Giovanni De Zorzi, Nikos Papageorgiou. *The Ensemble Bîrûn 2016 in the Refectory by Andrea Palladio, island of San Giorgio Maggiore, Venice. Photo by Matteo De Fina From left to right: : Michalis Cholevas, Giannis Koutis, Reza Mirjalali, Nurullah Ejder, Ayberk Coşkun, Safa Korkmaz, Kudsî Erguner, Emine Bostancı, Ahmet Altunkaynak, Giovanni De Zorzi, Nikos Papageorgiou.*



Kudsi Erguner (1952), flauto *ney* e direzione musicale, direttore artistico del progetto *Bîrân*, proviene da una famiglia di celebri solisti di questo strumento, quali il nonno Süleyman (1902-1953) e il padre Ulvi (1924-1974). Nelle oltre centodieci registrazioni pubblicate in più di quarant'anni di carriera, Erguner ha esplorato vari aspetti della tradizione musicale ottomano-turca, alternandoli a progetti inediti che lo hanno portato ad addentrarsi in nuovi territori musicali, a dialogare con solisti di altre culture musicali, oppure a collaborare con esponenti di altre arti quali Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart, Marco Ferreri, Peter Gabriel, Tony Gatliff, Marc Minkowski, Fazıl Say, Lycourgos Angelopoulos, Sarkis, Bartabas, Mehmet Ulusoy. Solista e compositore musicale di fama mondiale, è autore di diversi scritti di carattere musicologico, autobiografico e filosofico. Insegna musica ottomana e teoria dei *maqâm* al CODARTS di Rotterdam.

Ahmet Altinkaynak (1995), nato ad Ankara, ha iniziato a studiare il flauto *ney* con *neyzen* Ekrem Vural, proseguendo sotto la sua direzione sino alla scomparsa del maestro, avvenuta nel luglio 2012. Trasferitosi ad Istanbul, sta ora studiando presso il Conservatorio statale di musica turca della İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi).

Emine Bostanci (1995), nata ad Istanbul, si è diplomata con il massimo dei voti al Department of Music and Performing Arts della Yıldız Technical University. Ha studiato *kemençe* con Derya Turkan, Mahinur Özüstün e Aslıhan Özel, beneficiando dei consigli e dei suggerimenti di Ihsan Özgen, Neva Özgen e Furkan Bilgi. Ha studiato teoria del *maqâm* ottomano turco con Ruhi Ayangil, Fikret Karakaya e Özer Özel e performance d'insieme dello stesso con Gönül Paçacı alla Boğaziçi University. Ha appreso elementi di liuteria del *kemençe* da Fahmi Kılınçer, uno dei più anziani maestri liutai di Istanbul. Attualmente sta seguendo un Master of Arts (MA) al CODARTS University of Arts di Rotterdam, Olanda.

Michalis Cholevas (1977) è un polistrumentista che suona la viella *yaylı tanbûr*, il liuto *saz*, il flauto *ney* e il cordofono *tarhu*. Ha studiato con maestri quali Kudsi Erguner,




Ömer Erdoğan ed Erdal Erzincan. Vive attualmente in Olanda dove lavora alla CODARTS University of Arts di Rotterdam. Sta frequentando un dottorato di ricerca (PhD) all'Università della Macedonia (Thessaloniki) con una intitolata: *Makam Analysis: From Practice to Theory*.

Ayberk Coşkun (1993) nato a Berlino da famiglia turca, suona già da dieci anni il liuto 'ūd in vari ensembles, strumento che ha iniziato a studiare con il grande maestro Nuri Karademirli (1950-2013). Cercando di colmare il vuoto creatosi con la scomparsa del maestro, ha insegnato egli stesso liuto 'ūd e teoria musicale presso il Conservatorio di musica turca di Berlino. Dal 2017 è il fondatore e il presidente dell'*Institut für Makam Musik* di Berlino: l'istituto è nato con l'obiettivo di diffondere la musica classica ottomana sia a livello popolare che accademico. Oltre alle sue attività musicali, ha conseguito una laurea triennale (*bachelor*) in Economia all'università Humboldt.


Giovanni De Zorzi (1964), ha iniziato il suo percorso nella musica come sassofonista; nel 1997 si è dedicato interamente al flauto *ney*, strumento che ha studiato principalmente con Kudi Erguner, e contemporaneamente ha iniziato un percorso nell'etnomusicologia che l'ha portato a conseguire laurea universitaria, D'EA e dottorato di ricerca (PhD) in questa disciplina. Dopo aver insegnato nei Conservatori musicali di Padova e Vicenza, dal dicembre 2011 è ricercatore universitario in etnomusicologia all'Università "Ca' Foscari" di Venezia. È autore di numerose pubblicazioni musicologiche su svariati temi di area ottomana, persiana e centroasiatica. Organizza diversi eventi culturali. Svolge attività musicale come solista o con l'*Ensemble Marāghî* con il quale sta registrando il secondo CD.

Nurullah Ejder (1995), nato a Berlino, suona da oltre dodici anni la cetra su tavola pizzicata *kanûn* in vari ensembles. Il suo maestro è stato Nuri Karademirli (1950-2013). Dall'agosto 2013 ha insegnato *kanûn* e teoria musicale al Conservatorio di musica turca di Berlino. Ha partecipato a diversi corsi di livello avanzato




tenuti da maestri di fama mondiale, quali Kudsi Erguner, Halil Karaduman, Ross Daly e Nail Yavuzoğlu. Nurullah è un componente del comitato dell'*Institut für Makamusik* di Berlino. Ha superato gli esami di ammissione al Conservatorio della EGE University di Izmir, ma continua a studiare ad Istanbul.

Safa Korkmaz (1987), a cinque anni ha scoperto la sua passione per la musica e ha iniziato a studiare con suo zio e sua zia, a Sivas. Dopo il diploma in musica alla Cumhuriyet University, nel 2008 si è trasferito a Venezia per iscriversi al Conservatorio veneziano dove studia sotto la guida del mezzosoprano Stella Silva. A Venezia ha debuttato al Teatro Malibran interpretando il personaggio di Ecclittico ne *Il Mondo della Luna* di Haydn. Di recente ha collaborato con Kudsi Erguner per il concerto “The Ottoman Drums”, tenutosi a Bruxelles, e in seguito per i progetti “Rumi” (Abu Dhabi) e “Schubert and Sevki Bey” (Istanbul, Cemal Reşit Rey Concert Hall). Ha lavorato con il Gran Teatro la Fenice di Venezia, il teatro dell’Opera e l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, l’Arena di Verona e il Regio di Torino; ha cantato sotto la direzione dei maestri Riccardo Muti, Antonio Pappano, Myung Whun Chung.




Giannis Koutis (1985), nato a Cipro ha studiato ‘ūd in Grecia sotto la direzione del virtuoso Haig Yazdjian. Ha poi conseguito un diploma in musica liturgica bizantina al Conservatorio nazionale. Ha quindi ottenuto un diploma in chitarra classica al Conservatorio Pythagorio di Atene e un diploma equivalente a questo presso la Royal School of Music (UK). Nel giugno 2016 ha concluso un master in musica ottomana al CODARTS di Rotterdam, sotto la direzione del maestro Kudsi Erguner. Attualmente vive a Cipro dove svolge un’intensa attività di musicista professionista.

Reza Mirjalali (1989), nato a Teheran si è dato alla musica sin dalla più tenera età. A sette anni ha iniziato ad imparare il tamburo a calice *tombak* e il liuto a manico lungo *târ* sotto la direzione del padre, il maestro Shahram Mirjalali. In virtù




del suo talento, ha iniziato a dare concerti sin dall'età di quattordici anni. Nel 2013 è stato ammesso alla CODARTS University of Arts di Rotterdam, nella quale sta studiando e facendo ricerca nel campo della musica ottomana sotto la direzione del maestro Kudsi Erguner. In questi anni ha dato diversi concerti nel mondo e sta per uscire un suo nuovo CD.

Nikos Papageorgiou (1996), sin dall'infanzia ha studiato liuto a manico corto *lavta* con Evgenios Voulgaris e musica bizantina con suo padre Georgious Papageorgiou. Nel 2011 ha iniziato a studiare liuto a manico lungo *tanbûr*, frequentando i seminari tenuti da Murat Aydemir al Labyrinth Musical Workshop di Creta. Nel 2014 ha iniziato a studiare Pedagogia all'università di Patrasso (Grecia). È membro dell'orchestra di strumenti tradizionali del Conservatorio municipale di Patrasso.



Jacobus Thiele (1981), nato a Braunschweig, in Germania, si è specializzato in percussioni arabe durante il suo Bachelor of Arts (BA) al Conservatorio del CODARTS di Rotterdam, ma è attivo anche in vari altri stili percussionistici che vanno dal jazz al pop alla world music. Ha collaborato a molti progetti notevoli, come quello del gruppo *Semer Reloaded*, diretto da Alan Berne, o come quello del Michalis Kouloumis Trio oppure con l'insieme diretto da Kudsi Erguner intitolato "The Ottoman Drums", che sta investigando tradizioni musicali poco note nell'arrangiamento delle percussioni ottomane.



Kudsi Erguner (1952), *ney* flute and musical direction, musical director of the *Bîrûn* project, is from a family of famous soloists of this instrument: his grandfather Süleyman (1902-1953) and his father Ulvi (1924-1974). In over 110 recordings published in a more than forty-year career, Erguner has explored various aspects of the Ottoman-Turkish musical tradition, alternating these with original projects that have led him to new musical territories, to communicate with soloists of other musical cultures and to work with exponents of other arts such as Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart, Marco Ferreri, Peter Gabriel, Tony Gatliff, Marc Minkowski, Fazıl Say, Lycourgos Angelopoulos, Sarkis, Bartabas and Mehmet Ulusoy. World famous soloist and composer, he is the author of various writings of a musicological, autobiographical and philosophical nature. He teaches Ottoman music and *maqâm* theory at the CODARTS in Rotterdam

Ahmet Altinkaynak (1995) was born in Ankara and began studying the *ney* flute with *neyzen* Ekrem Vural, continuing under his direction until the death of the master in July 2012. He moved to Istanbul and is now studying at the Turkish State Music Conservator at the İTÜ (*İstanbul Teknik Üniversitesi*).

Emine Bostancı (1995), born in Istanbul, graduated at the Department of Music and Performing Arts of Yıldız Technical University with the highest marks. She studied *kemençe* with Derya Turkan, Mahinur Özüstün and Aslıhan Özel, benefiting from the advice and suggestions of Ihsan Özgen, Neva Özgen and Furkan Bilgi. She studied the theory of the Turkish Ottoman *maqâm* with Ruhi Ayangil, Fikret Karakaya and Özer Özel and group performance of the same with Gönül Paçacı at Boğaziçi University. She learnt the elements of *kemençe* making from Fehmi Kılınçer, one of the oldest master luthiers in Istanbul. She is currently taking a Master of Arts (MA) at the CODARTS University of Arts in Rotterdam, Holland.

Michalis Cholevas (1977) is a player of several instruments including the *yalı tanbûr* fiddle, the *saz* lute, the *ney* flute and the *tarhu* cordophone. He has

studied with the masters Kudsi Erguner, Ömer Erdoğan and Erdal Erzincan. He currently lives in Holland where he works at the CODARTS University of Arts in Rotterdam. He is taking a research doctorate (PhD) at the University of Macedonia (Thessaloniki) entitled *Makam Analysis: From Practice to Theory*.

Ayberk Coşkun (1993), born in Berlin to a Turkish family, has been playing the *'ūd* flute in various ensembles since the age of ten, an instrument he began studying with the grand master Nuri Karademirli (1950-2013). Seeking to fill the gap left by the death of his teacher, he began teaching *'ūd* flute and musical theory himself at the Conservatory of Turkish Music in Berlin. Since 2017 he has been the founding chairman of the *Institut für Makammusik* of Berlin. This was set up with the aim of spreading Ottoman classical music at a popular and academic level. In addition to his musical activities, he took a bachelor's degree in Economics at Humboldt University.

Giovanni De Zorzi (1964) began his musical career as a saxophonist; in 1997 he devoted himself entirely to the *ney* flute, an instrument he mainly studied with Kudsi Erguner, and at the same time began a course in ethnomusicology, which led him to take a DEA university degree and a research doctorate (PhD) in this discipline. After having taught at the music conservatories of Padua and Vicenza, since December 2011 he has been a university researcher in ethnomusicology at Venice's Ca' Foscari University. He has written numerous musicology publications on various subjects in the Ottoman, Persian and central Asian areas. He organises diverse cultural events and plays as a soloist and with the *Ensemble Marāghī*; with the latter he is recording a second CD.

Nurullah Ejder (1995), born in Berlin, has been playing the *kanûn* plucked zither in various ensembles for more than twelve years. His teacher was Nuri Karademirli (1950-2013). He has taught the *kanûn* and musical theory at the Conservatory of Turkish Music in Berlin since August 2013. He has taken part in various advanced courses given by world famous teachers, such as Kudsi Erguner, Halil Karaduman,

Ross Daly and Nail Yavuzođlu. Nurullah is a member of the committee of the *Institut für Makammusik* in Berlin. He passed the admission exams for the Conservatory at the EGE University of Izmir but continues to study in Istanbul.

Safa Korkmaz (1987) discovered his passion for music at the age of five and began studying with his uncle and aunt in Sivas. After gaining his diploma in music at Cumhuriyet University, he moved to Venice in 2008 to enrol at the Venice Conservatory where he studies under the mezzosoprano Stella Silva. He made his debut in Venice at the Teatro Malibran playing the part of Ecclitico in Haydn's "The World on the Moon". He has recently worked with Kudsi Erguner in the concert "The Ottoman Drums", given in Brussels, and on his projects "Rumi" (Abu Dhabi), and "Schubert and Sevki Bey" (Istanbul, Cemal Reřit Rey Concert Hall). He has worked with the Gran Teatro la Fenice di Venezia, the Teatro dell'Opera and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Arena in Verona and the Regio in Turin; he has sung under the conductors Riccardo Muti, Antonio Pappano and Myung Whun Chung.

Giannis Koutis (1985), was born in Cyprus and studied *'ūd* in Greece under the direction of the virtuoso Haig Yazdjian. He obtained a diploma in Byzantine liturgical music at the national Conservatory. He then received a diploma in classical guitar at the Pythagorio Conservatory in Athens and an equivalent diploma at the Royal School of Music (UK). In June 2016 he completed a Masters in Ottoman Music at the CODARTS in Rotterdam, under the direction of the master Kudsi Erguner. He currently lives in Cyprus where he is engaged in the intense activities of a professional musician.

Reza Mirjalali (1989), was born in Teheran and devoted himself to music from a very early age. At the age of seven he began learning the *tombak* goblet drum and the *târ* long-necked lute under the guidance of his father, the master Shahram Mirjalali. In virtue of his talent, he began giving concerts at the age of fourteen. In 2013 he



was accepted into the CODARTS University of Arts in Rotterdam, where he is studying and carrying out research on Ottoman music under the direction of the master Kudsi Erguner. He has given various concerts around the world in these years and is about to bring out a new CD.

Nikos Papageorgiou (1996) studied the *lavta* short-necked lute with Evgenios Voulgaris and Byzantine music with his father Georgious Papageorgiou from his childhood. In 2011 he began studying the *tanbûr* long-necked lute, attending the seminars given by Murat Aydemir at the Labyrinth Musical Workshop in Crete. In 2014 he began studying Pedagogics at Patras University. He is a member of the orchestra of traditional instruments at the Municipal Conservatory of Patras.

Jacobus Thiele (1981), born in Braunschweig, Germany, specialised in Arabic percussion during his BA degree at the CODARTS Conservatory in Rotterdam, but he is also active in various other percussion styles ranging from jazz to pop and world music. He has worked on many significant projects, such as that of the *Semer Reloaded* group, directed by Alan Berne, that of the Michalis Kouloumis Trio and with the group directed by Kudsi Erguner named “The Ottoman Drums”, which is investigating little known musical traditions in the arrangement of Ottoman percussion.





Giannis Koutis e Kudi Erguner durante una pausa delle registrazioni di questo CD, Sala dei cipressi, isola di San Giorgio Maggiore, Venezia.
Giannis Koutis and Kudi Erguner during a pause of this CD's recording, Sala dei Cipressi, San Giorgio Maggiore Island, Venice.

I compositori greci del *maqâm* ottomano
The Greek Composers of the Ottoman *Maqâm*

ENSEMBLE BÎRÛN

Kudsi ERGUNER - flauto **ney**, direzione musicale / musical director and **ney** flute

Ahmet ALTINKAYNAK - flauto ney / ney flute

Emine BOSTANCI - viella kemençe / kemençe fiddle

Michalis CHOLEVAS - viella yayli tanbûr / yayli tanbûr fiddle

Ayberk COŞKUN - liuto a manico corto 'ûd / voice, 'ûd short-necked lute

Giovanni DE ZORZI - flauto ney / ney flute

Nurullah EJDER - cetra su tavola pizzicata kanûn / kanûn plucked zither

Safa KORKMAZ - voce / voice

Giannis KOUTIS - voce, liuto a manico corto 'ûd / voice, 'ûd short-necked lute

Reza MIRJALALI - liuto a manico lungo târ / târ long-necked lute

Nikos PAPAGEORGIOU - voce, liuto a manico lungo tanbûr / voice, tanbûr long-necked lute

Jacobus THIELE - percussioni / percussion

Registrazione e master audio/Recording and audio mastering: *Simone Tarsitani*

Traduzione italiana e cura/Italian translation and editing: *Giovanni De Zorzi*

Traduzione inglese/English translation: *David Graham*

Traduzione dei testi poetici/Translation of the poetic texts: *Matthias Kappler, Gaia Zaccagni*

Progetto grafico e impaginazione: *Giuliano Michelini* - LuckyDesign Associates

Stampa: Luce - Udine

ISBN 9788861631588



block **nota**

CD BN 566

© © 2017

NOTA
P.O. BOX 187
33100 UDINE
tel. +39 0432 582001
www.nota.it
info@nota.it



intersezioni **MUSICALI** CD IM06

Series editor *Giovanni Giuriati*



Fondazione Giorgio Cini
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
musica.comparata@cini.it
www.cini.it

pagina incollata

