Δημητρίου Οδ. Σταθακόπουλου
Δικηγόρου στον Άρειο Πάγο

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ

η συμβολή των Ρωμηών

(Διδακτορική διατριβή)

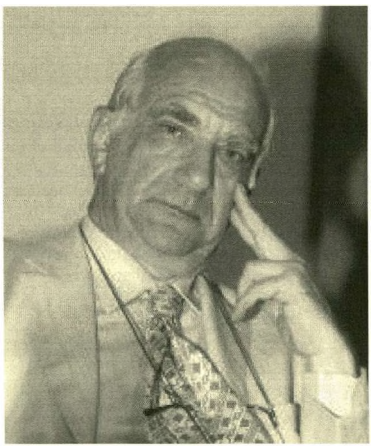
ΑΘΗΝΑ 2009

Πανεπιστημιο
Κοινωνικων και Πολιτικων Επιστημων
Τμημα Κοινωνιολογιας
Τομεας Νεοελληνικης Κοινωνιας

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ

η συμβολή των Ρωμηών

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ



Αφιερωμένη στον πνευματικό μου πατέρα και δάσκαλο, καθηγ. Νεοκλή Σαρρή, με απέραντη αγάπη, ευγνωμοσύνη και εκτίμηση.

Εικ. Εξωφύλλου: Πίνακας του Jean Baptiste van Mour. Περίοδος της Τουλίπας (1720). Ο Σουλτάνος Ahmet ΙΙΙ βλέπει (θέαμα) και ακούει (ακρόαμα), περιπλανόμενους μουσικούς και χορευτές, παρουσία αυλικών, αξιωματούχων, του λευκού και του μαύρου ευνούχου και δύο νάνων (διασκεδαστών Τζουτζέδων).

Τίτλος: Ιστορικές και κοινωνικές δομές του μουσικού θεάματος
και ακροάματος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία,
η συμβολή των Ρωμηών
Στοιχειοθεσία: Παναγιώτης Κοντομηνάς
Εξώφυλλο: Δημήτριος Μπιλιλής
Ψηφιακή εκτύπωση: Αλφάβητο Α.Ε.Β.Ε.
copyright © Δημήτριος Οδ. Σταθακόπουλος
e-mail: dstath10@yahoo.com

ISBN 978-960-91429-1-5

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ολόκληρης ή μέρους της παρούσας διατριβής, με οποιοδήποτε μέσον, χωρίς την γραπτή άδεια του συγγραφέα ή των νομίμων κληρονόμων του.
Επιτρέπεται η αναφορά στην παρούσα ή στο περιεχόμενό της μόνον σε περίπτωση που παρουσιάζονται ρητώς τα στοιχεία αυτής.

ND= 18590

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΟΔ. ΣΤΑΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ MSc
Δικηγόρου στον Άρειο Πάγο / Μέλους του Δ.Σ. του Δικηγορικού Συλλόγου Πειραιά
Μέλους της Ευρωπαϊκής Ένωσης Δικηγόρων CCBE
Πτυχιούχου Βυζαντινής μουσικής / Διευθυντή της Χορωδίας του Δ.Σ.Π.
Μέλους του «Society for Ethnomusicology, Indiana University Bloomington»

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ

η συμβολή των Ρωμηών

ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2009

«Μη πιστέψετε ότι μπορούμε να γνωρίσουμε τη μουσική της χώρας μας, αν προηγούμενα δεν γνωρίσουμε τις μουσικές παραδόσεις των γειτονικών χωρών».

Μαχμούτ Κιοσέ Μιχάλ, «ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΕΣ ΗΜΕΡΕΣ»
Θεσ/νίκη, 1937. Άρθρο για τη βαλκανική μουσική.

Η οθωμανική αυτοκρατορία, στην ανάπτυξή της.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 15
ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΗ 21
ΕΙΣΑΓΩΓΗ 25

I. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΤΟ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟ ΟΘΩΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΣΤΗ Μ. ΑΣΙΑ 31

II. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ 51

III. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 55
Α. Αρχαίοι χρόνοι 57
Β. Αρχαία μουσική γραφή (Παρασημαντική) 60
Γ. Πρώιμοι χριστιανικοί και βυζαντινοί χρόνοι (εν συντομία) 63
Δ. Δάνεια και αντιδάνεια στη Δύση 67

IV. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ & ΠΡΑΞΗΣ ΣΤΟΝ ΙΣΛΑΜΙΚΟ ΚΟΣΜΟ 70
ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 89

V. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Η ιστορία και η θεωρία της αραβοπερσικής, ή εξωτερικής μουσικής που ήταν σε χρήση και στην Οθωμανική αυτοκρατορία, ήτοι περί Βυζαντινών ήχων, μακαμιών, ταξιμιών και ουσούλ (ρυθμών) 97
Β. Η Φύση και η Προέλευση του Taksim (Ταξιμιού) 103

VI. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΝΤΕΧΝΗ ΚΟΣΜΙΚΗ Ή ΘΥΡΑΘΕΝ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΕΣ ΜΙΣΜΑΓΙΕΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ 125
ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 154

VII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Οι Οθωμανοί και η Τουρκο-Μογγολική Κληρονομιά τους 161
Β. Η Προϊσλαμική Τουρκική Περίοδος 162
Γ. Τα Πρώτα Τουρκικά Έπη 163
Δ. Τα Ουννικά Έπη 163
Ε. Τα Έπη των Γκιοκτούρκων 163
ΣΤ. Η Λυρική Ποίηση 164
Ζ. Η Γραπτή Λογοτεχνία και οι επιγραφές Ορχόν 166
Η. Τα Έπη της Ουϊγουρικής Περιόδου - Η ιστορία των Uyghurs 168
Θ. Η μουσική παράδοση των Ουϊγούρων 169
Ι. Τα Ιερά Κείμενα των Ουϊγούρων 170
ΙΑ. Οι Ηθικοθρησκευτικοί μύθοι 170
ΙΒ. Η Θησκευτική Ποίηση 171
ΙΓ. Τα Λυρικά Ποιήματα και Μοιρολόγια 172
ΙΔ. Γνωμικά και Παροιμίες 172

VIII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ
Ο ΕΞΙΣΛΑΜΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ
Α. Η επίδραση του μουσουλμανισμού στον πολιτισμό και τη νοοτροπία των Τούρκων 173
Β. Η Λογοτεχνία Ντιβάν 174
Γ. Πηγές της Λογοτεχνίας Ντιβάν 174
Δ. Η Αραβική Λογοτεχνία 175
Ε. Η Περσική Λογοτεχνία 175
ΣΤ. Η Ποίηση Ντιβάν 176
Ζ. Ο 11ος και ο 12ος αιώνας - Ο Γενικός χαρακτηρισμός της Περιόδου αυτής 177

IX. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Η Λογοτεχνική κατάσταση των Οθωμανών Τούρκων 181
Β. Ο 17ος αιώνας 184
Γ. Ο 18ος και ο 19ος αιώνας 186
Δ. Ποιητικά είδη και μετρική στην ποίηση Ντιβάν 188
Ε. Η μετρική στην ποίηση Ντιβάν 191
ΣΤ. Η πεζογραφία Ντιβάν 191
Ζ. Η λογοτεχνία Τασαββούφ 192
Η. Ονομασία και περιεχόμενο της λογοτεχνίας Τασαββούφ 196

Χ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΤΑΣΑΒΒΟΥΦ
Α. Ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί (Mevlana Celaleddin Rumi) (1207-1273) 200
Β. Σουλτάν Βελέντ (Sultan Veled) (1226-1312) 202
Γ. Γιουνούς Εμρέ (Yunus Emre) (1249-1322) 203
Δ. Χότζα Αχμέτ Φακήχ (Hoca Ahmet Fakih) (;-1221) 204
Ε. Σεγιάτ Χαμζά (Seyyad Hamza) (;-1348) 204
ΣΤ. Σεΐχ Αχμεντί Γκιουλσεχρί (Seyh Ahmedi Gülschiri) 205
Ζ. Ασίκ Πασά (Aşik Pasa) (1272-1332) 205
Η. Σαΐτ Εμρέ (Sait Emre) (14ος αιώνας) 206
Θ. Καϊγκουσούζ Αμπτάλ (Kaygusuz Abdal) 207
Ι. Σουλεϊμάν Τσελεμπή (Suleyman Celebi) 207
ΙΑ. Χατζή Μπαϊράμ Βελή (Haci Bayram Veli) (1352-1429) 208
ΙΒ. Γιαζιτζιόγλου Μεχμέτ (Yazicioglu Mehmet) (;-1451) 208
ΙΓ. Ακ Σεμσεττίν (Ak Semseddin) (1389-1458) 209
ΙΔ. Εσρεφόγλου Ρουμί (Esrefoglu Rumi) (;-1469) 209
ΙΕ. Αγκαραλί Γιουσούφ (Ankarali Yusuf) 210
ΙΣΤ. Ιμπραχήμ Γκιουλσενί (Ibrahim Gulseni) (1426-1534) 210
ΙΖ. Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ (Pir Sultan Abdal) (;-1560) 211

ΧΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΛΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
Α. Ιδιότητες των Λαϊκών Ποιητών 215
Β. Ιδιότητες της Λαϊκής ποίησης 218
Γ. Τροβαδούροι 219
Δ. Ποιητικά είδη της Λαϊκής ποίησης 221
Ε. Η λαϊκή ποίηση και τα τραγούδια των ασίκηδων 222
ΣΤ. Οι πηγές της ποίησης των Ασίκηδων 224
Ζ. Αιρετικοί λαϊκοί ποιητές και μυστικιστές 228
Η. Οι Ποιητές του χωριού 229
Θ. Ποιητές των πόλεων και κωμοπόλεων 230
Ι. Λαϊκοί στρατιωτικοί ποιητές 230
ΙΑ. Ποιητές της νομαδικής ζωής 231
ΙΒ. Οι Ζεϋ(ϊ)μπέκοι της Μ. Ασίας και λοιπές ομάδες 231

ΧΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Η απομάκρυνση της οθωμανικής μουσικής από την σφαίρα της Περσικής επιρροής 233
Β. Αυτοπροσδιορισμός και η νέα οθωμανική τεχνοτροπία του 18ου αι. 236

ΧΙΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΠΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ 1550-1750 242

ΧΙΥ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΤΑ ΟΘΩΜΑΝΙΚΑ ΑΣΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΟΥΣ 253

ΧΥ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Η μουσική του Σεραγιού (γενικώς) και ο επαγγελματισμός των μουσικών 266
Β. Το Οθωμανικό Σεράι (ειδικώς) 271
Γ. Οι Τραγουδιστές και οι Οργανοπαίκτες 273
Δ. Η Γεωγραφική Καταγωγή των Μουσικών και τα διάφορα Μουσικά Κέντρα προέλευσής τους 280
Ε. Οι Αλλαγές στην Άρχουσα Τάξη και η οργάνωση της Μουσικής στο Σεράι 283
ΣΤ. Ανελεύθεροι Μουσικοί (Δούλοι - Πέρσες - Ξένοι - **Γυναίκες**) 294
Ζ. Ελεύθεροι Μουσικοί στις Υπηρεσίες του Σεραγιού 303
Η. Οι Ilmiye (Ulema) 311
Θ. Δερβίσηδες και Οθωμανική Μουσική Τέχνη
Η αντίληψη των Mevlevi για την Μουσική 313
Ι. Οι τεκκέδες (μοναστήρια) των Mevlevi 320
ΙΑ. Οι Mevlevi και η σχέση τους με την Μουσική του Οθωμανικού Σεραγιού 322
ΙΒ. Η Μουσική στα άλλα μυστικιστικά τάγματα (Sunni tarikat) 328
ΙΓ. Sultan BesteKârlar (Συνθέσεις των Σουλτάνων) 333

ΧΥΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Μουσικοί συνθέτες άλλων κοινοτήτων της Πόλης 335
Β. Οι Συνθέτες ανά αιώνα 336
Γ. Οι Αρμένιοι 337
Δ. Οι Κούρδοι 341
Ε. Οι Εβραίοι 342
Ζ. Οι Τσιγγάνοι 346
Η. Οι Βούλγαροι - Σέρβοι - Αλβανοί - Ρουμάνοι 349

ΧΥΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΡΩΜΗΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
(17ος-20ός αι.) 351
Α. Οι Ρωμηοί/Έλληνες συνθέτες των καλοφωνικών ειρμών και των κρατημάτων 354

Β. Σημαντικοί Ρωμηοί/Έλληνες συνθέτες κοσμικής (εξωτερικής) μουσικής ... 354
Γ. Υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι από την Άλωση και εντεύθεν, κατά τον Γ. Παπαδόπουλο ... 371

XVIII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΡΓΑΝΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ
Α. Πηγές για τη χρήση των οργάνων στην οθωμανική μουσική ... 375
Β. Όργανα και τεχνοτροπία ... 377
Γ. Η ορχήστρα του οθωμανικού σεραγιού κατά τον 16ο αιώνα ... 380
Δ. Οι Ρωμηοί οργανοποιοί στη μουσική της Πόλης ... 390
Ε. Ορχήστρες «λεπτών οργάνων» (ince saz) στα κέντρα της Πόλης ... 394
ΕΠΙΜΕΤΡΟ του Κεφαλαίου ... 396

XIX. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Ο ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΣ ΒΙΟΣ
Α. Ιστορία και κοινωνιολογία του καφέ και των καφενείων ... 398
Β. Κτιριολογική μορφολογία και διακόσμηση των καφενείων ... 400
Γ. Τυπολογία των καφενείων ... 401
Δ. Μόνιμα και συνεχή καφενεία ... 401
Ε. Συνοικιακά καφενεία ... 401
ΣΤ. Καφενεία των επαγγελματικών συντεχνιών (συναφιών) ... 402
Ζ. Καφενεία των γενιτσάρων ... 403
Η. Καφενεία των τουλουμπατζήδων ... 404
Θ. Καφενεία των ασίκηδων ... 405
Ι. Καφενεία των σεμαή ... 406
ΙΑ. Αναψυκτήρια-εντευκτήρια (kiraathaneler) ... 406
ΙΒ. Υπαίθρια καφενεία ... 407
ΙΓ. Τα υπαίθρια και όχι μόνον καφέ αμάν και σαντάν σε Πόλη, Σμύρνη και Αθήνα ... 407
ΙΔ. Καφενείο και αργιλές ... 412
ΙΕ. Τα μη μουσουλμανικά καφενεία ... 412
ΙΣΤ. Άλλοι χώροι εστιάσεως ... 413
ΙΖ. Διασκέδαση και ψυχαγωγία στις πόλεις ... 415
ΙΗ. Διαφορές και ομοιότητες στη διασκέδαση μεταξύ των εθνοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας ... 419
ΙΘ. Οι μεντάχ (meddah = παραμυθάδες) ... 420

XX. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Α. Το ομοφυλοφιλικό στοιχείο της οθωμανικής κοινωνίας ... 421
Β. Οι Όμιλοι διασκεδαστών (su badebaz ή hokkabaz) ... 423

ΧΧΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ - ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Α. Οι απαρχές ... 425
Β. Το θέατρο στην οθωμανική περίοδο ... 433
Γ. Το Λαϊκό Θέατρο σκιών (Karagöz) ... 446
Δ. Το Ορτάογιουνου (Orta Oyunu - μιμοθέατρο) ... 462
Ε. Οι φωταψίες και τα πυροτεχνήματα ... 463
ΣΤ. Κουβέντες του χαλβά (helva sohberleri) ... 464
Ζ. Νύχτες της χέννας (kina geceleri) ... 466
Η. Τα λαϊκά γλέντια και οι χοροί των συντεχνιών ... 466
Θ. Διασκεδάσεις και πανηγυρισμοί στο Φανάρι ... 481
Ι. ΟΙ ΦΥΛΑΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝΤΟΣ ΑΥΤΩΝ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ... 484

ΧΧΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΕΥΡΩΠΑΙΟΙ ΠΕΡΙΗΓΗΤΕΣ

Α. Καταγραφές ... 491
Β. Τα ταξειδιωτικά κείμενα του 15ου και του 16ου αιώνα ... 493
Γ. Οι περιηγητές Postel, Menavino και Nicholay ... 497
Δ. Οι ξένοι περιηγητές για τα ελληνικά τραγούδια ... 524
Ε. Με βάση τα προηγούμενα, μερικές παρατηρήσεις σχετικά με την θέση της μουσικής στην οθωμανική κοινωνία ... 528

ΕΠΙΛΟΓΟΣ ... 535
BRIEF SUMMARY IN ENGLISH ... 540
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ... 555
Απόσπασμα του χφ. ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ του αρχιδιακόνου Πατριαρχείου Αντιοχείας Νικ. Ναυτουνιάρη ή Καντουνιάρη του Χίου ... 560
Αρχειακό φωτογραφικό υλικό ... 564
Κατάλογος περιεχομένων ψηφιακών συνοδευτικών δίσκων ... 567

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αισθάνομαι την ανάγκη –και πριν αρχίσω την παράθεση στοιχείων που θα με βοηθήσουν, κατά την άποψή μου, στην υποστήριξη της παρούσας μελέτης/διατριβής–, να εξηγήσω τους λόγους που με ώθησαν ν' ασχοληθώ μ' ένα κοινωνιολογικό/ιστορικό θέμα, που άπτεται της μουσικής και συγκεκριμένα, της μουσικής επί οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Όπως πολλοί φοιτητές, έτσι κι εγώ, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 (*δευτεροετής τότε της Νομικής σχολής Αθηνών*), εντάχθηκα σε μια μικρή ρεμπέτικη "*κομπανία*", που σαν σκοπό είχε, περισσότερο την μελέτη και *ανακάλυψη*, του ρεμπέτικου ρεπερτορίου και μέσα απ' αυτό, του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, (*που στα μάτια μας τότε, φάνταζε συγχρόνως, ηρωικός, μυθικός, επαναστατικός και εκτός του κατεστημένου*), και όχι την διασκέδαση αυτή καθ' αυτή, η οποία βέβαια δεν μας έλειπε.

Με την πάροδο των ετών και ενώ η ζωή και οι ιδέες μου, –όπως εξάλλου των περισσοτέρων, μεταβάλλονταν, είτε μέσα από τις εμπειρίες του πανεπιστημίου και του στρατού, είτε μέσω της εργασίας, αφού η δικηγορία ήλθε σχετικά νωρίς–, μου δόθηκε η ευκαιρία του εμπλουτισμού των θεωρητικών και πρακτικών μουσικών μου γνώσεων, με την επικουρία δασκάλων, όπως ο Δομένικος Βαμβακάρης, στο μπουζούκι, ο Αριστ. Μόσχος, στην παραδοσιακή και ο Γιώργος Μαλαφής στη Βυζαντινή μουσική, μέσω δε αυτών, ανακάλυψα τα συγράμματα του Κων/νου Ψάχου, του Σίμωνα Καρά, αλλά και του Wellesz (A History of Byzantine music and hymnography), του M.L. West (Ancient Greek music), κ.ά.

Τα παραπάνω εμπλουτίσθηκαν, με μία σχετικά καλή συλλογή μουσικών οργάνων, της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου, καθώς και βιβλία και δίσκους (βινυλίου και ψηφιακούς), με μουσική από την αρχαιότητα, έως και τις 'μέρες μας, με τα οποία όργανα, βιβλία και δίσκους, ευτυχώς και παρά την σκληρή πραγματικότητα της δικηγορίας, είμαι σε σχεδόν καθημερινή χρήση και επαφή, διευθύνοντας πλέον και την χορωδία του Δικηγορικού Συλλόγου Πειραιά.

Πρέπει να ομολογήσω, πως η σπίθα για τις ευρύτερες εγκυκλοπαιδικές μου έρευνες, –οι οποίες τελικά υπό την έγκριση και επίβλεψη, του αγαπημένου μου καθηγητή κ. Νεοκλή Σαρρή, κατέληξαν στην παρούσα διατριβή–, ήταν η αγάπη μου για τα ρεμπέτικα τραγούδια, καθώς και το πείσμα μου ν' αποδείξω στον περίγυρό μου, ότι η μουσική αυτή, αφενός δεν ήταν "*Τούρκικη*", ή τουλάχιστον μόνο Τούρκικη –και επομένως a priori απορριπτέα ως "*βάρβαρη-ανατολίτικη*"–, αφετέρου (*πράγμα που ήταν και το δυσκολώτερο*), ήθελα ν' αποδείξω, πως οτιδήποτε ανατολίτικο ή "*τούρκικο*", δεν είναι υποχρεωτικά και κακό, ή ανάξιο εκτιμήσεως και αξιολογήσεως!!!

Ένα άλλο πάλι κίνητρο για ν' ασχοληθώ με μία τέτοιου είδους έρευνα, μου δόθηκε όταν διαπίστωσα μία έντονη αντιπαλότητα μεταξύ των ειδικών μουσικολόγων-ερευ-

νητών, όπου οι μεν υποστήριζαν την αρχαία μουσική, οι δε την εκκλησιαστική Βυζαντινή, ενώ άλλοι πάλι το δημοτικό τραγούδι, πολεμώντας ως περιθωριακό το ρεμπέτικο, τέλος δε οι "*ρεμπετολόγοι*" (*πλην ελαχίστων, τουλάχιστον την δεκαετία του 1980*) σταματούσαν τις προς τα πίσω έρευνές τους στις αρχές του 20ού αιώνα, εστιαζόμενοι κυρίως στις Σμυρναίικες καταβολές του ρεμπέτικου και όχι στις υπόλοιπες πηγές του (*π.χ. αρβανίτικα και βλάχικα τραγούδια, βαλκανικές επιρροές, Ταμπαχανιώτικα, ασίκικα, λεβέντικα, των φυλακών της οθωμανικής αυτοκρατορίας, κλέφτικα, δημοτικά, νησιώτικα, τούρκικα, εβραϊκά, πέρσικα και αραβικά, κλασσικά οθωμανικά, Πολίτικα-φαναριώτικα κ.λπ.*), τις οποίες ήθελα να "*εντοπίσω*" και να παρουσιάσω.

Στο 25ετές, "*ταξείδι*" μου στις μουσικές της ανατολικής Μεσογείου, πέρασα από πολλές βιβλιοθήκες και αρχεία, όπως του Αγίου Όρους και άλλων μοναστηριών, τα μουσεία και τον Mevlevihâne της Κων/πολης, αλλά συνάμμα πέρασα και πολλές ψυχολογικές διακυμάνσεις και τάσεις, ανάλογα με την εποχή (αρχαία, βυζαντινή, οθωμανική, ή νεώτερη) που μελετούσα, συχνά δε συνήγαγα συμπεράσματα που με οδηγούσαν από το ένα άκρο στο άλλο, όπως επί παραδείγματι από την αρχαιολατρεία, έφθασα κάποια στιγμή να έχω οθωμανολαγνεία, ενώ άρχισα να μαθαίνω και την τουρκική γλώσσα, γεγονός που τελικά με ωφέλησε. Μήπως όμως και οι μεγάλοι επιστήμονες, των οποίων τα έργα χρησιμοποίησα ως βιβλιογραφία, δεν είχαν εμμονές και προτιμήσεις σε λαούς και ιστορικές περιόδους;

Βέβαια όπως είναι πασιδήλως γνωστό, οι ακραίες καταστάσεις δημιουργούν στον ερευνητή θέσφατα και τελικά τον κάνουν να εργάζεται για την απόδειξη της αρχικής ιδέας που ήδη είχε στο μυαλό του, πριν δηλαδή ξεκινήσει την έρευνά του και επομένως υπό την παραπάνω λογική χάνεται η αντικειμενικότητα, αφού η όλη μελέτη τελικά γίνεται για να εξυπηρετήσει την αρχική ιδέα, πράγμα που είναι λάθος, αφού εμπερικλείει άκρατο εγωκεντρισμό και υποκειμενισμό.

Προσωπικά αμφιταλαντεύθηκα πολύ μέχρι να καταλήξω στο πώς έπρεπε να δομήσω την διατριβή αυτή, αλλά και στο πώς όφειλα να καθηποτάξω την τεράστια ύλη, που βρήκα στο διάβα του μουσικοθεωρητικού μου ταξειδιού.

Όταν "*ανακάλυπτα*" κάποια "*νέα*" στοιχεία αναφορικά με την έρευνά μου, συχνά περνούσα από το στάδιο της "*χαρμολύπης*", αφού την μεγάλη χαρά της ανακάλυψης, γρήγορα διαδεχόταν η λύπη, η στεναχώρια και η απογοήτευση της "*παραβιάσεως ανοικτών θυρών*", μιας και αυτά που συμπέραινα, τα έβρισκα να τα έχουν πει και διαπιστώσει άλλοι, πολύ νωρίτερα από εμένα.

Όμως πιστεύω ότι κάθε ερευνητής, στο τέλος της μελέτης του, κάτι καινούργιο προσφέρει στην επιστήμη. Σίγουρα δίνει και μια άλλη οπτική.

Ευτυχώς, το "*Θουκιδίδειον συναμφότερον*", που συχνά επικαλείται ο Κώστας Ζουράρις, μου έδωσε την λύση για το πώς έπρεπε να πορευθώ, αφού σύμφωνα μ' αυτό, δεν θα ήμουν πλέον υποχρεωμένος ν' ακολουθήσω την μία, ή την άλλη οδό, δηλαδή της αρχαιοελληνικής και βυζαντινής προελεύσεως της μουσικής αυτής (μιλάμε για την οθωμανική), ή της αραβοπερσικής, αλλά παραθέτωντας τα στοιχεία και τις πηγές μου, θα τ' άφηνα να με οδηγήσουν μόνα τους στο συμπέρασμα, δηλαδή σε μια καινούργια σύνθεση και άποψη για το τι είναι τελικά, ή δεν είναι, ως δομή, η οθωμανική

μουσική, η οποία την μια στιγμή κινείται επάνω σε αρχαιοελληνικές και βυζαντινές βάσεις, την άλλη κινείται επάνω σε αραβοπερσικές, στην συνέχεια σε ξαφνιάζει με την πρωτοτυπία και το προσωπικό της ύφος που έχει όμως έντονο και το Ρωμαίικο άρωμα, κλέβοντας λίγο και από alla franga ιδίωμα, ενώ δεν είναι καθόλου σπάνιες οι "*βουτιές*", στο Αλταϊκό παρελθόν της, αποδεικνύοντας έτσι, ότι είναι δυνατή η συνύπαρξη και συμβίωση ετερόκλητων, συναφών ή παρεμφερών πολιτιστικών στοιχείων και δη μουσικών, πράγματα δηλαδή που επαληθεύουν την λογική του "*συναμφότερου*".

Η οθωμανική μουσική, είναι όλα αυτά μαζί σε συνύπαρξη, λογίζεται όμως και ως αυθύπαρκτο και ανεξάρτητο είδος μουσικής, στο οποίο δεν πρέπει ούτε να υπερεκτιμηθούν, ούτε να αποσιωπηθούν τα στοιχεία που δείχνουν, ή δηλώνουν τις τυχόν αρχαιοελληνικές, ή βυζαντινές βάσεις, τεχνοτροπίες, ακόμα και συνήθειες των ρωμηών μουσικών, που συνέθεσαν ή έπαιξαν μουσική, καθ' όλη την διάρκειά της, είτε ως Kul (υπηρέτες) και γενίτσαροι, είτε ως ελεύθεροι μουσικοί στην υπηρεσία του σουλτάνου. Το αυτό βεβαίως ισχύει και για την συμβολή άλλων λαών που αποτελούσαν την αυτοκρατορία, όπως οι Αρμένιοι, οι Εβραίοι, ή οι τσιγγάνοι.

Σύμφωνα με την γνώμη πολλών μελετητών της ιστορίας του πολιτισμού, ουσιαστικά τίποτα δεν γεννάται από παρθενογένεση, αν εξαιρέσουμε ίσως τις πρωτόγονες κοινωνίες, όλα δε τα στοιχεία του πολιτισμού, αποτελούν το απάνθισμα χρονοβόρων και πολύπλοκων διεργασιών και επεξεργασιών, που έτυχαν κοινής αποδοχής με την πάροδο των αιώνων.

Έτσι και η οθωμανική μουσική, ως αυτοκρατορική, δηλαδή πολυεθνική μουσική, γεννήθηκε από το πάντρεμα πολλών συνισταμένων και ειδικώτερα, από την συμβολή μουσικολογικών στοιχείων των λαών που την αποτελούσαν, τα οποία στοιχεία, αφού χώνευσε καλά, τα ενσωμάτωσε, αυτοπροσδιοριζόμενη πλέον, ως νέο είδος μουσικής, επιστρέφοντας πίσω αναμορφωμένο, με την μορφή του αντιδανείου δηλαδή, ότι στοιχείο είχε προηγουμένως δανειστεί. Δεν είναι όμως και λίγες οι φορές, που η αυτοκρατορική αυτή μουσική, γέννησε νέες *απόψεις*, που προήγαγαν παραπέρα το εν γένει μουσικό *γίγνεσθαι*, τουλάχιστον στους λαούς που την αποτελούσαν.

Κατά την άποψή μου, πρέπει να είμαστε υπερήφανοι, για την ενεργή και σημαντικώτατη συμμετοχή Ελλήνων σ' αυτό το είδος μουσικής, ή όπως λένε μερικοί, "*στην μουσική της καθ' ημάς ανατολής*". Το ίδιο μάλιστα υπερήφανοι, για το όσο είμαστε με την συμμετοχή των Ελλήνων στον δυτικό πολιτισμό και μουσική.

Θα συμφωνήσω μάλιστα απολύτως, με την άποψη του μεγάλου Ελβετού εθνομουσικολόγου Samuel Baud-Bovy (Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, σελ. 60), όπου καταλήγοντας, αναφέρει πως:

> "*Οι φαναριώτες, συνδυάζοντας αραβικά μακάμια (ήχους) και ουσούλια (ρυθμούς), με γαλλικά στροφικά συστήματα, έδωσαν άλλο ένα δείγμα του χαρίσματος που είχαν πάντα οι Έλληνες, να συγχωνεύουν ανατολίτικα και δυτικά στοιχεία*".

Ενώ και ο περίφημος Γάλλος P.A. Guys (II, σελ. 68 και Samuel Baud-Bovy σελ. 57), του οποίου περιγραφές θα συναντήσουμε πολλές φορές στην παρούσα, κατά τα μέσα του 18ου αιώνα, διαπίστωνε πως:

"Δεν κάνω καμμία διάκριση μεταξύ Ελληνικής και Τούρκικης μουσικής, γιατί είναι σήμερα, η ίδια μουσική στη χώρα που περιγράφω".

Απ' αυτή λοιπόν την απλή και συνάμμα αληθινή διαπίστωση του Guys, ξεκινάει όλη η παρανόηση, η σύγχυση και η αντιπαλότητα, περί της σχέσεως Ελληνικής και Τούρκικης μουσικής, όπου οι μεν δυτικοτραφείς, πιστεύουν πως, η Ελληνική μουσική, σύμφωνα με τον Guys, έμοιαζε με την τούρκικη, επειδή αυτή (ενν. η Ελληνική), τουρκοποιήθηκε επί 400 χρόνια και άρα *εκβαρβαρώθηκε* (sic) και ώς εκ τούτου, η σύγχρονη κλασσική μουσική μας παιδεία, πρέπει πλέον να έχει δυτικά πρότυπα προκειμένου ν' αναγεννηθεί, αφού τα *παλαιοελληνικά πρότυπα*, είναι τουρκοποιημένα – *βάρβαρα ανατολίτικα*.

Από την άλλη μεριά πάλι, οι Ελληνοκεντριστές, ερμηνεύουν τον Guys λέγοντας πως, η τούρκικη μουσική, του έμοιαζε ίδια με την Ελληνική, επειδή αυτή (ενν. η τούρκικη), είχε πλήρως εξελληνισθεί, λόγω της ανωτερότητας του Ελληνικού πολιτισμού και του βυζαντινού παρελθόντος.

Μελετώντας την ιστορία της παραπάνω αντιπαράθεσης, μεταξύ δυτικοτραφών και Ελληνοκεντριστών, μου έκανε μεγάλη εντύπωση, ότι ο έντονος αυτός διαξιφισμός είχε αρχίσει ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα μέσω των εφημερίδων "Ακρόπολις, Ραμπαγάς, Εστία, Το Άστυ, Εθνοφύλαξ, Αιγή, Αιών κ.τ.λ." και με αρθρογράφους τον Ισιδ. Σκυλίτση, τον Αλεξ. Καντακουζηνό, τον Νικ. Πολίτη, τον Άγγ. Βλάχο, τον Βλ. Γαβριηλίδη, τον Κλ. Τριανταφύλλου, τον Ιω. Καμπούρογλου, τον Δροσίνη, τον Καμπά, τον Παλαμά και τόσους άλλους λογίους της εποχής, οι οποίοι διεσταύρωναν τις πένες τους, στα θέματα περί της αρχαίας, Βυζαντινής, δημοτικής, λαϊκής, ανατολίτικης και δυτικής μουσικής, αλλά και των επιρροών τους στην τότε σύγχρονη μουσική και πολιτιστική ζωή της Ελλάδας.

Προσωπικά πιστεύω ότι, και οι δύο απόψεις και σύμφωνα με την λογική του *"συναμφότερου"*, είναι σωστές, αφού αναντίρρητα, όπως θα δούμε παρακάτω, η οθωμανική μουσική πήρε στοιχεία από τους λαούς που αποτελούσαν την αυτοκρατορία και ειδικά από τους Έλληνες, όταν όμως αυτή αυτοπροσδιορίσθηκε σαν ανεξάρτητο είδος μουσικής, βοήθησε με την σειρά της, στην μετάλλαξη και εισαγωγή νέων *"τεχνικών"*, στην εκτέλεση και το είδος των Ελληνικών και δη, φαναριώτικων και αστικών τραγουδιών, οι δε νέες αυτές *τεχνικές*, δεν είναι υποχρεωτικά κακές, ούτε απορριπτέες ως *"βάρβαρες-ανατολίτικες"* αφού πυκνά συχνά, έχουν και έντονες δυτικές, *alla franga*, επιρροές, ενώ σε κάθε περίπτωση είναι αισθητικά ωραίες.

Μελέτη λοιπόν των στοιχείων και όχι δογματικά θέσφατα, θέλει η κοινωνιολογική έρευνα της μουσικής μας παράδοσης, φρονώ δε πώς αν δεν μελετήσουμε την μουσική των γειτόνων μας, και ομιλώ για όλη την ανατολική μεσόγειο και βαλκανική, δεν θα μάθουμε ποτέ, τις ρίζες, τα δάνεια και τα αντιδάνεια της Ελληνικής μουσικής και ειδικά της *"παρεξηγημένης"* λόγιας και αστικής, που αναπτύχθηκε κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δηλαδή στα αστικά κέντρα της *καθ' ημάς ανατολής*.

Πρέπει ν' αναφέρω επίσης πως, σαν αρχικό θέμα της διατριβής μου, είχα επιλέξει

την ιστορικοκοινωνική ανάλυση των φαναριώτικων τραγουδιών, όπως αυτά ανιχνεύονται στις σχετικές συλλογές-μισμαγιές, και εντάσσονται στο πολιτικοϊστορικό πλαίσιο της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Καλώς, ή κακώς, το θέμα αυτό, γρήγορα με οδήγησε σε μεγαλύτερες ατραπούς, αφού από την μελέτη και μόνο της πρώτης συλλογής φαναριώτικων τραγουδιών[1], διαπίστωσα πως υπήρχαν ένα σωρό παραπέρα θέματα για ν' αναλυθούν προκειμένου να στοιχειοθετηθεί η διατριβή. Μερικά απ' αυτά τα θέματα που έχριζαν κατά την άποψή μου περαιτέρω αναλύσεως, ήταν η κοινωνία των οθωμανών, η προέλευση του πληθυσμού της Κων/πολης, η διαίρεσή του σε μαχαλάδες, οι τρόποι διασκέδασης του πληθυσμού αυτού ανά αιώνα, τα είδη, τα ονόματα και η προέλευση των "*διασκεδαστών, ή παιχνιδιατόρων, ή τσαλκιτζήδων*", η οργάνωσή τους σε συντεχνίες, οι σχέσεις, οι ομοιότητες και διαφορές των *μακαμιών* με τους βυζαντινούς *ήχους*, τα μουσικά όργανα, η μουσική της οθωμανικής Αυλής, οι λόγιες, λογοτεχνικές και ποιητικές καταβολές της οθωμανικής μουσικής, οι εντυπώσεις και οι περιγραφές των Ευρωπαίων περιηγητών της οθωμανικής αυτοκρατορίας και άλλα πολλά.

Με την σύμφωνη γνώμη του καθηγ. κ. Νεοκλ. Σαρρή, το θέμα διευρύνθηκε τελικά, στην ανάλυση και μεθοδολογία των ιστορικών και κοινωνικών δομών του μουσικού θεάματος και ακροάματος στην Οθωμανική αυτοκρατορία, για να έχει δε και ένα Ελληνικού ενδιαφέροντος παρακλάδι, προστέθηκε και το θέμα της συμμετοχής των Ρωμηών-Ελλήνων, στο προαναφερόμενο *θέαμα-ακρόαμα*.

Θα ήταν παράλειψή μου, να μην αναφερθώ από τις γραμμές αυτές, στη συμβολή των ανθρώπων, που με κάθε τρόπο, είτε εκούσια, είτε ακούσια, (χωρίς δηλαδή να το ξέρουν και οι ίδιοι), με βοήθησαν στην ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, αρχής γενομένης από την τριμελή επιτροπή που επέβλεψε την όλη προσπάθεια και ειδικά τον καθηγητή κ. Νεοκλή Σαρρή, στην συνέχεια, τον καλό μου φίλο κ. Παύλο Ερευνίδη, που μαζί ερευνήσαμε τα αρχεία του Αγ. Όρους, αλλά που με βοήθησε και σε θέματα οργανογνωσίας και οθωμανικής βιβλιογραφίας. Τον καλό μου φίλο, Κων/πολίτη Δομέστιχο στο Οικουμενικό Πατριαρχείο Κων/πόλεως Στέλιο Βερβέρη για τις ατελείωτες συζητήσεις που κάναμε στην Αθήνα και την Πόλη και την δισκογραφία της KALAN που με προμήθευσε. Την φίλη μου Κων/πολίτισσα Φραγκώ Καράογλαν για τις μεταφραστικές συμβουλές της στα τούρκικα κείμενα. Τα παιδιά των πάλαι ποτέ "*Δυνάμεων του Αιγαίου*", Πέτρο Ταμπούρη, Χρ. Τσιαμούλη και Νικ. Γράψα, που με το ύφος και το ήθος που αποδίδουν τις μουσικές τους, με έκαναν κοινωνό των μουσικών συστημάτων που ερευνώ. Τον καθηγ. Λ. Λιάβα, τον καθηγ. Χαρ. Σπυρίδη, τον Χρ. Χάλαρη, τον Νικηφ. Μεταξά του σηγκροτήματος Βόσπορος, τον Παναγ. Μυλωνά, τον Παναγ. Κουνάδη, τον Πάνο Σαββόπουλο, τον Κ. Φέρρη, το συγκρότημα «εν χορδαίς». Τους δασκάλους μου μουσικής και οργάνων, Δομ. Βαμβακάρη, αείμνηστο Αρ. Μόσχο και Γεωργ. Μαλαιφή (Βυζαντινή), καθώς και την δασκάλα μου Παραδοσιακών Χορών Μ.

1. Η *Μελπομένη*, χφ. της Ι.Μ. Βατοπεδίου, της οποίας απόσπασμα παρουσιάζω στο τέλος της παρούσας, ως Επίμετρο.

Αθανασιάδου. Τους δασκάλους μου τουρκικής γλώσσας, Sükru Ilitzak και Ουρανία Στρατηγάκη-Αδαμαντοπούλου, για την μύηση στα άδυτα μιας άλλης κουλτούρας. Όσους με βοήθησαν με βιβλιογραφικό και φωτογραφικό υλικό, όλους όσοι ακουσίως, χωρίς να το γνωρίζουν και οι ίδιοι δηλαδή, με τα γραπτά, τα τραγούδια, τις ιδέες και την στάση ζωής τους, μου μεταλαμπάδευσαν την αγάπη και το κίνητρο για ν' ασχοληθώ με το θέμα που διαπραγματεύομαι.

Κλείνοντας τον πρόλογο, είμαι υποχρεωμένος, σύμφωνα με τον Νόμο περί εκπονήσεως διδακτορικών διατριβών, να δηλώσω πώς η νέα επιστημονική άποψη που κατατίθεται με την εργασία αυτή, είναι η εξής:

Η Λόγια-έντεχνη-κλασσική Οθωμανική μουσική, παρότι άντλησε από πολλές πηγές (*πρώιμη Τουρκική, Πέρσικη, Αραβική και Βυζαντινή μουσική*), εντέλει αυτοπροσδιορίστηκε σαν ανεξάρτητο μουσικό είδος και σ' αυτής της την ανεξαρτητοποίηση, σημαντικώτατα συνέβαλαν οι Ρωμηοί (Έλληνες).

Επιπλέον, δίνονται κάποιες νέες παράμετροι, αναφορικά με την Φαναριώτικη μουσική και ποίηση, την προέλευση των "*διασκεδαστών*" της αυτοκρατορίας, ενώ τέλος, ως ***Επίμετρο***, παρουσιάζεται απόσπασμα του χφ. ***ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ*** της Ι.Μ. Βατοπεδίου Αγ. Όρους με φαναριώτικα και όχι μόνον τραγούδια.

ΠΡΟ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν συχνά οι νεώτεροι Έλληνες μουσικολόγοι, αναφέρονται στη μουσική που αναπτύχθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, συνήθως της δίνουν τον προσδιορισμό "***Λόγια, αστική μεταβυζαντινή μουσική***", εννοώντας περισσότερο, το σύνολο της "*έντεχνης*" μουσικής, των λογίων Ρωμηών-Ελλήνων, των μεγάλων αστικών κέντρων της Μ. Ασίας, της Μολδοβλαχίας και κυρίως της Κωνσταντινούπολης κατά την περίοδο, από την πτώση της ***Πόλης***, έως και την ανακήρυξη της Τουρκικής δημοκρατίας από τον Κεμάλ, όπως αυτή η μουσική, εκφραζόταν στο τρίπτυχο, ποίηση (εννοώντας τον αστικό στίχο) - μουσική (εννοώντας το ηχητικό μέλος) - χορός (εννοώντας την ρυθμική της έκφραση), αλλά και μουσικά όργανα (εννοώντας την ποικιλία και τα είδη, των οργάνων με τα οποία εξωτερικευόταν η μουσική αυτή).

Επίσης συχνώτατοι είναι οι όροι "***Θύραθεν***" και "***Εξωτερική μουσική***", εννοώντας έτσι την εκτός των *Θυρών* των εκκλησιών, ή *Εξωτερική* έντεχνη-Λόγια μουσική, που αναπτύχθηκε παράλληλα και σε θεωρητική συνάφεια με την εκκλησιαστική, αλλά με *Κοσμικό-Πολιτικό* στίχο και μουσικά όργανα.

Παράλληλα με τους παραπάνω προσδιορισμούς, λειτουργεί και ο όρος "***Κλασσική Τουρκική μουσική***", που χρησιμοποιείται κυρίως από σύγχρονους Τούρκους μουσικολόγους, οι οποίοι με την σειρά τους, ουσιαστικά αισθάνονται άμεσοι κληρονόμοι της λόγιας οθωμανικής μουσικής παράδοσης, δίνοντας έμφαση στα αμειγώς τουρκικά στοιχεία που εμφανίζει η μουσική αυτή, καθώς και στα όσα κατά την άποψή τους, η μουσική αυτή δάνεισε, ή επηρέασε τους υπόλοιπους λαούς της αυτοκρατορίας και κυρίως τους ρωμηούς-Έλληνες.

Τέλος, από τους δυτικοευρωπαίους και αμερικανούς μουσικολόγους, αλλά και αρκετούς Έλληνες και Τούρκους, όπως ο καθηγ. B. Aksoy, χρησιμοποιείται ο όρος "***Κλασσική Οθωμανική, ή Οσμανική μουσική***", θέλοντας, μ' αυτό τον τρόπο να τονίσουν, τον αυτοκρατορικό-πολιτειθνικό της χαρακτήρα.

Πάντως, σε κάθε περίπτωση, η *έντεχνη-λόγια, αστική* και όχι μόνον, μουσική και τραγούδια, καθώς και οι κοινωνικοί εκφραστές τους, αποτελούν μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη, αναφορικά με τον "*μουσικό*" πολιτισμό των οθωμανικών αστικών κέντρων/πόλεων στο παραπάνω χρονικό διάστημα, δηλαδή από την άλωση της *Πόλης*, *(παρότι όπως θα δούμε παρακάτω οι ρίζες ανάγονται πολύ πίσω)* έως την εγκαθίδρυση της *Τουρκικής δημοκρατίας* του Κεμάλ Ατατούρκ.

Η μουσική δομή και η έκφραση αυτών των τραγουδιών, φαίνεται να επιζεί ακόμα και σήμερα μέσα από τα *λαϊκά* τραγούδια των αντιστοίχων πόλεων της νεώτερης εποχής, συνεχίζοντας έτσι, –τα τραγούδια αυτά–, να συγκινούν τις ψυχές των ανθρώπων, είτε είναι πλέον Έλληνες υπήκοοι, Τούρκοι, Ισραηλίτες, Σέρβοι, ή Αρμένιοι, αφού

προηγουμένως όμως, πέρασαν από τις "*συμπληγάδες*" των κατά καιρούς εκπροσώπων των αντιπαρατιθεμένων ιδεολογιών, από τις παραμορφώσεις που προσπάθησαν να τους επιβάλλουν οι νεώτεροι ανθολόγοι, αλλά και μέσα από τις ατελείς, ή λανθασμένες καταγραφές των "*μακρόθεν θεωρητικών*", όπως σωστά επισημαίνει ο ερευνητής του ρεμπέτικου τραγουδιού Παναγ. Κουνάδης, σε σχετικό του άρθρο στην *Καθημερινή της Κυριακής (1993).*

Εντός λοιπόν των πόλεων της οθωμανικής αυτοκρατορίας, που ο πληθυσμός τους αύξανε σε όλο τον 17ο, 18ο και 19ο αιώνα, δημιουργήθηκε ένα είδος *έντεχνης-λόγιας αστικής κοσμικής μουσικής*, που τουλάχιστον ώς εν αφορά τους Έλληνες, θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε ως την ***κλασσική μουσική, της καθ' ημάς ανατολής***.

Συγχρόνως δημιουργήθηκε και ένας καινούργιος τύπος, ερωτικών περισσότερο τραγουδιών, στηριγμένων κυρίως στο ομοιοκατάληκτο δίστιχο. Τα τραγούδια αυτά είχαν μεγάλη διάδοση και κυκλοφορούσαν είτε προφορικά, είτε γραπτά σε χειρόγραφες ή έντυπες ανθολογίες, τις λεγόμενες "***μισμαγιές***". Σήμερα ονομάζονται συνήθως "*φαναριώτικα*" και οι παλαιότεροι λαογράφοι και φιλόλογοι, δεν τα αξιολογούσαν ως "*γνήσια*", αφού μέχρι πρότινος, η ποιητική τους αξία, θεωρούνταν κατώτερη της αντίστοιχης των δημοτικών τραγουδιών.

Ωστόσο, συχνά τέτοια τραγούδια ήταν δημιουργήματα του προφορικού πολιτισμού των πόλεων, και όχι μόνον "*κατά παραγγελία*", έντεχνα δημιουργήματα λογίων φαναριωτών.

Το σημαντικώτερο όμως στοιχείο αυτών των τραγουδιών, –το οποίο έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε–, είναι πως κατά την προφορική τους αναμετάδοση, αφενός αναπαράγονταν και αναδημιουργούνταν, αφετέρου από στόμα σε στόμα ξεχνιώταν ο αρχικός δημιουργός τους, με αποτέλεσμα να γίνονται ένα είδος ***αστικών "δημοτικών" τραγουδιών***. Δηλαδή η λόγια μουσική επηρέαζε τα δημώδη άσματα και τα δημώδη άσματα έδιναν έμπνευση στους λόγιους συνθέτες[1].

Το φαινόμενο αυτό δεν έχει δυστυχώς μελετηθεί από τους Έλληνες ερευνητές, μολονότι αποτελεί μία πολύ σημαντική μορφή εμπλουτισμού της προφορικής παράδοσης.

Αντιθέτως στην σύγχρονη Τουρκία, αυτή η λόγια αστική μουσική παράδοση των μεγάλων αστικών κέντρων και κυρίως της *Πόλης*, παρά τις αρχικές αντιδράσεις του νεοτουρκικού κράτους και των Τούρκων εθνικιστών, –που ήθελαν να την αποβάλουν ως ξενόφερτο είδος–, συντηρήθηκε σε άριστο θα μπορούσε να ειπωθεί επίπεδο, ίσως και για λόγους εξυπηρετήσεως εσωτερικής κατανάλωσης και υπερηφάνιας.

Έτσι λοιπόν μέσα από τις οθωμανικές πηγές, αλλά και την σύγχρονη τουρκική βιβλιογραφία, δισκογραφία, αλλά και τα τμήματα μουσικολογίας και οργανοποιίας των Τουρκικών πανεπιστημίων, συνεπικουρωμένων από τον δορυφόρο "*TurkSat*", που προβάλει συνεχώς ορχήστρες που παίζουν έργα "*κλασσικής οθωμανικής μουσικής*", εκτός των "*Τούρκων*" μουσικών δημιουργών, που έδρασαν επί οθωμανικής αυτοκρα-

1. Πάμπολλα τέτοια παραδείγματα από την αρχαιότητα, μέχρι τον Σκαλκώτα, τον Μ. Θεοδωράκη και τον Μ. Χατζηδάκι.

τορίας, ***ΕΥΤΥΧΩΣ***, μάθαμε και τους ρωμηούς μουσουργούς σαν τον Γεώργιο Σούτζο (Δραγουμανάκη), τον ποιητή και ταμπουρατζή Αθανάσιο Χριστόπουλο, τον Ζαχαρία χανεντέ, τον Πέτρο Πελοποννήσιο ή Λαμπαδάριο, τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, τον Ανέστη χανεντέ, τον Γεώργιο Πάντζογλους, τον Γιωβαννίσκο τον Μολδοβλάχο, τον Γεώργιο τον τυφλό ή στραβογιώργη, τον Σωτήριο Βλαχόπουλο, τον ταταρικής καταγωγής χριστιανό ορθόδοξο, πανεπιστήμονα Πρίγκηπα Δημήτριο Καντεμίρ, τον Άγγελο ταμπουρί, έως και τον νεώτερο Νικολάκη εφέντι, ή την λαϊκή τραγουδίστρια Eftalia, οι οποίοι μέχρι πρόσφατα αγνοούνταν από την επίσημη Ελληνική μουσική παιδεία. Οι παραπάνω όμως, εμφανίζονται ως "*Τούρκοι*" συνθέτες και μουσουργοί της οθωμανικής κλασσικής μουσικής και ίσως τελικά να είναι τέτοιοι, *–όχι βέβαια Τούρκοι με την εθνική και αιματολογική έννοια–*, αλλά τουλάχιστον "*οθωμανοί*"-Ρωμηοί, αφού αφενός έφεραν την οθωμανική υπηκοότητα, αφετέρου δημιούργησαν και συνέθεσαν, εντός του οθωμανικού μουσικού συστήματος.

Για να είμαστε όμως αντικειμενικοί, θα πρέπει να ερευνήσουμε τις πρακτικές και θεωρητικές τους μουσικές γνώσεις και βάσεις, ακόμα και συνήθειες, ούτως ώστε να διαπιστωθεί μεθοδολογικά, το κατά πόσο η μουσική αυτή, φέρει αρχαιοελληνικά, βυζαντινά, ή Περσοαραβικά, ή ακόμα και δυτικότροπα στοιχεία, ή τελικώς, αν από ένα σημείο και μετά, λειτούργησε αυτόνομα δημιουργώντας έτσι αυτό που ονομάζεται "*κλασσική οθωμανική μουσική*", εννοώντας, όχι την αμειγώς Τούρκικη μουσική, επί οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά την κοινή "*λόγια και όχι μόνον μουσική*", που έφτιαξαν άριστοι *μαΐστορες* (μουσικολογιότατοι), οθωμανοί υπήκοοι, προερχόμενοι, απ' όλα τα *μιλλιέτ* που απάρτιζαν την αυτοκρατορία και κυρίως Έλληνες (*ελεύθεροι, ή δούλοι, ή γενίτσαροι/devşirme*), Εβραίοι, Αρμένιοι, Τσιγγάνοι, Κούρδοι, Τούρκοι κ.ά.

Προκειμένου να υπεισέλθει κάποιος μελετητής, στις κοινωνικές δομές αυτού που ονομάστηκε "*κλασσική οθωμανική μουσική*", είναι κατ' αρχήν αναγκαίο, να εξετάσει τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν αυτόν τον κοινωνικό, πολιτιστικό και μουσικολογικό όρο, έστω και εάν αναζητήσει ρίζες στα βάθη της ιστορίας, της κοινωνικής δομής των επιμέρους μορφών κοινωνιών που δρούσαν εδώ και χιλιάδες χρόνια στα αστικά κέντρα της ανατολικής μεσογείου, ή ακόμα και εάν προβεί σε συγκρίσεις με αντίστοιχα κοινωνικά-πολιτιστικά και αστικά λαογραφικά φαινόμενα, είτε εκτός των σημερινών Ελλαδικών γεωγραφικών ορίων, είτε εντός αυτών, εξετάζοντας όμως και κρίνοντας τον πολιτισμό των λαών που συμβιούσαν υπό την οθωμανική αυτοκρατορία και κυρίως τις παράλληλες πολιτιστικές και μουσικές δραστηριότητες των Τούρκων.

Λέξεις, εκφράσεις, αναφορές και έννοιες όπως φαναριώτης, Πόλη, μισμαγιές, λόγια μουσική, αραβοπερσική μουσική, γαλλικά τετράστιχα, ομοιοκατάληκτο δίστιχο, ταμπουράς, Πολίτικος συρτός χορός, ζεϊ(ϊ)μπέκικος, δερβίσης, ασίκης, συντεχνία κ.τ.λ., που εμπερικλείουν μέσα τους ολόκληρο τρόπο ζωής και σε μερικές περιπτώσεις όπως οι Mevlevi δερβίσηδες ή οι sufi, ακόμα και *αιρετικές* θεοσοφικές αντιλήψεις, πρέπει να αναλυθούν επιμέρους, δεδομένου ότι αποτελούν τα υλικά που συνθέτουν το όλο κοινωνικομουσικολογικό οικοδόμημα που ζητούμε να ερευνήσουμε.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως αναφέρει σε σχετικό δημοσίευμά του ο Μ. Δραγούμης, οι μουσικές ανταλλαγές που είχαν αρχίσει τον 17ο αιώνα, κι ίσως πιο πριν ανάμεσα στον ποικίλο πληθυσμό που αποτελούσε το λαϊκό υπόστρωμα των αστικών κέντρων του Αιγαίου, του Ελλησπόντου, της Προποντίδας και της Μαύρης Θάλασσας συνεχίστηκαν με έντονο ρυθμό ως την καταστροφή της Σμύρνης το 1922.

Οι ανταλλαγές αυτές προκάλεσαν τη δημιουργία απειράριθμων μελωδιών, που οι ρίζες του βρίσκονται κυρίως: **α)** στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική με τους «ήχους» της, **β)** στη *κλασσική οθωμανική μουσική* και τις όποιες κληρονομιές της, με τα «μακάμια» της –που ονομάστηκαν από τους Έλληνες «δρόμοι»–, **γ)** στη δημοτική μουσική της Μυσίας, της Αν. Θράκης, της Βιθυνίας και των δυτικών παραλίων της Μικρασίας, στα Ελληνικά παράλια της Μικρασίας, στα Ελληνικά νησιώτικα και αστικά λαϊκά τραγούδια και τέλος στη δημοτική μουσική των βορείων γειτόνων μας και ιδιαίτερα των Ρουμάνων.

Η μουσική αυτή –ίσως επειδή ήταν κάπως ανομοιογενής– και θύμιζε ανατολή, πράγμα που a priori εθεωρείτο "*βάρβαρο και εκφυλισμένο*", λόγω του βεβαρημένου παρελθόντος της "*τουρκοκρατίας εν Ελλάδι*", δεν τράβηξε όσο θα έπρεπε την προσοχή των λαογράφων και φιλολόγων μας και έτσι δεν ευτύχησε να καταγραφεί σε νότες και να δημοσιευθεί σε ειδικές συλλογές, όπως η παλαιότερη δημοτική μουσική.

Ευτυχώς, όμως κάποιοι σαν τον Ρήγα Φερραίο, ή τον Ζήση Δαούτη και τον αρχιδιάκονο Πατριαρχείου Αντιοχείας Ναυτουνιάρη, ή Καντουνιάρη, περισυνέλεξαν, πάμπολλα "*αστικά καταστιχάκια*", που τραγουδιώνταν στα καλά φαναριώτικα σπίτια και τους καφενέδες, –εκτός από αυτά που και οι ίδιοι έγραφαν ή "*εμέλιζαν*"–, με αποτέλεσμα σήμερα, χάρις σ' αυτές τις συλλογές (*μισμαγιές*), αλλά και τις οθωμανικές πηγές που αναφέρουν συνθέσεις *ρωμηών* συνθετών, να έχουμε μια καλή εικόνα του λόγιου-αστικού μουσικοποιητικού, "*Ελληνικού γίγνεσθαι*", καθώς και της συμβολής του στον οθωμανικό μουσικό πολιτισμό.

Εξετάζοντας το υλικό αυτό, βλέπουμε ότι εκτός από την καλλιτεχνική του αξία, έχει και μεγάλη ιστορική σημασία, αφού αποτελεί την πιο ουσιαστική πηγή που διαθέτουμε για την μελέτη των καταβολών του μετέπειτα *ρεμπέτικου τραγουδιού*, αν αυτή η πηγή συνδυαστεί και με τις πηγές που έχουμε, για τις μουσικές των ταμπάκηδων (βυρσοδεψών), ασίκηδων (μοναχικών τροβαδούρων), λεβέντηδων (πληρωμάτων του οθωμανικού ναυτικού), φουστανελλοφόρων αρβανιτών ταμπουρατζήδων (οργανοπαικτών του ταμπουρά) και άλλων πολλών.

Όπως ορθά επισημαίνει ο ***Θρ. Γεωργιάδης***:

"Για όποιον ερευνά, αποκλειστικά, την καθιερωμένα λεγομένη, παραδοσιακή Ελληνική μουσική, την εκκλησιαστική «βυζαντινή», ή την κοσμική, ή και τους δύο αυ-

τούς κλάδους, του ίδιου μουσικού κορμού με τις πανάρχαιες όμως ρίζες, η «*λαϊκή αστική, ή λόγια μουσική των ρωμηών της οθωμανικής αυτοκρατορίας*», αρχικά του δίνει την εντύπωση πως κινείται σε διαφορετικό πλαίσιο.

Όμως, από μιαν άλλη άποψη και συγκεκριμένα από την άποψη της «*κατασκευής*» αυτής της μουσικής, ο ίδιος ερευνητής μπορεί να νιώθει μαζί της, άνετα και οικεία.

Ακούει δηλαδή και διαπιστώνει, μέσα σ' αυτήν, την ποικιλία των Ελληνικών, αρχαίων και βυζαντινών, «τρόπων» και «ήχων», ανάμεσα στους φθόγγους της μιας, ή της άλλης μουσικής «κλίμακας».

Διαπιστώνει, επίσης, την μέθοδο χειρισμού αυτών των φθόγγων, η οποία δίνει και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα στον καθένα από τους «τρόπους» ή τους «ήχους», όπως τον απέδιδαν οι λαϊκοί μουσικοί των ανατολικών περιοχών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Οι όροι αυτοί, για τους θεωρητικούς και τους πρακτικούς μουσικούς «*της μουσικής της καθ' ημάς Ανατολικής Εκκλησίας*» εσήμαιναν και σημαίνουν την δοσμένη από αλλοεθνείς, αλλόγλωσση ονομασία των οκτώ βασικών «ήχων» της βυζαντινής μουσικής, των τεσσάρων «κυρίων» και των τεσσάρων «πλαγίων» και άλλων που προκύπτουν από συνδυασμούς, ή διαφόρους χειρισμούς τους και που τους ανέφερει η θεωρία της παλαιάς εκκλησιαστικής μουσικής με τα ονόματα: μέσοι, παράμεσοι, δίφωνοι, τρίφωνοι, τετράφωνοι, κ.ά.[1]

Εξάλλου, όπως υποστήριζε ο αείμνηστος Σίμων Καράς:

"... Για να τεχνολογήσουμε αυτές τις μελωδίες[2] είμαστε υποχρεωμένοι ν' αναφερθούμε στους «ήχους» της «βυζαντινής μουσικής», που βέβαια, υπήρχαν πριν από την αλλόγλωσση μετονομασία τους στην αραβοπερσική. Άλλο τόσο όμως, είμαστε υποχρεωμένοι, για να καταγράψωμε πιστά τις μελωδίες αυτές, να καταφύγουμε στην ειδική μουσική σημειογραφία που έχει εφευρεθεί, για να αποδίδει τους «ήχους», δηλαδή την «παρασημαντικήν-μουσικήν γραφήν» της «Βυζαντινής» εκκλησιαστικής μουσικής, που είναι επίσης, ιδιαίτερα κατάλληλη για την καταγραφή και της «δημοτικής» Ελληνικής μουσικής[3].

Το είδος αυτό της μουσικής, που για τον χαρακτήρα του, την εξέλιξή του και την επίδραση που δείχνει ως κοινωνικό φαινόμενο, ονομάσθηκε «*λόγια, έντεχνη, ή λαϊκή αστική μουσική των ρωμηών της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ή πιο γενικά κλασσική οθωμανική μουσική, προκειμένου να συμπεριλάβει με τον αυτοκρατορικό της χαρακτήρα, όλους τους*

---

1. Δεν πρέπει να συγχέωνται οι όροι δίφωνος, τρίφωνος, τετράφωνος, με τους παρόμοιους της δυτικής μουσικής που σημαίνουν συνήχηση, ενώ στην βυζαντινή οι ήχοι αυτοί μετρούν την απόσταση από το βασικό φθόγγο της «κλίμακος» κατά μία ή δύο κ.λπ. «Φωνές» δηλαδή φθόγγους.

2. Εννοεί τις λόγιες, ή λαϊκές αστικές μουσικές των ρωμηών της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

3. Τα ποικίλα ανάμεσα στους φθόγγους μιας «κλίμακος» διαστήματα που υπονοούνται στους «ήχους» ή τα «μακάμια», επειδή διαφέρουν από εκείνα της ευρωπαϊκής μουσικής, δεν είναι δυνατόν να τα αναπαραστήσει η σημειογραφία του «πενταγράμμου». Γι' αυτό, οι δυτικοί μουσικοί που επιχειρούν να καταγράψουν στην δική τους σημειογραφία την Ελληνική, ή άλλη μη ευρωπαϊκή μουσική, χρησιμοποιούν «συνθηματικές» παραλλαγές των σημειογραφικών συμβόλων τους, η επινοούν και άλλα. Όλα αυτά όμως, απαιτούν επεξηγήσεις για τον αναγνώστη που έχει ευρωπαϊκή μουσική παιδεία. Αλλά και τότε ακόμη, δεν μπορούν να τον οδηγήσουν στην αναπαραγωγή των διαστημάτων που επιχειρούν να περιγράψουν, εφ' όσον τα διαστήματα αυτά είναι έξω από την πρακτική της δυνατότητες των τυπικών οργάνων της, όπως το πιάνο.

λαούς που σπνεισέφεραν σ' αυτή», προσφέρεται ειδικά για μουσική έρευνα, την προσελκύει μάλιστα ιδιαίτερα, όταν θεωρείται και ερευνάται από την Ελληνική του σκοπιά.

Αυτό συμβαίνει γιατί, στην μουσική του σύσταση[4], το είδος αυτό, περιέχει, –όπως στην τεχνική της δομή και η παραδοσιακή, εκκλησιαστική και δημοτική μουσική–, τα στοιχεία εκείνα, που εύλογα ή όχι, έχει συμβεί να προκαλέσουν προβληματισμούς για την Ελληνικότητα μιας μουσικής που εμφανίσθηκε στον Ελλαδικό και Μικρασιατικό χώρο, ή που πάντως, καλλιεργήθηκε από Ελληνικούς πληθυσμούς, ή τέλος πάντων, για να έχουμε και την αντίθετη όψη του ίδιου θέματος, το είδος αυτό περιέχει στοιχεία που δημιουργούν προβληματισμούς για την ενδεχόμενη Ελληνικότητα μιας μουσικής που, με αυτούσια, ή παρόμοια σύσταση, που καλλιεργήθηκε και από λαούς μη Ελληνικούς, αλλά σε περιοχές όμως γειτονικές με τους Έλληνες και σε αναπόφευκτη πολιτιστική επικοινωνία μαζί τους, και όπου κάποτε, η Ελληνική κυριαρχία και τα επακόλουθά της, κάλυψαν μια μακρόχρονη περίοδο της ιστορίας τους.

Επομένως, –όπως εκτίθεται εδώ–, και οι δύο όψεις του ίδιου θέματος, βασίζονται στα εξής δεδομένα: **α**) ότι κοινά σημεία συνδέουν την Ελληνική μουσική και την μουσικήν άλλων λαών (*για την συγκεκριμένη περίπτωση, λαών της ανατολικής μεσογείου*), **β**) ότι τα κοινά αυτά σημεία τα διαπιστώνουμε και στην «λόγια, έντεχνη και λαϊκή αστική μουσική» και **γ**) ότι το πρόβλημα, πλέον, εάν υπάρχει, είναι η καταγωγή αυτών των συνδετικών, κοινών σημείων.

Οπωσδήποτε, αυτά είναι, που μπορούν να φέρουν σε απορία και σύγχυση έστω, τον μη ειδικό, αλλά παρατηρητικό ακροατή, καθώς οι ενδείξεις αυτής της συγγένειας φθάνουν στην αίσθησή του με την εντύπωση ενός χαρακτηριστικού «*ύφους*» που του αφήνει ερωτήματα, εάν εκείνος προηγουμένως και από μόνος του, δεν αποφασίσει να το τιτλοφορήσει, χονδροειδώς με τον "*αρνητικό τίτλο*" του «*ανατολίτικοι*», και έτσι να 'ξωφλήσει *δια παντός* μαζί του...!!

Γι' αυτόν κυρίως, τον μη ειδικό αλλά ενδιαφερόμενο μελετητή, προορίζεται αυτή η διατριβή, ακριβώς για να προσφέρει κάποιες στοιχειώδεις πληροφορίες και τεχνικές, αλλά και για να αναλύσει τις ιστορικοκοινωνικές δομές του μουσικού θεάματος και ακροάματος στην οθωμανική αυτοκρατορία, ούτως ώστε ο μελετητής να εφοδιάσει με τα παραπάνω, τα κριτήρια του και έτσι να μπορεί, αυτό το μουσικό είδος που βασικά μας απασχολεί εδώ, να το εξηγεί ασφαλέστερα ως *μουσική υπόσταση* και να το διακρίνει καθαρότερα μέσα στο πλέγμα των διαφόρων τεχνικών και ιστορικών σχέσεών του.

Ήδη, με τα όσα προαναφέρθηκαν, γίνεται σαφές ότι ένας ειδικευμένος στην παραδοσιακή Ελληνική μουσική, αναγνωρίζει μέσα στην κατασκευή μιας μελωδίας «λόγιας, ή *λαϊκής μουσικής*», τον ίδιο, –όπως και στην «μελοποιΐα» της εκκλησιαστικής και της δημοτικής μουσικής–, χειρισμό φθόγγων και διαστημάτων, που προκύπτουν από αρχαίους Ελληνικούς «*τρόπους*» και βυζαντινούς «*ήχους*».

Επίσης, αναγνωρίζει ικανό αριθμό αυτών των «*τρόπων*» και «*ήχων*», κάτω από ξενόγλωσσες ονομασίες (*με αραβοπερσική κυρίως προέλευση*), που τις χρησιμοποίησαν

4. Τουλάχιστον αυτήν που προσδιορίζει την πρωτογενή του γνησιότητα και τις επιβιώσεις του.

στην πρακτική τους ορολογία, μουσικοί του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας, ως κοινή μουσική γλώσσα επικοινωνίας με τους άλλους μουσικούς της αυτοκρατορίας, που προέρχονταν από άλλες εθνότητες.

Έχουμε λοιπόν έτσι, μία ένδειξη για τα κοινά σημεία που αναφέρθηκαν προηγουμένως, *αφού διαφορετικές ονομασίες, δοσμένες από διαφορετικούς λαούς, προσδιορίζουν, σε πολλές περιπτώσεις, ακριβώς τις ίδιες διατάξεις φθόγγων και διαστημάτων, καθώς και τις μεθόδους χειρισμού τους, που θα μπορούσαν να σημανθούν το ίδιο, είτε με τον αρχαίο Ελληνικόν όρο «τρόπος», είτε με τον Βυζαντινό «ήχος», είτε με τον Περσικό «πεντέ», είτε με τον Αραβικό «μακάμ» είτε, τέλος, με τον πάλι Ελληνικό όρο «δρόμος»*, που για τους Έλληνες μουσικούς της Μ. Ασίας σήμαινε ότι και οι προηγούμενοι μουσικοί αραβοπερσικοί όροι, αντιστοιχούσαν στα ίδια μουσικά συστήματα που και αυτοί γνώριζαν στην γλώσσα τους (*αναλυτικά στα Κεφ. IV & V*).

Όπως αναφέρει ο Νικηφόρος Μεταξάς (*συγκρότημα Βόσπορος*), αλλά είναι και γενικώς αποδεκτό από τους εθνομουσικολόγους, σε πολλές χώρες ο όρος **"*παραδοσιακή μουσική*"** υποδηλώνει απλά τη λαϊκή, δημοτική μουσική μιας ορισμένης περιοχής. Όμως η μουσική στην Οθωμανική Αυτοκρατορία **παρ' ότι είναι παραδοσιακή** δεν μπορεί να περιοριστεί στο πλαίσιο της έννοιας της λαϊκής μουσικής. Σήμερα (*όπως προαναφέρθηκε*) **ονομάζεται "*κλασσική*", ή και "*έντεχνη*" μουσική (art music), ενώ στους προηγούμενους αιώνες ονομαζόταν *ilm-i-musiki* που σημαίνει "*η επιστήμη της μουσικής*", αφού όντως είναι μια κλασσική τέχνη**.

Ακόμα και ένα "*αυτί*" ξένο προς τη μουσική αυτή, εύκολα μπορεί ν' αντιληφθεί αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Παρότι η παραπάνω αναφορά μπορεί να φανεί αντιφατική, –μιας και συνδυάζει την ουσία του "*κλασσικού*" και του "*παραδοσιακού*"–, εν τούτοις εάν ερευνήσουμε τους συνθέτες, την δομή, την εξέλιξη και τις μεθόδους διδασκαλίας της μουσικής αυτής, θα φανερωθεί η έλλειψη της αντίφασης.

Η κλασσική οθωμανική μουσική, είναι βασισμένη σε μια προφορική παράδοση που έχει όμως ορισμένους κανόνες και αρχές, στοιχεία που πρέπει να ληφθούν ως θεωρητικά. Ήδη το φαινόμενο του makam, συμπεριλαμβάνει θεωρητικές και συμβατικές θέσεις.

Η μουσική στην Οθωμανική Αυτοκρατορία στερείται σχεδόν παντελώς συστήματος γραφής. Καμμιά από τις προσπάθειες μουσικών στην ιστορία της μουσικής αυτής για την εξεύρεση μουσικής γραφής δεν είχε επιτυχία. Η κύρια αιτία ήταν το γεγονός πως, για τους μουσικούς η γραφή δεν μπορούσε να εκφράσει όλες τις αποχρώσεις του makam.

Ακόμα και σήμερα για πολλούς μουσικούς, η μουσική γραφή δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας μελωδικός σκελετός. Εκτός από τους τονισμούς του makam, το ύφος και τα ποικίλματα αναμένονται από τον εκτελεστή. Έτσι, ένα μουσικό έργο αποκτά οντότητα μέσω της εκτέλεσής του. Όσον αφορά την εκτέλεση, αυτή μαθαίνεται μέσω της εσωτερικής σχέσης διασκάλου-μαθητή.

Οπωσδήποτε το γεγονός αυτό, δηλαδή η αντίδραση προς την γραπτή μουσική, είναι κάτι που χαρακτηρίζει όλες τις παραδοσιακές λαϊκές μουσικές του κόσμου.

Στην κλασσική οθωμανική μουσική, τα στοιχεία που δεν μπορούν να εκφραστούν μέσω της μουσικής γραφής, αποτελούν μέρος της ελευθερίας που παρέχεται στον μουσικό να αναπαράγει τη δεδομένη πρώτη μουσική ύλη με ερμηνείες και αποχρώσεις μέσω του

προσωπικού του αισθητηρίου. Εφόσον μόνο ο σκελετός της μελωδίας είναι δεδομένος, δηλαδή το makam, ο μουσικός πρέπει να συμβάλλει από μόνος του με τις δικές του καλλιτεχνικές δυνατότητες και αυτοσχεδιασμούς, αφού αυτό είναι το ουσιώδες στη μουσική αυτή.

Ένας άλλος παράγοντας που δεν επιτρέπει τον χαρακτηρισμό της σαν λαϊκή μουσική είναι το ότι οι πιο πολλοί συνθέτες της, καθώς και πολλοί μουσικοί είναι γνωστοί. Από την άλλη μεριά η μεταβίβαση της γνώσης από γενιά σε γενιά πραγματοποιείται δια μέσου της σχέσης δασκάλου-μαθητή και όχι δια μέσου γραπτών έργων και ιστορικών διατριβών.

Υπάρχουν όμως και άλλα στοιχεία που ενισχύουν τη θέση της σαν κλασσική μουσική. Ήταν η μουσική της γραφειοκρατικής *ελίτ* και υπό την προστασία των Σουλτάνων, εξελίχθηκε σε αστικούς χώρους και ιδίως στο σαράι, χωρίς να εξαπλωθεί ποτέ στις αγροτικές περιοχές της Μικράς Ασίας, εκτός ειδικών εξαιρέσεων και μεταλλάξεων, όπως επί παραδείγματι, όταν κάποιο οργανικό τραγούδι παιζόταν από τους μουσικούς του σαραγιού σε κάποιο καπηλειό (μεϊχανέ) και εκεί τύγχανε κοινής αποδοχής, οπότε με την προφορική παράδοση, μεταδιδόταν από στόμα σε στόμα σχεδόν σε όλη την αυτοκρατορία και τους λαούς της, οι οποίοι επάνω στην αρχική μελωδία, προσάρμοζαν στίχους στην γλώσσα τους (*π.χ. ελληνικούς, τούρκικους, αρμένικους, εβραϊκούς κ.λπ.*), ενώ ξεχνιώταν το όνομα του αρχικού συνθέτη, δημιουργουμένου έτσι του υβριδίου που ονομάζουμε αστικό-λαϊκό τραγούδι[5].

Η δεύτερη σημαντική ιδιομορφία της μουσικής αυτής είναι το ότι αντανακλά τον πολυεθνικό χαρακτήρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Εκτός από τους Τούρκους, υπήρχαν Πέρσες, Αρμένιοι, Εβραίοι, Έλληνες-ρωμηοί, τσιγγάνοι και άλλοι λαοί των Βαλκανίων που συμμετείχαν ενεργά στην μουσική αυτή. Η καλλιτεχνική τους δύναμη δεν ήταν λιγότερη από αυτή των Τούρκων συνθετών και μουσικών, αντιθέτως μάλιστα ο καθηγ. B. Aksoy την θεωρεί δημιουργό.

Χωρίς αμφιβολία λοιπόν, η μουσική στην Οθωμανική Αυτοκρατορία δεν είναι απλώς το μουσικό-πολιτιστικό προϊόν ενός ορισμένου γεωγραφικού χώρου. Ανάμεσα στις μορφές τέχνης στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, η μουσική είχε τον πιο ενωτικό ρόλο για τους λαούς της.

Εκτός από τους Τούρκους, οι Έλληνες, οι Αρμένιοι, οι Εβραίοι και άλλα έθνη του χώρου αυτού μπορούν να δουν την ιστορική αυτή μουσική σαν μέρος της πολιτιστικής τους κληρονομιάς και να εκτιμήσουν την αξία της.

Στην παρούσα διατριβή, δεν θ' ασχοληθούμε με την πλούσια μουσική παράδοση της Ιωνίας και της Μ. Ασίας και ειδικά της Σμύρνης, της Καππαδοκίας, του Πόντου ή της Θράκης, ή το εν γένει Δημοτικό τραγούδι, αφού αφ' ενός είναι επαρκέστατες οι ήδη δημοσιευμένες μελέτες, αφ' ετέρου αντικείμενό μας εδώ είναι οι κοινωνικές δομές και το περιβάλλον της οθωμανικής μουσικής όπως εκφράστηκε ή εκπονήθηκε από την Αυλή και την Πόλη. Τέλος δε αφήνω εντελώς απ' έξω την επτανησιακή μουσική λόγω ελλείψεως ή ελάχιστης οθωμανικής επιρροής.

---

5. Γνωστή περίπτωση η λόγια σύνθεση Nigriz Zeybek του Tanburi Cemil Bey που έγινε λαϊκό-παραδοσιακό τραγούδι, ως «αϊντέ Μανταλιώ και Μανταλένα».

Ι. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟ ΟΘΩΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΣΤΗ Μ. ΑΣΙΑ

Όπως συμπεραίνει ο *Σπ. Βρυώνης*, στο έργο του "*Η παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού της Μ. Ασίας και η διαδικασία του εξισλαμισμού*[1], "*... μετά την κατάρρευση του Βυζαντίου στην Ανατολή, η χριστιανική κοινωνία αναγκάστηκε να προσαρμοστεί με τη διακυβέρνηση και τον πολιτισμό των μουσουλμάνων. Παραδοσιακά, ο αναπροσανατολισμός αυτός θα έπρεπε να είχε γίνει μέσα στα πλαίσια των εκκλησιαστικών θεσμών, αλλά αυτοί είχαν τελείως αποδυναμωθεί λόγω του συγκεκριμένου χαρακτήρα της τουρκικής κατάκτησης...*"

Έτσι λοιπόν οι χριστιανικές κοινότητες υπέκυψαν στις δυνάμεις του Ισλάμ. Τα διάφορα τουρκικά κράτη και η κοινωνία που αναπτύχθηκε στα εδάφη της Ανατολής, ήταν απομιμήσεις των αντίστοιχων στα παλαιότερα εδάφη που ήδη κατείχε το Ισλάμ, ενώ διάφορες ιστορικές περιστάσεις και συγκυρίες, οδήγησαν στη συνεχή μετανάστευση μουσουλμάνων θεολόγων και δερβίσηδων στην Ανατολή.

Οι σουλτάνοι απαλλοτρίωσαν την πλειονότητα των εδαφών, των εσόδων και των κτιρίων των χριστιανών, παραχωρώντας τα στους μωαμεθανούς κοσμικούς και θρησκευτικούς οπαδούς. Αποτέλεσμα ήταν, η εμφάνιση τζαμιών, θεολογικών σχολών, νοσοκομείων και παρόμοιων ιδρυμάτων σε ολόκληρη την Ανατολή, συχνά στα ίδια κτίρια και στα ίδια εδάφη που ανήκαν προηγουμένως στην Ελληνική Εκκλησία. Τόσο τα ιδρύματα αυτά, που ήταν επανδρωμένα με ένθερμους ιεραποστόλους, όσο και η μουσουλμανική κοινωνία –που θρησκευτικά ήταν επίσης επιθετικά διατεθειμένη– εύκολα αφομοίωσαν τους αποθαρρημένους και εγκαταλελειμμένους από την κεντρική Βυζαντινή διοίκηση χριστιανούς.

Σε άλλο πάλι συμπέρασμά του ο Σπ. Βρυώνης[2], αποφαίνεται πως, η ανώτερη τουρκική κοινωνία στη Μικρά Ασία, είχε κυρίως ισλαμικά χαρακτηριστικά, ιδίως Περσοαραβικά. Η αδιάσπαστη ένωση της θρησκείας και του κράτους, που καθόρισε όλες τις επίσημες μορφές της κοινωνίας, είχε ως αποτέλεσμα μια μουσουλμανική κρατική δομή, αλλά και πολιτισμική ζωή. Η δομή του σουλτανάτου, η γραφειοκρατία, η θρησκεία, η λογοτεχνία και μεγάλο μέρος της τέχνης ήταν ισλαμικά. Η βυζαντινή κοινωνία, εξάλλου, δεν ήταν δυνατόν να έχει επίδραση στους ισλαμιστές, ως θεσμός τουλάχιστον, επειδή ήταν στενά συνδεδεμένη με τη βασιλεία και την Ορθοδοξία, με αποτέλεσμα, εάν μια κοινωνία τελικά αποδεχόταν μαζικά τους βυζαντινούς τυπικούς θεσμούς, να υιοθετεί μόνο την βυζαντινής μορφής θεοκρατία (*όπως συνέβη στη Σερβία και τη Βουλγα-*

1. Σπ. Βρυώνης, Μ.Ι.Ε.Τ., 1996, σελ. 354.
2. Σπ. Βρυώνης, ΜΙΕΤ 1996: 434.

ρία). Υιοθέτηση των βυζαντινών θεσμών θα μπορούσε να είχε γίνει ίσως, μόνο στην περίπτωση που η γειτονική κοινωνία, ήταν ακόμη ασχημάτιστη και δεν είχε συνδεθεί με κάποιο ανεπτυγμένο εκκλησιαστικό κρατικό μηχανισμό, πράγμα όμως που δεν συνέβαινε με τους Τούρκους, αφού αυτοί, ήδη είχαν συνεδεθεί με τον ισλαμισμό.

Όσα στοιχεία της βυζαντινής τυπικής πολιτιστικής έκφρασης εμφανίστηκαν στην οθωμανική κοινωνία, μάλλον πέρασαν έμμεσα, μέσω του ισλαμικού πολιτισμού, ουσιαστικά Περσοαραβικού, που προϋπήρχε τον Τούρκων και ο οποίος σε θέματα φιλοσοφίας, μαθηματικών και μουσικής θεωρίας τουλάχιστον, ήταν επηρεασμένος από τους αρχαίους Έλληνες και τους βυζαντινούς.

Όπως αναφέρει στο σχετικό ένθετο ενός cd, με θέμα την συναυλία του Ελληνοτουρκικού συγκροτήματος "*Βόσπορος*" στο Ηρώδειο, ο Νικηφόρος Μεταξάς: "*... εάν η ilm-i-musiki (Τέχνη της μουσικής) αντικατοπτρίζει, –μέσω των αυστηρών πυθαγορικών συστημάτων και της υποταγής σε μια ουράνια ιεραρχία–, την αιωνιότητα της αρμονικής συνύπαρξης της βυζαντινής ελληνικής ψυχής και της οθωμανικής τουρκικής ψυχής στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου, ο Μπεκτασισμός και ο Αλεβισμός από την άλλη, αντικατοπτρίζουν τις αυτόχθονες δυνάμεις της Ανατολικής γης που εκφράζονται ποικιλόμορφα στη μουσική την ποίηση και τους χορούς τους. Οι Τούρκοι είναι "εξω-γήινοι" ως σωματικά νομάδες, απίστευτα σταθεροί στο πνεύμα, προσκολλώνται πνευματικά στον ουράνιο κεραυνό-Θεό Tanri. Οι πρωτότυπροι μετά δυσκολίας πατούν στη γη και συχνά υποφέρουν από ατροφία των ποδιών. Έφιπποι πληρούν τις περισσότερες βιοτικές τους ανάγκες. Η επαφή τους με την ύλη είναι λαφυραγωγική, αρπακτική βίαιη. Η διανυκτέρευση στην κυκλική γιουρτ είναι γεμάτη όνειρα φυγής από τη γη, σαν τον καπνό που δραπετεύει μέσω του κεντρικού της άξονα κι από το άνοιγμα της οροφής προς τον πολικό αστέρα. Δεν γεωμετρούν...*".

Έτσι λοιπόν φαίνεται πως η πραγματική προσγείωση των Τούρκων γίνεται στη χώρα των Ρωμαίων-Rum, στη Μικρά Ασία, όπου και συναντούν τις υπόγειες ενέργειες της Πελασγίας Θεάς Κυβέλης, που σαν σύμβολό της είχε μια μαύρη πέτρα, σφραγισμένη τώρα στην Καάμπα της Μέκκα.

Ο Μπαμπαϊσμός του 12ου-13ου αιώνα φανερώνει ήδη την ενσωμάτωση του Σαμανισμού, στα αυτόχθονα υπόγεια ρεύματα της ψυχικής ιδιοσυστασίας της Μικράς Ασίας[3].

Η Ανατολία, χοάνη διδασκαλιών, τόπος θρησκευτικών ανταλλαγών, συγχώνευσης και μερικές φορές σύγχυσης των πιο διαφορετικών δοξασιών, εικόνα χρονολογημένη από την βαθιά αρχαιότητα.

Από τη Φρυγία προέρχεται η λατρεία της Μεγάλης Θεάς-Μητέρας που λατρεύτηκε σε όλον τον Ελληνο-ρωμαϊκό κόσμο με την μορφή μιας μαύρης πέτρας, την οποία η ρωμαϊκή Σύγκλητος διέταξε να μεταφέρουν στον Παλατίνο λόφο το 204 μ.Χ.

Η Άρτεμις της Εφέσου, Παρθένος και Μητέρα γόνιμη ταυτόχρονα, έγινε σεβαστή με την μορφή ενός αγάλματος που κατέβηκε από τον ουρανό, στον ίδιο τόπο όπου ορισμένες παραδόσεις τοποθετούν την κοίμηση της Παρθένου Μαρία.

3. Ελληνοσαβαϊσμός, Διονυσιακή λατρεία, Ορφισμός, Παυλικιανοί, Κέλτες-Γαλάτες, ακόμα και Χριστιανοί άγιοι που μέσω των σπηλαίων ενσωματώθηκαν στη γη αυτή.

Για τους Έλληνες, "*... η ιδέα να προβλέπουν το μέλλον μέσα από τα άστρα προερχόνταν από τους Κάρες. Οι Φρύγες επόπτευαν πρώτοι το πέταγμα των πουλιών, οι Ίσαυροι μελέτησαν τους οιωνούς και οι άνθρωποι της Τελμεσσού την μαντεία μέσω των ονείρων*"[4].

Στην Ανατολή άνθισαν οι πιο διαφορετικοί μεταξύ τους μυστικοί, – αιρετικοί για τους μεν, εμπνευσμένοι προφήτες για τους δε.

Ο Κήρινθος που διεφώνησε με τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή στην Έφεσο (1ος αιώνας), ή ο Μαρκίων του οποίου την διδασκαλία καταπολεμούσε τον 2ο αιώνα ο Ειρηναίος της Λυών, ήταν από την Μικρά Ασία όπως και ο σοφός πυθαγόρειος Απολλώνιος ο Τυανεύς.

Η πόλη της Πεπούζα στην Φρυγία ήταν η "*Ιερουσαλήμ των Μοντανιστών, ή των Κατά αιρετικών*", ομάδας που έδρασε από τον 2ο μέχρι τον 8ο αιώνα, διακηρύσσοντας πως ο Μελχισεδέκ ήταν ανώτερος από τον Χριστό και της οποίας ορισμένες ιδέες ξαναβρίσκουμε στους Ισμαηλίτες. Ομοίως στην Αντολή εμφανίστηκαν και οι Νεοπλατωνικοί, ιδιαίτερα στην Αφροδισία. Εκεί βρίσκουμε και τον Χριστιανισμό, τους "*Υψιστάριους*" της Καππαδοκίας οι οποίοι παρατηρούνται μέχρι τον 9ο αιώνα, καθώς και τους Αθιγγάνους του Αμορίου, που έλεγαν πως μέλος τους ήταν και ο αυτοκράτορας του Βυζαντίου Μιχαήλ ο 2ος (820-829 μ.Χ.).

Η εικονοκλαστική κίνηση στην Ανατολική Εκκλησία, η οποία τάραξε το Βυζάντιο για περισσότερο από έναν αιώνα (711-843), ξεκίνησε στη Φρυγία. Οι ιδέες της συναντιόντουσαν φαίνεται με τις ιδέες των Μουσουλμάνων, των Μανιχαϊστών και των Παυλικιανών όσον αφορά μια δυσπιστία απέναντι στη λατρεία των Εικόνων. Μανιχαϊστές προερχόμενοι από το Ιράν, δυϊστές Παυλικιανοί από την Αρμενία, καταδιωγμένοι από το Βυζάντιο και σύμμαχοι των Αράβων, Σαμάνοι από την Κεντρική Ασία, που ήρθαν μαζί με τους Τούρκους τον 11ο αιώνα, Βουδιστές που έφθασαν μαζί με τους Μογγόλους τον 13ο αιώνα και τέλος Μουσουλμάνοι που τελικά μέσω των αράβων πολεμιστών κατ' αρχήν και μεταγενέστερα μέσω των εξισλαμισθέντων τουρκικών φύλων, έκαναν την θρησκεία του Μωάμεθ να θριαμβεύσει.

Όλα αυτά τα διαδοχικά κύματα σίγουρα άλλαξαν την Ανατολία, χωρίς όμως να την ομοιομορφοποιήσουν. Οι τελευταίοι που έρχονταν έφερναν και την αυθεντικότητά τους, αλλά γνώριζαν πάντοτε να αποκομίζουν κέρδος από όσα είχαν συνεισφέρει οι προκάτοχοί τους, σύμφωνα με μια συγκρητιστική διαδικασία χάρη στην οποία πολλές πνευματικές σταθερές επεβίωσαν παρά τις διαδοχικές πολιτικές εξουσίες.

Η επίσημη έκφραση της τουρκικής κοινωνίας (Hochkultur), ήταν μουσουλμανική, η λαϊκή της όμως μορφή (Tiefkultur), είχε έντονα βυζαντινά χαρακτηριστικά. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, οι ηττημένοι υπήκοοι των Τούρκων ήταν οι χριστιανοί Μικρασιάτες.

Η οικονομική ζωή των Σελτζούκων και των Οθωμανών καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τους χριστιανούς αγρότες και αστούς. Η βυζαντινή επίδραση ήταν ιδιαίτε-

4. Κλήμης Αλεξανδρείας, τέλος του 2ου αιώνα.

ρα έντονη στην αγροτική ζωή, αλλά και στις πόλεις που είχαν τις δικές τους παραδόσεις των τεχνών και του εμπορίου. Στις αστικές όμως αυτές παραδόσεις σημειώθηκε σημαντική επιμιξία με μουσουλμανικά αστικά στοιχεία, όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί από τους *σοφούς* Αββασίδες της Βαγδάτης.

Η επιβίωση της οικονομικής ζωής του Βυζαντίου, είχε επίσης σημαντικές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του τουρκικού φορολογικού συστήματος και της διοίκησης και τελικά, η πλατιά αυτή απορρόφηση και η μερική επιβίωση των χριστιανικών πληθυσμών, άφησε έντονα τα ίχνη της, τόσο στην οικογενειακή ζωή, όσο και στη λαϊκή θρησκευτικότητα των Τούρκων.

Ποιες ήταν όμως οι επιπτώσεις των τουρκικών κατακτήσεων και των θεσμών στη βυζαντινή κοινωνία και τον βυζαντινό πολιτισμό;

Οι απαιτήσεις των τουρκικών πολιτικών, οικονομικών, φεουδαλικών και θρησκευτικών θεσμών κατέστρεψαν την οικονομική, πολιτική και κοινωνική βάση του βυζαντινού Hochkultur στην Μικρά Ασία (και στα Βαλκάνια), έτσι ώστε ο πολιτισμός αυτός περιορίστηκε σχεδόν αποκλειστικά σε Volkskultur ή Tiefkultur (λαϊκό πολιτισμό).

Σε αντίθεση λοιπόν με τους Οθωμανούς Τούρκους, οι οποίοι ανέπτυξαν πλούσια επίσημη λογοτεχνία, κλασσική μουσική και εντυπωσιακή αρχιτεκτονική, τα οποία θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, η επίσημη λογοτεχνική παραγωγή των χριστιανών υπηκόων τους, ήταν πενιχρή, η μη θρησκευτική, κοσμική ή *Θήραθεν* μουσική τους είχε εν πολλοίς λαϊκό χαρακτήρα, το ίδιο δε ίσχυε και για το μεγαλύτερο μέρος της τέχνης τους. Βέβαια το τι ακριβώς συνέβη με την μουσική, θα το εξετάσουμε διεξοδικά σε άλλο μέρος της παρούσας.

Όμως, χάρις στην επιβίωση της έστω και εξασθενημένης Εκκλησίας και την άνοδο της τάξης των Φαναριωτών, δημιουργήθηκε κάποια αναλαμπή του παλαιού βυζαντινού Hochkultur, σε περιορισμένη όμως κλίμακα και περισσότερο στα Βαλκάνια παρά την Μικρά Ασία, ωστόσο, η πιο ουσιαστική προσφορά της Εκκλησίας ήταν το ότι λειτούργησε ως στήριγμα –μέχρις ενός σημείου βέβαια– του χριστιανικού λαϊκού πολιτισμού.

Οπωσδήποτε, όμως, όπως επισημαίνει ο Σπ. Βρυώνης[5] και ο καθηγ. Ν. Σαρρής[6], η πιο σημαντική επίπτωση των τουρκικών κατακτήσεων, ήταν η αφομοίωση του μεγαλύτερου μέρους του βυζαντινού πληθυσμού με τον θρησκευτικό προσηλυτισμό και τον γλωσσικό εκτουρκισμό.

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι η παλιά βυζαντινή κοινωνία έπαιξε ταυτόγχρονα και δυναμικό και παθητικό ρόλο στην ιστορία της Μικράς Ασίας, επιβεβαιώνοντας έτσι το "*συναμφότερον*". Παθητικό ρόλο έπαιξε, όσον αφορά την εξαφάνισή της από το επίπεδο της γλώσσας και της επίσημης θρησκευτικής έκφρασης, αλλά η αφομοιωμένη αυτή βυζαντινή κοινωνία, αποτέλεσε το βασικό συστατικό στοιχείο της διαμόρφωσης του λαϊκού πολιτισμού της τουρκικής Ανατολής και ειδικά σε όσες πλευρές της κοινωνίας αυτής, δεν είχε το Ισλάμ τον απόλυτο έλεγχο.

5. Σπ. Βρυώνης, *MIET*, 1996: 435.
6. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα*, I και II, εκδόσ. Αρσενίδης.

Από αυτή την άποψη λοιπόν, η βυζαντική κοινωνία αποτέλεσε δυναμικό στοιχείο στην ιστορική εξέλιξη της Μικράς Ασίας.

Είναι πασιδήλως γνωστό, πως η εξάπλωση των πολιτισμικών ορίων της Ελλάδας πέρα από τα *σύνορά* της, είχε ξεκινήσει ήδη από την πρώιμη εποχή και αφού κατέκλυσε την ανατολική Μεσόγειο, κατά την Ελληνιστική περίοδο, ρίζωσε βαθιά στα μέρη αυτά, κατά τους τρεις αιώνες της ρωμαϊκής αυτοκρατορικής κυριαρχίας.

Επομένως ο Εξελληνισμός, ήταν πλήρης σε μεγάλο μέρος της αστικής και της αγροτικής Ανατολής τον 6ο μ.Χ. αιώνα[7]. Έκτοτε, τα γεωγραφικά σύνορα του μεσαιωνικού Ελληνικού πολιτισμού στην ανατολική Μεσόγειο καθορίζονταν από την έκβαση των στρατιωτικών αναμετρήσεων με διάφορα Ισλαμικά κράτη.

Τον 7ο αιώνα, οι κατακτήσεις των Αράβων της Αυτοκρατορίας των Ουμαγιαδών, επέβαλαν την πρώτη μεγάλη συρρίκνωση των πολιτικών και πολιτισμικών ορίων του Βυζαντίου, αλλά μετά την απώλεια της Συρίας και της Αιγύπτου επήλθε ισορροπία δυνάμεων μεταξύ της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και του Ισλάμ. Στα πλαίσια της ισορροπίας αυτής σημαντικό μέρος της Μικράς Ασίας παρέμεινε γλωσσικά και θρησκευτικά Ελληνικό.

Οι εισβολές των Τούρκων μουσουλμάνων, τον 11ο αιώνα, ανανέωσαν την διαδικασία εξάπλωσης των μουσουλμάνων, σε βάρος της Ελληνικής χριστιανικής κοινωνίας, ενώ η διαδικασία αυτή ολοκληρώθηκε τον 15ο αιώνα. Την εποχή εκείνη, οι Τούρκοι, είχαν πια συντρίψει την αυτοκρατορία της Κωνσταντινούπολης, καθώς και τα "*βυζαντινοποιημένα*" σλαβικά κράτη των Βαλκανίων, ενώ με τον εξισλαμισμό και τον εκτουρκισμό της Μικράς Ασίας είχαν περιορίσει τον Ελληνικό κόσμο κυρίως στα νότια Βαλκάνια. Ο κύκλος της επέκτασης και της συρρίκνωσης, του Ελληνισμού, που διήρκεσε πάνω από δύο χιλιετίες, τελικά έκλεισε, καταλήγοντας στον ίδιο χώρο από όπου είχε ξεκινήσει.

Τα βασικά συμπεράσματα των παραπάνω διαπιστώσεων, εμπεριέχονται στα ακόλουθα επτά αλληλένδετα αποτελέσματα, τα οποία με σαφήνεια εκθέτει ο καθηγ. Σπ. Βρυώνης[8]:

1. *Ο μικρασιατικός Ελληνισμός, ή το μεσαιωνικό Ελληνικό μικρασιατικό στοιχείο, ήταν ποσοτικά και ποιοτικά σημαντικό κατά τη βυζαντινή περίοδο. Έτσι, η τουρκική κατάκτηση και ο εξισλαμισμός της Μικράς Ασίας αποτελούν κάτι περισσότερο από ένα αρνητικό ιστορικό γεγονός, εφόσον οι εισβολείς έπρεπε να υποτάξουν και να αφομοιώσουν μια ακμάζουσα κοινωνία.* Βέβαια, επ' αυτού υπάρχουν και πάμπολλες αντίθετες απόψεις, κυρίως από σύγχρονους Τούρκους και όχι μόνον ερευνητές, οι οποίοι θεωρούν ότι η Βυζαντινή κοινωνία της Μ. Ασίας, δεν ήταν πλέον ακμάζουσα, αλλά έχοντας κάνει τον κύκλο της, μεταλλάχθηκε σε οθωμανική με τον ερχομό του νέου και δυναμικού τουρκικού στοιχείου[9].

2. *Η κατάκτηση της χερσονήσου από τους Τούρκους και η υποταγή της, σ' ένα πο-*

7. *Peter Brown, Ο κόσμος της Ύστερης αρχαιότητας, εκδόσ. Αλεξάνδρεια, 1998.*

8. Σπ. Βρυώνης, ΜΙΕΤ, 1996: 437.

9. Χ. Ινάλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, σελ. 101 επ.

λιτικά ενοποιημένο σύστημα ολοκληρώθηκε μόνο τη δεύτερη πενηνταετία του 15ου αιώνα.

3. *Ο χαρακτήρας της κατάκτησης και της εγκατάστασης των Τούρκων, επέφερε σε μεγάλο βαθμό την εξάρθρωση και την καταστροφή της βυζαντινής κοινωνίας. Η τουρκική κατάκτηση κράτησε σχεδόν τέσσερεις αιώνες, κατά τους οποίους ο ενοποιημένος, σταθερός βυζαντινός διοικητικός μηχανισμός, αντικαταστάθηκε από αμέτρητες, μικρότερες και ασταθείς πολιτικές οντότητες που βρίσκονταν σε σχεδόν συνεχή εμπόλεμη κατάσταση μεταξύ τους. Μεγάλο μέρος της Μικράς Ασίας μετατράπηκε έτσι σε πεδίο διαρκούς πολέμου. Οι συνθήκες αυτές και η μουσουλμανική ηγεμονία, επέδρασαν διαβρωτικά στους δεσμούς και τα συναισθήματα που συνέδεαν τις χριστιανικές κοινότητες μεταξύ τους, και προλείαναν έτσι το έδαφος για τον θρησκευτικό προσηλυτισμό των μελών τους. Παρόλο που μαρτυρούνται πολυάριθμοι προσηλυτισμοί χριστιανών στην πρώιμη εποχή, κατά τα μέσα του 13ου αιώνα, οι χριστιανοί Μικρασιάτες εξακολουθούσαν να αποτελούν μεγάλο μέρος του πληθυσμού – πιθανόν και την πλειοψηφία του ακόμη.*

4. *Τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα της τουρκικής κατάκτησης της Μικράς Ασίας κατέστρεψαν τον ρόλο της Ελληνικής Εκκλησίας ως αποτελεσματικού κοινωνικού, οικονομικού και θρησκευτικού θεσμού. Η θρησκεία πραγματικά επηρέαζε και διαμόρφωνε όλες τις πλευρές της μεσαιωνικής κοινωνίας, και έτσι η οξεία παρακμή της Εκκλησίας, ήταν απόλυτα καταστροφική για την επιβίωση του βυζαντινού χαρακτήρα της Μικράς Ασίας, ο οποίος επομένως εξαφανίστηκε.*

5. *Οι τουρκικές εισβολές επέφεραν τεράστια αναστάτωση και εξάρθρωση στη χριστιανική κοινωνία, η οποία απομονώθηκε από το κέντρο του πολιτισμού της, την Κωνσταντινούπολη, ενώ στερήθηκε και την εκκλησιαστική ηγεσία των επαρχιών και επομένως ήταν έτοιμη να απορροφηθεί από τη νέα κοινωνία του Ισλάμ. Αυτό ήταν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της δράσης των μουσουλμανικών θεσμών, στους οποίους οι τουρκικές ηγεμονίες πρόσφεραν πολιτική και οικονομική υποστήριξη. Οι μουσουλμανικοί αυτοί θεσμοί –με σημαντικότερο θεσμό τα τάγματα των δερβίσηδων– ήταν σταθερά θεμελιωμένοι στις περιουσίες και τα εισοδήματα που προηγουμένως ανήκαν στη χριστιανική Εκκλησία, και ολοκλήρωσαν την πολιτισμική αλλαγή με τον προσηλυτισμό των χριστιανών στον μωαμεθανισμό.*

6. *Οι χριστιανοί Μικρασιάτες προσπάθησαν να εξηγήσουν τις καταστροφικές τους ήττες με διάφορες εκλογικεύσεις. Ορισμένοι θεώρησαν ότι οι κατακτήσεις των Τούρκων απέδειξαν τη θρησκευτική υπεροχή του μωαμεθανισμού σε σχέση με τον χριστιανισμό. Άλλοι είδαν τις βυζαντινές ήττες ως σημείο θείας τιμωρίας μιας αμαρτωλής κοινωνίας, ως προμήνυμα του χιλιαστικού τέλους του κόσμου, ή ως ενέργεια της απρόσωπης Τύχης που αυθαίρετα ανέβαζε και κατέβαζε αυτοκρατορίες. Πολλοί άλλοι, κινούμενοι από ιστορική πειθώ, θρησκευτική ή μη, βρήκαν ανακούφιση στην πεποίθηση ότι την υποδούλωση των Ελλήνων θα την ακολουθούσε, με το πέρασμα του χρόνου, η παλιγγενεσία της Ελληνικής χριστιανική αυτοκρατορίας. Πάλι με χρόνια με καιρούς.....!!!*

7. *Ο βυζαντινός πολιτισμός στη Μικρά Ασία, μολονότι εξαφανίστηκε σε επίσημο*

επίπεδο από το ισλαμικό Hochkultur, έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση μεγάλου μέρους του λαϊκού πολιτισμού (Tiefkultur) των Τούρκων.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να σημειώσουμε, ένα εκ πρώτης όψεως παράδοξο φαινόμενο. Παρόλο που, τόσο η Ανατολή, όσο και τα Βαλκάνια, κατακτήθηκαν και έμειναν υπό τους οθωμανούς για πολλούς αιώνες, τα τελευταία, διατήρησαν βασικά την *πίστη* τους, σε αντίθεση με τη Μικρά Ασία που σχεδόν την έχασε. Είναι βέβαια οφθαλμοφανές ότι, η τουρκική εξουσία κράτησε τέσσερεις περίπου αιώνες στα Βαλκάνια, ενώ στην Μικρά Ασία συνεχίζεται επί εννέα αιώνες. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο εξισλαμισμός της Ανατολής ήταν περισσότερο εκτεταμένος επειδή τα στοιχεία της μεταλλαγής, έδρασαν για μακρύτερο χρονικό διάστημα. Αυτή όμως κατά τον Σπ. Βρυώνη, δεν φαίνεται να είναι η πραγματική εξήγηση, εφόσον ο μαζικός εξισλαμισμός των Μικρασιατών χριστιανών είχε ήδη συμπληρωθεί τον 15ο αιώνα και η ποσοστιαία αναλογία των χριστιανών σε σχέση με τους Τούρκους της Μικράς Ασίας παρέμεινε έκτοτε σχετικά σταθερή (αν και από τον 19ο αιώνα η αναλογία τους είχε αυξηθεί).

Για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη έναν συνδυασμό διαφόρων παραγόντων. Η τουρκική κατάκτηση των Βαλκανίων, που ξεκίνησε το 1345 και κορυφώθηκε κατά τη βασιλεία του Μωάμεθ Β', δεν ήταν διαδικασία τόσο μακρόχρονη, ή επαναλαμβανόμενη όσο στη Μικρά Ασία και ο τουρκικός εποικισμός (ιδιαίτερα από τους Τουρκομάνους) ήταν πιο περιορισμένος. Οι κατακτήσεις και ο εποικισμός έγιναν από μία ισχυρή κεντρική κυβέρνηση, η οποία κατέβαλε κάθε προσπάθεια να επαναφέρει την τάξη στις κατακτημένες επαρχίες και να επιβάλει την πειθαρχία στους Τουρκομάνους, ώστε το κράτος να μπορεί να δρέψει όσο το δυνατό περισσότερους καρπούς από μία οικονομικά αποδοτική αυτοκρατορία. Μεγάλη σημασία είχε επίσης το γεγονός ότι, οι χριστιανικές κοινότητες των Βαλκανίων, δεν είχαν αποκοπεί από την ηγεσία και την πειθαρχία της Εκκλησίας τους για μια μεγάλη χρονική περίοδο. Λίγο μετά την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης, ο Μωάμεθ επέτρεψε την επανασύσταση του ορθόδοξου Πατριαρχείου, το οποίο έθεσε ως επικεφαλής, όλων των Ορθόδοξων χριστιανών, στις βαλκάνιες και μικρασιατικές επαρχίες της Αυτοκρατορίας του. Έτσι, το 1454 το Πατριαρχείο, και επομένως η Ορθόδοξη Εκκλησία, απέκτησαν πολύ πιο σταθερή και συστηματοποιημένη δύναμη στα τουρκικά εδάφη, απ' όσο προηγουμένως.

Μέχρι την καταστροφή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας από τον Μωάμεθ, το Πατριαρχείο και η Εκκλησία ταυτίζονταν με τους εχθρούς των τουρκικών κρατών, και έτσι οι κληρικοί και οι περιουσίες της Εκκλησίας στα κατεκτημένα τουρκικά εδάφη θεωρούνταν δικαιωματική λεία για τους Τούρκους. Παρά τις πολύ ευνοϊκότερες όμως συνθήκες, που δημιουργήθηκαν μετά την κατάληψη της Κων/πολης από τον Μωάμεθ τον Πορθητή, αναφορικά με το Πατριαρχείο και τις εκκλησίες, πολλοί ήταν οι χριστιανοί των Βαλκανίων, που προσηλυτίστηκαν στον μωαμεθανισμό, τόσο πριν, όσο και μετά το 1453.

Ο Σπ. Βρυώνης αναφέρει, πως οι τελευταίες μεγάλες πολιτισμικές μεταλλαγές στη λεκάνη της Μεσογείου σημειώθηκαν ταυτόχρονα, στις δυτικές και τις ανατολικές εσχατιές –τις δύο παραμεθόριες δηλαδή περιοχές– μεταξύ χριστιανικού και μουσουλμανικού κόσμου.

Φαίνεται, πως και στις δύο περιπτώσεις διάφορα πολιτικο-στρατιωτικά γεγονότα έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της πολιτισμικής εξέλιξης, στην Ιβηρική και στη μικρασιατική χερσόνησο. Η ισπανική επανάκτηση (reconquista), όχι μόνο εξάλειψε το μουσουλμανικό πολιτικό κράτος, από την Ιβηρική, αλλά επέφερε τον εκχριστιανισμό και τον εξισπανισμό του πληθυσμού.

Από την άλλη, η τουρκική κατάκτηση προκάλεσε τον εξισλαμισμό και τον εκτουρκισμό των μικρασιατικών πληθυσμών και την καταστροφή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Η εξάλειψη της Ελληνικής γλώσσας στη Μικρά Ασία και της Αραβικής στην Ισπανία, συνοδεύτηκε από την απόπειρα να αποδοθούν τα Ισπανικά με Αραβικούς χαρακτήρες και τα Τουρκικά με το Ελληνικό αλφάβητο (Καραμανλήδικα).

Πρόσφυγες από τις δύο περιοχές (δυτική και ανατολική μεσόγειο), έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη διαμάχη μεταξύ του μωαμεθανισμού και του χριστιανισμού στη Μεσόγειο τον 15ο και τον 16ο αιώνα, ενώ έγιναν και φορείς ανταλλαγής, πάμπολλων πολιτιστικών και ειδικά μουσικών στοιχείων, όπως επί παραδείγματι τα *σεφαραδίτικα* τραγούδια των από την Ισπανία προερχομένων/εκδιωγμένων (1492) Εβραίων της Θεσ/νίκης.

Έτσι λοιπόν βλέπουμε Έλληνες που εγκατέλειψαν τον τόπο τους μετά τις τουρκικές εισβολές και εγκαταστάθηκαν στην Ιταλία, ή άλλα μέρη της Δύσης, συχνά να παροτρύνουν τους ηγεμόνες της Δύσης, να διοργανώσουν σταυροφορίες με σκοπό την καταστροφή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Από την άλλη πάλι βλέπουμε, Ισπανούς μουσουλμάνους και Εβραίους, γεμάτους πικρία για τα δεινά που πέρασαν στην Ισπανία, να μεταναστεύουν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και ειδικά στην Θεσ/νίκη, η δε παρουσία τους εκεί, να συμβάλλει, στην καλλιέργεια του αντιχριστιανικού χαρακτήρα που προσέλαβε τελικά η οθωμανική επέκταση στην κεντρική Ευρώπη[10].

Όπως προαναφέρθηκε, κατά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, μεγάλο μέρος της βυζαντινής κοινωνίας της Ανατολής, είχε ήδη ζήσει κάτω από τους Τούρκους επί δύο αιώνες, με αποτέλεσμα την ενσωμάτωση του ελληνοχριστιανικού στοιχείου στη νέα ισλαμική κοινωνίας της Ανατολής.

Επιπρόσθετα, πρέπει να σημειωθεί πως, σημαντική μερίδα του ελληνοχριστιανικού αυτού στοιχείου, είχε μεταβληθεί πολιτισμικά, παρόλο που η μεταβολή αυτή δεν είχε ακόμα, κατά τον 13ο αιώνα τουλάχιστον, αποφασιστική σημασία. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνούμε ότι οι περισσότερες παραθαλάσσιες περιοχές της δυτικής και βόρειας Μ. Ασίας, βρίσκονταν ακόμα κατά μεγάλο μέρος στα χέρια των Χριστιανών, πράγμα που βοήθησε την υποστήριξη και την ενδυνάμωση του χριστιανικού στοιχείου στις περιοχές αυτές.

Εν τούτοις, μεγάλο γεωγραφικό μέρος της Μικράς Ασίας βρισκόταν, είτε υπό τον άμεσο έλεγχο του Ικονίου των Σελτζούκων, ήδη επί δύο σχεδόν αιώνες, είτε υπό τουρκικό έλεγχο, ενώ μεγάλο μέρος της χριστιανικής κοινωνίας είχε υποστεί τις θύελλες του πολέμου, των εισβολών και της πολιτικής υποταγής.

10. Βρυώνης, MIET 1996: 439.

Η σημαντική αυτή αναταραχή διευκόλυνε πολύ τη διαδικασία της πολιτισμικής μεταβολής. Η μουσουλμανική θρησκεία είχε το αναντίρρητο πλεονέκτημα να είναι η θρησκεία των κατακτητών, ενώ ο χριστιανισμός έγινε η θρησκεία των ηττημένων. Οι παραδοσιακοί ισλαμικοί διοικητικοί, θρησκευτικοί, οικονομικοί θεσμοί και οργανισμοί, ήταν επίσημα αποδεκτοί και ενισχύονταν οικονομικά, και καθώς η διοίκηση των Σελτζούκων, τα ισλαμικά τζαμιά, οι μεντρεσέδες, τα ζαβίγια και τα χάνια εξαπλώθηκαν σε όλα τα εδάφη των Σελτζούκων, επηρέασαν και άρχισαν να διαμορφώνουν βαθμιαία την κοινωνία της Ανατολής σύμφωνα με τα ισλαμικά πρότυπα. Ο πλούτος που πήραν οι κατακτητές από τους ηττημένους χριστιανούς λειτούργησε σαν βάση, ενίσχυση και τροφή στην ανάπτυξη όλων αυτών των θεσμών[11].

Οι χριστιανοί, απορροφήθηκαν στην ισλαμική κοινωνία με τον παραδοσιακό τρόπο. Έπρεπε, να πληρώνουν φόρο για τα προϊόντα της γης τους, ή για τα κέρδη του μαγαζιού τους, και έπρεπε επίσης να πληρώνουν τον τζίζιε, ή κεφαλικό φόρο[12].

Επιπλέον, πρέπει ν' αναφερθεί ότι, οι χριστιανοί αποτελούσαν την πλειοψηφία του αγροτικού πληθυσμού στα εδάφη των Σελτζούκων κατά τον 12ο και τον 13ο αιώνα. Η τακτική της επανεποίκησης των τουρκικών εδαφών με χριστιανούς αγρότες ήταν ιδιαίτερα σημαντική τον 12ο αιώνα. Τον 13ο αιώνα οι έγγειες περιουσίες των χριστιανών μεγαλογαιοκτημόνων, αλλά και των απλών αγροτών, αναφέρονται στα βακουφικά έγγραφα, όπου καθορίζονται τα όρια των έγγειων ιδιοκτησιών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα έγγραφα αυτά συχνά αναφέρουν τα αμπέλια των χριστιανών και αυτό γιατί πράγματι, τα κρασιά της Καππαδοκίας και της Κιλικίας ήταν πολύ γνωστά κατά τη δεύτερη πενηνταετία του 13ου αιώνα, και το ίδιο φαίνεται να ίσχυε για τα κρασιά των χριστιανικών χωριών της περιοχής του Μπεησεχίρ τον 15ο αιώνα.

Πολλοί Έλληνες χρησιμοποιούνταν ως οικιακοί δούλοι και υπάρχουν ενδείξεις ότι χρησιμοποιούνταν επίσης για να εκτελούν διάφορες εργασίες για λογαριασμό των κυρίων τους.

Η εξέλιξη της αφομοίωσης εκφραζόταν όμως συμβολικά στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα, με τις επιγαμίες μελών της ελληνοχριστιανικής αριστοκρατίας, με μέλη της βασιλικής οικογένειας των Σελτζούκων. Ο Κιλίτζ Β' Αρσλάν μάλιστα, παντρεύτηκε μία χριστιανή, την μετέπειτα μητέρα του σουλτάνου, Γκιγιάτ αλ Ντιν Α' Καϊχουσράου. Ο σουλτάνος αυτός παντρεύτηκε επίσης Ελληνίδα, μέλος της αριστοκρατικής οικογένειας των Μαυροζωμηδων, ενώ ο Αλά αλ-Ντιν Α' Καϊκουμπάντ πήρε στο χαρέμι του, την κόρη του χριστιανού κυβερνήτη του Καλονόρους-Αλάγια, κυρ Φαρίντ. Το χριστιανικό στοιχείο στην οικογένεια των σουλτάνων αυξήθηκε κατά τα μέσα του 13ου αιώνα, όταν δύο τουλάχιστον από τους γιους του Γκιγιάτ αλ-Ντιν Β' Καϊχουσράου είχαν Χριστιανές μητέρες. Η μητέρα του Ιζ αλ-Ντιν, ήταν Ελληνίδα και η μητέρα του Αλά αλ-Ντιν Καϊκουμπάντ, ήταν Γεωργιανή. Όσο για τον αδελφό τους, τον Ρουκν αλ-Ντιν Κιλίτζ Αρσλάν Δ', παρόλο που η μητέρα του ήταν, όπως φαίνεται, Τουρκάλα, ο ίδιος παντρεύτηκε χριστιανή.

11. Σπ. Βρυώνης, MIET, 1996: 200.

12. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης.

Οι γνώσεις μας σχετικά με τους μικτούς γάμους μεταξύ Σελτζούκων σουλτάνων και χριστιανών γυναικών είναι ελλιπείς, αλλά είναι βέβαιο ότι αυτό το έκαναν ήδη, οι Οθωμανοί σουλτάνοι, οι εγκατεστημένοι στη Βιθυνία, καθώς και μέλη της δυναστείας των Καραμανίδων και των Ντουλγαντιρογουλλαρί, καθώς και των Τούρκων πριγκίπων που είχαν στενές σχέσεις με το Ελληνικό κράτος της Τραπεζούντας. Υπάρχουν σκόρπιες αναφορές για μικτούς γάμους μεταξύ μελών της μουσουλμανικής και της χριστιανικής αριστοκρατίας. Ο Τατζ αλ-Ντιν Χουσεΐν, γιος του Σαχίμπ Φαχρ αλ-Ντιν Αλί, παντρεύτηκε την κόρη του Κυρχάνη (Κυργιάννη;) του Έλληνα θείου του Ιζ αλ-Ντιν Καϊκάους Β'. Ο ανιψιός του αυτοκράτορα Ιωάννη Β' Κομνηνού, ο Ιωάννης Κομνηνός, παντρεύτηκε την κόρη του σουλτάνου και έγινε μουσουλμάνος. Τον 13ο αιώνα ο γιος του περβανέ παντρεύτηκε μία νόθα κόρη του βασιλιά της Αρμενίας Χετούμ. Υπολογίζουμε ότι οι μικτοί γάμοι μεταξύ μελών της αριστοκρατίας ήταν κοινότερο φαινόμενο από ό,τι αποκαλύπτουν οι πηγές[13].

Έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε, ότι μικτοί γάμοι, γίνονταν σε αρκετά μεγάλη κλίμακα, ήδη από τις αρχές της τουρκικής κατοχής της Ανατολής και για αρκετούς αιώνες κατόπιν. Η Άννα Κομνηνή αναφέρεται στα παιδιά τέτοιων γάμων με το επίθετο *"μιξοβάρβαροι"*, ενώ τον 12ο αιώνα, ο Βαλσαμών, αναφέρεται στα περίεργα έθιμά τους. Όταν ο Έλληνας ιστορικός Νικηφόρος Γρηγοράς, πέρασε από τη Βιθυνία, πηγαίνοντας στη Νίκαια, κατά τα μέσα του 14ου αιώνα –μία γενιά δηλαδή μετά την κατάκτηση της Νίκαιας– παρατήρησε ότι τον πληθυσμό αποτελούσαν Έλληνες, μιξοβάρβαροι (Ελληνότουρκοι), και Τούρκοι. Έτσι, οι μικτοί γάμοι μεταξύ μουσουλμάνων και χριστιανών, σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη συγχώνευση και την απορρόφηση του ελληνοχριστιανικού στοιχείου από τη μουσουλμανική κοινωνία, η οποία όμως γενεολογικά, άρχισε σιγά σιγά, να χάνει τα σκληρά μογγολικά χαρακτηριστικά της.

Όταν οι Σελτζούκοι κατέλαβαν την Ανατολή, πήραν ουσιαστικά τα εδάφη όπου κατοικούσε και είχε την κύρια βάση της η βυζαντινή (Ελληνική και Αρμενική) αριστοκρατία των μεγαλογαιοκτημόνων. Σημαντικότατη, σε σχέση με τη μοίρα της βυζαντινής κοινωνίας, ήταν η αντιμετώπιση της νέας κατάστασης από τη μεγαλογαιοκτημονική αυτή αριστοκρατία. Αναμφίβολα πολλοί εκπρόσωποι της τάξης αυτής έφυγαν και εγκαταστάθηκαν στη δυτική Μικρά Ασία, ή στις ευρωπαϊκές επαρχίες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Η παρουσία όμως μελών των αριστοκρατικών οικογενειών της Ανατολής στην υπηρεσία των Τούρκων κατά τους αιώνες της εξουσίας των Σελτζούκων και των Οθωμανών φανερώνει ότι, σημαντικό μέρος της Ελληνικής αριστοκρατίας συμβιβάστηκε λόγω αμοιβαίων συμφερόντων με τους Τούρκους.

Οι κοσμικοί άρχοντες της ελληνοχριστιανικής κοινωνίας, ή έφυγαν από τη μουσουλμανική Ανατολή, ή συμβιβάστηκαν με τους κατακτητές, δίνοντας έτσι παράδειγμα προς μίμηση σε όλες τις τάξεις της βυζαντινής κοινωνίας. Από τους αριστοκράτες που έμειναν στη μουσουλμανική Ανατολή, πολλοί παρέμειναν χριστιανοί για αρκετό

13. Σ. Βρυώνης, MIET 1996: 203.

καιρό, ενώ άλλοι γρήγορα εξισλαμίστηκαν. Οι χριστιανοί αυτοί κατέλαβαν θέσεις στις υπηρεσίες των μουσουλμάνων με διάφορους τρόπους.

Άλλοι πάλι, εγκατέλειψαν τις πόλεις, ή τα φρούρια που είχαν αναλάβει να υπερασπιστούν και σε ανταλλαγή αυτής της πράξης, πήραν εκτάσεις γης και θέσεις από τους Τούρκους. Ο κυβερνήτης του Καλονόρους-Αλάγια, ο Κυρ Φαρίντ, παρέδωσε την πόλη στον σουλτάνο Αλά αλ-Ντιν Καϊκουμπάντ Α', ο οποίος σε ανταμοιβή του έδωσε το εμιράτο του Ακσεχίρ μαζί με την κατοχή αρκετών χωριών.

Ένας Έλληνας κυβερνήτης των περιοχών του Πόντου, ο Κασσιανός, παρέδωσε κι αυτός τα φρούριά του στους Δανισμένδες, με αντάλλαγμα μια θέση στην επικράτειά τους. Πιο συχνά αναφέρονται από σύγχρονους ιστορικούς περιπτώσεις Ελλήνων, που έφυγαν για να γλιτώσουν από την οργή των διαφόρων αυτοκρατόρων, ή απλά στασίασαν κατ' αυτών και έτσι ζήτησαν –και βρήκαν τελικά– καταφύγιο, σε Τούρκους σουλτάνους ή πρίγκιπες.

Ορισμένοι απ' αυτούς παρέμειναν στην υπηρεσία των Τούρκων προσωρινά μόνο, ενώ άλλοι, όπως ο Ιωάννης Κομνηνός, ή η οικογένεια των Γαβράδων, εγκαταστάθηκαν μόνιμα στα εδάφη των Σελτζούκων. Ο πρώτος, όπως αναφέραμε πιο πάνω, αυτομόλησε στους Τούρκους λόγω της προστριβής του με τον θείο του, αυτοκράτορα Ιωάννη Β' Κομνηνό. Έγινε μουσουλμάνος και παντρεύτηκε την κόρη του σουλτάνου. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον, παρουσιάζει η ιστορία της οικογένειας των Γαβράδων, μέλη της οποίας ήταν στενά συνδεδεμένα με την υπεράσπιση της Τραπεζούντας και των περιχώρων της, εναντίον των Τούρκων εισβολέων τον 11ο αιώνα. Ένας Γαβράς μάλιστα μαρτύρησε για την πίστη του. Όταν όμως η οικογένεια έγινε η ισχυρότερη στην Τραπεζούντα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Αλεξίου Α', ο αυτοκράτορας δεν της είχε πια εμπιστοσύνη. Γι' αυτό, δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι τελικά, μέλη της οικογένειας υπηρετούσαν στους Σελτζούκους τον 12ο αιώνα. Ο Κίνναμος μάλιστα γράφει ότι, κατά τη διάρκεια μιας από τις πρώτες εκστρατείες του Μανουήλ Κομνηνού κατά των Τούρκων, σκοτώθηκε κάποιος Γαβράς, που είχε μεγάλη θέση στο στρατό του σουλτάνου. Ήταν Έλληνας αλλά είχε μεγαλώσει με τους Τούρκους που τον είχαν κάνει εμίρη. Η οικογένεια εξακολούθησε να είναι σημαντική μέχρι τα τέλη της βασιλείας του Κιλίτζ Β' Αρσλάν. Μέλος της στην αυλή του σουλτάνου πρότεινε τους όρους της συμφωνίας ειρήνης με τον Μανουήλ Κομνηνό μετά τη μάχη στο Μυριοκέφαλο το 1176. Ο Γαβράς αυτός ήταν πιθανόν ο αμίρ-ι-χατζίμπ του σουλτάνου, ο Ιχτιγιάρ αλ-ντιν Χασάν ιμπν Γαβράς. Λόγω του εμφύλιου πολέμου που ο Γαβράς προκάλεσε μεταξύ του Κιλίτζ Αρσλάν και του γιου του σουλτάνου που κυβερνούσε τη Σεβάστεια, ο σουλτάνος τον έδιωξε από την υπηρεσίας του. Ο Γαβράς συγκέντρωσε τους γιους, τους συγγενείς, τους υπηρέτες του και 200 έφιππους στρατιώτες και αποσύρθηκε στην πεδιάδα του Κανγιούχκ. Ο γιος του σουλτάνου έστειλε του Τουρκομάνους να τους επιτεθούν, και έτσι σκοτώθηκαν ο Γαβράς και οι γιοι του. Ο Βαρεβραίος, κατέγραψε ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες του επεισοδίου:

> *"Και κατακρεούργησαν τα άκρα του, και τον κάρφωσαν στις μύτες των κονταριών, και τον περιέφεραν στη Σεβάστεια την ημέρα της εορτής του Σταυρού".*

Λόγω των διαφόρων αυτών συγκυριών, αρκετοί Έλληνες χριστιανοί και Έλληνες αποστάτες, τάχτηκαν πλάι-πλάι με τους Τούρκους, τους Άραβες και τους Πέρσες, στην αυλή των Τούρκων, στη διοίκηση και τον στρατό. Είναι πολύ δύσκολο να υπολογίσουμε τον ρόλο που έπαιξαν και την επιρροή που είχαν, επειδή οι πληροφορίες που μας δίνουν οι πηγές κάθε άλλο παρά αρκετές είναι. Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι η ομάδα αυτή των Ελληνοχριστιανών και αποστατών έπαιξε σημαντικό ρόλο στη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ των κατακτητών και των ηττημένων, μπορεί μάλιστα να έπαιξε και κάποιο ρόλο στην εξοικείωση των κατακτητών με τα ήθη και τα έθιμα της κοινωνίας της Ανατολής.

Είναι, και πάλι, δύσκολο να καταλήξουμε σε λεπτομερή συμπεράσματα, όχι μόνο επειδή τέτοια είναι η φύση των πηγών αλλά και επειδή με το πέρασμα του καιρού τα χαρακτηριστικά της ισλαμικής κοινωνίας που επικράτησε στη κοινωνία της Ανατολής επικάλυψαν ό,τι άλλο σχετικό μπορεί να προϋπήρχε.

Στον κυβερνητικό και τον στρατιωτικό τομέα, οι χριστιανοί απορροφήθηκαν αμέσως –αν και σε μικρότερη κλίμακα– με τον θεσμό αρχικά του γκιουλάμ των Σελτζούκων και κατόπιν του παιδομαζώματος (devsirme) των οθωμανών, που είχε σαν συνέπεια, την πρόσληψη προσήλυτων δούλων στον στρατό, τη γραφειοκρατία και την Αυλή των διαφόρων μουσουλμανικών κρατών της Ανατολής. Η εφαρμογή του γκιουλάμ-devsirme από τους Σελτζούκους και τους οθωμανούς καθιερώθηκε επειδή κληρονόμησαν τις παραδοσιακές μουσουλμανικές μορφές διακυβέρνησης, αλλά και επειδή έβρισκαν πληθώρα διαθέσιμων χριστιανών νέων στην Ανατολή, είτε στα δικά τους εδάφη, είτε στις γειτονικές περιοχές των Ελλήνων και των Αρμενίων.

Πάντως, πρέπει να σημειωθεί ότι, η λογική της εκπαιδεύσεως των νέων, των κατεκτημένων λαών, προκειμένου να ενταχθούν στον στρατό και την γραφειοκρατία της αυτοκρατορίας, δεν ήταν άγνωστος, ούτε στους βυζαντινούς, οι οποίοι είχαν τόσο τους *Νεωτέρους*, όσο και τους εκχριστιανισμένους Τούρκους, τους γνωστούς *Τουρκόπουλους*, αλλά ούτε και παλαιότερα στους Ρωμαίους, με τους *Juniors*[14].

Υπάρχουν ενδείξεις ότι οι Τούρκοι στρατολογούσαν αγόρια και νέους από τους χριστιανούς της Ανατολής καθ' όλο το διάστημα, από τον 11ο έως και τον 17ο αιώνα. Κατά τα τέλη του 11ου αιώνα, οι Τούρκοι άρπαζαν τ' αγόρια από τις ελληνικές πόλεις, μεταξύ του Δορυλαίου κα του Ικονίου, και την ίδια εποχή ο εμίρης των Σαμοσάτων, ο Μπαλντούχ πήρε επίσης τα παιδιά των χριστιανών κατοίκων της πόλης. Μετά την κατάκτηση της Αντιόχειας (το 1085), οι Τούρκοι,είχαν ελλείψεις στο στρατό τους και γι' αυτό χρησιμοποίησαν Αρμένιους και Έλληνες νέους που τους ανάγκασαν να εξισλαμιστούν. Από τον 13ο αιώνα εφαρμόζονταν οι παραδοσιακές μέθοδοι στρατολόγησης, που εμφανίζονται πια με μεγαλύτερη σαφήνεια στις σύγχρονες μαρτυρίες. Η κύρια πηγή νέων φαίνεται να ήταν η "*εμπόλεμος περιοχή*", επειδή οι Σελτζούκοι έκαναν σε μεγάλη έκταση πόλεμο και επιδρομές κατά των Ελλήνων της Τραπεζούντας και της Νίκαιας, κατά των Αρμενίων της Κιλικίας, κατά των Γεωργιανών του Καυκάσου

14. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης.

και κατά των κατοίκων της Κριμαίας. Κατά τις επιδρομές και τις εκστρατείες αυτές, οι σουλτάνοι ασκούσαν το δικαίωμά τους επί του ενός πέμπτου των λαφύρων, σύμφωνα με τον νόμο του γκανιμάτ.

Τα γκιουλάμ σχηματίζονταν από νέους που τους έπαιρναν ως δώρο, ή που πιθανόν τους αγόραζαν, ή με εκούσια αποστασία νέων, ή ομήρων που έπαιραν οι Τούρκοι από τους εχθρούς. Τέτοιο παράδειγμα έχουμε κατά τη βασιλεία του Αλά αλ-Ντιν Α' Καϊκουμπάντ όταν, μετά την κατάληψη της Σουδαίας στην Κριμαία, οι Τούρκοι πήραν ομήρους τους γιους των αρχόντων. Τον 14ο αιώνα οι Τουρκομάνοι, στις επιδρομές τους σε βυζαντινά εδάφη της δυτικής Μικράς Ασίας, άρπαζαν τα παιδιά των Ελλήνων χριστιανών, ενώ στην ανατολική Μικρά Ασία, η Σεβάστεια (Σίβας) είχε σημαντικό σκλαβοπάζαρο όπου πουλούσαν νέους. Αίτηση του 1456, που απεύθυναν οι Έλληνες της δυτικής Μικράς Ασίας στους Ιππότες της Ρόδου, φανερώνει ότι οι Τούρκοι εξακολουθούσαν να αρπάζουν τα παιδιά των χριστιανών:

> "... *Εμείς, οι φτωχοί δούλοι σας... που κατοικούμε στην Τουρκία... πληροφορούμε την αφεντιά σας ότι ο Τούρκοι μας ενοχλούν πάρα πολύ και ότι αρπάζουν τα παιδιά μας και τα κάνουν μουσουλμάνους... Γι' αυτό, σας ικετεύουμε να συμβουλέψετε τον αγιότατο Πάπα να στείλει τα πλοία του να μας πάρουν μαζί με τις γυναίκες και τα παιδιά μας μακριά από εδώ, γιατί υποφέρουμε πάρα πολύ από τους Τούρκους. [Κάντε το] για να μη χάσουμε τα παιδιά μας, και επιτρέψετέ μας να έρθουμε στα δικά σας εδάφη, να ζήσουμε και να πεθάνουμε εκεί ως υπήκοοί σας. Αλλά αν μας αφήσετε εδώ, θα χάσουμε τα παιδιά μας και εσείς θα πρέπει να δώσετε λόγο στον Θεό γι' αυτό...*"[15].

Μετά την κατάκτηση της Τραπεζούντας από τον Μωάμεθ Β' το 1461, οι Τούρκοι πήραν αρκετούς Έλληνες νέους για το σώμα των Γενιτσάρων, αλλά και για υπηρεσίες στο παλάτι, ενώ κατά την ίδια εποχή πήραν αγόρια από τη Νέα Φώκαια στη δυτική Μικρά Ασία. Κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα το οθωμανικό παιδομάζωμα φαίνεται ότι εφαρμοζόταν εκτεταμένα στην Ανατολή, και ο κατάλογος των περιοχών από τις οποίες οι Τούρκοι έπαιρναν παιδιά είναι εντυπωσιακός, αφού περιελάμβαινε, την Τραπεζούντα, το Μαράς, την Προύσα, τη Λεύκη, τη Νίκαια (Ιζνίκ), το Καϊσερι (Καισάρεια), το Τοκάτ (Ευδοκιάδα), το Μιχαλίτς, το Εγριντίρ, το Γκεμλίκ, το Κοτζαϊλί, το Μπολού, την Κασταμώνα, τα Ευχάιτα (Τσόρουμ), την Σαμψούντα, τη Σινώπη, την Αμάσεια, τη Μελιτηνή (Μαλάτια) το Καραχισάρ, το Αραπκίρ, το Ντζεμισεζέκ, το Ντζίζρι, τη Σεβάστεια (Σίβας), τη Θεοδοσιούπολη (Ερζερούμ), την Άμιδα (Ντιγιαρμπακίρ), το Κεμάχ, το Μπαϊμπουρτ, τη Νίγδη, το Μπεησεχίρ, το Καραμάν, το Ζουλκαντριγιέ, το Μπιλετζίκ, το Μπατούμ, το Σις, την Κιουτάχεια, το Μανιάς και βεβαίως την Βαλκανική, επειδή δε εξαιρούσαν τα παιδιά των εξισλαμισθέντων Βοσνίων, οι Βόσνιοι διαμαρτυρήθηκαν, ζητώντας να παίρνουν και τα παιδιά τους, προκειμένου

15. Σ. Βρυώνης, MIET, 1996.

αυτά να τύχουν κάποιας καλύτερης τύχης, μέσα από τις τάξεις των αξιωματικών του στρατού των γενιτσάρων[16].

Οι νέοι αυτοί απομακρύνονταν από το γνώριμό τους πολιτισμικό και οικογενειακό περιβάλλον, προσηλυτίζονταν στον μουσουλμανισμό, συχνά μορφώνονταν σε ειδικά σχολεία, και κατόπιν εγγράφονταν σε ειδικές στρατιωτικές μονάδες, ή έπαιρναν θέσεις στην Αυλή, ή τη γραφειοκρατία. Υπάρχουν όμως και πολλά παραδείγματα νέων, που διατηρούσαν έντονες μνήμες και σχέσεις με το παρελθόν τους, συχνά δε έπαιρναν και τους γονείς τους μαζί, προκειμένου να τους αποκαταστήσουν σε καλύτερα σπίτια κ.λπ.[17]

Το σύστημα αυτό, των σκλάβων-διοικητικών λειτουργών και σκλάβων-στρατιωτών, φαίνεται ότι εξακολούθησε να εφαρμόζεται αδιάσπαστα στην Ανατολή από την πρώτη εμφάνιση των Τούρκων μέχρι την Οθωμανική εποχή. Είναι δύσκολο να υπολογίσουμε πόσοι χριστιανοί αποτέλεσαν μέρος του συστήματος και έγιναν έτσι μουσουλμάνοι. Οπωσδήποτε ο αριθμός ήταν μικρός, αν εξετάσουμε την κάθε εποχή ξεχωριστά, όμως το σύστημα στο σύνολό του, πρέπει να επηρέασε κάπως τους χριστιανούς στο θέμα του προσηλυτισμού τους κατά το διάστημα των αιώνων.

Σε σύγχρονη πηγή διαβάζουμε ότι, μετά την πτώση του Χλιάτ (περίπου το 1231), στρατιωτικό σώμα που το αποτελούσαν 1.000 βασιλικοί γκιουλάμ, έμεινε στην πόλη για να επιβλέπει την κατάσταση εκεί, ενώ αλλού βρίσκουμε αναφορά για 500 σερχένκ[18]. Οι Τούρκοι πήραν 800 νέους Έλληνες από την Τραπεζούντα μετά την πτώση της, και άλλους 100 από τη Νέα Φώκαια. Από τους πιο διάσημους ελληνικής καταγωγής γκιουλάμ του 13ου αιώνα, ήταν ο Τζαλάλ αλ-Ντιν Καρατάι ιμπν Αμπντουλάχ, ο Αμίν αλ-Ντιν Μικαήλ, και ο Σαμς αλ-Ντιν Χας Ογούζ. Ο Καρατάι εμφανίζεται ως σημαντικό πρόσωπο στις σελίδες του Ιμπν Μπίμπι, του Καρίμ αλ-Ντιν Μαχμούντ και του Εφλακί, που διηγούνται ότι παρά την Ελληνική καταγωγή του, ήταν προικισμένος με ασυνήθιστα χαρίσματα. Σε διάφορες εποχές, κατά τη βασιλεία του Αλά αλ-Ντιν Α' Καϊκουμπάντ και των διαδόχων του, κατείχε τις σημαντικές θέσεις του ναίμπ, του αμιρί ντβάτ, του αμιρί ταστζανέ και του χιζνενταρί χας. Ήταν δηλαδή, ένας από τους τέσσερεις στύλους του κράτους και έπαιζε έτσι σημαντικό ρόλο, στη λήψη αποφάσεων σχετικά με θέματα διαδοχής στο σουλτανάτο και του διορισμού βεζύρηδων και άλλων αξιωματούχων.

Ο τίτλος του (ατάμπεης) φανερώνει ότι ήταν δάσκαλος των πριγκίπων, και ορισμένες σκόρπιες πληροφορίες αποκαλύπτουν τη στενή σχέση του με τους σουλτάνους. Ήταν πολύ θρήσκος (*ο περίφημος σείχης Σουχραβάρντι τον μύησε για να γίνει μουρίντ (δερβίσης), και στενά συνδεδεμένος με τον κύκλο του Τζαλάλ αλ-ντιν Ρουμί. Ζούσε ασκητικά (λέγεται ότι δεν έτρωγε κρέας και ότι απείχε απ' τις χαρές του γάμου*), ήταν γενναιόδωρος, ευεργέτης μουσουλμανικών ιδρυμάτων και κτισμάτων και επιχορήγησε το χτίσιμο του περίφημου μεντρεσέ στο Ικόνιο και του καραβανσαράι 50 χιλιόμετρα ανατολικά της Καισάρειας (Κάισερι).

16. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης.
17. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης.
18. Σ. Βρυώνης, ώς ανωτέρω.

Άλλος σημαντικός αξιωματούχος προέλευσης γκιουλάμ ήταν ο Αμίν αλ-Ντιν Μικαήλ, που υπηρέτησε ως ναίμπ αλ χάντρα του σουλτάνου Ρουκν αλ-Ντιν κατά τη δεύτερη πενηνταετία του 13ου αιώνα. Οι λίγες πληροφορίες των σύγχρονων πηγών, είναι εν τούτοις αρκετές, για να φανερώσουν ότι έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην οικονομική διοίκηση των Σελτζούκων. Ήταν μουσουλμάνος, Ελληνικής καταγωγής, δούλος του Σαντ αλ-Ντιν Αμπού Μπακρ αλ-Αρνταμπίλι. Ο Αμίν αλ-Ντιν *ευθύνεται* για την μεταρρύθμιση στον οικονομικό μηχανισμό του σελτζουκικού κράτους στην Ανατολή, ήταν δε γενικά γνωστός για την πολυμάθειά του. Σκοτώθηκε όταν ως ναίμπ, υπερασπίστηκε το Ικόνιο εναντίον του Τζιμρί και των Τουρκομάνων Καραμανίδων του 1278.

Από το σύστημα των γκιουλάμ αναδείχθηκε επίσης τον 13ο αιώνα ο Σαμς αλ-Ντιν Χας Ογούζ. Ο Ιμπν Μπίμπι γράφει ότι, ήταν δούλος Ελληνικής καταγωγής, ότι είχε λαμπρό λογοτεχνικό ύφος, και ότι τα καλλιγραφήματά του έλαμπαν σαν περιδέραιο με πολύτιμους λίθους.

Ως αποτέλεσμα του γκιουλάμ και του devsirme, οι νέοι αυτοί είχαν εντελώς προσαρμοσθεί στη ζωή της Ανατολής, πράγμα που φανερώνεται και από την τεράστια προσφορά τους στη στρατιωτική, διοικητική, θρησκευτική και πολιτισμική ζωή της. Παρόλο που δεν είχαν μουσουλμανική προέλευση, –αν αφαιρέσουμε τους Βόσνιους–, είχαν εντούτοις πλήρως αφομοιωθεί, και στο διάστημα πολλών αιώνων συνέβαλαν στην ποσοτική και ποιοτική ενίσχυση των μουσουλμάνων εις βάρος των χριστιανών, παρότι οι πηγές αναφέρουν ότι είχαν συνείδηση της καταγωγής και της προελεύσεώς τους, αυτοαποκαλούντο με τα χριστιανικά τους ονόματα, συχνά δε έπαιρναν μαζί και τους γονείς τους, προκειμένου να τους εγκαταστήσουν σε αρχοντικά σπίτια στις μεγάλες πόλεις που υπηρετούσαν[19].

Εκτός από τους γκιουλάμ και τους γενιτσάρους, πρέπει να πούμε, ότι αρκετοί Έλληνες εμφανίζονται με τον τίτλο του Εμίρη, όπως προείπαμε μάλιστα, κάποιος Γαβράς, είχε τον τίτλο αυτό στις αρχές του 12ου αιώνα, όπως και ο Μαυροζώμης που αργότερα πήρε την ύψιστη θέση στο βασίλειο τον 13ο αιώνα. Ο γιος του Μαυροζώμη είχε επίσης κάποια θέση (άγνωστο ακριβώς ποια) στην Αυλή των Σελτζούκων. Ένας εμίρης, με το όνομα Κωνσταντίνος, στο Ισκιλίμπ, και ένας άλλος, με το όνομα Ασάντ αλ-Ντάουλα Κωνσταντίνος, στην Καισάρεια (Καΐσερι), αναφέρονται στα βακούφια του 13ου αιώνα.

Το έγγραφο σχετικά με τα θρησκευτικά ιδρύματα του Σαμς αλ-Ντιν Αλτούν Αμπά καταγράφει τα ονόματα Ελλήνων αριστοκρατών που είχαν κτηματική περιουσία στην περιοχή του Ικονίου. Ενδιαφέρον είναι ότι δύο απ' αυτούς είχαν βυζαντινούς τίτλους. Ο γιος του Μαύρου, πατρίκιος Μιχαήλ, και ο γιος του πατρίκιου Ιωάννη.

Ένας εμίρης επίσης, ονόματι Τορνίκ του Τοκάτ, που μπορεί να ήταν μέλος της βυζαντινής οικογένειας των Τορνίκηδων, αναφέρεται τον 13ο αιώνα. Ο Κυρ Φαρίντ διοικούσε το εμιράτο του Ακσεχίρ. Στην ίδια Αυλή ο Ιχτιγιάρ αλ-Ντιν Χασάν ιμπν Γαβράς ήταν αμίρ-ι-χατζίμπ κατά τη βασιλεία του Κιλίτζ Β' Αρσλάν, όπως προείδαμε. Τον

19. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης και Η. Inalcik, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

Ο Γεώργιος Παχυμέρης 1242-1310 που μας δίνει την πληροφορία για τους Ροδίτες μουσικούς.

επόμενο αιώνα ο Κυρ Κεντίντ, Έλληνας θείος του Ιζ αλ-Ντιν Β' Καϊκάους, ήταν σαραμπσαλάρ, και παρόλο που ο άλλος θείος του έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στην Αυλή, δεν έχουμε ενδείξεις σχετικά με την επίσημη θέση του. Φαίνεται ότι υπήρχε ελληνική Υπηρεσία στην Αυλή του σουλτάνου, όπως βέβαια θα περίμενε κανείς, εφόσον ήταν σημαντικές οι εξωτερικές και εσωτερικές σχέσεις με τους ελληνόφωνους. Οι υπάλληλοι της Υπηρεσίας αυτής, γνωστοί με τον βυζαντινό τίτλο ***νοταράν***, ήταν υπεύθυνοι για τη σύνταξη των όρων της συνθήκης μεταξύ του σουλτάνου και του ηγέτη της Τραπεζούντας όταν κατακτήθηκε η Σινώπη το 1214.

Η ελληνική αυτή Υπηρεσία, ή τουλάχιστον οι Έλληνες νοτάριοι, διατηρήθηκαν όχι μόνο κατά τη διάρκεια της διοίκησης των Σελτζούκων, αλλά και σε ορισμένα από τα εμιράτα που διαδέχθηκαν το κράτος των Σελτζούκων. Τα λιγοστά έγγραφα που έχουν διασωθεί από την ελληνική αυτή Υπηρεσία των Σελτζούκων αναφέρονται κυρίως στον καθορισμό των εμπορικών σχέσεων μεταξύ Κύπρου και Ανατολής. Κατά καιρούς εμφανίζονται επίσης Έλληνες και ως πρέσβεις των σουλτάνων. Στις εμπορικές συναλλαγές με την Κύπρο, ως Σελτζούκος πρέσβης, εμφανίζεται κάποιος κυρ Αλέξιος, ενώ πριν την περίφημη επίσκεψή του στην Κωνσαντινούπολη τον 12ο αιώνα, ο Κιλίτζ Αρσλάν, έστειλε τον χριστιανό καγκελάριό του, Χριστόφορο, να προετοιμάσει το έδαφος.

Επίσης, στις πηγές νημονεύεται κι ένας Έλληνας, φορολογικός υπάλληλος και δικηγόρος, στη Μελιτηνή του 1190, ο λεγόμενος Παπα-Μιχαήλ, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την είσπραξη των φόρων, καθώς **και δύο Έλληνες μουσικοί από την Ρόδο, στην Αυλή του σουλτάνου**[20].

Επ' ευκαιρία της παραπάνω αναφοράς, στους Ροδίτες μουσικούς, πρέπει ν' αναφέρουμε πως η **μουσική** ετιμάτο ιδιαιτέρως, ήδη από την αρχαιότητα στην Μ. Ασία, ως θύρα πνευματικής έμπνευσης, όπως εξάλλου και ο **χορός**, ως πηγή έκστασης και θεϊκής κατάληψης. Ο Όλυμπος της Μυσίας υπήρξε ο πατέρας της *λυδικής αρμονίας* και ο Μαρσύας του φρυγικού *τρόπου* και των δίδυμων αυλών. Οι Καππαδόκες χειριζόντουσαν την έγχορδη "*Νάβλα*", εκεί που πολύ αργότερα ήχησε ο αυλός των Μεβλεβί δερβίσηδων (*το νέυ ή νάυ*). Οι Μεσσαλιανοί, οι οποίοι εξαπλώθηκαν στην Ανατολία

20. Σ. Βρυώνης, MIET 1996: 206 και 531, όπου αναφέρεται στον Παχυμέρη, ως πηγή της πληροφορίας.

καθ' όλον τον Μεσαίωνα, ονομαζόντουσαν και *Χορευτές*, επειδή ασκούνταν σ' ένα είδος τελετουργικού χορού πυθαγορικής λογικής, όπως έκαναν και οι "*Περιστρεφόμενοι Μεβλεβί Δερβίσηδες*".

Βυζαντινοί εμφανίζονται επίσης ως αξιωματικοί στον στρατό του σουλτάνου, ενώ ο εμίρης Μαυροζώμης, έπαιξε σημαντικό ρόλο στις εκστρατείες κατά της αρμενικής Κιλικίας, στις αρχές του 13ου αιώνα. Ο Ιμπν Μπίμπι επίσης, αναφέρεται σε πέντε αδελφούς από την Αυτοκρατορία της Νίκαιας, τους Αουλάντ-ι-Φερνταχλί, σε μία από τις εκστρατείες του σουλτάνου στη Συρία.

Ο Μιχαήλ Παλαιολόγος, υπηρέτησε ως κοντόσταυλος, υπεύθυνος για τα χριστιανικά στρατεύματα του σουλτάνου, μετά τη φυγή του από το βασίλειο των Λασκάρεων. Υπάρχουν επίσης ενδείξεις ότι οι Σελτζούκοι ηγεμόνες συχνά χρησιμοποιούσαν χριστιανικά στρατεύματα, και συγκεκριμένα αναφέρονται Έλληνες, Φράγκοι, Γεωργιανοί, Αρμένιοι, Ρώσοι και Γερμανοί. Υπήρχε σώμα που αποτελούνταν από 3.000 Φράγκους και Έλληνες στον στρατό του σουλτάνου στο Κιοσέ Νταγ το 1243. Τα χριστιανικά στρατεύματα προέρχονταν όμως, από δύο κυρίως περιοχές, από τα εδάφη του Βυζαντίου και από τα εδάφη του σουλτάνου.

Όταν ο Ιζ αλ-Ντιν Β' Καϊκάους, γλύτωσε από τις εισβολές των Μογγόλων, ζήτησε καταφύγιο στα εδάφη των Λασκαρέων. Όταν οι Μογγόλοι αποσύρθηκαν, βρήκε την ευκαιρία και στρατολόγησε 400 Έλληνες και ξαναπήρε το Ικόνιο. Όταν οι συνθήκες στη Βιθυνία επιδεινώθηκαν κατά τη δεύτερη πενηνταετία του 13ου αιώνα, οι Ακρίτες προσέφεραν τις υπηρεσίες του στους Τούρκους. Επίσης φαίνεται, πως σύνηθες φαινόμενο ήταν, η στρατολόγηση Ελλήνων χριστιανών, υπηκόων του σουλτάνου, είναι δε αρκετά πιθανόν οι στρατιώτες αυτοί, με τον καιρό να εξισλαμίζονταν[21].

Επειδή η Βυζαντινή Ανατολή ήταν σχετικά ανεπτυγμένη, με ανθηρό εμπόριο, βιοτεχνία και γεωργία, δεν μας παραξενεύουν οι σκόρπιες, αλλά σημαντικές αναφορές σε Έλληνες, Σύρους και Αρμένιους, σε σχέση με την οικονομική ζωή της Ανατολής. Καθώς το κράτος των Σελτζούκων αναπτυσσόταν και εξελισσόταν, κατά τα τέλη του 12ου και τον 13ο αιώνα, οι χριστιανοί αγρότες, έμποροι και τεχνίτες που είχαν παραμείνει στην Ανατολή, έπαιζαν όλο και πιο δυναμικό ρόλο στην αναπτυσσόμενη οικονομική ζωή των μουσουλμάνων της χερσονήσου. Αυτή την πραγματικότητα απεικονίζουν οι αναφορές του Μάρκο Πόλο τον 13ο αιώνα:

> *"Τις άλλες δύο τάξεις αποτελούν οι Αρμένιοι και οι Έλληνες, που ζουν ανάμικτοι με τους άλλους (δηλαδή του Τουρκομάνους) σε πόλεις και χωριά, και που ασχολούνται με το εμπόριο και τη βιοτεχνία."*[22]

Παρόλο που δεν υπάρχουν ειδικές πηγές, σχετικά με την οικονομική ζωή των χριστιανών στη μουσουλμανική Ανατολή, εν τούτοις, κάποιες σκόρπιες αναφορές, φανε-

---

21. Σ. Βρυώνης, MIET, 1996: 531 και Νικηφ. Γρηγοράς I, 58, ομοίως Inalcik - Gelibolu, EI2, όπου αναφέρεται η περίπτωση του Κιοσέ Μιχάλ, καθώς και το ότι οι Έλληνες κωπηλάτες, βαλλιστριοφόροι και ναυπηγοί της Καλλίπολης, το 1519, είχαν γίνει σχεδόν όλοι μουσουλμάνοι.

22. Marco Polo, *Moule-Pelliot*, I, 95, πηγή μέσω Σ. Βρυώνη, MIET, 1996.

ρώνουν ότι οι χριστιανοί, είχαν ενεργά αφομοιωθεί με την οικονομική ζωή της σελτζουκικής Ανατολής στα τέλη του 12ου και κατά τον 13ο και τον 14ο αιώνα, ενώ οι Έλληνες έμποροι του Ικονίου, διέσχιζαν τις περιοχές από την πρωτεύουσα των Σελτζούκων ως την Κωνσταντινούπολη συνεχώς. Οι Έλληνες έμποροι της λίμνης Πουσγούση, διατηρούσαν στενούς οικονομικούς δεσμούς με το Ικόνιο και πιθανόν να συμμετείχαν στο εμπόριο μεταξύ Ικονίου και Χώνων, κατά τη μεγάλη εμποροπανήγυρη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Όπως αναφέρει και ο Σ. Βρυώνης, καραβάνια χριστιανών ταξίδευαν από το Ικόνιο στην Κιλικία μέχρι και το 1276.

Επικουρικά πρέπει να σημειωθεί, πως υπάρχουν μαρτυρίες, ότι μαζί με τους μουσουλμάνους αρχιτέκτονες, εργάζονταν και χριστιανοί αρχιτέκτονες, καθώς και εξισλαμισμένοι. Ο γνωστότερος ίσως χριστιανός αρχιτέκτονας, ήταν ένας Έλληνας από το Ικόνιο, ο Καλογιάν αλ-Κουνεβί, που εργάστηκε στο Ιλγκίν Χαν το 1267-1268 και που τρία χρόνια αργότερα, έχτισε το Γκιούκ Μεντρεσέ στη Σεβάστεια (Σίβας), το 1271[23].

Το 1222, ο Έλληνας αρχιτέκτονας Θυριανός, έκτισε το τζαμί στο χωριό Νιντίρ Κιόι, κοντά στο Ακσεχίρ (Φιλομήλιο). Κάποιος Σεβαστός επίσης, πήρε μέρος στην ανοικοδόμηση των τειχών της Σινώπης το 1215, μετά την κατάκτησή της από τους Έλληνες. Ο δε Μεβλανά Τζαλάλ αλ-Ντιν Ρουμί, προσέλαβε Έλληνα αρχιτέκτονα για να χτίσει ένα τζάκι στο σπίτι του. Μάλιστα, μία από τις ιστορίες του μυθικού έργου, του Χατζή Μπεκτάς, Βιλαγετναμέ, έχει για κεντρικό ήρωα έναν Έλληνα αρχιτέκτονα, τον Νικομηδιανό, που ήταν φαίνεται φημισμένος στην Αυλή του οθωμανού σουλτάνου Ορχάν Α'.

Στις επιγραφές σε πολλά τζαμιά, χάνια, τούρβες και άλλα παρόμοια κτίρια, τα ονόματα φανερώνουν ότι ορισμένοι αρχιτέκτονες ήταν εξισλαμισμένοι. Τέτοιος ήταν ο διάσημος Κελούκ ιμπν Αμπντουλλάχ (πιθανόν αρμενικής καταγωγής), που έχτισε τον Ιντζέ Μιναρέ, το Ναλίντζι Τουρβέ, και το τζαμί κοντά στην πύλη των Λαράνδων στο Ικόνιο.

Έλληνες χτίστες επίσης, εμφανίζονται στα ανέκδοτα που καταγράφει ο Εφλακί για τον Μεβλανά Τζαλάλ αλ-Ντιν Ρουμί. Έλληνες εργάτες μάλιστα έφτιαξαν το πλακόστρωτο της αυλής του, και σ' ένα άλλο επεισόδιο, ο Ρουμί εξηγεί γιατί είναι προτιμότερο να έχει κανείς Έλληνες αντί για Τούρκους χτίστες[24].

Υπήρχαν ακόμα Έλληνες ζωγράφοι, όπως φανερώνουν τα παραδείγματα του διάσημου Καλογιάννη και του Αιν αλ-Ντάουλα Ρουμί, που ήταν στενά συνδεδεμένοι με τον κύκλο του Μεβλανά Τζαλάλ αλ-Ντιν Ρουμί και την σουλτανική Αυλή. Ο Εφλακί περιγράφει τον Αιν αλ-Ντάουλα (που προσηλυτίστηκε στο Ισλάμ από τον Ρουμί) ως δεύτερο Μάνη.

Η γυναίκα του σουλτάνου, η Γκουρντζί Χατούν, του ζήτησε να ζωγραφίσει πολλά πορτραίτα του Μεβλανά Τζαλάλ αλ-Ντιν Ρουμί, ώστε να έχει την εικόνα του μαζί της ακόμα και όταν εκείνη ταξίδευε μακριά από το Ικόνιο. Η παράδοση της εικονογραφίας επιβίωσε μεταξύ των Ελλήνων Χριστιανών της Μικράς Ασίας μέχρι τις σχετικά πρόσφατες μέρες, ενώ πάμπολλοι ήταν οι εξισλαμισμένοι που ασχολήθηκαν με την τεχνοτροπία της ισλαμικής *μινιατούρας* (ζωγραφιάς), όπου σε πολλές απεικονίσεις, πα-

23. Erdmann, karavansaray, I, 199, Σ. Βρυώνης, MIET, 1996: 208.
24. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*, εκδόσ. Αρσενίδης.

ρουσιάζονται οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι, ως μουσουλμάνοι, ενώ δεν λείπουν και μουσικές απεικονίσεις, που δείχνουν μουσικά όργανα, ορχήστρες και χορούς. Μάλιστα οι απεικονίσεις αυτές, της τεχνοτροπίας της *μινιατούρας*, αποτελούν και πηγές για την μελέτη της *κλασσικής οθωμανικής μουσικής*.

Αναφερθήκαμε ήδη στην παρουσία Ελλήνων μουσικών στην Αυλή του Ικονίου τον 13ο αιώνα και θα το εξετάσουμε το θέμα διεξοδικά παρακάτω. Υπήρχαν επίσης Έλληνες γιατροί των σουλτάνων και της αριστοκρατίας, παρόλο που φαίνεται ότι οι Σύριοι της Έδεσσας και της Μελιτηνής διέπρεψαν περισσότερο στον τομέα αυτό.

Εξάλλου, Έλληνες, Αρμένιοι και Σύριοι εξακολούθησαν να παίζουν σημαντικό ρόλο στον τομέα της υφαντικής, όπως και στους βυζαντινούς χρόνους. Μάλιστα, ο Μάρκο Πόλο γράφει ότι, οι Έλληνες και οι Αρμένιοι υφαίνουν τα πιο ωραία χαλιά στον κόσμο, καθώς και πάρα πολλά λεπτά και πλούσια μεταξωτά σε κρεμεζί (κόκκινο) και άλλα χρώματα, καθώς και πολλά άλλα υφαντά.

Ο Βαρεβραίος αναφέρει στα κείμενά του, τους χριστιανούς υφαντουργούς στη Μελιτηνή τον 13ο αιώνα. Η βυζαντινή Ανατολή εξακολούθησε να αποτελεί σημαντικό κέντρο μεταξουργίας και υφαντουργίας τον 13ο και τις αρχές του 14ου αιώνα μέχρι την τουρκική κατάκτηση, και οι τεχνίτες της ίσως έπαιξαν ρόλο στην ανάπτυξη της οθωμανικής υφαντουργίας που σημειώθηκε εκεί.

Φαίνεται ότι οι Αρμένιοι και οι Έλληνες συνέχισαν την παραδοσιακή εξόρυξη μετάλλων και τη μεταλλουργία, εφόσον η Ανατολή ήταν σημαντική πηγή μετάλλων κατά την αρχαία και τη βυζαντινή εποχή, όπως επίσης και κατά την περίοδο των Σελτζούκων και των οθωμανών αργότερα[25].

Οι Αρμένιοι της Κελτζινής (Ερζιντζιάν), ασχολούνταν με την εξόρυξη χαλκού και με την κατασκευή χάλκινων σκευών. Οι Ελληνικές κοινότητες μεταλλωρύχων της Ανατολής, ήταν αρκετά ακμαίες κατά την εποχή των οθωμανών και σύμφωνα με μία παράδοση ένας Έλληνας χρυσοχόος από την Τραπεζούντα, δίδαξε την τέχνη της κοσμηματοποιίας στον σουλτάνο Σελίμ Α'.

Πρέπει επίσης να σημειωθεί πως, επί πάρα πολλά χρόνια, οι Τούρκοι διδάσκονταν τη ναυτική τέχνη από τους Έλληνες. Υπάρχει μάλιστα πλήθος αναφορών στη μακρόχρονη αυτή επίδραση των Ελλήνων, στον πρώτο τουρκικό στόλο που κατασκευάστηκε από Σμυρνιούς τον 11ο αιώνα, έως την εγκαθίδρυση του πρώτου οθωμανικού ναυτικού οπλοστασίου στην Ευρώπη τον 14ο αιώνα.

Το 1873, ανακαλύφθηκε από τον Έλληνα λόγιο Ιωαννίδη, στην Παναγία Σουμελά, στην Τραπεζούντα του Πόντου, το πρώτο χειρόγραφο του ποιήματος του Διγενή, ενώ συγχρόνως διαπιστώθηκε πως οι Έλληνες της Καππαδοκίας, τραγουδούσαν Ελληνικά τραγούδια του ακριτικού κύκλου, ακόμα και κατά τον 19ο, αλλά και τις αρχές του 20ού αιώνα.

Εύλογα λοιπόν γεννήθηκε το ερώτημα, του κατά πόσο, αυτή η επική παράδοση, ενσωματώθηκε στη λαϊκή παράδοση των οθωμανών κατακτητών. Ο Ιωαννίδης παρατή-

25. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Σημειώσεις.

ρησε πως, μία καραμανλήδικη[26] διασκευή του τουρκικού έπους του Κιόρογλου περιείχε τα ίδια στοιχεία του έρωτα, του αγώνα και της περιπέτειας που βρίσκονταν στην ιστορία του Διγενή.

Οι μελέτες του Στύλπωνι Κυριακίδη τείνουν στο συμπέρασμα πως, μέρη του τουρκικού έπους πιθανόν να φανερώνουν επίδραση του βυζαντινού έπους. Το δεύτερο μέρος της μικρασιατικής διασκευής του έπους του Κιόρογλου, περιλαμβάνει την ιστορία της αρπαγής της αγαπημένης και τον αγώνα του ήρωα κατά της ισχυρής οικογένειας της κόρης.

Οι λεπτομέρειες είναι παρόμοιες με το κομμάτι στον Διγενή Ακρίτα, όπου ο Βυζαντινός ήρωας κλέβει την αγαπημένη του και κατόπιν αποκρούει στην μανιασμένη επίθεση των συγγενών της.

Ο Στ. Κυριακίδης επισήμανε ότι το επεισόδιο αυτό στο δεύτερο μέρος του έπους του Κιόρογλου, εμφανίζεται στη μικρασιατική διασκευή του ποιήματος αλλά όχι στις διασκευές του Ατζερμπαϊτζάν. Στα δύο αυτά στοιχεία στήριξε το επιχείρημά του πως, το τουρκικό έπος επηρεάστηκε από το βυζαντινό.

Εάν κάποιες λεπτομερέστερες έρευνες αποδείξουν την ορθότητα της άποψης αυτής, τότε θα μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι η συμβίωση των Τούρκων με τους Έλληνες μετά την οθωμανική κατάκτηση της Ανατολής οδήγησε στην αλληλεπίδραση των λαϊκών επών των δύο πληθυσμών.

Τέλος αναφερόμενοι σε επαφές οθωμανών με τις τελετουργίες τις Βυζαντινής αυλής, θα μνημονεύσουμε μια περιγραφή του Ιωάννη Καντακουζηνού, σύμφωνα με την οποία, οθωμανοί αξιωματούχοι παραβρέθηκαν σε βυζαντινή αυλική γαμήλια τελετή –*την πρόκυψη*– στο γάμο της κόρης του Βυζαντινού αυτοκράτορα με τον Ορχάν στη Σηλυβρία:

> "*Διέταξε να χτιστεί ξύλινη πρόκυψη (εξέδρα) στην πεδιάδα έξω από την πόλη της Σηλυβρίας, έτσι ώστε η κόρη του αυτοκράτορα που επρόκειτο να παντρευτεί να σταθεί εκεί πάνω για να μπορούν να τη βλέπουν όλοι εύκολα. Διότι αυτό συνηθίζουν να κάνουν οι αυτοκράτορες όταν δίνουν τις θυγατέρες τους σε γάμο. Την επόμενη μέρα, η αυτοκράτειρα παρέμεινε στη σκηνή με τις άλλες δύο της κόρες, ενώ η Θεοδώρα, που θα παντρευόταν, ανέβηκε στην πρόκυψη. Ο αυτοκράτορας μόνο ήταν καβάλα στο άλογο, και όλοι οι άλλοι ήταν πεζοί. Όταν σηκώθηκαν τα παραπετάσματα (η πρόκυψη ήταν καλυμμένη από όλες τις πλευρές με μεταξωτά και χρυσοκέντητα υφάσματα) φάντηκε η νύφη, τριγυρισμένη από ευνούχους που κρατούσαν αναμμένες δάδες γονατισμένοι, έτσι ώστε να μην είναι ορατοί.* ***Σάλπιγγες, αυλοί, πίπιζες και όλα τα μουσικά όργανα που εφευρέθηκαν για να δίνουν ευχαρίστηση στους ανθρώπους έπαιζαν δυνατά. Όταν έπαυαν τα όργανα, η χορωδία έψαλλε εγκώμια που είχαν συνθέσει για τη νύφη διάφοροι σοφοί. Όταν όλες οι τελευτές αυτές, που επιβάλλονται στους αυτοκράτορες όταν παντρεύουν τις θυγατέρες τους, τελείωσαν, ο αυτοκράτορας ψυχαγώγησε επί πολλές μέρες τον στρατό και όλους του έλληνες και βάρβαρους αξιωματούχους...***"[27].

26. Τούρκικη γλώσσα γραμμένη με Ελληνικό αλφάβητο.
27. Σπ. Βρυώνη, *Η παρακμή του εσαιωνικού Ελληνισμού*, ΜΙΕΤ.

ΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

Στις αρχές του δεκάτου τετάρτου αιώνα, οι μεγάλες αυτοκρατορίες ανάμεσα στον Ώξο και στον Δούναβη –η αυτοκρατορία των Ιλχαμιδών στο Ιράν, η Χρυσή Ορδή στην Ανατολική Ευρώπη και η Βυζαντινή Αυτοκρατορία στα Βαλκάνια και τη Δυτική Μικρά Ασία– συγκλονίζονταν από βίαιες εσωτερικές αναστατώσεις.

Κατά τα τέλη του αιώνα οι απόγονοι του Οσμάν, ενός παραμεθόριου γαζή και αρχηγέτη της δυναστείας των Οθωμανών, είχαν δημιουργήσει μια καινούργια αυτοκρατορία, που απλωνόταν από τον Δούναβη ώς τον Ευφράτη. Κυρίαρχος της ήταν ο Μπαγιαζήτ Α' (1389-1402), γνωστός με το όνομα Γιλντιρίμ, "*ο Κεραυνός*".

Το 1396 είχε συντρίψει στη Νικόπολη μια σταυροφορία των πιο περήφανων ιπποτών της Ευρώπης είχε αψηφήσει το σουλτανάτο των Μαμελούκων, το ισχυρότερο ισλαμικό κράτος της εποχής του, και είχε κυριέψει τις πόλεις του στις όχθες του Ευφράτη, τέλος, τόλμησε να τα βάλει και με τον παντοδύναμο Ταμερλάνο, τον νέο ηγέτη της κεντρικής Ασίας και του Ιράν[1].

Το κύριο πρόβλημα μελέτης της πρώτης αυτής περιόδου της Οθωμανικής ιστορίας, είναι το πως αυτή η μικρή, συνοριακή ηγεμονία του Οσμάν γαζή, ξεκινώντας αρχικά από τον ιερό πόλεμο ενάντια στο χριστιανικό Βυζάντιο, τελικά κατέληξε να γίνει μια ισχυρή και εκτεταμένη.

Σύμφωνα με μια θεωρία, ο ελληνικός πληθυσμός της λεκάνης του Μαρμαρά, προσχωρώντας στο Ισλάμ και συμμαχώντας με τους Μουσουλμάνους, κατόρθωσε να ξαναχτίσει τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία ως κράτος ισλαμικό.

Αντιθέτως ο καθηγ. Χ. Ιναλτζίκ, πιστεύει πως, όσοι μελετητές γνωρίζουν καλά τις ιστορικές πηγές της Ανατολής, έχουν πειστεί πλέον ότι, μια τέτοια άποψη είναι απλή φαντασιολογία. Οι ιστορικοί αυτοί, κατά τον καθηγ. Ιναλτζίκ, υπογραμμίζουν πως οι απαρχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας πρέπει να αναζητηθούν στις πολιτικές, πνευματικές και δημογραφικές εξελίξεις του δεκάτου τρίτου και δεκάτου τετάρτου αιώνα στη Μικρασία[2].

Το πρώτο στάδιο αυτών των εξελίξεων σημαδεύτηκε από τις επιδρομές των Μογγόλων κατά των ισλαμικών χωρών της Μέσης Ανατολής. Ύστερα από τη μογγολική νίκη στο Κιοσεντάγ, το 1243, το σελτζουκικό σουλτανάτο της Μικρασίας μετατράπηκε σε υποτελή των Ιλχανιδών του Ιράν. Άμεσο επακόλουθο των μογγολικών εισβολών ήταν να μεταναστεύσουν προς τα δυτικά τα ισχυρά νομαδικά φύλα των Τουρκομάνων. Τα τουρκικά αυτά φύλα που είχαν πρωτοέρθει στο Ιράν και στην Ανατολική Μικρασία από

1. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.
2. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

την Κεντρική Ασία, άρχισαν και πάλι να κινούνται προς τα δυτικά, ώσπου συγκεντρώθηκαν κοντά στα σύνορα του Βυζαντίου με το σελτζουκικό σουλτανάτο, στην ορεινή περιοχή της δυτικής Μικρασίας. Το 1277 η Μικρασία ξεσηκώθηκε ενάντια στους Μογγόλους *ειδωλολάτρες*. Τα ισλαμικά στρατεύματα των Μαμελούκων μπήκαν στη χώρα για να ενισχύσουν τους επαναστάστες, αλλά οι Μογγόλοι κατέστειλαν ανελέητα την εξέγερση. Ωστόσο, μέσα στην επόμενη πεντηκονταετία παρατηρούνται συχνές εξεγέρσεις και συχνά μογγολικά αντίποινα. Οι παραμεθόριες περιοχές θ' αποτελέσουν το καταφύγιο των στρατευμάτων και των ηγετών που διώκονταν από το καθεστώς των Μογγόλων, και ταυτόχρονα τον τόπο όπου πολλοί εξαθλιωμένοι χωρικοί και αστοί αναζητούσαν ένα καινούργιο μέλλον. Ο πληθυσμός των συνοριακών διαμερισμάτων αυξήθηκε. Ζητώντας αφορμή να εγκατασταθούν στους γόνιμους κάμπους της γειτονικής βυζαντινής επικράτειας, οι ανήσυχοι συνοριακοί νομάδες έσπρωχναν τον πληθυσμό στον δρόμο του Γαζά, του ιερού πολέμου δηλαδή ενάντια στους Βυζαντινούς. Διάφοροι αρχηγοί γαζήδων, με ποικίλη προέλευση, άρχισαν να συγκεντρώνουν γύρω τους πολεμιστές και οι επιδρομές τους κατά των βυζαντινών εδαφών, γίνονταν ολοένα και συχνότερες[3].

Ανάμεσα στο 1260 και 1320 οι γαζήδες αυτοί αρχηγοί και οργανωτές των φιλοπόλεμων Τουρκομάνων ίδρυσαν στη δυτική Μικρασία ανεξάρτητες ηγεμονίες, αποσπώντας τα εδάφη τους από το Βυζάντιο. Ο Βυζαντινός ιστορικός της εποχής Γεώργιος Παχυμέρης μαρτυρεί ότι, οι Παλαιολόγοι, ύστερα από την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης το 1261, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στα πράγματα των Βαλκανίων και παραμέλησαν το ασιατικό σύνορο, διευκολύνοντας έτσι τις επιθέσεις των Τουρκομάνων[4].

Κατά την τελευταία δεκαετία του δεκάτου τρίτου αιώνα τα γιουρούσια των Τουρκομάνων γαζήδων στη Δυτική Μικρασία πήραν σχεδόν τον χαρακτήρα γενικής εισβολής. Από όλους αυτούς τους μπέηδες, ο Οσμάν γαζής κατείχε την πιο βορεινή επικράτεια, πλησιέστερα στο Βυζάντιο και τα Βαλκάνια. Σύμφωνα με τον Παχυμέρη, γύρω στο 1302 ο Οσμάν πολιόρκησε τη Νίκαια, την πρώην βυζαντινή πρωτεύουσα. Ο αυτοκράτορας έστειλε εναντίον τους δύο χιλιάδες μισθοφόρους, που έπεσαν σε ενέδρα και νικήθηκαν από τον Οσμάν στον Βαφέα το καλοκαίρι του 1302. Η νίκη του Οσμάν σε βάρος των αυτοκρατορικών στρατευμάτων πολλαπλασίασε τη φήμη του. Οι οθωμανικές και βυζαντινές πηγές της εποχής περιγράφουν τη συρροή γαζήδων απ' ολόκληρη τη Μικρασία στο στρατόπεδό του[5].

Όπως και στις άλλες παραμεθόριες ηγεμονίες, όλοι οι παραπάνω πολεμιστές γαζήδες, έπαιρναν το όνομα του αρχηγού τους, ονομάζονταν δηλαδή Οσμανλήδες. Η προοπτική μιας εύκολης κατάκτησης και εγκατάστασης προσέλκυσε κύματα εποίκων από διάφορα μέρη της Μικρασίας, ύστερα δε και από τη νίκη του 1302, μπορούμε να πούμε ότι το Οθωμανικό πριγκιπάτο παγιώθηκε οριστικά[6].

---

3. Andrew Wheatcroft, *Οι οθωμανοί*, εκδ. Λιβάνη και Jean Paul Roux, *Η ιστορία των Τούρκων*.

4. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Δημ. Κιτσίκης, *Ιστορία της οθωμανικής αυτοκρατορίας*, βιβλιοπωλείο της Εστίας.

5. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

6. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Andrew Wheatcroft, *Οι οθωμανοί*,

Στην ίδρυση και τη διαμόρφωση του οθωμανικού κράτους, η ιδέα του ιερού πολέμου, δηλαδή του Γαζά, έπαιξε σημαντικό ρόλο. Η κοινωνία των παραμεθόριων ηγεμονιών ανταποκρινόταν σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό κλίμα, όπου δέσποζε το ιδανικό του αδιάκοπου ιερού πολέμου και της αδιάκοπης επέκτασης του ντάρου-λ-ισλάμ, της ισλαμικής επικράτειας, ώς τη στιγμή που θα κάλυπτε ολόκληρο τον κόσμο.

Ο Γαζά αποτελούσε θρησκευτικό καθήκον, και στο όνομα του αναλαμβάνονταν κάθε είδους εγχειρήσεις και θυσίες. Στη συνοριακή κοινωνία κάθε αναγνωρισμένη αρετή απηχούσε το ιδανικό του Γάζα. Ο προηγμένος πολιτισμός της ενδοχώρας, με τη θρησκευτική του ορθοδοξία, την ακαδημαϊκή του Θεολογία, την παλατιανή λογοτεχνία και την κατασκευασμένη λογοτεχνική της γλώσσα, και με το δίκαιο του σεριάτ, έδινε στα παραμεθόρια εδάφη τη θέση του σ' έναν κόσμο λαϊκότερο, όπου κυριαρχούσαν τα αιρετικά θρησκευτικά τάγματα, ο μυστικισμός, η επική λογοτεχνία και το εθιμικό δίκαιο[7].

Στις μικρασιαστικές μάλιστα ηγεμονίες, τα τουρκικά έγιναν για πρώτη φορά η γλώσσα της διοίκησης και της λογοτεχνίας. Η μεθοριακή κοινωνία ήταν ταυτόχρονα ανεκτική και πολύπλοκη.

Το κοινό περιβάλλον, έφερνε αναγκαστικά τους ακρίτες των συνοριακών βυζαντινών στρατευμάτων, σε στενή επαφή με τους Μουσουλμάνους γαζήδες. Ο Μιχάλ γαζής, ο Ρωμηός συνοριακός τοπάρχης που προσχώρησε στο Ισλάμ και συνεργάστηκε με τους πολεμιστές του Οσμάν, αποτελεί κλασσικό παράδειγμα της αφομοιωτικής αυτής διαδικασίας[8].

Ο ιερός πόλεμος δεν απέβλεπε στην καταστροφή, αλλά στην υποταγή του ντάρου-λ-χαρπ, του κόσμου των απίστων. Οι Οθωμανοί έχτισαν την αυτοκρατορία τους, έχοντας κάτω απ' το σκήπτρο τους, τη μουσουλμανική Μικρασία με τα χριστιανικά Βαλκάνια και παρόλο που ο αδιάκοπος ιερός πόλεμος αποτελούσε θεμελιώδη αρχή του κράτους, η αυτοκρατορία εμφανίστηκε ταυτόχρονα ως προστάτης της Ορθόδοξης Εκκλησίας και εκατομμυρίων Ορθόδοξων Χριστιανών.

Το Ισλάμ εγγυόταν τη ζωή και την περιουσία Χριστιανών και Εβραίων, με τον όρο να μένουν υπάκουοι στο κράτος και να πληρώνουν έναν κεφαλικό φόρο. Τους επέτρεπε να ασκούν ελεύθερα τη θρησκεία τους και να ζουν σύμφωνα με το ιδιαίτερο θρησκευτικό τους δίκαιο[9].

Επιπλέον, η προστασία του χωρικού, με σκοπό την εξασφάλιση των φορολογικών εισοδημάτων του, που αποτελούσε και την παραδοσιακή τακτική του μεσανατολικού κράτους, ενθάρρυνε μια ανεκτικότερη συμπεριφορά προς τους υπόδουλους λαούς. Τα έσοδα του χαρατσιού αντιπροσώπευαν μεγάλο τμήμα των κρατικών οθωμανικών προσόδων, όπως δηλαδή συνέβαινε και στο πρώιμο ισλαμικό χαλιφάτο[10].

εκδ. Λιβάνη και σχετ. Jean Paul Roux, *Η ιστορία των Τούρκων* και Δημ. Κιτσίκης, *Ιστορία της οθωμανικής αυτοκρατορίας*, βιβλιοπωλείο της Εστίας.

7. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

8. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Σπ. Βρυώνης, MIET, 1996.

9. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

10. Χ. Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Andrew Wheatcroft, *Οι οθωμανοί*, εκδ. Λιβάνη.

Με τον τρόπο αυτό η Οθωμανική Αυτοκρατορία αναδείχτηκε σε μια "*μεθοριακή αυτοκρατορία*", σ' έναν κοσμοπολίτικο οργανισμό που αντιμετώπιζε κάθε θρήσκευμα και φυλή ξεχωριστά, αλλά και μαζί, ενώνοντας έτσι τα Ορθόδοξα χριστιανικά Βαλκάνια και τη μουσουλμανική Ανατολή σε μια κοινή κρατική υπόσταση[11].

Βέβαια στο σημείο αυτό, πρέπει να ειπωθεί, πως ο καθηγ. Ν. Σαρρής, πιστεύει πως στην οθωμανική αυτοκρατορία υπήρχε η λογική της "*Πολικατοικίας*", δηλαδή της κοινής μεν συμβίωσης των λαών υπό την εξουσία της, αλλά συγχρόνως και της παντελούς ελλείψεως αλληλεγγύης, μεταξύ των λαών αυτών, οι οποίοι μάλιστα και δεν γνωρίζονταν ιδιαιτέρως μεταξύ τους, παρά μόνον στα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Κων/πολη, ή όταν οι οθωμανοί εφαρμόζοντας το *διήρε και βασίλευε*, τους έβαζαν να αλληλοσφαχτούν[12] και επομένως τα πράγματα δεν ήταν τόσο ρόδινα όπως τα παρουσιάζουν οι Τούρκοι ιστορικοί, ειδικά όταν υπήρχε και η δουλική φοβία.

Οι ηγεμονίες των γαζήδων της δυτικής Μικρασίας γρήγορα υιοθέτησαν τους θεσμούς και τις παραδόσεις του σελτζουκικού σουλτανάτου. Η Κασταμονή, το Καρά-Χισάρ,το Ντενιζλί, πόλεις δηλαδή ιδρυμένες στις παλιές μεθοριακές επαρχίες των Σελτζούκων, μετατράπηκαν σε κέντρα του σελτζουκικού πολιτισμού. Ξεκινώντας από τα κέντρα αυτά και από τις πόλεις της κεντρικής Μικρασίας, αξιωματούχοι και λόγιοι μετέφεραν τα πρότυπα της ισλαμικής πολιτικής και πνευματικής ζωής στα Μύλασα, το Πυργί, τα Παλάτια, τη Σμύρνη, τη Μαγνησία και την Προύσα στις πρωτεύουσες δηλαδή των συνοριακών κρατιδίων που είχαν ιδρυθεί στα εδάφη της άλλοτε βυζαντινής επικράτειας. Κάθε ηγεμονία σχημάτισε και ένα μικρό σουλτανάτο.Έτσι ο γιος του Οσμάν, Ορχάν, έκοψε το 1327 τα πρώτα του ασημένια νομίσματα στην Προύσα, και το 1331 ίδρυσε στη Νίκαια έναν μεντρεσέ[13].

Το 1340 δημιούργησε στην Προύσα ένα κέντρο συναλλαγών, χτίζοντας ένα παζάρι κι ένα μπεζεστένι (σκεπαστή αγορά), για την πώληση των πιο ακριβών εμπορευμάτων. Όταν ο Άραβας ταξιδευτής Ιμπν-Μπαττούτα επισκέφτηκε την Προύσα, γύρω στο 1333, τη χαρακτήρισε "μεγάλη με σπουδαία παζάρια και φαρδιούς δρόμους".

Τέτοιος ήταν ο γενικότερος κοινωνικός και πολιτισμικός περίγυρος κατά την ίδρυση της οθωμανικής ηγεμονίας και των άλλων συνοριακών κρατιδίων. Ο ιερός πόλεμος και ο εποικισμός αποτελούσαν τους δυναμικούς παράγοντες των Οθωμανικών κατακτήσεων. Τα διοικητικά και πολιτισμικά πρότυπα που υιοθετήθηκαν στις κατακτημένες περιοχές, προέρχονταν κυρίως από τη δημόσια ζωή και τον πολιτισμό της Μέσης Ανατολής, ενώ ο λαϊκός πολιτισμός, συνέχισε να είναι ο Μικρασιατικός-Βυζαντινός[14].

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια λοιπόν και ειδικά μετά την κατάκτηση μεγάλων πόλεων, όπως η Προύσα, η Ανδριανούπολη και βεβαίως η Κων/πολη, άρχισαν να δημιουργούνται τα πρώτα οθωμανικά αστικά κέντρα.

---

11. Χ. Ινάλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

12. Π.χ. Κούρδους με Αρμένιους και Αλβανούς με Έλληνες.

13. Χ. Ινάλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Andrew Wheatcroft, *Οι οθωμανοί*, εκδ. Λιβάνη.

14. Χ. Ινάλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια και ανωτέρω Σπ. Βρυώνης.

ΙΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πριν επικεντρωθούμε στο θέμα μας περί των Ιστορικών και Κοινωνικών δομών της Οθωμανικής μουσικής, θεωρώ ότι πρέπει να εξεταστεί πλέον των άλλων και το πολιτιστικο-μουσικολογικό περιβάλλον της ανατολικής μεσογείου, προ της αφίξεως των Τουρκογενών φύλων.

Ο Ελβετός εθνομουσικολόγος Σ. Μπω Μποβύ, στο θεμελιώδες δοκίμιό του για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι ανακεφαλαιώνοντας τις έρευνές του διαπιστώνει ότι "... ***η ομαλή εξέλιξη της Ελληνικής γλώσσας και μουσικής δεν διακόπτεται ποτέ...***", συνεχίζει δε λέγοντας ότι "... ***η μετάβαση της αρχαίας προσωδιακής γλώσσας στην τονική Ελληνιστική έγινε ομαλά και ανώδυνα έτσι ώστε δεν άλλαξαν τα βασικά ρυθμικά σχήματα...***"[1].

Ως ελάχιστα παραδείγματα των απόψεων του Σ. Μπω Μποβύ παραθέτω τα εξής:

Όταν τα σύννεφα έκρυβαν τον ήλιο, τα Ελληνόπουλα της αρχαιότητος κτυπώντας παλαμάκια του φώναζαν "***Έξεχ', ω φίλ' ήλιε***", το ίδιο και σήμερα στη Σάμο τραγουδούν σε οκτασύλλαβους τροχαϊκούς "***Έβγα ήλιε, μια χαρά να πυρώσεις τα παιδιά***", ενώ τα αρχαία χελιδονίσματα (κάλαντα της ανοίξεως, ή τραγούδια του αγερμού) που έλεγαν οι αρχαίοι Ροδίτες: "... ***Παλάθαν συ προκύκλει εκ πίονος οίκου οίνου τε δέπαστρον, τυρού τε κάνιστρον***", τα τραγουδούν και σήμερα ως: "***Φέρε σύκα αρμαθιασμένα, απ' το πλούσιο σπίτι σου, ένα κύπελλο κρασί και καλάθι με τυρί***".

Στην περίφημη πια στήλη του Σεικίλου, η οποία είναι του 1ου περίπου μ.Χ. αιώνα και ανακαλύφθηκε στις Τράλλεις, σημερινό Αϋδίνι της Μ. Ασίας, αναγράφεται ένα μάλλον δημοτικοφανές/λαϊκό τραγούδι της εποχής με τα εξής λόγια: "***Όσον ζης φαίνου, μηδέν όλως συ λυπού. Προς ολίγον εστί το ζην, το τέλος ο χρόνος απαιτεί***". Έτσι και σήμερα η ίδια προτροπή να γλεντήσουμε δηλαδή τα νειάτα μας, απαντάται σε πολλά νεοελληνικά δίστιχα, όπως: "***Χαρείτε νιοι, χαρείται νιες κ' η μέρα όλο βραδιάζει, κι ο χάρος τις ημέρες μας μια μια τις λογαριάζει, δώστε του χορού κι ας πάει τούτη γης θα μας εφάει, τούτη γης που την πατούμε όλοι μέσα θε να μπούμε***".

Συνεχίζοντας τις διαπιστώσεις για την διαχρονικότητα των Ελλήνων, όχι μόνον μέσα από την μουσική τους, αλλά και από τα στοιχεία του χαρακτήρος τους, των εθίμων και των συνηθειών τους, στεκόμαστε στα εξής: "... ***Οι αρχαίοι Έλληνες, όπως και οι σύγχρονοι, ήσαν ιδιαιτέρως φιλέορτοι. Γλεντούσαν σε συμπόσια, σε τραπεζώματα (έλεγον δε και επιτραπεζώματα τα τη τραπέζη βρώματα) και σε δείπνα από συμβολών***

---

1. Εκδ. Πελ/κού λαογραφικού ιδρύματος.

(δηλαδή δείπνα που συνέβαλαν όλοι, ρεφενέ). Η παράθεσις των φαγητών ακολουθούσε τις σημερινές συνήθειες και εφρόντιζαν τα πιάτα να προσκομίζονται ζεστά (εκάστω πεπυρωμένα αυτοίς πίναξιν εδόθη), άρχιζαν δε με ψάρι ή κρέας (ιχθύος πρώτον παρατίθησι και κρέα), ενώ τελείωναν το δείπνο τους με ξανθόν μέλι και γάλα σύμπακτον (δηλαδή γιαούρτι με μέλι) ή τρωγάλια (δηλαδή στραγγάλια) και τυρόν Σικελιώτην. Τσούγκριζαν τα ποτήρια τους όπως μας αναφέρει ο Όμηρος στο Α΄ της Ιλιάδος "τοί δε χρυσέοις δεπάεσσι δειδέχατ' αλλήλους" (δηλαδή τα χρυσά κύπελλα διαδοχικά χτυπούσαν μεταξύ τους) και με την προτροπή "οίνω τέγγε πνεύμονα" δηλαδή με κρασί βρέξε τα πνευμόνια σου και τα διάφορα ευοί ενάν (εβίβα) εγεύοντο Φαληρικήν αφύην (δηλαδή μαριδάκι από το Φάληρο) και οβελίσκους (δηλαδή σουβλάκια και σουβλιστούς μεζέδες).

Κατά δε τον Αθήναιο στους Δειπνοσοφιστές "... άπαντες ορχούνται ευθύς αν οίνου μόνον οσμήν ίδωσιν, κροτούντες τον λιχανόν δάκτυλον...". Μετά το πέρας του δείπνου και επιστρέφοντας στην οικία τους "σκνιποί" δηλαδή σκνίπα στο μεθύσι, κατέληγαν έξω από την θύρα της αγαπημένης τους κάνοντάς την να σηκωθεί από την κλίνη της "αωρόνυκτος", δηλαδή αγουροξυπνημένη, προκειμένου να της τραγουδήσουν το παρακλαυσίθυρον ή θυροκοπικόν άσμα του Μυσαίου: "... Οφθαλμός δε οδός εστίν. Απ' οφθαλμοίο βολάων έλκος ολισθαίνει και επί φρένας ανδρός οδεύει...", όπως σήμερα οι νεοΈλληνες τραγουδούν "... από τα μάτια πιάνεται, στα χείλη κατεβαίνει, κι από τα χείλη στην καρδιά ριζώνει και δεν βγαίνει..."[2].

Δυστυχώς όμως όσο και εάν αυτές οι διαπιστώσεις φαίνοται αυτονόητες, παρ' όλα αυτά δεν είναι, αφού ιδιαίτερα σήμερα υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι αρνούνται να αποδεχθούν ότι η ομιλουμένη Ελληνική, είναι κατευθείαν απόγονος της γλώσσας του Ομήρου, της Σαπφούς, των τραγικών και του Πλάτωνα, όπως επίσης αρνούνται να αποδεχθούν ότι η μουσική μας έρχεται αδιάσπαστη εν μέσω των αιώνων, ήδη από την εποχή του Ορφέα, του Αρχίλοχου, του Πυθαγόρα, του Αριστόξενου, του Πτολεμαίου, του Ιωάννη Δαμασκηνού, του Ιωάννη Κουκουζέλη, του Πέτρου Πελοποννησίου των ανωνύμων δημοτικών/λαϊκών δημιουργών των παραδοσιακών τραγουδιών, έως τον Συριανό ρεμπέτη Μάρκο Βαμβακάρη και τον Μ. Χατζηδάκι.

Τα τραγούδια των Ελλήνων τα οποία έρχονται από τα βάθη των αιώνων, στηριγμένα στον ποιητή που υφαίνει από γενιά σε γενιά τον στίχο αφηγούμενος τα βάσανα, τις πίκρες και τις χαρές του λαού, τα όνειρα και τα στοιχεία που συνοδεύουν την ύπαρξή του εδώ και χιλιάδες χρόνια σ' αυτά τα χώματα, αντικατοπτρίζοιν τα διαχρονικά βιώματα της φυλής μας, είναι δηλαδή σαν να ακούμε ζωντανές τις φωνές των προγόνων μας μέσα από το παρελθόν. Η ίδια η ιστορία αυτού του τόπου είναι ένα ατέλειωτο δημοτικό/λαϊκό τραγούδι.

Το τραγούδι για τους Έλληνες δεν αντιπροσωπεύει απλά και μόνον μια μουσική φόρμα, αλλά πάνω απ' όλα είναι ένα σύμβολο. Αποτελεί σημείο αναφοράς για την καταγωγή και την μνήμη, εργαλείο αυτογνωσίας και στοιχείο ταυτότητος, κώδικα για έκ-

2. Σχετική Εισαγωγή στο βιβλίο *Αρχαίοι αρμονικοί Συγγραφείς*, εκδ. Γεωργιάδης, με σχόλια Δημ. Σταθακόπουλου, Αθήνα 1994.

φραση και επικοινωνία, παρηγοριά σε ώρες δύσκολες, δύναμη κινητήρια για πράξη και ελευθερία. Με το τραγούδι ο Έλληνας πλάθει τη γλώσσα του και μέσα απ' αυτό σωματοποιεί τους ρυθμούς της ακολουθώντας με τα βήματα –με το κορμί του ολόκληρο– τις απρόσμενες διαστάσεις που αποκτούν οι λέξεις όταν αποκαλυφθεί η μουσικότητα που περικλείουν. Το τραγούδι μπορεί να θεωρηθεί ως ο πλέον ευαίσθητος δείκτης της δημιουργικής δύναμης ενός λαού, ο καθρέπτης της ψυχοσύνθεσής του, το αδιάψευστο τεκμήριο του πολιτισμικού του επιπέδου.

Το να γνωρίσουμε λοιπόν την μουσική μας παράδοση, η οποία είναι πανάρχαια και πάμπλουτη σε στοιχεία, είναι της ιδίας αξίας με την προσπάθεια που κάνουμε να γνωρίσουμε την αρχαία γλώσσα, την φιλοσοφία και την ιστορία μας.

Έρευνες μεγάλων σύγχρονων μουσικολόγων, λαογράφων, ιστορικών και κοινωνιολόγων απέδειξαν την αδιάσπαστη παρουσία και συνέχεια του Ελληνισμού στον χώρο και στον χρόνο. Οι μελέτες τους έχουν φωτίσει μια πλουσιοτάτη μουσική ιστορία 7.500 χρόνων, που ξεκινάει από τον αυλό του 5.600 π.Χ. που ανακάλυψε ο καθηγητής Χουρμουζιάδης στο Δισπηλιό της Καστοριάς, περνάει από την Κυκλαδική εποχή του Αιγαίου και το Βυζάντιο για να φτάσει έως τις μέρες μας.

Κλίμακες, μελωδίες, ρυθμοί, χοροί και μουσικά όργανα έχουν διαφυλάξει στο πέρασμα των αιώνων, το ύφος και το ήθος μιας φυλής για την οποία το τρίπτυχο ποίηση - μουσική - χορός, είναι ταυτόσημα με την ίδια της την υπόσταση και την ελευθερία.

Υποτιμάμε την μουσική μας, λέει ο σύγχρονος Έλληνας Εθνομουσικολόγος και καθηγητής του πανεπιστημίου Αθηνών Λάμπρος Λιάβας, επειδή ακριβώς δεν την γνωρίζουμε, αφού έχουμε μέσα μας μια εντελώς παραμορφωμένη εικόνα της, συνδεδεμένη με ένα παρελθόν προβληματικό ή τσολιαδάκια που χορεύουν σε έλατα και θυμάρια. Είναι όμως κυριολεκτικά σαν το ποτάμι του Σεφέρη, που αφήνουμε να περνάει μέσα από τα δάκτυλά μας χωρίς να πιούμε ούτε μία στάλα[3].

Α. Αρχαίοι χρόνοι

Το που πρωτοήχησε η μουσική στον κόσμο δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε δεδομένου ότι η μουσική συνυπάρχει μαζί με τον άνθρωπο χιλιάδες χρόνια από τότε που αυτός πρωτοεμφανίστηκε στην γη, εκείνο όμως που γνωρίζουμε μετά βεβαιότητος είναι ότι οι αρχαίοι Έλληνες υπήρξαν οι πρώτοι που έβγαλαν την μουσική από το πρωτόγονο και εμπειρικό στάδιο και την ανήγαγαν σε επιστήμη.

Έτσι λοιπόν για τους προγόνους μας, μία εκ των τριών επιστημών, –απαραίτητη για την ψυχική και πνευματική ισορροπία του ανθρώπου και εκτός της φιλοσοφίας και γυμναστικής–, ήταν η **Μουσική.**

Η λέξη **μουσική**, η οποία αυτούσια πέρασε σε όλες τις γλώσσες του κόσμου (music, musica κ.τ.λ.) προέρχεται από την αρχαιοελληνική ρίζα **μω**, που σημαίνει "ερευνώ, ζη-

3. Εξαντλητικά αναλύουν τα θέματα αυτά ο καθηγ. Λ. Λιάβας και ο δρ. Εθνομουσικολογίας Γιάννης Πλεμμένος, στο βιβλίο του «Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική», εκδ. Εν Πλω.

τώ να μάθω" (απ' όπου προέρχονται επίσης οι λέξεις μύστης και μυστήριο). Ο Διόδωρος Σικελιώτης αναφέρει ότι οι Μούσες ονομάστηκαν έτσι από το **μυείν ανθρώπους**, ενώ άλλοι σύγχρονοί του θεωρητικοί ανέφεραν ότι η λέξη μούσα ταυτίζεται με την γνώση "επειδή απάσης Παιδείας αύτη τυγχάνει αιτία"[4].

Στην αρχαία Ελληνική μυθολογία βλέπουμε το πόσο αρμονικά η έννοια της μουσικής γεφύρωνε το παρελθόν με το μέλλον: Οι Μούσες ήταν κόρες του **Διος** και της **Μνημοσύνης**, ενώ ο Απόλλων –εκτός από θεός της μουσικής και του φωτός– ήταν παράλληλα και Θεός της μαντικής, ο οποίος με το μαντείο του αναδεικνυόταν σε ρυθμιστή της πολιτικής ζωής του αρχαίου Ελληνικού κόσμου. Ο Απόλλων ήταν επίσης και πατέρας του Ασκληπιού και εκ του λόγου τούτου μπορούμε να διακρίνουμε την σχέση μουσικής και Ιατρικής, αφού δεν ήταν τυχαία η χρήση της μουσικής κατά τις **εγκοιμήσεις** στα αρχαία Ιερά (αντίστοιχες με τις ορθόδοξες ολονυκτίες). Στα αρχαία Ιερά εδίδοντο επίσης μουσικές συνταγές για θεραπεία ψυχικών ασθενειών πολύ πριν η σύγχρονη επιστήμη **ξανανακαλύψει** την μέθοδο της μουσικοθεραπείας. Ο Πίνδαρος υμνούσε τον Ασκληπιό που εθεράπευε όλες τις ασθένειες με τραγούδια, ενώ ο μαθητής και διάδοχος του Αριστοτέλους Θεόφραστος χρησιμοποιούσε μελωδίες του Φρύγιου ήχου για να "επικουφίζει τα άλγη".

Η μουσική για τους αρχαίους Έλληνες είχε διφυή χαρακτήρα. Ήταν μεν μέσον διασκέδασης και τέρψης της ψυχής, αλλά παράλληλα ήταν και μέσον επικοινωνίας με το Θείον.

Εξάλλου η τεράστια σημασία που δινόταν από τους προγόνους μας στην μουσική και στην σχέση της με την πολιτική, αντικατοπτρίζεται θαυμάσια στην πολύ γνωστή ρήση του Πλάτωνος "*Ουδαμού γαρ κινούνται μουσικής τρόποι, άνευ πολιτικών νόμων των μεγίστων...*", όπου με σαφήνεια διατυπώνεται η άποψις ότι η μουσική εδύνατο να μεταβάλει έως και τους νόμους της πολιτείας.

Αλλά και τα τρία κύρια συστατικά της μουσικής, δηλαδή την **Μελωδία - την Αρμονία - τον Ρυθμό**, τα συναντούμε παγκοσμίως με τις Ελληνικές τους ονομασίες melody - harmony - rythm.

Η λέξη ρυθμός (από το ρήμα **ρέω**), πρωτοεμφανίζεται στον Πάριο ποιητή Αρχίλοχο (680-640 π.Χ.) στην πολύ χαρακτηριστική φράση/στίχο: "Γίγνωσκε δ' οίος ρυσμός ανθρώπους έχει" (μάθε ποιος ρυθμός/ιδιαίτερη μοίρα κρατά δεμένους τους ανθρώπους)[5].

Επικουρικά πρέπει να σημειωθεί ότι και η ίδια η αρχαία γλώσσα είχε μια έμφυτη μουσικότητα αφού το **Ελληνικό αλφάβητο** εκτός των γνωστών του ιδιοτήτων για την **παραγωγή** δηλαδή **λέξεων** και **μαθηματικών** ακολουθιών, (αφού τα γράμματα ήταν και αριθμοί), χρησιμοποιούμενο όρθιο, αναποδογυρισμένο ή υπερφορτωμένο αποτελούσε **1620** συνολικά **μουσικολογικά** σημεία (δηλ. νότες για την παρασήμανση-αποτύπωση των μουσικών μελών), με τα οποία σημεία εκφράζονταν τα **δύο** συστήματα τονισμού που είχαν οι πρόγονοί μας, ταυτόσημα μεν στην λειτουργία τους, αλλά με διαφορετικό σύνολο συμβόλων, τα μεν για τα **οργανικά** μέρη, τα δε για τα **φωνητικά**, δημιουργώντας έτσι ορθώς την διαπίστωση των Αρχίλοχου, Βακχυλίδη, Αριστόξενου

4. M.L. West, *Ancient Greek music*, Clarendon Paperbacks, σελ. 14 επ.

5. *Αρχαίοι αρμονικοί Συγγραφείς*, εκδ. Γεωργιάδη, 1994, Εισαγωγή και σχόλια Δημ. Σταθακόπουλου.

και τόσων άλλων αρχαίων αρμονικών συγγραφέων, ότι οι Έλληνες δια του λόγου τραγουδούσαν και δια του τραγουδιού ομιλούσαν[6].

Η μουσικότητα της αρχαιοελληνικής γλώσσας, επέτρεψε στους Έλληνες την παραγωγή πολλών μουσικών επιλογών/αρμονιών ή **τρόπων** όπως τους ονόμαζαν, με τους οποίους οδηγούσαν μεν την μουσική, αλλά συνάμμα εδίδασκαν και ήθος, αφού ο κάθε τρόπος δηλ. αρμονία-κλίμακα εδίδασκε μία ξεχωριστή μορφή ύφους και ήθους, έτσι:

1. Το ήθος του Δώριου τρόπου περιγράφεται σαν ανδρώδες και μεγαλοπρεπές (Ηρακλ. Ποντικός, Πλούταρχος, Αριστοτέλης).

2. Το ήθος του Φρύγιου τρόπου περιγράφεται σαν "Ένθεον "(Αριστοτελ. Πολ. Η' 5,7 - Λουκιανός στον Αρμονίδη) και ώς εκ τέτοιο εχρησιμοποιείτο στην μελοποιία των διθυράμβων.

3. Το ήθος του Λύδιου τρόπου το χαρακτηρίζει ο Πλάτων (Πολιτεία δ') ως συμποτικόν και μαλακόν, ο δε Αριστοτέλης πίστευε ότι έχει μορφωτικό χαρακτήρα (... δια το δύνασθαι κόσμον τ' έχειν και παιδείαν).

4. Το ήθος του Μιξολύδιου τρόπου περιγράφεται από τον Αριστοτέλη σαν θρηνώδες, από δε τον Πλούταρχο σαν ιδιαίτερα παθητικό.

5. Το ήθος του Υποδώριου ή παλαιού Αιολικού τρόπου περιγράφεται από τον Ηρακλ. Ποντικό στον Αθην. ΙΔ' ως περήφανο, πομπώδες και ακόμη σαν σταθερό και υψηλό.

6. Το ήθος του Ιαστί (Ιωνικού) ή Υποφρύγιου τρόπου περιγράφεται από τον Ηρακλείδη Ποντικό ως σκληρό και αυστηρό, ενώ ο Λουκιανός το χαρακτηρίζει ως Γλαφυρόν.

7. Το ήθος του Υπολύδιου τρόπου θεωρείται γενικώς από τους περισσοτέρους αρμονικούς συγγραφείς ως Βακχικό, φιλήδονο και μεθυστικό[7].

Εντύπωση κάνει ενδεχομένως το γεγονός ότι δύο από τους κυρίους τρόπους-αρμονίες των αρχαίων Ελλήνων είχαν "αλλοεθνή"; ονομασία (Φρύγιος και Λύδιος τρόπος). Οι ανωτέρω ονομασίες όπως και σήμερα έτσι και κατά την αρχαιότητα είχαν δημιουργήσει απορίες και προβληματισμούς στο κατά πόσον είχαν Ελληνικό ή Ανατολίτικο ύφος. Για να επιλυθεί όμως η ανωτέρω σύγχυση απαιτείται να στραφούμε προς την μυθολογία και την ιστορία προκειμένου να διασαφηνήσουμε την καταγωγή των Φρυγών και Λυδών. Σύμφωνα λοιπόν με τα μυθολογικά και ιστορικά στοιχεία οι {Φ}-ρύγες ήταν {Β}-ΡΥΓΕΣ, δηλαδή θρακικό φύλο το οποίο είχε μεταναστεύσει στην Μ. Ασία, στο μέρος που μετέπειτα ονομάσθη υπ' αυτών Φρυγία, οι δε Λυδοί είχαν γεννήτορα τον Λυδό, υιό του Άτυ, υιό του **Μάνου**, όπερ υποδηλώνεται η Κρητική τους προέλευση με αρχικό γεννήτορα τον **Μάνο/Μίνωα**[8]. Εκ των ανωτέρω ευκρινώς προκύπτει ότι τόσον οι Φρύγες όσον και οι Λυδοί ανήκαν στην ευρύτερη εθνολογική ομάδα των Πελασγών στην οποία ανήκαν και οι υπόλοιποι Έλληνες και φυσικά είχαν κοινά πολιτιστικά και μουσικολογικά στοιχεία προερχόμενα από το μέγα γένος των αυτοχθόνων Πελασγών[9].

---

6. *Αρχαίοι αρμονικοί Συγγραφείς*, ώς ανωτέρω.

7. Βλ. σχετ. βιβλιογραφία, ώς ανωτέρω.

8. Επίτομον λεξικόν μυθολογίας και ιστορίας Κωνσταντινίδη, στο λήμα Λυδοί.

9. Π.χ. αγαλματίδιο του αρπιστή της νήσου Κέρω, 2.800 π.Χ. φλογέρα του 5.600 π.Χ. από το Δισπηλιό Καστοριάς.

Οι θεωρητικές μουσικές σχολές των αρχαίων Ελλήνων, ήταν κυρίως τρεις και αυτές εκφράζονταν μέσω του Πυθαγόρος, του Αριστοξένου και του Κλαυδίου Πτολεμαίου.

Ο **Πυθαγόρας ο Σάμιος**, είχε διατυπώσει το εξής θεώρημα: "*Χορδές από το ίδιο υλικό, ισοπαχείς και ίσης τάσεως, αλλά διαφορετικού μήκους, παράγουν φθόγγους διαφορετικούς, ώς προς το ύψος αντιστρόφως ανάλογους του μήκους των*". Η Πυθαγορική σχολή μελετούσε τις σχέσεις μήκους των χορδών, άρα και τα μουσικά διαστήματα, ως σχέσεις ακεραίων αριθμών, εκφράζοντας τα διαστήματα σαν μαθηματικούς λόγους, παρήγαγε δε τα διαστήματα σαν διαφορές των μικροτέρων από τα μεγαλύτερα. Όλες οι μαθηματικές σχέσεις κατά τους Πυθαγορείους είναι ρητές, η δε τελεία μουσική ανήκει στην σφαίρα της διανοίας και άπτεται του θείου.

Ο **Αριστόξενος ο Ταραντίνος**, μαθητής του Αριστοτέλους, αντιμετώπιζε την Πυθαγορική θεωρία σαν διανοητικό παραλήρημα και εισηγείτο το σύστημα της ακουστικής διαιρέσεως του τόνου σε ίσα τμήματα, ούτως ώστε να εξυπηρετηθεί η μουσική πράξη, ενώ ο **Κλαύδιος Πτολεμαίος**, εισηγείτο την θεώρηση των διαστημάτων ως επιμορίων λόγων, δηλαδή κλασματικούς αριθμούς που ο παρανομαστής και ο αριθμητής τους έχουν διαφορά μονάδος (π.χ. 9/8, 7/8 κ.ο.κ.), διασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο ευκολία στην γεωμετρική κατασκευή των οργάνων. Στους παραπάνω πρέπει να προστεθεί και ο **Ευκλείδης** με το έργο του "***Κατατομή Κανόνος***", το οποίο στην σύγχρονη εποχή έχει επιμεληθεί και εκδόσει ο καθηγ. Χαρ. Σπυρίδης[10].

Από αναφορά του Πλάτωνος στους νόμους (Ζ' 812 d) μαθαίνουμε ότι οι αρχαίοι Έλληνες εγνώριζαν την **πολυφωνία**, την οποία αποκαλούσαν **ετεροφωνία**, πλην όμως δεν θεωρούσαν πρέπον να ασκούν τα παιδιά τους σε τέτοια πράγματα. Αντιθέτως προτιμούσαν την **ταυτοφωνία** φωνών και οργάνων, όπως μέχρι σήμερα ισχύει στην εκκλησιαστική και την δημοτική μας μουσική.

Β. Αρχαία μουσική γραφή (Παρασημαντική)

Ότι γνωρίζουμε σήμερα για την αρχαία παρασημαντική η οποία ήταν η τέχνη της μουσικής γραφής των κειμένων, το οφείλουμε στον δικηγόρο και μουσικογράφο του 3ου μ.Χ. αιώνα Αλύπιο, ο οποίος στο έργο του "Εισαγωγή μουσική" μας παραθέτει όλα τα σύμβολα της φωνητικής και της οργανικής σημειογραφίας που αντιστοιχούν σε όλους τους τρόπους, χάρις δε στην εργασία αυτή του Αλύπιου εστάθη εφικτό η εκ νέου μελοποίηση των σωζομένων αρχαιοελληνικών μουσικών κειμένων και η έκδοσή τους σε δίσκους και CD's, τόσο από αλλοδαπούς (Gregorio Paniagua - χορωδία Κηρύλος), όσο και από Έλληνες (Χριστόδουλος Χάλαρης, Πέτρος Ταμπούρης).

Σύμφωνα με τον Πυθαγόρειο φιλόσοφο Νικόμαχο Γερασηνό (αρμονικόν εγχειρίδιον υπαγορευθέν εξ υπογύου κατά το παλαιόν) "... τα μεν ουν ονόματα των φθόγγων από των κατ' ουρανόν ιόντων επτά αστέρων και την γην περιπολευόντων πιθανόν

10. Χαρ. Σπυρίδη, *Κατατομή Κανόνος Ευκλείδου*, εκδ. Γεωργιάδης, 1995.

ωνομάσθαι...", δηλαδή: "... τα ονόματα των φθόγγων (νότες), πιθανόν ονομάστηκαν έτσι από τα επτά ενουράνια αστέρια που περιτριγυρίζουν την γη...". Έτσι λοιπόν σύμφωνα με τον Πυθαγόρειο Νικόμαχο Γερασηνό οι επτά φθόγγοι της αρχαίας Ελληνικής μουσικής είχαν την εξής προέλευση και αντιστοιχία:

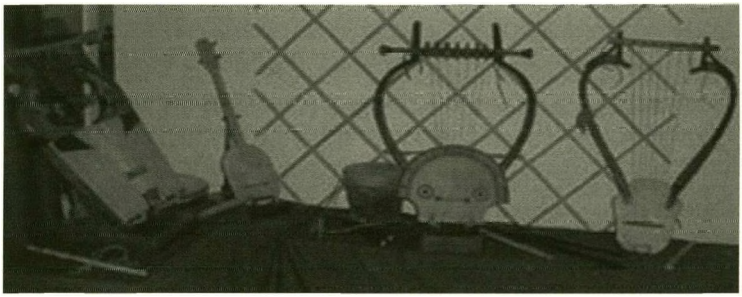
ΚΡΟΝΟΣ	ΖΕΥΣ	ΑΡΗΣ	ΗΛΙΟΣ	ΕΡΜΗΣ	ΑΦΡΟΔΙΤΗ	ΣΕΛΗΝΗ
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
ΥΠΑΤΗ	ΠΑΡΥΠΑΤΗ	ΥΠΕΡΜΕΣΗ	ΜΕΣΗ	ΠΑΡΑΜΕΣΗ	ΥΠΕΡΝΕΑΤΗ	ΝΕΑΤΗ[11]

Στην συνέχεια θα αναφερθούμε στην Βυζαντινή μουσική και το πώς αυτή επηρρέασε λαούς μέχρι τα βάθη της ανατολής και όχι μόνον. Πριν όμως αναφερθούμε στην Βυζαντινή μουσική, είτε ιερή, είτε κοσμική, καθώς και την σχέση της με την αρχαία, δέον όπως αναφέρουμε ότι στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε μόνον η ιερή μουσική ή η μουσική των θεών σαν αυτή που αναφέραμε προηγουμένως, αλλά υπήρχε και η κοσμική μουσική ή η μουσική των ανθρώπων, η οποία παρότι δεν αποτυπωνόταν γραπτώς, (δηλαδή με μουσικές νότες) πιστεύουμε ότι διατηρήθηκε ανά τους αιώνες με την προφορική παράδοση, τους χορούς και τα δημοτικά τραγούδια, όπως λέει ο Σ. Μπω Μποβύ.

Έτσι λοιπόν τα δημοτικά τραγούδια των αρχαίων Ελλήνων, μπορούμε σε γενικές γραμμές να τα χωρίσουμε σε 11 περίπου κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία που είναι τα τραγούδια των **καθημερινών ασχολιών**, υπάγονται τα τραγούδια των λουομένων (Βαλανείων ωδαί), τα νανουρίσματα (βαικαλήματα), τα γεωργικά τραγούδια (γεωργών ωδαί), τα τραγούδια της υφαντικής (όπως ο Ελικών), τα τραγούδια του πατήματος των σταφυλιών (όπως ο Επιλήνιος), τα τραγούδια του μύλου (Επιμύλιαι ωδαί), τα τραγούδια των κωπηλατών (τα Ερετικά), τα τραγούδια των θεριστών, όπως ο Λιτυέρσης (Θεριστών ωδαί), τα τραγούδια της βρύσης και του πηγαδιού (Ιμαίος και Ιμαλίς), τα τραγούδια του δεσίματος των δεματιών (όπως ο Ίουλος), τα τραγούδια του φουρναρίσματος (όπως οι πτισμοί), τα τραγούδια των βοσκών (τα ποιμενικά ή νόμια) και τέλος τα τραγούδια των σκαπανέων (σκαπανέων ωδαί). Στην δεύτερη κατηγορία υπάγονται τα **έμμετρα διδάγματα**, τα οποία είναι αμέτρητα και μεγάλης ποικιλίας, στην τρίτη κατηγορία υπάγονται οι **γρίφοι**, όπως "*πότερον η όρνις ή το ωόν εγένετο; ή διατί ο ήλιος δύει μεν αλλ' ου κολυμβά; ή ειμί πατρός λευκού μέλαν τέκος, ευθύς δε γεννηθείς λύομαι εις αέρα (ο καπνός) κ.τ.λ.*", ενώ στην τέταρτη κατηγορία υπάγονται τα **προληπτικά τραγούδια** για την αποφυγή δηλαδή της κακοτοπιάς. Στην πέμπτη κατηγορία υπάγονται τα **τραγούδια των ζητιάνων, τα τραγούδια των τυφλών και των ομάδων που ζητούσαν δώρα σε αντάλλαγμα των τραγουδιών τους**. Τέτοια τραγούδια ήταν η Ειρεσιώνη (κάτι σαν τα σημερινά κάλαντα), το κορώνισμα, το Ρόδιο χελιδόνισμα, το τραγούδι των Σικελών βοσκών και ο κάμινος ή κεραμείς, που αποδίδεται στον Όμηρο. Στην έκτη κατηγορία υπάγονται τα **τραγούδια για χορό και παιχνίδι**, ενώ στην έβδομη κατηγορία ανήκουν τα **σατυρικά τραγούδια**, όπως οι Ιθύφαλλοι και οι

11. *Αρχαίοι αρμονικοί Συγγραφείς*, εκδ. Γεωργιάδης, 1994, Εισαγωγή και σχόλια Δημ. Σταθακόπουλου.

αυτοκάβδαλοι (παρόμοια με τα σύγχρονα αποκριάτικα δημοτικά τραγούδια). Στην όγδοη κατηγορία έχουμε τα **τραγούδια της αγάπης** ήδη από την εποχή του Αλκμάνα και στην ένατη κατηγορία έχουμε τα **νυφικά ή τραγούδια του γάμου**, όπως τα επιθαλάμια και οι υμέναιοι. Στην δέκατη κατηγορία υπάγονται οι **Θρήνοι** και οι ολοφυρμοί, όπως ο Ιάλεμος, ενώ τέλος στην ενδεκάτη κατηγορία ανήκουν τα τραγούδια που έπερναν το όνομά τους από **μυθολογικά πρόσωπα** όπως ο Λίνος, το τραγούδι του Υακίνθου και τα τραγούδια του Άδωνι[12].



ΑΡΧΑΙΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ
Κιθάρα, Πανδουρίς, λύρα, βάρβιτος

Αγαλματίδια από την Κρήτη σε αρχαίο κυκλικό χορό.

12. *Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς*, εκδ. Γεωργιάδη. 1994. Εισαγωγή και σχόλια Δημ. Σταθακόπουλου.

Γ. Πρώιμοι χριστιανικοί και βυζαντινοί χρόνοι (εν συντομία)

Σύμφωνα με τους εθνομουσικολόγους Curt Suchs και Yap Kunst, η μουσική παράδοσις των Ελλήνων, ήδη από την εποχή του Κυκλαδικού πολιτισμού, του Μινωικού, των κλασσικών Ελλήνων και των Ελληνιστικών χρόνων, είχε φτάσει έως τις Ινδίες και μέσω αυτής επηρέαζε μέχρι και την μουσική παράδοση χωρών όπως η Κίνα και η Ιαπωνία, σήμερα δε οι λεγόμενοι απόγονοι του Αλεξάνδρου Καλάς, διατηρούν ζωντανή την αρχαία Ελληνική μουσική παράδοση σε χώρες όπως το Πακιστάν.

Το αρχαίο Ελληνικό σύστημα μουσικής γραφής, διατηρήθηκε τουλάχιστον μέχρι και τον 3ο-4ο μ.Χ. αιώνα. Το 1918 ο ARTHUR HUNT στην Οξύρυγχο της Αιγύπτου ανακάλυψε έναν πάπυρο ο οποίος περιείχε ύμνο στην Αγία Τριάδα και του οποίου η μελωδική γραμμή ήταν καταγεγραμμένη σύμφωνα με το αρχαίο μουσικό σύστημα. Η ανωτέρω ανακάλυψη καταδεικνύει περίτρανα ότι η αρχαία μουσική χρησιμοποιήθηκε και από τους πρώτους Χριστιανούς μελωδούς.

Η αρχαιοελληνική μουσική γραφή θα εγκαταλειφθεί σταδιακά στην διάρκεια του 4ου μ.Χ. αιώνα και στηριζόμενη στην λογική των προσωδιακών συμβόλων (τόνων) που πρώτος ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος είχε εισάγει κατά τους Ελληνιστικούς χρόνους (2ος π.Χ. αιώνας), θα εξελιχθεί κατά τον 7ο μ.Χ. αιώνα κυρίως από τον Ιωάννη Δαμασκηνό, σ' αυτό που ονομάστηκε Βυζαντινή παρασημαντική (αγκιστροειδής).

Οι τρόποι/κλίμακες των αρχαίων, μετονομάσθησαν από τους Βυζαντινούς μελωδούς σε **"ήχους"** η δε αντιστοιχία με τους αρχαίους Ελληνικούς ήταν η εξής:

Ο Δώριος τρόπος μετονομάσθη σε ήχο πρώτο, ο Λύδιος τρόπος σε ήχο δεύτερο, ο Φρύγιος τρόπος σε ήχο τρίτο, ο Μιξολύδιος τρόπος σε ήχο τέταρτο, ο Υποδώριος ή παλαιός Αιολικός τρόπος σε ήχο πλάγιο του πρώτου, ο Υπολύδιος τρόπος σε ήχο πλάγιο του δευτέρου, ο Ιαστί (Ιωνικός) ή Υποφρύγιος τρόπος σε ήχο Βαρύ και ο Υπομιξολύδιος τρόπος σε ήχο πλάγιο του τετάρτου.

Επί των ανωτέρω τρόπων/κλιμάκων/ήχων/δρόμων, στηρίχθηκαν **οι λαϊκοί δρόμοι** τόσο του δημοτικού μας τραγουδιού όσο και του **αστικού** μας τραγουδιού (αυτού που σήμερα αποκαλούμε Σμυρνέικο, Ρεμπέτικο ή λαϊκό), σημειώνοντας δε ότι η όποια μουσικολογική μετάλλαξη που εδημιουργείτο από τους απλούς μελωδούς-τραγουδοποιούς ή τους έντεχνους συνθέτες ή μαΐστορες όπως επί π.χ. ο Ιωάννης Κουκουζέλης, ο Εμμανουήλ Χρυσάφης, ο Πέτρος Πελοποννήσιος, ο Η. Μπερεκέτης, ο Ρήγας Φερραίος, ο Μακρυγιάννης, ο Βαγ. Παπάζογλου ο Σκαρβέλης από την Σμύρνη, και ο Μάρκος Βαμβακάρης στηρίζονταν πάντα στις ίδιες κοινές μουσικολογικές βάσεις[13].

Επί Βυζαντίου επίσης, διατηρήθηκε το διπλό σύστημα μουσικής γραφής των αρχαίων Ελλήνων, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν άλλα μουσικά σύμβολα (νότες) για τα οργανικά μέρη και άλλα για τα φωνητικά. Έτσι και οι Βυζαντινοί ακολούθησαν την ιδία λογική έχοντας το **εκφωνητικό** και το **νευματικό** σύστημα μουσικής γραφής.

Επίσης, εάν παρατηρήσουμε με προσοχή τις επτά νότες της μεταΒυζαντινής μουσι-

13. Αρχαίοι **τρόποι** - Βυζαντινοί **ήχοι** - λαϊκοί **δρόμοι**. αλλά επ' αυτού αναλυτικά παρακάτω.

κής (**πα, βου, γα, δη, κε, ζω, νη**) που καθιέρωσε η επιτροπή των τριών (Χουρμούζιος, Γρηγόριος, Χρύσανθος) το 1814, στηριζομένη στα απηχήματα των βυζαντινών ήχων (ανανές, νεανές νεάγιε κ.τ.λ.) στα αρχαιοελληνικά **τα τε τη τα**, και την ανάβαση-κατάβαση της φυσικής κλίμακος με την ρήση: "**... νε - ού - τως - ούν - ανά - βαι - νε, νε - ού - τως - και - κατά - βαι - νε...**" με έκπληξη θα διαπιστώσουμε ότι τελικώς και αυτές στηρίζονται στην αρχαιοΕλληνική μουσική και ότι η ηχητική τους δεν είναι τίποτε άλλο από την μουσική εκφορά των επτά πρώτων γραμμάτων του Ελληνικού αλφαβήτου Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, όπου:

Α	**Β**	**Γ**	**Δ**	**Ε**	**Ζ**	**Η**
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
πΑ	**Βου**	**Γα**	**Δη**	**κΕ**	**Ζω**	**νΗ**[14]

Αλλά ακόμα και τα πιο άσημα στοιχεία, συλλαβές και φθόγγους όπως είναι οι **τερετισμοί**, οι Βυζαντινοί τα έβαλαν στην εκκλησιαστική μουσική πέρνοντάς τα από τους αρχαίους Έλληνες.

Το τερέτισμα, γνωστό στην εκκλησιαστική μουσική ως **τερερέμ**, είναι άσημη συλλαβή χωρίς ιδιαίτερο νόημα στην μουσική, αναφέρεται δε από τον Πολυδεύκη στο "**ονομαστικόν**" λέγοντας "... μέλη δε αυλημάτων, κρούματα, συρίγματα, **τετετισμοί**, **τερετίσματα**, νίγλαροι...", ο δε Ησύχιος γράφει "... **Τερετίσματα:** ωδαί απατηλαί, τα της κιθάρας κρούματα και τα των τετίγων άσματα..."[15].

Οι τερετισμοί και τα συναφή τους, τα οποία ονομάζονται **κρατήματα**, αποδείχθηκε περίτρανα ότι είναι αρχαιοΕλληνικής προελεύσεως όταν η μουσικολόγος του πανεπιστημίου της Σορβόννης **Annie Bellis**, στο διεθνές συμπόσιο Ελληνικής μουσικής στους Δελφούς, τον Σεπτέμβριο του 1986, παρουσίασε θραύσμα αγγείου του 5ου π.Χ. αιώνος, στο οποίο εικονίζεται σαλπιγκτής με μουσικά σύμβολα γραμμένα γύρω του, κάτω από τα οποία υπάρχουν οι "άσημοι" φθόγγοι **τα, τε, τη, τα** (βλ. και ανωτέρω).

Έχει καθιερωθεί (κατ' εμέ κακώς), να θεωρούμε ως Βυζαντινή μουσική, μόνον την εκκλησιαστική μουσική, δηλαδή τους ψαλμούς και την υμνολογία, οι οποίοι βεβαίως δεν χορεύονται και έχουν ένα ύφος και ήθος, αυστηρό, αγνοώντας εντελώς την πλουσιωτάτη **ΘΥΡΑΘΕΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ** εκείνης της περιόδου, δηλαδή τα συμποτικά τραγούδια, τα θυμελικά κρατήματα, την μουσική για θεατρικές παραστάσεις, τα ακριτικά τραγούδια κ.λπ., της Βυζαντινής και μεταΒυζαντινής περιόδου την οποία συνέθεταν οι Έλληνες ή οι έχοντες Ελληνική παιδεία (Ρωμηοί)[16].

Τα κρατήματα, τα θυμελικά κρατήματα, οι μουσικές για θεατρικά έργα, τα συμποτικά τραγούδια, τα ψαλτοποιήματα σαν αυτά που ευρέθησαν σε αγιορίτικες ανθολογίες, ήταν παρασημασμένα με την Βυζαντινή παρασημαντική, η οποία όπως είπαμε ήταν η εξέλιξη της αρχαίας Ελληνικής κατά τους Ελληνιστικούς χρόνους, τα εκτελού-

14. Ιωάν. Μαργαζιώτη, *Θεωρητικόν Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. Χαρ. Στασινού.
15. *Ησυχίου του Αλεξανδρέως Λεξικόν*, εκδ. Γεωργιάδη.
16. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα, ανάτυπο του 1821, Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων.

σαν δε συνήθως τα τραγούδια και τα κρατήματα αυτά, ορχήστρες εγχόρδων και πνευστών, γνωστές ως ορχήστρες λεπτών οργάνων.

Στις ορχήστρες αυτές συμμετείχαν **ταμπουράδες** (πανδουρίδες), το λαούτο (μία άλλη μορφή της πανδουρίδος), τα ψαλτήρια ή κανονάκια (επίσης αρχαία Ελληνικά όργανα), καθώς επίσης και μεγάλος αριθμός από φιαλόσχημα, αχλαδόσχημα, οκτώσχημα έγχορδα, σε μεγάλη μορφολογική ποικιλία, που παίζοταν με δοξάρι. Τέλος συμμετείχαν και ξύλινα πνευστά (π.χ. ο δόναξ ή αυλός του Ορφέα, ή νέυ κατά τους Ανατολίτες, φλογέρες κ.λπ.) που μέχρι και σήμερα χρησιμοποιούνται στην εκτέλεση της παραδοσιακής Ελληνικής μουσικής.

Εξάλλου ο Θεατρικός χώρος δεν λειτουργούσε μόνον σαν χώρος αγωγής της ψυχής, αλλά και σαν χώρος συντηρήσεως της αρχαίας παιδείας.

Η απόδοση ενός τραγικού ή κωμικού ποιητικού κειμένου με τρόπο Θεατρικό, ή η χοροδραματική απόδοση ενός αρχαίου μύθου, οι συμποτικοί νόμοι και τα λογής λογής ασμάτια, όριζαν το οπτικοακουστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτυσσόταν το συμπόσιο και κατά την Βυζαντινή περίοδο. Οι οικονομικά ασθενέστερες τάξεις, οι οποίες δεν είχαν την δυνατότητα να μισθώσουν τις υπηρεσίας ενός θιάσου, ή μουσικών, ορχηστρών και μίμων για να πλαισιώσουν τα συμπόσιά τους, εδύναντο να καλέσουν ένα **στατό** αυτόματο και έναν οργανάριο.

Το στατό αυτόματο, ήταν είδος κουκλοθέατρου, το οποίο χάρις σ' έναν πολύπλοκο μηχανισμό, είχε την δυνατότητα να αποδίδει άνευ της παρεμβάσεως του χειριστού του κατά την εξέλιξη της παραστάσεως. Μεγάλες επιτυχίες της εποχής ήταν η τραγωδία του Αίαντα και ο Θρίαμβος του Διονύσου[17].

Συνέβαινε επίσης και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα στα χωριά μας το εξής φαινόμενο.

Οι ψάλτες της εκκλησιαστικής μουσικής, ήταν παράλληλα και οι τραγουδιστάδες των γλεντιών, συμποσίων και πανηγυριών, αλλά και το αντίθετο, οι τραγουδιστάδες των πανηγυριών, λόγω της καλλιφωνίας τους ήταν και ψάλτες στις εκκλησίες.

Έτσι λοιπόν το εκκλησιαστικό ύφος πέρναγε στα δημώδη άσματα, αλλά και το **ύφος** της κοσμικής/δημώδους/λαϊκής μουσικής περνούσε αναπόφευκτα μέσα στην εκκλησία.

Να λοιπόν η ουσιαστική και πραγματική σχέση της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, με την κοσμική Βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι, εφόσον δε άπαντες δεχόμαστε a priori ότι υπάρχει μεγάλη σχέση της αρχαίας Ελληνικής μουσικής θεωρίας με την εκκλησιαστική Βυζαντινή, τότε λόγω της επαγωγικής ιδιότητος και των όσων ανωτέρω αναφέραμε, θα πρέπει να δεχθούμε ότι υπάρχει άρρηκτος σύνδεσμος και σχέση μεταξύ αρχαίας-Βυζαντινής και δημώδους/λαϊκής μουσικής, αφού τον τόνο και το ύφος, το ήθος και τις κλίμακες, την παρασημαντική και τον ρυθμό τα έδινε ο **ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΛΑΟΣ**, ο οποίος σε καμμία περίπτωση και ουδέποτε έχασε τον ειρμό του και την πολιτιστική του συνέχεια μέσα από τους αιώνες.

Την ίδια εποχή και ήδη από τον 8ο αιώνα γεννήθηκε και ανδρώθηκε το **ΑΚΡΙΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (οι ωδές των τα άκρα προνοουμένων)**, το οποίο στηριζόμενο στις ίδιες

17. Εισαγωγικά σημειώματα του Χρ. Χάλαρη στα cd's με θέμα την θύραθεν βυζαντινή μουσική.

μουσικές κλίμακες και αρμονίες των αρχαίων τρόπων και Βυζαντινών ήχων, διατηρήθηκε έως το 1300 περίπου, οπότε φθάρηκε λόγω της καταργήσεως του θεσμού των Ακριτών, το τραγούδι όμως αυτό αποτέλεσε την μαγιά για το μετέπειτα ονομαζόμενο **κλέφτικο δημοτικό τραγούδι.**

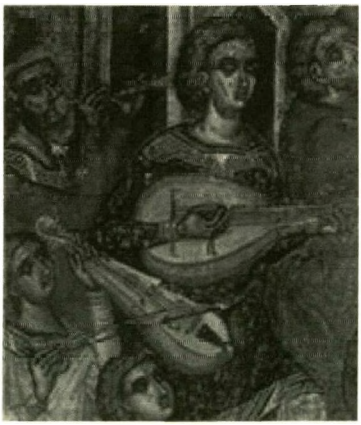
Δημώδη τραγούδια με επικό χαρακτήρα, γραμμένα στην γλώσσα του λαού, σίγουρα θα υπήρχαν και πριν τον 8ο αιώνα, πλην όμως δεν διασώθηκαν, μιας και οι λόγιοι της εποχής δεν τα κατέγραψαν. Την παραπάνω άποψη, ότι δηλαδή υπήρχαν δημώδη έπη και πριν τον 8ο αιώνα, την συνάγουμε από τον επίσκοπο Καισαρείας Αρέθα που μας μιλάει για ραψωδούς που συνέθεταν "... ωδάς, πάθη περιεχούσας ενδόξων ανδρών και προς οβολόν άδοντες καθ' εκάστην οικίαν..."[18].

Ακόμα ο Νικόλαος Πολίτης μας αναφέρει για το Ακριτικό τραγούδι, ότι η φαντασία του λαού, στους άθλους του Διγενή "*εγκατέπλεξε μύθους*", τους οποίους παρέλαβε από την μυθική κληρονομιά της αρχαιότητας και έτσι έπλασε το ιδεώδες του νεαρού ήρωα σαν τον Αχιλλέα, του κραταιού ήρωα σαν τον Ηρακλή και του ένδοξου άνδρα σαν τον Αλέξανδρο, στο τραγούδι δε αυτό σύμφωνα πάντα με τον Νικόλαο Πολίτη, "*συμβολίζεται η μακραίωνη και άληκτος πάλη του Ελληνικού προς το Μουσουλμανικό στοιχείο*"[19].

Σημειώνεται ότι τα ακριτικά τραγούδια που έφτασαν μέχρι τις ημέρες μας, είναι το απόσταγμα καλλιτεχνικής διεργασίας αιώνων.

Ο Άγιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης παινεύμενος σε υστεροβυζαντινό χειρόγραφο μουσικό Κώδικα του 15ου αιώνα (Μονή Μεγίστης Λαύρας)

Ο Βυζαντινός μαΐστωρ Ιωάννης Κοικουζέλης



Βυζαντινοί μουσικοί με ζουρνά, λύρα λαούτο

18. Χρ. Χαλαρης, ώς ανωτέρω.
19. Νικ. Πολίτου, *Παραδόσεις*, εκδ. Ιστορική Έρεινα, ανάτυπο του 1904.

Μονή Κουτλουμουσίου Αγ. Όρους, 16ος αιώνας, Χορός με σταυρωτά χέρια

ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ
κέρας, ταμπουράς, ψαλτήριον

Δ. Δάνεια και αντιδάνεια προς την Δύση

Το πως επηρέασε η αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία και πράξη τον αραβικό κόσμο, θα το εξετάσουμε διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο, στο σημείο αυτό όμως, –και χωρίς να ξεφεύγουμε από το θέμα μας–, πρέπει ν' αναφέρουμε, έστω κι επιγραμματικά, ότι η Ελληνική μουσική παιδεία εξαπλώθηκε στην Δύση ήδη από την πρώιμη Ρωμαϊκή εποχή, με την διαφορά όμως ότι οι Δυτικοί δεν αντελήφθησαν πλήρως την "τροπική-modal" μουσική των αρχαίων Ελλήνων και λειτούργησαν επάνω της αφαιρετικά καταλήγοντας σε δύο ήχους, δηλαδή τον μινόρε και τον ματζόρε, καθιέρωσαν δε τελικά την πολυφωνική αρμονία σε αντίθεση με τους Έλληνες που παρέμειναν σε όλη την διάρκεια της μουσικής ιστορίας τους μελωδικοί και μονοφωνικοί.

Ειδικώτερα, έως και τον 10ο περίπου αιώνα, η μουσική της Δυτικής εκκλησίας, ήταν και αυτή μονοφωνική και απόλυτα δεμένη με την θρησκευτική τελετουργία. Η Βυζαντι-

νή μουσική είχε μεγάλη επιρροή στις δυτικές εκκλησίες, και ήδη από τον 4ο αιώνα, ο Ιλάριος, επίσκοπος του Πικταβίου (*Πουατιέ*), επιστρέφοντας από την εξορία του στην Ανατολή, θέλησε να εισάγει την Βυζαντινή υμνωδία στις εκκλησίες της επαρχίας του.

Ο Αμβρόσιος των Μεδιολάνων, έβαλε τις βάσεις της θρησκευτικής μουσικής της Δύσης, καθιερώνοντας την αντιφωνία και ένα σύνολο ύμνων που ονομάσθηκε **Αμβροσιανό Μέλος**. Ομοίως κατά τον 6ο αιώνα, ο πάπας της Ρώμης Γρηγόριος ο Μέγας, αποφάσισε να συγκεντρώσει το σύνολο των ύμνων, να αφαιρέσει τα αισθησιακά μελίσματα της Βυζαντινής υμνωδίας και να ορίσει για κάθε εορτή του εκκλησιαστικού έτους σταθερούς ύμνους. Το σύνολο αυτών των ύμνων, που είναι 3.000 περίπου, ονομάσθηκε **Γρηγοριανό μέλος** ή ισόρρυθμο μέλος (Cantus planus).

Όλη η μουσική της Δυτικής Εκκλησίας στηρίχθηκε στους τρόπους και τους τόνους της αρχαίας Ελληνικής μουσικής, την οποία οι θεωρητικοί της εποχής εκείνης μελέτησαν κυρίως από το σύγγραμμα του Ρωμαίου Βοήθειου.

Ο Ρωμαίος ευπατρίδης Ανίκιος Μάνλιος Σεβερίνος Βοήθειος, ήταν κρατικός λειτουργός, φιλόσοφος και μουσικογράφος, ο οποίος μεταξύ του 500 και 507 μ.Χ., έγραψε την πραγματεία **De institutione Musica** , που αποτελείτο από 5 βιβλία και παρότι περιείχε αρκετές λανθασμένες ερμηνείες, χάρις σ' αυτήν μεταδώθηκαν οι γνώσεις για την αρχαία Ελληνική μουσική στον μεσαίωνα και την αναγέννηση[20].

Ακολουθώντας το σύστημα του Πυθαγόρα οι Δυτικοί, χώρισαν τους τρόπους σε τετράχορδα, αλλά άρχισαν να υπολογίζουν τους φθόγγους ανάποδα, δηλαδή από τον χαμηλώτερο προς τον ψηλότερο φθόγγο και ενώ διατήρησαν τις αρχαίες ονομασίες των τρόπων (*Δώριος, Φρύγιος κ.τ.λ.*) δεν ακολούθησαν τον αντίστοιχο τόνο των αρχαίων Ελλήνων, τέλος δε απέκλεισαν το χρωματικό και το εναρμόνιο γένος, καθώς και τα μουσικά όργανα.

Δηλαδή εάν συνοψίσουμε το τι υπάρχει σήμερα από την αρχαία Ελληνική μουσική στην Δυτική, θα διαπιστώσουμε ότι δεν υπάρχει σχεδόν τίποτα, παρά μόνον οι θεωρητικές ονομασίες των τρόπων και τούτο διότι οι Δυτικοί , ούτε την μονοφωνία των αρχαίων Ελλήνων διετήρησαν , αφού εστράφησαν προς την πολυφωνία, ούτε το χρωματικό και το εναρμόνιο γένος κράτησαν, η δε ανάγνωση των φθόγγων των τρόπων έγινε αντίστροφα.

Επίσης, ως εν αφορά το σύστημα της μουσικής γραφής (παρασημαντική), οι Δυτικοί αρχικώς διετήρησαν την αλφαβητική μουσική γραφή των αρχαίων Ελλήνων, την οποία οι Σάξωνες διατηρούν έως και σήμερα, όπου:

A	B	C	D	E	F	G
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
la	si	do	re	mi	fa	sol[21]

20. Paul Landormy, *Ιστορία της μουσικής*, εκδόσ. Ελευθερουδάκης, 1931, σελ. 7 επ.

21. Χρησιμοποιούν επιπλέον και το Ελληνικό γράμμα Γ –GAMMA– για να σημειώσουν το sol που είναι μία 8η χαμηλότερα, με την πάροδο δε των ετών όλες οι κλίμακες ονομάσθηκαν GAMMES.

πλήν όμως από τον Quinto d' Arezzo κατά τον μεσαίωνα καθιερώθηκε το πεντάγραμμο και η μετονομασία των επτά φθόγγων της φυσικής κλίμακος όπως τους γνωρίζουμε σήμερα στην δύση, εξαιτίας ενός επτάστιχου λατινικού ύμνου στον Άγιο Ιωάννη, όπου:

"**Ut** queant laxis,
Resonare fibris,
Mira gestorum,
Famuli tuorum,
Solve polluti,
Labi reatum
Sancta Johannes"[22].

Εξάλλου η δυτική όπερα αποτελεί μίμηση και όχι συνέχεια του αρχαίου Ελληνικού δράματος, αλλά και αντιστοίχων Βυζαντινών όπως το κωμικό έργο (*σκηνικό τραγούδι*) ΠΟΥΛΟΛΟΓΟΣ ή οι γάμοι του Κόκορα,του 13ου μ.Χ. αιώνα, αγνώστου ποιητή, βαθιά επηρεασμένο από τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (*σχετ. δισκογραφική παρουσία Χρ. Χάλαρη, ORATA Ltd*), όπου ο ηθοποιός τραγουδούσε τον ρόλο του, ο χορός χόρευε και συγχρόνως τραγουδούσε, ενώ μουσικά όργανα υποστήριζαν μελωδικά την όλη παράσταση, συχνά δε Έλληνες βρίσκονταν στη Δύση για να την παρουσιάσουν, τόσο στις αυλές των ηγεμόνων, όσο και στις Εκκλησίες[23].

Οι μίμοι, οι γελωτοποιοί, η κομέντια ντελ άρτε, τα τραγούδια των τροβαδούρων που πήραν από τους Βυζαντινούς και τους ακρίτες μέσω των σταυροφόρων, αλλά και των Αράβων μετά την κατάκτηση της Ιβηρικής, όπως και το λαούτο, η αχλαδόσχημη λύρα, η ύδραυλις, είναι στοιχεία Ελληνικού πολιτισμού που πέρασαν στην Δύση, ήδη από τον 8ο μ.Χ. αιώνα, ενώ δεν πρέπει να ξεχνάμε και την λαϊκή-παραδοσιακή μουσική που παρέμεινε βαθιά επηρεασμένη από την αρχαία Ελληνική, σε περιοχές όπως το Salento στην Magna Grecia, ή στην Κορσική και την Andalusia της Ιβηρικής[24].

Τέλος οι κλίμακες της λεγομένης Αγγλοσαξωνικής μουσικής και της συγχρόνου Αμερικανικής τζαζ έχουν αρχαιοελληνικά ονόματα, οι νότες αναγράφονται με τα γράμματα του Λατινικού αλφαβήτου κατ' αντιστοιχία της αρχαιοελληνικής λογικής, όπως προαναφέραμε, ενώ το κύριο μουσικό όργανο της αμερικανικής παραδοσιακής μουσικής το πάντζο διατηρεί το όνομα της αρχαιοΕλληνικής προγόνου του πανδούρας (*με την παραφθορά παντ(ζ)ούρα/bunjo*).

---

22. Paul Landormy, *Ιστορία της Μουσικής*, εκδόσ. Ελευθερουδάκης, 1931, σελ. 36 επ.

23. FRANGHISKOS LEONTARITIS (1518-1572), δισκογραφική παραγωγή του Νίκου Κοτρόκοη, με σχόλια για τον Έλληνα συνθέτη που από την Κρήτη βρέθηκε τον 16ο αιώνα στη Βενετία, την Βαυαρική αυλή στο Μόναχο και ξανά στην Κρήτη, διασταυρούμενη έτσι επάνω στον Φραγκίσκο Λεονταρίτη, όλη η δανειακή και αντιδανειακή σχέση της ελληνοβυζαντινής παράδοσης με την λατινοϊταλική, όπως ορθά επισημαίνει ο καθηγ. Ν.Μ. Παναγωτάκης στο σχετικό ένθετο του ομώνυμου cd, παραγωγής FM records.

24. Βλ. σχετικά τις δισκογραφικές δουλειές: "From Byzantium to Andalusia", δισκογραφ. www.naxos.com, "Luz de la Mediterrania", παραγωγή της Alba musica και «Τραγούδια της Μεσογείου», με την Σαβίνα Γιαννάτου, παραγωγή Lyra.

IV. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ & ΠΡΑΞΗΣ ΣΤΟΝ ΙΣΛΑΜΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

Η παρουσία των Ελλήνων στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής ήταν πολύ μεγάλη ήδη από το πρώιμο Βυζάντιο αλλά και παλαιότερα κατά τους Ελληνιστικούς χρόνους, το ίδιο δε συνέβαινε και με τα Ελληνικά γράμματα δεδομένου ότι μέχρι την επικράτηση του Ισλάμ και έναν αιώνα ακόμα μετά, η Ελληνική γλώσσα χρησιμοποιήθηκε από την νέα Αραβική διοίκηση στις νέες της κτήσεις.

Η Ελληνική μουσική θεωρία και η ορολογία της, κατά τον Curt Sachs[1], ήταν το στήριγμα για να εκφρασθεί ένα σύνολο από "*αναρίθμητες*" και "*ετερογενείς*" μελωδίες λαών ανάμεσα στη Μεσόγειο, στη Μαύρη Θάλασσα και τον Ινδικό Ωκεανό.

Από τη μια πλευρά δηλαδή, υπήρχε η προφορική μουσική παράδοση των σε γενικές γραμμές κοινών μουσικών οργάνων και των κοινών "*τρόπων*", θέσεων των τόνων και κουρδισμάτων, ενώ από την άλλη πλευρά υπήρχε η γνώση των Ελληνικών γραμμάτων, όχι μόνον μέσα από τον Βυζαντινό πολιτισμό αλλά κυρίως μέσα από τον Συριακό και Νεστοριανό Χριστιανισμό των ανατολικών Σασσανιδικών περιοχών, καθώς και η αναγκαστική "*πορεία*" των Σασσανιδών με τα ελληνικά κλασικά γράμματα, τα οποία κρατούσαν την ελληνική μουσική θεωρία στο κέντρο των πολιτιστικών αναγκών των ανατολικών λαών.

Όπως είναι γνωστό, ο Νεστοριανισμός προσεταιρίσθηκε περισσότερα τα Περσικά φύλα, μιας και ο Νεστόριος μάλλον ήταν Πέρσης. Η Ελληνική φιλοσοφία και τα Ελληνικά γράμματα ήταν σ' αυτή την περίοδο, αναγκαία εργαλεία για τη διατύπωση και φιλοσοφική στήριξη των θεολογικών δογμάτων. Αυτός επίσης ήταν ένας βασικός λόγος για την επιδίωξη μεταφράσεων εκ μέρους των Αββασιδών της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, δεδομένου ότι έπρεπε να αντεπεξέλθουν στην οξεία πολεμική της χριστιανικής απολογητικής φιλολογίας[2].

Επιπλέον στους νικηφόρους πολέμους των Βυζαντινών, οι Πέρσες ήταν υποχρεωμένοι να ανέχονται στις Χριστιανικές τους κοινότητες, ενώ σε άλλες περιπτώσεις –*όπως το 529 με το κλείσιμο της Φιλοσοφικής Σχολής των Αθηνών από τον Ιουστινιανό*– φιλοξενούσαν τους μη Χριστιανούς Νεοπλατωνικούς που έβρισκαν άσυλο στον Σασσανίδη βασιληά. Σε περιόδους όμως ειρήνης οι πολιτιστικές προσφορές του Βυζαντίου στους Σασσανίδες ήταν αρκετές. Ο Ιουστινιανός επί παραδείγματι, διέθεσε στον Χοσρόη τον 1ο, τους αρχιτέκτονές του για να κτισθούν τα ανάκτορα του Πέρση βασιλιά στην Κτησιφώντα κατά τον Βυζαντινό ρυθμό[3].

---

1. Curt Sachs, *The Greek heritage in the music of Islam*, σελ. 278.
2. Βλ. σχετ. Γρηγόριος Ζιάκας, *Ο Αριστοτέλης στην Αραβική παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1980, 22, 41.
3. Βλ. Karl Roth, *Ιστορία του Βυζαντινού Πολιτισμού*, μετ. Ν.Γ. Σβορώνος, Αθήνα 1973, 83, 99.

Αλλά και η παρουσία των Ελλήνων στα μεγάλα κέντρα της Ανατολής ήταν σημαντική και εκεί πρέπει να αποδοθεί η πραγματική διάσταση της μουσικής επιρροής των Βυζαντινών στην Ανατολή, δεδομένου ότι μέχρι την επικράτηση του Islam αλλά και έναν αιώνα ακόμη μετά, η παρουσία των Ελληνικών γραμμάτων στο χώρο ήταν αξιοσημείωτη[4].

Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η ελληνική γλώσσα σαν διάλεκτος, συνέχισε να υπερισχύει επί ένα σχεδόν αιώνα μετά την πτώση της Αλεξάνδρειας το 642, στη νέα αραβική διοίκηση[5].

Όσον αφορά την Συρία και την Παλαιστίνη, καθώς και την "*αντίσταση*" των Ελληνικών γραμμάτων μέσα στο Ισλάμ, μεγάλο ρόλο έπαιξαν τα μοναστήρια που είχαν ιδρυθεί από τον 4ο αιώνα από τον Άγιο Ευθύμιο και τον Άγιο Σάββα[6].

Όσον αφορά την μουσική αυτή καθ' εαυτή, η επιρροή των Ελλήνων ήταν αισθητή όχι μόνο στην κεντρική Βόρεια Αίγυπτο (π.χ. πάπυροι Οξυρύγχου) αλλά στην Έδεσσα και την Αντιόχεια, όπου οι Βεδουίνοι γνώριζαν την ελληνική μουσική!

Ακόμα και στη Hedjaz της Αραβίας ο μουσικός πολιτισμός στηριζόταν σε χριστιανικές (ελληνικές) κυρίως επιδράσεις[7].

Παρά την ακραία "*προσπάθεια*" διαφόρων δυτικών μουσικολόγων του 19ου και 20ού αιώνα, να διαιρέσουν το εν πολλοίς "*ενιαίον της ανατολικής μουσικής*", η αρχαιοελληνική θεωρία της διαστηματικής που θεμελιώνθηκε από τους Πυθαγόρειους, στέγασε και στεγάζει τις κλίμακες και τα γένη που ποικίλουν στην ανατολική μουσική, όπως εύστοχα παρατηρεί ο *Γ. Λυκούρας* στο βιβλίο του Πυθαγορική μουσική και Ανατολή.

Πολλοί Ευρωπαίοι μουσικοί μάλιστα, εισήγαγαν στα έργα τους "*κλίμακες*" της αρχαιοελληνικής μουσικής –*όπως ο "υποδώριος" του M. Gounod, καθώς αναφέρει ο R. Yekta-bey στο La musique Turk του Lavignac*–, αγνοώντας διαστήματα και νόμους μουσικούς της αρχαίας μουσικής καθώς και την ζωντανή παράδοση της Ανατολής. Μεγένθυναν τις διαφορές στα είδη της ανατολικής μελωδίας και στους ρυθμούς ανάμεσα στους ανατολικούς λαούς, επηρεασμένοι από τις θεωρητικές αντιφάσεις που προκύπτουν απ' τις υπερβολές των "*ανατολιτών*" και Ελλήνων μουσικολόγων στην προσπάθειά τους να ξεχωρίσουν ως ερευνητές και έτσι αδόκιμα συμπεραίνεται, πως η αρχαιοελληνική μουσική δεν θυμίζει παρά ελάχιστα την μουσική πραγματικότητα των λαών αυτών!

Τα δε λεγόμενα "*λείψανα*" της αρχαιοελληνικής μουσικής που αναπαρήχθησαν από δυτικούς ή δυτικοτραφείς, μάλλον στηρίχθηκαν σε λάθος βάσεις.

Επίσης οι μελετητές της Βυζαντινής μουσικής, της σχολής Κοπεγχάγης (E. Wellesz, H. Tillyard, C. Hoeg κ.ά.), αν και βοήθησαν σε κάποια θεωρητικά θέματα, σήμερα πλέ-

4. Βλ. σχετ. Steven Runsiman, *Byzantine Civilization*, μετ. Δέσπ. Λετζώρτζη, Γαλαξίας, Αθήνα, 1969, 328.

5. Βλ. σχετ. Jean Gascou, *Η Βυζαντινή Αίγυπτος*, "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Εκδοτική Αθηνών, 1978, Ζ 473.

6. Βλ. σχετ. Γρηγόριος Δ. Ζιάκας, 24-27.

7. Βλ. Simon Jargu, *Musique populaire du proche-orient. Encyclopedie de la Pleiade*, 550-551.

ον αφήνουν αδιάφορους τους νεώτερους Έλληνες μουσικολόγους με προεξάρχοντα τον αείμνηστο Σίμωνα Καρά[8].

Το πολιτιστικό κέντρο, της μεγάλης ανάπτυξης της ισλαμικής μουσικής υπήρξε η Βαγδάτη και ένα κει εγκατεστημένο επιτελείο λογίων δίπλα στους φωτισμένους χαλίφες των Αββασιδών[9].

Οπωσδήποτε η μουσική, τα μαθηματικά και φιλοσοφία ήταν και είναι πολύ κοντά[10].

Τον 10ο αιώνα στη Συρία είχαν ήδη μεταφρασθεί στα Αραβικά από Συριακές μεταφράσεις, με αρκετές βέβαια παραφράσεις, τα έργα των Αριστόξενου, Αριστοτέλη, Ευκλείδη, Νικομάχου, Πτολεμαίου κ.ά. Για έναν γλωσσολόγο έχουν μεγάλη αξία οι παρανοήσεις στους μουσικούς όρους και τις μαθηματικές έννοιες, γιατί αποδίδουν μια εικόνα της προφοράς των ελληνικών από Σύρους στην περίοδο αυτή και αποτελούν μεγάλο πεδίο έρευνας για τους μουσικολόγους και τους ιστορικούς των επιστημών[11].

Αν δεν υπήρχαν οι Αββασίδες, είναι σίγουρο πως θα καθυστερούσε υπερβολικά η δημιουργική επιρροή των ελληνικών γραμμάτων, επάνω στη φιλοσοφία και τις επιστήμες. Επίσης χωρίς τους Αββασίδες πιθανώς να μην υπήρχε η διείσδυση στο χώρο του πολιτισμού των ινδικών μαθηματικών. Τα ελληνικά γράμματα επομένως βοήθησαν στην επίτευξη της πρώτης Αναγέννησης, στην Ανατολή. Βέβαια είχε προηγηθεί το κράτος των Ομαγιαδών με κέντρο τη Δαμασκό[12].

Η δυναστεία των Ομαγιαδών λοιπόν, πριν του Αβασσίδες, είχε μιμηθεί τον τρόπο ζωής και την κουλτούρα των Ελλήνων στην Συρία. Τα παράλια της περιοχής μιλούσαν ελληνικά, οι πολυάριθμες μονές συντηρούσαν τα ελληνικά γράμματα, η χαρά της ζωής και τα βακχικά τραγούδια υιοθετήθηκαν από μια μάζα ανθρώπων που ο τρόπος ζωής τους ήταν ξένος μ' όλα αυτά. Οι μουσικές κλίμακες των Ελλήνων και των Περσών όφειλαν να στερεώσουν γερά την ποίηση και τα τραγούδια της τάξης της εξουσίας (rhina ar-rorbane) και του λαού (rhina al-motquane)[13].

Ο Ibn Misdjah, θεωρείται ο πατέρας της αραβικής κλασικής μουσικής και έζησε την περίοδο των Ομαγιαδών (πέθανε το 715). Το σύστημά του περιλαμβάνει οκτώ "δακτυλικούς τρόπους" (asab) και με εξαίρεση έναν, όλοι οι υπόλοιποι ήταν ταυτόσημοι με τους εκκλησιαστικούς ελληνικούς[14].

Αλλά και ο Mancour-Dja' far, ο επονομαζόμενος Zalzal ή Zulzul προσπαθούσε να

---

8. Βλ. σχετ. Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Θέματα Εκκλησιαστικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1978, 107-110 και Κων/νος Ψάχος, *Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής*, Αθήναι 1978, 102-103 και Γρηγ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα 1979, 49-51 και Σίμων Καράς, *Για ν' αγαπήσωμε την Ελληνική μουσική*, Αθήνα 1973, 73-89.

9. Βλ. σχετ. Γρηγ. Ζιάκας, 40-85.

10. Βλ. G.E. Grunebaum, *Ο Μωαμεθανικός πολιτισμός της Αββασιδικής περιόδου*, The Cambridge medieval history IV, I, μετ. Ντουντού Σαούλ. "ΜΕΛΙΣΣΑ", Αθήνα 1979, 498.

11. Βλ. σχετ. πρόλογο του Henry-George Farmer στον 3ο τόμο του έργου: *R. D' Erlanger, La musique Arabe III*, Παρίσι 1938, VII. O.H.G. Farmer παίρνει στοιχεία από το έργο του: H.G. Farmer, *Greek Theorists of Music in Arabic Translation*, XIII, Bruges.

12. Βλ. σχετ. Georges Tata, *Η βυζαντινή Συρία*, "Ιστορία του Ελληνικού έθνους", ό.π., 461.

13. Βλ. σχετ. Alexis Chottin, *La musique Arabe*, "Encyclopedie de la pleiade", 530-531.

14. Βλ. σχετ. Alexis Chottin, ό.π., 530 και Εγκυκλοπαίδεια Υδρία, *Αραβική μουσική*, τόμος 10, 64.

σχηματίσει την "*ουδέτερη τρίτη*" δηλαδή μία "*μέση τρίτη*" ανάμεσα στη "*πυθαγορική*" μικρή τρίτη *32/27* και το οξύτερο δίτονο *81/64*.

Οι Πέρσες θεωρητικοί τον αναφέρουν ως Zalzal, οι Άραβες Zulzul. Οι Τούρκοι θεωρητικοί από τον R. Yekta και τον Suphi Z. Engi μέχρι τους νεώτερους όπως τον Ismail Hakki Ozkan και τον Zeki Yilmaz δεν αναφέρονται ιδιαίτερα στον Zalzal, ή Zulzul εντάσσοντας τα διαστήματά του (54/49, 27/22) δηλ. του ελάσσονος τόνου και της μέσης τρίτης στο έργο του Al Farabi. Άλλωστε ο Zalzal έγινε γνωστός 150 χρόνια μετά, από τον Al Farabi. Από τους Έλληνες ο μόνος που αναφέρεται στον Zalzal είναι ο Σίμων Καράς, "Αρμονικά"[15].

Ο Abu n-Nasr Muhammad ibn Tarhan ibn 'Uzlag **al Farabi**, ήταν ο δεύτερος μεγάλος φιλόσοφος του Ισλάμ που έγραψε για τη μουσική. Ο πρώτος ήταν ο ***Al Kindi*** που πέθανε το 874 και έγραψε το Risala fi Khubr lif al alhan – "*Πραγματεία για την εσωτερική γνώση των μελωδιών*" μια "*μετάφραση*" σχεδόν της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας που περιελάμβανε ένα σύστημα φωνητικής σημειογραφίας.

Ο ***Al Farabi*** (872-950) έγραψε το "*Μέγα βιβλίο περί μουσικής*" –*Kitab al musiqi al Kabir*– το μεγαλύτερο βιβλίο περί μουσικής που γράφτηκε ποτέ. Μέγας φιλόσοφος αλλά και μέγας μουσικός ο ίδιος, κινήθηκε στη φιλοσοφία ανάμεσα στον Αριστοτελισμό και τον Πλατωνισμό και στη μουσική ανάμεσα στην Πυθαγορική σχολή, τον Αριστόξενο και τον Πτολεμαίο. Ο τρόπος της ζωής του, δεν ήταν παρά μια προετοιμασία για τις "*μυστικές αδελφότητες των Σοφιστών*" που ξεπήδησαν ίσως πριν τον 11ο αιώνα[16].

Στο έργο του, τα γένη χρωματικό, διατονικό και εναρμόνιο, παρέμειναν αναλλοίωτα, αλλάζοντας μόνον οι ελληνικές ονομασίες τους:

Επί παραδείγματι το "σύντονον" χρώμα του Πτολεμαίου είναι το γένος "Lawni". Το χρώμα 6/5, 20/19, 19/18 του Ερατοσθένη, είναι το "Mulawwan - μαλακό", το εναρμόνιο του Διδύμου λέγεται "Nadhim - μαλακό." κ.ο.κ. Μόνον δύο διαιρέσεις φαίνεται να μην είναι Ελληνικές.

Ο *ταμπουράς* της Βαγδάτης (tunbur ή tanbur), έγχορδο όργανο αποδεδειγμένα της προϊσλαμικής παγανιστικής εποχής (Djahiliya), χωρίζει την απόσταση από την αρχή του βραχίονα μέχρι τον καβαλλάρη σε 40 τμήματα. Έτσι δημιουργούνται οι διαστηματικοί λόγοι 40/39, 40/38, 40/37 κ.ο.κ. Έτσι π.χ. ο λόγος 40/35 είναι το 1/8 του μήκους ήτοι το διάστημα 8/7. Ο Farabi μελέτησε τα παλαιά διαστήματα και κατάφερε να αντιστοιχίσει τις σχέσεις, ίσα διαστήματα –άνισοι λόγοι, σε άνισα διαστήματα– ίσοι λόγοι. Μ' αυτόν τον τρόπο θεωρητικοποίησε τετράχορδα που υπήρχαν στην πράξη[17].

Πιστεύεται πως σε γενικές γραμμές, ο ταμπουράς της Βαγδάτης είναι ο απόγονος του πυθαγορικού μονοχόρδου και ασφαλώς συνδέει την ελληνιστική με τη ισλαμική εποχή. Ο Farabi επίσης αναφέρεται και στον ταμπουρά του Horasan με τις μετρήσεις του οποίου δίνονται οι αντίστοιχες θέσεις στο ούτι[18].

15. Βλ. σχετ. Barn Rodolphe d' Erlanger, *La musique Arabe*, I, 47 και 314.
16. Βλ. σχετ. B.R. D' Erlanger, *La musique Arabe*, πρόλογος XX, XXI.
17. Όπως το τετράχορδο 9/8-8/7-28/27 του Αρχύτα.
18. Βλ. σχετ. M. Barkechli, *Musique Iranienne*, ό.π., 464, 480· B.R. d' Erlanger, ό.π., I. 218-262.

Ο Farabi, μετέφερε τις μετρήσεις του και στο όργανό του που ονομάζει barbat (Βάρβιτο), παρότι πρόκειται για τον πρόγονο του ουτιού εφάρμοσε δε στο μάνικό του, τους δεσμούς του δείκτη και του μέσου του Zulzul και έτσι την "*εφαρμοσμένη*" μουσική την χώρισε σε 4 είδη γενών[19].

Επειδή όμως το ούτι είχε κοντό βραχίονα, το πάχος των δακτύλων του αριστερού χεριού περιόριζε την δυνατότητα εφαρμογής πολύ μικρών συνεχών διασημάτων, γι' αυτό είχαν μεγάλη εφαρμογή πάνω στο ούτι οι λόγοι του Zulzul. Τα διαστήματα βέβαια του ταμπουρά της Βαγδάτης ή του Horasan, ήταν πολύ δύσκολο να δακτυλοθετηθούν πάνω στο ούτι, γι' αυτό ίσως τελικά το ούτι έμενε χωρίς δεσμούς/περντέδες.

Τα γένη ως γνωστόν ξεκίνησαν από τις διατάξεις του Αρχύτα, αλλά ασφαλώς προϋπήχαν στην αρχαιοελληνική διαστηματική. Δεν είναι τυχαίο πως πάμπολλα κείμενα αναφέρουν ανειμμένες ή χαλαρές μελωδίες.

Ο ***Αβικένας*** (*Ab-u Ali al-Husayn ibn 'Abd-Allah Ibn Sina- 980-1037*), όπως και ο Farabi κινήθηκε εντός της αρχαιοελληνικής μαθηματικής παράδοσης. Έτσι το έργο του για τη μουσική, βρίσκεται στο κεφάλαιο 12, του "*μαθηματικού*" βιβλίου του "*kitabu's - sifa*". Ήταν λάτρης του Αριστοτέλη και επηρεασμένος απ' τον Farabi, γι' αυτό αναζήτησε στα μαθηματικά την τελειότητα των μουσικών λόγων. Ερεύνησε την θεωρία των "*συμφωνιών*" και των "*διαφωνιών*" μέσα από την οργάνωση σε ομάδες των "*μεγάλων, μεσαίων και μικρών*" διαστημάτων και ειδικά τους επιμόριους λόγους 1 + 1/ν, θυμίζοντας τον τρόπο που ο Αρχύτας κωδικοποίησε με μαθηματικό τρόπο τα γένη.

Ο Αβικένας όχι μόνο γνώριζε το αρχαίο υλικό τόσο καλά, όσο ο Farabi, αλλά το ήλεγχε τόσο που ενώ μπορούσε να το απλουστεύσει, δεν αισθάνθηκε διαφορετικός από τους Έλληνες για να το κάνει, αντιθέτως το επέκτεινε.

Ο ***Safiyu-d-din*** (*Abdul - Munin Ibn Fahir Al Urmawi - 1293*), υπήρξε μεγάλος συνθέτης και θεωρητικός, πρωτοπόρος της σχολής των "*Συστηματικών*" μέσα σε μια Ανατολή που προετοίμαζε την Οθωμανική έκρηξη. Ήταν γνώστης των θεωριών των αρχαίων Ελλήνων μαθηματικών μέσα από τους Farabi και Αβικένα, αλλά και από την βιβλιοθήκη της Βαγδάτης. Στο "*kitab al-adwar*", μέσα στα σχόλια του Μεβλανά - "Mubarak - Sah" (1375 μ.Χ.), βλέπει κανείς τις πολυάριθμες εφαρμογές του Safiyu-d-din πάνω σους εμπιμόριους, επιμερείς και άλλους λόγους των ελληνιστικών χρόνων. Έτσι η διαίρεση των γενών βασισμένη πάνω στους "*ηγεμόνες*" του Πτολεμαίου 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 9/8 με κύριο όργανο μελέτης τον Ταμπουρά του Horasan, οδηγεί όχι μόνο στην ολοκλήρωση των παλαιών μουσικών αντιλήψεων των δασκάλων του, Farabi και Αβικένα και φυσικά των μεγάλων Ελλήνων μαθηματικών της μουσικής επιστήμης, αλλά στο εν τέλει συγκερασμό των πολυάριθμων μικρών διαστημάτων σε διαστήματα λείμματος [256/243], αποτομής [2187/2048] αλλά και στην επινόηση του [256/243] ως ελάσσονος τόνου της ανατολικής μουσικής[20].

Αυτό που κατάφερε με τις μελέτες του ο Safiyu-d-din, ήταν η δυνατότητα ομοιό-

19. Βλ. σχετ. R. d' Erlanger. I, 56, 57.

20. Βλ. σχετ. B.R. d' Erlanger, ό.π., III 264-290. Επίσης στο έργο του "A-s-sarafiyyah" αναφαίρονται οι αρχαίοι σοφοί Δίδυμος, Πτολεμαίος, Αρχύτας ακόμη και ο σύγχρονός του Βυζαντινός, Γεώργιος Παχυμέρης.

μορφης έκφρασης των "*makam*" και για την οθωμανική και για την αραβοπέρσικη μουσική. Βέβαια αυτή η απλοποίηση των διαστημάτων, και η σύγχυση των "δεσμών" που προέκυψε απ' την απλούστευσή τους αποδεικνύει πως, η τελική-οριακή θέση της ανατολικής θεωρίας είναι ο Safiyu-d-din.

Οι δώδεκα κύριοι κύκλοι -makam, του Safiyu-din είναι: Ochaq, Nava, Abou-Salik, Rast, Iraq, Isfahan, Zirafkand, Bozorg, Zangouleh, Rahavi, Hosseyni, Hejazi, που σχεδόν ταυτίζονται με τα makam που η παράδοση έχει αντιστοιχίσει στα 12 ζώδια, μια παράδοση το λιγότερο ελληνιστική[21].

Τελικά, πόσα αρχαιοελληνικά στοιχεία κράτησε η αραβοπερσική παράδοση;

Οι θρύλοι της Ανατολής που θεωρούν εφευρέτες τον Αλέξανδρο, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, η ονομασία οργάνων ακόμα και η ίδια η λέξη μουσική αποδεικνύουν την προέλευση. Η αρχαιοελληνική κληρονομιά της ανατολικής μουσικής, μπορεί να βοηθήσει την έρευνα όχι μόνο πάνω στην ουσία της μουσικής αλλά και στην φιλολογία της.

Όσον αφορά την ελληνική-βυζαντινή μουσική, ποτέ οι σοφοί στην Βυζαντινή περίοδο και φυσικά αργότερα δεν αμφισβήτησαν την αρχαιοελληνική μουσική επιστήμη, αν σκεφτούμε ότι ο Γεώργιος Παχυμέρης (στην ίδια περίοδο με τον Safiyu-d-din 1260-1310), δίδασκε τα ανώτερα μαθήματα της "*Τετρακτύος*", στο "*Οικουμενικόν διδασκαλείον*" της Κωνσταντινούπολης, όχι βέβαια επηρεασμένος μόνο από την αναγέννηση των Ελληνικών γραμμάτων στον 10ο αιώνα και τον Μιχαήλ Ψελλό. Αλλά και ο Μανουήλ Βρυένιος, ο Νικηφόρος Γρηγοράς με σχόλια στον Νικόμαχο Γερασηνό, στον Πτολεμαίο και στον Συνέσιο, ασχολούνταν με την θεωρητική πλευρά της αρχαίας μουσικής, χωρίς ποτέ τους να αισθανθούν λόγους να την ανατρέψουν.

Ακόμη και στον "Αγιοπολίτη", (*Fragments de l' Hagiopolite, A. J. Vincent, Notices, Παρίσι 1847*), μπορεί να δει κανείς, την μεταφορά ολοκλήρων Αριστοξενικών αντιλήψεων, αναφορές στους 15 προΠτολεμαϊκούς τρόπους, αλλά και αρχαίους μουσικούς όρους.

Η μουσική πρακτική των βυζαντινών, καθ' όλα κοντά στην αραβοπερσική μουσική, δεν είχε καμμία δυσκολία στο να μετέχει στο μουσικό σύστημα της ανατολής, μιας και η κοινή συνισταμένη τους ήταν η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία.

Σίγουρα όμως θεωρητικοί σαν τον Παχυμέρη ή τον Βρυένιο, ενέπνευσαν με τα θεωρητικά τους τους δυτικούς, στο να μεταπηδήσουν από την τροπικότητα στην τονικότητα, ενώ άλλοι μαΐστορες σαν τον Ιωάννη Κουκουζέλη, ενέπνευσαν εν τω γενάσθαι της, την τροπική οθωμανική μουσική.

Όπως αναφέρει ο Μητροπολίτης Μ. Φούγιας στο βιβλίο του με τίτλο, "*Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*", *εκδ. Λιβάνη*:

> "*Η διάδοση της επιστήμης και της φιλοσοφίας μέσω Ελλάδας και Βυζαντίου στο Ισλάμ της Ανατολής και της Ισπανίας και από εκεί στη Βόρεια Ευρώπη και*

21. Βλ. σχετ. Curt Sachs, *The rise of music*, σελ. 286. Ο Θέων ο Σμυρναίος παραθέτει μέρος αστρονομικού ποιήματος του Αλεξάνδρου του Αιτωλού (4ος-3ος αιώνας π.Χ.) με αντιστοιχίες φθόγγων και ουρανίων σωμάτων.

Αμερική είναι από τα λαμπρότερα επιτεύγματα της ιστορίας. Η ελληνική επιστήμη, αν και είχε εξασθενήσει και περιέλθει στην αφάνεια, διετηρούνταν ακόμη ακμαία στη Συρία κατά την άφιξη εκεί των μουσουλμάνων. Η αραβική κληρονομιά στις επιστήμες υπήρξε, όπως θα δούμε, βασικώς ελληνική".

Αλλά και ο Άμαντος γράφει ότι Έλληνες υπηρέτησαν τα αραβικά γράμματα στα αραβικά κράτη. Ειδικότερα μνημονεύει πως ο γεωγράφος Yakout, που έγραψε το μεγάλο γεωγραφικό λεξικό το 1224, ήταν Έλληνας. Ακόμα πως, ο κατακτητής της Αιγύπτου στρατηγός Ζώχαρ (Djawhar-el-Roumi ο Ρωμηός), που έκτισε το Κάιρο και ίδρυσε την αριστοτελική φιλοσοφική σχολή Ελ-Άζχαρ ήταν Έλληνας.

Συνεπώς οι δημιουργοί του αραβικού πολιτισμού δεν ήταν όλοι Άραβες, αφού μεταξύ αυτών ήταν, διάφοροι χριστιανοί και Πέρσες, αλλά και Έλληνες εξισλαμισθέντες, πράγμα βεβαίως που βλέπουμε να συμβαίνει και με τους Σελτζούκους και βεβαίως αργότερα με τον οθωμανούς.

Με άλλα λόγια οι Άραβες, είχαν στη διάθεσή τους τα στοιχεία του Ελληνικού πολιτισμού, τα οποία βρήκαν στους λαούς που κατέκτησαν, ενώ δεν έλλειψαν και τα επιστημονικά ταξείδια μέσα στο ίδιο το Βυζάντιο για την ανακάλυψη, ή αγορά αρχαιοελληνικών χειρογράφων, προκειμένου αυτά στην συνέχεια να μεταφραστούν για να χρησιμεύσουν στην κατάκτηση της γνώσεως και της αναπτύξεως του αραβικού πολιτισμού.

Φαίνεται πως οι μεταφράσεις του Αριστοτέλη στη συριακή γλώσσα άρχισαν περίπου το 450 μ.Χ. Κατά την εποχή αυτή ο Probha, φυσικός και αρχιδιάκονος της Αντιοχείας, μετέφρασε τα Περί Ερμηνείας, και τα Αναλυτικά πρώτερα και ύστερα, στη συριακή. Από τη συριακή μεταφράστηκαν στην αραβική. Η μετάφραση έγινε από το Σέργιο της Rish'ayna (+ 536), ο οποίος μετέφερασε μέρη έργων και άλλων, όπως του Πορφυρίου, του Πτολεμαίου, του Ισοκράτη, του Θεμιστίου, του Πλουτάρχου κ.ά.

Για τον Σέργιο γράφει ο Wright ότι ήταν περιφανής μεταξύ των δασκάλων της εποχής του. Διακρινόταν για τη γνώση του των ελληνικών και ιδιαίτερα της αριστοτελικής φιλοσοφίας.

Ως άνθρωπος των γραμμάτων ο Σέργιος ήταν για τους μονοφυσίτες ό,τι ήταν ο Probus ή Probha για τους νεστοριανούς. Ήταν ο πρώτος που έκανε τα έργα του Αριστοτέλη γνωστά με τις μεταφράσεις του και τα υπομνήματά του. Ο Renan γράφει πως ο Σέργιος ήταν πολύ γνωστός στην Ανατολή. Από τις μεταφράσεις του από την ελληνική είναι η Εισαγωγή του Πορφυρίου, η καλουμένη Tabula Porphyrii.

Υπόμνημα στο Περί Ερμηνείας και μελέτη στους Συλλογισμούς του Αριστοτέλη, έγραψε και ο Περσικής καταγωγής Seberos Sebokht, επίσκοπος της Μονής Ken-neshre, η οποία ήταν από τις κυριότερες εστίες ελληνικής μάθησης στη δυτική Συρία[22].

Αλλά ο σπουδαιότερος ελληνιστής κατά τον έβδομο αιώνα στη Συρία ήταν ο μονοφυσίτης Ιάκωβος της Εδέσσης (γεν. 640), που σπούδασε στην ανωτέρω φημισμένη Μονή Ken-neshre ελληνικά και εμφανίζεται ως θεολόγος, ιστορικός φιλόσοφος και γραμ-

22. Βλ. σχετ. Μ. Φούγια, *Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*, εκδ. Λιβάνη.

ματικός, αλλά και μεταφραστής διαφόρων ελληνικών έργων, όπως οι Κατηγορίες του Αριστοτέλη.

Στον Ιάκωβο αποδίδεται η αρχή της απλοποίησης των σημείων των φωνηέντων της ελληνικής γλώσσας, η οποία υιοθετήθηκε και αναπτύχτηκε το 899 από τους νεστοριανούς. Επίσης ο Αθανάσιος Balat, ο οποίος ειδικεύτηκε στις μεταφράσεις ελληνικών φιλοσοφικών και θεολογικών έργων, είχε μεταφράσει την Εισαγωγή του Πορφυρίου με στοιχεία τα οποία άντλησε από το ελληνικό υπόμνημα του Αμμωνίου.

Ένας άλλος μαθητής και φίλος του Αθανασίου Β' και του Ιακώβου ήταν ο Γεώργιος Επίσκοπος των αραβικών φυλών, που μετέφρασε το Όργανον του Αριστοτέλη και πέθανε το 688 μ.Χ. Οι μεταφράσεις ελληνικών έργων στη συριακή γλώσσα, από τις οποίες στην συνέχεια ωφελήθηκαν οι άραβες, συνεχίστηκαν μέχρι το 12ο και 13ο αιώνα.

Ο Peters, εύστοχα καταγράφει τις τρεις φάσεις της μεταφραστικής αυτής κίνησης. Η πρώτη αρχίζει με τον Ibn al-Maguffa' ή το γιο του, υπό τον Al-Mansur και συμπεριλαμβάνει τον Ibn Na'imah και τον Ευστάθιο, οι οποίοι μετέφραζαν για τον Al-Kindi, το μαθητή του Αγίου Ιωάννου του Δαμασκηνού και του επισκόπου του Harran Θεοδώρου Abu Qurrah.

Η δεύτερη φάση συμπίπτει με τη βασιλεία του γνωστού φιλελεύθερου al-Ma'mun (813-833 μ.Χ.), ο οποίος ίδρυσε τα κέντρα ερευνών και επιστημών στη Βαγδάτη. Ένα απ' αυτά ήταν και το Bayt al-Hikma δηλ. Οίκος Σοφίας. Αυτή η Ακαδημία πρόσφερε μεγάλες υπηρεσίες με τη μετάφραση ελληνικών φιλοσοφικών και άλλων επιστημονικών έργων στην αραβική και επέτεινε την επίδρασή της σε μεγάλο βαθμό στην εξέλιξη της ισλαμικής επιστήμης και γενικά της σκέψης[23].

Οι μεταφράσεις της τρίτης φάσης, οι receptiones, ήταν αναθεωρήσεις και σχολικές εκδόσεις παλαιότερων εκθέσεων από τα μέλη του φιλοσοφικού Κύκλου της Βαγδάτης (περίπου 900-1020): των Abu Bishr Matta (940), Al-Farabi (950), Yahya Ibn Adi (974), Abu Sulayman al-Sijistani (985), Ibn Zur'ah (1008), Ibn Suwar (1017) και Abu al-Farajibn al-Tayyib (1043).

Προστάτες των Επιστημών ήταν πάντοτε οι φωτισμένες προσωπικότητες των χαλίφηδων, ενώ τα τζαμιά αποτελούσαν τα σχολεία διδασκαλίας. Αυτή η μεταφραστική κίνηση τερματίστηκε περί τα μέσα του 11ου αιώνα, αφού συμπεριέλαβε όλα τα έργα του Αριστοτέλη εκτός από τα Πολιτικά και ένα μεγάλο μέρος από τα ψευδεπίγραφα.

Ο Grunebaum, αναφέρει μερικά παραδείγματα για να επισημάνει την ομοιότητα της πνευματικής έκφρασης Ελλήνων και Αράβων. Μολονότι είναι εμφανής η αρχαιοελληνική επίδραση επί της αραβικής πλοκής στην έκφραση των ιδεών, καταλήγει πως οι Άραβες επέδειξαν μεγαλύτερη νηφαλιότητα και σταθερότερο ρασιοναλισμό στην επιλογή των προς σπουδή αντικειμένων του, απ' ότι οι χριστιανοί Πατέρες.

Η ίδια ατμόσφαιρα κυριαρχούσε και στην Περσία. Όλοι οι εργαζόμενοι στον τομέα της μετάφρασης του ελληνικού πολιτισμού ήταν, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, ελληνίζοντες νεστοριανοί. Είναι γνωστό ότι ο περίφημος χαλίφης Al-Ma'mun, υπό την

23. Βλ. σχετ. Μ. Φούγια, *Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*, εκδ. Λιβάνη.

αιγίδα του οποίου λειτουργούσαν τα ανωτέρω κέντρα ελληνικών σπουδών στη Βαγδάτη, είχε ζήσει για αρκετό καιρό στο Khorasan και είχε στενές σχέσεις με την ιρανική παράδοση.

Ο Lewis, στο κεφάλαιο *Theological Literature*, στο έργο του, *The Arabs in History* πιστεύει πως:

> *"Η θεολογική φιλολογία άρχισε κυριώς με την επίδραση του συριακού χριστιανισμού και αργότερα της αρχαιοελληνικής σκέψης. Η ελληνική επίδραση υπήρξε θεμελιώδης στη φιλοσοφία και σ' όλες τις επιστήμες όπως μαθηματικά, αστρονομία, γεωγραφία, χημεία, φυσική, ιατρική, θεωρία της μουσικής. Η απέραντη προσπάθεια της μετάφρασης των ελληνικών βιβλίων είτε απευθείας από το πρωτότυπο ή από τις συριακές μεταφράσεις παρήγαγε μια νέα αύξηση της μάθησης κατά τον ένατο και δέκατο αιώνα. Ελληνικά σχολεία λειτουργούσαν στην Αλεξάνδρεια, Αντιοχεία και αλλού, ενώ οι πρόσφυγες νεστοριανοί στο Jundayshapur της Περσίας ίδρυσαν ένα νέο κολλέγιο".*

Έτσι λοιπόν, Άραβες και Πέρσες, στηριζόμενοι στα αρχαία Ελληνικά κείμενα, δημιούργησαν τον δικό τους φιλοσοφικό και όχι μόνον πολιτισμό, αφού πλέον μια νέα γενεά από γνήσιους μουσουλμάνους συγγραφείς, κυρίως Πέρσες, με προσωπικότητες όπως ο φυσικός Razi (Rhases, 865-925), ο φυσικός και φιλόσοφος Ibn Sina (Avicenna, 980-1037) και ο μεγαλύτερος απ' όλους al-Biruni (973-1048), φυσικός, αστρονόμος, μαθηματικός, χημικός, γεωγράφος και ιστορικός, αυτοπροσδιορίστηκαν ως επιστήμονες[24].

Στα μαθηματικά, φυσική και χημεία, η συνεισφορά τους υπήρξε μεγάλη και αρκετά πρωτότυπη. Οι καλούμενοι αραβικοί αριθμοί, ένα σύστημα τοποθέτησης των αριθμών που περιλάμβανε και το μηδέν, φαίνεται πως αρχικά εισήχθη από την Ινδία, αλλά ενσωματώθηκε στο κυρίως σώμα της αρχαιοελληνικής μαθηματικής θεωρίας από τους μουσουλμάνες της Εγγύς Ανατολής και αργότερα μεταφέρθηκε στην Ευρώπη. Στην φιλοσοφία όμως η αρχαιοελληνική επιρροή είναι καταλυτική. Ο Al-Kindi (850), ο Al-Farabi (950), ο Ibn Sina (1037) και ο Ibn Rushd-Averroes (1198), θεωρούνται κορυφαίες παγκόσμιες προσωπικότητες.

Οι Άραβες συνέχισαν την παράδοση της ελληνορωμαϊκής τέχνης και αρχιτεκτονικής, την οποία επίσης μετάλλαξαν σε κάτι πιο *"εξωτικό"*, για τα δυτικά πρότυπα. Η τάση της βυζαντινής τέχνης προς το αφηρημένο και το τυπικό αυξήθηκε στο Ισλάμ, όπου η απαγόρευση της εικαστικής απεικόνισης του ανθρώπινου τύπου οδήγησε τελικά σε μια τέχνη γεωμετρικού σχεδίου.

Ο Abu Nasr Muhammad ibn Muhammad ibn Tarkhan ibn Uzalagh ***al-Farabi*** γεννήθηκε στο Wasij, κοντά στη Farab στην Transaxonia, το 872. Καταγόταν από αρχοντική οικογένεια και νέος πήγε στη Βαγδάτη, όπου έγινε στην αρχή μαθητής ενός νεστοριανού χριστιανού ονόματι Yuhanna ibn Haylam, ο οποίος πέθανε μεταξύ 908 και 932.

---

24. Βλ. σχετ. Μ. Φοΐγια, *Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*, εκδ. Λιβάνη.

Σπούδασε λογική, γραμματική, φιλοσοφία, ***μουσική***, μαθηματικά και άλλες επιστήμες. Του απονεμήθηκε ο τίτλος Magister Secundus "Δεύτερος Διδάσκαλος", δηλαδή μετά τον πρώτο Magister Primus, τον Αριστοτέλη. Έτσι πήρε τη θέση του πρώτου μουσουλμάνου φιλοσόφου, ενώ ο ***Al-Kindi*** είχε τον τίτλο του φιλοσόφου των Αράβων. Όπως είναι γνωστό, ο Al-Farabi υπομνημάτισε πολλά έργα του Αριστοτέλη και έγραψε και εκθέσεις σε πλατωνικές και αριστοτελικές διδασκαλίες. Έγραψε επίσης ιδιαίτερα συγγράμματα για τη λογική και πολιτική θεωρία, τα οποία αποδείχτηκαν σπουδαία βοηθήματα στη μουσουλμανική και ιουδαϊκή σκέψη.

Ο Al-Farabi υπήρξε βαθύς μυστικός φιλόσοφος. Ζούσε απλά φορώντας την ενδυμασία των sufi, χωρίς κοσμική ζωή. Το βιβλίο του για τη μουσική, που την αγαπούσε πολύ, υπήρξε μεγάλης σημασίας για τη θεωρία της μουσικής κατά το Μεσαίωνα. Ως άνθρωπος της φιλοσοφίας και της μουσικής αναζήτησε την αρμονία Πλάτωνος και Αριστοτέλη, καθώς και την αρμονία φιλοσοφίας και προφητείας.

Όταν ρωτήθηκε κάποτε "*Ποιος είναι σοφότερος, εσύ ή ο Αριστοτέλης;*" αποκρίθηκε αδίστακτα: "*Αν ήμουν σήγχρονός του, αναμφίβολα θα ήμουν ο καλύτερος μαθητής του*"[25].

Ο Al-Farabi επέδρασε όχι μόνο στους διαδόχους του μουσουλμάνους, αλλά και στους Ιουδαίους, όπως ο Μαϊμωνίδης, στην δε Δύση ήταν μεν γνωστός, αλλά τον υπερέβησαν ο ***Avicenna*** και ο ***Averroes***.

Από τα συγγράμματά του αποδεικνύεται ότι πίστευε στην ουσιαστική ενότητα Πλάτωνος και Αριστοτέλη. Στηριζόταν στα έργα του Αριστοτέλη – Λογική, Φυσική, Φιλοσοφία και Ηθικά, και στα έργα του Πλάτωνος Πολιτικά και Μεταφυσικά. Φυσικά τιμούσε και το νεοπλατωνισμό, μάλιστα κατά τον Corbin, ήταν κάτι παραπάνω από "*Ελληνίζων φιλόσοφος*"[26].

Ο ***Avicenna***, αναγνώριζε τον Al-Farabi ως δάσκαλό του, ενώ ο ***Averroes*** στο υπόμνημά του στον Αριστοτέλη, το οποίο έγραψε στην Ισπανία κατά το δωδέκατο αιώνα, και υπήρξε τόσο σπουδαίο για πολλές γενεές στη Δύση, ακολουθεί τον Al-Farabi.

Ο ***Al-Kindi*** έχει διαφορετική θεωρία των νοήσεων από τον Al-Farabi, γιατί αυτή είναι διαποτισμένη από το Πνεύμα του Πρόκλου.

Ο Abu Ali al-Husayn ibn Abd Allah ibn Sina γνωστός ως ***Avicenna***, γεννήθηκε το 980 στην Ashfana της περιοχής Bukhara, βόρεια της Safan, περσικής καταγωγής και πέθανε το 1037. Ο Avicenna θεωρείται ο σπουδαιότερος αριστοτελικός και μόνο ο Averroes στη Δύση μπορεί να συγκριθεί με αυτόν. Είναι ο πραγματικός δημιουργός του συστήματος του σχολαστικισμού. Υπερβαίνοντας τους διασκάλους του σπούδασε μόνος του θεολογία, φυσική, μαθηματικά και ιατρική και σε ηλικία δεκαέξι χρόνων ήταν ασκούμενος ιατρός. Ασκούμενος στη φιλοσοφία και στη λογική και μελετώντας το υπόμνημα του Al-Farabi στον Αριστοτέλη, κατανόησε τα Μεταφυσικά, τα οποία, όπως λέγει, είχε προηγουμένως διαβάσει σαράντα φορές χωρίς να τα καταλάβει. Πέθανε στο Hamadan, σε ηλικία 57 χρόνων. Οι Πέρσες τον τιμούν πολύ, ενώ θεωρήθηκε ο κατ' εξοχήν τύπος του μεσαιωνικού παγκόσμιου ανθρώπου.

25. Βλ. σχετ. Μ. Φούγια, *Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*, εκδ. Λιβάνη.
26. Βλ. σχετ. Μ. Φούγια, *Το Ελληνικό υπόβαθρο του Ισλαμισμού*, εκδ. Λιβάνη.

Υπήρξε νεοπλατωνικός και αριστοτελικός κατ' αρχήν, αλλά προχώρησε πέρα απ' αυτούς διατηρώντας κάποια ανεξαρτησία, γιατί προσπάθησε να συμφιλιώσει το αριστοτελικό-νεοπλατωνικό σύστημα με το ορθόδοξο Ισλάμ. Επομένως σε αυτό διαφέρει ο Avicenna από τον Al-Farabi, στο ότι δηλαδή κλίνει προς το νεοπλατωνισμό του Πλωτίνου, του Πορφυρίου, ενώ μάλλον ήταν βαθύτερος μυστικιστής.

Στον Avicenna αποδίδονται 200 έργα, από τα οποία 100 είναι σίγουρα δικά του, ενώ έγραψε στην αραβική και στην περσική γλώσσα.

Το μεγαλύτερο έργο του είναι το Kitab-assifa, μια δεσποτική Summa λογικής, φυσικής, μαθηματικών και μεταφυσικής, στο οποίο απαριθμεί τις αριστοτελικές κατηγορίες, είδος, ύλη, αιτία, σκοπός. Ο ανώτερος κατ' αυτόν τύπος της τελετουργικής προσευχής του μυστικού είναι ταυτόσημος με την από στήθους μελέτη του νεοπλατωνικού φιλοσόφου, η οποία είναι το αποτέλεσμα και η ανάλωση της έντονης και παρατεινόμενης φιλοσοφικής σπουδής και ας το κρατήσουμε αυτό ως σκέψη για την ανάλυση της θεοφιλοσοφίας των Mevelevi δερβίσηδων.

Ο αείμνηστος Μ. Μαυροειδής στο τελευταίο έργο της ζωής του με τίτλο, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, αλλά και παλαιότερα, είχε υποστηρίξει πως:

> "*ο τρόπος περιγραφής του αραβικού τροπικού συστήματος με τη βοήθεια των υπομονάδων των κλιμάκων και της συμπεριφοράς τους έτσι όπως τον αναλύει ο Salah el-Mahdi, δεν διαφοροποιείται επί της ουσίας από αυτόν του Σίμωνα Καρά. Στην πραγματικότητα, έτσι περιγράφονται, με τρόπο ιδιαίτερα οικονομικό, τόσο οι ήχοι όσο και τα μακάμ. Και μάλιστα, τα περιγραφόμενα συστήματα διαστημάτων και δομών είναι άμεσα συγγενή*"[27].

Βέβαια με την διαπίστωσή του αυτή, ο συγγραφέας δεν ήθελε να πει πως οι μουσικές πραγματώσεις ταυτίζονται στους δύο χώρους, ότι δηλαδή η μουσική του Ισλάμ και η μουσική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας είναι ταυτόσημες, αφού παρότι φαίνεται να έχουν κοινό πρόγονο την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, εντούτοις έχουν σημαντικές διαφορές και αυτό γιατί τελικά στην ανάπτυξή τους κάνουν διαφορετικές επιλογές.

Από μία μάλιστα πρώτη ματιά, μπορούμε να δούμε, πως τροπικές συμπεριφορές σαν αυτή του *Δ' στιχηραρικού* επί παραδείγματι, δεν απαντώνται στην ισλαμική μουσική, ενώ αντίστοιχα, συμπεριφορές σαν αυτή του πενταχόρδου *Ζαουίλ* εμφανίζονται στη βυζαντινή μουσική μόνο παροδικά και δεν δίδουν βάση για την δημιουργία μόνιμου τροπικού σχήματος[28].

Οι Ρωμηοί μελουργοί-μαΐστορες της μεταβυζαντινής-οθωμανικής περιόδου, δεν αξιοποίησαν απλώς ένα δεδομένο μουσικό σύστημα για να παραγάγουν εκκλησιαστικές συνθέσεις, αλλά υπέταξαν την συνθετική τους έμπνευση στο ήθος και τις απαιτή-

27. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto.

28. Βλ. σχετ. Π. Κηλτζανίδου, *Μεθοδική διδασκαλία Ελλ. Μουσικής, Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Εισαγωγή και Θεωρητικό Μέγα*, επανεκδ. Κουλτούρα, Κ. Ψάχου, *Το Οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής*, Λ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και Πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*.

σεις της Εκκλησίας, αφού αυτή ως σύνολο συνιστούσε και τον άξονα της εθνικής συσπείρωσης και το κεντρικό στοιχείο προσδιορισμού της εθνικής τους ταυτότητας.

Ωστόσο, οι παραπάνω διαπιστώσεις, των διαχρονικών ερευνητών, δεν πιστεύουμε πως αναιρούν την συγγένεια των δύο συστημάτων, δηλαδή του αραβοπερσοθωμανικού με το βυζαντινό, μια συγγένεια που φαίνεται να είναι νομοτελειακά και ιστορικά ερμηνεύσιμη.

Ίσως έτσι να εξηγείται και ο μεγάλος αριθμός Ρωμηών συνθετών οθωμανικής μουσικής, μιας και το σύστημα της αραβοπερσοθωμανικής κλασσικής μουσικής, τους ήταν οικείο όχι "*απ' έξω*", δηλαδή μόνον θεωρητικά, αλλά "*από μέσα*", δηλαδή πρακτικά[29].

Για να οδηγηθούμε σε κάποια συμπεράσματα, πρέπει βάσει των πηγών, αλλά και των πορισμάτων ερευνών αιώνων, να λάβουμε κάποιες σταθερές. Μία από αυτές τις σταθερές, είναι το ότι, η μουσική του μεσαιωνικού κόσμου στην Ανατολική Μεσόγειο έχει δύο κεντρικά σημεία αναφοράς, την παράδοση και τη θρησκεία.

Έτσι λοιπόν, πολύ πριν την εμφάνιση του Ισλάμ, στο όριο της ύστερης αρχαιότητας με τον πρώιμο Μεσαίωνα, η μουσική παράδοση που κυριαρχούσε ήταν η Ελληνορωμαϊκή. Χαρακτηριστική απόδειξη, ο πασίγνωστος πρωτοχριστιανικός ύμνος προς την Αγία Τριάδα, που καταγράφεται στον πάπυρο της Οξυρύγχου με παρασημαντική αρχαιοελληνική και πρόσφατα αρκετοί ερευνητές-παραγωγοί, εξέδωσαν σε cd[30]. Σημαντικές εξάλλου ενδείξεις για τα παραπάνω, μας παρέχουν οι Πατέρες της Εκκλησίας, που μάχονταν τη ζωντανή στις μέρες τους μουσική των Ελλήνων, ως παγανιστική.

Ωστόσο η Εκκλησία, όταν ο Χριστιανισμός έγινε η επίσημη θρησκεία, άλλαξε σταδιακά την στάση της απέναντι στη μουσική. Ως αποτέλεσμα αυτής της αλλαγής, πρέπει να θεωρηθεί η σταδιακή εισαγωγή της έντεχνης μουσικής στις ακολουθίες και η συγκρότηση της Οκτωήχου, οι πρωτόλειες μορφές της οποίας φαίνεται ότι εμφανίζονται ήδη από την εποχή του Αμβροσίου του Μεδιολάνων (4ος αι.), σίγουρα δε από την εποχή του Σεβήρου Αντιοχείας (αρχές 6ου αι.)[31].

Στα έργα του Ιωάννη Κουκουζέλη (*13ος αιώνας*), ανακαλύπτουμε τη λειτουργία των "*συστημάτων*", των υπομονάδων δηλαδή, με τρόπο παρόμοιο προς αυτόν της αρχαίας ελληνικής μουσικής, πράγμα που μας υποδεικνύει την επιβίωση της αρχαιοελληνικής τροπικής λογικής στη μουσική της Ελληνορθόδοξης Εκκλησίας.

Οι Άραβες, που, όπως αναφέραμε και σε άλλα σημεία, μελετούσαν τη χειρόγραφη

---

29. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto, Χρ. Τσιαμούλη - Π. Ερευνίδη, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

30. Π.χ. Π. Ταμπούρης, Χρ. Χάλαρης, Annie Bellis, G. Panagua.

31. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto και Κ. Ψάχου, *Το Οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής*, Σημείωσις: Το Οκτώηχον, σχετίζεται με τον καθορισμό του λειτουργικού Τυπικού, το οποίο οργανώνεται σε κύκλους των οκτώ εβδομάδων. Έτσι, και το μουσικό υλικό κατανέμεται σε οκτώ ομάδες, αυτές των οκτώ ήχων, τεσσάρων κυρίων και τεσσάρων πλαγίων, που αποτελούν και τις οκτώ τροπικές οικογένειες της εκκλησιαστικής μουσικής, εάν όμως η προέλευση της Οκτωήχου ως οργανωτικού σχήματος αναζητηθεί στην Εγγύς Ανατολή, τότε η λογική της ως μουσικού συστήματος δεν μπορεί παρά να είναι απόγονος της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας. Μολονότι έχει διατυπωθεί και η άποψη της προέλευσης της Οκτωήχου από την εβραϊκή μουσική, η άποψη της αρχαιοελληνικής καταγωγής είναι και κατά την γνώμη του αείμνηστου Μ. Μαυροειδή, ισχυρότερη.

παράδοση των αρχαίων Ελλήνων και αντλούσαν απ' αυτήν, είχαν με το Βυζάντιο έναν ανταγωνισμό γοήτρου, που έκανε τους μεν να "*μιμούνται*" (;) του δε. Οπωσδήποτε αυτή άμιλλα, είχε τις επιπτώσεις του και στη μουσική.

Εάν λοιπόν, για τη βυζαντινή μουσική το ορατό σημείο αναφοράς ήταν η χριστιανική θρησκεία και οι Άγιοι Τόποι, για την αραβική μουσική και ειδικά για τους Άραβες λογίους που την υπηρετούσαν, ήταν η Ελληνική γραμματεία και η χειρόγραφη παράδοση. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, οι Άραβες παρέκαμπταν το Βυζάντιο και ανάγονταν απευθείας στην αρχαιοελληνική μουσική!! Και ας την διάβαζαν μέσα από χειρόγραφα, κατά κανόνα σχολιασμένα από Βυζαντινούς αντιγραφείς και φιλολόγους, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Μ. Μαυροειδής.

Όπως παραδέχονται πλέον οι περισσότεροι μουσικολόγοι παγκοσμίως, η διαίρεση του αραβικού τετραχόρδου ταυτίζεται με αυτήν του αρχαιοελληνικού *τα, τε, τη, τα.*

Συνεπώς και βάσει της επαγωγικής μεθόδου, σε ένα αραβικό tanbur και σε ένα ελληνικό "*πανδουροειδές τρίχορδο*", θα μπορούσαν να παίζονται όμοιες δομές διαστημάτων και κλιμάκων, ή ακόμη περισσότερο, πιστεύουμε πως αυτή η δυνατότητα, θεωρητικά τουλάχιστον, υπάρχει ακόμα και σήμερα, τόσο στην ισλαμική μουσική όσο και στη βυζαντινή, όπως είχε συμφωνήσει στο παρελθόν μαζί μας και ο καθηγ. φυσικής ακουστικής του Πανεπ. Αθηνών κ. Χ. Σπυρίδης.

Παρά τα ανωτέρω, δεν θα έπρεπε αβίαστα να ταυτίσουμε την αραβική μουσική και τις συγγενικές της με την αρχαιοελληνική μουσική και αυτό γιατί εκτός από την τυχόν θεωρητική βάση που έχουν, λόγω της αρχαιολατρείας των αράβων μουσικών φιλοσόφων, τα δύο συστήματα τα χωρίζουν αρκετοί αιώνες, αλλά και διαφορετικές αντιλήψεις και θεωρήσεις ή στάσεις ζωής. Όλες οι αναφορές μας λοιπόν, αποτελούν απλώς μια παράθεση ενδείξεων της μεγάλης οφειλής που έχει το μουσικό σύστημα του ισλαμικού κόσμου στην αρχαιοελληνική μουσική παράδοση.

Βέβαια, εάν δούμε διάφορες διαχρονικές μελέτες αναφορικά με την αρχαιοελληνική μουσική και την διαδοχή της στον χώρο και τον χρόνο, είναι αλήθεια πως θα βρούμε πολλούς διεκδικητές-διαδόχους. Πολλοί λαοί, δυτικοί και ανατολικοί, διακηρύσσουν πως αυτοί είναι οι "*αληθινοί*" απόγονοι των αρχαίων και της μουσικής τους. Ίσως όμως αυτό να μην έχει και τόσο σπουδαία σημασία, μιας κείνο που μένει τελικά είναι ότι, εξετάζοντας τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, τόσο της χριστιανικής, όσο και της ισλαμικής, ανακαλύπτουμε, με βεβαιότητα, τον γονιμοποιημένο σπόρο της Ελληνικής αρχαιότητας και επομένως όλοι οι λαοί στην ανατολική μεσόγειο, τουλάχιστον μουσικά είναι "*εν σπέρματι αρχαίοι Έλληνες*"[32].

Μεγάλοι θεωρητικοί του 17ου-18ου αιώνα σαν τον Παναγιώτη Χαλάτζογλου, τον

---

32. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto, Π. Κηλτζανίδου, *Μεθοδική διδασκαλία Ελλ. Μουσικής, Χρυσανθου του εκ Μαδύτων, Εισαγωγή και Θεωρητικό Μέγα*, επανεκδ. Κουλτούρα, Γ. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της εκκλησιατικής μοισικής και ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, του ιδίου, Κ. Ψάχου, *Το Οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής*, Δ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και Πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Σ. Καρά, *Μέθοδος Ελληνικής μουσικής - θεωρητικόν*, Μ. Μιαηλίδη, *Θεωρητικό της βυζαντινής μουσικής*, των Οικομενικώι Πατριάρχη Ιωακείμ των Γ'.

Κυρίλλο Μαρμαρινό, τον πρίγκηπα Δημήτριο Καντεμίρ και αργότερα τον 19ο αιώνα, τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη με τη Μεθοδική Διδασκαλία του, που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1881, συνέκρινα και συσχέτισαν τις τροπικές δομές της εκκλησιαστικής μουσικής με αυτές της κοσμικής μουσικής του οθωμανικού κράτους, με προφανή διάθεση να περιγράψουν τις ομοιότητες μεταξύ των δύο μουσικών συστημάτων.

Στην αντίπαλη όχθη όμως, μελετητές σαν τον Ιωάννη Τζέτζη, ή τον H.J. Tillyard, παρατήρησαν αυτές τις ομοιότητες και τις καταδίκασαν θεωρώντας τες, ως προϊόντα επιρροής και "*αισθητικού εξισλαμισμού*" της βυζαντινής μουσικής. Χονδροειδώς οι ερευνητές αυτοί, θεώρησαν πως, η βυζαντινή μουσική ήταν "*αμελισματική*" και αποκλειστικά διατονική, καθώς και πως, η εισαγωγή των χρωματικών κλιμάκων και των μελισματικών αναλύσεων υπήρξε αποτέλεσμα ισλαμικής επιρροής!!

Φαίνεται πως οι ερευνητές αυτές, όπως και άλλοι δυστυχώς ακόμα και σήμερα, δεν είχαν εμβαθύνει καθόλου στα "*τροπικά*" συστήματα της ανατολικής Μεσογείου, ούτε ποτέ είχαν διαβάσει τον Κλήμη Αλεξανδρείας να καταδικάζει όλα τα μουσικά όργανα και ειδικά τις ***χρωματικές αρμονίες***, ως "*ίδια*" των άσεμνων συμποσίων των ειδωλολατρών, για να διαπιστώσουν δηλαδή πώς το αποδιοπομπαίο κατ' αυτούς "*Χρωματικό γένος*" που το θεωρούσαν "βάρβαρο-Τούρκικο/ισλαμικό", ήταν αρχαιότατο και χαρακτηριστικό των "*ειδωλολατρών*". Ας θυμηθούμε ακόμα και επισημάνσεις του μεγάλου θεωρητικού Αριστείδη Κοϊντιλιανού, που θεωρούσε το "*χρωματικό γένος*" δύσκολο να τραγουδηθεί από άνθρωπο χωρίς ιδιαίτερη μουσική μόρφωση.

Έστω όμως να δεχθούμε την άποψη των μελετητών που θεωρούν πως με την πάροδο των αιώνων, εξισλαμίστηκε η θεωρία και η πράξη της Ελληνικής ορθόδοξης μουσικής της εκκλησίας.

Εάν λοιπόν υποτεθεί ότι πράγματι, η σημερινή μουσική της ορθόδοξης Εκκλησίας φέρει βαθύτατες στρεβλώσεις από την μακρόχρονη υποχρεωτική διαβίωση της τελευταίας μέσα σε μουσουλμανικό περιβάλλον, τότε στα πλαίσια της λογικής της εξευρέσεως του αιτίου και του αιτιατού, θα πρέπει να αναζητήσουμε την προέλευση της ισλαμικής κουλτούρας-μουσικής και μάλιστα κατά τις ιδιαίτερες διαστάσεις της, εκείνες δηλαδή που τη διαφοροποιούν από τον δυτικό κόσμο, διότι όπως όλοι οι κοινωνιολόγοι γνωρίζουν παρθενογένεση δεν υπάρχει στα κοινωνικά φαινόμενα. Ποιες είναι λοιπόν εκείνες οι πολιτιστικές πηγές από τις οποίες αντλεί η ισλαμική μουσική κουλτούρα;

Επειδή δε πρόκειται να λάβουμε απάντηση από τους "*μακαρίτες*" πλέον ερευνητές και υποστηρικτές της παραπάνω απόψεως, ούτε μάλλον και από τους σύγχρονους επιγόνους τους, μιας και αυτοί συνήθως δεν μελετούν εργασίες σαν την παρούσα, αλλά περιορίζονται μόνον σε δυτικότροπη βιβλιογραφία, αναγκαζόμαστε να αναλύσουμε-απαντήσουμε εμείς.

Στηριζόμενοι στην τελευταία βιβλιογραφία επί του θέματος και ειδικά στην μελέτη του αείμνηστου Μ. Μαυροειδή, βλέπουμε πως η αραβική ισλαμική κουλτούρα, όσο τουλάχιστον μιλάμε για τα πολύπλοκα τροπικά συστήματα που αναπτύχθηκαν στη Βαγδάτη, τη Δαμασκό και την αραβική Ανδαλουσία, καθώς και το προϊσλαμικό παρελθόν τους, δεν είναι δυνατόν να αποτελέσουν τη βασική πηγή στηρίξεως της κουλτούρας αυτής και τούτο γιατί όπως σωστά παρατηρεί ο Μ. Μαυροειδής, η προϊσλαμι-

κή και πρώιμη ισλαμική μουσική παράδοση, δεν ήταν σε θέση να αποτελέσει αντίπαλο δέος έναντι του πολιτισμού των κατακτημένων από τους Άραβες λαών.

Μάλιστα δεν είναι τυχαίο πως ο Μωάμεθ, προσπαθώντας να αντιμετωπίσει την πολιτιστική υπεροχή των κατακτημένων λαών, κατέφυγε στην ίδια τακτική με τους Πατέρες της πρώιμης χριστιανικής Εκκλησίας, δηλαδή καταδίκασε γενικά τις τέχνες και μαζί τους τη μουσική.

Στην ουσία, αν δούμε τις πηγές, η κοσμική μουσική της πρωτοϊσλαμικής περιόδου, ασκήθηκε σχεδόν αποκλειστικά από μη Άραβες εξισλαμισμένους, οι οποίοι ήσαν φορείς της δικιάς τους παράδοσης (π.χ. βυζαντινής). Υπάρχει μάλιστα σχετικό παράδειγμα στον Παχυμέρη που αναφέρει πως οι μουσικοί του σουλτάνου των Σελτζούκων στο Ικόνιο, ήταν Βυζαντινοί Έλληνες από την Ρόδο, όπως γράφει και ο Σπ. Βρυώνης, στο βιβλίο του για την παρακμή του μεσαιωνικού Ελληνισμού.

Οι Άραβες, θα αρχίσουν να ασχολούνται με τη μουσική, αφότου το τεράστιο αραβικό Χαλιφάτο, που εκτεινόταν απο τον Ινδικό ως τον Ατλαντικό Ωκεανό, θα διαμορφωθεί και θα αποκτήσει ενεργητική παρουσία και ιστορία σε Μεσόγειο και Μέση Ανατολή.

Αν όμως η προϊσλαμική πραγματικότητα δεν αποτελεί την πηγή της λόγιας αραβικής μουσικής, η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα σημεία αναφοράς των Αράβων φιλοσόφων-θεωρητικών.

Ωστόσο, όταν αυτοί οι άραβες φιλόσοφοι (*από τον 9ο αι. και έπειτα*), άρχισαν να φαίνονται στο προσκήνιο, η βυζαντινή μουσική, στηριζομένη οπωσδήποτε και αυτή στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία, είχε ήδη διαμορφώσει το σύστημά της, άρχιζε να διαμορφώνει τη σημειογραφία της, καθώς και μεγάλο μέρος της φιλολογίας της, σε μια πορεία που άρχισε στα πρωτοβυζαντινά χρόνια, στη διάρκεια των οποίων αφομοιώθηκε σε σημαντικό βαθμό η μουσική κληρονομιά της ύστερης αρχαιότητας. Επομένως, εάν αναζητήσουμε τον "*πρώτο διδάξαντα*", δεν θα δυσκολευτούμε να υποδείξουμε τους Βυζαντινούς και εν τέλει, τους αρχαίους Έλληνες.

Τώρα όμως έρχεται αμείλικτο το μεγαλύτερο πρόβλημα, το οποίο θέλει ειδική αντιμετώπιση για να μην "*πέσει*" ο Έλληνας ερευνητής στην "*παγίδα*" του. Το πρόβλημα αυτό είναι η διαπίστωση πως απ' ότι φαίνεται και στην μουσική "*τα πήραν όλοι όλα από εμάς*".

Εάν απ' αυτού, δεν υπάρξει ιστορική, κοινωνιολογική και εθνομουσικολογική εμβάνθυση, μάλλον κινδυνεύουμε από "*σωβινισμό*" και τελικά αντιεπιστημονικά συμπεράσματα, μιας και αυτή η άποψη είναι ισοπεδωτική, αφού παραγνωρίζει τη δυνατότητα της δημιουργικής γονιμοποίησης ενός πολιτισμικού δανείου.

Δεν νομιμοποιούμαστε λοιπόν να εστιάζουμε την επιχειρηματολογία μας περί της Ελληνικότητας του πολιτισμού στα άτομα, παραγνωρίζοντας την περιρρέουσα και περιέχουσα τα άτομα αυτά κοινωνική πραγματικότητα. Οι ρωμηοί συνθέτες της Πόλης, είχαν μεν Ελληνική-Βυζαντινή μουσική παιδεία, αλλά λειτούργησαν μέσα στο σύστημα της οθωμανικής μουσικής, όπως αυτή είχε αυτοπροσδιοριστεί μέσα από το πολυπολιτισμικό της παρελθόν που οπωσδήποτε είχε και Ελληνικά στοιχεία. Το αυτό συνέβη και με τον Φραγκίσκο Λεονταρίτη στην δύση, ο οποίος αν και Κρητικής καταγωγής καθολικός Έλληνας, έγραψε Ιταλική εκκλησιαστική μουσική αφού μέσα σ' αυτή

ωρίμασε. Το αυτό και ο συμπατριώτης του Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, ο οποίος αν και Έλληνας, λειτούργησε μέσα στο Ισπανικό σύστημα, οπωσδήποτε βάζοντας και την προσωπική του σφραγίδα, αν αυτό μας γεμίζει υπερηφάνεια. Έτσι έπραξαν και αρκετοί τραγουδιστές όπερας (Μ. Κάλλας), μαέστροι (Μητρόπουλος), που αν και Έλληνες στην καταγωγή, λειτούργησαν και υπηρέτησαν ένα άλλο πολυεθνικό σύστημα μουσικής, αυτό της δυτικής κλασσικής.

Βέβαια, η παραπάνω διαπίστωση θέλει με την σειρά της την δέουσα προσοχή, μιας και το δημοτικό τραγούδι των Ελλήνων επί οθωμανικής αυτοκρατορίας, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως οθωμανικό πολιτιστικό προϊόν, παρότι οι συνθήκες της δουλείας όπως βιώνονταν βοήθησαν στην ανάπτυξή του, μόνο και μόνον επειδή αυτό διαμορφώθηκε στην εποχή της.

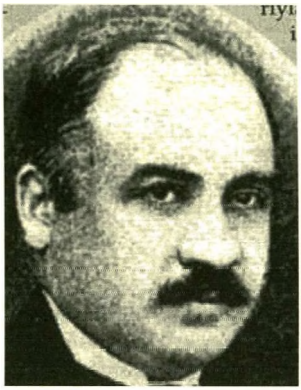
Ούτε φυσικά οι γαλλόφωνες όπερες του Verdi που γράφτηκαν παρεπιπτόντως, μπορούν να θεωρηθούν Γαλλικό πολιτιστικό στοιχείο και βεβαίως θα ήταν εντελώς λάθος να θεωρήσουμε την ζωγραφική του Τσαρούχη ως Γερμανική, επειδή ουσιαστικά αυτοπροσδιορίστηκε επί Γερμανικής κατοχής και τούτο διότι τα παραπάνω παραδείγματα, δεν λειτούργησαν στην λογική της υπηρεσίας ενός πολυεθνικού και πολυσυλλεκτικού πολιτισμού, όπως τα αναφερόμενα στην προηγούμενη παράγραφο, αλλά υπήρξαν στοιχεία διαφορετικότητας, δηλαδή λειτούργησαν στον αντίποδα της πρώτης λογικής της πολυσυλλεκτικότητας.

Τελικά, μάλλον δεν έχει νόημα η εμμονή στην αναζήτηση του ποίος το είπε ή το έκανε πρώτος, διότι ακόμα και αν αυτός ο πρώτος υφίσταται, το γεγονός αυτό από μόνο του, δεν αποκλείει το ενδεχόμενο, οι μεταγενέστεροι που θα επηρρεαστούν από το έργο του, να επιτύχουν υψηλότερες πραγματώσεις.

Ακριβώς όπως στη δυτική κλασσική μουσική, με τον προσδιορισμό *"Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του..."* συχνά υπάρχουν αριστουργήματα, έτσι ακριβώς και στη βυζαντινή μουσική, στο σώμα επί παραδείγματι των *"Καλλωπισμών"* ή των *"Αναγραμματισμών"*, περιλαμβάνονται μερικά από τα εξοχώτερα δείγματα της τέχνης των μαΐστόρων.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε πως η αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία λειτουργεί, τουλάχιστον στην ανατολική μεσόγειο, ως η primitive ή Alter Mater όλων των μεταγενέστερων μουσικών συστημάτων που αναπτύχθηκαν γύρωθεν αυτής. Οπωσδήποτε στην τελική διαμόρφωση των συστημάτων αυτών, σημαντικό ρόλο έπαιξε η εθνική αισθητική του κάθε λαού, είτε αυτός ήταν ελεύθερος, είτε υπόδουλος. Οι επιλογές του κάθε λαού, δηλαδή οι παραλλαγές της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας, είχαν άμεση σχέση, τόσο με την κοινωνική πραγματικότητα, όσο και με τα πολιτικά δεδομένα και γεγονότα, τα οποία άλλοτε ευνοούσαν κάποιες επικοινωνίες, ενώ άλλοτε τις δυσκόλευαν. Η θρησκεία του κάθε λαού, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο, με την αισθητική, την ηθική και τις σκοπιμότητές της, οι οποίες σίγουρα οδήγησαν στη διατύπωση ενός κώδικα αισθητικής μουσικής δεοντολογίας, διαφορετικού από τόπο σε τόπο και από λαό σε λαό.

Επειδή όμως η ανατολική Μεσόγειος, ήδη από την εποχή τουλάχιστον του Μ. Αλεξάνδρου, των Ρωμαίων, των Βυζαντινών, των Αράβων και των Οθωμανών, ζούσε επί 2.000 χρόνια υπό πολυεθνικό αυτοκρατορικό καθεστώς, είναι ευνόητο πως, οι κατακτημένοι λαοί συνυπήρχαν υποχρεωτικά με τους κατακτητές τους, πράγμα που λογι-



Ο θεωρητικός του Τουρκικού Εθνικισμού, Κουρδικής καταγωγής Ziya Gökalp.

κά τους οδήγησε σε αμοιβαία επιρροή. Παρότι ο εκάστοτε κατακτητής, είχε τον πρώτο λόγο σε επίπεδο πολιτικής εξουσίας, το γεγονός αυτό από μόνο του, τουλάχιστον σε επίπεδο κοινωνιολογικής μελέτης του καθημερινού βίου των ανθρώπων, δεν αναιρεί τον πυρήνα της εθνικής κουλτούρας του κατακτημένου, όσο αυτός ζει στον γενέθλιο τόπο του και μιλάει την γλώσσα του, μιας και με βάση αυτά τα στοιχεία, σε μεγάλο βαθμό τελικά καταφέρνει να διατηρήσει την εθνική μνήμη, την ιστορία και την αισθητική που τον προσδιορίζει μέσα στην πολυεθνικότητα της όποιας αυτοκρατορίας.

Τέλος οι πολιτιστικές επιρροές, ποτέ δεν κινούνται προς μία κατεύθυνση και σίγουρα δεν καταφέρνουν να αναστείλουν εντελώς την τυχόν προγενέστερη πολιτισμική υπόσταση ενός λαού, ή μιας κοινωνικής ομάδας, όπως εύστοχα παρατηρεί ο καθηγ. Ν. Σαρρής.

Από την άλλη πλευρά πάλι, διάφορες απόλυτες απόψεις, που οδηγούν σε μονόπλευρα, ισοπεδωτικά, αντιεπιστημονικά και *"σωβινιστικά"* συμπεράσματα, σαν την άποψη του Θεωρητικού του Κεμαλισμού Ζίγια Γκιοκάλπ που λέει πως:

"... *Σε παγκόσμιο επίπεδο, υπάρχουν δύο είδη μουσικής. Η ευρωπαϊκή, και η τούρκικη. Αντίθετα με ό,τι συνήθως προβάλλεται, δεν είναι η μουσική αυτή το αποτέλεσμα συγκερασμού της μουσικής των Περσών, των Αράβων και των Βυζαντινών. Τη μουσική αυτή την έφερναν οι Τούρκοι από την αρχέγονή τους κοιτίδα στην Ασία. Και οι άλλοι λαοί, όταν διαπίστωσαν την ανυπέρβλητη υπεροχή αυτής της μουσικής, απέρριψαν τα δικά τους μουσικά συστήματα και την υιοθέτησαν...*", πρέπει να απορρίπτοντα ως ανιστόρητες και πλαστές, προορισμένες να υπηρετήσουν την πιο ακραία μορφή της νεοτουρκικής προπαγάνδας, αυτήν της θεωρίας του παν-τουρκισμού[33].

Αντίθετα ο πράγματι μεγάλος Τούρκος μουσικολόγος Rauf Yekta Bey, πριν την άνοδο των Κεμαλικών, πίστευε πως η μουσική των Τούρκων, όπως και όλων των άλλων λαών της Ανατολικής Μεσογείου, έχει τις ρίζες της στην αρχαιοελληνική μουσική.

Ας δούμε μερικά αποσπάσματα από το άρθρο του Rauf Yekta Bey, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Ικντάμ στις 17 Ιανουαρίου 1899, αναφερόμενο στην μουσική των εκκλησιών των ρωμηών, σε μτφ. του καλού μου φίλου Ηλία Κολοβού:

> *"Όπως είναι γνωστό, κατά τη διάρκεια της τέλεσης της θείας λειτουργίας στις ελληνικές εκκλησίες καλλίφωνοι ψάλτες ψάλλουν κατά το δόγμα. Αυτές οι*

33. Βλ. σχετ. Μ. Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto και Ν. Σαρρή, *Εξωτερική πολιτική και πολιτικές εξελίξεις στην πρώτη Τουρκική δημοκρατία*, εκδ. Γόρδιος.

Ο δάσκαλος Rauf Yekta

ψαλμωδίες κατά κανένα τρόπο δεν μοιάζουν με την μουσική alla franga, καθώς έχουν μελοποιηθεί σύμφωνα με τους έξοχους ήχους που περιλαμβάνει παλαιόθεν η ανατολική μουσική...

Κάποτε, με την περιέργεια που μας είχε δημιουργηθεί, είχαμε διεξάγει μια λεπτομερή έρευνα για τους παραπάνω ήχους και τις ψαλμωδίες που μελοποιούνται από αυτούς – κατ' αντιπαραβολή προς την οθωμανική μουσική. Ως αποτέλεσμα της έρευνάς μας αυτής καταλάβαμε ότι η οθωμανική μουσική και η Ελληνική εκκλησιαστική μουσική κατηγορηματικά έχουν προέλθει από την ίδια ρίζα, στηρίζονται στην ίδια θεωρία και οι διαφοροποιήσεις που φαίνονται εξωτερικά συνίστανται σε διαφορές ύφους. Εξάλλου, το γεγονός ότι από παλαιά συναντιούνται στην ιστορία της μουσικής μας ονόματα Ρωμηών συμπατριωτών μας, εκκλησιαστικών, ή λαϊκών μαΐστόρων, μεταξύ δε αυτών για παράδειγμα ο ξακουστός μαΐστωρ μοναχός "Ζαχαρίας", συνθέτης της εισαγωγής (pesrev) Σαμπά τσεμπερή για τους ταμπουράδες της Αυτού Υψηλότητας αοιδίμου Νομοθέτη Σουλτάνου Σουλεϊμάν Χάνου, συνιστά ένα από τα τεκμήρια που ενισχύουν τον ισχυρισμό μας...".

Και σε άλλο σημείο πάλι του αυτού άρθρου αναφέρει:

"*Με σκοπό να βεβαιωθούν ακόμα περισσότερο οι αξιότιμοι αναγνώστες, θα αναλύσουμε εδώ μερικούς από τους οκτώ ήχους (makam) της εκκλησιαστικής μουσικής. Όπως η μελοποίηση του ύμνου Κύριε εκέκραξα προς σε εισάκουσόν μου ο οποίος ψέλνεται στις ελληνικές εκκλησίες και έχει μελοποιηθεί με τον πρώτο κύριο ήχο των ήχων αυτών είναι κατά την ορολογία της Οθωμανικής Μουσικής ένας ήχος (makam) ουσσάκ.*

Ο δεύτερος κύριος ήχος έχει ένα τέτοιο ρυθμό (tarz) ώστε αφού γυρίζοντας πρώτα σαν χουζάμ κάνει προσωρινές παύσεις στο νεγκιάχ ανεβαίνει και μένει με μία δεσπόζουσα παύση στο νεβά. Ο ύμνος Φως ιλαρόν αγίας δόξης έχει μελοποιηθεί με αυτό τον ήχο. Όσο για τον δεύτερο πλάγιο ήχο, είναι πανομοιότυπος με τον δικό μας ήχο (makam) χιτζάζ. Και προπάντων ο ύμνος Κύριε εκέκραξα του ήχου αυτού μπορεί να ειδωθεί με τη ματιά μιας τέλειας "μελοποίησης χιτζάζ". Αξιομνημόνευτος μεταξύ αυτών είναι και ο ύμνος Μεθ' ημών ο Θεός γίνεται. Καθώς αν εξετάσουμε προσεκτικά και τους υπόλοιπους ύμνους θα φανεί ότι έχουν μελοποιηθεί με έναν από τους ήχους (makam) της οθωμανικής μουσικής, αρκούμαστε σε αυτά για να αποφύγουμε τη μακρηγορία".

Και συνεχίζοντας ο Rauf Yekta, αναφέρει:

"Τώρα θα θέλαμε να τραβήξουμε την προσοχή των ειδημόνων στο εξής: Οι εντυπώσεις και οι θεωρίες οι οποίες υποδεικνύονται στα ελληνικά βιβλία ως οι θεωρίες της εκκλησιαστικής μουσικής, για την οποία δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι έχει προέλθει από την ίδια ρίζα με την οθωμανική μουσική, δηλαδή την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, στηρίζονται σε επιστημονική καταγραφή, ή είναι υποκειμενικές;

Τα βιβλία τα οποία συνέγραψαν και εξέδωσαν οι Ρωμηοί συμπατριώτες μας και διαπραγματεύονται τις θεωρίες της εκκλησιαστικής μουσικής τους –σε σύγκριση με τις δικές μας τούρκικες πραγματείες, οι οποίες γεμίζουν με ανόητες ιστορίες τα γνωστά περιοδικά– έχουν το πλεονέκτημα να θεωρούνται και πιο ωφέλιμα και να είναι πιο εύληπτα…".

Στην πραγματικότητα όμως και παρά την χρήσιμη και εν πολλοίς αρεστή σ' εμάς, άποψη του Rauf Yekta, η κλασσική οθωμανική μουσική, δεν είναι μόνο καθαρός και φυσικός διάδοχος της λόγιας κοσμικής Βυζαντινής μουσικής, όπως αυτή στηρίχθηκε στην αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, αλλά αποτελεί το χώρο, την χοάνη και το δοχείο, στο οποίο συγκλίνουν και τελικώς καταλήγουν οι λόγιες μουσικές[34], των περισσοτέρων εθνών με παλαιά μουσική παράδοση, που συνυπήρχαν κάτω από την εξουσία του Σουλτάνου και κυρίως των Ρωμηών, των Εβραίων, των Αράβων, των Περσών και φυσικά των Τουρκογενών που έδιναν το Τουρκικό στίγμα στην δομή της αυτοκρατορίας.

Όπως αναλύει ο καθηγ. Bülent Aksoy, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Βοσπόρου, σε πρόσφατο άρθρο του που δημοσίευσε στο διαδίκτυο (Internet), η μουσική του οθωμανικού σαραγιού, ήταν ένα πολυσυλλεκτικό πολιτιστικό προϊόν, μέσα στο οποίο ενσωματώνεται η συνεισφορά του κάθε έθνους. Οι μουσικοί των διαφόρων εθνικών ομάδων προσέφεραν το υλικό τους διαμορφώνοντας το πρώτο οθωμανικό μουσικό μουσικό αμάλγαμα. Αυτό με την μορφή του αντιδανείου, επέστρεψε προς τα κάτω, δηλαδή στους λαούς που συνεισέφεραν στο να δημιουργηθεί, δίδοντας έτσι αφορμή στη γένεση νέων μουσικών εκφράσεων, οι οποίες και αυτές με τη σειρά τους, παρήγαγαν τη μουσική έκφραση της δεύτερης γενιάς κ.ο.κ.

Επομένως, κανείς δεν είναι στην πραγματικότητα ο μοναδικός "*ιδιοκτήτης*" αυτού του κλασσικού οθωμανικού μουσικού μορφώματος, ενώ εξίσου ανώφελο θα ήταν να προσπαθήσουμε να κατατάξουμε αξιολογικά τη συμβολή των διαφόρων εθνοτήτων στην οθωμανική μουσική, μιας και είναι ολοφάνερο ακόμα και στον απλό ακροατή της, όπως αυτή ακούγεται στις σημερινές επανεκτελέσεις-ηχογραφήσεις των cd's, πως ανήκει σε όλους όσους την υπηρέτησαν.

Εξάλλου το ίδιο δεν ισχύει και με την δυτική κλασσική μουσική, η οποία ομοίως λειτούργησε ως δοχείο μουσικών δωρεών όλων των λαών της δυτικής Ευρώπης, τόσο με την εκκλησιαστική τους μουσική, όσο και με την λόγια που αναπτύχθηκε στα παλάτια του εκάστοτε βασιλιά (*Γερμανού, Γάλλου, Ιταλού κ.ο.κ.*);

34. Ουσιαστικά ιερές θρησκευτικές μουσικές, με τις "θύραθεν προεκτάσεις τους".

Μπορεί σήμερα κάποιος λαός της δύσης να ισχυριστεί πώς η κλασσική μουσική είναι μόνον δικό του δημιούργημα, ή να ζητήσει αξιολογικά να καταταγεί στην πρώτη θέση συνεισφοράς σ' αυτή;

Όχι βέβαια. Το αυτό λοιπόν συμβαίνει και με την κλασσική οθωμανική μουσική και το ίδιο τελικά συμβαίνει με όλες τις λόγιες (κλασσικές) μουσικές, αφού λειτουργούν πολυσυλλεκτικά, οικουμενικά και ξέχωρα από τις εθνικές λαϊκές-δημοτικές μουσικές παραδόσεις του κάθε λαού, οι οποίες μάλλον έχουν ρόλο προσδιοριστικό της καταγωγής, χωρίς φυσικά να αποκλείονται αμφίδρομες διαδρομές και επιρροές. Στον πολιτισμό και ειδικά στην μουσική ποτέ δεν υπήρξαν σύνορα και όρια.

Ενώ τέλος ουδείς μπορεί να ισχυριστεί πως κατέχει την απόλυτη ορθή μουσική γνώση και το άριστο αισθητήριο, για να απορρίψει την κλασσική οθωμανική μουσική έναντι της δυτικής, ή το αντίθετο, όσο και εάν έχει διαβάσει θεωρητικά βιβλία, έχει ακούσει ή έχει παίξει τις μουσικές αυτές, αφού τελικά τα πάντα είναι θέμα υποκειμενικής αισθητικής, συνήθειας και τρόπου ζωής.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Όπως έγραφε προπολεμικά ο/η B. Carra de Vaux στην εισαγωγή του βιβλίου *La musique Arabe*, αναφερόμενος/η κυρίως στον Al Farabi και επαναδιατυπώνει ο Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, στο βιβλίο του «Η μουσική των Αράβων», εκδ. Εν Χορδαίς, 2006:

"... Για την αραβική μουσική δεν υπήρχε παρά ένας μικρός αριθμός βιβλίων ή αρκετά περιορισμένες εργασίες όπως αυτές των Land, Kiesevetter, Hammer-Purgstall, Salvador και Daniel, Collangettes, Ronzevalle και του υπογράφοντος. Στην πράξη, η αραβική μουσική δεν ήταν γνωστή παρά σε μερικούς καλλιτέχνες ή τραγουδίστριες που κατά καιρούς περνούσαν από το Παρίσι με την ευκαιρία εκθέσεων ή σε άλλες περιστάσεις, αλλά το ακροατήριο τους, ανεπαρκώς προετοιμασμένο, μπορούσε να τους απολαύσει και να τους κατανοήσει μόνο αποσπασματικά. Οι πιο καλοπροαίρετοι έβρισκαν τις μελωδίες τους λεπτοδουλεμένες, υποβλητικές. Η πλειοψηφία τις έβρισκε μονότονες. Ούτε οι μεν ούτε οι δε ήταν σε θέση ν' αναλύσουν τη δομή τους. Δεν μπορούσαν να διακρίνουν ένα άσμα βυζαντινής προέλευσης από ένα άσμα ισπανομαυριτανικής προέλευσης, ένα απαλό από ένα έντονο είδος, έναν ήχο hijazi από έναν ήχο nawa. Χάρη στην παρούσα δημοσίευση, έφθασε το πλήρωμα του χρόνου να ικανοποιηθεί αυτή η δικαιολογημένη επιθυμία."

Και παρακάτω συνέχιζε:

"Οι συγγραφείς που πραγματεύτηκαν την αραβική μουσική μεταξύ του 10ου και του 15ου αιώνα ήταν πρώτα φιλόσοφοι. Ανήκαν στη μεγάλη νεοπλατωνική σχολή, μία συνθετική και εγκυκλοπαιδική σχολή που ήθελε να συμβιβάσει τις ιδέες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και να τις προσαρμόσει συνολικά στο δόγμα, το οποίο ισχυριζόταν ότι καλλιεργεί όλες τις επιστήμες και να εδραιώσει ανάμεσά τους σφικτούς δεσμούς και μια λογική ιεραρχία. Το σύνολο των επιστημών που είχαν συγκεντρωθεί με αυτό τον τρόπο συνιστούσε τη γενική φιλοσοφία. Η μουσική περιλαμβανόταν σε αυτή

τη φιλοσοφία και είχε τη θέση της δίπλα στα μαθηματικά. Άρα, ήταν και η ίδια μέρος της φιλοσοφίας. Παρενθετικά ας σημειώσουμε ότι είναι κρίμα που αυτοί οι λόγιοι δεν είχαν την ίδια γνώμη για την αρχιτεκτονική και τις διακοσμητικές τέχνες, για τις οποίες δεν έχουμε καμία πραγματεία. Γι' αυτό το λόγο έχουμε αρχαίους φιλοσόφους και γεωμέτρες, όπως ο Ευκλείδης, ο Νικόμαχος Γερασινός, ο Πτολεμαίος, ο Πλούταρχος από την αρχαία Ελλάδα, ο άγιος Αυγουστίνος και ο Βοήθιος από τους Λατίνους, καθώς επίσης, σε μία πιο πρόσφατη εποχή, αστρονόμους όπως ο Κέπλερ ή φιλοσόφους όπως ο Ζαν-Ζακ Ρουσσώ. Σήμερα, η αραβική φιλοσοφία έχει μελετηθεί αρκετά καλά. Όλος ο κόσμος γνωρίζει το όνομα αυτών των μεγάλων σχολαστικών φιλοσόφων της Ανατολής που άσκησαν εξάλλου τεράστια επιρροή στο δικό μας λατινικό μεσαίωνα: Kindi, Farabi, Avicenne. Πρόκειται για τους τρεις κυριότερους εκπροσώπους του σχολαστικισμού της Ανατολής. Και οι τρεις τους έγραψαν για τη μουσική. Δυστυχώς, απ' όλο το έργο του Kindi που ήταν πολύ παραγωγικός, λόγιος, φυσικός, σχολιαστής του Αριστοτέλη, δεν έχει μείνει σχεδόν τίποτα. Από τον Farabi έχουμε πολλά πράγματα. Πρόκειται για έναν συγγραφέα πολυγραφότατο. Μόνο η βιβλιογραφία του που μελετήθηκε από τον Steinschneider αποτελεί έναν ογκώδη τόμο. Οι γνώσεις τους για την αρχαία φιλοσοφία του χάρισαν το όνομα του δεύτερου πανεπιστήμονος, μετά τον Αριστοτέλη. Έγραψε πολυάριθμες πραγματείες για τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη τις ιδέες των οποίων προσπάθησε να συμβιβάσει. Στάθηκε ένας εξαίρετος και οξυδερκής μυστικιστής. Σαν πολύτιμα πετράδια έχουν σωθεί σκέψεις του με βαθυστόχαστη και δύσκολη σημασία. Έγραψε θαυμάσιες σελίδες για την ιδανική Πολιτεία όπου ανταγωνίζεται τον Πλάτωνα. Τέλος, υπήρξε συνθέτης και διάσημος βιρτουόζος ενώ η πραγματεία του για τη μουσική έχαιρε τεράστιας εκτίμησης στο μεσαίωνα έως και τις μέρες μας σε όλες τις χώρες του Ισλάμ.

Αυτή η μουσική θεωρία, κατά κανόνα, προερχόταν από τους Έλληνες. Οι λόγιοι Άραβες γνώριζαν αρκετούς Έλληνες μουσικολόγους. Ειδικότερα, η πραγματεία του Πτολεμαίου είχε μεταφραστεί στη γλώσσα τους. Όμως ο Farabi σφράγισε τη θεωρία με τη δική του προσωπικότητα. Την διεικρίνησε και την εμβάθυνε. Με τον Farabi η θεωρία γίνεται πιο διδακτική σε ορισμένα μέρη, πιο αναλυτική σε άλλα. Το εύρος της σύνθεσης, η διείσδυση της ανάλυσης, τα φιλοσοφικά και οξυδερκή ευρήματα της σκέψης που συνδυάζονται με μία μεγάλη πρακτική εμπειρία, καθιστούν αυτό το έργο ένα από τα πιο αξιοσημείωτα του μεσαίωνα.

Η μουσική που διδάσκεται σε αυτό το σημαντικό έργο θα φανεί ίσως σε ορισμένους αναγνώστες φτωχή: είναι αμιγώς μελωδική. Δεν τίθεται ποτέ ζήτημα αρμονίας, δηλαδή συμφωνίας ανάμεσα στις νότες που παίζονται ταυτόχρονα. Όλα παίζονται σε ένα όργανο, αρκετά ταπεινό τελικά, το ούτι (al-ud), ένα όργανο με τέσσερις ή πέντε χορδές που δεν υπερβαίνει τις δύο οκτάβες. Είναι ακριβώς σε αυτό το απλούστατο όργανο και σε άλλα ακόμα πιο πρωτόγονα, τα tunbours με δύο χορδές, που ο θεωρητικός εξασκεί όλο το δυναμικό της επιστήμης του, όλη την οξύτητα της ανάλυσής του.

Στην πραγματικότητα, είμαστε αναγκασμένοι να παραδεχτούμε ότι η μουσική αυτής της εποχής έχει φτωχύνει σε σύγκριση με τη μουσική αρχαιότερων εθνών και εποχών, π.χ. σε σύγκριση με τους Έλληνες όπου, αναμφίβολα, όλο το πλήθος πρέπει να

τραγουδούσε ορισμένες στιγμές ενώ ξετυλίγονταν το βράδυ αυτές οι μεγαλόπρεπες λιτανείες στις όχθες του πελάγους με τα διάσπαρτα νησιά, στους πρόποδες των λόφων των σκεπασμένων με μυρτιές, κατά μήκος του δρόμου που οδηγούσε στην Ελευσίνα. Επίσης σε σύγκριση με τους Πέρσες, των οποίων όμως μαθητές είναι οι Άραβες. Οι Πέρσες ποιητές δεν περιγράφουν ποτέ ένα βασιλικό κυνήγι χωρίς να εντάξουν στην αυλή πλήθος μουσικών εφοδιασμένων με κυνηγητικό κέρας, βούκινα, κουδούνια, κύμβαλα, άρπες και διάφορες κιθάρες, ενώ ανάλογες περιγραφές απαντώνται στους Ινδούς ποιητές. Όλη αυτή η μουσική ανάπτυξη δεν στόχευε μονάχα στην ευχαρίστηση. Χρησίμευε επίσης στο να προειδοποιεί το πλήθος να παραμερίζει ή να προσκυνά κατά το πέρασμα της αυτού μεγαλειότητας του βασιλιά, και να ξανακαλεί τα άτομα της συνοδείας που είχαν διασκορπιστεί στη διάρκεια της επίθεσης ή της καταδίωξης του θηράματος. Είναι δυνατό άραγε να μην υπήρχε αρμονία με όλη αυτή την ποικιλία των οργάνων και αυτό το πλήθος οργανοπαικτών και τραγουδιστών;

Όμως το Ισλάμ δεν διάκειτο ιδιαίτερα ευνοϊκά απέναντι στη μουσική. Ο Μωάμεθ, σύμφωνα με μια παράδοση, την ανεχόταν για τη γαμήλια τελετή και τις οικογενειακές γιορτές, όπου δεν ήταν απαραίτητα παρά ελάχιστα όργανα. Την απέκλεισε από τη λατρεία και αποδεχόταν μόνο την Adhan, την πρόσκληση για προσευχή, έναν πολύ ωραίο αμανέ του οποίου οι ελαφρώς ρινικοί παλμοί κυριαρχούν στους θορύβους των πόλεων, παρατείνονται και εξαπλώνονται έως την ύπαιθρο, και αναμειγνύονται τα πρωινά με τη γυαλάδα της αυγής ή χάνονται το βράδυ στα βάθη των κοιλάδων. Η Adham, σύμφωνα με την παράδοση, οφείλεται σε έναν αβησσυνό, τον Bilal.

Επομένως, η αραβική μουσική βρέθηκε να έχει υποβαθμιστεί, στη θεωρία και στην πράξη, στη μελωδία. Όμως τόσα πράγματα κέρδισε από αυτή την πλευρά. Πόσο εμπλουτίστηκε και εξευγενίστηκε! Όλη η επινοητικότητα του θεωρητικού, όλη η ευαισθησία, όλη η ανησυχία του καλλιτέχνη συγκεντρώνονται στη μελωδία. Καταφέρνουμε να χρησιμοποιούμε εξαιρετικά ασήμαντα διαστήματα, μικρότερα ακόμα κι από το τέταρτο του τόνου. Διακρίνουμε πλήθος ειδών, ισχυρών και αδύναμων φθόγγων, χρωματισμών, και πάνω από είκοσι ήχους από τους οποίους οι δώδεκα χρησιμοποιούνται συχνά. Εναλλάσσουμε. Χρωματίζουμε. Μεταθέτουμε ορισμένα πλήκτρα κατά ελάχιστες ποσότητες. Προσθέτουμε συμπληρωματικές νότες στις βασικές, φιοριτούρες, τόνους και καταλήγουμε σε μία καταπληκτική λεπτότητα. Με τόσο ελάχιστα μέσα η μουσική δημιουργούσε στους ανατολίτες τεράστια εντύπωση. Ένα απλό δίστιχο με τη συνοδεία του λαούτου, μερικές νότες από ένα πρελούντιο τραγουδισμένες από μία όμορφη φωνή, ίσως μια φωνή με κάπως βραχνό και λαρυγγικό τέμπρο, όπως τις προτιμάνε στην Ανατολή, αρκούσαν για να οδηγήσουν τον ακροατή σε μία κατάσταση που έμοιαζε με έκσταση. Έτρεμε, έκλαιγε, λιποθυμούσε, σκεφτόταν ότι επρόκειτο να πεθάνει. Η αραβική λογοτεχνία είναι γεμάτη από ανέκδοτα που μαρτυρούν αυτή την υπερευαισθησία της μουσικής αίσθησης. Θα δούμε ότι ένα παρόμοιο ανέκδοτο αναφέρεται και για τον ίδιο τον Farabi, στο σχόλιο για τον Safiyu-Din. Και μην περάσει από το νου σας ότι η τραγουδίστρια, που μπορούσε να είναι όμορφη και ευνοούμενη, γενούσε όλο αυτόν τον ενθουσιασμό. Όχι, όλα οφείλονταν καθαρά στη μουσική. Γιατί πολλές από αυτές τις αφηγήσεις είχαν ως ήρωες άνδρες τραγουδιστές, και μνημονεύεται ακόμη η

περίπτωση ενός από αυτούς που ήταν τόσο άσχημος ώστε πάντα τραγουδούσε καλυμμένος, ώστε η θέα του προσώπου του να μην εμποδίζει τους ακροατές του να πέσουν σε έκσταση. Τι αποτελεσματικότητα κρύβεται σε αυτές τις μελωδίες! Τι ευαισθησία είχαν αυτοί οι άνθρωποι! Σήμερα, οι φίλοι της μουσικής που πηγαίνουν ν' ακούσουν μεγάλες όπερες ή μνημειώδεις τριλογίες που εκτελούνται από επιβλητικές ορχήστρες οι οποίες ξεδιπλώνουν όλο το δυναμικό της αρμονίας, και που εξυψώνονται επιπλέον από τη μεγαλοπρέπεια των κουστουμιών, τη μαγεία των σκηνικών, τα μαγευτικά ηλεκτρικά φώτα, δεν συγκινούνται τόσο.

Έχοντας συνδεθεί με τις επιστήμες, η μουσική παρουσιάζει επιστημονικό ενδιαφέρον. Θα βρούμε στον Farabi και τις υπόλοιπες πραγματείες αρκετές σελίδες που αναφέρονται είτε στα μαθηματικά είτε στη φυσική. Οι λογάριθμοι βρίσκονται υψωμένοι σε δύναμη. Όταν, στην πραγματικότητα, εξετάζουμε μεμονωμένα διαστήματα τόνων, ημίτονων, κ.λπ., μπορούμε να προσθέσουμε ή ν' αφαιρέσουμε αυτά τα διαστήματα όπως οποιαδήποτε άλλη αριθμητική ποσότητα. Όμως εάν εξετάσουμε τις σχέσεις μήκους των χορδών που τα ορίζουν, για να προσθέσουμε τα διαστήματα, πρέπει να πολλαπλασιάσουμε τις σχέσεις τους. Για να τα περικόψουμε, πρέπει να τις διαιρέσουμε. Ο πολλαπλασιασμός αντιστοιχεί στην πρόσθεση, η διαίρεση στην αφαίρεση. Εδώ έγκειται το χαρακτηριστικό των λογαρίθμων. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε σήμερα τα τάσια ενός οργάνου με χορδές, όπως το μαντολίνο ή το μπάντζο, ακολουθούν στον προοδευτικό συσχετισμό τους έναν εκθετικό νόμο. Η αγάπη για τους αριθμούς απαντάται από την εποχή του Πυθαγόρα. Αυτή η ιδέα ήταν επίσης ιδέα του Πλάτωνα, για τον οποίο ο αριθμός κυριαρχούσε στα πάντα, και ο οποίος πρότεινε το αίνιγμα ενός νυφικού αριθμού, συμβόλου και εγγύησης της ανθρώπινης ευτυχίας. Αυτή η έννοια εξάλλου επιβίωσε μέχρι τις μέρας μας καθώς για τους σύγχρονους λόγιους όλη η επιστημονική θεωρία αποτελεί πάντα μία προσπάθεια να εκφραστούν τα σώματα και τα φαινόμενα με αριθμούς και αλγεβρικές συναρτήσεις. Η πυθαγόρειος και η νεοπλατωνική σχολή θέλησαν να γράψουν τη μουσική με αριθμούς. Δεδομένου ότι δεν διέθεταν τα μέσα για να υπολογίσουν τους παλμούς, χρησιμοποίησαν μήκη χορδών. Όμως, αδέξιες καθώς ήταν στη χρήση κλασμάτων, διέπραξαν ορισμένες καταχρήσεις στο σύστημά της. Η τετραγωνική ρίζα τους προκαλούσε φόβο. Έτσι, για το ημίτονο, στο οποίο ο τόνος ήταν 9/8, που έπρεπε να είναι (9/8) 1/2, ο Farabi απορρίπτει αυτή τη ρίζα. Μοιράζει τον τόνο σε δύο κλασματικές άνισες σχέσεις 18/17 και 17/16. Αυτές οι δύο σχέσεις έχουν τη μορφή 1+1/n. Πρόκειται γι' αυτό που ονομάζουμε υπερτμηματικές σχέσεις και που οι Έλληνες αποκαλούσαν επιμερείς σχέσεις.

Η μουσική θεωρία έδωσε σε αυτές τις σχέσεις μια αληθινά καταχρηστική σημασία. Διαπιστώνοντας ότι η οκτάβα, το τετράτονο και το πεντάτονο (2/1, 4/3, 3/2), και στη συνέχεια ο τόνος (9/8) που συνιστούν τις θεμελιώδεις σχέσεις, είχαν αυτή τη μορφή, θέλησε, και αυτό αφορά όλες τις σχέσεις της ίδιας μορφής, να είναι συνηχητικά (από άποψη μελωδίας βεβαίως). Αυτός ο υποτιθέμενος νόμος τον οποίο επικαλούνται συχνά βρίσκεται σε αντίθεση με τη κρίση του αυτιού. Στη φυσική παρατηρούμε ορισμένες απόπειρες για δημιουργία θεωρίας σχετικής με τους παλμούς και, σε ό,τι αφορά το πέρασμα του αέρα μέσα από τα φλάουτα, παρατηρούμε λεπτές αναλύσεις που αφήνουν

να διαφαίνεται η ιδέα της δυναμικής των υγρών. Επισημαίνουμε επιπλέον ότι στην πραγματεία του al-Farabi καθώς και στο σχολιασμό του Safiyu-d-Din υπάρχουν ενδιαφέροντα χωρία σχετικά με την ανατομία των φωνητικών οργάνων.

Ο ρυθμός, υπενθυμίζει το στενό και αρχαίο δεσμό που ενώνει τη μουσική με την ποίηση και ο Farabi μιλά για τα διάφορα είδη φωνής, για τους τονισμούς, τον τρόπο τραγουδιού, θέμα που παραπέμπει σε αυτό που αποκαλούμε σήμερα λυρική έκφραση. Ανάλογες εκτιμήσεις γίνονται και από τον σχολιαστή του Safiyu-d-Din.

Θα αναρωτηθεί ίσως κανείς, αφού διατρέξει αυτές τις σελίδες που είναι τόσο γεμάτες φιλοσοφία, τόσο διάσπαρτες με αριθμούς, τόσο αναλυτικές και συχνά τόσο αφηρημένες: Υπάρχει κάτι σε όλα αυτά που να χρησιμεύει στην πράξη; Είναι η αραβική μουσική αυτό που όντως επιθυμούμε να γνωρίσουμε σήμερα; Η μουσική που συνέθεταν την εποχή του Farabi;

Σε ό,τι αφορά την πρώτη ερώτηση ο M. d' Erlanger θα απαντήσει σε έναν άλλον τόμο. Έχοντας εντρυφήσει επί μακρό στο αντικείμενο, ζώντας σε μια αραβική χώρα, έχοντας συνθέσει έργα σε αυτό το είδος, όντας συνθέτης με μεγάλο ταλέντο, θα πει με αδιαμφισβήτητο κύρος και εμπειρία αυτό που σ' αυτές τις θεωρίες είναι πραγματικά ζωντανό και αυτό που είναι καθαρά αφηρημένο, ανεφάρμοστο ή ίσως λανθασμένο. Θα ασκήσει κριτική στις ίδιες τις θεωρίες και θα συγκρίνει ιδιαίτερα τη θεωρία της γενικής κλίμακας των ήχων με το δόγμα των μελωδικών ειδών.

Η μεγάλη αυτή κλίμακα, που εκπονήθηκε από τους Έλληνες με στόχο τη σύνθεση των κυριότερων τόνων είναι αρκετά δύσκολο να γίνει κατανοητή μέσα από τα έργα τους και φαίνεται ότι προκάλεσε αμηχανία στους ερμηνευτές τους. Στη χώρα μας μελετήθηκε στο παρελθόν από τον Πατέρα Kircher και ο J.J. Rousseau την αναπαρήγαγε στο δικό του Λεξικό Μουσικής. Ο al-Farabi δίνει μια παρόμοια κλίμακα την οποία εξηγεί αρκετά δύσκολα. Αυτή δεν περιλαμβάνει βεβαίως όλους τους ήχους που χρησιμοποιούν οι Άραβες και δεν έχει την πρακτική αξία μιας απλής κλίμακας τετάρτων των τόνων.

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη ερώτηση, δηλαδή ποια ήταν αλήθεια και από πρακτική άποψη η μουσική την εποχή του Farabi, απάντηση στο ερώτημα μπορεί να δοθεί μόνο επαγωγικά. Αυτό συμβαίνει διότι ο al-Farabi δεν έχει δώσει κανένα παράδειγμα μουσικού σκοπού γραμμένου με νότες στο οποίο θα μπορούσε να στηριχθεί κανείς.

Πρέπει να κάνουμε εντούτοις σε αυτό το σημείο μια παρατήρηση που είναι σημαντική: Την εποχή εκείνη η μουσική ήταν η ίδια για όλον τον αραβικό κόσμο; Δεν υπήρχαν διαφορετικοί τρόποι, σχολές και παραδόσεις; Δημιουργούσαν μουσική στα πανδοχεία, στους λιμένες, στις πόλεις που βρίσκονταν στα σύνορα με την έρημο και όπου κατέληγαν τα καραβάνια και οι οποίες είναι για την έρημο ότι είναι τα λιμάνια για τη θάλασσα. Μουσική συνέθεταν επίσης στους οίκους των βασιλικών πριγκίπων, στα παλάτια των χαλίφηδων και των σουλτάνων. Δεν υπήρχε μουσική του λαού και μουσική της αυλής; Ο Farabi, μέγας φιλόσοφος και υψηλό πνεύμα, σοφός ασκητής πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στην αυλή ενός πρίγκιπα που υπήρξε μια από τις πιο ισχυρές προσωπικότητες του Μεσαίωνα, του Saif ed-Daoulah. Ο σουλτάνος αυτός ανήκε στην οικογένεια των Χαμδανιτών η οποία, ευνοημένη από την παρακμή του χα-

λιφάτου κυβέρνησε σχεδόν μοναρχικά στην περιοχή του Alep, της Δαμασκού και της Μοσούλης. Πρόκειται για έναν πρίγκιπα διανοούμενο που περιβάλλονταν από φιλοσόφους και ανθρώπους των γραμμάτων ενώ ήταν και ο ίδιος πολύ ικανός ποιητής. Ήταν ταυτόχρονα τολμηρός και επίμονος μαχητής και κατά τη διάρκεια της μακροχρόνιας βασιλείας του επιχειρούσε σε ετήσια σχεδόν βάση εκστρατείες κατά της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Είναι δυνατόν ένας τέτοιος δεξιοτέχνης που έπαιζε γι' αυτόν τον περήφανο, ορμητικό και πολύ καλλιεργημένο πρίγκιπα να συνέθετε μουσική ίδια με εκείνη που έπαιζαν στα πανδοχεία για τους ναύτες, τους εμπόρους και τους οδηγούς καραβανιών;

Πρέπει μάλλον να πιστέψουμε ότι η μουσική της αυλής έτεινε μάλλον να διατηρήσει την ελληνική και ελληνοπερσική παράδοση ενώ η μουσική που παιζόταν στα πανδοχεία αντιπροσώπευε περισσότερο τη λαϊκή και ανθόρμητη τέχνη των φυλών και μπορούσε να διατηρήσει τον απόηχο παραδόσεων πολύ πρωτόγονων ή πολύ αρχαίων. Επιπλέον, είναι βέβαιο ότι η μουσική παιζόταν και κατείχε εξέχουσα θέση στους Άραβες τόσο στα πανηγύρια όσο στα παλάτια των χαλίφηδων πριν να μελετηθούν τα συγγράμματα της ελληνικής επιστήμης. Εικάζεται ότι οι Άραβες μουσικοί των δύο πρώτων χρόνων της Εγίρας δεν είχαν καθόλου γραπτές θεωρίες και έπαιζαν κυρίως όπως και στις μέρες μας ακολουθώντας την άμεση μετάδοση. ***Είναι επομένως πιθανό, στην εποχή του al-Farabi, να έχει σφραγίσει η ελληνική επιρροή τη μουσική των λογίων ενώ παράλληλα ο λαός διατηρούσε μια μουσική αμιγώς αραβική εν τω μέσω ποικίλων επιρροών.***

Σήμερα στην Ανατολή η μουσική έχει απαγορευθεί από τη θρησκεία, και καθώς υποστηρίζεται πολύ αδύναμα από τους πρίγκιπες, παίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα καφενεία. Από την τέχνη αυτή δεν βλέπουμε παρά μόνο τη λαϊκή της πλευρά. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα, ενδέχεται όμως να μην βρίσκεται πάντα σε συμφωνία με την ελληνιστική θεωρία. Και αυτό είναι ένα ζήτημα που πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης.

Στην πραγματεία του Farabi ο M. d' Erlanger πρόσθεσε μια άλλη λιγότερη σημαντική την πραγματεία του Avicenne. Ο Avicenne δεν υπήρξε μουσικός σε ιδιαίτερο βαθμό. Ασχολήθηκε με τη μουσική ως μέρος της φιλοσοφίας. Συναντάμε ξανά σε αυτό το σύγγραμμα τον λακωνικό, περιεκτικό, θελητικό και προσωπικό τρόπο έκφρασης. Οργανωτής του σχολαστικισμού, εξαιρετικά φημισμένος ιατρός, συγγραφέας πολυάριθμων συγγραμμάτων και αξιοθαύμαστων σελίδων για το μυστικισμό, ο Avicenne αποτελεί κορυφή της σκέψης στην περίοδο του Μεσαίωνα. Οτιδήποτε προέρχεται από ένα τόσο μεγάλο πνεύμα αξίζει να διατηρηθεί και να δημοσιευτεί. Στο τέλος αυτής της πραγματείας βρίσκουμε ένα μικρό παράδειγμα σχολιασμένης μελωδίας.

Όσον αφορά τον Safiyu-d-Din έζησε στο τέλος του χαλιφάτου των Αβασσιδών στο παλάτι του τελευταίου χαλίφη με την ιδιότητα του παιδαγωγού του γιου του. Υπήρξε παρών στην πτώση της Βαγδάτης στους Μογγόλους και διασώθηκε όπως και η οικογένειά του από τον νικητή, τον Houlugou. Άφησε ως κληροδότημα δύο αξιόλογες πραγματείες για τη μουσική. Στο κάπως αργοπορημένο σχόλιο του βιβλίου του Κύκλοι, παρατηρούμε αρκετά ενδιαφέροντα χωρία, κυρίως ολόκληρο το κεφάλαιο για τους ήχους το μεγαλύτερο μέρος των οποίων φέρει περσικά ονόματα καθώς και μια περισσότερο σαφή έννοια του συστήματος τόνων και της γκάμας. Εξ άλλου, τα παραδείγματα που

δίνονται σε αυτό το έργο προέρχονται όλα από τη διατονική ομάδα που δεν είναι άλλη από τη σύγχρονη δική μας μείζονα γκάμα. Η πραγματεία αυτή αποτελεί σημαντικό έγγραφο για την ιστορία της γκάμας. Αλλά αυτό που της δίνει ακόμη μεγαλύτερη αξία είναι το γεγονός ότι περιέχει ορισμένα παραδείγματα με νότες και επεξηγήσεις (Άρθρ. XV). Οι νότες σημειώνονται με χαρακτήρες, οι ρυθμοί με αριθμούς. Διαπιστώνουμε σαφώς από εκεί ποια είναι η χρήση των ήχων σύμφωνα με τη θεωρία. Η μελωδία αποκλίνει κάπως από τη βασική γκάμα του ίδιου του ήχου την οποία χειρίζεται κανείς μέσω μιας μηχανικής διαδικασίας που ονομάζεται «εξέλιξη». Ενίοτε δεν ξεπερνά το τετράτονο ή το πεντάτονο, αλλάζει ήχο αρκετές φορές κατά τη διάρκεια του ίδιου άσματος και μπορεί να περνά από τον έναν ήχο στον άλλο εφόσον τροποποιηθούν μια ή δύο νότες. Δεν εμφανίζεται καθόλου σε αυτό το σημείο αυτό που ονομάζουμε μουσικό σκοπό και που σχηματίζεται με ελεύθερη επιλογή από τις νότες μιας γκάμας. Είναι ένα είδος τεχνητού μηχανισμού που φαίνεται ότι αφήνει πολύ λίγο χώρο στην έμπνευση. Η διαδικασία αυτή θα αφήσει ίσως έκπληκτο τον ευρωπαίο αναγνώστη και κατόπιν και τον ανατολίτη μουσικό και ενδέχεται να προκαλέσει ορισμένες συζητήσεις.

Αντιλαμβάνεται συνεπώς κανείς ότι η μετάφραση παρόμοιων πραγματειών δεν είναι εύκολη. Απαιτεί από τον συγγραφέα της πολλά έτη επίπονης εργασίας. Και θα έχει ως απολαβή, όπως ελπίζω, όλες τις τιμές και την αναγνώριση που του αξίζει.

Τώρα γνωρίζουμε επομένως τη θεωρία της μουσικής τέχνης των Αράβων όπως διατυπώθηκε στο Μεσαίωνα. Εξάλλου θα έχουμε πολλούς μουσικούς σκοπούς που συνελέγησαν στη σύγχρονη εποχή αλλά πολλοί από τους οποίους ενδέχεται να έχουν πολύ αρχαία προέλευση. Επιπλέον, ο M. d' Erlanger οφείλει να παρέχει κάποιο είδος πρακτικής σύνοψης ή εγχειριδίου που θα δώσει την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να συνθέσουν σε αυτό το είδος και ιδιαίτερα στους καθηγητές αραβικής μουσικής να διατηρήσουν τον αμιγή χαρακτήρα της τέχνης τους και να την προφυλάξουν, όταν το επιθυμούν από ευρωπαϊκές επιρροές. Τι περισσότερο μπορεί να επιθυμήσει κανείς; Οι σοφοί και οι ερασιτέχνες μένουν εξίσου ικανοποιημένοι.

Εν τούτοις, ορισμένοι ερευνητές τέχνης θα αναρωτηθούν ίσως εάν δεν υπήρχε τρόπος να δώσουμε σε αυτή τη μουσική περισσότερη αίγλη και την καταστήσουμε πιο εντυπωσιακή εάν παιζόταν με πιο ισχυρά όργανα και εάν εισαγόταν ξανά η αρμονία. Το αυτί μας που είναι λιγότερο ευαίσθητο από το αυτί των Ανατολιτών, συνηθισμένο στο θόρυβο και την οχλαγωγία των σύγχρονων πόλεων αισθάνεται την ανάγκη για πλουσιότερο ακουστικό υλικό και πιο ηχηρή ακουστικότητα. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι ορισμένοι από αυτούς τους μουσικούς σκοπούς εάν παιχθούν στο βιολοντσέλο ή σε εκκλησιαστικό όργανο και εάν συνοδεύονται από ορισμένα ακόρντα δεν προκαλούν έντονη εντύπωση. Τα μικρά διαστήματα της ανατολίτικης μουσικής είναι θεωρητικά πολυάριθμα αλλά στην πράξη πρέπει να αρκεστεί κανείς στο τέταρτο του τόνου. Τα πιάνα και τα εκκλησιαστικά όργανα που θα ήταν κατασκευασμένα σύμφωνα με τέταρτα του τόνου θα παρείχαν τη δυνατότητα εκτέλεσης όλων αυτών των μελωδιών, καθώς και εκείνων που θα δημιουργούνταν στο ίδιο πνεύμα. Θα πρέπει να είναι επίσης δυνατό να εφαρμόσει κανείς την αρμονία με ήχους διαφορετικούς από το διατονικό. Μου λένε ότι πραγματοποιούνται ήδη παρόμοιες δοκιμές στην Ουγγαρία και και

την Αμερική. Υπάρχουν ευοίωνες προοπτικές. Δεν αφορούν πια το παρελθόν αλλά το μέλλον. Η πραγματοποίησή τους δεν πρέπει να αναζητείται στην υπομονετική εργασία των σοφών αλλά στη φαντασία, το ταλέντο και τη διάνοια των νέων καλλιτεχνών.

B. Carra de Vaux.
(μτφ. από την Γαλλική Δ. Σταθακόπουλος)[α,β]

α. Θερμώς ευχαριστώ τον φίλο Π. Ερευνίδη για την χορήγηση του πρωτοτύπου κειμένου στη γαλλική γλώσσα.

β. Την περίοδο αυτή τα ΜΑΚΑΜ, είχαν άμεση σχέση με τους επτά κυρίους "τόνους/αρμονίες" που περιόρισε ο Πτολεμαίος (βλ. σχετικά Εγκυκλοπαίδεια αρχαίας Ελληνικής μουσικής Σόλωνα Μιχαηλίδη, εκδόσ. ΜΙΕΤ.)

Ακολουθώντας οι παραπάνω Άραβες φιλόσοφοι την αρχαία Ελληνική πρακτική, αφιέρωναν τους "τρόπους-ήχους" τους, ή ΜΑΚΑΜ στους επτά πλανήτες όπως και οι αρχαίοι Έλληνες, έτσι λοιπόν:

ΚΡΟΝΟΣ	ΔΙΑΣ	ΑΡΗΣ	ΗΛΙΟΣ	ΕΡΜΗΣ	ΑΦΡΟΔΙΤΗ	ΣΕΛΗΝΗ
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
ΕΒΙΤΖ	ΧΟΥΣΕΪΝΙ	ΝΕΒΑ	ΔΙΟΥΓΚΙΑΧ	ΣΕΓΚΙΑΧ	ΤΖΑΡΓΚΙΑΧ	ΡΑΣΤ

V. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Η ιστορία και η θεωρία της αραβοπερσικής, ή εξωτερικής μουσικής που ήταν σε χρήση και στην Οθωμανική αυτοκρατορία, ήτοι περί Βυζαντινών ήχων, μακαμιών, ταξιμιών και ουσούλ (ρυθμών)

Οι Kurt και Ursula Reinhart, στο βιβλίο τους με τίτλο: «*Τουρκία*», της συλλογής «*Μουσικές παραδόσεις*» του Διεθνούς Ινστιτούτου Συγκριτικών Μουσικών Σπουδών, αναφέρουν σχετικά:

> «*Πέρα από την έννοια της μουσικής κλίμακας, όπως αυτή χρησιμοποιείται στην Ευρωπαϊκή μουσική και έχει ώς ένα βαθμό επιβληθεί σε πολλές χώρες, τόσο οι Τούρκοι, όσο και οι Άραβες χρησιμοποιούν συχνά και σήμερα τον όρο makam, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με μια έννοια πιο πλατεία από αυτή της μουσικής κλίμακας. Γι' αυτούς οι όροι gam, χρησιμοποιούνται σπάνια και αποτελούν τελικά αφηρημένες έννοιες, κι αυτό γιατί ο όρος makam είναι κάτι πιο τρέχον και συγκεκριμένο και σε καμμιά περίπτωση δεν μπορούν να αποφύγουν να λάβουν υπ' όψη τους τον πολυάριθμους κανόνες του makam που ξεπερνούν τα όρια της μουσικής κλίμακας*»[1].

Ετυμολογικά, η καταγωγή της λέξης makam βρίσκεται στην αραβική γλώσσα. Η πρώτη της σημασία είναι εξέδρα, ή βάθρο, επάνω στο οποίο παρουσιαζόντουσαν οι τραγουδιστές, ή άλλοι καλλιτέχνες[2].

Στο χώρο αυτή της εξέδρας, «*τα δρώμενα*» από τους καλλιτέχνες καθορίζονταν με μεγάλη ακρίβεια, είτε επρόκειτο για αυτοσχεδιασμούς είτε για έργα γνωστά εκ των προτέρων. Όπως λοιπόν η μουσική και τα τραγούδια, έτσι και οι τραγουδιστές ήταν υποχρεωμένοι να υπακούουν σε ακριβείς κανόνες κατά τη διάρκεια της ερμηνείας. Με το πέρασμα του χρόνου κάποτε, έπαψε ο όρος αυτός να αφορά τον χώρο της παρουσίασης και μεταφορικά κατέληξε, να τον χρησιμοποιούν υπονοώντας την αυστηρότητα των κανόνων αυτής της ίδιας της σύνθεσης.

Το *Manuel de la Musique του Pierre Paul KELEN*, που εκδόθηκε με τη συμβολή του Ινστιτούτου Μουσικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Κολωνίας, αλλά και το *Conservatoire de Musique* της Γενεύης, δίνουν την εξής ερμηνεία για τον όρο makam ή maqam:

> «*Αραβική λέξη που φανερώνει μια μελωδική φόρμα που μπορεί ν' αποτελέσει τη βάση για ένα τραγούδι, ή ένα μουσικό αυτοσχεδιασμό*».

---

1. W. Feldman, "The music of the ottoman court, εκδόσ. Pan, 1996.
2. Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων*, εκδ. Εν Χορδαίς, 2006.

Όμως ο γνωστός τούρκος θεωρητικός Kazim Uz, θεωρεί ότι απαραίτητη συνθήκη για τον ορισμό του makam είναι:

> *«Να περιλαμβάνει μια προσωπική έκφραση και εξ ίσου να περιορίζεται σε κάποια διαδοχή φθόγγων και τυπικών μελωδικών μοτίβων».*

Αυτός λοιπόν ο ορισμός του τούρκου θεωρητικού, φαίνεται να είναι ο πιο ακριβής και όχι αυτός των δυτικών ερευνητών, αφού ώς γνωστός, παρά πολλά makam, δημιουργήθηκαν από συγκεκριμένα πρόσωπα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, ως διέξοδος προσωπικών εκφράσεων.

Μάλιστα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι το παράδειγμα του ταλαντούχου οθωμανού συνθέτη Haci Sadullah Aga, που ζούσε και έπαιζε στην αυλή του σουλτάνου Selim του 3ου (1760-1808). Όταν λοιπόν αυτός βρέθηκε στη φυλακή για την αγάπη κάποιας ευνοούμενης σκλάβας του σουλτάνου, εξέφρασε τον πόνο του και την αγάπη του γι' αυτήν, συνθέτωντας μια μελωδία και δημιουργώντας συγχρόνως ένα καινούργιο makam, το beyati-araban[3].

Ένα άλλο παράδειγμα που αναφέρει ο θεωρητικός της τουρκικής μουσικής G. Oransay στο έργο του *«Παραδοσιακή Τουρκική Μουσική»*, είναι το παρακάτω: "Ο μουσικός της αυλής του σουλτάνου, Hilmi Beg, δημιούργησε περί τα 1890, το makam Seferi - Hamidi που σημαίνει: *Δόξα στο σουλτάνο Abdul Hamid τον 2ο*, το οποίο αργότερα, ο Sufi Ezgi, το μετονόμασε σε makam Screfnuina που σημαίνει *δοξασμένος*[4].

Ο μεγάλος τούρκος θεωρητικός των αρχών του 20ού αιώνα, Rauf Yekta, ονομάζει το makam σαν: *«Μια ειδική φόρμα της μουσικής κλίμακας που χαρακτηρίζεται από μία κάποια διάταξη των διαστημάτων, των διαφορών σχέσεων που την συνθέτουν»*, ενώ για τον G. Oransay, το makam είναι: *«Ένας κανόνας που οριστικοποιεί τη μελωδική γραμμή»*.

Δηλαδή σύμφωνα με τα παραπάνω, οι σύγχρονοι ευρωπαίοι μουσικοί, δεν βλέπουν τίποτε περισσότερο μέσα στην έννοια makam, παρά μια μουσική κλίμακα, με μια αφηρημένη δομή που περιλαμβάνει καθορισμένα μοτίβα, καθώς και μερικούς υπερισχύοντες/δεσπόζοντες φθόγγους, δηλαδή βλέπουν μόνο τεχνικά χαρακτηριστικά στοιχεία. Αυτό όμως δεν είναι καθόλου σωστό, γιατί αυτοί οι τύποι των μελωδιών δένονται με θέματα παρουσίασης, εξαρτώμενα από την περιοχή καταγωγής τους, από το περιεχόμενο των στίχων, από τις εποχές του χρόνου, ενώ μπορεί ακόμα και να σχετίζονται με κάποια θρησκευτική, μαγική ή δογματική σημασία, ή και διάφορες τελετές, πράγμα δηλαδή που συμβαίνει και με τα Ragas των Ινδών, αλλά και τους τρόπους των αρχαίων Ελλήνων και βεβαίως και τους ήχους της Βυζαντινής μουσικής.

Έτσι λοιπόν, θα πρέπει να αναζητήσουμε, αρχικά τη μονομερή επίδραση της βυζαντινής μουσικής και στη συνέχεια, την αμφιμερή αλληλεπίδραση του παλαιού και του νέου, καθώς και το βαθμό ενσωμάτωσης στοιχείων της μιας στην άλλη εθνική μουσική σχολή, δηλ. της Ελλάδας και της οθωμανικής Τουρκίας.

---

3. Bülent Aksoy, άρθρο στο διαδίκτυο.
4. Ομοίως ώς ανωτέρω.

Αυτό πρέπει να γίνει, γιατί όπως προκύπτει από τις παραπάνω αναφορές στην έννοια του makam, πολλά από τα χαρακτηριστικά του, αφορούν και την έννοια του «*ήχοι*» της Βυζαντινής μουσικής και ακόμη πιο μακρύτερα σχετίζονται με χαρακτηριστικά των «*τρόπων*» της αρχαίας Ελληνικής μουσικής. Ιδιαίτερα, αν λάβει κανείς υπ' όψη του τον θρησκευτικό χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής, θα παρατηρήσει την αυστηρότητα με την οποία καθορίζεται ο τρόπος ψαλμωδίας στις διάφορες λειτουργίες, ο καθορισμός τους «ήχου», ανάλογα με τις διάφορες θρησκευτικές γιορτές, αλλά και την ώρα (π.χ. Όρθρος ή Εσπερινός), ανεξάρτητα αν σήμερα, δεν μπορούμε ίσως να προσδιορίσουμε, τους λόγους για τους οποίους δημιουργήθηκαν, οι διάφοροι κανόνες που καθορίζουν τις λεπτομέρειες αυτές[5].

Οι μουσικοί στις χώρες που είναι διαδεδομένη η έννοια του makam και αυτό βρίσκεται σε χρήση, αναγνωρίζουν ένα makam, ήδη από τους πρώτους του φθόγγους, πολύ πριν ακούσουν το σύνολο των φθόγγων της μουσικής κλίμακας που χρησιμοποιούνται σ' αυτό.

Το κάθε makam, ασκεί λοιπόν μια επίδραση στο μουσικό, συγκεκριμένη κάθε φορά και ανάλογα με τη δομή και το τρόπο παρουσίασης του, αλλά αυτό γίνεται αισθητό μόνο μετά πολύχρονη πρακτική εξάσκηση και μετά από ουσιαστικό δέσιμο με το χώρο και το περιεχόμενό του.

Είναι ενδιαφέρον να πούμε ότι τα makam, συνήθως πέρνουν τα ονόματά τους από εξωμουσικές, ονομασίες. Δηλαδή, βλέπουμε να επαναλαμβάνεται με ακρίβεια, το ίδιο ακριβώς φαινόμενο που συναντάμε και στην αρχαιότητα, σχετικά με την ονομασία των «*τρόπων*» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, όπου οι αρχαίοι Έλληνες, χρησιμοποιούσαν ονόματα εδαφικών εκτάσεων, ή φυλών για να ονοματίσουν τους «*τρόπους*» αυτούς, π.χ. Λύδιος, Φρύγιος, Δώριος τρόπος κ.λπ.

Από τα πιο γνωστά στο χώρο του Ελλαδικού λαϊκού ρεπερτορίου makam, που η ονομασία τους έχει και σχέση με τοποθεσίες, ή φυλές είναι τα εξής: *Hicaz, Kurdi, Nihavent, Nisabyurck, Nikriz, Ispahan, Irak, Beyati ή Bayati,* όπου την σημασία τους θα δούμε παρακάτω.

Προφανώς τα ονόματα αυτά δεν έχουν επιλεγεί τυχαία, αφού μάλλον καταδεικνύουν, ότι η ονομασία των makam αυτών, προέρχεται από τους χώρους, ή τις αντίστοιχες φυλές, που φέρουν τ' όνομά τους, ή τέλος πάντων ήταν δημιουργημένα από κάποιον με το ίδιο όνομα και ότι έτσι αντιπροσώπευε, άλλοτε μια μουσική φόρμα, συνδεδεμένη με τους χώρους, ή τα πρόσωπα των οποίων έφερνε το όνομα.

Επίσης, ενδιαφέρον έχει η φιλολογική ερμηνεία μερικών των makam, που ομοίως θα δούμε παρακάτω σε ανάλυση των πηγών.

Κατά την άποψη των Kurt και Ursula REINHART, η οθωμανική μουσική εμπειρία, τουλάχιστον στην νεοθωμανική και τουρκική της μουσική εμπειρία, συνοψίζεται σε 13 θεμελιώδη makam που αντιπροσωπεύουν τις βασικές μορφές κλιμάκων. Αυτό σημαί-

5. Ανυπόκριτα μου διαφεύγουν, οι πιθανές τελευταίες διαπιστώσεις του ψάλτη, ερευνητή και δασκάλου βυζαντινής μουσικής επ' αυτών των θεμάτων κ. Γιάννη Αρβανίτη για να τοποθετηθώ καλύτερα.

νει ότι τα υπόλοιπα, makam εντάσσονται σε μια απο τις 13 αυτές κατηγορίες, αφού ουσιαστικά προέρχονται απ' αυτά, με κάποιες όμως αλλοιώσεις. Έτσι λοιπόν σύμφωνα με τους ερευνητές αυτούς, τα 13 βασικά makam, είναι: *Το Rast, το Suzinak, το Puselik, το Ussak, το Neva, το Huseyni, το Kurdi, το Hicaz, το Karsigar, το Uzzal, το Zengule, το Humayun και το Cargah.*

Εκτός όμως από την λόγια χρήση του, ο όρος makam, συχνά χρησιμοποιείται και από τους λαϊκούς δημιουργούς που ανήκουν στους αγροτικούς πληθυσμούς, με μια ερμηνεία όμως λιγώτερο καθορισμένη και πιο ασαφή, απ' ότι στη λόγια μουσική.

Η ερμηνεία αυτή αφορά κυρίως την κατεύθυνση του εκφραστικού περιεχόμενου του makam και όχι τα αμειγώς θεωρητικά και αυστηρά του στοιχεία.

Μάλιστα τα πλέον διαδεδομένα makam στη οθωμανοτουρκική λαϊκή μουσική, είναι αυτά που συναντάμε πιο συχνά και στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού δηλαδή, το rast, το ussak, το sabah και το hicaz.

Τέλος, παρόμοιοι όροι με το makam, συναντιώνται και στις μουσικές παραδόσεις πολλών άλλων χωρών της ανατολής, όπως στο Ιράν με τον όρο Dastgah, στο Ουζμπεκιτζάν με τον όρο Shashmagon, στο Αζερμπαϊτζάν με τον όρο Mugam, στις Ινδίες, με τον όρο Raga (και στην Ινδονησία με τον όρο Patet (Πατέτ).

Παρ' όλα αυτά, πρέπει να πούμε ότι με την εντελώς "στενή" μαθηματικο-μουσικολογική μεθοδολογία, η ταύτιση του **βυζαντινού ήχου** με το **makam** δεν είναι απολύτως σωστή και αυτό γιατί το κάθε μέλος της Οκτώηχου, δεν εξαντλείται σε μια τροπική δομή, αλλά αποτελεί ένα σώμα συντιθέμενο από πολλά διαφορετικά τροπικά σχήματα και πολλές διαφορετικές τροπικές συμπεριφορές, ενώ στο πλαίσιο της ευρείας μελικής ανάπτυξης μιας εκκλησιαστικής σύνθεσης, είναι δυνατόν να εμφανιστεί ένα πλήθος από διαφορετικές συμπεριφορές που, αν η σύνθεση ήταν αραβική ή οθωμανική, θα ξεχώριζαν και θα σημαίνονταν ως διαφορετικά makam[6].

Ο **Ήχος** λοιπόν, ως μέλος της Οκτώηχης τάξης, διαθέτει μια ευρύτερη υπόσταση, αποτελεί μια οικογένεια τροπικών συμπεριφορών, που μπορεί να περιλαμβάνει και μέλη τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, ώστε τα ανάλογά τους στον χώρο της ισλαμικής μουσικής να είναι διαφορετικά makam. Το ανεξάρτητο **makam**, δηλαδή, μπορεί να αντιστοιχεί σε κάποιο κλάδο ενός ήχου, ενώ ο ήχος συντίθεται ως σώμα από πολλά διακεκριμένα μεταξύ τους makam[7].

Πάντως στο σημείο αυτό, έχει θέση μια τελευταία παρατήρηση, η οποία είναι η εξής:

Όσο με την έρευνα των πηγών, γυρνάμε στις ρίζες των μουσικών αυτών συστημάτων και με δεδομένη την κοινή πνευματική αφετηρία τους, διαπιστώνουμε πως οι μεταξύ τους διαφορές ελαχιστοποιούνται.

Ενώ αντίθετα, όσο ερευνούμε προς την εποχή μας, οι κοινωνικές εξελίξεις και τα νέα δεδομένα της ζωής επιβάλλουν τροποποιήσεις που θίγουν και τα δεδομένα της

6. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto.

7. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto και Κ. Ψάχου, *Το Οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής*.

μουσικής εκφοράς, σε βαθμό μάλιστα τέτοιο που ποικίλλει από σύστημα σε σύστημα, ανάλογα με την δεκτικότητα του ζωτικού του χώρου προς τα νέα και συχνά επείσακτα "*αμερικάνικα*" δεδομένα, όπως συχνά αναφέρει ο εθνομουσικολόγος Λ. Λιάβας.

Δεν πρέπει να μας ξεφεύγει το γεγονός πως, το σύστημα της Οκτωηχίας αναπτύχθηκε μέσα στον χώρο της Εκκλησίας, δηλαδή σ' ένα περιβάλλον με δεδηλωμένη την προσήλωση στην παράδοση και επομένως αντίθετο προς νεωτερισμούς που ενδεχομένως θα οδηγούσαν σε μια απλουστευτική αντιμετώπιση του εκκλησιαστικού μουσικού υλικού, ή σε μια απομάκρυνσή του από τους παραδοσιακούς του άξονες.

Οπωσδήποτε, τελολογικά, η στάση αυτή λειτούργησε θετικά ώς προς τη διαφύλαξη του συστήματος της μουσικής, τουλάχιστον στις γενικές του γραμμές, μιας και το υλικό της εκκλησιαστικής μουσικής διασώθηκε ώς τις μέρες μας οργανωμένο σε σύστημα οκτώ μουσικοποιητικών ενοτήτων, συνοδευόμενο απ' όλη την φιλολογία τους.

Κοιτώντας συγχρόνως προς την ισλαμική μουσική παράδοση, θα διαπιστώσουμε πως και εκεί τα πράγματα δεν είναι διαφορετικά. Η έντεχνη-λόγια μουσική των ισλαμικών χωρών της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής χαρακτηρίζεται από τη "*μεγάλη σύνθεση*", μέσα στην οποία εντάσσεται λειτουργικά ένα γενικά μεγάλο σώμα από ποιητικές συνθέσεις, οργανικά μέρη (*εισαγωγές και intermedia*) και φωνητικούς ή οργανικούς αυτοσχεδιασμούς.

Όλες αυτές οι βυζαντινές και ισλαμικές έντεχνες-λόγιες συνθέσεις, έχουν δομή αρκετά παρόμοια σε όλες τις περιπτώσεις, κάτι που φυσικά δηλώνει και την κοινή τους αναγωγή στην ύστερη αρχαιότητα, αλλά και τον μεσαίωνα, παρότι αναφέρονται με διαφορετικό όνομα από τόπο σε τόπο, όπως Nauba στις χώρες της αραβονδαλουσιανής παράδοσης (Magreb), Wasla στην Αίγυπτο και τη Συρία, Makamat στο Ιράκ, Mugam στο Αζερμπαϊτζάν, Desh-gah στο Ιράν, Fasil στην Τουρκία.

Είναι σίγουρο πως όλες αυτές οι έντεχνες φόρμες, ανάγονται σε πολύ παλιά εποχή, διασώζονται δε ώς σήμερα, χάρις στη ζώσα προφορική παράδοση και τους μνημοτεχνικούς μηχανισμούς που η ίδια είχε αναπτύξει.

Οι φόρμες αυτές, χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένη ποιητική θεματική (*π.χ. ο έρωτας, ο Θεός, η κοινωνική ζωή κ.ο.κ.*), η οποία μπορεί να έχει ευρύτατη ανάπτυξη και να περιλαμβάνει μερικές δεκάδες ή και εκατοντάδες ποιήματα. Τα ποιήματα αυτά μελοποιούνται με την λογική της "*τροπικής*" αλυσίδας, οι κρίκοι της οποίας διαδέχονται ο ένας τον άλλο με ομαλό τρόπο, δύο διαδοχικές συνθέσεις, συνήθως, χαρακτηρίζονται από διαφοροποιημένες αλλά συγγενείς τροπικές δομές. Το μεταξύ τους παρεμβαλλόμενο intermedio ή taksim-αυτοσχεδιασμός, ουσιαστικά λειτουργεί ως τροπική γέφυρα που "*μετασχηματίζει*" ομαλά το τροπικό κλίμα από το προηγούμενο makam στο επόμενο. Με αυτές τις διαδοχικές μεταβάσεις, είναι δυνατόν μέσα στο πλαίσιο της ίδιας σύνθεσης, να έχουμε διαδοχή διαφορετικών τροπικών σχημάτων στους αυτοσχεδιασμούς και τις συνθέσεις, σαν το παρακάτω παράδειγμα από την βυζαντινή όμως εκκλησιαστική μουσική παράδοση (***Θεοτοκίον μάθημα, οκτάηχο και δίχορο***), του Π. Μπερεκέτη (*ιζ' αιώνας*), σε εξήγηση του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (*1821*):

Χορός / Ήχος / Απήχημα / Στίχος / τερετισμός

Α′ χορός, ήχος πρώτος Άνανες = Θεοτόκε Παρθένε, τετεεριρεμ...

Β′ χορός, ήχος δεύτερος Νεανές = Χαίρε κεχαριτωμένη, τιτιι τερερουριρεμ,

Α′ χορός, ήχος τρίτος Νανά = Μαρία, ο Κύριος μετά σου, τοτοο τεριρεμ...

Β′ χορός, ήχος τέταρτος Άγια = ευλογημένη συ εν γυναιξί, τιτιι τεεριρεμ,

Α′ χορός, ήχος πλ. πρώτος Ανέανες = και ευλογημένος, τοοοοτο τεριρεμ,

Β′ χορός, ήχος πλ. δεύτερος Νεχέανες = ο καρπός της κοιλίας σου, τοοοοτο εριρεμ,

Α′ χορός, ήχος βαρύς Ααvές = ότι σωτήρα έτεκες, τεεεετε εεερινρερου.

Β′ χορός, ήχος πλ. τέταρτος Νεάγιε = των ψυχών ημών, τοοοοτο τεριρε, οπότε κλείνει και πάλι με τον Α′ χορό και με τον ίδιο ήχο που ξεκίνησε, δηλαδή τον πρώτο Άνανες με το: "*των ψυχών ημών*".

Είναι λοιπόν σαφές πως, το ακριβέστερο ανάλογο των βυζαντινών ήχων δεν είναι τα makam, αυτά καθεαυτά, όσο οι μεγάλες συνθετικές φόρμες της έντεχνης-λόγιας μουσικής της Ανατολής, οι οποίες όπως και τα μέλη της Οκτωήχου, διαθέτουν την ποιητική τους φιλολογία, τον τροπικό τους εξοπλισμό και τις δεδομένες τους επιμέρους συνθέσεις.

Προφανώς γι' αυτό το σώμα των έντεχνων ισλαμικών συνθέσεων σε όλες τις περιπτώσεις είναι ολιγομελές σαν την βυζαντινή οκτώηχο και δεν χάνεται στην απέραντη και ατελείωτη μακαμολογία, όπως το σύνολο του μουσικοποιητικού υλικού της αραβοανδαλουσιανής μουσικής, το οποίο οργανώνεται σε μόλις 24 Nauba, ή όπως η λόγια Περσική μουσική που οργανώνεται σε μόλις 12 τροπικές οικογένειες[8].

Πάντως, υπάρχει κάτι που διαφοροποιεί σημαντικά τα ισλαμικά κοσμικά μουσικά συστήματα από την Ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική και αυτό είναι η συστηματική παρουσία του αυτοσχεδιασμού στα πρώτα, ως λειτουργικού στοιχείου της μουσικής πραγμάτωσής τους.

Το δεδομένο αυτό δίδει στις πραγματώσεις αυτές έναν ευρύτερα αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ο οποίος κάνει ευκολότερο και το έργο της μετάδοσης, διάδοσης και συνέχισης της μουσικής μέσω της προφορικής παράδοσης. Αυτός πιστεύει ο Μ. Μαυροειδής είναι και ο πιθανότερος λόγος που κανένα σύστημα έντεχνης κοσμικής ισλαμικής μουσικής δεν έδειξε ιδιαίτερη σπουδή για την ανάπτυξη μουσικής γραφής, καθώς η μουσική αυτή βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στο αυτοσχεδιασμό, ουσιαστικά δεν έχει ανάγκη από σύστημα μουσικής γραφής.

Αντίθετα, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική ουδέποτε υπήρξε τόπος αυτοσχεδιασμού και αυτενέργειας, παρά μόνο τόπος συμμόρφωσης προς το αποδεκτό εκκλησιαστικό ήθος και συνεπώς υποταγμένη στον πρωτοψάλτη και τον μαΐστορα. Επειδή, στις μεγάλες τουλάχιστον εκκλησίες, σχηματίστηκαν από πολύ νωρίς χορωδίες ψαλτών και επειδή έπρεπε όλοι μαζί να μπορούν να αποδώσουν με ίδιο τρόπο τα θρησκευτικά μέλη, οι χοροί αυτοί απέκτησαν εξαρχής διευθυντή που τους συντόνιζε. Σιγά-σιγά αναπτύχθηκε και η μουσική γραφή, έτσι ώστε να μπορούν όλοι να διαβάζουν

8. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto.

το ίδιο μουσικό κείμενο και να παράγουν έτσι, ελεγχόμενα, το ίδιο μουσικό αποτέλεσμα, κατά τα πρότυπα της αρχαίας Ελληνικής μουσικής πρακτικής. Με άλλα λόγια, η επινόηση της μουσικής γραφής, ανεξάρτητα από την τεράστια ώθηση που έδωσε στη συνθετική δραστηριότητα των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελοποιών, πήγασε από την ανάγκη της Εκκλησίας να ελέγξει, στο μέτρο του δυνατού, το μουσικό αποτέλεσμα της ψαλτικής στην πράξη, έτσι ώστε αυτό να είναι ενιαίο και κοινό για όλους τους ψάλτες και σύμφωνο με το ήθος της θρησκείας[9].

Αν όμως έχουν έτσι τα πράγματα, αν δηλαδή οι παραδοσιακές μεγάλες έντεχνες φόρμες εμπεριέχουν όλες τις επιμέρους τροπικές δομές, τότε γιατί στην εποχή μας τα makam προβάλλονται ως ανεξάρτητες υποστάσεις; αναρρωτιέται εύλογα ο Μ. Μαυροειδής.

Οι λόγοι κατά τον αείμνηστο μουσικοδίφη είναι απλοί, μας δίνει δε και την απάντηση ώς εξής:

> "*Καταρχήν, για να ερμηνευτεί η μεγάλη σύνθεση σε όλη της την έκταση, απαιτείται πάρα πολύς χρόνος και η εποχή του Χαλίφη, ή του Σουλτάνου που είχαν την πολυτέλεια να μπορούν να ακούν, μουσική επί δύο συνεχείς ημέρες, έχει περάσει ανεπιστρεπτί. Σήμερα, οι συνθέσεις αυτές, στην παραδοσιακή τους μορφή και έκταση, εκτελούνται πολύ σπάνια και πάντα με δραστικές περικοπές σε ενδιάμεσα μέρη και σε ποιητικούς στίχους. Έτσι, είναι δυνατόν να ερμηνευτεί συνοπτικά σε διάστημα 2 ωρών μια Nauba ή ένα Fasil, που φυσιολογικά θα απαιτούσε 7 ή 10 ώρες ή και περισσότερο. Από την άλλη πλευρά, όμως τα διάφορα μέρη των μεγάλων συνθέσεων δεν έπαψαν να έχουν την αυτόνομη αξία τους*"[10].

Β. Η Φύση και η Προέλευση του Taksim (Ταξιμιού)

Ξεκινώντας από τις αρχές του 17ου αιώνα, τα Οθωμανικά κείμενα ήδη χρησιμοποιούν τον όρο taksim (διαίρεση), όταν αναφέρονται σε μια εκτέλεση μελωδίας σε μη έμμετρο ρυθμό, η οποία είναι δυνατόν να εκτελεσθεί, είτε φωνητικά, είτε ενόργανα. Τον 15ο αιώνα στις παλαιότερες οθωμανικές ανθολογίες (mecmua-μισμαγιές), ο όρος taksim αναφέρεται ως τμήμα του πρώτου συνόλου στίχων. Το τμήμα αυτό ήταν μέρος της σύνθετης έμμετρης μουσικής τεχνοτροπίας μέσα στο nauba.

Καμμία από αυτές τις πηγές όμως δεν εξηγεί το νόημα του όρου, ο οποίος ουσιαστικά έχει την ετυμολογική σημασία της διαίρεσης, ή διανομής στα Αραβικά και τα Οθωμανικά. Μία άλλη σημασία του όρου taksim ή taksimat σε μερικές τουρκογενείς

---

9. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto, Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Εισαγωγή και Θεωρητικό Μέγα, επανεκδ. Κουλτούρα, Λ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και Πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Μ. Μισαηλίδη, *Θεωρητικό της βυζαντινής μουσικής*, των Οικουμενικών Πατριαρχών Ιωακείμ του Γ'.

10. Βλ. σχετ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto.

γλώσσες, αναφέρεται στη συλλαβική διαίρεση ενός ποιητικού κειμένου για μουσικούς σκοπούς. Η όποια σχέση, –αν υπάρχει–, μεταξύ αυτής της λογοτεχνικής χρήσης και οποιουδήποτε μουσικού νοήματος είναι ασαφής. Ίσως ο όρος taksim να αναφέρεται στη διαίρεση του φωνητικού κύκλου fasil σε αυτοσχέδια ιντερλούδια.

Με πηγή τα όσα αναφέρει ο Feldman (σελ. 275), βλέπουμε πιο πιθανό, το ότι η διαίρεση αναφέρεται κατά κάποιο τρόπο στο σύστημα των makam. Επιπλέον πρέπει να σημειώσουμε ότι ο γραμματικός τύπος του taksim είναι ανάλογος με τη λέξη terkib.

Το taksim (από την ρίζα Qassim) είναι ένας διαχωρισμός, ενώ το terkib (από την ρίζα Rakkaba) είναι ένας συνδυασμός. Επομένως, το terkib συνδυάζει εγκλητικά αντικείμενα, ενώ το taksim τα διαχωρίζει και τα επανασυνδυάζει, σε νέες πρωτότυπες μορφές. Τον 17ο αιώνα τα terkib χρησιμοποιούνταν πολύ λίγο στις συνθέσεις, ενώ αντιθέτως είχαν μεγάλη εφαρμογή τα taksim. Αυτή η εξήγηση ενισχύει πιο πολύ τη σύνδεση του taksim με τη μετατροπία και την εξήγηση που δίνει ο Cantemir για την φύση του.

Στις μουσικές πραγματείες της μεσαιωνικής παράδοσης, αναφορικά με την τέχνη της μουσικής, ειδικά από τον Al-Farabi και μετά, ο ρυθμικός κύκλος (iqa) και οι παραλλαγές του, υπήρξαν προσωρινή βάση όλων σχεδόν των τεχνοτροπιών της μουσικής τέχνης. Μάλιστα ο Al-Farabi, συχνά αναφέρεται σε μη έμμετρες φωνητικές τεχνοτροπίες, όμως το taksim ως μουσική τεχνοτροπία δεν αναφέρεται από τους οθωμανούς θεωρητικούς του 15ου αιώνα[11].

Δεν έχουν βρεθεί ακόμα στοιχεία που να περιγράφουν την περίοδο που το taksim αναπτύχθηκε στη Συρία, ή την Αίγυπτο.

Έτσι λοιπόν, ενώ οι σημερινοί τύποι του ενόργανου pesrev (bashraf) και semai, φαίνονται να έχουν εισέλθει σ' αυτές τις Αραβικές χώρες, μόλις τον 19ο αιώνα και επομένως σήμερα θεωρούνται, ως οθωμανικές και παλαιότερες μουσικές τεχνοτροπίες, με τις οποίες ασχολήθηκαν ιδιαίτερα οι οθωμανοί υπήκοοι, **αλλά ρωμηοί συνθέτες ιδιαιτέρως**[12], δεν συμβαίνει το ίδιο και με το taksim, με συνέπεια, οι σημερινοί Άραβες μουσικοί να θεωρούν το taksim, ως το πλέον Αραβικό είδος, παρά το γεγονός ότι αυτό αναπτύχθηκε και υφίσταται, μόνο στις Αραβικές χώρες που είχαν στενούς δεσμούς με την Οθωμανική αυτοκρατορία.

Όπως ορθώς αναφέρει ο Feldman (σελ. 278, ώς ανωτέρω), λόγω ελλείψεως ακλόνητων απόδειξεων, δεν μπορούμε ακόμα να συμπεράνουμε τις πιθανές αλληλεπιδράσεις, που τυχόν είχαν συνδέσει, την ανάπτυξη του taksim στην Κωνσταντινούπολη, το Χαλέπι και το Κάιρο.

Εν τούτοις, διαβλέπεται έντονα ένα ανατολικομεσοαγειακό υπόβαθρο, το οποίο *"μυρίζει"* έντονα Βυζάντιο και αρχαία Ελλάδα.

Η εμφάνιση του taksim, πρέπει να γίνει αντιληπτή με βάση τις αλλαγές στις μουσικές τεχνοτροπίες, την χρήση των οργάνων και τον επαγγελματισμό στο τέλος του 16ου αιώνα. Η εμφάνιση του taksim μαζί με τόσες άλλες νέες εξελίξεις στη μουσική ζωή της

---

11. Π.χ. τους Ladiki, Sirvani, Seyyidi, Bedr-i Dilsad, Hizir bin Abdullah, Ahmed bin Sukrullah. Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων*, εκδόσ. Εν Χορδαίς, 2006.

12. Feldman 1996: 275 επ.

Ο πρίγκηψ Δημήτριος Καντεμίρ

εποχής εκείνης, μάλλον φανερώνει ότι η απουσία του από προηγούμενες γραπτές πηγές, δεν ήταν παράλειψη, αλλά μάλλον το ότι, η εκ νέου μουσική χρήση, του παλαιού όρου taksim, αναφερόταν πλέον σ' έναν σημαντικό μουσικό τύπο, μη έμμετρης δημιουργίας κατά την εκτέλεση.

Μάλιστα, μέχρι τις μέρες μας, η οθωμανική μουσική θεωρία δεν έχει δημιουργήσει τρόπο καθορισμού της μετρικότητας της τεχνοτροπίας του taksim, ούτε έχει αποδεχθεί ακόμα την ύπαρξη μερικών φωνητικών ειδών των Sufi (π.χ. durak, na at), των οποίων οι δομές δεν ακολουθούν τους ισχύοντες ρυθμικούς κύκλους/usul[13].

Ο γενικός ορισμός της μουσικής για τον πρίγκηπα Cantemir, γραμμένος το 1700, κατά τα πρότυπα της λογικής των αρχαίων Ελλήνων αρμονικών συγγραφέων, τόνιζε το μέτρο και τον ρυθμό:

> *"Όταν η ερώτηση γίνετε ως εξής: Τι είναι η μουσική; Θα απαντούσαμε ως εξής: Μουσική είναι η κίνηση της φωνής εντός μετρημένου χρόνου, η οποία φθάνει σε ένα συμπέρασμα και αναπαύεται σε μια ορισμένη θέση και επομένως φέρνει ευχαρίστηση στη δύναμη της ακοής, σύμφωνα με το μέτρο του ρυθμού (1700: II: 18, Feldman 1996: 278).*

Πενήντα χρόνια αργότερα ο Fonton διαπίστωσε ότι: *"Το taksim δεν περιγράφεται με το μέτρο όπως συμβαίνει με το pesrev, διότι μπορεί ο μουσικός να το αλλάξει όπως θέλει, αλλά και διότι το taksim δεν πρέπει να ακολουθήσει κανένα από τα usul για τα οποία έχουμε μιλήσει (Fonton 1751: 83/2, Feldman 279)".*

Το taksim σήμερα μπορεί να περιέχει τμήματα τα οποία αποτελούνται από ένα μόνο makam, την εποχή εκείνη όμως, το taksim που παρέμενε σ' ένα μόνο makam για περισσότερο από μερικά λεπτά, χωρίς να μεταπηδά σε άλλα, κρινόταν για μικρή αισθητική αξία[14].

Ο Cantemir είναι ο πρώτος θεωρητικός στην μουσική του μουσουλμανικού κόσμου, που αν και ο ίδιος ήταν χριστιανός, χρησιμοποίησε το μουσικό είδος taksim, σαν σχήμα για την παρουσίαση αφηρημένων σχέσων μέσα στο τροπικό σύστημα, φθάνοντας και στη πρακτική της εκτέλεσης.

Μια παλιά λογοτεχνική αναφορά στο taksim (ως αυτοσχεδιασμό) υπάρχει στο divan του Οθωμανού ποιητή Nesati (1674), ο οποίος έγραφε σ' ένα kaside, εξυμνώντας την κατάληψη της Βαγδάτης από το Σουλτάνο Μουράντ τον IV το 1638:

13. W. Feldman, σελ. 278 επ.
14. Signell 1977: 66, μέσω W. Feldman, ώς ανωτέρω.

Geldi nir mertebe alem ki degil cay-i acb
Etse bulbul gibi ger gonca gazeller taksim
*(**μετφ.**: Ο κόσμος έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που δεν είναι για θαυμασμό. Ενώ το μπουμπούκι, όπως το αηδόνι έπρεπε να τραγουδήσουν ένα gazel σε taksim)*[15].

Δηλαδή, στο δίστιχο αυτό του Nesati, το taksim είναι ένα φωνητικό μουσικό είδος που χρησιμοποιεί το gazel (ghazal) ως κείμενό του.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η λέξη gazel, αντικατέστησε πλήρως το taksim ως όρο για τον φωνητικό σχεδιασμό. Μέχρι την εποχή της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, ο όρος taksim χρησιμοποιούνταν πάντοτε σαν ενόργανος αυτοσχεδιασμός, ενώ το φωνητικό taksim ονομαζόταν πάντοτε gazel. Φαίνεται ότι αυτή η χρήση είχε ήδη αρχίσει από την εποχή του Cantemir, καθώς ο ποιητής του σεραγιού Nedir, ο οποίος ήταν σύγχρονος του Cantemir, έγραψε ένα sarki που περιείχε τα εξής:

Geb sarki okuyup gap gazel-han olalim
Gidelim serv-i revanim yuru Sad-abada
*(**μεταφ**. Μερικές φορές ας τραγουδήσουμε το sarki, μερικές φορές τραγούδα το gazel*
Έλα, κυπαρίσσι μου, ας πάμε στο Sadabad)[16].

Το sarki ήταν ένα ελαφρό αστικό μουσικό είδος, που τότε, δεν ήταν ακόμα μέρος του fasil. Στην Τουρκία του 19ου αιώνα, η έκφραση gazel-han αναφερόταν στο τραγούδι ενός gazel σε μια μελωδία taksim και η χρησιμοποίησή του εδώ πρέπει να παραλληλισθεί με τον όρο sarki δηλ. μάλλον και τα δύο μαρτυρούν μουσικές τεχνοτροπίες (*θ' αναφερθώ και παρακάτω*).

Επομένως δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία ότι στο παραπάνω ποίημα, ο όρος gazel αναφέρεται και στα δύο, δηλαδή τόσο στο κείμενο, όσο και στη τεχνοτροπία με την οποία το κείμενο γινόταν τραγούδι, δηλ. το φωνητικό taksim. Φαίνεται ότι αυτό ήταν δημοφιλής, αλλά ίσως λιγότερο τεχνική εφαρμογή, καθώς και ότι ο Evliya και ο Cantemir που ήταν μουσικοί το απέφευγαν.

Ο Evliya Celebi που ήταν σύγχρονος του Negati, αναφέρει το taksim πολλές φορές στο Seyahatname του. Για τον Evliya το taksim ήταν ταυτόγχρονα και φωνητικό και ενόργανο είδος. Έγραφε μάλιστα:

"Εξυμνούσε το taksim παίζοντας τον kemance του, ο Kemani Ahmed Celebi. Ένας άνθρωπος που όποιος θ' άκουγε το taksim του, θα έμενε έκπληκτος (Taksimini istima eden adam hayran kalur)[17].

15. Nesati 1933: 24 και Feldman 1996: 280.
16. Nedim 1972: 357, Feldman 1996: 281.
17. Evliye Celebi 1896-1: 636, πληροφορία από Feldman, ως ανωτέρω.

Ωστόσο όταν αναφέρεται στο φωνητικό taksim, η περιγραφή του είναι σημαντικά διαφορετική από αυτή του Cantemir, ειδικά όταν περιγράφει το τραγούδι του Κούρδου Abdal khan του Bitlis γράφει:

> *"Έχει πολύ ψηλή και μελαγχολική φωνή και όταν κάποιος τον ακούει να παίρνει το νταϊρέ (κρουστό όργανο σαν μεγάλο ντέφι) στα χέρια του και να εκτελεί ένα taksim στους στίχους του Hafiz, ή να τραγουδά ένα kar, ένα savt ή ένα zecel, προσέχοντας τους ρυθμικούς κύκλους ενώ τραγουδά και κτυπά το def, θα ξεχάσει τις δουλειές του και θα μείνει ολοκληρωτικά έκπληκτος"*[18].

Από τη σύνταξη του κειμένου είναι σαφές ότι, οι 24 ρυθμικοί κύκλοι (usul) αναφέρονται σε είδη με σύνθεση kar, savt και zecel και όχι στο taksim. Παρ' όλα αυτά ο κούρδος τραγουδιστής Abdal Khan από το Bitlis, τραγουδούσε το δίστιχο (cbyat) του Hafiz, παίζοντας νταϊρέ.

Αυτές οι αναφορές των Οθωμανικών πηγών στην ποίηση, δείχνουν ότι το taksim υπήρχε τον 17ο αιώνα ως κυρίαρχος τύπος, μη έμμετρου αυτοσχεδιασμού, τόσο στη φωνητική, όσο και στην ενόργανη μουσική, μέσα στις μουσικές σφαίρες του σεραγιού και των δερβίσηδων.

Η αναφορά από το Nesati, αποκαλύπτει ότι το taksim δεν ήταν αρκετά ανεπτυγμένο, μέχρι το 1650, ώστε να χρησιμοποιηθεί σαν μέρος του gazel. Αυτά τα οθωμανικά στοιχεία, δείχνουν ότι το taksim ίσως εμφανίστηκε στο τέλος του 16ου αιώνα ως φωνητικό είδος. Το γεγονός ότι ο Cantemir, αν και χριστιανός, είναι ο πρώτος θεωρητικός στο Μουσουλμανικό κόσμο που αναφέρει το taksim και επιπλέον ότι αυτός έχει γράψει αρκετές πραγματείες γύρω από αυτό, ενισχύει την άποψη, ότι το taksim είχε ξεχωρίσει από άλλες, παλαιότερες εκτελεστικές συνήθειες των μουσικών, οι οποίες δεν κατόρθωσαν να μορφοποιηθούν σε ικανό βαθμό, ούτως ώστε να δικαιούνται ένα *"ειδικό"* όνομα, καθώς και ότι, ήδη τον 17ο αιώνα, το taksim αποτελούσε ένα ξεχωριστό μουσικό είδος.

Ο Cantemir χρησιμοποίησε έναν απλό όρο για να περιγράψει ταυτόχρονα τον ενόργανο και τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό, ο οποίος χρησιμοποιούσε ένα κοσμικό ποίημα gazel ως κείμενο:

> *"Το taksim των οργανοπαικτών δεν είναι διαφορετικό από αυτό των φωνητικών, έτσι δεν υπάρχει ανάγκη να γίνει περιγραφή αυτού".*

Την εποχή του Cantemir φαίνεται ότι το φωνητικό taksim συνοδευόταν από δύο κύρια όργανα της ορχήστρας του fasil, το νέυ και το tanbur (Feldman 1996: 282). Ο Cantemir γράφει:

18. Dankoff 1990: 98-9.

"Περιγραφή του Ακοπανιαμέντου-συνοδείας (Peyrevlik): Είχε αναφερθεί παλιά, ότι, η δεξιότητα των οργανοπαικτών γίνεται φανερή όταν αυτοί συνοδεύουν, έτσι ώστε να κινούνται (harecket idub) μαζί με τη νότα του nagme που βγαίνει από τη φωνή-πνοή (nefes) του τραγουδιστή. Οτιδήποτε τραγουδιέται ο οργανοπαίκτης πρέπει να το εκτελεί χωρίς διαφορά (Feldman 1996: 282).

Ο Cantemir αναφέρει επίσης ότι, το νέυ και το tanbur, βρίσκονταν ακριβώς πίσω από τον τραγουδιστή, παίζοντας ακριβώς, ότι ο τραγουδιστής τραγουδούσε.

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα η Τουρκική αντίληψη για τη συνοδεία του φωνητικού taksim, σταδιακά άλλαξε. Σε δισκογραφικές εγγραφές 78 στροφών, από τεχνίτες όπως ο Munir Nurettin Selcuk, Isak al-Gazi, Hafiz Kemal, Sadettin Kaynak ή Hafiz Osman, φαίνεται ότι η συνοδεία των οργάνων, προέκυψε όχι ως επακόλουθο της αυτοσχέδιας μελωδίας του τραγουδιστή, αλλά ως αυτόνομη εκτέλεση του taksim κατά τη διάρκεια των τμημάτων του κομματιού που ο τραγουδιστής σιωπά.

Ο Πολωνός προσήλυτος Bobowski (1665), δεν αναφέρει τίποτα για το taksim, στη σύντομη περιγραφή της μουσικής του σεραγιού.

Αναφορικά τώρα με την Ελληνική μουσική και ειδικά με την μουσική του ρεμπέτικου, βλέπουμε πως η λέξη ταξίμι (taksim), είναι πολύ κοινή και σε ευρεία χρήση από τους λαϊκούς μουσικούς, όπου έχει καθιερωθεί, κυρίως σαν οργανική μουσική φόρμα.

Στη ρεμπέτικη μουσική, το taksim, συνήθως παίζει το ρόλο της εισαγωγής. Έτσι σε κάθε εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού, ένα από τα όργανα που λαμβάνουν μέρος, εισάγει τα μουσικά θέματα και προετοιμάζει, το πνεύμα και το εκφραστικό περιεχόμενο του επιλεγμένου μακαμιού/ήχου (makam).

Ο μουσικός δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει σ' αυτή του την εισαγωγή σταθερούς κανόνες. Μπορεί βέβαια να επεκτείνει, ή να μειώσει τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών του. Η μόνη δέσμευσή του, είναι ότι δεν πρέπει ποτέ να βγει από το makam. Δεν αποκλείεται όμως παίζοντας, να βρει κοινές νότες με άλλο συγγενικό makam και αφού περάσει σ' αυτό, να επανέλθει στο αρχικό, προκειμένου μ' αυτό τον τρόπο να δείξει την τέχνη του, αλλά και να πλουτίσει το κομμάτι που θα παίξει στην συνέχεια.

Κατ' αυτό τον τρόπο, ο εκτελεστής ανάλογα με την επιθυμία του μπορεί να παίξει μόνος, ή να συμμετέχουν στον αυτοσχεδιασμό του αυτό και τα άλλα όργανα της ορχήστρας, το ένα μετά το άλλο, για ποικιλία.

Το ταξίμι, δεν τοποθετείται απαραίτητα μόνο στην αρχή ενός μουσικού κομματιού, αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν σύνδεσμος ανάμεσα σε δύο κομμάτια, να κόψει το κομμάτι στην μέση σχεδόν, υπό την σχεδόν μουρμουριστή συνοδεία κάποιου άλλου οργάνου (στο ρεμέτικο συνήθως κιθάρας), ή ακόμα και να τοποθετηθεί στο τέλος.

Έτσι λοιπόν, ο G. Oransay χωρίζει τα διάφορα ταξίμια, σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με τη χρονική τοποθέτησή τους στο κομμάτι. Διακρίνει λοιπόν το bas taksim (ανοίγματος), το ara taksim (ενδιάμεσο) και το ulama taksim (κλεισίματος).

Παρότι πολλοί λαϊκοί δημιουργοί που ήταν και εκτελεστές, έγραψαν ταξίμια για τα τραγούδια τους, ουσιαστικά το ταξίμι είναι, ή πρέπει να είναι κάθε φορά μοναδικός αυτοσχεδιασμός, γι' αυτό και δύσκολο να αποτυπωθεί σε παρτιτούρα. Σ' αυτά

πρέπει να προστεθεί και η ελευθερία του ρυθμού (όταν υπάρχει), που δυσχεραίνει ακόμα περισσότερο την οποιαδήποτε καταγραφή, πέρα φυσικά από αυτή της ηχογράφησης, οπότε τότε το άκουσμα μένει, διατηρουμένης έτσι της ανάμνησης της στιγμής του μοναδικού εκείνου ταξιμιού.

Βέβαια, είναι πολύ λίγα, τα παλιά ταξίμια που έχουν καταγραφεί, μας επιτρέπουν όμως να ακούσουμε, την μεγάλη τέχνη των δημιουργών τους, ενώ συγχρόνως, οι ηχογραφήσεις αυτές, μπορούν να αποτελέσουν την βάση για νεώτερους μουσικούς εκτελεστές, για τους δικούς τους αυτοσχεδιασμούς.

Ο Π.Γ. Κηλτζανίδης στο βιβλίο του "*Μεθοδική διδασκαλία της εξωτερικής μουσικής*" (Κων/πολη 1881, επανεκδ. Κουλτούρα), γράφει για τους ήχους και τις διαιρέσεις τους:

> "*Προτιθέμενος να πραγματευθώ περί του εξωτερικού της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής μέλους, και βουλόμενος να καταστήσω την διδασκαλίαν αυτού όσον οιόν τε καταληπτοτέραν και ακριβεστέραν, άρχομαι, εκ της αντιπαραθέσεως της Ελληνικής προς την Αραβοπερσικήν μουσικήν, ήτις, ως προς τας βάσεις, τα διαστήματα των φθόγγων και τα διάφορα γένη μηδέν παραλλάσει της ημετέρας, τουθ' όπερ εμελέτησα και εξηκρίβωσα εντελέστατα επί του διαγράμματος του μουσικού οργάνου Πανδουρίδος ή Πανδούρας καλουμένου.*
>
> *Η μόνη διαφορά των δύο τούτων Μουσικών έγκειται εν τη γλώσση. π.χ. οι καθ' ημέας ήχοι παρ' Αραβοπέρσαις καλούνται Κύρια Μακάμια, οι παραγόμενοι ήχοι καλούνται Σιουπέδες, οι ημίτονοι Κύριοι Στουπέδες, και ούτω καθεξής καθώς θέλομεν ιδεί προβαίνοντες.*
>
> *Το τοιούτον συνέβη και παρ ημίν, οίτινες, παραλαβόντες εκ των αρχαίων ημών προγόνων, μετωνομάσαμεν τον Δώριον Πρώτον ήχον, τον Λύδιον Δευτερονήχον τον Φρύγιον Τρίτον ήχον κ.λπ.*
>
> *Οι Αραβοπέρσαι έχουσι δώδεκα κύριους ήχους καλουμένους παρ' αυτοίς Κύρια Μακάμια, εις α προσθέτουσι και άλλα πολλά και διάφορα, υπέρ τα εκατόν, εν γένει μεν Μακάμια και ταύτα, ειδικώτερον δε Σιουπέδες ήτοι παραγομένους ήχους ονομαζόμενα.*
>
> *Οι Σιουπέδες ούτοι διαιρούνται εις Κυρίους Σιουπέδες, ήτοι ημιτόνους, και εις Καταχρηστικούς Σιουπέδες, παρ' ημίν φθοριζομένας χρόας, και φθοριζομένας θέσεις, ή και σχηματισμούς καλουμένους. Τα μη κύρια Μακάμια, ήτοι άπαντες οι Σιουπέδες κύριοί τε και καταχρηστικοί, παράγονται εκ των κυρίων τόνων ή ήχων, δι' ο παρ' ημίν ονομάζοντια, ως είπον, παραγόμενοι ήχοι.*
>
> *Εκ των Μακαμίων εν γένει, κυρίων τε και μη, τα καθολικώτερα και αναγκαιότερα εν οις ευρίσκονται Πεσρέφια (Στροφαί) και Μπεστέδες (Δεσμοί), εισίν εξήκοντα τέσσαρα.*"

Αλλά και ο Νικόλαος Βλαχάκης στην μουσική ανθολογία του "***Λεσβία Σαπφώ***", έγραφε:

"*... Επειδή δ' επί κεφαλής των παρ' ημίν κατ' Οθωμανικόν ύφος οπωσούν εκφερομένων Ασμάτων, καθώς και μεταξύ αυτών, απαντώνται συνήθως αι εφεξής Αραβο-Περσικο-Τουρκικαί λέξεις δια τούτο καταχωρούμεν ενταύθα την εξήγησιν τούτων, λ.χ.*

1. Η επιγραφή "Μακάμ" σημαίνει το καθ' ημάς άσμα.

2. "Μπεστέ": Συνδεδεμένον (χρώμα).

3. "Σαρκί": Ανατολικόν.

4. "Μίαν": το μέσον, το μεταξύ είτε το ήμισυ.

5. "Τιζ": το ταχύ.

6. "Αγήρ": βαρύ, βραδύ, αργόν, βραδυκίνητον.

7. "Σεμαί": Χορευτικόν.

8. "Νακαράτ": Την επανάληψιν του πολλάκις επαναλαμβανομένου ιδίου Στιχιδίου, ή ημιστίχου.

9. "Τερενούμ": Τον τερετισμόν (το κράτημα).

10. "Μακάμ Διλλαρά": σημαίνει άσματα ευφραίνοντα την καρδίαν ήτοι θελφικάρδια, τερψικάρδια, λέγονται δε τοιαύτα κυρίως οι κλάδοι των κύριων Τρόπων: ήγουν αι καθ' ημάς λεγόμενα "Χρόαι".

Λαμβάνεται δ' ενίοτε η λέξις "Μακάμ" και αντί του απλού τόνου...

... Ο ρυθμός τουρκιστί λέγεται "Ουσούλ" και αυτός προ πάντων διδάσκεται παρ' αυτών εις τους αρχαρίους, εκπληρών παρ' αυτοίς δύο τινάς ενεργείας. Πρώτον μεν χρησιμεύει παρ' αυτοίς ο ρυθμός, όπως χρησιμεύει και παρ' ημίν. Δεύτερον δε, το κυριώτερον, εκπληροί παρ' αυτοίς αναγκαιοτέραν εις αυτούς έλλειψιν, ως οδηγών αυτούς εις το να ενθυμώνται τα είδη των Μελών, άτινα διδάσκουσι και διδάσκονται. Διότι, επειδή οι Οθωμανοί δεν μεταχειρίζονται εις το να γράφωσι τα μέλη των χαρακτήρας, κρατούσιν αυτά εις την μνήμην αυτών δια των ρυθμών τούτων. Τα ουσούλ των οθωμανών είναι:

***1.** Ουσούλ Σοφιάν: ρυθμός των ευσεβών.*

***2.** Ουσούλ Τσεμπέρ: ρυθμός κυκλοειδής (βεργί).*

***3.** Ουσούλ Δουγέκ: ρυθμός δύο κτυπημάτων (Περσιστί). Δου-δύω, Βεκ = εν: ο εστί δύο και εν).*

***4.** Ουσούλ Αγήρ Σεμαί: ρυθμός βαρύς χορευτικός.*

***5.** Ουσούλ Γιουρούκ Σεμαί: ρυθμός τουρκομανικός (Γιουρουκικός) χορευτικός.*

***6.** Ουσούλ Χαφίφ: ρυθμός ελαφρός, κούφος.*

***7.** Ουσούλ Νίμ Χαφίφ: ρυθμός ημίλαφρυς.*

***8.** Ουσούλ Ακσάκ: ρυθμός (τουρκ.) Χωλός.*

***9.** Ουσούλ Ζεντζίρ: ρυθμός άλυσος (τουρκ.).*

***10.** Ουσούλ Δεβρί ρεβάν: ρυθμός Στροφή τρέχουσα.*

***11.** Ουσούλ Δέβρι Κεπήρ: ρυθμός (Αραβ.) Στροφή μεγάλη.*

***12.** Ουσούλ Σακίλ: ρυθμός βαρύς.*

***13.** Ουσούλ Νίμ Σακίλ: ρυθμός Ημίβαρυς.*

***14.** Ουσούλ Νάκης Σεμαί: ρυθμός ελλειπής χορευτικός.*

15. *Ουσούλ Ρεμέλ: ρυθμός (είδος μέτρου Στίχων).*
16. *Ουσούλ Τσιφτέ Δουγιέκ: ρυθμός διπλούν δύω και εν κτύπημα.*
17. *Ουσούλ Μουχαμμές: ρυθμός Πεντάγωνος, ή Ποίησις.*
18. *Ουσούλ Περευσάν: ρυθμός σκορπίζων τα φύλλα: Εννοσίφυλλος κ.τ.λ. Εκτελούσι δε τους τοιούτους ρυθμούς προφέροντες τας λέξεις Δουμ τεκ, και δια της δεξιάς και αριστεράς χειρός διαφοροτρόπως το γόνυ τύπτοντες.*

Όμως παρακάτω, θα δώσουμε έστω και επιγραμματικά, τους ρυθμικούς κύκλους (usul) των οθωμανών, σύμφωνα με τον πίνακα που είχε δώσει ο τούρκος μουσικολόγος ***Rauf Yekta*** στην εγκυκλοπαίδεια του Lavignac, όπου αυτοί (οι ρυθμικοί κύκλοι), παρατίθεντα σύμφωνα με την αύξουσα τάξη της διάρκειας. Στην αποτύπωση αυτή, του πίνακα του Rauf Yekta, οι νότες που τα βελάκια δείχνουν άρση, δηλαδή προς τα πάνω, αντιπροσωπεύουν τα κύρια κρουστά (dum), που τα κτυπούμε με το δεξί χέρι, ενώ οι νότες που τα βελάκια δίπλα τους, δείχνουν προς τα κάτω, σημαίνουν τα δευτερεύοντα κτυπήματα (tek), που τα κτυπούμε με το αριστερό χερί.

Οι ρυθμοί αυτοί, είναι: *Το Σοφιάν, το Σεμαΐ, το Ντουγιέκ, που σημαίνει «δύο-ένα», το Σουργιά, το Γιουρούκ Σεμαΐ, που είναι ουσιαστικά είναι ζωηρός χορός, ενώ ο ίδιος ρυθμός σε πιο αργό τέμπο, ονομάζεται Σενγκίν Σεμαΐ (πέτρινο Σεμαΐ), το Ντεβρί Χιντί, το Κατακόφτι, που σημαίνει «αλαζονεία», το Τσιφτέ Νουγιέκ, που είναι γνωστό και με το όνομα Σαντέ Ντουγιέκ (απλό ντουγιέκ), το ακσάκ, που σημαίνει σημαίνει «κουτσός, χωλός», ενώ σε κίνηση δύο φορές πιο αργά το ίδιο ρυθμικό μοντέλο ονομάζεται αργό Ακσάκ (αγήρ ακσάκ). Σημειωτέον ότι, ο ρυθμός που είναι γνωστός με το όνομα Τζούρτζουνα, 10/16 έχει την ίδια ακριβώς δομή με το Ακσάκ Σεμαΐ, αλλά είναι δύο φορές πιο γρήγορος. Η Τζούρτζουνα, χρησιμοποίεται από διάφορες φυλές της Μαύρης Θάλασσας, Πόντιους, Κούρδους και Αρμένιους, στους λαϊκούς τους χορούς τους. Ο ρυθμός Φαχτέ, που στα Περσικά σημαίνει «τριγόνι». Σύμφωνα με τα παλιά περσικά κείμενα αυτός ο ρυθμός μιμείται τη μελωδία του τριγωνιού, αλλά το οθωμανικό Φαχτέ είναι πολύ διαφορετικό από τον περσικό ρυθμό με το ίδιο όνομα. Ο ρυθμός Τσεμπέρ, είναι δανεισμένος από τους αρχαίους Πέρσες. Το αργό Τσεμπέρ είναι ο ίδιος ρυθμός δυό φορές πιο αργά. Τσεμπέρ σημαίνει κύκλος, αλλά κανείς δεν ξέρει γιατί αυτό το όνομα χρησιμοποιείται εδώ.*

Ο ρυθμός, Ντέβρι Ρεβάν, που διαφέρει από τους προηγούμενους γιατί δεν χρησιμοποιείται ποτέ για μελωδίες. Λόγω του διακεκριμένου ευγενικού και μυστικού χαρακτήρα του βρίσκεται προπαντός στους θρησκευτικούς χορούς των δερβίσηδων. Υπάρχει επίσης σε μια άλλη παραλλαγή, στην οποία η διάρκεια των φθόγγων διπλασιάζεται, αλλά οι παρεστιγμένες νότες δεν αυξάνουν παρά μόνο κατά ένα τέταρτο την αξία τους και έτσι προκύπτει ένας κύκλος 26 χρόνων. Ντεβρί Κεμπίρ, σημαίνει «μεγάλος κύκλος» και συναντάνται κυρίως στο Ayin των τελετών των Mevlevi. Οι παλιοί μουσικοί έχουν σε μεγάλη υπόληψη τον ρυθμό Μοχαμές και τον χρησιμοποιούν στις πιο εκλεπτυσμένες κλασσικές συνθέσεις τους. Η λέξη Μοχαμές είναι αραβική και σημαίνει «επιτρέποντας πέντε μέρη» έτσι ονομάζεται και η φόρμα στιχουργίας που περιλαμβάνει πεντάστιχες στροφές. Ο ρυθμός Μπερεφσάν, είναι από τους παλαιότερους ανατο-

λικούς ρυθμούς. Στις αραβικές πραγματείες για τη μουσική αναφέρεται από τον δέκατο όγδοο αιώνα με το όνομα Σακίλ ι- Εβέλ (πρώτο σχήμα), ενώ οι Πέρσες τον ονομάζουν βερετσάν, αλλά ο οθωμανικός ρυθμός είναι διαφορετικός από τον περσικό. Νιμ Ντεβίρ, σημαίνει «μισός κύκλος» προέρχεται από το Ντεβρί Κεμπίρ. Ο ρυθμός Χαφίφ που σημαίνει «ελαφρύς». Αυτός ο ρυθμός είναι αρκετά αργός, μερικές φορές γράφεται με 32/2, για να είναι δυνατή μια πιο αργή αγωγή του. Ο Εβσάτ, χρησιμοποιείται σπάνια στη μη ιερατική μουσική. Έχει έντεχνη δομή και συναντάται προπαντός στη μουσική των δερβίσηδων. Ο ρυθμός Ρεμέλ, θεωρείται ένας από τους πιο ευγενικούς και μεγαλοπρεπείς ρυθμούς της ανατολικής μουσικής. Βρίσκεται μόνο σε σινθέσεις αυστηρά κλασικές. Ρεμέλ ονομάζεται επίσης ένα μέτρο στην αραβική κα την περσική στιχουργία. Τέλος, ο ρυθμός Σακίλ σημαίνει «σχήμα», ενώ ο ρυθμός Νιμ Σακίλ, που έχει 24 μέτρα, προέρχεται απ' αυτόν.

Στην "***Λεσβία Σαπφώ***", ο Νικόλαος Βλαχάκης, δίνει έναν γενικό, όπως τον αναφέρει κατάλογο, των **90** περίπου Αραβο-Περσο-οθωμανικών Μακαμίων, με την αντίστοιχη μετάφρασή τους στην Ελληνική:

1. Μακάμ ραστ*: λέξις Περσική σημαίνουσα άσμα ορθόν, ευθύ. Απλούν ον και άμικτον, είναι εις εκ των κυρίων ημετέρων Τρόπων:* ***πλ. του δ'.***

2. Μακάμ ραστ τζε-δίτ *(Περσική), άσμα ορθόν και ευθύ, νέον.*

3. Μακάμ Σαζ κιάρ *(Περσική), άσμα τακτοπεποιημένον κατά το όργανον Σαζ (Δίχορδον).*

4. Μακάμ τσαρκιάχ *(Περσική), άσμα τετραμερές, τέσσερα μέρη.*

5. Μακάμ Σου-διλλαρά *(Περσική), άσμα καίον την καρδίαν: Σπαραξικάρδιον. Ερμηνεύεται άλλως αλλαχού Γαλήνιον. Τρόπος πλ. α' εκ του Υπατοειδούς Κε αρχόμενος.*

6. Μακάμ Μπεστενικάρ *(Περσική), άσμα συνδεδεμένον (μπεστέ) χρώμα (νιγκιάρ) η ωραιότης. Τρόπος πρωτόβαρυς.*

7. Μακάμ Νουχούφτ *(Περσική), άσμα κεκρυμμένον. Τρόπος δ' αρχόμενος εκ του υπατοειδούς Κε, και καταλήγων εις αυτόν αύθις τον Κε.*

8. Μακάμ Νισαμπουρέκ ή Νισαμπούρ *(Περσική), άσμα Χορασανικόν, εκ της πόλεως Νισαμπούρ ή (Ναΐσαμπούρ) της Περσικής επαρχίας του Υρκανίας, ή Βακτριανής (Υρκανικόν, ή Βακτριανικόν) ή από του ονόματος διασήμου τινός Σχολιαστού του Κορανίου.*

9. Μακάμ έβιτσ Αρά (Περσική)*, άσμα κοσμούν τας κορυφάς, Έβιτσ = η κορυφή, άρα το στολίζον.*

10. Μακάμ Νεβά *(Περσική), άσμα τόνος, ή φθόγγος (μάλλον τρόπος). Η λέξις κυρίως σημαίνει την ανάβασιν και κατάβασιν της φωνής του ψάλλοντος (modulation), τροπολογίαν της φωνής.*

11. Μακάμ Νιγρίζ, ή Νικρίζ *(Περσική), άσμα διαχέον το αγαθόν.*

12. Μακάμ Σαπά *(λέξις Αραβική) σημαίνουσα Ζέφυρος. Εκλήθη ούτως ίσως εκ της Σα-βά πόλεως της Περσίας, ή μάλλον άλλης ομωνύμου πόλεως της Αραβο-Αιθιοπίας.*

13. Μακάμ Χιτζάζ, *ή μάλλον Χετζάζ (Αραβική) άσμα, κληθέν ούτως εκ του ονόματος ενός εκ των τριών κυριωδεστέρων τόνων (γενών) της Μουσικής. Προελθόν εκ της Χετζάν επαρχίας της εν τη Πετραία Αραβιά προς Ανατολάς της Ερυθράς Θαλάσσης*

κειμένης, ένθα και η Μέκκα και η Μεδινά. Άμικτος όλων ων, είναι εις εκ των κυρίων ημετέρων οκτώ τρόπων: ο πλ. β'.

14. Μακάμ Χουζάμ *(Αραβική), άσμα τολμηρόν, ορμητικόν, αρειμάνιον, εμβατήριον μέλος.*

15. Μακάμ Χουσεϊνί *(... άσμα Χουσεΐνειον). Όνομα τόνου (τρόπου) της Μουσικής, κληθέν ούτως εκ του ονόματος Χουσεΐν υιού του Καλίφου Αλή, σημαίνον "ωραίος". Εις εκ των κυρίων ημετέρων οκτώ τρόπων, όταν ήν' απλούς και αμιγής, φερ' ειπείν ο α' τετράφωνος. Ενούμενος δε και μετά του πλ. β' τρόπου καθίσταται Κλάδος ή Χρόα: ήτοι το λεγόμενον Μακάμ Χουσεΐν Ασηράν. Δια του οποίου, ως επί το πλείστον, συνήθως ψάλλεται ο λεγόμενος "Σελάς" εν τη ώρα της προσευχής υπό των Μουσουλμάνων Μουεζίνιδων (Μουσικών) (Σελάς, κυρίως η λέξις είναι εβραϊκή, σημαίνει δε Διάψαλμα: ο εστί μέλους εναλλαγήν, κατά τον Σουΐδαν, ή, εις τον αιώνα, κατά τον Σύμμαχον, ή, εις τέλος, κατά τον Θεοδώρητον: ήτοι ύμνον παντοτεινόν. Τοιούτος δε παρά τοις Οθωμανοίς θεωρείται και λέγεται η από τους ύψους εκφωνουμένη ομολογία του Θεού, "Ο Θεός είναι εις, και Μέγας Προφήτης αυτού είναι ο Μωάμεθ".*

16. Μακάμ Χιζάμ *(Αραβική), άσμα φιλοφρονητικόν, θωπευτικόν, φιλάρεσκον, ως χαϊδευτικόν...*

17. Μακάμ Χουμαγιούν *(Αραβική), άσμα βασιλικόν, παλατινόν. Τρόπος πλ. β'. ηνωμένος ενίοτε και μετά τριτόνου Διέσεως (Νισαμπούρ), ή και διατονούμενος.*

18. Μακάμ Ραχατουλλεφβάχ *(Αραβική), άσμα ησυχαστικόν, ησυχία των πνευμάτων.*

19. Μακάμ Σουζιδίλ *(Αραβο-Περσική), άσμα σπαραξικάρδιον (ίδε ανωτέρω αριθ. 5). Ερμηνεύεται άλλως αλλαχού, Γαλήνιον, ή ειρηνικόν. Χρόα του πλ. α' τρόπου.*

20. Μακάμ Κιουλιζάρ *(Αραβική) άσμα η Ροδωνιά, ή ο Ροδών, ή Ροδοπάριος, ερμηνεύεται άλλως αλλαχού, Ροδανόν.*

21. Μακάμ Σεφκηταρέπ *(Αραβική) άσμα Ευθυμία. Τρόπος πλ. α'. αρχόμενος εκ του υπατοειδούς Κε, ενούμενος δε και μετά του β' ή και με υφεσο-δίεσιν (Χισσάρ). Χρόα του πλ. α' τρόπου.*

22. Μακάμ Σαπά Ζεμζεμέ *(Αραβική) άσμα Ζεφύρειος ψιθυρισμός. ή άσμα, μέλος Σιγαλόν. Ερμηνεύεται άλλως αλλαχού, Βαικαλικόν, υπνωτικόν: ήτοι το εις τα βρέφη νανούρισμα των μητέρων. Τρόπος πλ. α'.*

23. Μακάμ Φεραχνάκ *(ΑραβοΠερσική), άσμα ευάρεστον. Ερμηνεύεται άλλως αλλαχού Πανηγυρικόν. Τρόπος δ' αρχόμενος εκ του Νη, και ενούμενος ενίοτε και μετά του β'.*

24. Μακάμ Σεγκιάχ *(Αραβο-Περσική), άσμα τριμερές, τρίτη φωνή, ή άλλως Φαρέτρα. Τρόπος Μέσος Τέταρτος ο και Λέγετος καλούμενος, απλούς ων.*

25. Μακάμ Σιπέχρ, *(Αραβο-Περσική), άσμα Ουρανός.*

26. Μακάμ Ταχίρ, *(Αραβο-Περσική), άσμα αγνόν, καθαρόν.*

27. Μακάμ Χισσάρ, *ή Χισσάρ Μπουσελήκ (Αραβο-Περσική), άσμα Φρούριον ασπασμού. Ίσως εκ του Καρά Χισσάρ πόλεως της Φρυγίας (Πρυμνησίας το πάλαι), όθεν Φρύγιον. ή της Παμφυλίας (Πέργης το πάλαι, τανύν δε Αφιόν Καρά Χισσάρ), και επομένως παμφυλικόν, ή εκ του Σουλτάν Χισσάρ, πόλεως της Λυδίας (Τράλλεις το πάλαι, τα νυν Αϊντίνιον), και επομένως Λύδιον. Τρόπος πλ.α' με υφεσο-δίεσιν.*

28. Μακάμ Μουστεάρ. *(Αραβο-Περσική), άσμα δεδανεισμένον, ή δάνειον.*

29. Μακάμ Καρά μπατάκ. *(Αραβο-Τουρκική), άσμα Πυθμήν ή Βυός (βόθρος) ερμηνευόμενον. Διότι αι καταλήξεις αυτού κατέρχονται μέχρι των φθόγγων εις βυθόν της υπατοειδούς Κλίμακος.*

30. Μακάμ Σίρφ Ατζέμ *(Περσική), άσμα γνήσιον περσικόν, άμικτον. Τρόπος πλ. α΄ αρμονικός, ο καλούμενος Αρμονικός Πεντάφωνος, υπό των Βυζαντινών, με ύφεσιν εις τον Ζω, ώς είναι, φερ' ειπείν το εις τον Ζαφείριον αποδιδόμενον, Άξιον εστί, του με ατζέμ πλαγίου πρώτου τρόπου.*

31. Μακάμ ατζέμ ασιράν. *(Αραβο-Περσική), άσμα Περσικόν ημερονύχτιον, ή Αμερινικόν. Τρόπος Εναρμόνιος Βαρύς, έχωνύφεσιν εις τον Ζω και εις τον Βου. Κλάδος, ή Χρόα του πλ. γ΄ ήτοι του Βαρέως τρόπου. Μέλος Χλιδανόν, ερμηνευόμενος, ή ηδυπαθές και γαλήνιον.*

32. Μακάμ ατζέμ μπουσελήκ. *(Αραβο-Περσική), άσμα Περσικός ασπασμός. Τρόπος Βαρύς ηνωμένος μετά Δευτέρου.*

33. Μακάμ ατζέμ κιουρδί *(Αραβο-Περσική), άσμα Περσικόν των Κούρδων, ή Κουρδιστανο-Περσικόν. Χρόα Βαρέως, συγγενεύον τω ατζέμ ασιράν, χλιδανόν, ή γαλήνιον, ή ηδυπαθές μέλος καλούμενον.*

34. Μακάμ Σερίφ μπουσελήκ *(Αραβο-Περσική), άσμα ιερός ασπασμός. Τρόπος πλ. α΄.*

35. Μακάμ μουχαγέρ γιου-δί *(Αραβική), άσμα εκλεκτόν, ή εκπληκτικόν των Κούρδων ή Κουρδιστανών, εκ της Ασιατικής επαρχίας της πλησίον της Αρμενίας και του Διαρμπεκήρ. Τρόπος α΄.*

36. Μακάμ Χιτζαζκιάρ, *(Αραβο-Περσική), άσμα Χιτζαζικόν, όπερ λέγεται και διπλασιασμός.*

37. Μακάμ Ισφαχάν *(Αραβο-Περσική), άσμα Ισπαχανικόν, εκ της πόλεως Ισπαχάν πρωτευούσης του Περσικού βασιλείου.*

38. Μακάμ Ισφαχανέκ *(Αραβο-Περσική) άσμα Ισπαχάνειον, ομοίως παρεμφερές τω ανωτέρω και παρ' ολίγον όμοιον.*

39. Μακάμ μπεγιατί *(Αραβο-Περσική) άσμα παννύχιον, ή ολινύχτιον. Κλάδος ή χρόα του δ΄. τρόπου.*

40. Μακάμ αράκ *(Αραβο-Περσική) άσμα Αρακηνόν, εκ της Περσικής χώρας Ιράκ, ήτις και αράκ λέγεται.*

41. Μακάμ Σουλτανί *αράκ (Αραβο-Περσική), άσμα ηγεμονικόν (σουλτανικόν), παρθικόν, ή μηδικόν, εκ της χώρας Αράκ ή Ιράκ, ατζεμί.*

42. Μακάμ Νεχαβέντ *(Αραβο-Περσική), άσμα Νεχαβέντιον. Ονομασθέν ούτως εκ της πόλεως της Περσίας Νεχαβέντ (Ιράκ ατζεμί), περιφήμου δια της εν αυτή μεγάλην των Αράβων νίκην κατά των Περσών κατά τα 638 έτη μ.Χ. ήτις ηφάνισε το βασίλειον των Σασανιδών.*

43. Μακάμ μπουσελήκ *(Αραβο-Περσική) άσμα ασπασμός.*

44. Μακάμ Σε-πά μπουσελήκ *(Αραβο-Περσική), άσμα Ζεφύρειος ασπασμός. Κλάδος, ή χρόα του α΄ τρόπου.*

45. Μακάμ Χιτζαζ μπουσελήκ *(Αραβο-Περσική) άσμα χιτζαζικός ασπασμός. Κλάδος, ή χρόα του κυρίου τρόπου Χιτζάζ: ήτοι του πλ. β΄.*

46. Μακάμ Νεβά μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα του Νεβά ασπασμός. Κλάδος, ή χρόα του κυρίου τρόπου Νεβά, τούτ' εστί του δ'.*

47. Μακάμ Ταχίρ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα αγνός ασπασμός.*

48. Μακάμ μαχούρ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα καπηλικός ασπασμός.*

49. Μακάμ Σαχνάζ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα βασιλικού θελγήτρου ασπασμός, Σαχ = βασιλεύς, ναζ = θέλγητρον. Κλάδος, ή χρόα, ή Σεχνάζ: ήτοι ιεροπρεπές, διότι Σεχ, ο ιερός, ο άγιος και όσιος.*

50. Μακάμ μπουσελίκ ασιράν *(Αραβο-Περσική) άσμα ασπασμός ημερονύκτιος.*

51. Μακάμ Έβιτσ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα κορυφαίος υψηλός ασπασμός.*

52. Μακάμ μουχαγέρ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική) άσμα εκλεκτός ασπασμός.*

53. Μακάμ αραμπάν μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική), άσμα... ασπασμός.*

54. Μακάμ Γκερντανιέ *(Αραβο-Περσική), άσμα περιδέραιον, ή μάλλον, άσμα περιστρέφον.*

55. Μακάμ Γκερντιανιέ μπουσελίκ *(Αραβο-Περσική), άσμα περιδεραίου ασπασμός, ή περιστρέφων ασπασμός.*

56. Μακάμ Χουσεϊνί ασιράν *(Αραβο-Περσική), άσμα χουσεϊνείον ημερονύκτιον, ή ωραίον ημερονύκτιον.*

57. Μακάμ μουχαγέρ Σουμπουλέ *(Αραβο-Περσική), άσμα εκλεκτός άσταχυς.*

58. Μακάμ Κιουρ-δί *(Αραβο-Περσική) άσμα των Κούρδων ή Καρδούχων, εκ της πέραν του Τίγριδος ποταμού επαρχίας της Ασίας. Κλάδος απλούς Κιουρδιστανικός, ή χρόα.*

59. Μακάμ Νεβά Κιουρ-δί *(Αραβο-Περσική), άσμα χορασανικόν προκύπτον εκ του Νεβά κυρίου Τρόπου.*

60. Μακάμ μααγέ *(Αραβο-Περσική), άσμα μαγιά, ζύμη, κεφάλαιον (χρηματικόν) (Σερμαγές), αφορμή, ενθήκη, ή προβολή.*

61. Μακάμ Δουγκιάχ *(Αραβο-Περσική) άσμα διμερές. Κλάδος, ή χρόα του πλ. β' τρόπου, εκ του Χρωματικού Πα αρχόμενον.*

62. Μακάμ Ουσάκ *(Αραβο-Περσική) άσμα οι ερωτευμένοι. Κλάδος, ή χρόα.*

63. Μακάμ Γιουλ Ιζάρ *(Αραβο-Περσική) άσμα η Ροδοπάρειος.*

64. Μακάμ Ρεχαβί *(Αραβο-Περσική), άσμα αναπαυτικόν.*

65. Μακάμ Αρεζ-πάρ *(Αραβο-Περσική), άσμα αγαθοποιόν: το διαχέον και περιέχον τω κόσμω το καλόν.*

66. Μακάμ πεσενντιντέ *(Αραβο-Περσική), άσμα το αρεστόν.*

67. Μακάμ μπουζιούρκ *(Αραβο-Περσική) άσμα ο μέγας.*

68. Μακάμ Ταρζι νεβίν *(Αραβο-Περσική) άσμα Τρόπος νέος.*

69. Μακάμ Νεβ Εθέρ *(Αραβο-Περσική) άσμα Τρόπος νέος.*

70. Μακάμ Βέτσχ αρεζ-πάρ *(Αραβο-Περσική), άσμα πρόσωπον αγαθοποιόν, χορηγούν τω κόσμω το καλόν.*

71. Μακάμ Σεβκιντίλ *(Αραβο-Περσική), άσμα τερψικάρδιον, ή θελξικάρδιον.*

72. Μακάμ Πεντζ γκιάχ *(Αραβο-Περσική) άσμα πενταμερές.*

73. Μακάμ Σεχ ναζ *(Αραβο-Περσική), άσμα ιεροπρεπές, ή Σαχνάζ βασιλικοπρεπές, ή θέλγητρον βασιλέως.*

74. *Μακάμ Διλκέσσ χαβεράν (Αραβο-Περσική) άσμα ελκυστικόν της καρδίας: τερψίθυμον.*

75. *Μακάμ Σέβκη αβέρ, (Αραβο-Περσική) άσμα ευχαρίστησιν, ηδονήν και τέψιν φέρον, χαρίεν και θυμήρες, θυμηδίας παραίτιον.*

76. *Μακάμ Σέβκη εφζά, (Αραβο-Περσική) άσμα αυξητικόν της τέρψεως.*

77. Μακάμ Σέβκη τζε-τίτ. *(Αραβο-Περσική) άσμα τέρψις νέα.*

78. Μακάμ Φεράχ φεζά *(Αραβο-Περσική) άσμα την ευθυμίαν αυξάνον.*

79. Μακάμ Σχέτ αρα-πάν *(Αραβο-Περσική), άσμα μεμονωμένον, αποκεχωρισμένον.*

80. Μακάμ Γεγκιάχ Σουλτανί *(Αραβο-Περσική), άσμα φαεινόν.*

81. Μακάμ Ρεβνάκ νουμά *(Αραβο-Περσική), άσμα φαεινόν.*

82. Μακάμ τάρζι τζε-τίτ *(Αραβο-Περσική), άσμα Τρόπος,ή είδος, ή ύφος νέον.*

83. Μακάμ μπεστέ Ισφαχάν *(Αραβο-Περσική), άσμα συνδεδεμένον Ισπαχανικόν.*

84. Μακάμ Σουλτανί Χουζάμ *(Αραβο-Περσική), άσμα Σουλτανικόν εμβατήριον.*

85. Μακάμ Κιοτσέκ *(Τουρκική), άσμα παις χορευτής, σημαίνει ερώμενον νέον, το και παλλακόν, εξ ου και παλλακίς η ερωμένη.*

86. Μακάμ Κιοτσεκλέρ *(Τουρκική), άσμα παίδες χορευταί: ήτοι παλλακοί, νέοι ερώμενοι, ως και αι παλλακίδες: μειράκια… κ.λπ.".*

Παρακάτω θα παραθέσουμε μερικές από τις αντιστοιχίες μεταξύ οθωμανικών makam και βυζαντινών ήχων, όπως παρουσιάστηκαν στο βιβλίο "Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης", του Π. Ερευνίδη και του Χρ. Τσιαμούλη. Βέβαια, οι θεωρητικές αντιστοιχίες μεταξύ οθωμανικής και βυζαντινής μουσικής δεν είναι απόλυτες, αλλά στην πράξη τελικά αποδεικνύονται ίδιες.

Έτσι λοιπόν έχουμε:

Στον **Πρώτο** ήχο:

1) Ουσάκ: ήχος πρώτος με μόνιμη ύφεση στο ΖΩ (φα).

2) Σαμπά(χ): ήχος πρώτος διφωνών.

3) Ντουγκιάχ: ήχος μικτός. Πρώτος διφωνών μετά δευτέρου χρωματικού και πλαγίου β' χρωματικού και διατονικού.

4) Ζεμζεμέ: ήχος πρώτος δίφωνος με ύφεση στο ΒΟΥ (σι).

5) Κιουρντί: ήχος πρώτος με ύφεση στο ΒΟΥ (σι).

6) Αραζμπάρ: ήχος πρώτος με φθορά πλαγίου δ' στο ΓΑ (ντο).

7) Νισαμπουρέκ: ήχος πλάγιος του δ' τετράφωνος, στη βάση του πρώτου ήχου.

Στον **Πλάγιο του Πρώτου** ήχο:

1) Χουσεϊνί: ήχος πλάγιος του α' τετράφωνος.

2) Χισάρ μπουσελίκ: ήχος πλάγιος του α' του σκληρού διτόνου με χροά σπάθης στην τετραφωνία.

3) Μπουσελίκ ασιράν: ήχος πλάγιος του α' του σκληρού διατόνου με κατάληξη στο κάτω ΚΕ (μι).

4) Μουχαγιέρ: ήχος πλάγιος του α', επτάφωνος.

5) Χουζί: ήχος πλάγιος του α.

Στον **Πλάγιο του Δευτέρου**, διατονικό:

1) Σεγκιάχ: ήχος πλάγιος του β′ διατονικός «λεγέτος».

2) Μουστεάρ: ήχος πλάγιος του β′ διατονικός με χρόα ζυγού στο ΔΙ (ρε).

3) Χουζάμ: ήχος δεύτερος μεσάζων.

Στον **Πλάγιο** του **Δευτέρου** ήχο:

1) Χιτζάζ: ήχος πλάγιος του β′.

2) Ουσάλ: ήχος πλάγιος του β′, τετράφωνος

3) Χουμαγιούλ: ήχος πλάγιος του β′.

4) Ζιργιουλέ: ήχος πλάγιος του β′, όλος χρωματικός.

5) Σεχνάζ: ήχος πλάγιος του β′ επτάφωνος.

Στον **Τρίτο** ήχο και τον **Βαρύ** του **σκληρού διατόνου**:

1) Τσαργκιάχ: ήχος τρίτος του σκληρού διατόνου.

2) Μπουσελίκ: ήχος τρίτος που μεσάζει, με δίεση στο ΒΟΥ (σι)

3) Ατζέμ ασιράν: ήχος βαρύς του σκληρού διατόνου, επτάφωνος.

4) Σεφκεζά: ήχος βαρύς του σκληρού διατόνου, επτάφωνος, με φθορά πλαγίου δ′ χρωματικού στην κατάβαση.

Στον **Βαρύ** ήχο:

1) Ιράκ: ήχος βαρύς διατονικός.

2) Εβίτζ: ήχος βαρύς διατονικός επτάφωνος.

Στον **Τέταρτο** ήχο:

1) Νεβά: ήχος τέτατος του μαλακού διατόνου παραμεσάζων

2) Ισφαχάν: ήχος τέταρτος με χρόα κλιτού στο ΔΙ (ρε) παραμεσάζων.

3) Μπεγιατί: ήχος τέταρτος του σκληρού διατόνου, παραμεσάζων με φορά β′ ήχου στην κάθοδο.

4) Μπεγιάτι μπουσελίκ: ήχος δ′ του σκληρού διατόνου, παραμεσάζων.

5) Καρτζιγάρ: ήχος β′ χρωματικός παρεμεσάζων.

6) Ταχίρ: ήχος δ′ που τετραφωνεί και αντιφωνεί.

7) Φεράχ φεζά: ήχος δ′ του σκληρού διατόνου, που αντιφωνεί.

8) Σετ αραμπάν: ήχος β′ χρωματικός που αντιφωνεί.

9) Μπεγιατί αραμπάν: ήχος β′ που τετραφωνεί και αντιφωνεί διατονικώς.

10) Ζιργιουλέλι σουζινάκ.: ήχος β′ χρωματικός που πλαγιάζει.

Στον **Πλάγιο** του **Τετάρτου** ήχο:

1) Ραστ: ήχος πλάγιος του δ′.

2) Ρεχαβί: ήχος πλάγιος του δ′ επιφωνών με στάση στο κάτω ΔΙ (ρε).

3) Σαζκιάρ: ήχος πλάγιος του δ′ διφωνών με συχνή φορά Β′ ήχου στο ΔΙ (ρε)

4) Μαχούρ: ήχος πλάγιος του δ′ επτάφωνος, με συχνή φθορά Γ′ ήχου στο πάνω ΝΗ (σολ).

5) Γκερντανιέ: ήχος πλάγιος του δ' επτάφωνος, με ατελή ή τελική κατάληξη στο ΠΑ (λα).

6) Σουζινάκ: ήχος πλάγιος του δ', με χρώμα στην τετραφωνία απ' όπου και αρχίει.

7) Νιχαβέντ: ήχος πλάγιος του δ' του σκληρού διατόνου με ύφεση στο ΒΟΥ (σι) και στο ΖΩ (φα).

8) Πεντζγκιάχ: ήχος πλάγιος του δ', με χρόα κλιτού στην τετραφωνία.

9) Κιουρντιλί χιτζαζκιάρ: ήχος πλάγιος του δ' επτάφωνος με ύφεση στο ΠΑ (λα), ΒΟΥ (σι) και στο ΚΕ (μι)

10) Χιτζαζκιάρ: ήχος πλάγιος του δ' επτάφωνος, όλος χρωματικός.

Το 18ο αιώνα, γράφτηκε στην Πόλη, προς βοήθεια των μαθητών και χρηστών της θεωρίας των makam/ήχων, μια έντεχνη σύνθεση, με τίτλο "***μακαμλάρ κιαρί***" στην οθωμανική γλώσσα και "***Μέγα σύστημα***" στην Ελληνική, η οποία σύνθεση περιέχει τα makam, με την σειρά που διδάσκονταν.

Οι στίχοι είναι του Μπεϊζαδέ **Γιάνγκου Καρατζά** και η μουσική του Τζελεμπή **Γιάνγκου Θεολόγου**. Στο αναλυτικό σύστημα της νέας γραφής το μετέγραψε ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης ενώ το εξέδωσε ο Θεόδωρος Φωκαέας.

Το κείμενο, έχει ώς εξής:

*Μούσα άραγε τι τρόπος είναι **Ράστι** να σε πω"*
Στο σχολείον το 'δικόν σου να 'βρεθώ πως αγαπώ!
*Εκεί τότε **Χουμαγιούνι** μ' ευκολίαν ημπορώ,*
*Και το **Σηρφ Χιτζάζι** ναύρω στον δικόν σου τον χορό.*
*Το **Νιγρίζι** όπου είναι των μουσών η ηδονή,*
*Το ακολουθεί με ήχον **Μουσταχάρι** η φωνή.*
*Έπεται το **Σαζκιάρι** στο σχολείον σου αυτό,*
*Και το **Νισαμπούρι** ναύρω, αν θελήσω ενταυτώ.*
*Αν θελήσω **Ισφαχάνι** θα μ' αποκριθής ευθύς,*
*Και **Σεγκιάχι** σε μανθάνω με ναγμέδες παρευθύς.*
*Και το **Έβιτζ** μετά ταύτα θα ειπής πως με χαράν,*
*Με διδάσκεις εν τω άμα και αυτό το **Έβιτζ Αράκ**.*
*Ώστε πρόσωπον δεν έχω για το **Ρούι Αράκ** πια,*
Να σε ερωτήσω πλέον εάν έχη ευμορφιά.
***Μουχαλίφ Αράκ** νομίζω εύκολον πολλά σχεδόν,*
*Γιατί μ' έδειξεν εις τούτο το **Αράκι** την οδόν.*
*Το **Νεβά** θε να το εύρω αν ευθύς ακολουθή,*
*Το **Νιουχιούφτι** το ωραίον και εάν με βοηθή,*
*Στο να εύρω μ' ευκολίαν το **Γεγκιάχι** το γλυκόν,*
*Και το θαυμαστόν **Ουσάκι**, τόνον τον ηδονικόν.*
*Στο **Κιουρδί** πια δυσκολίαν δεν θα εύρω παντελώς*
*Και αυτό θα μ' οδηγήση στο **Χισάρι** εντελώς.*
*Το **Χουσεϊνί** ομοίως με ναγμέδες υψηλούς,*
*Θα με δείξη στο **Σεχνάζι** τόνους εκλεκτούς πολλούς.*

Και το ***Μουχαλίφ Χισάρι*** *το Μακάμι το γλυκόν,*
Αν ην περιωρισμένον είναι και ερωτικόν.
Το ***Χισάρ*** *δε* ***Πιουσελίκι****, όπου έχει οπαδόν*
Παρευθύς το ***Πιουσελίκι****, στην δικήν του την οδόν,*
Εύκολα θε να το εύρω αν ευθύς ο ***Ζιργκιουλές****,*
Με ναγμέδες στην φωνήν μου και φθοραίς έλθη πολλαίς.
Αν ζητήσω να το εύρω στην δικήν σου την φωνή.
Δι' αυτό κ' εγώ πια μούσα σε ζητώ το ***Μπεγιατί****.*
Σε ζητώ και το ***Διουγκιάχι****, μη ειπής πλην διατί;*
Εις τον ζέφυρον ευρίσκω της φωνής σου το ***Σεμπά****,*
Που κάθ' εραστού καρδία το ζητεί το αγαπά.
Κ' εις τα κόκκινά σου χείλη πάλιν βλέπω τον ναγμέ
Του ωραίου Μακαμίου όπου λέγουν ***Ζεμζεμέ****.*
Εις του λάρυγγός σου πάλιν, όργανον το θαυμαστόν,
Αρεζπάρ *εγώ ακούω τον ναγμέ, πολλά σωστόν.*
'Στον οποίον μ' άκραν χάριν ***Πιουσελίκ Γκερδανιέ***
Τον ναγμέ με παραστήνουν αι γλυκαί σου αι φωναί.
Και το ***Χιτζαζκιάρι*** *πάλιν παρακολουθεί ευθύς,*
Και με δείχνει τον εδά του με ναγμέδες, πλην βαθείς.
Για να κάμη και ***Χιουζάμι*** *τον ναγμέ τον θαυμαστόν,*
Ενταυτώ και ***Σουζινάκι****, και αυτό πολλά σωστόν.*
Το ***Σουρί*** *που δεν ηξεύρω και ν' ακούσω λαχταρώ,*
Με ***Σηρφ Αραμπάνι*** *τώρα να το εύρω ημπορώ.*
Στα ενώδη δε μαλλιά σου φωλιά έχει ***Σιουμπιουλές****,*
Ομού με το ***Μουχαγέρι*** *οπου είν' φθοραίς λαμπραίς.*
Το ***Σετ Αραμπάν*** *ομοίως να με μάθετε ζητώ,*
Και το ***Σέφκου Ταράπ*** *πάλιν οπου είναι εκλεκτό.*
Να ακούσω να ειπήτε ***Πιουσελίκι*** *π' αγαπώ,*
Επειδή είν' μεμιγμένον με το ***Ασηράν*** *αυτό.*
Το ***Ταχίρ*** *επίσης πάλιν τον ναγμέ τον θαυμαστόν,*
Να με μάθετ' αγαπούσα εάν ήτο δυνατόν.
Μπεγιατί *δε* ***Αραμπάνι*** *που δεν ήκουσα ποτέ,*
Και το ***Πεντζουγκιάχι*** *πάλιν επαινούν οι ποιηταί.*
Ραχάτουλ Ελβάχ *πια μούσα η δική σ' αν πη φωνή,*
Άνεσις σ' των ερωμένων τας ψυχάς θε να φανή.
Εις τα χείλη σου ως ρόδον ***Γκιουλλιζάρι*** *ευανθεί,*
Κι απ' αυτά κανείς να μάθη το ***Χουζί*** *επιποθεί.*
Αν θελήσεις και ***Τζαργκιάχι*** *να με δείξης εναυτώ,*
Ήξευρε πως κυριεύεις την ψυχήν μου καθ' αυτό.
Το ***Ατζέμ Ασηράν*** *πάλιν χείλη σου τα ευμαθή,*
Και ***Ατζέμ Κιουρδί*** *ευγάζουν μ' ένα τόνον εμπαθή.*
Και στο εύστρον κορμί σου πάλιν ημπορώ να πω,

*Ότι βλέπω μορφωμένον το **Κιοτζέκ** που λέν' σκοπό.*
*Δείξον με λοιπόν ω μούσα **Ισφαχάνι** ενταυτώ,*
*Όπου είναι μεμιγμένον με το **Πιουσελίκ** κι αυτό.*
*Δείξον με και το Μακάμι του **Σεμπά** το λιγυρόν,*
*Όπου είν' με **Πιουσελίκι** τόνον τον ηδονικόν.*
*Δίδαξόν με το Μακάμι **Μπεγιατί** το κλαυθμηρόν,*
*Όπου είν' με **Πιουσελίκι** τον ναγμέ τον λιγυρόν*
*Το **Ατζέμ** δε είν' Μακάμι μέλος εναρμόνιον,*
*Και το **Πιουσελίκ** ωσαύτως μέλος το παρόμοιον.*
*Δείξον με και το Μακάμι **Αρεζπάρ** το τεχνικόν,*
*Όπου είν' με **Πιουσελίκι** και ναγμέ πολλά σωστόν.*
*Το **Γκιουμούς Γκερδάν** δε πάλιν είν' Μακάμι εκλεκτόν,*
Επειδή και από όλους είναι επιθυμητόν.
*Δείξον με γλυκεία μούσα το **Ταχίρ** το υψηλόν,*
Όπου είν' με Πιουσελίκι τον ναγμέ τον ζωηρόν.
*Το γλυκύτατον **Σεχνάζι** να με μάθης να ζητώ,*
Όπου είν' με Πιουσελίκι τον ναγμέ που αγαπώ.
*Το δε **Φεραχνάκι** πάλιν είναι νέον και λαμπρόν,*
Προσπαθώ για να το μάθω πλην με φαίνεται δεινόν.
*Δίδαξόν με και το νέον το Μακάμ **Σέφκου Εφσά**.*
Επειδή είναι ωραίον και το επεθύμησα.
*Το **Χουσεϊνί** δε λέγουν είν' Μακάμ χαροποιόν,*
*Το δε **Ασηράνι** ότι είναι ησυχαστικόν.*
Σεις δε ως φιλόμουσοί μου μελετάτ' επιμελώς (δις)
Και γυμνάζεσθε αόκνως να το ψάλετε καλώς (δις)

Από τα πιο σημαντικά σύγχρονα έργα, που κυκλοφόρησαν σχετικά πρόσφατα στην Ελλάδα αναφορικά με το θέμα μας, είναι το βιβλίο του Π. Ερευνίδη και Χρ. Τσιαμούλη, "*Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*", το οποίο έχουμε χρησιμοποιήσει ως κύρια Ελληνική, βιβλιογραφική πηγή σε πολλές ενότητες του παρόντος.

Από τις τελευταίες σελίδες του βιβλίου αυτού, όπου αναφέρονται οι μορφές και τα είδη της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, αντιγράφουμε τον αριθμό, τις ονομασίες και τις μεταφράσεις τους:

Fasil: Είναι όρος που δηλώνει μια ορισμένη σειρά μορφών μουσικής βασισμένης όμως στο ίδιο μακάμ.

Pesrev (Στροφή): Αποτελεί την ανώτερη μορφή οργανικής μουσικής και γι' αυτό εκτελείται πάντα πρώτο. Μετά ακολουθούν οι φωνητικές και οργανικές συνθέσεις. Το πεσρέφι χωρίζεται σε τέσσερα μέρη που λέγονται **οίκοι** ή στροφές (hane), ***όπως δηλαδή σε οίκους χωρίζονται και τα Κοντάκια της βυζαντινής μουσικής***. Οι οίκοι καταλήγουν σε μία υποδιαίρεσή τους που λέγεται **υπακοή** ή γύρισμα (teslim).

Οι μακροί χρόνοι που εκτελούνται τα πεσρέφια, καθώς και η ύπαρξη των τεσσάρων (παλιότερα τριών) οίκων είναι η αιτία της μεγάλης χρονικής διάρκειας της εκτέλεσης τους.

Ο **οίκος** περνά στην **υπακοή** μέσω της δεσπόζουσα και μετά καταλήγει στην τονική του μακάμ.

Η ανάπτυξη του πεσρεφιού όπως ισχύει στις μέρες μας έχει ως εξής:

Αρχικά εκτελείται ο πρώτος οίκος και αφού διαβεί τους τόνους του μακάμ και εκτελεστεί και η υπακοή, περνά στον δεύτερο οίκο. Στον δεύτερο οίκο, το πεσρέφι περνάει σε ένα άλλο σιγγενές μακάμ. Στον τρίτο οίκο που λέγεται μεγιάν, οι τόνοι του μακάμ είναι αρκετά ψηλά, τις περισσότερες φορές είναι το πρώτο τετράχορδο του ήχου μια οκτάβα ψηλότερα. Στον τέταρτο οίκο επαναφέρεται το αρχικό μακάμ.

Οι τέσσερις οίκοι γυρίζουν πάντα στα γυρίσματα τα οποία, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, εισάγονται με τη δεσπόζουσα και καταλήγουν στην τονική.

Στο πεσρέφι, η **υπακοή** συνθέτεται ελεύθερα εν σχέσει με το υπόλοιπο μέρος των οικών. Οι υπακοές είναι τα πιο λαμπερά και ζωντανά μέρη του πεσρεφιού.

Υπάρχουν πεσρέφια βασισμένα σε μικρούς **ρυθμούς**, όπως π.χ. dougiah και sofiyan, αλλά γενικά, χρησιμοποιούνται ρυθμοί αρκετά μακρείς, όπως το aksak semai. Οι πιο συνηθισμένοι είναι: ντεβρίκεμπιρ (28/σημος), μοχαμές (32/σημος), νιμ μπερεφσάν (16/σημος), τσιφτ ντουγιέκ (8/σημος) κτλ.

Το **οργανικό semai**, εκτελείται ως τελευταίο μέρος σε κάθε fasil. Όπως και το persev, διαιρείται και αυτό σε τέσσερις οίκους κα υπακοή. Έχουμε δηλαδή και εδώ μια οκταμερή φόρμα. Αντίθετα με τα πεσρέφια, εκτελείται πάνω σε μικρούς ρυθμούς.

Οι τρεις πρώτοι οίκοι, εκτελούνται σε ρυθμό 10/8 ακσάκ σεμαΐ, ενώ ο τέταρτος οίκος, σε κάποιο άλλο ρυθμό, π.χ. σεμαΐ, γιουρούκ σεμαΐ, ντεβρί χιντί ή τζούρτζουνα. Οι υπακοές όμως εκτελούνται σε 10/8 ακσάκ σεμαΐ. Ο ρυθμός και ο σκοπός του τέταρτου οίκου εξαρτάται από την επιθυμία του συνθέτη, ενώ τους τρεις πρώτους οίκους διέπουν οι ίδιοι κανόνες όπως συμβαίνει με το πεσρέφι.

Το **συρτό**, εκτελείται μόνο του ή, όπως και το σεμαΐ, στο τέλος κάθε φασήλ. Διαιρείται σε τέσσερις οίκους, στο τέλος των οποίων επαναλαμβάνεται μια υπακοή. Ο ρυθμός είναι γιουρούκ σοφιάν.

Τα **οργανικά γυρίσματα**, είναι μικρές σχετικά οργανικές εισαγωγές σε φωνητικές συνθέσεις, καθώς και γυρίσματα μεταξύ των φωνητικών τμημάτων μιας σύνθεσης, ή και κάτι σαν επίλογος σε μία σύνθεση. Η μορφή εξάρταται πάντα από τη μορφή του υπολοίπου τμήματος της σύνθεσης.

Στο fasil, το ταξίμι αποτελεί μια εισαγωγή για τις συνθέσεις και εκτελείται μεταξύ των διαφόρων συνθέσεων από διαφορετικά όργανα.

Στις φωνητικές συνθέσεις, πρώτη θέση έχει **το beste**, που στα Περσικά σημαίνει σύνθεση. Το **beste** χωρίζεται σε τέσσερις οίκους που αντιστοιχούν σε τέσσερις στροφές-στιχους ενός ποιήματος. Στο τέλος κάθε στροφής προστίθεται μία σειρά από άσημους φωνητικούς φθόγγους, που λέγονται **τερενούμ** και έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα. Ο ρόλος του τερενούμ, είναι αντίστοιχος της υπακοής στο πεσρέφι. Το κάθε τερενούμε που ακολουθεί τις στροφές είναι πάντα το ίδιο.

Ο πρώτος οίκος στα beste λέγεται ζεμίν, και όπως στο πεσρέφι, εκτελείται στις ψηλές νότες του μακάμ.

Στον δεύτερο οίκο, παρόλο που τραγουδιέται η δεύτερη στροφή, ο σκοπός είναι ο αυτός με της πρώτης. Ο οίκος αυτός ονομάζεται nakkarat.

Ο τρίτος οίκος είναι ο πιο σημαντικός απ' όλους. Εδώ γίνονται τα «απλώματα» του μακάμ και τα πιο ζωντανά περάσματα. Ο τρίτος οίκος νομάζεται meyan και καταλήγει σε τερενούμε.

Ο τέταρτος οίκος ουσιαστικά επαναλαμβάνει τον πρώτο και το beste τελειώνει με το τερενούμ.

Το **semai**, υποδιαιρείται σε αργό (agir) και γρήγορο (yuruk) σεμαΐ. Αμέσως μετά τα beste, στα fasil, ακολουθούν τα αργά semai. Οι ρυθμοί τους, όπως υποδηλώνει το όνομά τους, είναι αργοί, κυρίως aksak semai, 10/8, ή 6/4, ή 6/2.

Η θεωρητική τους δομή είναι ουσιαστικά η ίδια. Ο λόγος που εκτελούνται μετά τα beste είναι οι μικροί ρυθμοί τους.

Μετά τα αργά semai, στα fasil, εκτελούνται τα **Sarki** μετά όμως τα sarki, επανέρχεται μια άλλη μορφή, το γρήγορο semai. Όπως υποδηλώνει το ονομά του, ο ρυθμός του είναι ομώνυμος 6/8 και δίνει ένα ζωντανό και εύθυμο χαρακτήρα. Η θεωρητική του δομή είναι πανομοιότυπη με αυτή του αργού semai.

Το γρήγορο semai, ακολουθείται από το οργανικό semai, που είδαμε προηγουμενως, και έτσι συμπληρώνεται ένα fasil.

Το **Sarki**, είναι μορφή τραγουδιού με τέσσερις οίκους, χωρίς τα τερενούμ, και είναι βασισμένη σε μικρούς ρυθμούς. Συνήθως το ποίημα που τραγουδιέται έχει τέσσερις στροφές, μία για κάθε οίκο.

Ο πρώτος οίκος λέγεται ζεμίν, εκτελείται με το βασικό μακάμ και αποτελεί την εισαγωγή του.

Ο δεύτερος οίκος λέγεται νακαράτ, όπου το μακάμ αλλάζει προς κάποιο συγγενικό μακάμ, όμως στο τέλος του καταλήγει στις φωνές του βασικού μακάμ.

Στον τρίτο οίκο, τον μακάμ επανέρχεται στη βασική του μορφή, γενικά όμως στις ψηλές φωνές του, δηλαδή απλώνεται στο πάνω μέρος της κλίμακας.

Στον τέταρτο οίκο, τραγουδιέται η τέταρτη στροφή του ποιήματος με τη μελωδία του πρώτου οίκου, δηλαδή του νακαρά.

Κανονικά, κάθε στροφή έχει τη δικιά της μελωδία. Συχνά όμως η δεύτερη και η τρίτη στροφή έχουν την ίδια μελωδία.

Λόγω των μικρών ρυθμών με τους οποίους εκτελούνται τα sarki –το πολύ μέχρι 15/σημους ρυθμούς–, έχουν πιο χαρούμενο και ζωηρό χαρακτήρα από τα beste και τα arta semai.

Η **μουσική γραφή** της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, στη σημερινή της μορφή, χρησιμοποιεί το πεντάγραμμο με το κλειδί του Σολ, ενώ έχει σύστημα διέσεων και υφέσεων διαφορετικό από αυτό της ευρωπαϊκής μουσικής.

Ουσιαστικά χρησιμοποιεί το Πυθαγόρειο σύστημα χωρισμού του τόνου σε εννέα κόμματα και έτσι προκύπτουν διαστήματα από 1/9 μέχρι 9/9, αλλά και 12/9 και 13/9.

Στο σύστημα αυτό χρησιμοποιεί αυστήρα το «*δις διαπασών*» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, που είναι η συνήθης έκταση της ανθρώπινης φωνής.

Επίσης, στο σύστημα αυτό υπάρχουν 24 διαστήματα μέσα σε μια οκτάβα κι ο κάθε

τόνος (περντές), έχει μια ιδιαίτερη ονομασία, π.χ. *ρε (γεγκιάχ), μι (χουσεϊνί ασιράν), φα (ατζέμ ασιράν), φα (ιρακ), σολ (ραστ), λα (ντουγιάχ), σι (σεγκιάχ), σι (μπουσελίκ), ντο (τσαργκιάχ), ντο (χιτζάζ), ρε (νεβά), μι (χουσεϊνί), φα (ατζέμ), φα (εβίτζ), σολ (γκερνανιέ), λα (μουχαγιέρ), κτλ.*

Τα διαστήματα 9, 8 και 5, θεωρούνται τόνοι και αντιστοιχούν με τους μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο τόνο της βυζαντινής μουσικής. Το διάστημα 4 αντιστοιχεί με το ημιτόνιο και το διάστημα 12, 13 με το τριημιτόνιο.

Μετά την άλωση της Πόλης από τους Οθωμανούς και κυρίως από τα μέσα του 16ου και μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, αναπτύχθηκε από τους ρωμηούς συνθέτες, που ήταν και ψαλτάδες, το είδος των ***Καλοφωνικών Ειρμών***. Το μέλος αυτό χρησιμοποιεί εκτεταμένες μουσικές γραμμές και πλαστικότατες εναλλαγές, επιδιώκοντας τη δημιουργία ενός περίτεχνου μελωδήματος, με πλούσια εκφραστικότητα και χρωματική λαμπρότητα.

Οι καλοφωνικοί ειρμοί αν και είναι εκκλησιαστικά μέλη, έχουν και κοσμικό χαρακτήρα, γιατί ψάλλονταν συνήθως "*εν ευθυμίαις*", ή "*στες τράπεζες των μονών*" όπως συχνά αναφέρεται στα χειρόγραφα. Στα μέλη αυτά αντικατοπτρίζεται η τέχνη των μελωδών, η ευρηματικότητα των εκφραστικών σχημάτων και η δυνατότητα αφομοίωσης στοιχείων που προέρχονται, όχι μόνο από την πλούσια εκκλησιαστική παράδοση, αλλά και από τον χώρο της εξωτερικής μουσικής.

Εξάλλου, τα **Κρατήματα**, που παραπάνω είδαμε την πιθανή αρχαιοελληνική τους καταγωγή, εξελίχθηκαν σε μεγάλη ψαλτική τέχνη κατά την βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο.

Αυτά, ουσιαστικά είναι μέλη με άσημες μουσικές συλλαβές, όπως π.χ. *τεριρέμ, τερρερέ, τοτοτό* κ.λπ. και όπως αναφέρει ο Μ. Χατζηγιακουμής στα "Χειρόγραφα εκκλησιαστκής μουσικής 1453-1820":

> "*Η τάση για σύνθεση κρατημάτων παρουσιάζεται αρκετά ισχυρή στον 17ο και 18ο αι., κυρίως στο δεύτερο μισό του, όπου μελοποιούνται διάφορα κρατήματα ως συμπληρώματα των παλαιότερων καλοφωνικών ειρμών. Από άποψη δομής και ουσίας τα κρατήματα αποτελούν πολύ ενδιαφέρουσες συνθέσεις. Σ' αυτά η μουσική έμπνευση, απαλλαγμένη από τον αυστηρό περιορισμό ενός καθορισμένου κειμένου, παρουσιάζεται συχνά πολύ πλούσια και πρωτότυπη. Λόγω της χρήσης και του είδους τους παραμένουν ταυτόχρονα από τις πιο ανοικτές συνθέσεις στις εξωτερικές επιδράσεις. Γενικότερα τα κρατήματα μαζί με τους καλοφωνικούς ειρμούς, εκφράζουν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τις λανθάνουσες ροπές και τον κυρίαρχο χαρακτήρα του εκκλησιαστικού μέλους της Τουρκοκρατίας. Δηλ. την ένταση του αισθήματος και την "**λαϊκοποίηση" της μεγάλης μουσικής παράδοσης του Βυζαντίου**".*

Ο Γ. Παπαδόπουλος στο βιβλίο του "*Συμβολαί εις την ιστορία της Εκκλησιαστικής μουσικής*" (1890) επανέκδοση, ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, γράφει επίσης σχετικά:

"*Εν τοις μουσικοίς κρατήμασιν αριθμείται, πλην του νενά και άλλων αλλαχού δια μακρών ερμηνευθέντων, και το εν τη εκκλησία ψαλλόμενον τερερέμ, όπερ έσχε την αρχήν από των τελετών, εθιμοταξιών και παρατάξεων, των τελουμένων εν τη αυτοκρατορική αυλή της Κωνσταντινουπόλεως. Το τερερέμ έστι λέξις λατινική παρεφθαρμένη, σημαίνουσα βασιλέα. Δι' αυτού δε, ενισταμένων των πανηγυρικών και λαμπροφόρων εορτών και των επικρότων πομπικών εκείνων εν αυταίς τελουμένων βασιλικών προελεύσεων, οι των ανακτόρων ψάλται ομού μετά του λαού επευφήμουν τον αυτοκράτορα πολυχρονούντες και ψάλλοντες εφύμνια τας εορταίς κατάλληλα. Εν δε τω τέλει των ασμάτων τούτων παρέτεινον οι ψάλται το κράτημα, τερερέμ, ανακαλούμενοι δια της λατινίδος ταύτης φωνής ρε-ρέμ (βασιλέα μας) την του άνακτος προσηγορίαν. Και ου μόνον ελληνιστί αλλά και λατινιστί έψαλλον οι ψάλται πολυχρονούντες τους αυτοκράτορας δια του "Χριστός ο Θεός ημών φυλάξαι την υμών αυτοκρατορίαν επ' έτη πλείστα και αγαθά".*

Είχον δε και οι αρχαίοι Έλληνες τα των φορμίγγων αυτών ή κιθαρών τερετίσματα και λιγυρώς ετερέτιζον άδοντες, αλλ' οι Βυζαντινοί αοιδοί τα των αρχαίων ταύτα τερετίσματα μετηλλάξαντο προς ευαρέστησιν των κρατούντων εις το ρε-ρέμ (βασιλέα). Κατά το παράδειγμα δε των αοιδών τούτων και οι μετά την άλωσιν μουσικοί εν ενίοις των παρ' αυτών φιλοπονηθέντων τα προμνησθέντα κρατήματα".

Ένα άλλο μεγάλο θέμα, που έθρεψε και θρέφει για πολλά χρόνια ατέρμονες "φιλολογικές" συζητήσεις, είναι το πρόβλημα της καταγωγής του ***(A)MANE***, για τον οποίο κάνουμε ειδική αναφορά στο κεφάλαιο για τα Καφέ (*αμάν*), στηριζόμενοι αναφορικά με την προέλευσή του και στο βιβλίο του Γ. Φαιδρού[19].

19. Βλ. σχετ. Γ. Φαιδρού, *Περί του Σμυρναΐκου Μανέ*, Σμύρνη 1881, Επανεκδ. Κουλτούρα.

VI. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΝΤΕΧΝΗ ΚΟΣΜΙΚΗ Ή ΘΥΡΑΘΕΝ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΕΣ ΜΙΣΜΑΓΙΕΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ

"Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολίτικα μακρόσυρτα τραγούδια, ανατολίτικα λυπητερά, πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας! Είναι χυμένη από τη μουσική σας και πάει με τα δικά σας τα φτερά."

Κ. Παλαμάς, 1912.

Είδαμε εν συντομία, τις απαρχές του οθωμανικού κόσμου στην Μ. Ασία, το πολιτιστικό περιβάλλον που βρήκαν, την μουσική θεωρία και πράξη της αρχαίας Ελληνικής και Βυζαντινής μουσικής στον ευρύτερο αυτό χώρο, τα δάνεια και αντιδάνεια με τον αραβοϊσλαμικό πολιτισμό, καθώς και την σχέση ή μη, του Βυζαντινού ήχου και του makam.

Εν προκειμένω θα εξετάσουμε την περίπτωση της εν γένει λόγιας και λαϊκής μουσικής παράδοσης των Ρωμηών (*π.χ. Φαναριωτών*), μετά την άλωση, δεδομένου ότι τους Ρωμηούς συνθέτες/μουσικούς και την συνεισφορά τους στην οθωμανική μουσική θα τους αναφέρουμε διεξοδικά στο κεφάλαιο για την μουσική της οθωμανικής αυλής.

Όπως φαίνεται λοιπόν από τις πηγές, τόσο η λόγια, όσο και η λαϊκή μουσική παράδοση του Βυζαντίου, συνεχίστηκε και μετά την πτώση της Πόλης το 1453.

Χάθηκαν βέβαια οι μεγάλες ορχήστρες των λεπτών οργάνων (*ince saz τις είπαν αργότερα οι οθωμανοί, όταν επανασυστάθηκαν*), αφού οι πνευματικοί άνθρωποι του Βυζαντίου μετανάστευσαν στην δύση, πλην όμως η απώλεια της εθνικής τους μνήμης δεν συντελέσθηκε.

Έτσι λοιπόν ήδη από τον 16ο και 17ο αιώνα, η καλή κοινωνία των Ελληνικών αστικών κέντρων, όπως οι φαναριώτες, διασκέδαζε με τραγούδια και οργανική μουσική που απόρρεε από την λόγια Βυζαντινή παράδοση. Ο στίχος των τραγουδιών αυτών ήταν κυρίως αστικός, αλλά συνάμα και απλός έως αφελής, η μουσική τους όμως πλοκή ήταν πολύ ενδιαφέρουσα, παρότι επηρρεαζόταν από ανατολίτικα και ευρωπαϊκά πρότυπα.

Πολύ σημαντικές μελέτες και πραγματείες για την μεταβυζαντινή μας γραμματεία, το θέαμα και το ακρόαμα των χρόνων εκείνων, όπως για παράδειγμα τα περιοδικά "Μουσική", "Φόρμιξ" και "πανδώρα" που εξέδωσε ο Θεόδωρος Παράσχος το 1843 στην Πόλη, φιλοξενούσαν στις σελίδες τους μουσικά νέα, μουσικολογικές ανακοινώσεις, Βυζαντινά μουσικά έργα, ή ακόμα και δυτικά μουσικά έργα παρασημασμένα στην Βυζαντινή παρασημαντική.

Όλες αυτές οι προσπάθειες καταδεικνύουν τον αγώνα και την αγωνία των αθρώπων εκείνης της εποχής να αποδείξουν την ιστορική συνέχεια του Ελληνικού έθνους,

τόσο στον τομέα της μουσικής του παράδοσης, όσο και κατ' επέκταση στην γλώσσα, την ιστορία και τον πολιτισμό.

Ο Ζήσης Δαούτης στην πρώτη έντυπη νεοΕλληνική ανθολογία[1] σημειώνει ότι όταν βρισκόταν στο Ιάσσιο και στο Βουκουρέστι εσύναξε "... *διάφορα καταστιχάκια κοινώς* ***μισμαγιά*** *λεγόμενα...*". Τα στιχάκια αυτά ήταν ας πούμε έντεχνα αστικά τραγούδια που γνώρισαν άνθιση κατά τα τέλη του 17ου αιώνα έως και τον 19ο αιώνα, είχαν δε συνταχθεί κατά το φαναριώτικο ύφος.

Μισμαγίες, ή αλλιώς κατάστιχα, ή μετζμουάδες, προφανώς είναι λέξη που προέρχεται από την τουρκική mecmua που σημαίνει ανθολογία και γενικά συλλογή, που με την σειρά της προέρχεται από το αραβικό mec (*συνάθροισις*), ρίζα και της λέξεως cami/τζαμί.

Άλλοι πάλι την ετυμολογούν από την ρουμανική Mismajia, που σημαίνει ποικιλία. Όμως πρόσφατα ο καλός μου φίλος και συνάδελφος δικηγόρος Δ. Πιστικός, που μεταξύ άλλων ασχολείται με την ποίηση, όντας και ο ίδιος βραβευμένος ποιητής, μου υπέδειξε την πιθανή ρίζα της λέξεως από το Ελληνικό ρήμα *Μίγνυμι*, ή από το *Σμίγω*. Ομολογώ πως παρότι δεν είμαι φιλόλογος, μια τέτοια ερμηνεία ίσως είναι δυνατή, εάν λάβουμε υπ' όψη μας την λογική του "*αντιδανείου*", δηλαδή μιας Ελληνικής λέξης, που αφού "*ξενιτεύτηκε*", επέστρεψε στην γλώσσα μας, συγκεκαλυμμένη με άλλο μανδύα.

Οι μισμαγιές κυκλοφορούσαν κυρίως στην Πόλη, τη Σμύρνη και τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες με τη μορφή χειρόγραφων τετραδίων, χωρίς να αποκλείονται και άλλες μεγαλουπόλεις όπως η Πάτρα.

Όπως αναφέρει, η φιλόλογος Άντεια Φραντζή στην εισαγωγή της ανθολογίας του Ζήση Δαούτη, εκδόσ. Εστίας:

> "... *τις μισμαγιές, θα μπορούσαμε να τις προσδιορίσουμε περισσότερο δομικά ως σύμμεικτες ανθολογίες ποικίλης ποιητικής ύλης, όπου τις περισσότερες φορές τηρείται ο κανόνας της ανωνυμίας. Περιλαμβάνουν αφ' ενός εκτενή στιχουργήματα και αφ' ετέρου φαναριώτικα τραγούδια. Ως προς τα εκτενή στιχουργήματα θα είχα να σημειώσω ότι έχουν κατά κανόνα δύο καταγωγικές προελεύσεις: πρόκειται για μεταφράσεις αλλά και για πρωτότυπα. μεταφράσεις θεατρικών έργων, ποιημάτων αλλά και έμμετρες παραφράσεις των κειμένων που προέρχονται από την Ιταλική, αλλά κυρίως από τη Γαλλική γραμματεία. Από τις έως τώρα εξακριβώσεις μπορούμε να μιλάμε με βεβαιότητα για έργα του Βολταίρου, του Μεταστάσιου, του Ντορά, του Φλοριάν, του Πιρόν. Ως προς τα πρωτότυπα έργα, διαθέτουμε αποσπασματικές παραθέσεις και ολοκληρωμένα έργα της ελληνικής γραμματείας με εξέχουσα την παρουσία του Καισάριου Δαπόντε,του Ευγένιου Βούλγαρη, του Γεωργίου Σούτζου δραγουμανάκη και όλα τα έργα, όπως είπαμε ήδη, παρατίθενται κατά κανόνα ανωνύμως.*
>
> *Ως προς τα φαναριώτικα τραγούδια, που απαρτίζουν και τον κύριο κορμό*

1. Βιέννη 1818, σχετ. βλ. και Άντεια Φραντζή, επιμέλεια επανέκδοσης, εκδόσ. Εστίας.

των ομολογιών, οι κοινοί αναγνωριστικοί τους τόποι είναι αφ' ενός οι θεματικές επιλογές και αφ' ετέρου η στιχουργία. Μέσα από τις κοινές θεματικές επιλογές γίνεται η αναγνώριση μιας κοινωνίας που καταναλώνει υπέρμετρα το συναισθηματισμό της, παραμένοντας στην αναλυτική περιγραφή καταστάσεων, όπως ο έρωτας και η ερωτική απιστία, η τύχη και τα δεινά που μπορεί να προκαλέσει, η φιλία και η έλλειψη εμπιστοσύνης, τα βάσανα της ζωής αλλά και η γλυκύτητά της. Οι φαναριώτες στιχουργοί με επίμονες και σχεδόν μονότονες ομοιοκαταληξίες για όλα τα ανθρώπινα πάθη και λάθη, άλλοτε με δημοτικοφανείς ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους και άλλοτε με λογιώτερες ή δυτικότροπες στιχουργικές κατασκευές δοκιμάζουν και δοκιμάζονται στην άσκηση της ποιητικής τέχνης."

Οι χειρόγραφες αυτές ανθολογίες κυριαρχούσαν την πεντηκονταετία πριν τη Ελληνική επανάσταση, ενώ παραμένει αβέβαιος ο ακριβής προσδιορισμός της έναρξης αυτής της συνήθειας και αυτό γιατί οι μισμαγιές δεν είναι ένα λογοτεχνικό είδος που καθορίζεται αποκλειστικά από τη μορφολογία των περιεχομένων, αλλά είναι κυρίως μία συνήθεια κατάρτισης ανθολογιών από μέρους των εγγραμμάτων Φαναριωτών ανδρών, αλλά και γυναικών όπως θα δούμε παρακάτω. Συγκροτούνταν από τον εκάστοτε ανθολόγο σύμφωνα με το προσωπικό του γούστο, το οποίο απηχούσε τις προτιμήσεις ενός ευρύτερου συνόλου.

Ωστόσο τα περιεχόμενα των ανθολογιών, οι ομοιότητες και οι διαφορές τους αντιπροσωπεύουν του "*κοινούς τόπους*" των ενδιαφερόντων και των νοοτροπιών που φαίνεται να είχαν οι κάτοικοι των αστικών κέντρων, και αυτά τουλάχιστον από το 1770 και έπειτα.

Κάτω από αυτούς τους όρους διαμορφώνεται μία τυπολογία με βάση την οποία συγκροτούνται οι χειρόγραφες ανθολογίες και η οποία βρίσκει την οριστική της διαμόρφωση και ολοκλήρωση με την έκδοση της πρώτης έντυπης ανθολογίας το 1818 στη Βιέννη από τον Ζήση Δαούτη με τίτλο "*Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα*", όπου ο προσδιορισμός "*Ηθικά*" δίνει την οπτική μίας νέας πρόσληψη του ηθικού ως κοινωνικού αγαθού, ενώ ο προσδιορισμός "*αστεία*", σημαίνει τα εκ του άστεως προερχόμενα και όχι τους αστεϊσμούς, σύμφωνα με τη σημερινή χρήση της λέξης.

Οι *μισμαγιές* όπως φαίνεται, συνήθως ήταν λυπητερά, νοσταλγικά τραγούδια της αγάπης ή της ματαιότητας του κόσμου και κατά τον 17ο και 18ο αιώνα που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθιση και διάδοση, έχουμε πολλές μαρτυρίες γι' αυτά, αναφέροντας ότι στους κήπους των Ψωμαθειών, στα σαλόνια του σταυροδρομίου και στις ρομαντικές βαρκάδες στον Κεράτιο κόλπο και στον Βόσπορο, οι νεανικές συντροφιές των Ελλήνων περνούσαν τις ώρες τους ακούγοντας ιστορίες που διανθίζονταν από τραγούδια. Μάλιστα στο voyage litteraire (1776) ο Guys μιλάει για κοπέλλες που κεντώντας στην σάλα του σπιτιού τους έλεγαν "τραγουδιστικές" ιστορίες σαν την παρακάτω σε ήχο πλάγιο τέταρτο χρωματικό: "... *Τι μεγάλην εξουσίαν και ισχὺν δυναστικήν πέρν' ο έρωτας οπόταν στην καρδιά μας κατοικεί / Τ' αυτεξούσιον σπρώνει τους σκοπούς μας αναιρεί, μας βιάζει σ' ότι θέλει, παντελώς δεν καρτερεί / Πάντοτε η θέλησίς του γίνεται εις κάθε τι και κανείς τας προσταγάς του πλέον δεν τας αθετεί / κυριεύει και ορίζει αίσθησες, συλλογι-*

σμούς, κι όλα αυτά ακολουθούνε, τους δικούς του στοχασμούς / όσα πράγματα μας δείχνει, εις τα άτια μας προστά, και θαρρούμεν χωρίς να 'ναι, ότι είναι αρεστά...".

Οι στίχοι των περισσοτέρων τραγουδιών ήταν γραμμένοι στην γλώσσα της καθημερινής ομιλίας, δηλαδή τα φαναριώτικα ή πολίτικα με πολλές ξενικές λέξεις (κυρίως Τούρκικες, Πέρσικες αλλά και Γαλλικές).

Τέτοιους στίχους έβαζαν συχνά οι καραγκιοζοπαίκτες στο στόμα του Χατζηαβάτη, ήρωα που ενσαρκώνει την ιδέα που είχαν οι Μωραΐτες για τους Φαναριώτες (Σ. Μπω Μποβύ, δοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι, έκδοσις Πελοπ/κού Λαογραφικού Ιδρύματος).

Οι στιχουργοί των μισμαγιών, –φαναριώτες οι περισσότεροι–, ήταν πολυάριθμοι και ανάμεσά τους συγκαταλέγονταν πολλοί γνωστοί ψάλτες της εποχής, λόγω όμως του ότι οι στίχοι καταγράφονταν σε χειρόγραφες ανθολογίες, από αντιγραφή σε αντιγραφή τελικά παραδίδονταν στην ανωνυμία. Επίσης πολλά από τα στιχουργήματα αυτά ήταν φτιαγμένα από γυναίκες, γεγονός που φανερώνει την καλλιέργεια και την χειραφέτηση των γυναικών του φαναρίου.

Η χειραφέτηση αυτή συνέβαινε συνήθως στους νέους και της νέες του φαναρίου, από Γάλλους διδασκάλους που δίδασκαν διάφορες "επαναστατικές" ιδέες στα παιδιά αυτά. Από *μισμαγιά* της εποχής βλέπουμε τους νέους να τραγουδούν: "... *έχομεν βιβλία και ρομάντζα Γαλλικά, όλα τ' άλλα τα βιβλία είναι μελαγχολικά! Είμεθα πεφωτισμένοι, φιλοσόφων μαθηταί...*", αντίθετα οι ηθικολόγοι της ιδίας εποχής έγραφαν ότι: "... *στο σπίτι των Σοϋτζων, οικοδιδάσκαλος είναι ένας Γάλλος, ο πιο λυσσαλέος δημαγωγός και ο πλέον αλιτήριος που υπάρχει...*", στις δε δικές τους *μισμαγιές* τραγουδούσαν: "... *όθεν με αυτά τα φώτα, με φραντζέζικα χαρτιά, αναιδώς οι νέοι βάζουν εις τα σπίτια των φωτιά...*", ενώ αλλού βρίσκουμε: "... *Αυτοί μουσιού, οι θαυμαστοί κήρυκες οι δικοί μας, χωρίς να μάθουν φυσικήν και άλλας επιστήμας, με δύο τρία φραντζέζικα έλαβαν θεωρίαν, κι ακαδημίαν έκαμαν κάθε καφετερίαν...*".

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Δημήτριος Καταρτζής, θα κατηγορηθεί ότι έβγαλε την γυναίκα του από τον ίσιο δρόμο με τις ανατρεπτικές του διδασκαλίες: "... *Κ' εις ό,τι ωμιλούσε, φρονούσε φυσικά, ως ήτον φωτισμένη από τα γαλλικά. Ο Καταρτζής ο άρχων εφώτισε κι αυτήν να στοχασθή, ως λέξεις Θεόν και αρετήν...*".

Την Γαλλική παρουσία μέσα στον Ελληνικό χώρο, μας την δίνουν και άλλες ανάλογες μαρτυρίες. Το 1780 μαθαίνουμε ότι: "... *οι επισημότεροι ευγενείς νέοι οι Κωνσταντινουπολίται καταγίνονται την σήμερον εν τοις ιταλικοίς ή εν τοις γαλλικοίς...*", ενώ το 1792 λέγονται τα ίδια: "... *οι ευγενείς της Κωνσταντινουπόλεως συνηθίζουν ώς επί το πλείστον την γαλλικήν γλώσσαν να μανθάνουν καλύτερα από την Ελληνικήν...*". Μαζί με την γλώσσα όμως ήρθαν και οι γαλλικές ιδέες και τα ήθη, η αύξουσα "*διαφθορά*" μάλιστα των νέων, οφειλόταν στο διάβασμα "... *των διεφθαρμένων φιλοσοφικών λεγομένων βιβλίων του αιώνος μας, εις τα οποία ολεθρίως δεικνύουσιν οι νέοι μεγάλην την κλίσιν και τα εκθειάζουν και τα ασπάζονται...*". Όλα αυτά όμως συνοδεύονταν και από μία ισχυρή ροπή προς το έντυπο και την ανάγνωση, τα δε βιβλία λόγω της μεγάλης ζητήσεώς τους έγιναν μικρότερα για να είναι πιο εύχρηστα: "... *δια την τζέπην κατά την συνήθειαν των καινοτρόπων Γάλλων...*".

Η επιρροή εξάλλου του γαλλικού ομοικατάληκτου δίστιχου ήταν καταλυτική στην δομή των φαναριώτικων έντεχνων αστικών τραγουδιών/μισμαγιές, αλλά σίγουρα μικρότερη από την "*μόδα*" της χρήσεως αραβοπερσικών μουσικών όρων με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω.

Έτσι λοιπόν, ενώ η μουσική των φαναριώτικων τραγουδιών μιμούνταν αραβοπερσικό ρυθμό, τα στροφικά συστήματα που επικρατούσαν, επηρεάζονταν έντονα από την γαλλική ποίηση που ήταν λίαν δημοφιλής στους φαναριώτικους κύκλους. Χαρακτηριστικός είναι ο τύπος του τσελεμπή Γεωργάκη ο οποίος "*εσολατσάριζεν άνω κάτω αναγνώσκοντας ένα φραντζέζικο βιβλίον τζέπης περί έρωτος*".

Μεταξύ των συνθετών που συνέθεταν "*μισμαγιές*" ήταν ποιητές σαν τον Καλφόγλου, τον Γ. Σούτζο, τον Δραγουμανάκη, τον Πέτρο Λαμπαδάριο, τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, τον Νικηφόρο Ναυτουνιάτη, τον Σ. Βλαχόπουλο, τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη κ.ά., η δε καταγραφή τους γινόταν με την χρήση της Βυζαντινής παρασημαντικής.

Από τα τέλη του 18ου αιώνα είχε αρχίσει κιόλας η κυκλοφορία εντύπων συλλογών με αστικά τραγούδια και *μισμαγιές*, πρώτος δε από τους συλλέκτες αυτούς ήταν ο Ρήγας Βελεστινλής όπου στο "*Σχολείον ντελικάτων εραστών*" (1790)[2] διάνθιζε τα διάφορα διηγήματα με φαναριώτικα τραγούδια και στίχους. Βεβαίως ακολούθησε και η έκδοσις άλλων συλλογών όπως το "*Έρωτος αποτελέσματα*"[3], "*Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα*", "*Ευτέρπη*", "*Πανδώρα*", "*Αρμονία*", "*Καλλίφωνος Σειρήν*" κ.ά.

Οι "*μισμαγιές*" σήμερα βρίσκονται στις παραπάνω συλλογές και σε χειρόγραφα διασκορπισμένα σε διάφορα αρχεία και βιβλιοθήκες, αρκετές δε από αυτές έχουν καταγραφεί σε δισκογραφικές εργασίες σαν αυτή του Πέτρου Ταμπούρη.

Παραπάνω αναφέραμε ότι την περίοδο την οποία εξετάζουμε, παρουσιάστηκε και το φαινόμενο της "*μόδας*" της χρήσεως της αραβοπερσικής μουσικής θεωρίας, παράλληλα με αμειγώς μουσικές επιρροές ως εν αφορά το ύφος των τραγουδιών.

Ο γιατρός του μεγάλου Βεζύρη Ραγκήπ Πασά, Αθανάσιος Κομνηνός Υψηλάντης, στο χρονικό του "*Τα μετά την Άλωσιν*", μας αναφέρει πως όταν ο σουλτάνος Μουράτ κυρίεψε την Βαγδάτη το 1637, έφερε μαζί του στην Πόλη ως αιχμάλωτο τον περίφημο Πέρση μουσικό Σαχ-Κουλή, χάρις στον οποίο επικράτησε η "*μόδα*" της περσικής μουσικής. Πληροφορούμαστε επίσης πως ένας άλλος Περσογεωργιανός μουσικός ο Γιουσούφ Εμιρχιάνογλου, κάποιο βράδυ άκουσε έναν φαναριώτη να τραγουδά ένα περσικό *μπεστέ* και τότε όλο ενθουσιασμό είπε: "*κατά την μουσικήν υπερτερών εγώ πάντας τους ομογενείς μου, ήθελα νομίσει ευτυχή εμαυτόν αν εγινόμην μαθητής αυτού του ρωμιού*"[4].

Ήδη από τον 17ο αιώνα αναπτύσσεται έντονα στο Φανάρι της Πόλης και γενικά στα μεγάλα αστικά κέντρα του Ελληνισμού ένα πρωτότυπο, είδος Ελληνικού τραγουδιού, με έντεχνη μελωδική κατασκευή και λόγιο στίχο, το οποίο βρίσκουμαι καταγεγραμμένο σε ανθολογίες με τον τίτλο μισμαγιές. Στις ανθολογίες αυτές, καλλιεργημέ-

2. Εκδόσ. Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
3. Εκδόσ. Οδυσσέας, Mario Vitti.
4. Κ. Σάθας, εκδόσ. Ι. Χιωτέλλης, σελ. 139.

νοι θαμώνες των σαλονιών καταγράφουν ήδη γνωστά φαναριώτικα τραγούδια και στιχουργήματα ή δικά τους συνθεμένα κατά το φαναριώτικο ύφος.

Την αδυναμία των Ρωμιών για την περσική μουσική την επιβεβαιώνουν και τα περσικά τραγούδια, που βρίσκονται σε κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής του 16ου και 17ου αιώνα (μονή Ιβήρων, κώδικες 1189 και 1562).

Τον 18ο αιώνα οι Ρωμηοί σημειώνουν τον ήχο και τον ρυθμό των τραγουδιών τους με τους αραβοπερσικούς όρους μακάμ και ουσούλ.

Ενώ η μουσική των φαναριώτικων τραγουδιών μιμείται αραβοπερσικό ρυθμό, τα στροφικά συστήματα που επικρατούν φαίνεται να επηρεάζονται έντονα από την Γαλλική ποίηση, η οποία είναι επίσης δημιφιλής στους Φαναριώτικους κύκλους.

Δεδομένου ότι **"το Έρωτος αποτελέσματα"**, αποτελεί βασική πηγή πληροφοριών για την μελέτη της φαναριώτικης κοινωνίας, ποιήσεως και μουσικής, είναι σκόπιμο να γίνει αναφορά στο έργο αυτό με την βοήθεια του Mario Vitti, που επιμελήθηκε της σημερινής επανεκδόσεως. Το "Έρωτος αποτελέσματα" λοιπόν, είναι ένα τρίπτυχο Ερωτικών ιστοριών, διανθισμένων με πολλά τραγουδοποιήματα της εποχής όπου, τρεις νεαροί ερωτεύονται, σε διαφορετικές συνθήκες και με διαφορετικές συνέπειες, πριν από δύο αιώνες περίπου. Ο Γεωργάκης από την Κωνσταντινούπολη, ο Ανδρέας από την Κέρκυρα και ο Αντώνιος από τη Ζαγορά ζουν την μεγάλη περιπέτεια της νιότης τους, οι δύο πρώτοι στην Πόλη, ο τρίτος στην Πολτάβα στη Ρωσία. Τα αισθήματα των νέων είναι παράφορα και ολοκληρωτικά. Ξεσπούν μέσα σε μια κοινωνία αυστηρά ιεραρχημένη, με τρόπους συμπεριφοράς προκαθορισμένους και απαραβίαστους. Η κοινωνία αυτή έχει στα χέρια της πλούτη και εξουσία. Είναι "φωτισμένη" και έχει το βλέμμα προσηλωμένο στο κοινωνικό συμβόλαιο. Είναι "πολιτική", δηλαδή πολιτισμένη. Είναι ώριμη πια να εξορμήσει για το μεγάλο Αγώνα.

Χάρις στα τρία διηγήματα του "Έρωτος αποτελέσματα" μπαίνουμε στο σπίτι του τσελεμπή Γιακουμή, ακριβέστερα στη σάλα, στον πρώτο όροφο του αρχοντικού του, όχι μακριά από τα Ψωμαθειά της παλιάς Πόλης. Κατόπιν μπαίνουμε στη φιλόξενη τραπεζαριά του Αρμένιου Στεπαναγά, πατέρα της Χριψιμέ, που σφοδρά και "ελεεινά" την ερωτεύεται ο Κερκυραίος Ανδρέας, δραγουμάνος του πρέσβη της Βενετίας στο Πέρα της Πόλης. Η τρίτη ιστορία μας φέρνει σ' ένα αρχοντικό της Πολτάβας, όπου κατοικεί ο ηγεμόνας Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος με την ακολουθία του, όταν δε αυτός απουσιάζει για επισκέψεις ή για περίπατο, οι άνθρωποί του το ρίχνουν στο κουβεντολόγι και στο τραγούδι. Οι συνήθειες του κάθε τόπου και του κάθε σπιτιού, μας γίνονται γνωστές σκόπιμα, αφού αποτελούν έναν από τους κύριους στόχους της διήγησης, θέλουν δε να σημειώσουν τις προδιαγραφές του ορίου του επιτρεπτού.

Παραθέτωνται πάμπολλες φαναριώτικες ρομάντζες. Αυτή η αθρόα παρουσία των "τραγωδίων" αυτών, ακόμα και δίχως να ακούμε τη μουσική τους υπόκρουση, "μουσταάρι", "νιγρίζ", "μακάμ σαμπά" ή άλλη, δυστιχώς δεν έτυχαν εκτιμήσεως από τους φιλολόγους όπως αναφέρθηκε και αλλού, προφανώς λόγω μουσικής άγνοιας. Ωστόσο τα τραγούδια αυτά πρέπει να αποτελούσαν μεγάλο δέλεαρ την εποχή εκείνη με το οποίο ο συγγραφέας του βιβλίου δελέαζε τους τότε αναγνώστες. Διαφήμιζε στον τίτλο τα πολιτικά τραγούδια και τα καταλογογραφούσε με αλφαβητική σειρά στον τελικό

πίνακα για να τα βρίσκει κανείς στα γρήγορα, σε ώρα ανάγκης, προκειμένου να τα απαγγείλει ή να τα τραγουδήσει στις ωραίες φαναριώτικες βραδιές.

Αν και κατά τα πρόσφατα χρόνια μία ή δύο από τις τρεις ιστορίες έγιναν γνωστές χάρη στην ανθολόγησή τους, ποτέ δεν ήταν προσιτές στο σύνολό τους στο καλλιεργημένο κοινό, ούτε και προσέχτηκαν όσο έπρεπε από τους μελετητές της λογοτεχνίας. Εξαίρεση αποτελούν ο Κ.Θ. Δημαράς και ο Λέανδρος Βρανούσης, ο Mario Vitti, που ωστόσο πλησίασαν το βιβλίο με την προσοχή τους στραμμένη στην εξερεύνηση του διαφωτισμού ως κίνησης ιδεών ή ως ιστορικής φάσης με κεντρικούς πρωταγωνιστές τον Ρήγα, τον Κοραή, τον Ψαλίδα. Ο δεύτερος μάλιστα ασχολήθηκε με αυτό λεπτομερέστερα και με μεγάλο μεράκι. Άλλες αξιόλογες εργασίες απέβλεπαν σε αναλύσεις καθαρά ιστορικού ή βιβλιογραφικού χαρακτήρα με πρόθεση να αποδώσουν το έργο στον Ψαλίδα ή σε άλλο πιθανό λόγιο της εποχής, ενώ σοβαρότατη και αξιολογότατη προσέγγιση έκανε η Άντεια Φραντζή στα Μισμαγιά του Ζήση Δαούτη, όπου αναφέρεται εν γένει στις φαναριώτικες αυτές συλλογές.

Το **Έρωτος αποτελέσματα** εντάσσεται χρονολογικά και οργανικά σε μια διαδοχή πεζογραφικών έργων αρκετά αβέβαια διαγεγραμμένη, ειδικά αν προσβλέπουμε σε έργα αφήγησης με στόχους "τέρψεως", και αφήσουμε έξω πεζά με άλλους στόχους, εξωλογοτεχνικούς, όπως παλαιότερα το Ρεμπελιό των ποπολάρων (1628), ή αφηγηματικές σελίδες των ιεροκηρύκων (του Νεόφυτου Ροδινού, λόγου χάρη), είτε σε εποχή σύγχρονη με τα διηγήματα του Έρωτος αποτελέσματα, εγχειρίδια διδαχής (όπως η Γεωγραφία νεωτερική των Δημητριέων, που είναι του 1791), ή ακόμα και την άφθονη επιστολογραφία, που περιέχει κάποτε δείγματα κεφάτης αφήγησης.

Μέσα σ' αυτή την πορεία, η μετάφραση-διασκευή του ρήγα, **Σχολείον των ντελικάτων εραστών** (Βιέννη 1790), αποτελεί έναν ουσιαστικό σταθμό. Απευθύνεται σε "*αισθαντικές νέες και νέους*" με την πρόθεση να τους προσφέρει "*μίαν αμυδράν ιδέαν των κατά την Ευρώπην ηδονικών αναγνωσμάτων*" και "*εν αυτώ να ηδύνει και να ωφελήσει τον αναγνώστην του*". Βρισκόμαστε δηλαδή έξω από το περίφραγμα των "*ψυχωφελών*" αναγνωσμάτων, στο οποίο ανήκουν έργα εξαίρετης τέχνης όπως είναι και το "*Νέον μαρτυρολόγιον*" του Νικόδημου Αγιορείτου, που δημοσιεύεται δύο χρόνια μετά το Έρωτος αποτελέσματα.

Τελικά, το "*Έρωτος αποτελέσματα*" θα μπορούσε να ενταχθεί πιο αβίαστα στο δίκτυο μεταφράσεων από την γαλλική παραγωγή. Αλλά τα λίγα έργα που μεταγλωττίζονται, αν εξαιρέσουμε το Σχολείον των ντελικάτων εραστών, που πραγματεύεται θέματα σύγχρονα της παριζιάνικης ζωής, έχουν χαρακτήρα ηθικοδιδακτικό με υπόθεση ξένη από την πραγματική ζωή κι αυτών ακόμα των ευρωπαϊκών πληθυσμών. Ένα μυθιστόρημα με μεγάλη απήχηση στη Γαλλία, και μάλιστα με βυζαντινή υπόθεση, το Belisaire (1767) του Marmontel, μεταφράστηκε ως Ηθική ιστορία του Βελισσαρίου από τον Π. Λαμπανιτζιώτη[5].

Η έλλειψη μεταφράσεων από την πληθωρική παραγωγή μυθιστορημάτων της Γαλ-

5. Βιέννη 1783, στο ίδιο τυπογραφείο με το Έρωτος αποτελέσματα.

λίας αυτής της εποχής, με ερωτικές πολύπλοκες περιπέτειες και αδίστακτους λιμπερτίνους ως πρωταγωνιστές, δεν πρέπει να μας οδηγήσει στη σκέψη ότι το Ελληνικό κοινό έμενε απληροφόρητο. Κάθε άλλο μάλιστα: *"Οι ευγενείς της Κωνσταντινούπολης συνηθίζουν ως επί το πλείστον την γαλλικήν γλώσσαν να μαθαίνουν καλύτερα από την ελληνική δια να ηδύνονται με τα διάφορα ρομάντζα οπού έχει"*[6].

Έστω με κάποια έκπτωση στην υπερβολή για τον αποκλειστικό σκοπό της γαλλομάθειας, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι νέοι των Βαλκανίων καταβρόχθιζαν τα γαλλικά ρομάντζα "περί έρωτος", κι όχι μόνο σουλατσάροντας στους μπαχτσέδες έξω από τα τείχη της Πόλης, όπως ο νέος περί του οποίου γίνεται λόγος στο Έρωτος αποτελέσματα.

Μάλιστα φαίνεται πώς ο Αλέξανδρος Κάλφογλου, νουθετώντας τον ανεψιό του, που είχε ξενιτευτεί για να προκόψει στο Βουκουρέστι, στην Ηθική στιχουργία προσπαθούσε να τον αποτρέψει από τα "φραντσέζικα χαρτιά" με τα οποία ξετρελλαίνονται οι νέοι:

> *Λέγουν: Έχομεν βιβλία και ρομάντζα γαλλικά*
> *είμεθα πεφωτισμένοι, φιλοσόφων μαθηταί*
> *και οι συγγραφείς οι πρώην ητον όλ' υποκριταί*

Όπως θα το περιμέναμε, τα μυθιστορήματα που ερεθίζουν περισσότερο το ενδιαφέρον δεν είναι τα ηθικοδιδακτικά[7], αλλά τα άλλα, όπως αυτό του οποίου δίνεται περίληψη στην τρίτη ιστορία του Έρωτος αποτελέσματα. Ας σημειωθεί ότι το ελευθεριάζον θέμα του αναφερόμενου μυθιστορήματος συνίσταται απλώς στα δικαιώματα γάμου ανάμεσα σε δύο νέους με φυσιλογική ερωτική έλξη και την απαγόρευση που θέτει ο πατέρας του νέου.

Ας δούμε όμως, ποιο είναι το θέμα των τριών ιστοριών. Καταρχήν και οι τρεις πραγματεύονται περιπτώσεις σύγχρονης τότε ζωής. Η τρίτη μάλιστα μπορεί να χρονολογηθεί άνετα, αφού ο πρωταγωνιστής της ακολουθεί τάχα τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο τον Φιλικό κατά την φυγή του από τη Μολδαβία στα 1786[8]:

Η τρίτη ιστορία, αλλά και οι δύο πρώτες, που τοποθετούν τη δράση τους στην επικαιρότητα, σημειώνουν μια ριζοσπαστική ανανέωση της θεματογραφίας: εγκαταλείπουν τους στερεότυπους μύθους του αρχαίου ή του παλιού κόσμου[9], και φέρνουν στο προσκήνιο πρόσωπα ζωντανά, υπαρκτά, οικεία, καθόλου διαφορετικά απ' αυτά που διαβάζουν τις ιστορίες. Μια κοινωνία συνειδητοποιεί την ταυτότητά της.

Οι τρεις νεαροί, που προέρχονται από τρεις διαφορετικούς χώρους της Ρωμιοσύνης, δείχνουν την ακτίνα δράσης της φυλής και την ενότητα συμπεριφοράς της. Ο Κωνσταντινουπολίτης, ο Κερκυραίος και ο Ζαγοριανός ανήκουν στην ίδια τάξη και

---

6. Έρωτος αποτελέσματα, σελ. 2.

7. Ας συμπεριλάβουμε σ' αυτή την κατηγορία και το διδακτικό Νέος Ανάχαρσις, του J.J. Bertelemy, κι αυτό μεταφρασμένο, εν μέρει από τον Ρήγα.

8. Το επεισόδιο του "Φιλικού", του "δραπέτη", ήταν ακόμα πρόσφατο και η περίπτωση του νεαρού γραμματικού της ακολουθίας του είχε εξασφαλισμένο το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

9. Ή και του ανατολίτικου που συναντούμε σε φυλλάδες όπως η Νέα Χαλιμά.

στο ίδιο κοινωνικό σχήμα: είτε γιος του κάπου-κεχαγιά (αξιωματούχου της Πύλης), είτε δραγουμάνος (διερμηνέας) του Βενετού πρέσβη, είτε γραμματικός ενός θησαυροφύλακα της Μολδαβίας, είναι χρισμένοι μ' ένα κύρος που προέρχεται άμεσα ή έμεσα από την Κωνσταντινούπολη, κέντρο διττής εξουσίας.

Ο Ρωμιός της Πόλης, ονόματι Γεωργάκης, παντρεύεται την κόρη ενός άλλου μεγιστάνα της οθωμανικής εξουσίας. Ο Κερκυραίος με επίσημη θέση επαυξάνει το κύρος του με το να βρίσκεται στην πρεσβεία της Κωνσταντινούπολης. Ο Ζαγοριανός, που είναι στην υπηρεσία του ηγεμόνα της Μολδαβίας, αποκτά τα διαπιστευτήριά του με τον αρραβώνα του στην Πόλη.

Οι δύοι πρώτες ιστορίες διαδραματίζονται στην Κωνσταντινούπολη. Η πρώτη στην παλιά Πόλη, εκεί που βρίσκεται το Σαράι και το Φανάρι. Δεν προσδιορίζεται που ακριβώς κατοικεί ο τσελεμπή-Γεωργάκης, γιος του κυρ Αντωνάκη, κάπου-κεχαγιά στα ανάκτορα. Συχνάζει όμως στους κήπους των Ψωμαθειών, λίγο παραέξω από τα τείχη, προς την πλευρά του Μαρμαρά. Εκεί συναντιούνται πρώτη φορά οι δύο νέοι πρωταγωνιστές. Και οι δύο ανήκουν στην ίδια κοινωνία. Οι γονείς τους χαίρονται για την αμοιβαίαν "κλίσιν" και ευλογούν το γάμο. Τα βάσανα, διανθισμένα με δεκαπέντε τραγούδια, κρατούν λίγο. Γι' αυτό η πρώτη ιστορία είναι και η συντομότερη.

Η δεύτερη ιστορία διαδραματίζεται στο Σταυροδρόμι, την αριστοκρατική συνοικία πέρα από τον Κεράτειο, *"εις το Σταυροδρόμι το οποίον είναι κατοίκημα των Ευρωπαίων, δηλαδή όλων των πρέσβεων των της Ευρώπης αυλών, εις το οποίον ανθεί η ελευθερία των κατοίκων όχι ολιγότερον από τα Ευρωπαϊκότερα μέρη"*. Ο χώρος εμπνέει το προαίσθημα ότι κάτι το έκτακτο μπορεί να συμβεί εκεί και τελικά συμβαίνει. Ο δραγουμάνος Ανδρέας, από τα πρώτα γένη της Κέρκυρας, εργάζεται στην πρεσβεία της Βενετίας, σ' ένα κτίριο που υπάρχει και σήμερα, γνωστό ως ιταλική πρεσβεία. Απέναντι κατοικεί ο Στεπάν-αγάς, "ταραπχανατζής" του σουλτάνου. Είναι γνωστό στους ειδικούς ότι το νομισματοκοπείο, darphane, της οθωμανικής αυτοκρατορίας ήταν προνόμιο των Αρμενίων, και Αρμένης, όχι Τούρκος, όπως νόμισαν οι μελετητές, ήταν ο Στεπάν, Στέφανος. Ο Ανδρέας ερωτεύεται την κόρη του την Χοροψιμά, πιο σωστά Χριψιμέ, η οποία όμως, σαν κορίτσι φρόνιμο, ξέρει ότι ο έρωτας αυτός δεν μπορεί να προκόψει και δεν ανταποκρίνεται. Με τον Ανδρέα όμως ερωτεύεται σφοδρά η εξαδέλφη της Μεϊρέμ, Μαρία, ορφανή, με κηδεμόνα τον αδελφό της. Ο Ανδρέας στέλνει διάφορα ραβάσια στη Χριψιμέ. Άλλα τόσα στέλνει η Μεϊρέμ στον Ανδρέα. Όλα άδικα. Αγανακτεί ο πατέρας για το θράσος, απαγορεύει τις συναντήσεις. Επέρχεται η καταστροφή. Ο Ανδρέας γράφει το τελευταίο του τραγούδι για τη Χριψιμέ και ξεψυχά. Και η Μεϊρέμ γράφει ένα τραγούδι, δεν προφταίνει να πει "αχ" "από το βάθος της καρδίας της" και ξεψυχά κι αυτή. Η Χριψιμέ, από τη λύπη της, αποφασίζει να μείνει ανύπαντρη, παραιτούμενη από "πάσης αισθητικής ηδονής". Ο διηγηματογράφος επιπλήττει τους γονείς γιατί άφησαν από "δεισιδαιμονία" να πεθάνουν τα παιδιά τους. Πραγματικά κανένας νόμος της εκκλησίας δεν απαγορεύει το γάμο ανάμεσα σε δύο χριστιανούς, όπως είναι ο ελληνορθόδοξος και η Αρμενία Γρηγοριανή, αλλά οι κοινωνικές προκαταλήψεις είναι ισχυρότερες και από τους νόμους.

Το τρίτο διήγημα μας φέρνει στην Πουλτάβα, δηλαδή την Πολτάβα. Το φρούριό

της, που μνημονεύεται εδώ, είναι φημισμένο επειδή στην αρχή του αιώνα ο Πέτρος έδωσε εκεί μια μάχη και θριάμβευσε. Ο γραμματικός του "καμαράση", του θησαυροφύλακα του "δραπέτη" Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου, ο Αντώνιος ο Ζαγοραίος, περιφέρεται αργόσχολος όσο και όλοι οι άλλοι φυγάδες της συνοδείας, περιμένοντας τις εξελίξεις. Ερωτεύεται τη Βαρβάρα. Ο έρωτας του Αντώνη είναι αιφνίδιος και ξεχειλίζει σε δεκάδες τραγούδια.

Με αφορμή λοιπόν τις παραπάνω αναφορές στα φαναριώτικα τραγούδια και τις συλλογές (μισμαγιές) που τα περιέχουν, πρέπει να αναφερθεί, πώς οι στιχουργοί των μισμαγιών είναι πολυάριθμοι. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται σίγουρα και γνωστοί ψάλτες της εποχής. Καθώς όμως οι στίχοι καταγράφονται σε χειρόγραφες ανθολογίες από αντιγραφή σε αντιγραφή παραδίδονται στη ανωνυμία.

Πολλά από τα στιχουργήματα είναι καμωμένα από γυναίκες Φαναριώτισες, γεγονός που φανερώνει καλλιέργεια και χειραφέτηση, ενώ η καταγραφή των μελωδιών γίνεται τότε ή αργότερα με χρήση της Βυζαντινής παρασημαντικής.

Μεταξύ των ποιητών η μουσικών που συνέθεσαν μισμαγιές ήταν ο Καλφόγλου, ο Γ. Σούτσος ο Δραγουμανάκης, ο Πέτρος Λαμπαδάριος, ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, ο Νικηφόρος Ναυτουνιάτης, ο Σ. Βλαχόπουλος, ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης κ.α.

Οι μισμαγιές, όπως προαναφέρθηκε, βρίσκονται σήμερα σε χειρόγραφα διασκορπισμένες σε διάφορα αρχεία και βιβλιοθήκες. Πρώτος ο Ρήγας Βελεστινλής στο "Σχολείον ντελικάτων εραστών" (Βιέννη 1790) διασκευάζει ξένα διηγήματα και τα διανθίζει με φαναριώτικα τραγούδια και στίχους. Ακολουθεί η έκδοση και άλλων συλλογών όπως του "Έρωτος αποτελέσματα" που αναλύθηκε παραπάνω, "Νέος ερωτόκριτος", "Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα" "Ευτέρπη", "Πανδώρα", "Αρμονία", "Καλλίφωνος σειρήν" και άλλα μεταξύ των οποίων και Καραμανλήδικες συλλογές σαν το μεδζμουάι μακαμάτ τοτ Ι.Γ. Ζωγράφου Κεϊβελή[10].

Ξένοι περιηγητές καταγράφουν κάποτε παρόμοια δημοφιλή τραγουδάκια, πάγκοινα ίσως –ιδίως στα μεγάλα αστικά κέντρα– τα οποία όμως δεν ήταν δημοτικά, όπου οι στίχοι τους είναι συνθέματα λογίων στιχουργών.

Εξάλλου τον 18ο αιώνα γράφτηκε στην Πόλη μια έντεχνη σύνθεση με τίτλο "*μακαμλάρ κιαρί*" στην οθωμανική γλώσσα και "*Μέγα σύστημα*" στην Ελληνική, η οποία περιέχει τα αραβοπερσικά μακάμια. Οι στίχοι ήταν του Μπεϊζαδέ Γιάνγκου Καρατζά και η μουσική του Τζελεμπή Γιάνγκου Θεολόγου, η σύνθεση αυτή δε μεταγράφτηκε στην νεώτερη μουσική βυζαντινή γραφή/παρασημαντική από τον Κων/νο Πρωτοψάλτη και εξεδόθη από τον Θεόδωρο Φωκαέα.

Στηριζόμενος στο παραπάνω μουσικό έργο, το 1881, ο Π.Γ. Κηλτζανίδης στο βιβλίο του "*Μεθοδική διδασκαλία της εξωτερικής μουσικής*", έγραφε για τους ήχους και τις διαιρέσεις τους: "*... προτιθέμενος να πραγματευθώ περί του εξωτερικού της καθ' ημάς Ελληνικής μουσικής μέλους, και βουλόμενος να καταστήσω την διδασκαλίαν αυτού όσον οίον τε καταληπτότερον και ακριβεστέραν, άρχομαι, εκ της αντιπαραθέσεως*

10. 1872, επανέκδοση από τις εκδόσεις Κουλτούρα 1999.

της Ελληνικής προς την Αραβοπερσικήν μουσικήν, ήτις, ώς προς τας βάσεις, τα διαστήματα των φθόγγων και τα διάφορα γένη μηδέν παραλλάσσει της ημετέρας, τουθ' όπερ εμελέτησα και εξηκρίβωσα εντελέστατα επί του διαγράμματος του μουσικού οργάνου Πανδουρίδος ή Πανδούρας καλουμένου. Η μόνη διαφορά των δύο τούτων μουσικών έγκειται εν τη γλώσση π.χ. οι καθ' ημάς ήχοι παρ' Αραβοπέρσαις καλούνται Κύρια Μακάμια, οι παραγόμενοι ήχοι καλούνται Σιουπτέδες, οι ημίτονοι Κύριοι Σιουπτέδες, και ούτω καθεξής καθώς θέλομεν ιδεί προβαίνοντες. Το τοιούτον συνέβη και παρ' ημίν, οίτινες, παραλαβόντες εκ των αρχαίων ημών προγόνων, μετωνομάσαμεν τον Δώριον, Πρώτον ήχον κ.λπ.".

Τα κυριώτερα μουσικά όργανα με τα οποία αποδιδόταν η λόγια μουσική των φαναριωτών ήταν το ***κανονάκι*** (ο αρχαίος Ελληνικός κανών) για το οποίο έχουμε σύγχρονη αναφορά από το 1573, όπου ο Γάλλος Phillipe du Fresne-Canaye το είδε σε έναν Ελληνικό γάμο στο Πέρα, το ***σαντούρι, το λαούτο, το ταμπούρι*** (αρχαία Ελληνική πανδουρίς), ***η λύρα***, το ***νέι***, το ***ταμπούρι με δοξάρι***, το ***μπεντίρ*** ή ***νταΐρές*** (το αρχαίο τύμπανο), το ***ντέφι*** και τα ***νάκαρα*** (τύμπανα με ορειχάλκινο ηχείο).

Όσα αναφέραμε έως τώρα έκαναν τον Baud Bovy να γράψει στο δοκίμιό του για το Ελληνικό τραγούδι ότι: "*... πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι οι φαναριώτες, συνδιάζοντας αραβικά μακάμια και ουσούλια με γαλλικά στροφικά συστήματα, έδωσαν άλλο ένα δείγμα του γνωρίσματος που είχαν πάντα οι Έλληνες να συγχωνεύουν ανατολίτικα και δυτικά στοιχεία..... παρά όμως τις επιρροές το τελικό αποτέλεσμα αναγνωρίζεται ως Ελληνική μουσική.....*".

Ο Κ.Ν. Σάθας στο "*Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*" αναφέρει για την αναζωογόνηση της μουσικής την εποχή των Παλαιολόγων.

"*Ότι δε εις την μουσικήν ταύτην ανακαίνισιν πολύ συνετέλεσε και η του δήμου μουσική, πληροφορούμεθα εκ των τότε πρώτον αναφαινομένων διαφόρων πολιτικών σκοπών τονισμένων κατά την εκκλησιαστικήν μουσικήν...*" και "*Τοιούτους πολιτικούς σκοπούς απαριθμεί ο καρδινάλιος Πίτρας τους εξής: Άγαλμα, αειδωνατικόν, αναγραμματισμός, αναποδισμός, δοχεία Θετταλικά, ετερορόχαι, καλογηρικόν, λαλίστρα, λατρινός, μονοφυράριος, νενανίσματα, Βουλγάρα, Βουλγαρικόν, Δυσικόν, Φραγγικόν, Περσικόν, Εθνικόν κ.λπ. Τα δημοτικά τούτα άσματα περισυνάζομενα και εκδιδόμενα μετά της μουσικής αυτών, εκτός του ότι πλουτίζουσι την περί το είδος τούτο πτωχοτάτην ελληνικήν φιλολογίαν, δύνανται να συντελέσωσι και εις την επίλυσιν πολλών μουσικών μυστηρίων*".

Τα μέλη "Ψαλτήρα" και "Εις την είσοδον" είναι του 14ου αιώνα και ανήκουν στο παραπάνω είδος.

Το "Εις την είσοδον" είναι σύνθεση, που πιθανώς παίζονταν κατά την είσοδο αυτοκράτορα, αρχιερέα ή άλλου σημαντικού προσώπου, στο ναό. Η παρουσία ορχηστρών στις επίσημες εκδηλώσεις, δηλώνεται από πολλά κείμενα της εποχής. Άλλωστε, τον ίδιο καιρό: "*αι ωδαίς χαρμοσύνοις*", αποτελούσαν την πομπή του πατριάρχη Ησαΐα, ενώ θέσπισμα του Ανδρόνικου Β' επέτρεπε στον λαό να ψάλλει κατά χορούς πανηγυρικά τραγούδια και να χορεύει στις εκκλησίες μπροστά στην εικόνα της Παναγίας.

Ο Κ.Ν. Σάθας αναφέρει επίσης τα εξής:

Μουσικός με ταμπούρ, συνοδεύει χορευτή και οι συνδαιτημόνες διασκεδάζουν.

"... *είναι αξιοπαρατήρητον ότι, ενώ η λατινική εκκλησία μεταχειρίζεται τας λέξεις Cantus, Cantare, Cantor αδιαφόρως επί εκκλησιαστικού και πολιτικού άσματος, η ελληνική μουσικητικώς διακρίνει το πολιτικόν τραγούδι από του εκκλησιαστικού άσματος και αυτός δε ο λαός, ενώ λέγει τραγούδι, τραγωδώ, τραγουδιστής επί λαϊκού άσματος, επί του εκκλησιαστικού μεταχειρίζεται πάντοτε τας λέξεις ψάλλω, ψαλμωδία, ψάλτης*".

"*Εις τον ωραίον Βόσπορον*
εις της τρυφής τα στήθη, η
ποίησις της νέας Ελλάδος
εγεννήθη"

(1833, Πανόραμα της Ελλάδος, Αλ. Σούτσος).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η άλωση της Πόλης, δεν επέφερε τον αφανισμό των Ελλήνων, πολύ περισσότερο δε, δεν εξαφάνισε την μουσικοποιητική τους τάση και ικανότητα, η οποία πλέον εκφραζόταν με θρήνους σαν το *Ανακάλημα της Κων/πολης*, με 128 15σύλλαβους ανομοιοκατάληκτους στίχους ανωνύμου συγγραφέα, ή τον *Θρήνο των τεσσάρων Πατριαρχείων*, με 102 15σύλλαβους ομοιοκατάληκτους στίχους του Μαρκιανού Κώδικα VII no 43, τον *Θρήνο και κλαυθμό περί της Κων/πόλεως* του 1618, Βενετία 1672, του Ματθαίου Μυρέων, ή τον θρήνο του παπα-Συναδηνού του Σερραίου, *περί του γένους των Ρωμαίων, το πώς εκατασταθήκαμεν και πώς εχάσαμεν την Πόλιν και όλα τα αγαθά*, κωδ. 153 μονής Κουτλουμουσίου Αγ. Όρους, ο *θρήνος για το θανατικό της Ρόδου* του Εμμ. Γεωργιλλά και άλλα.

Δεν ήταν όμως μόνον οι θρήνοι. Ο έρωτας και η αγάπη, έβρισκαν έκφραση σε τραγούδια όπως τα *Ροδίτικα Ερωτοπαίγνια*, ή τα "*Ιστορία και όνειρο*" και "*Ερωτικόν Ενύπνιον*", του Μαρίνου Φαλιέρου, που ίσως αποτέλεσαν και πηγή εμπνεύσεως για τα μετέπειτα φαναριώτικα καταστιχάκια.

Στα επτάνησα που η οθωμανική παρουσία δεν ήταν αισθητή, παρουσιάζονται ποιητικά έργα σαν αυτά του Ιάκωβου Τριβώλη (*1545*), με τίτλο *Ιστορία του Ταγιαπιέρα* και *Ιστορία του ρέ της Σκότζιας με την ρήγισσα της Εγγλιτέρρας*, που παρά την Σπαρτιάτικη καταγωγή του, η οικογένειά του έζησε στην Κέρκυρα και την Ιταλία. Ενώ οι *Λόγοι διδακτικοί του πατρός προς τον υιόν* του Μάρκου Δεφαράνα και το *Περί γέροντος να μην πάρη κορίτσι*, ανωνύμου, συνέχισαν την επτανησιακή μουσικοποιητική παράδοση.

Έντονη παρουσία είχαν και η Κρήτη με την Κύπρο. Τα *Κυπριακά ερωτικά ποιήματα*, ανωνύμου, πρόγονοι κι αυτά των αντιστοίχων φαναριώτικων, εναλλάσσονται στις έρευνές μας με τα διδακτικά και παραινετικά ποιήματα του Κρητικού δικηγόρου Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, του Μαρίνου Φαλιέρου, του Κρητικοβενετσιάνου Μπεργαδή, του Ιω. Πλουσιαδηνού, την *Κοσμογέννηση* του Γ. Χούμνου, τον *Ύμνο στην Μ.*

Γυναίκα με lavta (λαούτο) και αργιλέ

Μαγδαληνή του Α. Σκλέντζα και την *Θρηνητική ρίμα* του Ιω. Πικατόρου.

Η σατυρική ποίηση κάνει προσπάθεια να συνεχίσει το Αριστοφανικό πνεύμα, με έργα σαν αυτά του Στεφ. Σαχλίκη, ή το *Συναξάριον των ευγενικών γυναικών και τιμιοτάτων αρχοντισσών*, τον *Έπαινο των γυναικών*, αλλά και την *διήγηση του Γαδάρου, λύκου και αλεπούς*, ή το υπέροχο "*Ο κάτης και οι ποντικοί* ", ανωνύμου, τα οποία μάλλον πήραν την έμπνευσή τους από τα υστεροβυζαντινά ποιήματα ο *Φυσιολόγος*, *Διήγησις παιδιόφραστος των τετραπόδων ζώων*, *Πουλολόγος ή οι γάμοι του Κόκορα* και το *Συναξάριον του τιμημένου γαδάρου*, ανωνύμων.

Η Κρήτη λόγω της ιδιαιτερότητάς της, εκείνη την εποχή έδωσε μεγάλα έργα, σαν την *Συμφορά της Κρήτης* του Μ. Σκλάβου και την *Πολιορκία της Μάλτας* του Αντ. Αχέλη, ενώ δεν έλειψαν ειδυλλιακά ποιήματα σαν την *Βοσκοπούλα*, ανωνύμου, ή έργα δραματικής ποίησης σαν την *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση, τον *Ζήνωνα*, ανωνύμου και το *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* του Ιω.-Ανδρ. Τρωίλου.

Οι ποιητική κωμωδία[11], το ποιμενικό δράμα σαν την *Πανώρια* ή *Γύπαρις* του Γ. Χορτάστη, συνυπήρχαν αρμονικά με το θρησκευτικό δράμα, *η Θυσία του Αβραάμ* και το ποιητικό μυθιστόρημα *Ερωτόκριτος* του Β. Κορνάρου, που εν πολλοίς μας θυμίζει σαν θεματολογία τα βυζαντινά "*ιπποτικά*" μυθιστορήματα, "*Καλλίμαχος και Χρυσορρόη*", "*Βέλθανδρος και Χρυσάντζα*", "*Λίβιστρος και Ροδάμνη*", "*Φλώριος και Πλατζιαφλώρα*", ή το "*Ιμπέριος και Μαργαρώνα*".

Αλλά και μετά την πτώση της Κρήτης, στο διάστημα 1669-1708, έχουμε ποιητικά έργα όπως την *Διήγησιν δια στίχων του δεινού Κρητικού πολέμου*, του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή, *τον Θρήνο της Κρήτης*, του Γερασ. Παλλαδά και τα *Άνθη Ευλαβείας* της ποιητικής δηλαδή συλλογής των μαθητών της Ελληνικής Φλαγγινείου σχολής Βενετίας.

Βεβαίως παράλληλα με αυτή την λόγια ποίηση, λειτουργούσε και η δημοτική παράδοση, στηριζομένη είτε στις "*παρακαταλογές*", είτε στην επική βυζαντινή ποίηση του έπους του Διγενή, όπως μας πληροφορεί ο Ν. Πολίτης. Δυστυχώς όμως αυτή η λυρική δημοτική ποίηση δεν έτυχε αξιόλογης καταγραφής με νότες σε "*παρτιτούρες*" της εποχής, με αποτέλεσμα να συνεχιστεί μεν, αλλά μέσα από την προφορική παράδοση, μεταλλαγμένη και προσαρμοσμένη στις διάφορες εποχές και τις περιοχές του Ελληνισμού.

Το παραπάνω, δεν είναι υποχρεωτικά κακό, ούτε σημαίνει πως λόγω της μη μουσικής καταγραφής, χάθηκε ο διαχρονικός συνδετικός κρίκος της λαϊκής-δημοτικής μουσικής παράδοσης, αφού έτσι κι αλλιώς υπάρχει η ποιητική καταγραφή των κειμένων

11. Κατζούρμπος και Στάθης του Γ. Χορτάτση, αλλά και ο Φορτουνάτος του Μ. Φώσκολου.

Γυναίκα με βιόλα ή sinekemani

σε διάφορες συλλογές δημοτικών τραγουδιών, αλλά και η ζώσα προφορική παράδοση. Απλώς οι μουσικολόγοι ερευνητές στερούνται των μουσικών καταγραφών με νότες, μένοντας έτσι με την γλυκιά λαχτάρα, του να είχαν μπροστά τους ένα δημοτικό τραγούδι με νότες από τους πρώτους αιώνες της εμφάνισής του.

Παρά ταύτα, στο Άγιο Όρος, αυτό τον μεγάλο θεματοφύλακα της πολιτιστικής κληρονομιάς του Ελληνισμού, υπάρχουν μερικά δημοτικά τραγούδια μεταγεγραμμένα με βυζαντινές νότες (*παρασημαντική*), τα οποία πιστεύουμε πώς βοηθούν πολύ στο να καταδειχθεί επιστημονικά –με γραπτές δηλαδή πηγές–, η συνέχεια και το ζύμωμα των τραγουδιών αυτών, από την ύστερη αρχαιότητα, στο βυζάντιο κι από εκεί στον νεώτερο Ελληνισμό, όπως αυτός βίωσε τον αυτοπροσδιορισμό του μέσα στην Οσμανική πραγματικότητα.

Η Δέσποινα Μαζαράκη, εκτός από το υπέροχο δοκίμιό της για το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, είχε εκδόσει κι ένα βιβλίο με τίτλο: "*Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορείτικα χειρόγραφα*" και πρόλογο του Samuel Baud-Bovy, εκδ. Φίλιππος Νάκας.

Οπωσδήποτε δημοσιεύσεις σαν αυτή του Σπ. Λάμπρου με τα 13 τραγούδια του κώδικα 1203 - *Κρατηταρίου* της μονής Ιβήρων[12], ή οι εξαντλητικές έρευνες του Γρ. Στάθη σε όλες τις μονές του Αγίου Όρους, βοήθησαν στην καταγραφή και τελικά στην ερμηνεία των πρώτων Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών σε παρτιτούρες, με βυζαντινή παρασημαντική.

Μιά πολύ σπουδαία ανακάλυψη είναι πως, στον Κώδικα 262 της μονής Ξηροποτάμου (*αρχές 17ου αιώνα*), αναφέρεται ότι οι καλόγεροι έλεγαν κοσμικά-δημοτικά τραγούδια: "*έτερα, τα οποία λέγονται εις ευθυμίας και χαράν*".

Στην μονή Ιβήρων υπάρχουν και άλλοι Κώδικες με παρασημασμένα τραγούδια, όπως ο Κ. 1054 των αρχών του 18ου αιώνα με το τραγούδι "*Αγριοπούλι μερώθου μου*", (*φ. 172α*), ή ο παλαιότερός του Κ. 1189 του έτους 1562, στον οποίο ο Γ. Στάθης την 21η Ιουνίου 1972 βρήκε αρκετά Περσικά τραγούδια, αλλά και ένα Ελληνικό που το χαρακτήρισε σε σχετικές δημοσιεύσεις του, την 14η Ιανουαρίου 1975 στην Ιερά Σύνοδο και την 4η Μαρτίου 1976 στην Ακαδημία Αθηνών, μέσω ανακοινώσεως του ακαδημαϊκού Μ. Παλλάντιου, ώς το παλαιότερο δημοτικό τραγούδι, μελισμένο σε βυζαντινή παρασημαντική.

Ο αείμνηστος Samuel Baud-Bovy, θεωρεί πως τα τραγούδια αυτά πράγματι είναι δημοτικά (*εκτός από δύο που τα θεωρεί Λόγια)* και μάλιστα Κρητικής ενδεχομένως προελεύσεως, αναλογιζόμενος το γεγονός πως, οι περισσότεροι αγιογράφοι εκείνης της εποχής, (*ίσως φορείς των τραγουδιών*), ήταν Κρητικής καταγωγής.

12. Νέος Ελληνομνήμων 1914, σελ. 423-432.

Ο Hazir Aga με ταμπούρ

Μάλιστα κατά την άποψή μας, η αγάπη των αγιογράφων (*είτε αυτοί ήταν κοσμικοί, είτε ιερομόναχοι*) για τα τραγούδια και τις κοσμικές διασκεδάσεις, όπως εξάλλου πιστοποιεί ο Κ. 262 της μονής Ξηροποτάμου, πρέπει να ήταν αυτή που έσπρωξε το 1744 τον ιερομόναχο/αγιογράφο Ησαΐα, να ζωγραφίσει τις γνωστές σκηνές "*γλεντιού*", με χορούς, ταμπουρά, ύδραυλι, αυλούς και τύμπανα, στον Νάρθηκα του Καθολικού της μονής Κουτλουμουσίου Αγ. Όρους, χωρίς να παραλείψει από τις απεικονίσεις του και τον ζωδιακό κύκλο.

Το αρχαιότερο λοιπόν, κατά τον Γ. Στάθη, Ελληνικό δημοτικό τραγούδι (*Ο Samuel Baud-Bovy εξέφρασε επιφυλάξεις θεωρώντας το Λόγιο και όχι δημοτικό*) μελισμένο με βυζαντινή σημειογραφία, είναι του 1562, και περιέχεται στα φ. 125β-127β του χφ. Κώδικα 1189 της μονής Ιβήρων Αγ. Όρους, τον οποίο έγραψε-αντέγραψε ο ιερομόναχος Λεόντιος Κουκουζέλης ο εξ Αθηνών, για τον οποίο δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες, εκτός του ότι ήταν ο γραφέας των μουσικών Κωδίκων 1189, 964, και 1204 της ώς άνω μονής.

Το τραγούδι αυτό, σε ήχο πλάγιο τέταρτο με απήχημα *Νανά*, λέει:

"Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε,
χαίρεσθε τον καλό μου,
περδίκια κακανίσετε
κι αποκοιμίσετέ τον.

Ντος τι γιαλλιαλλι ντος τουμ
γιαλαλλαλλαλλε
ταραΐλινε ντος τουμ
γιαγιαλαλε ταλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα τανατιρινε.

Δάφνη και μερσίνη εσύ 'σαι
και τα φύλλα σου μυρίζουν,
και τα φύλλα σου μυρίζουν
και χειμών' και καλοκαίρι.

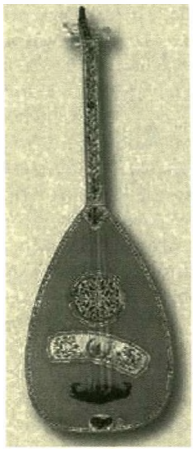
Έχω βοτάνι της φιλιάς
να σπείρω 'γώ στες στράτες,
τα μονοπάτια τα περνά
γοργά να με τη φέρουν.

Ντος τι γιαλλιαλλι ντος τουμ
γιαλαλλαλλαλλε
ταραΐλινε ντος τουμ
γιαγιαλαλε ταλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα τανατιρινε.

Τα πουλίτζα κοιλαδούνε
'γείρου δεν τα αγαπάς,
καν παράσκυψε και πέμε,
νιότερε και τι γυρεύεις.

Να συνηθίσει το πουλί
να μπει στο περιβόλι,
να κακανίζει τας αηγάς
ω δια την ποθητήν μου.

Ντος τι γιαλλαλλι ντος τουμ
γιαλαλλαλλαλλε
ταραΐλινε ντος τουμ
γιαγιαλαλε ταλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα τανατιρινε.



Το Πολίτικο λαούτο ή lavta

Το φιλίν το με ζητάς
ακόμη ουκ ήρτεν ο καιρός,
κι αυτό δίνομαι ποσώς
ν' απομένω λιγερή[13].

Στον ίδιο κώδικα, ο Γ. Στάθης, ανακάλυψε και ένα περσικό τραγούδι καταγεγραμμένο ομοίως με βυζαντινή σημειογραφία, αλλά με οθωμανική προφορά των στίχων.

Το γεγονός αυτό, της ανέσεως δηλαδή με την οποία οι Έλληνες μουσικοί της εποχής μεταχειρίζονταν τους βυζαντινούς ήχους και τα αραβοπερσοθωμανικά makam, καταδεικνύει την οικειότητα που ένιωθαν με τα συστήματα αυτά, εκ της προφανούς συγγένειάς τους, λόγω της κοινής τους θεωρητικής τουλάχιστον καταγωγής από την μουσική των αρχαίων Ελλήνων, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί και αναπτυχθεί στην ανατολική Μεσόγειο κατά την ύστερη αρχαιότητα.

Με την βοήθεια του καθηγ. Χρατς Μπαρτικιάν του πανεπ. του Έρεβαν, ο Γ. Στάθης κατόρθωσε να μεταφράσει τους στίχους του περσικού, αλλά με οθωμανική προφορά των στίχων κατεγεγραμμένου τραγουδιού της μονής Ιβήρων, ώς εξής:

"Ω αγαπημένη μας, ανάμεσα στο παραπέτασμα, σαν αίμα τριανταφυλλένια
_____ αγαπημένη μας.
Ω εσύ, που για όλους τους φίλους σου έχεις ψωμί
_____
αγνοείς, δεν ξέρεις πώς σ' αγαπώ,
_____ τις καρδιές μαγεύεις.
Εμείς ξέρουμε το ζωογόνο σου διαμάντι,
είμαστε δεμένοι στα γοητευτικά σου μαλλιά.
Εάν μια στιγμή με νάζι κοιτάξεις σε 'μάς, θα δεις,
πώς θέλουμε να γίνουμε το χώμα των ποδιών σου.
Εμείς πάνω στη στράτα σου κουρασμένοι και αδύνατοι,
αδύνατοι ***Μετζνούν*** *είμαστε στη στράτα σου*[14].

Το Μετζνούν, είναι το όνομα του γνωστού ήρωα του ρομαντικού έπους του Νιζαμί (*12ος αιώνας*) "*Λεϊλά και Μετζνούν*", το οποίο φαίνεται πως είχε πάρει την σημασία, του γενικά ερωτευμένου νέου. Ο Θωμάς Κορομπίνης, με το εκ Θεσ/νίκης συγκρότημα "*Εν χορδαίας*", παρουσίασαν σχετικά πρόσφατα στην Ελληνική δισκογραφία το έπος αυτό σε μια καλαίσθητη και άρτια δουλειά.

13. Βλ. σχετ. *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τόμος 51, 1976.
14. Βλ. σχετ. *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τόμος 51, 1976.

Γυναίκα με σαντούρι

Όπως είναι γενικά αποδεκτό απ' όλους τους σύγχρονους εθνομουσικολόγους και ειδικά αναφέρει ο Μ. Δραγούμης, κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, δηλαδή καθ' όλο το διάστημα της οθωμανοκρατίας, οι Ρωμηοί-Έλληνες συνέχισαν να ψάλλουν, να χορεύουν και να τραγουδούν, κρατώντας ζωντανές, αλλά και εμπλουτίζοντας τις μουσικές παραδόσεις που κληρονόμησαν από το Βυζάντιο.

Η μόνη μουσική τους που φαίνεται να εγκαταλείφθηκε προσωρινά στη τύχη της, ήταν εκείνη που εξυπηρετούσε τις ανάγκες της "*άρχουσας*" τάξης στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην Πόλη και αυτό γιατί, με τον αφανισμό και τη διασπορά της βυζαντινής αριστοκρατίας, δεν υπήρχε πια λόγος ύπαρξής της.

Όμως, κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, όπως σημειώνει ο Μ. Χατζηγιακουμής στο θεμελιώδες έργο του "*Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820*", οι εκκλησιαστικοί μουσικοί/μαΐστορες, στράφηκαν προς νέες παράλληλες πηγές έμπνευσης, δηλαδή, προς την "*θύραθεν-εξωτερική*" μουσική.

Στην κατηγορία αυτή, της Θύραθεν, (*δηλαδή της εκτός των θυρών των εκκλησιών*) μουσικής, υπάγονται διάφορα έργα Ρωμηών συνθετών της Πόλης που ακολουθούν τους κανόνες της αραβοπερσικής και οθωμανικής μουσικής των μακαμιών, ενός οικείου τους δηλαδή συστήματος.

Τα κείμενα αυτής της λόγιας-θύραθεν/εξωτερικής μουσικής, πότε ήταν στα ελληνικά και πότε στα οθωμανικά, αλλά με ελληνικό αλφάβητο, δηλαδή γραμμένα στα καραμανλήδικα. Σ' αυτά υπάγονται επίσης και ορισμένα κοσμικά (εθνικά) κρατήματα, όπως το "*λεγόμενο σύριγξ, παρά δε των Ισμαηλιτών μουσχάλι*" του Αρσενίου του μικρού.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε πως, από τους ψάλτες-συνθέτες που ήκμασαν στην Πόλη μετά την Άλωση, κανένας δεν εκτιμήθηκε τόσο πολύ για τις επιδόσεις του στην θύραθεν μουσική (*ιδίως στην οθωμανική*), όσον ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος (1735-1778;).

Ένα αυτόγραφο χειρόγραφο "*θύραθεν-εξωτερικής*" μουσικής του Πέτρου, είχα την τύχη να μελετήσω το καλοκαίρι του 1999, στη βιβλιοθήκη Γριτσάνη της Μητρόπολης Ζακύνθου, μαζί με το χφ. 305 της ιεράς μονής Ξηροποτάμου Αγίου Όρους, που ομοίως είδα το καλοκαίρι του 1999 στην εν λόγω μονή και στο οποίο καταγράφονται ένδεκα "*προοίμια ήτοι ταξίμια τουρκιστικώτερον μαθημάτων συντεθέντα παρά κυρ Πέτρου Πελοποννησίου*".

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος ο Λαμπαδάριος (*δηλ. αριστερός ψάλτης του Πατριαρχείου*), είχε επαγγελματικές, αλλά μάλλον και ερωτικές αντιξηλίες, με τον συμπατριώτη του εκ Πελοποννήσου Ιάκωβο (1740 περ.-1800), βοηθού αρχικά αριστερού και στην συνέχεια δεξιού ψάλτη, που αργότερα προβιβάστηκε σε πρωτοψάλτη.

Από την μελέτη του χφ. κώδικα 1428, της ιεράς μονής Βατοπεδίου με τον τίτλο Μελπομένη, που συνετάγη στο Ιάσιο το 1818 από τον αρχιάδοκονο Πατριαρχείου

Αντιοχείας και δάσκαλο της εν Ιασίωι κοινής μουσικής σχολής, Νικ. Ναυτουνιάρη ή Καντουνιάρη τον Χίο και είχα την τύχη να φωτογραφήσω το καλοκαίρι του 1997, παρουσιάζοντάς τον ολόκληρο ως επίμετρο στο τέλος της παρούσας, φαίνεται πώς ο Ιάκωβος, έκανε με τον Πέτρο ποιητικές "*κόντρες*" για τα μάτια κάποιας Κων/πολίτισσας.

Πλέον συγκεκριμένα, στην αριστερή σελίδα με αριθμό 280, όπως βλέπουμε το χφ., σύμφωνα με τον ανθολόγο αρχιδιάκονο αναφέρεται: "*Πέτρου Πελοποννησίου ένεκα έρωτος, τούτου δε αντίκειται το, Η ωραιότης του Ιακώβου*". Το ποίημα του Πέτρου ξεκινάει ώς εξής:

"*Δεν είναι τρόπος να γένη άλλη*
τόσον ωραία με τόσα κάλλη
κι όσοι θαρρούνται πώς είναι κι άλλη
αναισθησίαν έχουν μεγάλη....."

Ομοίως στην αριστερή σελίδα με αριθμό 134, του ιδίου χφ., ο ανθολόγος αρχιδιάκονος Ν. Ναυτουνιάρης, παραθέτει την "*απάντηση*" του Ιακώβου στον Πέτρο με δεκασύλλαβο ιαμβικό μέτρο, σημειώνοντας πώς "*έχουσι δε οι στίχοι το Δεν είναι τρόπος του Πέτρου Πελοποννησίου το ερωτικόν*":

"*Η ωραιότης δεν θεωρείται,*
μήτε τελείως καταμετρείται
εις ένα μόνον πρόσωπον πλέον
χωρίς να είναι κι άλλο ωραίο....."

Τα παραπάνω ποιήματα ή ψαλτοτράγουδα, παρουσιάζονται με την μορφή ερωτικής επιστολής (*ραβασίου*) και στο "*Έρωτος αποτελέματα*", συγκεκριμένα στην περιγραφή της δεύτερης ιστορίας της συλλογής, υπό τον τίτλο "*Έρωτας ελεεινός ενός Κερκυραίου δραγουμάνου, του της Βενετίας Πρέσβεως εν Κων/πόλει*", δηλαδή του Ανδρέα δραγουμανάκη προς την Αρμένισσα Χριψιμέ.

Ο Ιάκωβος παράλληλα με τα εκκλησιαστικά του μέλη, μας άφησε και αρκετά τραγούδια σε στίχους δικούς του, αλλά και άλλων Φαναριωτών ποιητών, όπως του μπεϊζαδέ Γιάγκου Καρατζά (1769-1808).

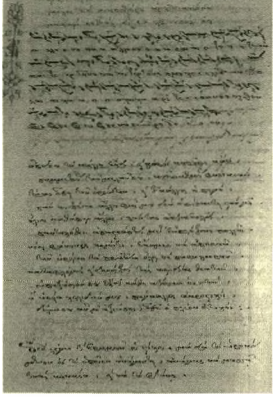
Κάτι παρόμοιο, όχι όμως με την μορφή της ποιητικής άμιλλας, συμβαίνει και με τρία ερωτικά τραγούδια του μετέπειτα Μητροπολίτη και επαναστάτη του 1821, Π.Π. Γερμανού, που ομοίως κατά την παραμονή στην Κων/πολη κατά τα τέλη του 18ου αιώνα, αρχές 19ου, ως συνοδός του Γρηγορίου Ε', όντας ερωτευμένος με την φαναριώτισσα, δόμνα Κατήνκω (*μάλλον πρόκειται για την Αικατερίνη Μ. Γκίκα*) της αφιέρωσε τα τραγούδια του αυτά.

Ο αρχιδιάκονος Ν. Ναυτουνιάρης τα κατέγραψε, τα μελοποίησε και τα παρουσίασε στο χφ. *Μελπομένη*, κατά τα ανωτέρω.

Όμως στο τραγούδι της σελ. 148, που με ακροστιχίδα το όνομα ΚΑΤΗΝΚΩ, ο Γερμανός αφιέρωσε στην εκλεκτή του, ο Ναυτουνιάρης δεν παρέλειψε να υποσημείωσει:

"*Δεν λέγω (ό)τι βρωμούν οι στίχοι. Μα δια το υποκείμενον εις το οποίον ανάγονται, ανάγκη να μασσά τινάς κοινκία και να το φτύση*". Ίσως ο Ναυτουνιάρης δεν συμπαθούσε την Αικ. Γκίκα, λόγω του ότι αυτή, συχνά εκφραζόταν με σατυρικά ποίηματα/τραγούδια (*θα δούμε ένα παρακάτω σε αναφορά για τις φαναριώτισσες*), πράγμα δηλαδή πολύ "*προχωρημένο*" για την πουριτανική εποχή.

Το ερωτικό αυτό τραγούδι σε makam σεγκιάχ (*ήχο λέγετο*) του μετέπειτα Π.Π. Γερμανού λέει:



Οι στίχοι του Παλαιών Πατρών Γερμανού, σε μουσική και παρασημαντική του αρχιδιακόνου Ν. Ναυτουνιάρη, προς την Δόμνα Κατήνκω, όπως αποτυπώνονται πρωτότυπα στο χφ. ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ της Ιεράς Μονής Βατοπαιδίου Αγ. Όρους.

"***Κ**αλλονή ωραιοτήτων και τερπνή μου χελιδών*
όλαι αι χάριτες συνήλθον εις εσένα σωρηδόν.
Άπειρα τα κάλλη έχεις και χωρίς κουσούρι καν
συμμετρίαν των μελών σου κι ευρυθμίαν φυσικιάν.
***Τ**έρας είσαι των ορώντων και του κάλλους η πηγή,*
σαν κι εσένα άλλη φως μου, δεν ευρίσκεται στην γη.
***Ή**λιος καθάπερ άλλος πάντας ακτινοβολείς,*
πανταχόθεν απαστράπτεις μετ' εκπλήξεως πολλής.
***Ν**έος φάνηκες κομήτης, έκαμες να απορρούν,*
των ωραίων τα πρωτεία όλαι σε παραχωρούν.
***Κ**αταφλέγεις και δροσίζεις τας καρδίας θεατών,*
υπεξούσιόν σου έχεις κάθε κτίσμα ορατόν.
***Ω** ωραία χελιδών μου, πάγκαλλος ακροστιχίς,*
δούλον σου αν μ' αξιώσεις, είμ' ο πλέον ευτυχής"[15].

Πάντως οι τρεις παραπάνω ερωτικά εμπνευσμένοι τραγουδοποιοί, Πέτρος, Ιάκωβος και Γερμανός, τελικά προτίμησαν να μείνουν άγαμοι.

Τα πρώτα μουσικογραμμένα φαναριώτικα τραγούδια κυκλοφόρησαν μεταφρασμένα στο πεντάγραμμο σε ορισμένα δυτικά δημοσιεύματα της προεπαναστατικής περιόδου, όπως του Guys και του Laborde, με τους οποίους έχουμε ασχοληθεί σε ειδικό κεφάλαιο για τους Ευρωπαίους περιηγητές και τις καταγραφές τους στις μουσικές της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Περισσότερα τέτοια τραγούδια, αλλά με βυζαντινή παρασημαντική-σημειογραφία, υπάρχουν στην συλλογή Πανδώρα.

Τα πιο γνωστά σήμερα **χειρόγραφα** μισμαγιών είναι τα παρακάτω:

1. Το Χειρόγραφο Γραμματικού, το οποίο φέρει την ένδειξη Κωνσταντινούπολη 1776. Το αντίγραφο του χφ. αυτού, έγινε από τον Απόστολο Βακαλόπουλο (*το πρωτότυπο καταγράφηκε κατά τη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής*). Περιέχει φαναριώτικα

15. Εάν διαβάσουμε την ακροστιχίδα του τραγουδιού με τα έντονα τονισμένα γράμματα, προκύπτει το όνομα ΚΑΤΗΝΚΩ, ο έρωτας του Π.Π. Γερμανού.

Γυναίκα με ταμπουρά

τραγούδια που συχνά μνημονεύονται ως Πολιτικά τραγούδια, Ιωαννίτικα και δημοτικά δίστιχα.

2. Το Χειρόγραφο του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο περιέχει μεταφράσεις θεατρικών έργων του Μεταστάσιου, μεταφράσεις ποιημάτων και πρωτότυπα στιχουργήματα.

3. Το Χειρόγραφο Ηλιάσκου Σωτηρίου ή Σωτήρογλους. Αυτο περιεχει μεταφράσεις έργων όπως, "*Η ακατοίκητος νήσος*" του Μεταστασίου, "*Η Αδελαΐς, βοσκοπούλα των Άλπεων*" του Μαρμοντέλ καθώς επίσης και πρωτότυπα έργα όπως "*ο Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*", η γνωστή πλέον θεατρική σάτυρα κατά του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου, γραμμένη από τον Γ.Ν. Σούτσο, την οποία παρουσίασε στο ευρύ κοινό, με μία άριστη έκδοση ο Δ. Σπάθης το 1995, από τις εκδ. Κέδρος, καθώς και ένα μεγάλο αριθμό τυπικών φαναριώτικων στιχουργημάτων.

4. Το χειρόγραφο Μπάκρη-Σβορώνου, των αρχών του 19ου αιώνα, το οποίο περιέχει φαναριώτικα τραγούδια, καραμανλήδικα και μπεγιαδί με εναλλαγή ελληνικού και καραμανλήδικου στίχου. Σε αρκετές περιπτώσεις αναφέρονται ονόματα στιχουργών-μουσικών, όπως επί παραδείγματι Γεώργιος Φερζουλάς, Ιωάννης Δραγουμανάκης, Χατζή Αβδουλάχ, δερβίς Ισμαήλ, Μαχμούτ Εφένδη κ.α.

5. Το χειρόγραφο Σκορδίλη, το οποίο στο πρώτο μέρος του συγκεντρώνει διάφορα φαναριώτικα τραγούδια, ενώ προς το τέλος, πατριωτικούς ύμνους. Προέρχεται από τη βιβλιοθήκη Μαυροκορδάτου - Μπαλτατζή, αξιολογήθηκε δε από τον συλλέκτη και αντιγραφέα, Παναγιώτη Σκορδίλη.

6. Το χειρόγραφο Σπύρου Μπουγιουκλή, στο οποίο ο Αθηναίος ποιητής συγκεντρώνει πριν τον αγώνα του '21, σε χειρόγραφο τετράδιο, διάφορα δημοτικά δίστιχα, φαναριώτικα στιχουργήματα, καθώς και δικά του ποιήματα με την ένδειξη "*σύνθεμα ιδικόν μου*".

7. Το χειρόγραφο 1428, με τον τίτλο "***Μελπομένη***". Αυτό είναι μια συλλογή φαναριώτικων και λοιπών τραγουδιών, του αρχιδιακόνου του Πατριαρχείου Αντιοχείας, Νικηφόρου Ναυτουνιάρη, ή Καντουνιάρη του Χίου, ευρισκόμενο σήμερα στην ιερά μονή Βατοπεδίου Αγίου Όρους, γραμμένο το 1818 στο Ιάσιο και το οποίο είχα την τύχη να φωτογραφήσω ολόκληρο σε έγχρωμο φιλμ, τον Αύγουστο του 1997, στην εν λόγω μονή, μαζί με τον καλό μου φίλο και μελετητή της μουσικής Παύλο Ερευνίδη.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στο τέλος της παρούσας εργασίας και πριν την καταχώρηση της γενικής βιβλιογραφίας, παρουσιάζεται ολόκληρο το χφ., ως επίμετρο μετά σχολίων και αναφορών στο περιεχόμενό του.

8. Το χειρόγραφο Ραιδεστηνού, με ανώνυμες συνθέσεις του 18ου και 19ου αιώνα, αλλά και του Νικηφόρου και του Ιακώβου, με αρκετές από αυτές να είναι καταγραμ-

μένες στα καραμανλήδικα (*οθωμανικοί στίχοι με Ελληνικό αλφάβητο*) και προχρυσανθινή μουσική γραφή. Ανήκει στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο.

9. Το χειρόγραφο 231 της Γενναδείου Βιβλιοθήκης (19ος αι.). Περιέχει κυρίως ανώνυμες συνθέσεις, αλλά και μερικές του Γρηγορίου, σε Χρυσανθινή μουσική γραφή.

10. Το αυτόγραφο χφ. του Πέτρου Πελοποννησίου Λαμπαδαρίου, της βιβλιοθήκης Γριτσάνη στην Μητρόπολη Ζακύνθου.

11. Μεγάλος αριθμός χειρογράφων Ελληνικών, ρουμανικών, καθώς και μεικτών, βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας, στο Βουκουρέστι. Σ' αυτά τα χειρόγραφα αναγνωρίζουμε συχνά τον τύπο της μισμαγιάς και εντοπίζουμε ικανό αριθμό φαναριώτικων στιχουργημάτων.

12 & 13. Δύο χειρόγραφα της Βιβλιοθήκης της Σμύρνης. Πηγή έμμεσων πληροφοριών για την ύπαρξη των δύο χειρογράφων είναι η επιστολή Γ.Κ. Υπερείδη προς Emile Legrand, στον οποίο ο γράφων γνωστοποιεί την αγορά μιας χειρόγραφης ανθολογίας για λογαριασμό της βιβλιοθήκης της Σμύρνης και συγχρόνως μνημονεύει την προγενέστερη αποστολή προς αυτόν "*ετέρου χειρογράφου*" από το οποίο δημοσιεύει ο Legrand στην *Bibliotheque Grecque Vulgaire* απόσπασμα της μετάφρασης του Έρωτος δραπέτου του Μόσχου από τον Νικόλαο Μαυροκορδάτο.

Η φωτιά που έκαψε τη Σμύρνη, την 1η Σεπτεμβρίου του 1922, κατέστρεψε την περίφημη βιβλιοθήκη της πόλης και μαζί τα χειρόγραφα αυτά. Ωστόσο, τα δύο αυτά χειρόγραφα της επιστολής Υπερείδη θα μπορούσαν ίσως να ταυτισθούν με δύο του καταλόγου χειρογράφων της Βιβλιοθήκης Σμύρνης του Παπαδόπουλου Κεραμέως, δηλαδή το χειρόγραφο που περιελάμβανε τα ανώνυμα στιχουργήματα, μαζί με ένα του 18ου αιώνος που περιείχε "*συλλογήν δημοτικών ασμάτων*" και το χειρόγραφο που περιείχε τα επώνυμα στιχουργήματα με μια "*συλλογή ασμάτων υπό διαφόρων, εποχής αρχών του παρόντος [δηλαδή του 19ου] αιώνος*".

14. Στην κατοχή του Παπαδοπούλου Κεραμέως, είχε περιέλθει επίσης και ένα χειρόγραφο της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνος, που περιελάμβανε "*πλουσιωτάτην συλλογήν ποιήσεων του δευτέρου ιδία ημίσεος του 18ου αιώνος, σχεδόν δε απασών γενομένων εν Κωνσταντινουπόλει, περί το Φανάριον και τα εν Βοσπόρω φαναριώτικα μέγαρα παρά μουσουργών και ποιητών ουχί τυχαίων*".

15. Το χειρόγραφο του 18ου αιώνα με αριθμό 4 (*πρώην 492*), της ιεράς μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας, που βρήκα τυχαία και μελέτησα το 1985 ώς τότε φοιτητής της Νομικής σχολής Αθηνών, όπου στα φύλλα 62ν, 133ν και 154ν, υπάρχουν τρία θρηνητικά στιχουργήματα.

Το πρώτο από αυτά, στο φ. 62ν, αποτελείται από 30 δεκαπενταπεντασύλλαβους, οξύτονους ομοιοκατάληκτους στίχους, ενώ φέρει την εξής σημείωση: "*Από Χριστού γεννήσεως έτη 1790. Αντίγραμμα και κόπος των παρόντων αποφθεγμάτων εμού* ***Χρυσάνθου Τζέρτου****, όταν έγινα εξ αμαρτιών μοι εξόριστος εις Κύπρον, με μεγάλην ευχαρίστησιν μερικών συμπολιτών μου όπου η φύσις τους έτζι τους έκαμεν. Στίχοι των βασάνων της εξορίας μου θρηνητικοί*".

Χωρίς να έχω μαζί μου φωτογραφική μηχανή, αντέγραψα μερικούς στίχους από τα ποιήματα αυτά.

"Πάθη βάσανα και πόνοι, εξορίας στεναγμοί
όλα καταβασανίζουν το δικό μου το κορμί.
Κι άνεσιν ποσώς δεν έχω, έλεος από τινά,
εγεννήθηκαν για μένα τα κακά παντοτινά....."

Το δεύτερο στιχούργημα στα φ. 133ν και 134ν, αποτελείται από 32 δεκαπεντασύλλαβους, παροξύτονους, ομοιοκατάληκτους στίχους, αρχίζοντας ώς εξής:

"Τι πόνος και πολύς καημός και στην καρδιά μου λαύρα,
οπού εμπρός στα μάτια μου φαίνονται όλα μαύρα.
Τι πόνο και πολύ καημό όπ' έχω στην καρδιά μου,
όπου με κατατρύπησαν μέσα στα σωθικά μου....."

Τέλος το τρίτο στιχούργημα στο φ. 154ν, αποτελείται από 16 δεκαπεντασύλλαβους οξύτονους ομοιοκατάληκτους στίχους, όπου τουλάχιστον οι 10 πρώτοι είναι πανομοιότυποι με του στιχουργήματος του φ. 62ν, ενώ στην συνέχεια λένε:

"Ίσως κάμη μερχαμέτι (merhamet = οίκτος, ευσπλαγχνία), ίσως πια με λυπηθή
κι απ' την τόσην ασπλαγχνίαν πλέον να μεταβληθή.
Τα κακά εις καλά να στρέψη, να με κάμη να χαρώ,
γιατί πλέον να βαστάξω βάσανα δεν ημπορώ.
Τι αδυνάτησ' η καρδιά μου, χάνω την υπομονή
και πεθαίνω και γλυτώνω απ' την τόσην της ορμή".

Απ' ότι κατορθώσαμε να μάθουμε, μέσω της Πατρινής ιστορικής βιβλιογραφίας[16], ο Χρύσανθος Τζέρτος, υπήρξε Πατρινός προεστός, που για άγνωστη αιτία οι συμπατριώτες του τον κατηγόρησαν στον Καδή των Πατρών Σαλή εφέντι, εξορίζοντάς τον στην Κύπρο.

Επιστρέφοντας στις χειρόγραφες μουσικές ανθολογίες, πρέπει να αναφέρουμε πως, ο Σκαρλάτος Βυζάντιος μνημονεύει την ύπαρξη ενός *"παλαιού μετζμουά"*, που περιελάμβανε πάνω από 200 στιχουργήματα. Στο τρίτομο έργο του *"Η Κωνσταντινούπολις, ήτοι περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική της περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως και των εκατέρωθεν του κόλπου και του Βοσπόρου προαστείων αυτής (Αθήνα 1869, τ. 3, Εθνική βιβλιοθήκη)"* σχολιάζει τη γλώσσα και την ποιητική παραγωγή των Φαναριωτών ώς εξής:

"Αλλά μόλις απαλλαχθείσα η ελληνική γλώσσα των λατινισμών και των φραγκισμών υπέπεσεν εις τους τουρκισμούς, τους οποίους άδηλον πλέον πως και πότε θα αποσείση"[17].

Εν τούτοις, δημοσιεύει ορισμένα από τα φαναριώτικα στιχουργήματα του *"παλαιού μετζμουά"*, καθώς και τα ονόματα *"διακεκριμένων εν τω Φαναρίω ποιητών, του Κάλφογλου, του Δραγομανάκη, του Αρμάση Σαούλ, του πρωτοψάλτου Ιακουμάκη,*

16. Αρχείο Χ. Λόντου, τ. Α', σ. 200-201.
17. Σελ. 599 επ.

του Πέτρου Λαμπαδάριου και τα στιχουργήματα των ποιητριών Δόμνας ***Κατήνκως*** *και Δουδούς Υψηλάντη*" στις σελίδες 599-605.

Αυτή η Πολίτισσα Δόμνα Κατήνκω Γκίκα, ήταν η γυναίκα που με τα καμώματά της είχε ξετρελλάνει τον διάκονο Γερμανό, τον μετέπειτα Μητροπολίτη Παλαιών Πατρών, όπως περιγράψαμε παραπάνω.

Παρά τις επιφυλάξεις που εκφράζει και τις επικρίσεις του, ο Βυζάντιος παραδέχεται εν τέλει πώς:

> "*Και ταύτα πάντα ήρεσκον, ευδοκίμουν, απεστηθίζοντο, ετραγωδούντο, αντεγράφοντο! Οι δε ποιηταί αυτών αντημείβοντο, επευφημούντο, ήσαν περιζήτητοι. Πόσα ρόδινα χείλη δεν τοις εμειδίασαν, πόσοι ωραίων οφθαλμοί δεν τους εκρυφοχαιρέτησαν, διότι πάσα εποχή έχει τα θέλγητρά της, το πνεύμα της, τους εποποιούς της*" (*σελ. 605*).

Πάντως οι μισμαγιές, παρά τις πληροφορίες που πιστοποιούν τη μεγάλη διάδοσή τους σε χειρόγραφη μορφή, δεν διασώθηκαν σε ανάλογα ποσοστά και όσες έφτασαν έως εμάς ουσιαστικά παρέμειναν ανέκδοτες. Αυτός είναι και ο λόγος που η ανώνυμη στιχουργία, αυτή που αντιπροσωπεύει τη λυρική φαναριώτικη ποίηση, τουλάχιστον έως τον Χριστόπουλο (1772-1847), μας είναι γνωστή από την έντυπη παράδοσή της.

Έως την έκδοση της πρώτης αμειγούς ανθολογίας του είδους, τα φαναριώτικα τραγούδια παρουσιάζονται μόνον εμβόλιμα, μέσω των εκδόσεων που θεωρούνται ως τα πρώτα δείγματα νεοελληνικού λογοτεχνικού πεζού λόγου (πρωτότυπα και μεταφράσεις), όπως στο προαναφερθέν Σχολείον των ντελικάτων εραστών του Ρήγα (Βιέννη, 1790), στο Έρωτος αποτελέσματα (Βιέννη 1792), στον Νέον Ερωτόκριτον του Διονυσίου Φωτεινού (Βιέννη, 1818), καθώς επίσης και στην πρώτη αμειγώς έντυπη ανθολογία του Ζήση Δαούτη "*Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα*" (Βιέννη, 1818).

Εξ άλλου, φαναριώτικη –γλωσσικά και στιχουργικά– εκδοχή του Ερωτόκριτου, ονομάστηκε **Νέος Ερωτόκριτος**. Στον πρόλογο της έκδοσης ο Δ. Φωτεινός γράφει:

> "*Εφύλαξα μεν το νόημα της του παλαιού Ερωτοκρίτου μυθιστορίας, επήξησα δε και παρέκτεινα τούτο επί μάλλον και μάλλον με διάφορα έντονα και ανθηρά στιχουργήματα και με τραγώδια...*".

Πολίτες των αστικών κέντρων στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και το Φανάρι, αλλά και πολίτες του κόσμου, είχαν στραμμένη την προσοχή τους στα μηνύματα του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, συντηρούσαν την παράδοση και την συγκέρασαν με το πνεύμα της Ελληνικής Ανατολής, όπως ήθελε και ο θεωρητικός της εποχής Δημητράκης Καταρτζής, ο εμπνευστής της επαναδιατυπώσεως της Αριστοτελικής "*Αρχής της μεσότητος*" ως πρώιμος "*σοσιαλιστής*" (*sic*), εκατό χρόνια πριν τον Γάλλο Ζαν Ζωρές[18].

18. Βλ. σχετ. Ν. Σαρρή, *Φιλοσοφία Οσμανοκρατούμενου Ελληνισμού*, Πανεπ. παραδόσεις.

Ωστόσο, το ζήτημα της ανωνυμίας με την οποία καλύπτονται οι στιχουργοί της περιόδου αυτής παραμένει ανοικτό. Μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως στο χφ. Μελπομένη αναφέρονται τα ονόματά τους. Είναι πάντως βέβαιο πως, ανάμεσα στα ανώνυμα στιχουργήματα που περιλαμβάνονται στις μισμαγιές, υπάρχουν και ποιήματα γνωστών στιχουργών και μουσικολογιότατων της εποχής.

Η χειρόγραφη παράδοση των ανθολογιών συνδέεται στενά με την προφορική μετάδοση των τραγουδιών και αυτό επιβεβαιώνεται ως ένα βαθμό από το γεγονός ότι τα τραγούδια παρουσιάζονται με αρκετές παραλλαγές από ανθολογία σε ανθολογία. Δεν πρέπει να ξεχνούμε πως το τραγούδι είναι το αποτέλεσμα μιας συλλογικής δράσης είτε ανήκει στην δημώδη/υπερατομική δημιουργία είτε στην έντεχνη προσωπική και αυτό συμβαίνει καθώς γίνεται αποδεκτό από το συλλογικό σώμα με το τραγούδισμα ή ακόμη και με το άκουσμα.

Ο ανθολόγος, μπορεί να καταγράψει ένα τραγούδι από μνήμης και να το παραλλάξει, ή να τροποποιήσει κάποιους στίχους με βάση τις δικές του απόψεις, προκαταλήψεις ή ακόμη λόγω της δικής του διαφοροποιημένης παιδείας και των γλωσσικών του προτιμήσεων, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η παρανάγνωση ή και το παράκουσμα.

Αλλά σε γενικές γραμμές, οι ποιητές αυτής της μεταβατικής περιόδου δεν διεκδικούν τον διαχωρισμό τους από την κοινωνία, εκτός βεβαίως μεμονομένων περιπτώσεων όπως ο Χριστόπουλος, ο Βηλαράς, ο Σακελλάριος, κ.α., που αποτελούν τις εξαιρέσεις που προαναγγέλλουν τη νέα εποχή.

Τους πρώτους μετεπαναστατικούς χρόνους, η φαναριώτικη ποίηση δεν εξαφανίστηκε από το λογοτεχνικό προσκήνιο, αλλά συναντάται εκ νέου στις ποιητικές ανθολογίες δημοτικής κυρίως ποίησης, καθώς και στις μουσικές ανθολογίες που τυπώθηκαν στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αίγινα, το Ναύπλιο, την Αθήνα, την Πάτρα και αλλού. Παρότι στις ποιητικές ανθολογίες, τα ερωτικά ποιήματα παραχωρούν τελικά τη θέση τους, στους ηρωικούς στίχους του '21, στις μουσικές ανθολογίες την κυρίαρχη θέση εξακολουθεί να κατέχει το φαναριώτικο ερωτικό και εν γένει κοινωνικό τραγούδι.

Τις πρώτες δεκαετίες μετά την επανάσταση, κυκλοφόρησαν συνολικά 23 έντυπες μουσικές ανθολογίες με Ελληνικά, Καραμανλήδικα, οθωμανικά και λοιπά τραγούδια, ουσιαστικά όμως πρόκειται για 21 ανθολογίες, αφού 2 από αυτές, τυπώθηκαν δύο φορές. Ενδεικτικά αναφέρουμε όσες με κάθε τρόπο έπεσαν στην αντίληψή μας και τουλάχιστον ξεφυλλίστηκαν:

> "*Βίβλος καλουμένη* ***Ευτέρπη*** *Περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, με προσθήκην εν τω τέλει και τινων ρωμαϊκών τραγωδίων εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν Εξηγηθέντων εις το νέον της Μουσικής σύστημα παρά Θεοδώρου Φωκαέως, και Σταυράκη Βυζαντίνου των μουσικολογιωτάτων (… 1830, Κων/πολη, βλ. σχετ. επανέκδοση από εκδ. Κουλτούρα)*".

Στην Κωνσταντινούπολη επίσης εκδόθηκε η δίτομη ανθολογία (1843 και 1846) με την επωνυμία: "*Η* ***Πανδώρα****, ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών (…) περιέχουσα Γραικικά τραγώδια εξήκοντα και δύο, και έτερα είκοσι εις μέλος ευρωπαϊκόν, με προσθήκην εν τω τέλει ενός μαθήματος γραικικού εις μακάμια*

(ήτοι ήχους) εβδομήκοντα και πέντε, εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκαέως[19].

Το 1848, πάλι στην Κωνσταντινούπολη, εκδόθηκε η "***Αρμονία, ήτοι ελληνικά και τουρκικά άσματα ποιηθέντα και τονισθέντα υπό Σ.Ι. Βλαχόπουλου***".

Η συλλογή με τον τίτλο ***Λεσβία Σαπφώ*** και η ***Ερμηνεία*** της εσωτερικής μουσικής του 1843, που από την αρχή μέχρι το τέλος της είναι Ελληνική χωρίς καμμία οθωμανική μουσική παρέμβαση, καθώς και η **Καλλίφωνος Σειρήν**[20].

Η συλλογή **Κιθάρα** του 1848, περιέχει μισά Ελληνικά και μισά οθωμανικά τραγούδια, ενώ η συλλογή ***Ωραία Μελπομένη*** του1849, στις σελίδες 61-64, περιέχει "*Κοτσάκια*" και "*μανέδες*", το αυτό και η ***Ασίας Λύρα.*** Η ***Ευανθία,*** ήτοι Νέα άσματα γρεκικά, οθωμανικά και μανέδες, εκδοθέντα δια δαπάνης Β. Τελαμώνος εν Κων/πολει, 1853. Η ***Καλλιόπη***, ή απάνθισμα ασματίων ερωτικών και ηρωικών, υπό Γ. Πανταζή, Αθήναι 1847.

Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκαν και οι συλλογές ***Νέα Ερωτικά άσματα***, Σμύρνη 1850, η ***Ηχώ της Κων/πόλεως*** 1853, η ***Τερψιχόρη***, Αθήνα1853, ο ***Βουλγαροφαναριώτης***, Κων/πολη 1853, τα ***Αποτελέσματα του συρμού***, Κων/πολη 1860, ο ***Μανιώδης Έρως***, Αθήνα 1862, ο ***Σκανδαλώδης Έρως***, Πάτρα 1882, ***Anatol Türküleri***, Istanbul 1896 και τέλος ***Asik Garip***, Istanbul, 1914.

Από τις 23, αλλά ουσιαστικά 21 συλλογές, οκτώ είναι παρασημασμένες με νότες, ενώ οι υπόλοιπες είναι απλώς γραμμένες με ποιητική μορφή.

Από την παραγωγή των εκδόσεων αυτών, την μισή απορροφούσε η Πόλη και οι κοντινές περιοχές της, όπως ο Γαλατάς, το Πέρα και τα Ταταύλα, ενώ τις υπόλοιπες απορροφούσαν η Δ. Θράκη, τα Πριγκηπόνησα, οι πόλεις και τα νησιά του Αιγαίου, καθώς και οι Αραβικές πόλεις.

Οι εκδόσεις που ήταν γραμμένες με νότες, ήταν ακριβά βιβλία για την εποχή, εάν υπολογισθεί πως το ημερομίσθιο του εργάτη εκείνης ήταν 5 ή 10 γρόσια, ενώ επί παραδείγματι η *Πανδώρα*, κόστιζε 20 με 25 γρόσια γρόσια. Ως εκ τούτου, τα βιβλία αυτά τα αγόραζαν άτομα υψηλού μορφωτικού και οικονομικού επιπέδου.

Το οικουμενικό Πατριαρχείο, επέτρεψε να εκδοθούν στο Τυπογραφείο του, εκδόσεις όπως η "***Ερμηνεία, 1843***", στην προσπάθειά του να κρατήσει την βυζαντινή και την νεοβυζαντινή μουσική (*ιερή και θύραθεν*) μακριά από τις επιρροές της δυτικής μουσικής, που ήδη είχε αρχίσει να επηρεάζει το νεοελληνικό Βαυαρικό κράτος.

Στις εκδόσεις αυτές, μπορούμε να δούμε την αλληλοεπίδραση της Βυζαντινής με την Οθωμανική μουσική και γιατί όχι την κοινή τους καταγωγή από την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, όπως αυτή εφαρμόσθηκε από τους λαούς της ανατολικής Μεσογείου κατά την ύστερη αρχαιότητα, εξελισσόμενη είτε σε βυζαντινή, είτε σε αραβική, είτε σε οθωμανική.

Το 1854, τυπώθηκε το πρώτο οθωμανικό μουσικό περιοδικό, το "***HASIM BEY MECMUASI***", το οποίο οι Τούρκοι μουσικολόγοι θεωρούν πολύ σπουδαίο γεγονός, πιστεύουν δε πως η Ελληνική συλλογή ***Μουσικόν Απάνθισμα - Μεδζμουάι μακαμάτ***,

19. Βλ. σχετ. επανέκδοση από εκδ. Κουλτούρα.
20. 1η έκδοση 1859 και 2η έκδοση 1888.

του Ι.Γ. Ζωγράφου Κεϊβελή (*επανεκδ. Κουλτούρα, 1999*), που τυπώθηκε δύο χρόνια αργότερα, έχει επηρεασθεί από αυτό ακριβώς το έργο, μιας και το πρώτο του κομμάτι είναι πιστό αντίγραφο από την ανθολογία του HASIM BEY. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε πως Ελληνικές εκδόσεις, όπως η Πανδώρα και η Ευτέρπη είχαν εκδοθεί 20 χρόνια πριν την συλλογή του Hasim Bey και επομένως το ποιος επηρρέασε ποιον στην λογική των συλλογών/καταγραφών είναι ένα θεώρημα σαν το "*η κότα έκανε τ' αυγό, ή το αυγό την κότα*" που καθόλου δεν μας οδηγεί σε ασφαλή συμπεράσματα.

Την ίδια εποχή, τα τραγούδια του Ρήγα έπαιξαν το σημαντικότερο ρόλο από όλα σχεδόν τα πατριωτικά θούρια που ακούγονταν πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια της Επαναστάσεως του '21, συγχρόνως όμως, για τους σημερινούς ερευνητές, παρουσιάζουν τις περισσότερες αντιφατικές πληροφορίες σχετικά με τη μουσική πάνω στην οποία τραγουδιόνταν, αλλά και τους ακριβείς στίχους τους.

Παρά τα όποια προβλήματα έρευνας, εκεί που όλοι συμφωνούν είναι πως, ο "*Πατριωτικός ύμνος*" του Ρήγα, συμπίπτει με το τραγούδι, που είχε προσαρμοστεί στον ήχο της Γαλλικής "*Καρμανιόλας*".

Στο ανακριτικό υλικό των Αυστριακών δεσμοφυλάκων του, γίνεται λόγος για τρία μόνο τραγούδια, τον *Θούριο*, τον *Πατριωτικό ύμνο* και το *επαναστατικό του τραγούδι* που ήταν προσαρμογμένο στο γνωστό τραγουδάκι της εποχής "*Freut euch des Lebens*".

Αλλά μήπως και ο ***Θούριος*** (*Ήτοι Ορμητικός Πατριωτικός Ύμνος*), δεν τραγουδήθηκε με υπόδειξη του Ρήγα κατά το πολύ γνωστό δημοτικό τραγούδι της εποχής του "*Μια προσταγή μεγάλη*", το οποίο αναφερόταν στον Λάμπρο Κατσώνη;

Επομένως ο Ρήγας, σκεπτόμενος εντελώς λογικά και στην προσπάθειά του να διαδώσει τα τραγούδια του χάριν αφυπνίσεως, όσο το δυνατόν πιο γρήγορα στον Ελληνισμό (*Ελλαδικό και μη*), υποδείκνυε να τραγουδιόνται αυτά επάνω σε ήδη γνωστές μελωδίες, συχνά μάλιστα δυτικές (*π.χ. Γαλλικές ή Γερμανικές*), για τους Έλληνες της διασποράς και της δύσης, ή δημοτικές για τους Ελλαδίτες (*όπως το προαναφερόμενο: Μιά προσταγή μεγάλη*)[21].

Βέβαια, εάν ο Ρήγας είχε γράψει και άλλα τραγούδια, δεν θα το έλεγε στους Αυστριακούς δεσμώτες του, αφού κι αυτά ακόμα τα οποία αποδεδειγμένως έγραψε, τελικώς προσπάθησε να τα αποποιηθεί.

Επομένως για την πατρότητα της Ελληνικής "*Μασσαλιώτιδας*", μας μένουν μόνο οι μαρτυρίες των φίλων και συντρόφων του, Νικολαΐδη και Χοϊδά.

Όλα τα άλλα τραγούδια που σχετίζονται με τον Ρήγα, έχουν αποδοθεί σ' αυτόν μετά το θάνατό του, από απομνημονευματογράφους του αγώνα του '21, λόγιους και μεταγενέστερους ερευνητές που στηρίχθηκαν σε έντυπες και χειρόγραφες πηγές.

Στο σημείο όμως αυτό, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας, πως ο Ρήγας, μετά τον μαρτυρικό θάνατό του, έγινε σύμβολο του Ελληνισμού και λίγο πολύ, οτιδήποτε το επαναστατικό και εθνεγερτήριο υπήρχε, οι αντιγραφείς των *μισμαγιών*, το *απέδιδαν* με ευκολία σ'αυτόν.

---

21. Βλ. σχετ. Ρήγα Βελενστιλή, *Τα Επαναστατικά. Επιστημονική εταιρεία Μελέτης, Φερών - Βελεστίνου - Ρήγα*, Αθήνα 1994.

Αλλά και οι ίδιοι οι πραγματικοί δημιουργοί των όποιων εθνεγερτήριων ασμάτων, πολλές φορές άφηναν τα ποιήματά τους να θεωρούνται ως έργα του Ρήγα, προκειμένου αυτά να έχουν αμεσότερο αποτέλεσμα στις ψυχές των αγωνιζομένων πατριωτών.

Ένας άλλος λόγος που οι δημιουργοί τους έμεναν στην ανωνυμία, ή υπεδείκνυαν ως συνθέτη τον Ρήγα, ήταν πως δεν ήθελαν να εκθέσουν σε κίνδυνο τον εαυτό τους, τους συγγενείς τους και τον μυστικό αγώνα που διεξήγαγαν, μιας και ο σκοπός τους όταν έγραφαν τα τραγούδια αυτά, δεν ήταν η ποιητική δόξα, αλλά η κινητοποίηση των Ελλήνων.

Μετά το τέλος του αγώνα, μερικοί από αυτούς έσπασαν τη σιωπή τους και φανέρωσαν ποια από τα ποιήματα που κυκλοφορούσαν κατά δεκάδες ανώνυμα ή στο όνομα του Ρήγα, ήταν δικά τους.

Ένα άλλο φαινόμενο που παρουσιάζεται πολύ συχνά είναι οι διασκευές των ποιημάτων αυτών, ανάλογα με τις περιστάσεις και τους σκοπούς για τους οποίους καταγράφονταν. Κατ' αρχάς, επειδή δεν υπήρχαν τυπωμένα τραγούδια και γράφονταν από μνήμης, πολύ συχνά τους άλλαζαν λέξεις ή φράσεις, ξεχνούσαν ολόκληρες στροφές, ανακάτευαν στροφές από άλλα ποιήματα, ή καταλαμβανόμενοι από πατριωτικό οίστρο, πρόσθεταν στροφές με νεώτερα γεγονότα, για να τα κάνουν περισσότερο επίκαιρα. Στα πλαίσια λοιπόν της παραπάνω λογικής, το τραγούδι "*Φίλοι μου συμπατριώται*" που κατά τον Φάνη Μιχαλόπουλο, έγραψε ο Ρήγας, το συμπλήρωσε ο Αδαμάντιος Κοραής[22].

Επίσης, κατά τη διάρκεια της Επανάστασης έχουμε καταγραφές του Πατριωτικού Ύμνου από τον Fauriel (*απόσπασμα το 1825*), τον Iken (*Eunomia 1827*), στα χειρόγραφα του Μινωΐδη (*Bibliotheque Nationale Paris*) και στο Χειρόγραφο Καλαμάτας.

Στην νεότερη εποχή, τμήμα του Ύμνου δημοσιεύτηκε από τον Αντ. Σιγάλα, με τη μουσική του σε βυζαντινή παρασημαντική (*Συλλογή Εθνικών Ασμάτων 1884*) και ολόκληρο το ποίημα από τον Σ. Λάμπρου (*Παρνασσός 1884*), ενώ αργότερα υπήρξαν και άλλες εκδόσεις όπως του Κ. Άμαντου (*Ελληνικά 1935*), Λ. Βρανούση, Α. Δασκαλάκη, Δ. Σούτζου κ.α.

Στις ανθολογίες που εκδόθηκαν μετά την επανάσταση του 1821 αφθονούν και τα πατριωτικά τραγούδια του Ρήγα, καθώς και μιμήσεις τους, αλλά και πολλά κλέφτικα τραγούδια, όπως επί παραδείγματι *η Συλλογή ασμάτων ηρωικών κλεπτικών και ερωτικών, μετά των λυρικών και βακχικών του Αθ. Χριστόπουλου, εκδοθείσα υπό Ν. Αγγελίδου, Αθήνα 1869*, ή την *Ανθολογία του Αν. Κωνσταντινίδη*, που και τις δύο βρήκα σε πρωτότυπη μορφή σε βιβλιοπαλαιοπωλείο στον Πειραιά.

Έτσι, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, τα φαναριώτικα τραγούδια, σταδιακά υποχωρούν και παραχωρούν τη θέση τους στα βακχικά του Χριστόπουλου, τα αντιβακχικά του Σακελλάριου, τα "*φαναριώτικα*" ποιήματα των Αθηναίων ποιητών και τέλος στην επτανησιώτικη ποιητική δημιουργία.

Το φαινόμενο της διάδοσης των φαναριώτικων ανθολογιών, ή της επιβίωσης της

22. Βλ. σχετ. Ρήγα Βελενστιλή, *Τα Επαναστατικά. Επιστημονική εταιρεία Μελέτης, Φερών - Βελεστίνου - Ρήγα*, Αθήνα 1994.

φαναριώτικης ποίησης και ακόμη περισσότερο της επίδρασης που άσκησε στην ποιητική παραγωγή των μεταγενεστέρων, είναι αντικείμενο άλλης ειδικής, μάλλον φιλολογικής μελέτης.

Ωστόσο, φαίνεται πως οι νέες συνθήκες των μετεπαναστατικών χρόνων, παρά τη διάδοση των ανθολογιών, ανέστειλαν τον παιδευτικό ρόλο με τον οποίο ήταν συνδεμένες οι προεπαναστατικές μισμαγιές.

Ας μην ξεχνάμε, λέει η Άντεια Φραντζή, πως οι μισμαγιές προϋπέθεταν μια κοινωνία που αναζητούσε να προσαρμόσει τη συμπεριφορά της στις νέες ανάγκες, κοινωνικές και πολιτισμικές.

Όταν πλέον η νέα κοινωνική ηθική εγκαταστάθηκε οριστικά, ο ρόλος της μισμαγιάς διαφοροποιήθηκε και από την "*χρηστομάθεια*" της προεπαναστατικής περιόδου, πέρασε οριστικά σε μια χρήση που έχει σαν κύριο στόχο της την απομνημόνευση του πολιτισμικού παρελθόντος και την αναπαραγωγή του.

Αλλά και οι ***φαναριώτισσες*** δεν υστερούσαν των ανδρών, αφού μάθαιναν γράμματα, ξένες γλώσσες, μουσική και καλές τέχνες. Στα φαναριώτικα σπίτια συχνώτατα γίνονταν φιλολογικές συγκεντρώσεις, προκειμένου να διαβαστούν και σχολιαστούν ξένες εφημερίδες, περιοδικά, νέες εκδόσεις, πετυχαίνοντας με αυτόν τον τρόπο την στενή παρακολούθηση της πνευματικής κίνησης της Ευρώπης.

Ο Γάλλος πρέσβης στην Κων/πολη Viconte de Marcellus, στο βιβλίο του Souvenirs de l' Orient, αναφέρει πως όντας προσκεκλημένος του μπεϊζαδέ Νικολάκη Μουρούζη, είδε πως οι κυρίες του σπιτιού διακρίνονταν για την ευγένειά τους, την λεπτότητα των τρόπων τους και για την πολυμάθειά τους. Μιλούσαν για τον Βολταίρο, απήγγειλαν στίχους από την Ιλιάδα, έκριναν την πολιτική κατάσταση, ενώ δεν παρέλειπαν να κριτικάρουν και τα λεγόμενα του ιεροκήρυκα στον Πατριαρχικό ναό του Αγ. Γεωργίου[23].

Στο εικονογραφημένο εθνικό ημερολόγιο Γ. Δροσίνη και Γ. Δασδόνη, στον τόμο του 1894, σελ. 350 επ., σε σχετικό άρθρο για το γλωσσικό, αναφέρεται μεταξύ άλλων πως: "*... Αλλ' υπέρ αυτούς εξείχον αι δόμναι και δομνίτσαι, αίτινες έκαμνον χαριέστατα* ***ποιήματα****, αίτινες έγραφον ευφυεστάτας επιστολάς και προ πάντων ελεσχήνευον/διαλέγοντο, θαυμασίως...*".

Επομένως πρέπει να θεωρηθεί σίγουρο πως, οι φαναριώτισσες παρά την ανωνυμία τους, συνέθεταν πολλές από τις μισμαγιές των ανθολογιών που μνημονεύσαμε παραπάνω.

Όταν κάποτε ο καθηγ. της Μεγάλης του Γένους Σχολής Α. Σπαθάρης άκουσε μια φαναριώτισσα να ερμηνεύει στο πιάνο μια μελωδία του Σούμπερτ, αναφώνησε: "*από 'δώ θ' αρχίσει η μόρφωση του γένους...*"[24].

Ο Σκαρλάτος Βυζάντιος, στον 3ο τόμο του παραπάνω αναφερομένου έργου του για την Κων/πολη, στην σελ. 602, αναφέρει ένα σατυρικό ποίημα της δόμνας Κατήν-

23. Βλ. σχετ. Κούλας Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες, η συμβολή τους στα γράμματα, στις τέχνες και στην κοινωνική πρόνοια*, εκδ. Φιλιππότη, 1999.

24. Βλ. σχετ. Κούλας Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες, η συμβολή τους στα γράμματα, στις τέχνες και στην κοινωνική πρόνοια*, εκδ. Φιλιππότη, 1999.

κως (Αικατερίνης Μ. Γκίκα), γνωστής μας από τον έρωτα που είχε εμπνεύσει στον Π.Π. Γερμανό:

"Σφαίρα τάχα δεν γυρίζεις και σ' εμένα μια φορά
να χαρίσης αντί πάθη ευτυχία και χαρά;
Φθάνει, φθάνει ευσπλαχνίσου, δείξε μια μεταβολή
γιατί η οργή σου τούτη σούρδισε πάρα πολύ.
Κάνε πλέον μερχαμέτι, μην αφήσεις το κορμί
ν' αποθάνη εις τα πάθη, μην το κάνης σφαίρα μη".

Ο Σ. Βυζάντιος στην σελ. 604, παραθέτει ένα ακόμα σατυρικό ποίημα, αυτή την φορά της δουδούς Υψηλάντη:

"Όλο ένα μουσουμπέτι
αντίς για γλυκό σοχμπέτι,
και αντίς δια μετζλήσι
είν' μεγάλο σιπαρίσι....."

Ο Γάλλος πρέσβης Vicomte de Marcellus, στο βιβλίο του Souvenirs de l' Orient, αναφέρει και την δομνίτσα Ευφροσύνη, κόρη του πρίγκηπα Αλεξ. Χαντζερή, ως συνθέτρια γνωστών ποιημάτων της εποχής.

Οι φαναριώτισσες λοιπόν ασχολούντο ιδιαιτέρως με την σύνθεση ποιημάτων, είχαν έντονη κοινωνική ζωή για τα μέτρα της εποχής τους, έπαιζαν πολλά μουσικά όργανα, όπως μας πληροφορεί και ο Castellan, βλέποντάς τες από κοντά, όταν έμπαινε στα φαναριώτικα σπίτια για να κάνει τα πορτραίτα τους, μάθαιναν ξένες γλώσσες, ασχολούμενες και με μεταφράσεις ξένων έργων, ενώ δεν υστερούσαν και στο θέατρο, αφού συχνά στα σπίτια τους ανέβαζαν αυτοσχέδιες ιδιωτικές παραστάσεις.

Απλή και μόνον αναφορά στα ονόματα των σημαντικότερων από αυτές, αρκεί για να δείξει το εύρος τους: *Ρωξάνδρα Μαυροκορδάτου, Σουλτάνα Αλ. Μαυροκορδάτου, δόμνα Ζαφείρα Αλ. Μαυροκορδάτου, Μαρία Ραγκαβή-Τυανίτου, Αικ. Αλ. Μαυροκορδάτου, Αικ. Κ. Σούτζου-Βαλέτα, Αικ. Κ. Ραστή, Ρωξάνη Σαμουρκάση, Αικ. Μ. Γκίκα (δόμνα Κατήνκω), Μαρία Γκίκα, Ευφροσύνη Αλ. Χαντζερή, Ραλλού Κ. Μουρούζη, δομνίτσα Ραλλού Καρατζά, δόμνα Ευφροσύνη Σούτζου-Καλλιμάχη, Ραλλού Σούτζου-Μεϊντάν, δόμνα Μαργιώρα Ν. Μαυρογένους, Ευφροσύνη Κ. Νέγρη, δόμνα Σμαράγδα Σκαρλάτου-Καλλιμάχη*, ενώ ο κατάλογος συνεχίζεται με τις φαναριώτισσες που ήλθαν στην ελεύθερη Ελλάδα μετά το 1821 και μ' αυτές που παρέμειναν στο φανάρι, αλλά για βιογραφικές λεπτομέρειες, παραπέμπω στο βιβλίο της Κούλας Ξηριδάκη, Φαναριώτισσες, η συμβολή τους στα γράμματα, στις τέχνες και στην κοινωνική πρόνοια, εκδ. Φιλιππότη, 1999.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

"Θέματα της 1ης ημερίδας του Study Group > maqam < στα πλαίσια του διεθνούς συνεδρίου παραδοσιακής μουσικής από 28 Ιουνίου έως 2 Ιουλίου 1988 στο Βερολίνο."

Εισήγηση του ***Rudorlf Maria Brandl***

Η φαναριώτικη μουσική ζωή:

Στους αυστηρούς –όσον αφορά σε θέματα πίστης– Μουσουλμάνους απαγορεύονταν να έχουν στην κατοχή τους μουσικά όργανα και να παίζουν μουσική τουλάχιστον δημοσίως. Παρόλο που αυτός ο κανόνας δεν τηρήθηκε και τόσο αυστηρά και σήμερα μαθαίνουμε και για μουσικούς Σουλτάνους (π.χ. Σελίμ ΙΙΙ.), η επαγγελματική μουσική ανατέθηκε είτε στους Δερβίσηδες –για την έντεχνη μουσική κυρίως στον Mevlevi και για την λαϊκή μουσική στον Bcktashi, οι οποίοι αποτελούσαν το μεγαλύτερο μέρος των «Asik», των περιπλανόμενων Βάρδων–, είτε στους μη μουσουλμάνους.

Εκτός από τους τσιγγάνους οι οποίοι δρούσαν στη λαϊκή και στρατιωτική μουσική (Mehterhane), στην αστική μουσική σκηνή συμμετείχαν Ιουδαίοι, Αρμένιοι και κυρίως Έλληνες.

Ακόμη και ο αρχιμουσικός των Mevlevi υπό των σουλτάνων Αχμέντ ΙΙΙ και Μαχμούντ Ι, ήταν Έλληνας[25]*, ο Zaharya Efendi, ενώ οι ψάλτες του Πατριαρχείου ήταν τόσο διάσημοι, ώστε τους καλούσαν στις μεγάλες τελετές της αυλής των Σουλτάνων (ebda).*

Οι Φαναριώτες έπαιζαν μουσική στα καφενεία («Καφέ Αμάν» «Cafe cantur») και στις ταβέρνες του Γαλατά και του Πέραν. Αποτελούσαν τη βασική εφεδρική πηγή για τα παιδιά (Κιοτσέκ) του χορού «Yamakes», τα οποία επειδή θεωρούνταν ότι έχουν ομοφυλοφυλικές τάσεις, δεν ήταν ποτέ παιδιά Τούρκων αλλά Ελλήνων και τσιγγάνων, πράγμα για το οποίο συμφώνησαν πολλοί ταξιδιώτες που επισκέυθηκαν το μέρος το 19ο αιώνα. Η αμοιβή τους ήταν πολύ μεγάλη και οι τούρκοι Nazene συχνά ερχόταν σε αντιδικία για να επιτύχουν το γούστο τους. Παρά την ηθική απαξίωση, οι αναφορές των ταξιδιωτών ετόνιζαν την ιψηλή καλλιτεχνική ποιότητα των παραστάσεων (π.χ. Bartholdy 1805, Κ. Σιμόπουλος ξένοι ταξειδιώτες στην Ελλάδα).

Αναφορά γίνεται ακόμη και για το γεγονός, ότι νέοι και μορφωμένοι Φαναριώτες, σπάνια έβγαιναν χωρίς βιβλία τσέπης στα οποία είχαν σημειώσεις τραγουδιών π.χ. του τύπου του Gazel –παρόμοια με τον αμανέ– όπου σ' αυτά τα τραγούδια ακούγεται το επιφώνημα πόνου και παράπονου «αμάν» (ίσως γι' αυτό οι Έλληνες έχουν αδυναμία στο Makam Sabah – Βυζαντινός ήχος Νάος, που είναι ιδιαίτερα κατάλληλος) που ακούγεται μέχρι και τη Ρουμανία[26]*.*

Οι Φαναριώτες χωρίς αμφιβολία ήταν προσανατολισμένοι στην αραβοπερσική και οθωμανική μουσική παράδοση των Makam, και ακόμη μέχρι και σήμερα αποτελεί

25. Reinhard 1984, 1:31.

26. Βλ. το παράδειγμα του Themele 1983 και 1984.

αμφισβητίσιμο σημείο, το κατά πόσον, η «νεοελληνική»[27] *εκκλησιαστική μουσική έγινε πιο «Oriental» όπως υπογραμμίζουν οι Wellesz κ.α. Τελευταία ακόμη και το θέμα της «στενογραφικής» έκδοσης των Νευμάτων*[28]*, ή η χρωματική του βυζαντινού ήχου που τόσο έντονα απορρίπτεται από το βυζαντινό ήχο (Wellesz, Reasted) είναι συνυφασμένη με αυτό.*

Παρόλο που ο Wellesz ίσως να βρισκόταν σε πλάνη, όταν θεωρούσε ότι η μεσοβυζαντινή μουσική είναι αποκλειστικά διατονική, το Βυζάντιο από τον 9ο και ιδιαίτερα από τον 11ο αιώνα έκανε πολιτιστική ανταλλαγή με το Χαλιφάτο.

Στη μουσική ζωή της Κωνσταντινούπολης, ο συρμός (μόδα) ήταν να ακούει κανείς «εξωτική» μουσική, ενώ και η ανατολίτικη (Οριεντάλ) μουσική ήταν το ίδιο γνωστή, όπως τα τοπικά στιλ. Αντίθετα, το αυτό ισχύει ακόμη και για τη Βαγδάτη, όπου οι μεγάλοι μουσικοί (όπως ο Ishac al-Wausili) ήταν πλήρως πληροφορημένοι για τη βυζαντινή μουσική και τη βυζαντινή θεωρία.

Συνεπώς το θέμα της αμοιβαίας πολιτιστικής επιρροής, δεν αποτελεί θέμα του 15ου αιώνα (μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως), αλλά τίθεται για την περίοδο που αρχίζουν οι σταυροφορίες (όπου οι επιρροές από τους «Βαρβάρους» της Δύσης ήταν σίγουρα λιγώτερες από τις εξερχόμενες). Και οι Οθωμανική έντεχνη μουσική είναι από την πλευρά της επίσης μια σύνθεση από αραβική και Περσική μουσική, ***όπως αυτή διαμορφώθηκε από τους μη μουσουλμάνους μουσικούς****. Έτσι στον λεβαντινικό χώρο δεν θα πρέπει να θεωρείται καμμία μουσική ως αποκλειστικά αυτοτελής παράδοση*[29]*, αλλά σίγουρα όμως ως εθνικά κοσμοπολίτικα στιλ μιας «λεβαντίνικης μουσικής παράδοσης».*

Έτσι η μουσική των Φαναριωτών και οι θεωρητικές συγκρίσεις και συνθέσεις από Makam και Βυζαντινούς ήχους, που είναι χαρακτηριστικά για την κουλτούρα τους, δεν ήταν απώλεια για την παράδοσή τους, αλλά η συνέχεια εκείνης, που ίσως λιγώτερο μονόπλευρα – ήταν ήδη από πριν «φυσιολογική» πρακτική στη Βυζαντινή Κωνσταντινούπολη.

Παρόλλα αυτά, οι συνθέσεις από Makam και βυζαντινούς ήχους που προαναφέρθηκε, δεν έχει να κάνει τίποτα με τον Ελληνικό «σκοπό» (Brandl), επειδή στηριζόταν στις εξάχορδες σκάλες και δε μπορούσε να καταταγεί σε κανένα σύστημα όπως «οκτάηχος», ή Maqamat. Η αρχή του «σκοπού» ανάγει ενδεχομένως στις μεσαιωνικές δομές των οργάνων (όσο συνήθη ήταν στη Δύση πριν από το Notr Dame Nottete).

Τα «κλέφτικα» (τραγούδια από τον απελευθερωτικό αγώνα του 19ου αιώνα) είναι παρόμοια όπως το «uzun hava», και η δομή που παρουσιάζουν σύμφωνα με τον Baud-Bovy (1983: 41) είναι μια πεντατονική βασική δομή. Έτσι προσομοιάζουν περισσότερο προ τις δημοτικές μπαλάντες των «Asik».

---

27. Ένας χαρακτηρισμός τον οποίον ακόμη και οι ίδιοι οι Έλληνες απορρίπτουν επειδή χρησιμοποιείται σε αντιπαράθεση με τη βυζαντινή!

28. Βλ. Φλώρος: Η παράδοση που φτάνει από τον Ψάχο μέχρι τον Σ. Καρά και το Στάθη.

29. Βλ. S. Baud-Bovy 1983: XY.

Η σχέση του Σμυρναΐϊκου στιλ με το Φαναριώτικο:

Ένα πολύ πιο ενδιαφέρον θέμα είναι η σχέση μεταξύ της Φαναριώτικης παράδοσης και των επονομαζόμενων Σμυρναΐϊκων, που μαζί με άλλα είδη μουσικής, ήταν οι πρόδρομοι των μετέπειτα «ρεμπέτικων» που είχαν το στιλ «alla turca» των λεβαντίνικων παραλιακών πόλεων, εκεί γύρω στην αλλαγή του 19ου προς τον 20ό αιώνα, που τελευταία είδε το φως της επιστημονικής δημοσιότητας.

Αυτό το τελευταίο στιλ του «cafe aman», (λέγοντας «αμανέ» εννοούμε ένα «ταξίμι» με τη μορφή ενός αραβικού «layali») και του «cafe santur»[30], δημιουργήθηκε μετά από την διάλυση των μουσικών ομάδων κατά τη διάρκεια της φάσης της μεταρρύθμισης της Tanzimat (1835-1880), στις πόλεις των μικρασιατικών παραλίων με επίδραση από τη Δύση, όπου δεν υπάρχει έντεχνη μουσική παράδοση, αλλά μια επαγγελματική κοσμοπολίτικη μουσική, δηλ. μια έντεχνη μουσική, η οποία παιζόταν και πάλι από Έλληνες, Εβραίους (π.χ. Roza Ashkenazi) και Αρμένιους[31].

Το κατά πόσον τα «Γιαννιώτικα» που παιζόταν στην Αυλή του Αλη-Πασά των Ιωαννίνων (Ήπειρος) γύρω στο 1800-1820[32], που αφ' ενός ήταν επηρρεασμένα από τη Φαναριώτικη-οθωμανική παράδοση, δηλ. την Κωνσταντινουπολίτικη παράδοση και αφ' ετέρου είχαν και αλβανικά στοιχεία, αλλά και επιρροές από τη δύση (Ιταλία) μέσω των Ιόνιων νησιών[33] είναι ανάλογο με τη Φαναριώτικη παράδοση, αλλά δεν μπορεί ακόμη να ειπωθεί με σιγουριά, γιατί γίνονται ακόμη έρευνες.

Εάν συγκρίνουμε τα Σμυρναίικα με τα Φαναριώτικα, τότε θα δούμε ότι τα πρώτα προέρχονται ως επί το πλείστον από ένα Ελληνικό Argut, όπως π.χ. ο «δρόμος» για το Makam, με το οποίο η Οκτάβα νοείται σε μια 12τονη χρωματική, στην οποία οι χαρακτηριστικές περιοχές των βασικών ήχων, δεν είναι πλέον παραδοσιακές, αλλά τίθενται κατά βούληση. Χρησιμοποιούνται πολύ λίγοι «δρόμοι». Ναι μεν η σκέψη είναι ακόμη δέσμια των τόνων, αλλά οι φόρμες και οι ρυθμοί είναι λαϊκοί. Αντί του έντεχνου μουσικού Usul/ρυθμού, κυριαρχούν ο «ζεϊμπέκικος» (Zeybek), Καρσιλαμάς, Τσιφτετέλι, χασάπικος, Σέρβικος και μετά έρχονται ο συρτός πολίτικος (= Κωνσταντινουπολίτικος Συρτός, 4/4) και ο «Μπάλος», που περιλαμβάνονται και στις δύο παραδόσεις, και εκπροσωπούνται επίσης στην έντεχνη μουσική του 19ου αιώνα.

Αυτό ισχύει επίσης και για τα Ρουμάνικα «Doina» και Hora, που όπως και η «longa», μέσω των Φαναριωτών μεταδόθηκαν στην έντεχνη-κλασσική οθωμανική μουσική (Rainhard 1984 1:114).

Στο Σμυρναίικο στιλ ναι μεν υπάρχει και το Ταξίμι, αλλά ως συνώνυμος για τον καημό της αγάπης χρησιμοποιείται ο «αμανές» ή ο «μανές». Για τον τελευταίο οι Φαναριώτες αναφέρουν την ποιητική έννοια «Gazel», μια περσική λέξη, που δείχνει την προτίμηση των οθωμανών όπως επίσης και των Φαναριωτών για την Περσική ποίηση (Baud-Bovy 1983: 61ff).

---

30. Βλ. Μαζαράκη, *Gauntlett, Askari & Brand& Maucksch, Dietrich.*
31. Βλ. Gauntlett.
32. Βλ. Baud Bovy 1983: 67-687.
33. Βλ. Θέμελη 1988.

Αντίθετα οι Φαναριώτες χρησιμοποιούν είτε τον πρωτότυπο Τούρκικο όρο, ή δικές τους ελληνικές μεταφράσεις, όπως «αυτοσχεδιασμός» για το Ταξίμι, «Καλλιφωνία» για το «Fancnde», «ψηλή φωνή», για το «ince saz», ή «παρτίδα» για το «Fasil».

Αλλά και οι Φαναριώτικοι ρυθμοί (πολύ συχνά οι γιορταστικοί «Usul Sofiran», ή «Hafif») πάντα «Usul» και στις φόρμες κυριαρχούν τα «Beste» «Semai» και «Sarki».

Τα Makame χρησιμοποιούνται παραδοσιακά όσον αφορά στο εύρος των ήχων και τα διαστήματα αναφέρονται αντίστοιχα στην παρόμοια δομή του νεοβυζαντινού εκκλησιαστικού συστήματος[34]*. Έτσι για παράδειγμα το Makam Saba αναφέρεται είτε ως παραλλαγή του «πλάγιου πρώτου - Νάος»*[35] *ή του «τέταρτου ήχου» (ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ από το «ΚΙΑΡΙ»).*

Εάν συνοψίσουμε τις διαφορές μεταξύ της Σμυρναίικης και της Φαναριώτικης παράδοσης, μπορούμε να πούμε, ότι η πρώτη είναι μια οθωμανική έντεχνη μουσική, η οποία άρχισε να ανθεί τέλος του 19ου αιώνα, ή πιο σωστά: Μια μουσική η οποία μετά τη διάλυση των μουσικών ομάδων στα δημόσια Cafe, των λεβαντίνικων παραλιακών πόλεων αποτελεί την (επαγγελματική) κοσμοπολίτικη μουσική για ένα διεθνές ανεκπαίδευτο κοινό, ενώ οι Φαναριώτες δημιουργούν ένα κλάδο της ανατολίτικης έντεχνης μουσικής.

Το ότι μέχρι σήμερα δεν έχει γίνει καμία έρευνα αναφορικά με τη μονογραφική μουσική των Φαναριωτών, ούτε από τους Έλληνες, αλλά ούτε και από τους αλλοδαπούς, παρόλο που ζουν ακόμη κάποιοι εκπρόσωποι της μουσικής παράδοσης, σίγουρα δεν εξαρτάται από την πολιτική δραστηριότητα των ελληνοτουρκικών πολιτιστικών σχέσεων, οφείλεται ωστόσο στο γεγονός, ότι παραμερίστηκε η επιρροή των Φαναριωτών στη μουσική της σημερινής Ελλάδας (π.χ. στο πρόσωπο του Σίμωνα Καρά). Το ενδιαφέρον εστιάζοταν στην έρευνα των εθνικών ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής μουσικής και την προβληματική της αποκωδικοποίησης των Νευμάτων των βυζαντινών χειρογράφων της εκκλησιαστικής μουσικής, των οποίων η αποκωδικοποίηση με τους μεταρρυθμιστές του 1832 (στο περιθώριο του Πατριαρχείου της Κωνσταντινουπόλεως, οι επονομαζόμενοι «τρεις διδάσκαλοι» Χρύσανθος Καραμανλής από την Μαδυτό, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Γεώργιος Πρωτοψάλτης, οι οποίοι τα παλαιά σύμβολα τα χρησιμοποιούσαν εν μέρει με άλλη έννοια, χωρίς να αναφέρουν, ποια ήταν η αρχική τους σημασία[36]*.*

Η πολιτιστική κατάσταση της Ελλάδα επί Όθωνα του Ι

Η πολιτιστική κατάσταση στην Ελλάδα στα χρόνια του Βασιλιά της Βαυαρίας Όθωνα του Ι χαρακτηριζόταν από τις φιλελληνικές ιδέες και τις οικογένειες των ελλήνων εμπόρων οι οποίοι γυρνούσαν από την "εξορία" στο Μόναχο, είχαν εκπαίδευση σύμφωνη με τα δυτικά πρότυπα, και οι οποίοι ήθελαν να «καθαρίσουν» την κουλ-

34. Οι πίνακες του Husmann 1981: 39 δεν είναι πλήρεις.
35. Βλ. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ SARKI - MAKAM SABA.
36. Βλ. Φλώρος, Husmann κ.ά.

τούρα των νεοελλήνων από τις τούρκικες επιρροές και να την προσαρμόσουν στη δυτική αρμονία και πολυφωνία. Έτσι στην Αυλή του Όθωνα απαγγέλονταν μέχρι και τραγούδια από την ελληνορθόδοξη λειτουργία των τετραφωνικών ανδρικών χορωδιών με την απαραίτητη αρμονική συνοδεία[37]*. Κατά αυτών των μεταρρυθμίσεων αντέδρασε το Πατριαρχείο και η ομάδα του Φαναρίου.*

Οι επιρροές από τη Δύση όμως χρονολογούνται τουλάχιστον από το 1800 (όχι από την εποχή της Tenzimat, όπως είχε υποτεθεί μέχρι τότε). Ο Bartholdy π.χ. το 1805 εκτός από ένα τραγούδι στο Makam Hicaz, εκδίδει και ένα κείμενο με τον τίτλο «Ευρωπαϊκό Makam», πράγμα το οποίο αποδεικνύει, ότι οι ευρωπαϊκές μελωδίες προσλαμβάνονται στην Φαναριωτική Μουσική, και ότι συγχρόνως έγινε και προσπάθεια ενσωμάτωσής τους στο δικό τους σύστημα. Την Δυτικοποίηση όμως οι Φαναριώτες την απέρριψαν για την εκκλησιαστική μουσική τους, επειδή αυτό θα απαιτούσε μια προσαρμογή στην καθολική λατινική Γρηγοριανή θρησκεία αλλά και στην εγκόσμια μουσική. Γι' αυτούς η ανάγκη της κάθαρσης από ανατολίτικα στοιχεία δεν ήταν πλήρως δεδομένη, όπως προπαγάνδιζαν οι ελληνογερμανικοί κύκλοι γύρω από το Βασιλιά, και έναντι των οποίων υπήρχε ιδιαίτερος σκεπτικισμός. Αντ' αυτού δημοσιεύθηκαν (στην Τριέστη) οι θεωρίες των «τριών διδασκάλων» και μερικές συλλογές από μελωδίες (και μάλιστα στο τυπογραφείο του Πατριαρχείου), που χρησιμοποιούσαν τις σημειώσεις με τα νεύματα.

Οι συλλογές «ΠΑΝΔΩΡΑ» (1843/46) και «ΕΥΤΕΡΠΗ» (1830):

Οι συλλογές ΠΑΝΔΩΡΑ 1843 και 1846, και ΕΥΤΕΡΠΗ (1830)[38] *που αναφέρονται εδώ, προέρχονται από το κύκλο των «τριών διδασκάλων».*

Τελευταία κυκλοφόρησε και ένας δίσκος του οργανοπαίκτη Νίκου Στεφανίδη, ο οποίος παίζει κανονάκι, με τον τίτλο «Έλληνες δεξιοτέχνες» με τους αδελφούς Φαληρέα, όπου με την επιρροή της Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, στο σχόλιο που αναφέρει στο δίσκο για τη δυτική φαναριώτικη μουσική «ince saz» δίνει επίσης συγκριτικούς πίνακες για τα Makam και τους ήχους.

Η έκδοση εκτός από τις ευρωπαϊκές και τις ελληνικές συνθέσεις Makam («Sarki», «Beste», «Senai» κ.λπ.) περιέχει ακόμη ένα «Kiari»[39] *που έχει περισσότερα από 60 διαφορετικά Makame, όπου στα επιμέρους κομμάτια αναφέρονται οι ήχοι που αντιστοιχούν στα «Makame». Ακόμη και τα «Usul», τα ρυθμικά πρότυπα είναι γραμμένα. Επομένως αυτές οι συλλογές είναι μια ανθολογία του Φαναριώτικου ρεπερτορίου, που σίγουρα εκτός από την εξάπλωση των κομματιών στην Ελλάδα, θα έπρεπε να τονίσει ΤΑ ΝΕΥΜΑΤΑ και να αποδείξει με ελληνικό φράγκικο και τούρκικο μουσικό υλικό, ότι ο δρόμος για την εκμάθηση του δυτικού πεντάγραμμου μέσα από τη γνώση φυσικών δυτικών επιρροών είχε ανοίξει διάπλατα. Με αυτή την έννοια ο εκκλησιαστικός ψάλτης και μουσικός με το όνομα Σίμων Καρράς, ο οποίος απο τους υποστηρικτές του ονομάστηκε και «Διδάσκαλος», είχε τη γνώμη, ότι η μεταφορά της ελληνικής δημοτικής μουσικής, οι ελληνικές εκκλησιαστικές νότες (όπως και τα νεύματα) είναι τα πιο κατάλληλα.*

37. Βλ. Θεμέλη 1979.

38. Επανεκτύπωση από τις εκδόσεις «κουλτούρα» του 1977.

39. Στα τουρκικά «Kar» = «Μαθήματα», μια σύνθεση -s- Reinhard 1984 I: 100f.

Μια πολιτική-πολιτιστική υπόθεση για τη μεταρρύθμιση των Νευμάτων του Χρύσανθου:

Εάν λάβει κανείς υπ' όψη του το χρονικό σημείο της εμφάνισης αυτών των συλλογών, και το έτος έκδοσης της «θεωρίας» του Χρυσάνθου, θα παρατηρήσει – το εντυπωσιακό ότι γράφτηκαν ακριβώς τότε που στην πολιτιστική ζωή άρχισαν οι τάσεις δυτικοποίησης με την ανεξαρησία της Ελλάδας υπό τον Όθωνα τον Ι. Έτσι δεν είναι λάθος να πούμε ότι σε αυτές τις δημοσιεύσεις, οι οποίες χάρη στο Prestige της έκδοσης του Πατριαρχείου, είχαν βρει πολύ μεγάλη εξάπλωση μεταξύ των μορφωμένων και των διδασκάλων υπήρχε ένα αντίβαρο κατά αυτών των τάσεων Δυτικοποίησης της Κυβέρνησης[40] *το οποίο προσφερόταν και σαν υλικό για τα σχολεία.*

Εντυπωσιακό είναι επίσης, ότι μέχρι σήμερα στη Φαναριώτικη Λογοτεχνία η έννοια «τούρκικος» δεν περιλαμβάνει αρνητική εκτίμηση. Η Μ.Ε. αποτελεί ένα επιχείρημα για το ότι οι Φαναριώτες έβλεπαν τη μουσική τους παράδοση, ισότιμη με τη δυτική, την «ανατολίτικη ελληνική» και τη «λεβαντινική ελληνική» (αντίθετα με τη Στερεά Ελλάδα) και χαρακτηρίζονταν από αυτή τη «σύνθεση». Οι εκδότες συνέχισαν να προβάλλουν την αξίωση να ανταγωνιστούν την ιταλική Όπερα που τότε ανθούσε.

Αυτό δεν το ασπαζόταν μια αθηναϊκή εφημερίδα, η οποία σχετικά με μια σχεδιαζόμενη παράσταση όπερας έγραφε:

«Τι θέλουν σε μια πόλη όπου κυβερνά ο ΑΜΑΝΕΣ;» (Φιλική ανακοίνωση του καθ/τή Κώστιου). Απέναντι στη γενική αρνητική εντύπωση των περισσότερων ταξιδιωτών της Ανατολής για την τούρκικη και ελληνική μουσική, την οποίαν εκτιμούσαν ως «αλλοιωμένη από την τούρκικη τυραννία», για την πολιτιστική ταυτότητα των Φαναριωτών, μπορούμε να πούμε τουλάχιστον το ότι δεν είναι απλή μίμηση της τουρκικής έντεχνης μουσικής, αλλά ίσως σαν ίδια σύνθεση, ή ένας ανεξάρτητος κλάδος της «αραβο-περσικής-τουρκικής» παράδοσης (Baud-Bovy 1983: 61f.) της «αραβοπερσοτουρκικής μουσικής», όπως την ονομάζει το σχόλιο του δίσκου που προαναφέρθηκε.

Σήμερα γνωρίζουμε, ότι αυτός ο πολιτιστικός αγώνας τελείωσε με μια αναποφασιστικότητα, μια και στην εκκλησιαστική μουσική, η φαναριώτικη έχει υπερισχύσει περισσότερο στην έντεχνη μουσική της Ελλάδας.

Η προσαρμοστικότητα των χρυσανθικών Νευμάτων στη μουσική που είχε γραφτεί δείχνει, ότι και αυτά είχαν δημιουργηθεί για τη μουσική καταγραφή της εγκόσμιας φαναριώτικης παράδοσης (Makam) και όχι όπως πίστευαν μερικοί ειδικοί στα Νεύματα, ότι οι όποιες επιφυλάξεις στην αρχή της μεταρρύθμισης θα μπορούσαν να οφείλονται στις αλλαγές της μελωδίας που συνεπάγεται. Μια τόσο σοβαρή αλλαγή της διαμόρφωσης των ηχων (όχι όμως της καταγραφής σε νότες, ως μέσου μεταφοράς), όπως υπογραμμίζεται), για θεολογικούς λόγους δε θα μπορούσε να γίνει ποτέ. Θα ήταν όμως παράλογο να δεχτούμε, ότι αποκλειστικά κατά το χρονικό σημείο της πολυπόθητης ελληνικής ανεξαρτησίας από τους Τούρκους, μια μεταρρύθμιση της

40. Βλ. Baud-Bovy 1983: 64f.

εκκλησιαστικής μουσικής θα είχε κωδικοποιήσει και ανατολίτικες επιδράσεις, οι οποίες δε θα είχαν γίνει πράξη εδώ και εκατονταετίες.

Ένα τέτοιο Ταμπού φυσικά δε θα ίσχυε για την εγκόσμια φαναριώτικη Μουσική, για της οποίας την εξάπλωση ως βάση ενός «ελληνικού εθνικού στιλ», αυτή τη μουσική καταγραφή την είχαν σκεφτεί από την αρχή. Έτσι οι αρχικές επιφυλάξεις κατά των «τριών διδασκάλων» θα μπορούσαν να αναφέρονται στην ιδεολογική τους θέση αναφορικά με την εγκόσμια μουσική.

Επίσης δείχνει και προσαρμοστικότητα, έτσι που η συνοπτική θεωρία του ήχου-Makam μπορεί να μην έχει δημιουργηθεί στα πρώτα χρόνια του Χρύσανθου, αλλά πρέπει να είχε καθιερωθεί ήδη από τότε[41].

Σ' αυτό συμφωνεί η σκέψη σκετικά με τις σύγχρονες εξελίξεις της τούρκικης έντεχνης μουσικής. Το 1828 με την πρόσκληση του Giuseppe Donizetti στον ανώτατο στρατάρχη των Τούρκων καθιερώθηκε ο δυτικός τρόπος καταγραφής της μουσικής[42] *αφού είχαν προηγηθεί ο Ali Ufki (Reinhard a.a) και οι αρμένικες μορφές μουσικής καταγραφής του Hanparsum και του Cantemir που αντιστοιχούσαν στις ανάγκες των καιρών και της ανατολίτικης μουσικής. Στα πλαίσια της δημοσίευσης των εγγράφων του Χρύσανθου και άλλων παρόμοιων σύμφωνα με τον Donizzetti, θα πρέπει να θεωρηθεί ως επιτυχής η προσπάθεια που έκαναν οι Φαναριώτες για την Ελλάδα, στο να γίνουν πιο παραδοσιακοί από τους Τούρκους.* ***Αυτό επιβεβαιώνει τη θέση, ότι οι Φαναριώτες δεν έβλεπαν τους εαυτούς τους ως μιμητές των Τούρκων, αλλά ως ανεξάρτητο κλάδο με τις ίδιες ρίζες.***

Μετφ. εκ της Αγγλικής (Δημ. Σταθακόπουλος)

41. Βλ. Reinhard 1984 I: 155.
42. Βλ. Reinhard 1984 I: 1: 70f., 174.

VII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Οι Οθωμανοί και η Τουρκο-Μογγολική Κληρονομιά τους

Σύμφωνα με τον καθηγ. Ευστρ. Ζεγκίνη[1], οι αρχαιότερες πηγές μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε πως τα πρώτα Τουρκικά λογοτεχνικά κείμενα, τα οποία έχουν γραφεί από τον 8ο ώς και τον 11ο μ.Χ. αιώνα, ανάγονται σε παλαιότερες εποχές, όταν ακόμα οι Τούρκοι δε χρησιμοποιούσαν τη γραφή. Έτσι πολλοί ερευνητές έχουν τη γνώμη ότι η Τουρκική λογοτεχνία έχει την αρχή της σε προγενέστερη από τον 8ο μ.Χ. αιώνα εποχή, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως η εποχή της *λογοτεχνίας του προφορικού λόγου.*

Τόσο η λογοτεχνία της προφορικής παράδοσης, όσο και η λογοτεχνία της εποχής των γραπτών κειμένων δέχτηκαν τις αλλεπάλληλες επιδράσεις των τότε γειτονικών τους λαών, μόνο που οι επιδράσεις αυτές δεν ήταν τόσο δυναμικές, όσο οι μεταγενέστερες των μουσουλμάνων Αράβων και Περσών, τον Χριστιανών της Μικρασίας, και τέλος της Ευρώπης. Γι' αυτό η μετακίνηση των προγόνων των Τούρκων από το χώρο της Κεντρικής Ασίας προς την κατεύθυνση της Μικρασίας και η μεταστροφή τους στο μουσουλμανισμό, θεωρούνται ως οι πρωταρχικές αιτίες για τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στη μεταγενέστερη τουρκική λογοτεχνία, ποίηση και βεβαίως την μουσική[2].

Οι ιδιαίτερες συνθήκες ζωής στην Κεντρική Ασία, όπου έζησαν οι πρόγονοι των Τούρκων, με το βουκολικό πνεύμα και τη λατρεία τους στις δυνάμεις της φύσης, δημιούργησαν μια πρωτογενή νοοτροπία σκέψης, η οποία είχε και ανάλογες επιπτώσεις στην λογοτεχνική, ποιητική και μουσική τους παραγωγή. Η δημιουργία νέων συνθηκών διαβίωσης σε νέες πατρίδες, με πολιτιστικά και θρησκευτικά στοιχεία εντελώς καινούργια, συνετέλεσαν στη δημιουργία μιας νέας τεχνοτροπίας. Γι' αυτό τα προϊσλαμικά έργα αποτελούν ένα ξεχωριστό τμήμα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Αντίθετα η λογοτεχνία, που διαμορφώθηκε μετά το 10ο μ.Χ., αιώνα απέκτησε εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά, που οφείλονται στις έντονες επιδράσεις του Ισλάμ, του αραβοπερσικού και του Βυζαντινού πολιτισμού.

Κάτω από τις νέες αυτές συνθήκες, η μίμηση έγινε όχι μόνο στο λεξιλόγιο, αλλά και στη μορφή και στην αισθητική άποψη του τρόπου ζωής. Με άλλα λόγια, οι Τούρκοι λογοτέχνες, ταύτισαν το έργο τους με το έργο των Περσοαράβων λογοτεχνών. Έτσι, όπως επισημαίνει ο Ε. Ζεγκίνης, σε πάρα πολλές περιπτώσεις καταντά δύσκολο, ή και αδύνατο να ξεχωρίσει κανείς ένα έργο, είτε λογοτεχνικό, είτε ποιητικό, είτε μουσικό, αν γράφτηκε από Πέρση, Άραβα ή Τούρκο λογοτέχνη.

---

1. Ιστορία της Τουρκικής λογοτεχνίας, 1983.

2. Σήμερα, οι σύγχρονοι Τούρκοι ερευνητές, ιστορικοί και γενετιστές, αμφισβητούν την κεντροασιατική προέλευση των νεοΤούρκων Πολιτών, επικεντρώνοντας τα συμπεράσματά τους στην Τουρκοποίηση των ντόπιων πληθυσμών της Μ. Ασίας, βλ. σχετικά Εφημερίδα Sabah 10.12.2007, συνέντευξη του Ecevit Kilic.

Όπως θα δούμε και αλλού, η ίδια αυτή τακτική, με λίγες εξαιρέσεις, ακολουθήθηκε ώς τα μέσα του 19ου αιώνα, δηλαδή ώς την εποχή των μεταρρυθμίσεων της Τανζιμάτ (1839-1856).

Η τουρκική λογοτεχνία, η ποίηση και η μουσική, χωρίζονται σε τρεις μεγάλες αντιπροσωπευτικές περιόδους: **α)** την Προϊσλαμική, **β)** την Ισλαμική, και **γ)** στην Νεώτερη.

Β. Η Προϊσλαμική Τουρκική Περίοδος

Τα έργα της προϊσλαμικής περιόδου, τόσο της προφορικής παράδοσης, όσο και των γραπτών μνημείων, τα χαρακτηρίζει η σαφήνεια και η απλότητα, η δε πλοκή του λόγου δεν είναι σύνθετη, ούτε υπάρχουν συγκεκαλυμμένες έννοιες, ούτε αλληγορίες, ούτε πολυδαίδαλες σκέψεις. Τα κύρια θέματα που αναπτύσσονται είναι ο έρωτας, η γέννηση, ο θάνατος, η αφοσίωση των παιδιών στον πατρικό λόγο, το πατρικό φίλτρο κ.ά.

Ως ***πηγές*** της περιόδου αυτής, θεωρούνται τα κείμενα των παλαιών τουρκικών επών. Άλλα απ' αυτά έχουν συλλεγεί και καταγραφεί απευθείας από τα έπη, που ακόμα ζουν στη λαϊκή γλώσσα και παράδοση, αλλά έχουν ανευρεθεί στις παλιές κινέζικες πηγές, και άλλα στα χειρόγραφα που αναφέρονται στην ιστορία των Αράβων και των Περσών. Άλλα ανευρέθηκαν σε δυτικές πηγές, όπως τα σχετικά με τους Ούννους και τον Αττίλα, και τέλος, άλλα έχουν περάσει στην γραπτή τουρκική λογοτεχνία από Τούρκους λόγιους και συγγραφείς σε διάφορες εποχές της ιστορίας, με διάφορες γλώσσες και γραφές. Τα αίτια που ανάγκασαν τους τελευταίους να προβούν σε μια τέτοια ενέργεια είναι πολλά και ποικίλα. Ως επί το πλείστον όμως, τα τουρκικά έπη έχουν περάσει στη γραπτή λογοτεχνία πολύ αργότερα από τη διαμόρφωσή τους. Παρά ταύτα, επειδή τα έπη αυτά στη γλώσσα του λαού έζησαν επί αιώνες και ανακατεύθυνηκαν με νέα περιστατικά, αυτές οι καθυστερήσεις, ως προς την καταγραφή τους, κάποτε αποβαίνουν προς όφελός τους. Άλλωστε, όποια και να είναι η απόσταση του χρόνου ανάμεσα στη γένεση και την καταγραφή του έπους, τα θεμελιώδη επεισόδιά του ανήκουν στην εποχή που γεννήθηκε το έπος. Ούτε πάλι η διαφορά του γλωσσικού ιδιώματος, στο ποίο τραγουδιούνται, ή καταγράφονται τα έπη, από τη γλώσσα των παλαιών εποχών, παραβλάπτουν και αλλάζουν θεμελιακά το πνεύμα τους. Αυτό, ίσως συμβαίνει μονάχα στην περίπτωση που αυτά μεταφράζονται σε ξένες γλώσσες, οπότε τα έπη μένουν απογυμνωμένα από την γλώσσα της πηγαίας έκφρασής τους[3].

Οι παραπάνω θεμελιώδεις αρχές και πραγματικότητες ισχύουν και στην προκειμένη περίπτωση των τουρκικών επών. Τα έπη αυτά, παρά τους πολλούς αιώνες που έχουν παρεμβληθεί ανάμεσα στον χρόνο της γένεσης και της καταγραφή τους, εν τούτοις, απεικονίζουν ανάγλυφα και παραστατικά τις συνήθειες, τους αγώνες και τα περιστατικά της εποχής τους.

3. Ε. Ζεγκίνης, 1983: 4.

Γ. Τα Πρώτα Τουρκικά Έπη

Τα πρώτα ιστορικώς γνωστά τουρκικά έπη είναι του **Αλπ Ερ Τούγκα** και του **Σου**. Αλπ Ερ Τούγκα είναι το όνομα ενός Σκύθη ηγεμόνα, φημισμένου για τα μεγάλα του κατορθώματα στους Περσικούς πολέμους του 7ου π.Χ. αιώνα. Τη μακρά εξιστόρηση, την κάνει ο Πέρσης ποιητής Φιρντεβσή στο περίφημο έργο του Σαχναμέ (Βασιλειάδα).

Το δεύτερο έπος αναφέρεται στον επίσης Σκύθη βασιλιά **Σου**, που έζησε και έδρασε τον 4ο π.Χ. αιώνα και από τον οποίο πήρε την ονομασία του το έπος, μνημονεύοντας τις συγκρούσεις του με το στρατό του Μ. Αλεξάνδρου.

Δ. Τα Ουννικά Έπη

Ο ηγεμόνας των Ούννων, **Μέτε ή Ουγούζ Χαν** με τα μεγάλα του κατορθώματα, δεν ήταν δυνατό να μη εξυμνηθεί από τη λαϊκή ψυχή. Έτσι δημιουργήθηκε το έπος Ογούζ Χαν. Το έπος αυτό αν και όχι ολόκληρο, σώζεται σε χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, γραμμένο με την ουϊγουρική γραφή του 13ου αιώνα μ.Χ.

Κατά το έπος, ο Ογούζ Χαν από τότε που γεννήθηκε, άρχισε να παρουσιάζει υπερφυσικά χαρακτηριστικά. Μόλις βύζαξε το πρώτο γάλα, ζήτησε ωμό κρέας και ποτό. Σε σαράντα μέρες μεγάλωσε, έμαθε να ιππεύει και να κυνηγά και έγινε ένας ασύγκριτος πολεμιστής. Παιδιά του Ογούζ Χαν ήταν ο Ουρανός, το Βουνό και η Θάλασσα[4].

Ύστερα συγκάλεσε όλους τους προκρίτους του λαού και τους πρότεινε να πάρουν τα όπλα στα χέρια τους για να ξεχυθούν στο άγνωστο, προκειμένου να κατακτήσουν καινούργια μέρη. Παράλληλα έστειλε σ' όλους τους γύρω ηγεμόνες, πρεσβευτές και ζήτησε να τον αναγνωρίσουν ως ηγεμόνα. Μόνο ένας μακρινός ηγεμόνας, ο Βασιλιάς Ουρούμ δεν υπέκυψε και ο Ογούζ Χαν αποφάσισε να του κηρύξει τον πόλεμο. Ετοίμασε στρατό και ενώ προχωρούσε εναντίον του, είδε στο δρόμο ένα θείο φως, από το οποίο βγήκε ένας λύκος στο χρώματα του ουρανού λέγοντας στον Ογούζ Χαν, ότι εκείνος θα του δείξει το δρόμο που οδηγεί προς το Βασιλιά Ουρούμ. Με οδηγό λοιπόν το λύκο αυτόν, ο Ογούζ Χαν κατέκτησε πολλές χώρες κι άπλωσε την επικράτειά του σε όλη τη γη. Εδώ δηλαδή βλέπουμε και την γένεση του γκρίζου λύκου ως οδηγού των Τούρκων.

Ε. Τα Έπη των Γκιοκτούρκων

Δύο είναι τα γνωστά έπη των Γκιοκτούρκων. Το ένα επιγράφεται **Μπόζκουρτ** και αναφέρεται στην αναγέννηση του κράτους των Γκιοκτούρκων, η οποία οφείλεται σε μια λύκαινα, ενώ το άλλο επιγράφεται **Εργκενεκόν**, από το όνομα της περιοχής που αυτοί μετανάστευσαν.

4. Η συνήθεια των Ούννων να δίνουν στα παιδιά τους ονόματα παρμένα απ' τη φύση οφείλεται στο γεγονός ότι θεοποιούσαν τα φυσικά στοιχεία και φαινόμενα.

Το έπος Μποζκούρτ βρίσκεται στις κινέζικες πηγές σε δύο παραλλαγές, όπου η πρώτη αναφέρει πως οι Γκιοκτούρκοι, που ήταν απ' το ίδιο γένος με τους Ούννους, βγήκαν απ' τη χώρα Σο, όπου κατοικούσαν και η οποία χώρα, βρισκόταν στα βόρεια μέρη της χώρας των Ούννων, οδηγούμενοι από την Λύκαινα Ασενά[5].

Αλλά και η δεύτερη παραλλαγή αναφέρει, ότι ο προπάτορας των Τούρκων παντρεύτηκε μια Λύκαινα και έκανε μαζί της 10 παιδιά.

Βλέπουμε λοιπόν ότι βασιλικός οίκος συνδέεται πάντα με την παρουσία μιας λύκαινας, που θεωρείται ζώο ιερό και είναι το τοτέμ του λαού εκείνου, το οποίο κατευθύνει τα πεπρωμένα του.

Το έπος Εργκενεκόν, για πρώτη φορά καταγράφηκτε το 13ο αιώνα, από το Μογγόλο ιστορικό Residuddin στο βιβλίο του Cami-ut Tevarih, το οποίο την ίδια εποχή μεταφράστηκε στα αραβικά και περσικά και αναφέρεται στην εγκατάσταση των Γκιοκτούρκων στην γη Εργκενεκάν (Αλτάι).

ΣΤ. Η Λυρική Ποίηση

Εκτός απο την επική ποίηση υπάρχει και η λυρική, αυτή δηλαδή που απαγγέλλεται με τη συνοδεία μουσικού οργάνου, λύρας ή αυλού, το θέμα της όμως, δεν αναφέρεται σε κατοθρώματα ηρώων και θρύλους, αλλά στον έρωτα, στο θάνατο, στη φύση, στη ζωή με όλες της τις όψεις, στην κοινωνία, στο μίσος εναντίον των εχθρών, στη φιλία και στην αγάπη προς το σύντροφο και συμπαραστάτη, με άλλα λόγια σ' όλα τα φαινόμενα της ζωής και της καρδιάς.

Ένα άλλο σημείο που κάνει την λυρική ποίηση να ξεχωρίζει από την επική, είναι ότι τα ποιήματα έχουν πολύ μικρότερη έκταση σε σύγκριση με τα επικά. Αν και πολλές φορές η φαντασία τρέχει κι εδώ αχαλίνωτη, ωστόσο, ποτέ το ύφος τους δε φτάνει το στόμφο και τον εντυπωσιασμό των επών. Όταν ο ποιητής αντικρύζει την πραγματικότητα γύρω του, την εξετάζει φιλοσοφώντας και οι σκέψεις του διατυπώνονται επιγραμματικά, απλά και με σαφήνεια.

Ένα κλασσικό παράδειγμα του ύφους αυτών των ποιημάτων, που μας δίνει ο Ε. Ζεγκίνης (1983: 13), είναι το παρακάτω:

Βλέπω από μακριά το κίτρινο ποτάμι των Μενγκ
Οι λεύκες απ' τη θλίψη ανεμίζοντα,
Εγώ είμαι παιδί μιας οικογένειας σκλάβων
Των Χάνων (Κινέζων βασιλιάδων) το τραγούδι δεν το νιώθω
Ένα παλικάρι δυνατό έχει ανάγκη
Από γοργά αλόγατα. Κι εκείνα
Χρειάζονται ένα παλικάρι δυνατό

5. Ε. Ζεγκίνης 1983: 10.

Κάτω σαν τρέξω από λιβάδια κιτρινισμένα
Τότε χωρίζουν, μόνο, η γυναίκα από τον άνδρα[6].

Στις Κινέζικες πηγές υπάρχουν 24 τέτοια μεταφρασμένα τουρκικά τραγούδια, του 4ου, 5ου και 6ου μ.Χ. αιώνα, που λόγω του οργάνου με το οποίο εκτελούνταν, ονομάζονται, kaval turkuleri (= *αυλικά, δηλ. που παίζονται με τον αυλό Kaval, τούρκικα τραγούδια*). Τα τραγούδια αυτά δεν μπορούν βέβαια να θεωρηθούν ούτε αυθεντικές ιστορικές πηγές, ούτε πραγματικά λογοτεχνικά κείμενα. Ωστόσο, έστω κι αν οι γνώσεις μας απ' αυτά είναι αχνές, μπορούμε να πληροφορηθούμε, για την οντότητα και τα χαρακτηριστικά της τουρκικής ποίησης στους αιώνες που αναφέραμε.

Μέσα από τα 24 αυτά τραγούδια ξεχωρίζει το "***τραγούδι της Μουλάν***" (Mullan turkusu). Το τραγούδι αυτό διαφέρει στο θέμα ουσιαστικά από τα άλλα τραγούδια και παρουσιάζει ενότητα, τεχνική αρτιότητα και αρμονία, αν μπορούμε να κρίνουμε από το πνεύμα που αντανακλά η μετάφρασή του στα κινέζικα. Πρόκειται για μια περίπτωση σπάνια, όπου μια κοπέλλα, η οποία επειδή δεν είχε μεγαλύτερό της αδελφό για να στρατολογηθεί, προκειμένου να πάει στον πόλεμο, αναγκάζεται να φορέσει τ' άρματα η ίδια, να καβαλλήσει τ' άλογο, και ν' αποχαιρετήσει με σφιγμένη καρδιά τους δικούς της τραβώντας στ' άγνωστο. Ωστόσο, ο πόλεμος τελειώνει αίσια και η Μουλάν επιστρέφει στο χωριό της[7].

Έβγαλε τα ρούχα του πολέμου,
Φόρεσε τα ρούχα των παλιών της χρόνων.
Χτένισε τα όμορφα μαλλιά της πλάι στο παράθυρο.
Μπροστά στον καθρέφτη έβαλε ένα τριαντάφυλλο στο κεφάλι της.
Βγήκε από την πόρτα, αντάμωσε τις φίλες της,
Οι φίλες της έμειναν άναυδες.
Δώδεκα χρόνια πέρασαν μαζί
Δεν μπόρεσαν να καταλάβουν αν η Μουλάν ήταν γυναίκα.
Τα πόδια των αρσενικών λαγών μπλέκονται τόνα με τ' άλλο,
Των θηλικών λαγών τα μάτια κοιτάζουμεν κάπως έκπληκτα,
Οι λαγοί οι ζευγαρωμένοι περπατούνε αντάμα
Μα πώς μπορούν εμένα να με ξεχωρίσουνε
Αν είμαι άντρας ή γυναίκα;[8]

Επίσης στις κινέζικες πηγές υπάρχει μεταφρασμένο και ένα άλλο ποίημα από την εποχή των Ούννων. Οι Ούννοι το 119 π.Χ. (σύμφωνα με τις κινέζικες πηγές) σ' ένα πόλεμο έχασαν γη, γεγονός που το θρηνούν με την παρακάτω ελεγεία:

---

6. Οι παραπάνω στίχοι είναι μετάφραση από τα κινέζικα στα νέα τουρκικά, απ' όπου κάναμε εμείς μια πρόχειρη απόδοση. βλ. Vasfi Mahir Kocaturk, Turk Edebiyati Tarihi, Ankara, 1964, σ. 8, βλ. Ε. Ζεγκίνη.

7. Πρόσφατα είδαμε την ιστορία της σε κινούμενα σχέδια από την Walt Disney.

8. Η ιστορία της Μουλάν έχει πολλά κοινά με την ιστορία της «Αρκαδιανής», το γνωστό ελληνικό δημοτικό τραγούδι «... ποιος είδε την Αρκαδιανή ... δώδεκα χρόνους έκανε στα κλέφτικα ντυμένη».

Μας πήρανε το βουνό Γιεν-Τσιν-Σιαν,
Χάσανε οι γυναίκες μας την ομορφιά τους.
Μας πήρανε τα βοσκοτόπια Σιλάν-Σιαν
Δε θάχουν πια τα ζώα μας βοσκή[9].

Τέλος σώθηκαν ως τις μέρες μας, άλλα 7 ποιήματα με ουϊγουρική γραφή τα οποία βρέθηκαν στις ανασκαφές της πόλης Τουρφάν. Το περιεχόμενο των ποιημάτων αυτών αναφέρεται στο θεό, στη θεοσέβεια, στο θάνατο και στον παράδεισο. Πιστεύεται ότι είναι ποιήματα που προέρχονται από την προφορική παράδοση και καταγράφηκαν κατά τον 9ο μ.Χ. αιώνα. Κι αυτό γιατί: **α)** βρέθηκαν στην Τουρφάν, που ήταν το κέντρο πολιτισμού της δεύτερης περιόδου της ουϊγουρικής ιστορίας, **β)** αποπνέουν αισθήματα που ανήκουν στην μανιχαϊκή θρησκεία.

Το κύριο γνώρισμά τους είναι η πλούσια παρήχηση και ομοιοκαταληξία. Επίσης ο ρυθμός τους κυλά αβίαστα και φυσικά.

Όπως όλα τα ποιήματα της προφορικής παράδοσης, έτσι κι αυτά τραγουδιούνταν σε γιορτές, πανηγύρια και λαϊκές εκδηλώσεις με συνοδεία αυλού, ή τυμπάνου, είτε από τροβαδούρους είτε από το λαό χορωδιακά.

Ζ. Η Γραπτή Λογοτεχνία και οι επιγραφές Ορχόν

Τα αρχαιότερα κείμενα, που γράφτηκαν με τουρκική γραφή και διατήρηθηκαν ως τις μέρες μας, είναι οι επιγραφές Ορχόν (8ος μ.Χ. αιώνας). Λέγονται έτσι, γιατί βρίσκονται στις όχθες του ποταμού Ορχόν της Μογγολίας και βρέθηκαν από τον Σουηδό Philip strahlenberg, το 1722, ενώ διαβάστηκαν το 1893, από τον Δανό καθηγητή Wilhelm Thomsen. Λέγονται επίσης και επιγραφές των Γκιοκτούρκων, επειδή γράφτηκαν από τους Γκιοκτούρκους, όπως λέγονταν οι Τουκιού (Τούρκοι) της εποχής εκείνης.

Οι επιγραφές αυτές είναι πολλές, οι σπουδαιότερες όμως είναι οι εξής τρεις: **α)** Η πρώτη βρίσκεται 60 χιλ. νότια της πρωτεύουσας του Μογγολιστάν, Ulu Batur και περιλαμβάνει την αυτοβιογραφία του αρχιβεζύρη των Γκιοκτούρκων Μπιλγγέ Τονγιοκούκ. Στήθηκε λίγο πριν το θάνατό του, γύρω στα 720 μ.Χ. και αρχίζει με τα εξής λόγια: "*Εγώ ο Μπιλγγέ Τονγιοκούκ γεννήθηκα στην Κίνα την εποχή που το τουρκικό έθνος ήταν υποδουλωμένο στους Κινέζους...*" Στη συνέχεια, αναφέρεται στους αγώνες για ελευθερία, στην ανάδειξη του Ιλτερίς σε Χαγάνο των Τούρκων και τέλος στις δικές του υπηρεσίες ως αρχιβεζύρη του κράτους.

β) Οι άλλες δύο επιγραφές βρέθηκαν στις όχθες του ποταμού Ορχόν, περίπου 400 χλμ. δυτικά από τον τόπο της επιγραφής του Μπιλγγέ Τονγιοκούκ. Από τις δύο στήλες, στις οποίες βρίσκονται χαραγμένες οι επιγραφές Ορχών, η μια στήθηκε από τον Μπιλγγέ Καγάν το 732 στη μνήμη του αδελφού του Κιουλτιγκίν ενώ η άλλη στήθηκε

9. Ας σημειωθεί πως το ποίημα αυτό είναι η αρχαιότερη τούρκικη ελεγεία που σώζεται.

το 735, για χάρη του ίδιου παραπάνω ηγεμόνα Μπιλγγέ Καγάν, όταν αυτός πέθανε το 734 μ.Χ.

Στην αρχή του κειμένου εξιστορούνται τα ίδια γεγονότα, τα οποία περιλαμβάνονται στο κείμενο της στήλης Κιουλτιγκίν, ενώ στη συνέχεια εξιστορούνται τα προσωπικά κατορθώματα και η ηρωικές πράξεις του Μπιλγγέ Καγάν.

Τα κείμενα Ορχόν, εκτός από τις χρήσιμες πληροφορίες, τις οποίες μας δίνουν γύρω απο την ιστορία και τη γλώσσα του τουρκικού λαού, μας αποκαλύπτουν και ορισμένες πολύτιμες πτυχές της τουρκικής λογοτεχνίας. Και πρώτ' απ' όλα ότι η τουρκική λογοτεχνία ως τον 8ο αιώνα παρέμεινε ανόθευτη από ξένες επιρροές. Επίσης, το ότι οι Τούρκοι λογοτέχνες του 8ου αιώνα, ήξεραν να ξεχωρίζουν τα διάφορα είδη του πεζού λόγου και να χρησιμοποιούν για την κάθε περίπτωση τη σωστή μέθοδο και το σωστό ύφος. Έτσι, π.χ. ο συντάκτης του κειμένου της πρώτης στήλης Μπιλγγέ Τονγιοκούκ, επειδή επιδίωξή του ήταν να γράψει τα απομνημονεύματά του, εφάρμοσε χρονολογική μέθοδο κατά την αφήγηση των γεγονότων. Αντίθετα ο συντάκτης του κειμένου της δεύτερης και τρίτης στήλης, Γιουλούγ Τιγκίν, επειδή είχε περισσότερη έφεση προς τη ρητορική, χρησιμοποίησε πολλά ρητορικά σχήματα και ανάλογη πλοκή των λέξεων, σε σύγκριση με το κείμενο του Μπιλγγέ Τονγιοκούκ. Τα κείμενα Ορχόν αποτελούν τρανή απόδειξη, ότι στον 8ο αιώνα οι Τούρκου λογοτέχνες έγραφαν όχι μόνο για χάρη της λογοτεχνίας, αλλά κυρίως για χάρη των εθνικών τους επιδιώξεων.

Από το τέλος του 8ου αιώνα και ύστερα η τουρκική λογοτεχνία ακολούθησε γρήγορη εξέλιξη που οφειλόταν στις έντονες επιδράσεις των διαφόρων θρησκευτικών και πολιτιστικών κινημάτων των γειτονικών τους λαών.

Συγκεκριμένα το 745 μ.Χ. διαλύθηκε το κράτος των Γκιοκτούρκων και στη θέση του ιδρύθηκε το Ουϊγουρικό κράτος. Τον κύριο όγκο του πληθυσμού του Ουϊγουρικού κράτους τον αποτελούσαν οι Τούρκοι. Τόσο οι Τούρκοι, όσο και οι υπόλοιποι πληθυσμοί, γρήγορα συμμορφώθηκαν στις νέες πολιτιστικές απαιτήσεις, οι οποίες εμφανίστηκαν στο νεοσύστατο ουϊγουρικό κράτος. Απ' αυτές οι σπουδαιότερες ήταν η αλλαγή γραφής και η μεταστροφή τους διαδοχικά στις θρησκείες του μαζδαϊσμού, βουδισμού, μανιχαϊσμού, χριστιανισμού κ.ά.

Τα πρώτα νεωτεριστικά στοιχεία εισέρρευσαν από τις μεταφράσεις θρησκευτικών έργων, που άρχισαν να γίνονται από τα κινέζικα, τα ινδικά, **τα Ελληνικά** κ.ά. γλώσσες[10], στις οποίες ήταν διατυπωμένα τα ιερά κείμενα των θρησκειών που αποδέχτηκαν. Με τις μεταφράσεις αυτές οι Ουϊγούροι μετέφεραν στο λεξιλόγιο τους πολλούς θρησκευτικούς όρους και σημαντικό αριθμό λέξεων, όπως ακριβώς ήταν στα ξενόγλωσσα κείμενα. Αυτό φυσικά έγινε για δύο λόγους πρώτον από σεβασμό, προς τα ιερά κείμενα, και δεύτερον από ανάγκη, επειδή έλλειπε από τα ουϊγουρικά, η αντίστοιχη ορολογία και το λεξιλόγιο.

Η επικοινωνία των Ουϊγούρων με τον έξω κόσμο, μέσω της θρησκείας, οπωσδήποτε έγινε αφορμή να εξοικειωθούν οι Ουϊγούροι λογοτέχνες με τη λογοτεχνία των λαών που τους μετέδωσαν τη θρησκεία.

10. Βλ. Ε. Ζεγκίνη 1983: 18.

Έτσι η τουρκική λογοτεχνία, η οποία επικράτησε στο Ουϊγουρικό κράτος, πήρε άλλες διατάσεις, σε σύγκριση με τη λογοτεχνία της εποχής των Γκιοκτούρκων, με τη διαφορά ότι οι ξένες επιδράσεις δεν έβλαψαν τον πυρήνα της, αλλά μόνον το περίβλημά της.

Η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής του Ουϊγούρων είναι αξιόλογη. Αρκεί να σημειωθεί εδώ ότι μόνο στις ανασκαφές της κινέζικης πόλης Τουρφάν της επαρχίας Σινκιάνγκ, που έγιναν στις αρχές του 20ού αιώνα, ανακαλύφθηκαν 136 κιβώτια από χειρόγραφα, η αξιολόγηση των οποίων δεν έχει τελειώσει ακόμα.

Τα σπουδαιότερα λογοτεχνικά έργα, τα οποία ώς σήμερα έγιναν γνωστά και τα οποία είναι σίγουρο ότι ανήκουν στους Ουϊγούρους είναι:

1) Τα έπη Τουρεγίς και Γκιοτς
2) Το ιερό κείμενο των βουδιστών Ουϊγούρων Αλτούν Γιαρούκ
3) Ο ηθικοθρησκευτικός μύθος Καλγιανάμκαρα και Παπάμκαρα
4) Διάφορα ποιήματα θρησκευτικού περιεχομένου
5) Διάφορα λυρικά ποιήματα
6) Διάφορα γνωμικά και παροιμίες.

Η. Τα Έπη της Ουϊγουρικής Περιόδου - Η ιστορία των Uyghurs

Η ιστορία των ουϊγούρων (Uyghurs) είναι ακόμα και σήμερα πολύ συγκεχυμένη. Από τις αρχές του 11ου αιώνα π.Χ., το Κινέζικο Τουρκεστάν, είχε γίνει η σκηνή για τη διεξαγωγή πολλών και συχνών βίαιων συγκρούσεων, μεταξύ διαφόρων λαών, που στην πορεία του χρόνου, είδαν την πολιτιστική τους ταυτότητα, είτε να δέχεται ξένες προσμίξεις, είτε να υιοθετεί κάποια στοιχεία άλλων πολιτισμών. Οι αρχαιολογικές και επιγραφικές ανακαλύψεις έδειξαν ότι οι Uyghurs κατάγονται από τους Ούννους, τους πρώτους κυρίαρχους της Κεντρικής Ασίας. Η On Oghur, (Οι δέκα Uyghur) μια συνομοσπονδία φατριών που τότε βρισκόταν στα βόρεια της σημερινής περιοχής της Μογγολίας, αναφέρθηκε για πρώτη φορά σε μια στήλη της οποίας η χρονολογία εκτιμάται γύρω στο 460 π.Χ.

Μεταξύ του 745 και 840, οι Uyghurs δημιούργησαν και μάλιστα με εξαιρετικούς όρους, μια αυτοκρατορία υπό την κυριαρχία της Δυναστείας στην οποία ανταπέδωσαν την ευγνωμοσύνη τους, τόσο με την απόδοση των τιμών όσο και του σεβασμού που τους άξιζε. Το κράτος του Uyghurs που κατά κύριο λόγο ήταν βασισμένο στη σχέση υποτέλειας που υπήρχε μεταξύ των πολιτών και του φεουδάρχη, πρέπει τελικά να θεωρηθεί ένα κράτος προνομίων, μιας και αρκετοί Khaghan της εποχής εκείνης παντρευόταν με τις κόρες Κινέζων αυτοκρατόρων, δημιουργώντας έτσι δυνατές συμμαχίες μαζί τους[11].

Γύρω στο 760 μ.Χ., οι Uyghurs, που κατά κύριο λόγο ήταν Σαμανιστές ή Βουδιστές, ειδικότερα στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, υιοθέτησαν τον Μανιχαϊσμό ως επίσημη θρησκεία τους. Αυτό οδήγησε στη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων γραφής, τη Μανιχαϊκή και εκείνη που είναι γνωστή ως γραφή των Uyghurs, η οποία προερχόταν από το Σογδιανό τρό-

11. Jean Paul Roux, *Η ιστορία των Τούρκων*, Γκοβόστης 1998.

πο γραφής. Με τη βοήθεια αυτού του εργαλείου, (δηλαδή της γραφής), οι Uyghurs κατάφεραν να φέρουν τον πολιτισμό στους Τούρκο-Μογγόλους γείτονες τους μεταξύ του 9ου και του 13ου αιώνα. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο και η αυτοκρατορία του Genghis Khan χρησιμοποίησε τη γραφή των Uyghur για να μπορέσει να καταρτίσει τον νομικό της κώδικα.

Μετά από οχτώ ολόκληρα χρόνια εσωτερικών συγκρούσεων, η αυτοκρατορία των Uyghurs έπεσε το 840, μετά και τις τελευταίες επιθέσεις των Kirghizs. Κατά την προσπάθεια της απομάκρυνσης τους από τους κατακτητές ο πληθυσμός τους χωρίστηκε σε δύο σύνολα, το ένα διέφυγε προς την ανατολικότερη περιοχή της Κίνας και το άλλο προς τη δυτική και νότιο-δυτική πλευρά, εκεί όπου αρκετά χρόνια αργότερα έμελλε να δημιουργήσουν καινούργια κράτη με αυτόχθονες κατοίκους που είχαν "*Ινδό-Ευρωπαϊκή κουλτούρα*". Η επανάκτηση της ειρήνης ευνόησε μια σημαντική αναβίωση του πολιτισμού που είχαν δημιουργήσει οι Uyghurs. Σε αυτή την περίοδο, το Ισλάμ υπέθαλπε τον Μανιχαϊσμό, μάλιστα με αυτό τον τρόπο κατά τον 10ο αιώνα η Kashgaria έγινε Μουσουλμανική και στη συνέχεια, τρεις αιώνες αργότερα, όλη η επαρχία Xinjiang της σημερινής Κίνας, προσηλυτίσθηκε στο Σοννιτισμό του Ισλάμ με την πρακτική του Χανιφισμού.

Κατά τους επόμενους αιώνες, οι Uyghurs σταδιακά κινήθηκαν σε όλη εκείνη την περιοχή που καλύπτεται από την σημερινή Xinjiang, στον ίδιο βαθμό με τον οποίο οι Θιβετιανοί απεχώρησαν από εκεί. Οργανωμένοι σε μια σειρά από μικρές κοινότητες, ενθάρρυναν τους ηγεμονικούς πολέμους που θα ξεσπούσαν περιοδικά μεταξύ εκείνων που ηγούνταν για την κυριαρχία της κοινότητας του Kashgar ή του Khotan, ή του Yarkan.

Στην καμπή του 20ού αιώνα οι μεγάλες γειτονικές δυνάμεις, κυρίως η Ρωσσία και η Μεγάλη Βρετανία (από το προτεκτοράτο της στις Ινδίες) προσπάθησαν να προωθηθούν προς την επαρχία Xinjiang, μια περιοχή πολύ πλούσια σε φυσικά καταφύγια και ένα στρατηγικής σημασίας σταυροδρόμι. Αλλά αφού εγκαθιδρύθηκε το καινούργιο Κινέζικο καθεστώς το 1949, το Τουρκεστάν συνδέθηκε με την Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας, η οποία το 1955 δημιούργησε την αυτόνομη επαρχία των Uyghurs του Xinjiang.

Θ. Η μουσική παράδοση των Ουϊγούρων

Στα Κινέζικα βιβλία, οι διάφοροι θρύλοι των Δυναστειών, αποδεικνύουν την ύπαρξη μουσικών παραδόσεων με βαθειά ρίζα. Τον 11ο αιώνα π.Χ., ο πρώτος Κινέζος πρέσβης, Zhang Qian, μετέφερε μερικά τραγούδια από τις περιοχές της κεντρικής Ασίας, πίσω στην πρωτεύουσά του. Λίγο αργότερα, γύρω στον 6ο αιώνα, ένας μουσικός από το Qiuci (*περιοχή που σήμερα ονομάζεται Kuca*), ο Su Zhi-po έγραψε μερικά τραγούδια που αναφερόταν σε μια πριγκίπισσα των Uyghurs και τις περιπέτειες που πέρασε στο ταξίδι της προς την πρωτεύουσα, όπου πήγαινε για να παντρευτεί τον αυτοκράτορα Tang. Κάτω από την ίδια Δυναστεία, τουλάχιστον 8, επίσημα μουσικά σύνολα από την Xinjiang είχαν αντιπροσωπείες στο "*Μουσικό Υπουργείο*", της πρωτεύουσας της Κινέζικης αυτοκρατορίας, συμπεριλαμβανομένων εκείνων του Quici, του Shule (σημερινό kashgar) του Gaochang (σημερινό Turfan), του Yutian (σημερινό Khotan) και του Yizhou (σημερινού Qumul).

Κατά την περίοδο των Tang οι πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ της Κίνας και της περιοχής Xinjiang, γνώρισαν μεγάλη άνθιση. Με τη βοήθεια του δρόμου του Μεταξιού, πολλά μουσικά όργανα της Κεντρικής Ασίας ή της Μέσης Ανατολής όπως η pipa ή barbat[12] για παράδειγμα, αντηλλάγησαν ή μετανάστευσαν.

Ενώ η μουσική παράδοση του Uyghurs επιβεβαιώνει τις ρίζες της στην αρχαιότητα, η κλασσική παράδοση των Muqam (μακαμιών), μπορεί να συνδεθεί μαζί τους, μόλις με τον 15ο αιώνα, μια περίοδο δηλαδή, στην οποία ο Ισλαμισμός γνώρισε μεγάλη άνθιση. Λαμβάνοντας υπ' όψιν, τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί μετακινούνταν εκείνη την εποχή, μπορούμε να καταλάβουμε πως το ρεπερτόριο των Uyghurs, ήταν πλέον πιθανώς, ομαδοποιημένο σε τροποποιητικές κατηγορίες (Muqam/μακάμια) που συνήθως χρησιμοποιούνταν στη Μουσουλμανική Ανατολή, υπό την επιρροή των Βυζαντινών "ήχων", κυρίως όμως υπό την επιρροή των αρχαίων Ελληνικών "τρόπων", που οι λόγιοι Αβασσίδες άραβες, είχαν εισαγάγει στην μουσική τους θεωρία[13] και που αργότερα επεκτείνονταν, με την προσθήκη μερικών στοιχείων που δανειζόταν από τις γειτονικές περιοχές και τις παραδόσεις τους.

Ακόμα και έτσι όμως, οι κλασσικές και οι λαϊκές μουσικές των Uyghurs, μπορεί να θεωρηθεί ότι έμειναν σχετικά απομονωμένες από γενικές εξωτερικές επιρροές, ενώ παράλληλα μπορούν σ' αυτές να ανιχνευθούν στοιχεία, που τις συνδέουν με τις μουσικές παραδόσεις των κοντινότερων γειτόνων τους.

Ι. Τα Ιερά Κείμενα των Ουϊγούρων

Το σπουδαιότερο από τα ιερά κείμενα είναι το **Αλτούν Γιαρούκ**, που σημαίνει, *Χρυσό Φως*[14]. Το Αλτούν Γιαρούκ είναι το ιερό βιβλίο των βουδιστών. Οι Ουϊγούροι, όταν δέχτηκαν τον βουδισμό, φρόντισαν να μεταφράσουν από τα κινέζικα, στη γλώσσα τους, το ιερό τούτο βιβλίο. Η μετάφραση του από τα κινέζικα στα ουϊγουρικά, έγινε από τον ουϊγούρο Singku Seli Tutung, πιθανότατα στα μέσα του 9ου αιώνα. Η ουϊγουρική μετάφραση του Αλτούν Γιαρούκ, εκτός από τη διδασκαλία του Βουδα, έχει και προσθήκες, οι οποίες ασφαλώς είναι παρμένες από τη θρησκευτική και κοινωνική ζωή των Ουϊγούρων. Από την άποψη αυτή, το Αλτούν Γιαρούκ, αποτελεί πολύτιμη πηγή για την έρευνα γύρω από τη θρησκευτική και κοινωνική ζωή των Ουϊγούρων.

ΙΑ. Οι Ηθικοθρησκευτικοί μύθοι

Ανάμεσα στα κείμενα της ουϊγουρικής εποχής, περιλαμβάνονται και διάφοροι μύθοι, των οποίων η υπόθεση είναι παρμένη από τα ιερά κείμενα του βουδισμού. Ίσως οι μύθοι αυτοί, πριν πάρουν τη συγκεκριμένη γραπτή μορφή, να ήταν, ένα είδος "προφο-

12. Βάρβιτος = πρόγονος του Ουτιού, βλ. σχετ. W. Feldman, *Music of the Ottoman Curt*, 1996, σελ. 114.
13. Βλ. σχετ. Curt Suchs; *The Greek heritage in the music of Islam*.
14. Ε. Ζεγκίνης, 1983: 20.

Ουϊγούροι - Τούρκοι μουσικοί

ρικής παράδοσης" που ζούσε από στόμα, σε στόμα και χρησίμευε, για να επεξηγεί ορισμένες λακωνικές διδασκαλίες του Βούδα.

Ένας τέτοιος μύθος είναι ο Καλγιανάμκαρα και Παπάμκαρα, που έχει ως θέμα την άμιλλα ανάμεσα σε αδελφούς.

ΙΒ. Η Θησκευτική Ποίηση

Οι Ουϊγούροι, έδειξαν μεγάλη ευαισθησία στα θρησκευτικά ζητήματα και ιδιαίτερα στην θρησκευτική ποίηση. Ως τις μέρες μας, έχουν έλθει στο φως της δημοσιότητας πολλοί ψαλμοί και ύμνοι, τους οποίους έψελναν στις θρησκευτικές τους γιορτές με τη συνοδεία μουσικού οργάνου.

Η θρησκευτική ποίηση των Οιουγούρων, δεν αφορά μια και μόνο θρησκεία, γιατί, όπως είναι γνωστό, οι Ουϊγούροι μετά τον τοτεμισμό, που ήταν η προγονική τους λατρεία, με τη σειρά δέχτηκαν το βουδισμό, το μανιχαϊσμό, το σαμανισμό, το χριστιανισμό και άλλες θρησκείες της Ανατολής. Τα περισσότερα όμως από τα ποιήματα που σώθηκαν, αντλούν το περιεχόμενό τους από τον βουδισμό, λιγότερο από το μανιχαϊσμό και ακόμα λιγότερο από τις άλλες θρησκείες. Ο Resit Rahmeti Arat στο πολύτιμο βιβλίο του Eski Turk Siiri παραθέτει είκοσι ουϊγουρικά ποιήματα βουδιστικού περιεχομένου και επτά μόνο με μανιχαϊκό περιεχόμενο. Τα ουϊγουρικά ποιήματα που αναφέρονται στο χριστιανισμό είναι λίγα. Από αυτά ένα μόνο μπορέσε να ελέγξει ο καθηγ. Ε. Ζεγκίνης. Αποτελείται από τριάντα στίχους και αναφέρεται στη Γέννηση του Χριστού.

Από τα επτά ποιήματα, τα οποία αναφέρονται στο μανιχαϊσμό, τα τρία πρώτα μοιάζουν με λειτουργικούς ύμνους.

Για να πάρουμε μια γεύση του περιεχομένου τους, παραθέτουμε σε μια πρόχειρη απόδοση τον πρώτο από τους επτά[15]:

Ήρθε ο Θεός Ταν,
Ήρθε ο ίδιος ο Θεός Ταν,
Ήρθε ο Θεός Ταν
Ήρθε ο ίδιος ο Θεός Ταν.
Σηκωθείτε αφέντες, σηκωθείτε
αδέλφια,
Ας υμνήσουμε το Θεό Ταν.
Παντεπόπτη Θεέ Ήλιε,
Σώσε μας,
Οράτε Θεέ της Σελήνης
Σώσε μας.
Θεέ Ταν,
Μυρωμένε μυροβόλε
Πανένδοξε υπέρλαμπρε
Θεέ Ταν,
Θεέ Ταν.
Επωδός[16].

15. Πηγή: Ε. Ζεγκίνης, 1983: 24.

16. Δεν είναι τυχαίο που όταν οι σημερινοί Τούρκοι επικαλούνται τον Θεό λένε: "Aman Tanrim".

ΙΓ. Τα Λυρικά Ποιήματα και Μοιρολόγια

Οι Ουϊγούροι, εκτός από τα ποιήματα με θρησκευτικό περιεχόμενο, έγραψαν και πολλά άλλα, που αναφέρονται στη φύση, τον ηρωισμό, τον έρωτα και το θάνατο. Από αυτά, όσα αναφέρονται στη φύση, στον έρωτα και στον ηρωισμό λέγονται κοσούκ (kosouk). Ενώ όσα αναφέρονται στο θάνατο λέγονται σαγγού (sagu).

Τα κοσούκ, αρχικά τα τραγουδούσαν οι κυνηγοί, όταν έβγαιναν να κυνηγήσουν, είτε τα συνηθισμένα θηράματα, είτε το ιερό ζώο. Το κυνήγι του ιερού ζώου, γινόταν μια φορά το χρόνο, ωστόσο ήταν οργανωμένο και κρατούσε πολλές μέρες. Στο διάστημα αυτό οι κυνηγοί έλεγαν διάφορα τραγούδια, τα οποία αναφέρονταν, είτε στα αγαπημένα τους πρόσωπα, είτε στην φύση, είτε ακόμα στον εαυτό τους, για να παίρνουν θάρρος και να συνεχίζουν το δρόμο τους, όταν τύχαινε να περιπλανηθούν.

Με το πέρασμα του χρόνου, τα κοσούκ, άρχισαν να αποκτούν περισσότερο λυρισμό και να τραγουδιούνται από τραβαδούρους στα πανηγύρια και τις διασκεδάσεις.

Τα σαγγού ήσαν άσματα με λυπητερό περιεχόμενο (μοιρολόγια), αλλά πολλές φορές, όταν αναφέρονταν στις πράξεις γενναιότητας του θρηνούμενου παλικαριού ή της όμορφης κοπέλας, έπαιρναν καθαρά λυρική μορφή.

Τόσο τα κοσούκ, όσο και τα σαγγού τραγουδιόνταν με τη συνοδεία μουσικού οργάνου.

ΙΔ. Γνωμικά και Παροιμίες

Το τελευταίο είδος γραπτού λόγου, που καλλιέργησαν οι Ουϊγούροι, ήταν τα γνωμικά και οι παροιμίες. Παράδειγμα[17]:

- *Όποιος πει τη λέξη φωτιά δεν καίεται και το στόμα του.*
- *Ακόμα κι όταν η τρύπα είναι μικρή βάλε μεγάλη τάπα.*
- *Ούτε να εναντιώνεσαι στους γίγαντες ούτε να προσκολλάσαι στους άρχοντες.*
- *Μην πεις ποτέ ότι ο σκίλος δε δαγκώνει και το άλογο ότι δεν κλωτσά.*
- *Ένα κοράκι δε φέρνει το χειμώνα.*
- *Τον τεμπέλη ακόμα και το σύννεφο τον βαραίνει.*
- *Ο πεινασμένος τρώγει ό,τι βρει και ο χορτάτος λέγει ό,τι του κατέβει* κ.λπ.

17. Πηγή. Ε. Ζεγκίνης, 1983: 26.

VIII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ Ο ΕΞΙΣΛΑΜΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ

Οι πρώτες επαφές των Τούρκων με το Ισλάμ έγιναν στο τέλος του 7ου αιώνα. Οι Άραβες αυτή την εποχή, δεν μπόρεσαν να καθυποτάξουν τους Γκιοκτούρκους, που ήταν κυρίαρχοι στη Χορασμία, Μεβεραουνεχίρ και το βόρειο Χορασάν.

Το μουσουλμανισμό, οι Τούρκοι τον δέχτηκαν ομαδικά στο τέλος του 10ου αιώνα. Σ' αυτό έπαιξε φυσικά σημαντικό ρόλο και η πολιτική της "επιείκειας" των Αράβων έναντι των Τούρκων.

Ο ιδρυτής του πρώτου μουσουλμανικού τουρκικού κράτους είναι ο ηγεμόνας των Καραχανιδών και Γιάγμα-Τσιγίλ, Αμπτουλκερίμ Σατούκ Μπούγρα Χαν. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί, ότι η οικειότητα που έδειξαν οι Αββασίδες στους Τούρκους, έγινε αφορμή να ασπαστούν το μουσουλμανισμό και τα υπόλοιπα τουρκικά φύλα, ανάμεσα στα οποία και οι Ογούζοι. Κύριο, όμως αίτιο του εξισλαμισμού των Τούρκων, πρέπει να θεωρηθεί το γεγονός ότι ο σαμανισμός, ο βουδισμός, ο μανιχαϊσμός και ο χριστιανισμός, θρησκείες στις οποίες ως την εποχή εκείνη πίστευαν, τους ανάγκαζαν να είναι φιλήσυχοι και αδρανείς, πράγμα το οποίο αντέβαινε στον θερμό χαρακτήρα τους. Ο ισλαμισμός όμως, οπωσδήποτε ευνοούσε την τάση των Τούρκων για συγκρούσεις και πολεμική δραστηριότητα. Ο ισλαμισμός, όπως σημειώνουν όλοι οι συγγραφείς, δεν ήταν παρά ένα πρόσφορο έδαφος για την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών τους.

Α. Η επίδραση του μουσουλμανισμού στον πολιτισμό και τη νοοτροπία των Τούρκων

Η μουσουλμανική πίστη, έγινε η αιτία ν' αλλάξει τόσο το πολιτιστικό, όσο και το κοινωνικό υπόβαθρο του τουρκικού λαού. Το ενδιαφέρον των Τούρκων έπαυσε πια να είναι στραμμένο στην καθημερινότητα, στον αδιάκοπο αγώνα της εξασφάλισης των απαραίτητων για τη διαβίωση. Το μουσουλμανικό πνεύμα έδωσε καινούριο νόημα πλέον στην ανθρώπινη ύπαρξη, κατάργησε τις δεισιδαιμονίες του πολυθεϊσμού και της ειδωλολατρείας και δημιούργησε τις προϋποθέσεις και τη διάθεση για την απόκτηση αιωνίων και άφθαρτων αγαθών. Δεν υπήρχε πια άσκοπος αγώνας, όλα παρακολουθούνταν και ανταμείβονταν πλουσιοπάροχα από τον Θεό[1].

Εκτός όμως από την ιδεολογική επίδραση του ισλαμισμού, υπήρξε και γλωσσική.

---

1. Σχετ. Jean Paul Roux, Feldman, Ε. Ζεγκίνης.

Οι Τούρκοι λόγιοι, μουσικοί και ποιητές, έδωσαν έργα ανάλογα με τα Αραβικά και τα Περσικά πρότυπα, δημιουργώντας μια σχολή με ιδιαίτερη τεχνοτροπία και ιδιόρρυθμα μέτρα, αντικαθιστώντας το Τουρκικό λεξιλόγιο, σχεδόν τελείως, με το Αραβικό και το Περσικό. Φυσικά εδώ πρόκειται για μια τυφλή και ανεξέλεγκτη απομίμηση. Ωστόσο, ορισμένοι λόγιοι και ποιητές διατήρησαν μια ισορροπία μεταξύ των τουρκικών και ξένων στοιχείων, μένοντας πιστοί, ώς επί τω πλείστον, στις παραδόσεις. Μια μερίδα μάλιστα από αυτούς, έδωσε έργα τελείως αποξενωμένα από τις εξωτερικές επιδράσεις με βάση τα καθαρά τουρκικά πρότυπα της προϊσλαμικής εποχής με ομοιοκαταληξία και συλλαβικό μέτρο, με γνήσιες και ζωντανές λαϊκές λέξεις.

Γενικά η λογοτεχνία της ισλαμικής περιόδου εξελίχθηκε με τρεις διαφορετικές μορφές:

1) Την λογοτεχνία **Ντιβάν**, η οποία ήταν η λογοτεχνία των μορφωμένων και της άρχουσας τάξης.

2) Την λογοτεχνία του **Θεοσοφισμού**, (Τασαββούφ) η οποία γράφτηκε από τους δερβίσηδες των μουσουλμανικών μοναστηρίων και αγκάλιασε μόνο θρησκευτικά θέματα.

3) Την **δημώδη** λογοτεχνία, η οποία έγινε κτήμα του απλοϊκού λαού.

Β. Η Λογοτεχνία Ντιβάν

Η λέξη **Ντιβάν** στην τουρκική γλώσσα σημαίνει: **α)** μητρώο, κατάστιχο, **β)** πολεμικό συμβούλιο, **γ)** εξέδρα, πάνω στην οποία καθόταν ο σουλτάνος (*από την οποία και η σημερινή χρήση του "ντιβανιού"*), **δ)** ανώτατο δικαστήριο, **ε)** στάση σεβασμού μπροστά σε αξιωματούχους, **στ)** πνευματική ευδαιμονία και **ζ)** σύνολο ποιημάτων που ανήκουν σ' έναν ποιητή.

Στην αρχή, το Ντιβάν χρησιμοποιούνταν για την κωδικοποίηση έργων, που αφορούσαν το ίδιο θέμα, όπως είναι το **Ντιβάνι Λουγκάτιτ Τούρκ.** Εκτός απ' αυτό, χρησιμοποιούταν για τη δήλωση των ανθολογιών ποιημάτων των ποιητών της υψηλής κοινωνίας. Από τότε έμεινε και ονομάζεται η ποίηση της υψηλής κοινωνίας Ντιβάν[2].

Για να ονομασθεί μια ποιητή συλλογή Ντιβάν, πρέπει να περιλαμβάνει τα εξής ποιητικά είδη: γκαζέλ, ρουμπαΐ, μουραμπά, μουχαμές, τερκίπ και τερκίμπι μπεντ, καθώς και άλλα.

Γ. Πηγές της Λογοτεχνίας Ντιβάν

Η λογοτεχνία Ντιβάν ως κύριες πηγές έχει την Περσική και την Αραβική λογοτεχνία. Εκτός από τις δύο αυτές πηγές και παράλληλα με αυτές, χρησιμοποιεί το Κοράνιο, το Χαντίς *(Hadis, δηλαδή το ιερό βιβλίο, στο οποίο περιλαμβάνονται οι προφητι-*

2. Ε. Ζεγκίνης, 1983: 29 επ.

κοί λόγοι του Μωάμεθ), το Κισάσι Ενπιγιά *(Kissa-i Enbiya, που περιλαμβάνει την ιστορία των προφητών)*, το Εβλιγιά Μενγκιμπελερί *(Evliya Menkibeleri, που περιλαμβάνει τους βίους των μουσουλμάνων αγίων)*, το Τασαββούφ, *(που είναι το σύστημα θεοσοφισμού)*, και το Σαχναμέ *(που είναι έργα που αναφέρονται στη ζωή και τα κατορθώματα τω βασιλιάδων)*.

Δ. Η Αραβική Λογοτεχνία

Η αραβική ποιητική λογοτεχνία είναι από τις πλουσιότερες και αρχαιότερες λογοτεχνίες του κόσμου.

Ανάμεσα στους νομάδες δε γίνονταν πόλεμοι μόνο με όπλα, αλλά και με ποιήματα. Από τη διαμάχη αυτή προέκυψε η σάτιρα (hiciv).

Στην παλιά αραβική ποίηση, εκτός από τη σάτιρα, θέμα των ποιημάτων αποτελούσε και η εξύμνηση των γυναικών, ο έρωτας, ο πόθος, και μετά την επαφή με την περσική λογοτεχνία, και το κρασί.

Το μειονέκτημα της αραβικής ποίησης, έγκειται στο ότι οι ποιητές δεν έψαχναν για καινοτομίες, αλλά επαναπαύονταν στα υπάρχοντα, αρκούμενοι στον πλούτο, την ομορφιά και τις μεταφορικές έννοιες της γλώσσας.

Ε. Η Περσική Λογοτεχνία

Οι Πέρσες και πριν από τον ισλαμισμό, ήταν κάτοχοι ευρείας και πλούσιας λογοτεχνίας και μέχρι τον 7ο μ.Χ. αιώνα, ήταν εμφανής η επιρροή των Ελληνιστικών Προτύπων. Τα περισσότερα έργα γράφονταν στο είδος του έπους (destan) και του μεσνεβή (mesnevi) και η γλώσσα που χρησιμοποιούν ονομάζεται Πεχλεβί ή μέση Περσική.

Ανάμεσα στο 10ο και 15ο αιώνα η Περσική λογοτεχνία έζησε τους χρυσούς αιώνες της. Σ' αυτούς τους χρυσούς αιώνες η περσική λογοτεχνία απέδωσε τρία είδη ποίησης: **α) Το Γκαζέλ (gazel) και κασιντέ (kaside)**, που θέματά τους είναι ο έρωτας, το κρασί και όλες οι εγκόσμιες απολαύσεις. Ο πρώτος μεγάλος ποιητής που έγραψε στα είδη αυτά είναι ο Ρουντεκή, (;-941). Κατά τον 11ο αιώνα εμφανίζονται δύο μεγάλοι ποιητές του είδους Κασιντέ, οι **Ενβερί** και **Χακανί,** και κατά τον 14ο αιώνα ο μεγάλος ποιητής **Σήραζλι Χαφής,** του οποίου τα ποιήματα είναι επίσης στο είδος του γκαζέλ, **β) Το είδος Μεσνεβί**, που αποτελεί και το εθνικό Περσικό είδος ποίησης. Το μεσνεβί, είναι το αρχαιότερο και καταλληλότερο είδος, για να αποδίδονται μεγάλοι και έμμετροι μύθοι. Από το 10ο αιώνα και εξής τρία είδη θεμάτων διαπραγματεύθηκε το μεσνεβί, τα **επικά, τα ερωτικά και τα διδακτικά.**

Ο μεγαλύτερος Πέρσης ποιητής θεωρείται ο **Φιρντεφσή** ή **Φιρδούση** με το **Σαχναμέ του**, το οποίο αποτελείται από 60.000 στίχους και χρειάστηκε 30 χρόνια για να το τελειώσει. Το έργο του αυτό είναι επικό και ανήκει στο είδος του μεσνεβί. Τέλος, **γ)** τα **Μυστικιστικά ποιήματα**. Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως, παρότι, ο μυστικισμός (θεο-

σοφισμός) γεννήθηκε στην Αραβία, με την επιρροή του Νεοπλατωνισμού, ωστόσο τα καλύτερα ποιήματα του είδους τούτου γράφτηκαν από Τούρκους και Πέρσες ποιητές και κυρίως με τα είδη του Μεσνεβί και του ρουμπαΐ. Ειδικά με το ποιητικό είδος ρουμπαΐ, έγραψε ο **Ομέρ Χαγιάμ** τα γνωστά ποιήματα **Ρουμπαϊάτ.** Άλλος μεγάλος Πέρσης ποιητής είναι ο **Σεΐχ Σαδδή.**

ΣΤ. Η Ποίηση Ντιβάν

Τα χαρακτηριστικά της Ποίησης Ντιβάν ήταν:

α) Η Στιχουργική μορφή: η στιχουργική ενότητα είναι το δίστιχο (beyit).

β) Το Μέτρο: όλοι οι ποιητές που ανήκουν στην ποίηση Ντιβάν έγραψαν με βάση την προσωδία (aruz venzi).

γ) Η Ομοιοκαταληξία: είναι τοποθετημένη με βάση ορισμένες προϋποθέσεις.

δ) Η Γλώσσα: Χρησιμοποιούνται σε μεγάλη αφθονία οι Αραβικές και Περσικές λέξεις. Οι Αραβικές χρησιμοποιούνται περισσότερο σε ποιήματα με θρησκευτικό περιεχόμενο, ενώ στα εξωθρησκευτικά ποιήματα χρησιμοποιούνται περισσότερο οι Περσικές λέξεις. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις ολόκληρο το ποίημα είναι γραμμένο στην Περσική, με εξαίρεση τα επιφωνήματα και τους συνδέσμους. Τα Χαρακτηριστικά της ποίησης Ντιβάν από άποψης περιεχομένου είναι: **α)** Η **Εσωτερική αρμονία**, που πετυχαίνεται με την ***μουσική των λέξεων*** και είναι ξεχωριστή από τη μηχανική αρμονία, που δίνουν το μέτρο και η ομοιοκαταληξία, **β)** Οι **Μεταφορικές έννοιες**, μιας και στην ποίηση Ντιβάν ο καλλωπισμός είναι βασικό στοιχείο. Καλλωπισμός (tasannu) σημαίνει η χρήση σε ευρεία κλίμακα της τεχνικής των εννοιών, τόσο στον έμμετρο όσο και στον πεζό λόγο.

Ένα άλλο στοιχείο, το οποίο χρησιμοποιείται στην ποίηση Ντιβάν, είναι και το ευφυολόγημα (mazmun). Μάλιστα, τα ευφυολογήματα που χρησιμοποιούνται στην ποίηση Ντιβάν έχουν τους παρακάτω συμβολισμούς:

1) *Μαλλιά.* Υπονοείται το φίδι, νύχτα, σκοτάδι, μαύρο χρώμα, σκιά, αθλιότητα, δίχτυ, βρόχια κ.λπ.

2) *Μάτια.* Τα μάτια που αναφέρονται στην ποίηση Ντιβάν είναι μαύρα, αμυγδαλωτά, μεθυσμένα, ναζιάρικα και κάπως νωχελικά, υπονούν το δολοφόνο κ.λπ.

3) *Πρόσωπο, μάγουλο.* Υπονοούν το πρωινό, τον ήλιο, τον καθρέφτη, τη φωτιά, το γιασεμί, το τριαντάφυλλο κ.λπ.

4) *Στόμα και χείλια.* Υπονούν το μπουμπούκι, το κεράσι, το κρασί, τον κρίνο κ.λπ.

5) *Ανάστημα.* Υπονοούν το κυπαρίσσι, την οροσειρά, τη θεομηνία κ.α.

6) *Αγαπημένη.* Υπονοεί τον άγγελο, το βασιλιά, το γιατρό, τον τύραννο κ.α.

7) *Ποιητής, ερωτευμένος.* Υπονοεί τον άθλιο, τον στεναχωρημένο, τον υπομονητικό, τον κλαμένο, τον δακρυσμένο κ.α.

γ) Θέματα. Τα θέματα τα οποία διαπραγματεύεται η ποίηση Ντιβάν είναι:

1) Ο *Έρωτας.* Ο έρωτας είναι το πρώτο θέμα που επεξεργάζεται η ποίηση Ντιβάν. Αποδίδεται κυρίως με τα ποιητικά είδη γκαζέλ, σαρκί και Μεσνεβί. Ο Έρωτας είναι

δύο ειδών, ο πραγματικός και ο Πλατωνικός. Ο Πλατωνικός, είναι εκείνος που επικρατεί και κορυφώνεται στην ποίηση Ντιβάν.

2) *Φύση.* Η φύση στην ποίηση Ντιβάν έχει παρεξηγηθεί. Η φύση, όπως αναφέρει ο καθγ. Ζεγκίνης, δεν είναι αντικειμενική, αλλά παραλλαγμένη. Ο ποιητής, με τα εφόδια που παίρνει από τη φύση πραγματοποιεί μεταφορικές έννοιες και παρομοιώσεις.

3) *Ωριμότητα.* Ένα από τα πιο εύχρηστα θέματα είναι η ωριμότητα. Ώριμος (rind) είναι ο άνθρωπος της φιλοσοφίας της ζωής, που περιφρονεί τις ματαιότητες (πλούτη, δόξες, υψηλές θέσεις και πρωτοκαθεδρίες) και στρέφεται προς τις ανάγκες και δυσκολίες της ζωής. Είναι εκείνος που πιστεύει στο υπερπέραν και στην πραγματικότητα, στο "όντως ον" της φιλοσοφίας (hakikate ve hikmete duskun).

4) *Θρησκεία.* Αποδίδεται κυρίως με τα είδη μουνατζάτ, τεβχίτ και ναάτ. Η ποίηση στρέφεται γύρω από το θεό, τους προφήτες και τα προφητικά βιβλία. Σε μερικά ποιήματα συνδέεται και ο μυστικισμός με τη θρησκεία. Καυτηριάζονται οι επιφανειακά θρησκεύοντες και κατακρίνονται οι "γραμματείς και φαρισαίοι".

5) *Ηρωισμός.* Σε πολύ περιορισμένη κλίμακα η ποίηση Ντιβάν πραγματεύεται αυτό το θέμα, αν και η οθωμανική ιστορία αποτελεί αστήρευτη πηγή ηρωικών γεγονότων.

6) *Θάνατος.* Ο θάνατος στην ποίηση Ντιβάν δεν κατέχει μεγάλη θέση, διότι οι ποιητές αποφεύγουν τα τρέχοντα θέματα. Γράφτηκαν φυσικά ορισμένα ποιήματα με θέμα το θάνατο, αλλά σ' αυτά εκθέτονται ορισμένες σκέψεις και ιδέες, τελείως απρόσωπα και καλυμμένα στο είδος του γκαζέλ και του κασιντέ. Επίσης για ορισμένα εξέχοντα πρόσωπα γράφτηκαν ελεγείες (mersiye, agit).

7) *Απαισιοδοξία.* Εξαιτίας των απαισιόδοξων απόψεων του μυστικισμού επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό η ποίηση Ντιβάν.

Τόσο ο έμμετρος λόγος, όσο και ο πεζός της λογοτεχνίας Ντιβάν εξελίχτηκαν με διάφορο τρόπο και ρυθμό κατά τις διάφορες εποχές. Για το λόγο αυτό, στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τη λογοτεχνία Ντιβάν κατά αιώνες, κατά το πρότυπο του καθηγ. Ε. Ζεγκίνη.

Ζ. Ο 11ος και ο 12ος αιώνας - Ο γενικός χαρακτηρισμός της περιόδου αυτής

Η κυρίως εποχή μέσα στην οποία αναπτύχθηκε η λογοτεχνία του Ντιβάν είναι ο 13ος αιώνας. Ωστόσο και στη διάρκεια του 11ου και 12ου αιώνα αναπτύχθηκε μια υποτυπώδης τουρκική λογοτεχνία, η οποία αποτελεί το απαρχή της λογοτεχνίας Ντιβάν του 13ου αιώνα. Για το λόγο αυτό είναι σκόπιμονα εξετάσουμε τη λογοτεχνική παραγωγή του 11ου και 12ου αιώνα, έστω κι αν τα έργα της περιόδου αυτής δεν συγκεντρώνουν όλα τα γνωρίσματα της λογοτεχνίας του Ντιβάν.

Κατά τον 11ο και 12ο αιώνα στο χώρο της Κεντρικής και Μέσης Ανατολής υπήρχαν δύο τουρκικά κράτη. Το ένα από αυτά ήταν το κράτος των Καραχανιδών (932-1212) και το άλλο το κράτος των Σελτσουκιδών (11ος-13ος αι.). Οι τουρκικοί πληθυσμοί και των δύο τουρκικών κρατών, μετά την εξισλάμισή τους, άρχισαν να μαθαίνουν την αραβική, που ήταν η γλώσσα της επιστήμης, και την περσική, που ήταν η γλώσσα της λογοτεχνίας.

Στο θέμα αυτό ιδιαίτερη φροντίδα έδειξαν οι Τούρκοι λογοτέχνες, γιατί πίστευαν πως αν δεν μάθαιναν τις γλώσσες αυτές, δεν θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν την περσαραβική λογοτεχνιά, για την οποία, από συμπάθεια προς το Ισλάμ, έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Η επίδοση των Τούρκων λογοτεχνών στην αραβική και περσική γλώσσα και λογοτεχνία είχε και θετικά και αρνητικά αποτελέσματα, για την ίδια την τουρκική λογοτεχνία.

Τα θετικά αποτελέσματα ήταν ότι δημιουργήθηκε μια ομάδα λογοτεχνών, οι οποίοι έθεσαν ως στόχο την αποδέσμευση της τουρκικής λογοτεχνίας από τα στενά λογοτεχνικά πλαίσιά της και την διαμόρφωσή της σε επίπεδο, που να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του ισλαμικού πολιτισμού, στον οποίον ολόψυχα πλέον συμμετείχαν και οι ίδιοι.

Τα αρνητικά αποτελέσματα θα μπορούσαν να συνοψισθούν στο γεγονός ότι παραμερίστηκε η προγονική τους γλώσσα και λογοτεχνία και μαζί μ' αυτές άρχισε να ξεχνιέται μια ολόκληρη πνευματική κληρονομιά 3-4 αιώνων. Από το γεγονός αυτό ενοχλήθηκαν περισσότερο οι Τούρκοι που ζούσαν στις περιοχές Μαβεραουνεχίρ και ανατολικό Τουρκεστάν, γιατί αυτοί δεν είχαν ζημωθεί με τον ισλαμικό πολιτισμό. Γι' αυτό και επιδίωκαν την αναβίωση της τουρκικής γλώσσας και λογοτεχνίας. Πρωτοπόρος στην προσπάθεια αυτή αναδείχτηκε ο **Κάσγκαρλη Μαχμούτ** με το πολύ γνωστό έργο του, **Ντιβάνι Λουγκάτιτ Τουρκ.**

Η προσπάθεια της ομάδας Κάσγκαρλη Μαχμούτ δεν έφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα, γιατί στο μεταξύ εδραιώθηκε για καλά ο ισλαμικός πολιτισμός, ο οποίος επηρέασε σχεδόν όλους τους Τούρκους λογοτέχνες, με εξαίρεση ορισμένους λαϊκούς ποιητές, οι οποίοι άλλωστε δεν είχαν καμμία δύναμη να αποκόψουν το ισχυρό ισλαμικό ρεύμα.

Τα σπουδαιότερα έργα της περιόδου αυτής είναι:

1. **Το Ντιβάνι Λουγκάτιτ Τουρκ.**
2. **Το Κουτάγκου Μπιλίκ** (η γνώση της Ευδαιμονίας), το οποίο είναι και το πρώτο τουρκικό έργο, που γράφηκε κάτω από την επίδραση του ισλαμικού πολιτισμού. Είναι γραμμένο στον τύπο του μεσνεβί και αποτελείται από 6645 δίστιχα. Συγγραφέας του είναι ο λόγιος του 11ου αιώνα **Γιουσούφ Χάσχατζηπ.**
3. **Αταμπετούλ Χακαΐκ** (το κατώφλι της Αλήθειας). Αυτό είναι το δεύτερο στην σειρά έργο μετά το Κουτάτγκου Μπιλίκ το οποίο γράφτηκε με ισλαμικό πνεύμα. Το περιεχόμενό του είναι ηθικοθρησκευτικό και αναφέρεται στην αξία της γνώσης, της εγκράτειας, της γενναιοδωρίας και της ταπεινοφροσύνης. Συγγραφέας του Αταμπετούλ Χακαΐκ, είναι ο ηθικοθρησκειολόγος **Εντήπ Αχμέτ,** ο οποίος έζησε στο πρώτο μισό του 12ου αιώνα. Ολόκληρο το έργο αποτελείται από 484 στίχους. Από αυτούς οι 80 είναι σε δίστιχα και οι 404 σε τετράστιχα.

Στη διάρκεια του **13ου αιώνα,** η Μικρασία βρισκόταν στην κατοχή των Σελτσουκίδων. Από το 1220 ως το 1232 οι Σελτσουκίδες έζησαν την χρυσή εποχή της ιστορίας τους. Από το 1232 και ύστερα άρχισαν οι επιδρομές των Μογγόλων, οι οποίες συνετέλεσαν στην αποδυνάμωση του κράτους και τη διάσπασή του σε φέουδα. Τέλος, το 1308, κατέρρευσε οριστικά το κράτος των Σελτσουκίδων.

Η λογοτεχνία Ντιβάν αναμφίβολα άρχισε στα τέλη του 13ου αι. στα παλάτια των

Σελτσουκίδων, ακολουθώντας το παράδειγμα της περσικής λογοτεχνίας. Οφείλουμε όμως να τονίσουμε ότι και στην εποχή αυτή η λογοτεχνία Ντιβάν, ήταν περιορισμένη σε σύγκριση με τη δημώδη λογοτεχνία (θρησκευτική και ερωτική), η οποία έχει να παρουσιάσει πολλά αξιόλογα έργα.

Ο μοναδικός λογοτέχνης του 13ου αιώνα, του οποίου τα έργα συγκέντρωναν τα γνωρίσματα της λογοτεχνίας Ντιβάν, είναι ο Hoca Dehani, ο οποίος καταγόταν από την Χορασάν και έγραψε το περίφημο Σελτσούκ Σαχναμεσί (Selcuk Sahnamesi), το οποίο αποτελείται από 20.000 στίχους. Εκτός από το έργο αυτό σώθηκαν και εννέα άλλα στον τύπο του γκαζέλ.

Η μόρφωση του Ντεχανή ήταν περσική, γι' αυτό και μιμήθηκε αριστοτεχνικά τους υλιστές Πέρσες ποιητές και απέδωσε άριστα στα ποιήματά του τις ηδονές της ζωής, την ομορφιά της φύσης, τον έρωτα και το κρασί. Μη μένοντας ξένος προς την τουρκική ποίηση που ήδη άρχισε, ο Ντεχανή απέδωσε και στην τουρκική ποιήματα του είδους κασιντέ και γκαζέλ.

Ως τα μισά του **14ου αιώνα**, η Μικρά Ασία, είχε διαχωρισθεί σε φέουδα ή μπεϊλίκια. Απ' αυτά τα πιο ισχυρά ήταν το Μπεϊλίκι των Καραμανιδών και το Μπεϊλίκι των Οσμανιδών. Στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, το Μπεϊλίκι των Οσμανιδών έγινε αυτοδύναμο και ανεξάρτητο κράτος (1299). Λίγο αργότερα, το 1326, μετέφερε την πρωτεύουσά του στην Προύσσα. Εκεί άρχισαν να καταφθάνουν οι καλλιτέχνες και κυρίως οι ποιητές, οι οποίοι μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα δραστηριοποιήθηκαν και ανέπτυξαν μια αξιόλογη λογοτεχνική παραγωγή. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της λογοτεχνίας Ντιβάν κατά το 14ο αιώνα είναι ο Νεσιμή, ο Καντή Μπουρχανετήν, ο Αχμεντή κ.α.

Μετά την άλωση, ώς γνωστόν, η Κωνσταντινούπολη ανακηρύχθηκε πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας και αναδείχθηκε κέντρο του οθωμανικού πολιτισμού. Σ' αυτή, εγκαταστάθηκαν εκλεκτοί ποιητές επιστήμονες, καλλιτέχνες και πολλοί άλλοι παράγοντες της υψηλής κοινωνίας από τις διάφορες περιοχές της Ανατολής. Την περίοδο αυτή, αναφαίνονται καινούργιες συνθέσεις και κυρίως η ιδιόμορφη διάλεκτος της Κωνσταντινούπολης, η οποία και καθιερώνεται ως εθνική γλώσσα. Αυτή η κατάσταση βοήθησε την εδραίωση της ποίησης Ντιβάν. Έτσι στο τέλος του 15ου αιώνα, η ποίηση Ντιβάν κλείνει την περιοδο της γέννησής της και ντυμένη με το χαρακτήρα του εθνικού ποιήματος μετατρέπεται σε κλασσική λογοτεχνία.

Από το 15ο ώς το 16ο αιώνα εμφανίζονται πολλοί ποιητές, οι οποίοι τηρούν το πνεύμα και το γράμμα της ποίησης Ντιβάν. Ωστόσο η προσπάθεια αυτή δεν πήρε καθολική μορφή, αλλά περιορίστηκε σε λιγοστούς μόνο ποιητές.

Από τους επιφανείς ποιητές του 15ου αιώνα θα αναφέρουμε τους Σεϊχή, Αχμέτ Πασά και Νετζατή.

Το μεσνεβί, το οποίο βρισκόταν στη γέννηση και εξέλιξή του, το 15ο αιώνα γίνεται το είδος στο οποίο γράφουν τα ποιήματά τους οι ποιητές που προαναφέραμε. Αυτή την φορά, εκτός από τα θέματα του έρωτα και της περιπέτειας, καλλιεργούνται και θέματα μυστικιστικά, καθώς και ηθικού περιεχομένου. Ανάμεσα στα μεσνεβί με χαρακτήρα μυστικιστικό ξεχωρίζουν τα εξής:

α) **Φιρκατναμέ** του Χαλήλ

β) **Ασκναμέ** του Μεχμέτ

γ) **Σιναμέ** του Χιουμαμή

Από τα μεσνεβί με θέμα τον έρωτα και θρύλο ξεχωρίζει το **Χουσρέβ ου Σιρήν** του Σεϊχή. Το ίδιο θέμα αναπτύχθηκε και από τον Αχή.

Κατά το 15ο αιώνα υπάρχει ένα είδος μεσνεβί, με το οποίο αναπτύσσονται ιστορικά γεγονότα αναμεμιγμένα με θρύλους, το οποίο ονομάζεται **Βακιαγιναμέ.** Το είδος τούτο στους μετέπειτα αιώνες περιορίζεται και σιγά-σιγά σβήνει.

Τέτοιου είδους είναι:

α) Οι **Οθωμανικές Εποχές** του Ενβέρ και

β) Η **Κατάληψη της Μυτιλήνης** του Φιρντεφσή Ρουμί.

Ο **Σεϊχή**, (1375-1431), γεννήθηκε στην Κιουτάχεια κατά την εποχή που βασίλευε ο σουλτάνος Μουράτ ο Α' (1326-1389). Ανήκε στο Μπεϊλίκι των Γκερμιγιάν, οι οποίοι προστάτευαν τους ποιητές και καλλιτέχνες. Το πραγματικό του όνομα είναι Γιουσούφ Σινανεντήν. Το "Σεϊχή" του το έδωσε ο Χατζή Μπαϊράμ Βελή, επειδή υπήρξε μαθητής του. Ο Σεϊχή είναι ο τελευταίος σταθμός της τουρκικής λογοτεχνίας Ντιβάν πριν από την άλωση της Κωνσταντινούπολης.

Ένας άλλος, γόνος επίσημης οικογένειας, ήταν ο **Αχμέτ Πασά** (;-1497), για τον οποίο, δεν είναι εξακριβωμένο αν κατάγεται από την Προύσσα ή την Ανδριανούπολη. Έζησε στην εποχή των σουλτάνων Μουράτ του Β', Μεχμέτ του Β' και Μπεγιαζήτ του Β'. Δοξάστηκε κυρίως την εποχή του δευτέρου, γιατί διετέλεσε δάσκαλός του και άνθρωπος της εμπιστοσύνης του. Μετά την Άλωση πήρε πολλά αξιώματα και έφτασε ώς το βαθμό του βεζύρη. Έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο κασιντέ, όπου έκανε ορισμένες καινοτομίες. Οι πιο σημαντικές είναι οι νέες μορφές (sekil) και η νέα ομοιοκαταληξία (kafiye). Άλλο χαρακτηριστικό των ποιημάτων του είναι και ο ρυθμικός τόνος.

Δεν είναι γνωστό το έτος της γέννησης του **Νετζατή** (;-1509). Εικάζεται πάντως ότι γεννήθηκε μεταξύ του 1450 και 1454. Μαθήτευσε κοντά σ' έναν ποιητή που ονομαζόταν Σαϊλή. Νέος ακόμα, πήγε στην Κασταμονή, όπου ασχολήθηκε με την ποίηση. Προς το τέλος της βασιλείας του σουλτάνου Μεχμέτ του Β' έγινε γνώριμος στην αυλή του παλατιού και με ένα κασιντέ, το οποίο αφιέρωσε στο Μεχμέτ, κέρδισε την εύνοιά του και έγινε γραμματέας του Συμβουλίου του κράτους. Στη συνέχεια κατόρθωσε να καταλάβει και άλλα αξιώματα στη διοίκηση. Πέθανε στην Κωνσταντινούπολη το 1509.

Κατά το 16ο αιώνα, τόσο από πολιτιστικής πλευράς όσο και από λογοτεχνικής άποψης, αναπτύσσεται εξαιρετική δραστηριότητα. Σ' αυτό το χρυσό αιώνα, η οθωμανική αυτοκρατορία είχε απλωθεί στις τρεις ηπείρους, δηλαδή την Ασία, την Ευρώπη και την Αφρική, και είχαν αναδειχθεί οι μεγαλύτεροι σουλτάνοι και κυβερνήτες. Κοντά σ' αυτούς βρήκαν υποστήριξη και κατανόηση οι καλλιτέχνες, οι μυσικοί, οι ποιητές και οι επιστήμονες. Η δραστηριοποίηση όλων αυτών είχε σαν αποτέλεσμα την ανάδειξη της Κων/πολης σε εθνικό κέντρο πολιτισμού, τέχνης, μουσικής και επιστήμης.

ΙΧ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Η Λογοτεχνική κατάσταση των Οθωμανών Τούρκων

Με την ανάπτυξη της Istanbul (*Κων/πολης*), στα παλάτια και τους μεντρεσέδες εμφανίσθηκε μια τάξη ανθρώπων οι αποκαλούμενοι "επίλεκτοι της Πόλης". Η τάξη αυτή ασχολήθηκε κυρίως με την ποίηση Ντιβάν. Φυσικά εκτός από την Κων/πολη υπάρχουν και άλλες πόλεις, στις οποίες εμφανίσθηκε η ίδια κίνηση, όπως είναι η Βαγδάτη, η Προύσα, η Αδριανούπολη κ.ά.

Κατά το 16ο αιώνα η ποίηση Ντιβάν είχε περάσει πια από το στάδιο της ίδρυσης και διαμόρφωσή της και έχει φθάσει στη θέση, που μπορεί να χαρακτηριστεί το ζενίθ της οθωμανικής κλασικής λογοτεχνίας.

Εξάλλου τον ίδιο αιώνα διαμορφώθηκε μια ιδιόμορφη λογοτεχνική γλώσσα, η καλούμενη "οθωμανική" (osmanlica). Με αυτή τη γλώσσα κατόρθωσαν να ξεπεράσουν το σκόπελο του μέτρου (aruz vezni), όμως απομακρύνθηκαν από την γνήσια Τουρκική γλώσσα. Βέβαια υπήρξαν και μερικοί οι οποίοι αντιστάθηκαν στο ρεύμα αυτό ιδρύοντας τη "turk-i basit", δηλαδή τη λαϊκή τουρκική γλώσσα. Αυτοί είναι ο Αιτινλή Ρουσενή, ο Ταταύλαλη Μαχρεμή και ο Εδίρνελη Ναζμή.

Επίσης το 16ο αιώνα ορισμένοι ποιητές από τον κύκλο της λογοτεχνίας Ντιβάν, έγραψαν λίγα ποιήματα, τα turku, για το λαό, τα οποία βρήκαν μεγάλη απήχηση και τα murabba, τα οποία αργότερα πήραν το όνομα sarki. Επίσης τα ποιήματα αυτά δεν άρεσαν στην υψηλή κοινωνία, οι ποιητές απέφυγαν ν' ασχοληθούν με αυτά. Αντίθετα, έδωσαν μεγάλη σημασία στα λυρικά ποιήματα, τα οποία γράφτηκαν σύμφωνα με τους κανόνες της ποίησης Ντιβάν. Παράλληλα μ' αυτά δόθηκε προσοχή και στο είδος Μεσνεβή, στους έμμετρους μύθους και στον έμμετρο πεζό λόγο.

Από τα Μεσνεβί που αναφέρονται στον έρωτα, τα σπουδαιότερα είναι του Φουζουλή το Λεϊλά βου Μετζνούν, του Ιμπνί Κεμάλ το Γιουσούφου Ζουχεϊλά του Καρά Φαζλή το Γκίουλι ου Μπουλμπούλ και του Τασλιτζαλι Γιαχγιά το Χαμσέ. Από τους πολλούς και επιφανείς ποιητές του 16ου αιώνα πρέπει να διακρίνουμε τους Φουζουλί, Μπακί, Χαϊαλί και Ρουχί.

ΦΟΥΖΟΥΛΙ (;-1556)

Δεν είναι γνωστό το έτος της γέννησής του. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι πέθανε σε ηλικία 60 ετών. Σύμφωνα με μια πληροφορία του Tezkereci Ahdi, όταν το 1556 μια λοιμώδης νόσος έπληττε το Ιράκ πέθανε ο Φουζουλί.

Το πραγματικό του όνομα ήταν Μεχμέτ. Το Φουζουλί, είναι παρεπώνυμο και συμαίνει αυθαίρετος, άδικος. Ο ίδιος του λέγει στον πρόλογο του έργου του Ντιβάν ότι το παρεπώνυμο "Φουζουλί" το πήρε οικειθελώς, αγιατί ήθελε να διαφέρει από κά-

ποιον άλλο ποιητή, ο οποίος είχε το ίδιο παρεπώνυμο μ' αυτόν. Όταν το 1534 το Ιράκ καταλήφθηκε από τον Τούρκο σουλτάνο, Σουλεϊμάν το Μεγαλοπρεπή, παραχωρήθηκε στο Φουζουλί ένας πολύ μικρός μισθός, τον οποίο αργότερα στερήθηκε, όπως πληροφορούμαστε από το περίφημό του Σικιαγιετναμέ, το οποίο έγραψε και έστειλε στο σφραγιδοφύλακα του κράτους Μουσταφά Τσελεμπή.

Αυτή η κατάσταση τον πλήγωσε πού. Γι' αυτό και σ' όλα τα ποιήματά του βλέπουμε τον τραγικό τρόπο με τον οποίο εκφράζεται, και τον αμυντικό τρόπο με τον οποίο αποδίδει τα θέματά του. Όλη του τη ζωή την πέρασε μεταξύ των πόλεων Χίλλε-Κέμπελας και Βαγδάτης. Την Μικρασία και την Κων/πολη δεν τις γνώρισε. Το μεγαλύτερο γεγονός της ζωής του ήταν η γνωριμία του με το σουλτάνο Κανουνή κατά την κατάληψη της Βαγδάτης.

Το φιλοσοφικό "πιστεύω" του Φουζουλί.

Ο Φουζουλί πλούσιος σε αισθήματα αλλά φτωχός στα υλικά αγαθά, αναζήτησε την ευτυχία του στην αιώνια ζωή. Γι' αυτό και πολλές φορές ειρωνεύεται τους μάταιους πόθους και τις επιδιώξεις των ανθρώπων. Ο μυστικισμός όμως του Φουζουλί δεν είναι όμοιος με εκείνον του Γιουνούς Εμρέ ή του Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί. Είναι μια ευχαρίστηση σκέψη. Γι' αυτό και η έννοια του έρωτα στο Φουζουλί δεν μπορεί να δοθεί με μυστικισμό. Ο μυστικισμός γι' αυτόν είναι πηγή έμπνευσης, χωρίς ο ίδιος να είναι μυστικιστής. Θα μπορούσε μάλιστα να λεχθεί ότι ο Φουζουλί εμπνέεται από την πηγή του έρωτα περισσότερο απ' ότι από το μυστικισμό. Όλα τα άλλα θέματά του περιστρέφονται γύρω από τον άξονα που λέγεται "έρωτας" και τελικά ενώνονται μ' αυτόν.

Αν και όλοι οι ποιητές του Ντιβάν αναπτύσσουν το θέμα του έρωτα, όμως ποιητής κατεξοχήν του έρωτα είναι ο Φουζουλί.

Γι' αυτόν ο έρωτας είναι ο θαυμασμός και η ευτυχία. Ο πόνος του έρωτα είναι η πνευματική τροφή του έρωτα. Για το Φουζουλί το μεγαλύτερο κακό είναι να τελειώσει ο πόνος του έρωτα. Ο Φουζουλί δεν αγαπά την "αγαπημένη", αλλά τον ίδιο τον έρωτα. Τον άνθρωπο τον μεστώνει όχι η πραγματοποίηση του έρωτα, αλλά ο πόνος του έρωτατ. Η επιθυμία της ένωσης με το αγαπημένο πρόσωπο πρέπει πάντα να μένει επιθυμία και να μην πραγματοποιείται. Αλλιώς, η πραγματοποίηση της επιθυμίας και η κατάκτηση του ποθουμένου σημαίνει και το θάνατο του έρωτα.

Η ιδιαίτερη αυτή έννοια, την οποία ο Φουζουλί αποδίδει στον έρωτα, φαίνεται καθαρά στο έργο του "Λεϊλά βου Μετζνούν". Εκεί ο ήρωας Μετζνούν παρόλο που τελικά κατόρθωσε να υπερνικήσει όλα τα εμπόδια, δεν κατέκτησε την αγαπημένη του Λεϊλά. Ο Φουζουλί θέλει τους ήρωές του ενωμένους μόνο στην άλλη ζωή. Θα πρέπει να σημειωθεί και πάλι ότι ο έρωτας του Φουζουλί δεν είναι απόλυτα μυστικιστικός. Υπάρχει ο πραγματικός, ο ανθρώπινος έρωτας, ο οποίος όμως τίθεται με ιδεολογική έννοια. Ο έρωτας του Φουζουλί συνεχώς ανεβαίνει και κλιμακώνεται ιεραρχικά από τον υλιστικό στον πνευματικό και καταλήγει στο θεϊκό.

Η γλώσσα του Φουζουλί:

Ο Φουζουλή έγραψε με την ιδιόρρυθμη περσική διάλεκτο, την οποία χρησιμοποιούσαν στο Ιράκ και διέφερε λίγο από την οθωμανική διάλεκτο.

Εάν παραβλέψουμε ορισμένες φωνητικές διαφορές και ορισμένες καταλήξεις, οι

οποίες δεν υπάρχουν στη διάλεκτο της Κων/πολης, κατά τα άλλα η γλώσσα του βρίσκεται κοντά στη γλώσσα των άλλων ποιητών της ποίησης Ντιβάν. Είναι όμως πολύ απλή σε σχέση με τη γλώσσα των σύγχρονών του ποιητών. Η γλώσσα του Φουζουλί πλουτίζεται με λαϊκές λέξεις και φράσεις. Όπως η γλώσσα του Νεντήμ πλησιάζει την καθομιλουμένη της Κων/πολης, έτσι και η γλώσσα του Φουζουλί πλησιάζει την καθομιλουμένη της πατρίδας του. Το γεγονός τούτο τον έκανε αγαπητό στο λαό. Το ότι η ποίησή του επικροτήθηκε από τα μοναστικά τάγματα των Μπεκτασίδων και ορισμένα του γκαζέλ μελοποιήθηκαν και το ότι ορισμένοι λυρικοί ποιητές, σαν τον Ασήκ Ομέρ και Ντερτιλή, δέχτηκαν την επίδρασή του, δείχνουν ότι ο Φουζουλή μπόρεσε να πλησιάσει την ψυχή του λαού.

Γνωρίσματα των ποιημάτων του.

Ο Φουζουλί πιστεύει πως η ποίηση είναι δωρεά του Θεού. Σ' αυτή προσθέτει και τις επιστημονικές του γνώσεις, τις εμπνεύσεις του και τις τεχνικές του ικανότητες. Τοποθετεί αυτές τις γνώσεις του και ικανότητες σ' ένα πλαίσιο που λέγεται έρωτας. Γι' αυτόν ο έρωτας είναι δύναμη και η αφορμή για σύνθεση ποιήματος, είναι η σημασία και το νόημα της ζωής, ένα είδος ηθικής.

Χαρακτηριστικό του είναι η δύναμη με την οποία εκθέτει τα αισθήματά του. Σε τέτοιο βαθμό καταβάλλει προσπάθεια ν' αποδώσει τα αισθήματά του, ώστε ξεφεύγει πολλές φορές από τους κανόνες της ποίησης. Γι' αυτό και τα κασιντέ του δεν άρεσαν στο κοινό, γιατί χρησιμοποιεί πολλά λογοπαίγνια, τα οποία δεν αρμόζουν στην ποίηση. Φυσικά ο ίδιος που αγάπησε το γκαζέλ και έδειξε όλη του τη δύναμη και την ικανότητα στο είδος αυτό. Μετά τα γκαζέλ, κατά σειρά επιτυχίας, έρχονται τα μεσνεβή και τα μουραμπά. Ένα άλλο χαρακτηριστικό των ποιημάτων του Φουζουλί είναι η ερημική ατμόσφαιρα που δημιουργεί στα ποιήματά του. Για το Φουζουλί "έρημος" σημαίνει λύπη, μοναξιά και επιθυμία που πηγάζουν από τη μοναξιά. Αυτό φαίνεται καθαρά στους ήρωες του ποιήματός του Λεϊλά Βου Μετζνούν. Χάνονται μέσα στην έρημο και πάλι στην έρημο ξανασμίγουν.

Έργα του είναι:

1) Τούρκτσε Ντιβάν περιέχει γκαζέλ, μεσνεβή κ.ά.

2) Φάρτσα Ντιβάν επεξηγεί τις απόψεις του για την ποίηση και ορισμένες πλευρές της ζωής του.

3) Αράπτσα Ντιβάν είναι γραμμένο στα αραβικά. Στο έργο αυτό κάνει τις πρώτες προσπάθειες να χρησιμοποιήσει μαζί με την αραβική, την τουρκική και την περσική.

4) Λεϊλά βου Μετζνούν είναι το καλύτερο απ' όλα τα έργα του Φουζουλί. Είναι γραμμένο στο είδος του μεσνεβή. Θέμα του είναι ένας παλιός περσικός μύθος, που αναφέρεται στο μεγάλο έρωτα και τις περιπέτειες δύο αγαπημένων, του Μετζνούν και της Λεϊλά.

5) Χαντικάτ ους Σουαντά αναφέρεται στη σφαγή της Κέρμπελα.

6) Μπεγκ ου Μπαντές είναι ένα είδος μεσνεβή με μορφή διαλόγου μεταξύ κρασιού και ναργκιλέ. Τα πρόσωπα έχει αλληγορική σημασία και το κρασί συμβολίζει το σάχη Ισμαήλ, ενώ το ναργκιλέ το σουλτάνο Μπεγιαζήτ το Β'.

7) Σικιαγιατναμέ έμμετρη επιστολή προς το σφραγιδοφύλακα του κράτους Μουσταφά Πασά, για την διακοπή του επιδόματός του.

8) Χούσνου Ασκ στο έργο αυτό φαίνεται η ιατρική κατάρτιση του Φουζουλί.

ΜΠΑΚΙ (BAKI) (1526-1600)

Ο Μπακί γεννήθηκε στην Κων/πολη. Το πραγματικό το όνομα είναι Μαχμούτ Άμπτουλμπαχ. Από μικρός ρίχτηκε στη βιοπάλη, αργότερα όμως μπήκε στους μεντρεσέδες, όπου και μορφώθηκε. Ύστερα από επίμονες προσπάθειες μπήκε στην κρατική διοίκηση και κατέλαβε διαδοχικά ανώτατες θέσεις. Σ' αυτό το βοήθησε και η τύχη του, γιατί έζησε και σταδιοδρόμησε την εποχή του σουλτάνου Kanuni, όταν δηλαδή η αυτοκρατορία βρισκόταν στη δόξα της. Η ποιητική του ικανότητα έγινε γνωστή από τα 19 του χρόνια και επιδοκιμάστηκε από μέρους των άλλων ποιητών. Ακόμα και ο ίδιος ο σουλτάνος τον επαίνεσε και το συγχάρηκε δημόσια.

Με αφορμή το θάνατο του Κανουνί έγραψε το περίφημο Μερσιγιέ, με το οποίο απέδιδε φόρο τιμής και ευγνωμοσύνης στο γενναιόδωρο σουλτάνο.

Στα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του κατόρθωσε να κρατήσει τη δόξα και τη φήμη του, καθώς και τον τίτλο του "Σουλτάνου των ποιητών".

Τα ποιήματά του, εκτός από την οθωμανική επικράεια, διαβάζονταν και στις λοιπές ισλαμικές χώρες. Το Ντιβάν του π.χ. διαβαζόταν στα παλάτια της Αραβίας, της Περσίας και της Ινδίας.

Έργα του είναι:

1) Το Ντιβάν περιέχει γκαζέλ, κασιντέ και τερκίμπι Μπεντ.

2) Το Μερσιγιέ το έγραψε με αφορμή το θάνατο του ευεργέτη του σουλτάνου Κανουνί και είναι το καλύτερο απ' όλα τα ποιήματά του. Είναι γραμμένο στον τύπο του τερκίμπι μπεντ και το κάθε μέρος του αποτελείται από οκτώ δίστιχα.

ΜΠΑΓΝΤΑΤΛΙ ΡΟΥΧΙ (BAGDATLI RUHI) (;-1605)

Γεννήθηκε στη Βαγδάτη. Η χρονολογία της γέννησήςτου αγνοείται. Το πραγματικό του όνομα είναι Οσμάν. Ο πατέρας του καταγόταν από τον Ελλαδικό χώρο και ήταν υπάλληλος της νομαρχίας της Βαγδάτης. Ο Ρουχί ανατράφηκε και μορφώθηκε μέσα σε ένα καλλιεργημένο περιβάλλον. Τον περισσότερο χρόνο τον πέρασε περιοδεύοντας. Πέθανε στη Δαμασκό το 1605.

Τα καλύτερα ποιήματά του είναι αυτά που γράφτηκαν στο είδος τερτσίμπι μπεντ. Τα περισσότερα από αυτά είναι ελεγείες. Παράλληλα όμως υπάρχουν και πολλά κασιντέ. Το μεγαλύτερο και αξιολογότερο από τα έργα του Ρουχί είναι το Τερτσίμπι Μπεντ.

Β. Ο 17ος αιώνας:

Ο 17ος αιώνας για την οθωμανική αυτοκρατορία είναι η εποχή των αναταραχών. Αίτια της κακοδαιμονίας είναι η ανάμειξη των γυναικών του παλατιού στα πολιτικά, η έλλειψη αξιόλογων στρατιωτικών αρχηγών η παρακμή του τιμαριωτικού συστήματα και η ανάμειξη των μορφωμένων (ulema) στην πολιτική. Για πρώτη φορά θανατώνονται σουλτάνοι και βεζίρηδες. Αυτοί που κατορθώνουν να παραμείνουν στο θρόνο, για να ισχυροποιήσουν τις θέσεις τους, γίνονται τύραννοι και βάνανσοι. Στειρεύουν

οι πηγές των εσόδων του κράτους και ξεσπούν επαναστάσεις, όπως οι περίφημες επαναστάσεις Τζελαλή. Οι επαναστάσεις βέβαια καταπνίγηκαν, χύθηκε όμως άφθονο αίμα και ο λαός έχασε την εμπιστοσύνη του προς το κράτος. Ύστερα απ' αυτά άρχισαν και οι φυλετικές και θρησκευτικές διακρίσεις, οι οποίες κατέληξαν σε εμφύλιους πολέμους. Πολλοί από τους σουλτάνους και τους βεζίρηδες προσπάθησαν να θεραπεύσουν την πληγή, αλλά δε το κατόρθωσαν. Ορισμένες αλλαγές στους κανονισμούς του παλατιού καταρράκωσαν περισσότερο την αυτοκρατορία, σε σημείο που η Κων/πολη, η πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, να μην μπορεί πλέον να επιβάλλει το κύρος της.

Παρόλο όμως το πολιτικό χάος, στην επιστήμη, την τέχνη και τα γράμματα σημειώνονται εξελήξεις. Στην ποίηση και την πεζογραφία παρατηρείται μια ταχύρρυθμη εξέλιξη. Η ποίηση Ντιβάν αποδίδεται σε απλή και κατανοητή γλώσσα. Το κασιντέ φτάνει στο αποκορύφωμά του με τον Νεφί και το γκαζέλ με τον Γιαχγιά Εφέντη. Επίσης καθιερώνεται ένα είδος ρουμπαί με τον Αζιμή Ζαντέ. Γενικά την περίοδο αυτή οι Τούρκοι ποιητές αποχτούν φήμη ανώτερη απ' αυτή που είχαν οι Πέρσες ποιητές.

Ο 17ος αιώνα ανέδειξε πάρα πολλούς ποιητές, από τους οποίους οι επιφανέστεροι είναι οι Νεφή, ο Ναμπή, ο Σεϊχουλισλάμ Γιαχγιά και άλλοι.

ΝΕΦΙ (NEFI) (1582-1636)

Οι πληροφορίες για τη ζωή του Νεφί είναι ελλιπείς.

Ο Νεφί προέρχονταν από την τάξη των γραφιάδων. Δεν ανέβηκε σε ψηλά αξιώματα και πολλές φορές εξορίστηκε εξαιτίας των σατιρικών του ποιημάτων.

Έργα του είναι:

1) Ντιβάν περιέχει κασιντέ, γκαζέλ, ρουμπάι και το ποήμα Σακιναμέ.

2) Φαρστσα Ντιβάν περιέχει τα σατιρικά ποιήματά του και το Σιχάμι Καζά.

ΝΑΜΠΙ (NABI) (1640-1712)

Γεννήθηκε στην Ούρφα (Έδεσσα). Έζησε κατά το β' μισό του 17ου και αρχές του 18ου αιώνα. Στην περίοδο αυτή όλοι σχεδόν οι σουλτάνοι, οι οποίοι ανέβηκαν στο θρόνο, ήταν αδύναμοι και άβουλοι. Όλοι όμως έδειξαν ιδιαίτερη εκτίμηση στο πρόσωπο του Ναμπί.

Σε ηλικία 25 ετών εγκαταστάθηκε στην Κων/πολη. Εκεί γνωρίστηκε με τους αυλικούς και πήρε πολλές φορές μέρος στις εκστρατείες που έκανα οι σουλτάνοι. Έτσι με το πρόσχημα αυτό επισκέφθηκε την Αραβία, το Μωριά και άλλες περιοχές.

Τα κυριότερα από τα έργα του είναι:

1) Τουρκσε Ντιβάν, 2) Φάρστσα Ντιβάν, 3) Χαϊραμπάτ, 4) Χαϊρέι Ναμπή, 5) Σουρναμέ κ.ά.

Από αυτά το κυριότερο θεωρείται το Χαϊρέι Ναμπή στο οποίο φαίνονται οι παιδαγωγικές του ικανότητες του ποιητή.

Γ. Ο 18ος και ο 19ος αιώνας:

Το 18ο αιώνα η οθωμανική αυτοκρατορία αρχίζει πλέον φανερά να παρακμάζει. Με τη συνθήκη του Κάρλοβιτς (1699) για πρώτη φορά η οθωμανική αυτοκρατορία αναγκάστηκε να παραχωρήσει εδάφη. Το ουσιαστικότερο όμως τραύμα, το οποίο παρουσίαζε η χώρα κατά την περίοδο αυτή, ήταν η εσωτερική της αποδυνάμωση. Σ' αυτό συνέβαλε η ανεξέλεγκτη δράση των γενιτσάρων, η υποβάθμιση του πνευματικού επιπέδου της άρχουσας τάξης, και η οικονομική εξάντληση του κράτους. Τα γεγονότα αυτά ανάγκασαν τους ηγέτες της αυτοκρατορίας να αναζητήσουν τρόπους και μεθόδους που θα βοηθούσαν στην τόνωση του κράτους. Η Ευρώπη τότε ήταν η μόνη πηγή που θα μπορούσε να προσφέρει μια τέτοια βοήθεια. Έτσι ο 18ος και ο 19ος αιώνας είναι η εποχή κατά την οποίαν πραγματοποιείται η πρώτη και ουσιαστική στροφή της οθωμανικής Τουρκίας προς την Ευρώπη. Το πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση αυτή έγινε στο στράτευμα. Ο σουλτάνος Σελήμ ο Γ' εισηγήθηκε τη διάλυση του πανίσχυρου σώματος των γενιτσάρων. Λίγο αργότερα ο πρώτος πρεσβευτής της Τουρκίας στο Παρίσι Μεχμέτ Τσελεμπή ο 28ος παρακίνησε το γιο του Σαΐτ Μεχμέτ Εφέντη να ιδρύσει στην Κων/πολη το πρώτο εθνικό τυπογραφείο της Τουρκίας.

Ο Σαΐτ Μεχμέτ, αφού μελέτησε τον τρόπο λειτουργίας των τυπογραφείων στην Ευρώπη, με τη συνεργασία του ουγγρικής καταγωγής Ιμπραχήμ Μουτεφερίκα ίδρυσε το 1728 στην Κων/πολη το πρώτο τουρκικό τυπογραφείο. Βέβαια από τις μειονότητες οι Έλληνες και οι Εβραίοι είχαν προηγηθεί στην ίδρυση τυπογραφείων, τα οποία όμως εργάζονταν για λογαριασμό των μειονοτήτων.

Η υπέροχη αυτή προσπάθεια προόδου σταμάτησε λίγο αργότερα εξαιτίας της επανάστασης του Patrona Halil, η οποία έγινε το 1730.

Κατά το 18ο αιώνα εμφανίζονται και οι τελευταίοι ποιητές της ποίησης Ντιβάν, όπως είναι ο Νεντίμ και ο Σεΐχ Γκαλίπ.

Οι αρχές του 19ου αιώνα σημαίνουν τη λήξη της ποίησης Ντιβάν, βέβαια στην πραγματικότητα η ποίηση Ντιβάν συνεχίσθηκε ώς τις αρχές του 20ού αιώνα. Όμως οι ποιητές δεν καινοτομούσαν αλλά αναμασούσαν τα παλιά. Η οριστική κατάργηση της ποίησης Ντιβάν, αν και δεν είναι εξακριβωμένη, τοποθετείται γύρω στο 1860.

Οι επιφανέστεροι ποιητές του 18ου και 19ου αιώνα είναι οι Νεντίμ, Σεΐχ Γκαλίπ, Σαμί Ναχιφί, Κοτζά Ραγκίπ Πασά, Εντέρουνλου Φαζίλ, Εντεροϋνλού Βασίφ, Κετσετζίζαντε Ιζέτ Μολά και οι πρωτοπόροι της περιόδου Τανζιμάτ Σινασί, Ναμίκ Κεμάλ και Ζιγιά Πασά.

NENTIM (NEDIM) (1680-1730)

Γεννήθηκε στην Κων/πολη. Οι γονείς του κατάγονταν από επιφανή οικογένεια. Σ' όλη του τη ζωή υπήρξε καθηγητής της τότε Ανώτατης Σχολής της Κων/πολης. Πέθανε το 1730, σε ηλικία 50 ετών.

Ο Νεντίμ ήταν άνθρωπος του παλατιού. Τότε το παλάτι περνούσε την τελευταία περίοδο δόξας, γλεντιού και κραιπάλης. Η κατάσταση αυτή είχε εξοργίσει το λαό και

το στρατό, ώσπου ο Πατρώνα Χαλίλ κατέλαβε την εξουσία με πραξικόπημα, θέτοντας έτσι τέρμα στην εποχή της Τουλίπας (Lale Devrir), όπως ονομάζεται η περίοδος από το 1718 ώς το 1730.

Ο Νεντήμ, φονεύτηκε στη διάρκεια της επανάστασης, πέφτοντας από την στέγη του σπιτιού του, ενώ προσπαθούσε να πηδήξει στη στέγη του διπλανού σπιτιού.

Έργο του είναι, ένα και μόνο. Το Ντιβάν, το οποίο περιέχει γκαζέλ, κασιντέ και σιαρκί. Θεωρείται μάλιστα ο μεγαλύτερος ποιητής στο είδος του σιαρκί.

ΣΕΪΧ ΓΚΑΛΙΠ (SEYH GALIP) (1757-1799)

Ο τελευταίος μεγάλος ποιητής της ποίησης Ντιβάν, ο Σεΐχ Γκαλίπ, έζησε την εποχή του σουλτάνου Σελίμ του Γ' (1761-1808). Το πραγματικό του όνομα ήταν Μεχμέτ. Το παρεπώνυμο Γκαλίπ το πήρε αργότερα και σημαίνει γόητρο.

Τόσο ο ίδιος, όσο και το οικογενειακό του περιβάλλον ήταν πιστά αφοσιωμένοι στο δόγμα των Μεβλεβίδων. Πρώτος καρπός της κλίσης αυτής είναι το ποήμα Χουσνού Ασκ (Husn u Ask = Καλλονή και Έρωτας) το οποίο το έγραψε στα 27 του χρόνια.

ΕΝΤΕΡΟΝΛΟΥ ΒΑΣΙΦ (ENDERONLU VASIF) (;-1824)

Είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος της ποίησης Ντιβάν του 19ου αιώνα. Γεννήθηκε στην Κων/πολη, χωρίς να είναι γνωστή η χρονολογία της γέννησής του. Το πραγματικό όνομά του είναι Οσμάν. Μορφώθηκε στη Σχολή του παλατιού, Εντερούν, απ' όπου πήρε και το επίθετο Εντερουνλού. Ο Βασίφ από μικρός μπήκε στην υπηρεσία του σαραγιού και υπηρέτησε σε διάφορες υπηρεσίες και με διάφορα αξιώματα. Προς το τέλος της ζωής του αποχώρησε απο την ενεργό υπηρεσία ως συνταξιούχος, όμως και πάλι παρέμεινε στην Κων/πολη γράφοντας ποιήματα.

Η γλώσσα την οποια χρησιμοποίησε στα ποιήματά του είναι ο μιλουμένη διάλεκτος της Κων/πολης. Ακριβώς για το λόγο αυτό τα ποιήματά του διαβάστηκαν και αγαπήθηκαν πολύ από τον πνευματικό κόσμο της Κων/πολης. Οπωσδήποτε στα ποιήματα του Βασίφ υπάρχει η επίδραση του Νεντήμ, ωστόσο ορισμένα από τα ποιήματά του είναι πιο απλά, τα θέματά τους πιο σύγχρονα και το ύφος τους πιο ελκυστικό σε σύγκριση με τα ποιήματα του Νεντήμ.

Το μοναδικό έργο του είναι το Ντιβάν, στο οποίο υπάρχουν και πολλά σιαρκί. Από αυτά πολλά μελοποιήθηκαν και τραγουδιούνται ώς σήμερα.

ΚΕΤΣΕΤΖΙΖΑΝΤΕ ΙΖΕΤ ΜΟΛΑ (KECECIZA DE IZZET MOLA) (1785-1859)

Ο Κετσετζίζαντε Ιζέτ Μολά γεννήθηκε στην Κων/πολη το 1785. Σπούδασε στο ιεροσπουδαστήριο και στη συνέχει διορίστηκε ιεροδίκης στο Γαλατά της Κων/πολης. Από το υπηρεσιακό του αξίωμα του έμεινε το επίθετο Μολά (= ιεροδίκης).

Τα ποιήματα που έγραψε στα νεανικά του χρόνια αποτελούν το πρώτο ντιβάν και τα ονόμασε Μπαχάρι Εφκιάρ, ενώ τα ποιήματα που έγραψε στην ώριμη ηλικία του αποτελούν το δεύτερο ντιβάν με το όνομα Χαζάνι Ασάρ. Εκτός από τα δύο αυτά έργα

έγραψε και δύο μεσνεβή, το πρώτο ονομάζεται Μιχνέτ Κεσάν και περιλαμβάνει τις πικρές αναμνήσεις του από τον καιρό της εξορίας του στην Κεσάινη και το δεύτερο ονομάζεται Γκουλσένι Ασκ και είναι μια κακότεχνη διασκευή του ποιήματος Χουσνού Ασκ του Σειχ Γκαλήπ.

Δ. Ποιητικά είδη και μετρική στην ποίηση Ντιβάν

Ποιητικά είδη

Τα ποιητικά είδη Ντιβάν χρησιμοποιήθηκαν όχι μόνο από τους οπαδούς της ποίησης Ντιβάν, αλλά κι από τους ποιητές που ανήκαν σε άλλα λογοτεχνικά ρεύματα, όπως π.χ. τους ποιητές της Αναγέννησης Ναμίκ Κεμάλ, Ζιγιά Πασά κ.ά. Τις πρώτες αντιδράσεις στα ποιητικά είδη Ντιβάν τις παρουσίασε ο Αμπτουλχάκ Χαμίτ. Οι περισσότεροι από τους επόμενους ποιητές, αν και ακολούθησαν το δρόμο της αποδέσμευσης από τα ποιητικά είδη Ντιβάν, μερικοί, όπως ο Γιαγχιά Κεμάλ, προσπάθησαν να επαναφέρουν τα είδη αυτά αλλάζοντας κάπως τη μορφή τους.

Τα κυριότερα ποιητικά είδη Ντιβάν είναι:

α) γκαζέλ, β) κασιντέ, γ) τερκίμπι-ι μπεντ, δ) τουγιούκ, στ) ρουμπάι, ζ) μεσνεβή, η) μουσαμάτ κ.ά.

Γκαζέλ

Γράφεται με δίστιχα των οποίων ο αριθμός κυμαίνεται από 5 ως 12 (κάποτε και 15).

Το πρώτο δίστιχο του γκαζέλ λέγεται ματλά (εισαγωγή) και το τελευταίο μακτά (τέλος), ενώ το καλύτερο δίστιχο ονομάζεται μπέιτ-ουλ γκαζέλ (καθαυτό δίστιχο).

Το γκαζέλ προέρχεται από την αραβική λογοτεχνία. Πέρασε στην περσική και από εκεί στην οθωμανική λογοτεχνία. Απαιτεί μεγάλη φαντασία, φιλοσοφικό στοχασμό και πλούσια εμπειρία.

Κασιντέ

Το κασιντέ γράφεται με δίστιχα που ο αριθμός τους κυμαίνεται από 30 έως 99. Ως προς τη μετρική, κι εδώ, εφαρμόζεται η προσωδία (aruz vezni) και μάλιστα οι σύντομοι τύποι της (kisa kaliplar).

Όπως το γκαζέλ, έτσι και στο κασιντέ το πρώτο δίστιχο, λέγεται ματλά, το τελευταίο μακτά το καλύτερο μπεϊτούλ κασίντ και εκείνο που αναφέρεται το όνομα του ποιητή τατς (κορόνα).

Κασιντέ, σημαίνει ποίημα που γράφτηκε για ένα σκοπό, για μια σοβαρή επιδίωξη. Τα περισσότερα κασιντέ γράφτηκαν με σκοπό να επαινέσουν κάποιο σημαντικό πρόσωπο, σουλτάνο, βεζίρη κ.λπ.[1].

1. Κάτι σαν τα Βυζαντινά Άκτα.

Το κασιντέ είναι προϊόν της αραβικής λογοτεχνίας. Από εκεί πέρασε στη λογοτεχνία των Περσών, έγινε το αγαπημένο ποιητικό είδος του παλατιού και μ' αυτή τη μορφή πέρασε στην τουρκική λογοτεχνία. Όπως ισχυρίζεται ο Αχμέτ Καμπακλή το κασιντέ μέσω των Αράβων της Ανδαλουσίας πέρασε και στην ισπανική ποίηση και αποτέλεσε το ρομάνς, το οποίο είναι ένα είδος μπαλλάντας.

Κιτά

Μοιάζει με το γκαζέλ με τη διαφορά ότι λείπει το πρώτο του δίστιχο (το ματλά). Αποτελείται από δύο, τρία ή και περισσότερα δίστιχα.

Κιτά σημαίνει τετράστιχο, γιατί συνήθως γράφεται με δύο δίστιχα, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν κιτά και με περισσότερα δίστιχα. Το κιτά είναι πρόσφορο κυρίως σε θέματα διδακτικά, ιδεολογικά, φιλοσοφικά. Υπάρχουν κιτά όπου γίνεται, μέσα σε λίγους στίχους, η εξιστόρηση ενός γεγονότος ή περιστατικού. Στη λογοτεχνία του Ντιβάν θεωρείται μεγάλη αρετή το να περιγράψει ο ποιητής την "ιστορία" ενός γεγονότος με "κιτά". Ο ποιητής Σουρουρή (Sururi) είναι ο πιο πετυχημένος στο είδος αυτό.

Τερκίμπ-ι μπεντ

Αποτελείται από 5 ως 17 ενότητες. Η κάθε μία από αυτές περιλαμβάνει 5 έως 12 δίστιχα.

Κάθε ενότητα υποδιαιρείται σε δύο μέρη: α) στο **χανέ** και β) στο **βασιτά.**

Στο "**χανέ**" οι ομοιοκαταληξίες ακολουθούν τη σειρά του γκαζέλ. Υπάρχουν όμως και "χανέ" των οποίων όλα τα δίστιχα είναι ομοιοκατάληκτα μεταξύ τους.

Το "**βασιτά**" αποτελείται από ένα και μόνο ομοιοκατάληκτο δίστιχο.

Το τερκίμπ-ι μπεντ κυρίως χρησιμοποιείται σε θέματα, που αναφέρονται στα "στραβά και ανάποδα" της κοινωνίας. Σε ελάχιστες περιπτώσεις χρησιμοποιείται και σε θέματα με λυπητερό περιεχόμενο.

Τερτζίμπ-ι μπεντ

Μοιάζει πολύ με το τερκίμπ-ι μπεντ. Έχει τον ίδιο αριθμό ενοτήτων. Η μόνη διαφορά από το τερκίμπ-ι μπεντ είναι ότι το "βασιτά" επαναλαμβάνεται στο τέλος κάθε ενότητας.

Θέματα του τερτζίμπ-ι μπέντ είναι κυρίως θρησκευτικά, φιλοσοφικά και μυστικιστικά.

Ρουμπαΐ

Είναι ένα ολοκληρωμένα ποίημα τεσσάρων στίχων. Ως προς την ομοιοκαταληξία θυμίζει τα πρώτα δύο δίστιχα του γκαζέλ, με τη διαφορά ότι το ρουμπαΐ δε γράφεται με δίστιχα αλλά από ένα αυτοτελές τετράστιχο.

Το ρουμπαΐ γράφεται με ιδιαίτερους μετρικούς τύπους. Είναι ένα ποιητικό είδος που πέρασε στη τουρκική λογοτεχνία από την περσική. Ο ποιητής των ρουμπαΐάτ μέσα

σε τέσσερις στίχους είναι υποχρεωμένος να εκφράσει ένα φιλοσοφικό στοχασμό, ένα φιλοσοφικό ή κοινωνικό θέμα. Το ρουμπαΐ απαιτεί μεγάλη ωριμότητα σκέψης και τέχνης. Ο Ομέρ Χαγιάμ (ή Καγιάμ) και ο Τζελαλεντήν Ρουμί θεωρούνται οι μεγαλύτεροι ποιητές στο είδος του ρουμπαΐ. Στον 17ο αιώνα ο Αζίμζαντε Χαλετή και στον 20ό αιώνα οι Γιαχγιά Κεμάλ, Τζεμήλ Γιεσήλ και Αρήφ Νιχάτ Άσγια θεωρούνται οι πιο πετυχημένοι ποιητές στο είδος αυτό.

Τουγιούκ

Μοιάζει πολύ με το ρουμπαΐ. Γράφεται με τετράστιχα και έχει τις ομοιοκαταληξίες που έχουν τα πρώτα δύο δίστιχα του γκαζέλ. Με το τουγιούκ αναπτύσσονται θέματα φιλοσοφικά, ηθικά και συμβουλευτικά.

Μεσνεβί

Το Μεσνεβί γράφεται με δίστιχα που έχουν ομοιοκατάληκτους στίχους. Δεν υπάρχουν προϋποθέσεις και περιορισμοί ώς προς την έκταση του ποιήματος. Από τα Μεσνεβί που έχουν γραφεί, το μεγαλύτερο είναι το **Σαχναμέ** του πέρση ποιητή Φιρντεφσί και αποτελείται από 60.000 δίστιχα.

Το Μεσνεβί πρωτοχρησιμοποιήθηκε στην περσική ποίηση. Εκεί το περιεχόμενό του ήταν ηθικοεποικοδομητικό, ενώ οι Οθωμανοί ποιητές το χρησιμοποίησαν για να αποδώσουν θέματα, τα οποία αναφέρονται σε ερωτικές περιπέτειες. Τέτοιου είδους μεσνεβί είναι το **Λεϊλά βου Μετζνούν** του Φουζουλή και το **Χούσν-ου Ασκ** του Σεΐχ Γκαλήπ.

Στο μεσνεβί χρησιμοποιούνται οι μικροί κυρίως μετρικοί τύποι της προσωδίας (aruz).

Μουσαμάτ

Είναι η γενική ονομασία ορισμένων ποιητικών ειδών. Τα ποιητικά αυτά είδη είναι: **μουραμπά, σιαρκί, μουχαμμές κ.ά.**

Μουραμπά: αποτελείται από τετράστιχα των οποίων ο αριθμός κυμαίνεται από 3 ώς 9. Χρησιμεύει πιο πολύ για τη διατύπωση ερωτικών αισθημάτων και φιλοσοφικών στοχασμών.

Το **Σιαρκί** μοιάζει πολύ με το μουραμπά. Στην τουρκική ποίηση εμφανίζεται μετά το 17ο αιώνα. Πιθανότατα προήλθε από το ποιητικό είδος "Κοσμά" της δημοτικής ποίησης. Τα σιαρκί γράφονταν με σκοπό να μελοποιηθούν. Γράφονταν σε ζωντανή και απλή γλώσσα. Περιέχουν θέματα έρωτα, περιπέτειας κ.ά.

Τα σιαρκί αποτελούνταν από 2 ώς 5 τετράστιχα. Ο τρίτος στίχος κάθε τετράστιχου είναι πιο δυνατός από τους άλλους. Ο στίχος αυτός λέγεται "miyan". Τα περισσότερα από τα σιαρκί ώς προς την ομοιοκαταληξία τους μοιάζουν με τα μουραμπά.

Μουχαμμές: αποτελείται από πεντάστιχα. Οι στίχοι του πρώτου πεντάστιχου είναι ομοιοκατάληκτοι μεταξύ τους. Στα υπόλοιπα πεντάστιχα οι πρώτοι 4 στίχοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, ενώ ο τελευταίος είναι ομοιοκατάληκτος με τους στί-

χους του πρώτου πεντάστιχου. Υπάρχει ένα άλλο είδος μοιχαμμές του οποίου οι τελευταίοι στίχοι όλων των πεντάστιχων ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Το είδος αυτό ονομάζεται **Ταρντιγιέ.**

Ε. Η μετρική στην ποίηση Ντιβάν

Μετρική της ποίησης Ντιβάν είναι η προσωδία **αρούζ** (aruz vezni). Η μετρική αυτή στηρίζεται στο μουσικό τόνο που δημιουργεί η κανονική εναλλαγή των βραχέων και μακρών συλλαβών. Οι συλλαβές που τελειώνουν σε φωνήεν θεωρούνται βραχείες (kisa hece), ενώ αυτές που τελειώνουν σε σύμφωνο ή μακρό φωνήεν, θεωρούνται μακρές συλλαβές (uzun hace).

Η μετρική αρούζ πρωτοεμφανίστηκε στους Άραβες. Λέγεται μάλιστα ότι η αφορμή για την καθιέρωσή της δόθηκε από το ρυθμό που δημιουργεί το βάδισμα του καραβανιού.

Ως τον 8ο μ.Χ. αιώνα τα διάφορα μέτρα της προσωδίας αρούζ ήταν σκόρπια και ανακατεμένα και η χρησιμοποίησή τους γινόταν ανεξέλεγκτα. Πρώτος ο λόγιος του 8ου αιώνα Μπάσραλι Ιμάμ Χαλήλ συγκέντρωσε και κατάταξε τα διάφορα μέτρα της προσωδίας αρούζ σε μετρικούς τύπους, που ξεπερνούν τους εκατόν ογδόντα.

Μετά τους Άραβες την προσωδία αρούζ τη χρησιμοποίησαν οι Πέρσες και στη συνέχεια οι οθωμανοί. Για πρώτη φορά η προσωδία αρούζ χρησιμοποιήθηκε στην οθωμανική πίηση τον 11ο αιώνα, από το λόγιο και ποιητή Yusuf Hashacip. Η ευρύτερη όμως εφαρμογή της άρχισε στο τέλος του 143ου αιώνα, τότε δηλαδή που άρχισε να στεργιώνει και η ποίηση Ντιβάν. Ωστόσο ο περιορισμένος αριθμός μακρών συλλαβών της Τουρκικής γλώσσας, σε σύγκριση με την Αραβική, δημιούργησε τεράστιες δυσκολίες στη σωστή εφαρμογή της προσωδίας αρούζ από τους Τούρκους ποιητές. Για το ξεπέρασμα αυτής τηςδυσκολίας οι Τούρκοι ποιητές έδωσαν τις εξής δύο λύσεις:

α) Διόρθωσαν τις λέξεις ή καλύτερα τις προσάρμοσαν στο μέτρο, και

β) Αντικατάστησαν τις τουρκικές λέξεις με αντίστοιχες αραβικές και περσικές.

Η δεύτερη λύση έδωσε αφορμή στην ανεξέλεκτη εισροή πολλών αραβοπερσικών λέξεων στο τουρκικό λεξιλόγιο.

ΣΤ. Η πεζογραφία Ντιβάν

Η πεζογραφία Ντιβάν ποιοτικά και ποσοστικά δεν μπορεί να συγκριθεί με την ποίηση Ντιβάν. Ο λόγος είναι ότι η λογοτεχνία Ντιβάν ήταν δημιούργημα των γραμματισμένων και γενικά της άρχουσας τάξης, η οποία επεδίωκε την "προβολή" και τον "εντυπωσιασμό", ακολουθώντας το παράδειγμα της υψηλής κοινωνίας των Αράβων και κυρίως των Περσών. Η ποίηση για το σκοπό αυτό προσφερόταν πολύ καλύτερα απ' ότι ο πεζός λόγος. Ακριβώς γι' αυτό οι λογοτέχνες ασχολήθηκαν πολύ περισσότερο με την ποίηση παρά με την πεζογραφία. Ωστόσο από τα τέλη του 14ου αιώνα ως το τέλος του 19ου αιώνα γράφτηκαν αρκετά πεζογραφήματα στο "στυλ" της λογοτεχνίας Ντιβάν.

Γενικά η πεζογραφία Ντιβάν εξελίχτηκε με τρεις διαφορετικές μορφές τις εξής:
α) Το απλό πεζογράφημα,
β) Το καλλωπισμένο πεζογράφημα, και
γ) Το μέσο πεζογράφημα.

Ζ. Η λογοτεχνία Τασαββούφ

Γέννηση και ανάπτυξη του ισλαμικού μυστικισμού

Η πρώτη διένεξη μεταξύ των μουσουλμάνων εμφανίστηκε το 622 μ.Χ., δηλαδή 30 χρόνια μετά το θάνατο του Μωάμεθ.

Η διένεξη αυτή πήρε τη μορφή του εμφύλιου πολέμου και χώρισε τον ισλαμικό κόσμο σε δύο παρατάξεις: στους **Σουννίτες,** όπως αποκαλούνταν οι μουσουλμάνοι της ορθόδοξης παράταξης και στους **Σιίτες,** όπως αποκαλούνταν οι οπαδοί του Χαλίφη Αλή.

Δεύτερο χτύπημα, που τράνταξε συνθέμελα το ισλαμικό οικοδόμημα ήταν η δημιουργία δύο διαφορετικών ερμηνευτικών κατευθύνσεων, η zahiriya και η batiniya.

Οι οπαδοί της zahiriya υποστήριζαν την κατά γράμμα ερμηνεία του Ιερού Νόμου, σε αντίθεση με τους οπαδούς της batiniya, οι οποίοι υποστήριζαν την αλληγορική ερμηνεία.

Οι ακραίες θέσεις των δύο παρατάξεων χώρισαν τον ισλαμικό κόσμο σε δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα.

Τα παραπάνω κινήματα κλόνισαν κυριολεκτικά την ενότητα της ισλαμικής κοινότητας και βοήθησαν έμμεσα στην εμφάνιση του ισλαμικού μυστικισμού.

Επίσης ένα άλλο γεγονός που βοήθησε την ανάπτυξη του ισλαμικού μυστικισμού ήταν η πολιτιστική κίνηση που εμφανίστηκε στους κόλπους του Ισλάμ ατά τον 8ο και 9ο αιώνα, από την επίδραση που άσκησε σ' αυτό η ελληνική φιλοσοφία και ο χριστιανισμός.

Την ελληνική φιλοσοφία και ιδιαίτερα το νοεπλατωνισμό οι μυσουλμάνοι τον γνώρισαν από τις μεταφράσεις τις οποίες χρησιμοποιούσε ο συριακός χριστιανισμός και οι "γνωστικοί" κύκλοι της ανατολής. Οι μουσουλμάνοι στα νεοπλατωνικά συγγράμματα κατάταξαν και τα Αριστοτελικά, επειδή τους στοχασμούς του Αριστοτέλη τους θεώρησαν σαν συμπλήρωμα του νεοπλατωνισμού. Με βάση τα συγγράμματα αυτά οι μουσουλμάνοι διανοούμενοι διαμόρφωσαν τις λογικές μορφές, με τις οποίες στήριξαν τις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις και κυρίως εκείνες που αναφέρονταν στην ενότητα του Θεού και στη θέωση.

Η φιλελεύθερη σκέψη και ο ορθολογισμός, ο οποίος επήγαζε από τα ελληνικά συγγράμματα, άρχισαν σιγά-σιγά να κυριαρχούν από άκρο σε άκρο του ισλαμικού κόσμου, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται συχνά αιρέσεις και ισχήματα στους κόλπους του Ισλμά, που εμπνέονταν από το πνεύμα αυτό.

Οι διαμάχες μεταξύ των αντιπάλων ομάδων του Ισλάμ και οι θεολογικές και φιλοσοφικές αντιγνωμίες που τις ακολούθησαν σε συνδυασμό με τις άμεσες επιδράσεις του νεοπλατωνισμού και του χριστιανισμού, είναι οι πρωταρχικές αιτίες που οδήγησαν τους ευσεβείς μουσουλμάνους στο μυστικισμό.

Ο πρώτος μυστικισμός είχε καθαρά ασκητικό χαρακτήρα, και θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα σπέρματά του βρίσκονται στο ίδιο το Κοράνι και μάλιστα στα εδάφια εκείνα που αναφέρονται στην **ημέρα της κρίσης,** στο **ενιαίο του Θεού,** και στο **μεγαλείο και το έλεος του Αλλάχ.**

Ωστόσο τα εδάφια αυτά έχουν πολύ περιορισμένο νόημα σε σύγκριση με το περιεχόμενο του φιλοσοφικού και θρησκευτικού συστήματος **τασαββούφ,** το οποίο διαμόρφωσαν και ακολούθησαν οι μυστικιστές. Αλλά και αν ακόμα δεχτούμε πως τα παραπάνω κορανικά εδάφια είναι δυνατό να ερμηνευτούν σε τέτοια έκταση, που να δικαιολογούν το περιεχόμενο της μυστικιστικής θεωρίας τασαββούφ, είναι γνωστό πως το στοιχείο ευσέβειας, που κυριαρχεί στα εδάφια αυτά, το καλλιέργησε αποτελεσματικά ο χριστιανισμός και ιδιαίτερα το χριστιανικό μοναχικό ιδεώδες.

Με βάση το χριστιανικό μοναχισμό, το νεοπλατωνισμό και το γνωστικισμό, δημιουργήθηκε ο πυρήνας του ισλαμικού μυστικισμού, ο οποίος όμως ζυμώθηκε με πολλά ισλαμικά στοιχεία, σε τρόπο που να παρουσιάζει μία εντελώς ξέχωρη φυσιογνωμία.

Το επίκεντρο του ισλαμικού μυστικισμού το αποτελεί η θεωρία **τασαββούφ**, η οποία, αποτελεί ένα πολύ ευρύ φιλοσοφικό και θρησκευτικό σύστημα. Μέσα από αυτό οι "Σούφι" προσπαθούν να γνωρίσουν την εσχάτη πραγματικότητα, που αναφέρεται στην ύπαρξη του Θεού, στην ενότητα του Θεού και στη δημιουργία του κόσμου και του ανθρώπου. Για την κάθε μία περίπτωση η θεωρία του τασσαβούφ, περιλαμβάνει μια ιδιαίτερη διδασκαλία. Από τις επιμέρους διδασκαλίες που περιλαμβάνει η θεωρία τασαββούφ, η σπουδαιότερη είναι εκείνη, που αναφέρεται στην ενότητα του Όντος, δηλαδή του Θεού (Vahdet-i Vucut nazariyesi). Σύμφωνα με τη διδασκαλία αυτή, ο Θεός, εκτός από την ιδιότητα του ενός, έχει και την ιδιότητα του ωραίου. Προϋπόθεση της ιδιότητας του ωραίου του Θεού είναι η εξωτερίκευσή της, η φανέρωσή της. Τα δημιουργήματά του είναι ανταύγειες της ωραιότητάς του. Ανάμεσα στο δημιουργό Θεό και τα δημιουργήματά του, βρίσκεται ο άνθρωπος, ο οποίος χρησιμοποιείται από το Θεό σαν το μοναδικό μέσο (κόρη οφθαλμού) για την αποκάλυψη της ωραιότητάς του. Χωρίς τον άνθρωπο η ωραιότητα του Θεού, η οποία, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, αντανακλάται σ' όλα τα δημιουργήματα, θα έμενε άγνωστη και, επομένως, αφανέρωτη. Ο άνθρωπος δεν είναι μόνο "κόρη οφθαλμού", αλλά είναι και θαυμαστής της ωραιότητας του Θεού. Θέλγεται απ' αυτήν γι' αυτό και ζητά την επιστροφή του στην πηγή της ωραιότητας, το Θεό.

Πρωταρχική λοιπόν φροντίδα του ανθρώπου είναι να αναζητά την επιστροφή του στο Θεό. Η θεωρία του **τασαββούφ** εξυψώνει τον άνθρωπο και τον οδηγεί στη θέωση (fena fillah).

Η προετοιμασία για τη μεγάλη πορεία αρχίζει με την **αυτογνωσία.** Το "γνώθι σαυτόν" του Σωκράτη, στη θεωρία του τασαββούφ, δε σημαίνει απλώς μια ενδοσκόπηση, αλλά εξακρίβωση και φανέρωση του θείου σπινθήρα ο οποίος υπάρχει μέσα στον άνθρωπο. Αν η αυτογνωσία αυτή πραγματοποιηθεί και ο άνθρωπος ανακαλύψει τη θεία πνοή που κρύβεται μέσα του, έστω κι αν αυτή είναι ολιγόρωτη και ελάχιστη σαν αδύναμη σπίθα, από τη στιγμή εκείνη αισθάνεται το ιερό χρέος να απαλλαγεί από το σκοτάδι της αγνωσίας, μετατρέποντάς το σε μια απέραντη εστία θείου φωτός.

Επειδή όμως ο άνθρωπος από τη φύση του είναι αδύναμος για να κατορθώσει ένα

τέτοιο γιγάντιο έργο μόνος του, χρειάζεται τη βοήθεια κάποιου μυημένου και έμπειρου "γέροντα" (sufi ή pirī).

Η χρησιμότητα του γέροντα για τη σωτηρία του αμύητου διατυπώνεται με το εξής παράδειγμα: Όπως η στάμνα για να γεμίσει κάτω από το κρυσταλλένιο και ορμητικό νερό της βρύσης, χρειάζεται να κρατηθεί από κάποιο δυναμικό χέρι, έτσι και ο αμύητος πρέπει να κρατηθεί σωστά από μυημένο και έμπειρο μυστικιστή, για να προσπελαστεί ο δρόμος τη επιστροφής του στο Θεό. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος για να βρει τη σωτηρία του πρέπει να ακολουθήσει πιστά τους ασκητικούς κανόνες ενός θρησκευτικού τάγματος, και ιδιαίτερα τις υποδείξεις του πεπειραμένου γέροντα.

Κάθε τάγμα εφαρμόζει ένα δικό του σύστημα καθαρμού και αγιοσύνης. Αλλά στα βασικά σημεία η διδασκαλία όλων των θρησκευτικών ταγμάτων συμπίπτει και είναι η ακόλουθη:

Η πρωταρχική φροντίδα των υποψηφίων μυστικιστών είναι ο εσωτερικός τους καθαρμός. Ο καθαρμός αυτός πετυχάνεται, αν προηγουμένως ο άνθρωπος αποξενώσει από μέσα του όλες τις σαρκικές επιθυμίες, οι οποίες αντιστρατεύονται το ψυχικό και πνευματικό του κόσμο. Έτσι μόνον είναι δυνατό να σπάσει τα δεμά της αμαρτίας και να βρει το δρόμο της σωτηρίας του. Όμως, για να το κατορθώσει αυτό, χρειάζεται μια ανεξάντλητη δύναμη. Αυτή την αντλεί από το **θείο έρωτα,** ο οποίος αποτελεί και τη βασική προϋπόθεση καθαρμού.

Η πρόοδος του καθαρμού περνά τρία διαφορετικά στάδια.

Το πρώτο απ' αυτά είναι το στάδιο, στο οποίο φθάνει ο νεοφώτιστος, χρησιμοποιώντας τα μέσα τα οποία του παρέχει η επιστήμη (ilm-el-yakin).

Το δεύτερο στάδιο είναι αυτό, στο οποίο εισέρχεται κανείς χρησιμοποιώντας την ενόραση (ayn-ul-yakin). Και το τρίτο είναι εκείνο στο οποίο πραγματοποιείται η άφιξη στο ποθούμενο (hakk ul-yakin), όπου γίνεται η νέκρωση του "εγώ" και η συγχώνευσή του με το θείον (fena fillah).

Σε κάθε στάδιο καθαρμού αντιστοιχεί και μια κατηγορία ανθρώπων. Αλλά οι διακρίσεις αυτές δεν έχουν καμιά σχέση με την καταγωγή, τη θρησκεία ή την κοινωνική θέση των ανθρώπων. Από την άποψη αυτή θα μπορούσε κανείς να πει ότι στον ισλαμικό μυστικισμό καλλιεργήθηκε και το στοιχείο του πανθεϊσμού και του διεθνισμού.

Ανάλογα με τον αριθμό των υποτακτικών που έχει κάθε γέροντας ασκητής, ιδρύει ένα μικρό (tekke) ή ένα μεγάλο μοναστήρι (dergah). Το πρώτο μοναστήρι (tekke) ιδρύθηκε τον 8ο μ.Χ. αιώνα στη Δαμασκό από τον Kufeli Ebu Hasim. Στη συνέχεια σ' όλες τις πόλεις του ισλαμικού κόσμου, σ' όλα τα χωριά και τις περισσότερες γειτονιές ιδρύθηκαν μικρά και μεγάλα μοναστήρια. Τη διοίκηση του μοναστηριού ασκούσε ο γέροντας, ή σεΐχης με βάση το καταστατικό του μοναστηριού. Σ' αυτό περιλαμβανόταν ο τρόπος της προσευχής, η ενδυμασία των μοναχών, ο τρόπος της κουράς, η συμπεριφορά μεταξύ τους και μεταξύ των άλλων ανθρώπων κ.α.

Τα μεγαλύτερα μοναστικά τάγματα εμφανίστηκαν στη διάρκεια του 11ου και 12ου αιώνα στην Αραβία και το Ιράν. Από αυτά τα πιο γνωστά είναι των Ρουφαίδων, των Καδιριήδων και των Γεσεβήδων. Από το 13ο αιώνα και ύστερα τα τάγματα αυτά απόχτησαν οπαδούς και σ' άλλες περιοχές, όπου ιδρύθηκαν πολυάριθμα μοναστήρια.

Η διάδοση του μυστικισμού στους Τούρκους

Οι Τούρκοι δέχτηκαν το Ισλάμ στο τέλος του 10ου αιώνα. Συγκεκριμένα το 960 μ.Χ. ο ηγέτης των Ογούζων Τούρκων, Σαλούφ μαζί με δύο χιλιάδες οικογένειες έγιναν μουσουλμάνοι. Το παράδειγμα της ομαδικής μεταστροφής των φυσιολατρών Τούρκων το ακολούθησαν και άλλοι. Όσοι Τούρκοι δέχτηκαν τη νέα πίστη (iman) ονομάστηκαν Τουρκομάνοι σε αντίθεση μ' εκείνους που αρνήθηκαν να δεχτούν τη νέα θρησκεία.

Από τους Τουρκομάνους άλλοι εγκαταστάθηκαν στη δυτική Αρμενία, και άλλοι στις ανατολικές όχθες της Κασπίας θάλασσας. Όσοι Τούρκοι αρνήθηκαν τη νέα θρησκεία και έμειναν πιστοί στις προγονικές τους παραδόσεις παρέμειναν στο Χορασάν και λίγο αργότερα μετακινήθηκαν προς τη σημερινή βορειοανατολική Περσία. Εκεί δέχτηκαν τις πιέσεις των μουσουλμάνων Περσών με αποτέλεσμα να δεχτούν και ορισμένες δοξασίες του Ισλάμ που συμφωνούσαν με τις σαμανιστικές τους αντιλήψεις. Περισσότερο όμως από τις δογματικές αντιλήψεις του Ισλάμ, οι Τούρκοι αυτοί προτίμησαν τον ισλαμικό μυστικισμό, ο οποίος, όπως είπαμε και παραπάνω, από τον 11ο αιώνα και ύστερα ρίζωσε και αναπτύχθηκε στο Χορασάν και στη σημερινή βορειοανατολική Περσία. Αυτό που οδήγησε τους Τούρκους στο να δεχτούν με ευχαρίστηση τον ισλαμικό μοναχισμό ήταν ορισμένες παλιές θρησκευτικές και κοινωνικές συνήθειες, τις οποίες οι Τούρκοι του Χορασάν και της Περσίας τις διατήρησαν και στη νέα τους θρησκευτική ζωή (ισλαμισμό), έστω και αν πολλές απ' αυτές ήταν αντίθετες προς τη διδασκαλία του Κορανίου. Τέτοιου είδους συνήθειες ήταν οι συνάξεις, στη διάρκεια των οποίων οι Τούρκοι έπαιζαν μουσικά όργανα και έπιναν ποτό καμωμένο από το γάλα της φοράδας (κημής). Τα γλέντια αυτά έμοιαζαν πολύ με τις κρασοκατανυκτικές συναθροίσεις (τζεμ αγινλαρή) των μυστικιστών. Επίσης οι συνήθειες των Τούρκων να θυσιάζουν ζώα, σαν δικαίωμα μόνον των αρχηγών των διαφόρων κοινωνικών ομάδων, έμοιαζαν με τις θυσίες τις οποίες έκαναν οι μπαμπάδες (πατέρες) ή δερβίσηδες των Μπεκτασίδων και των άλλων θρησκευτικών ταγμάτων.

Όλα αυτά επηρέασαν τους Τούρκους και τους έκαναν καλούς δέκτες του ισλαμικού μυστικισμού με τη διαφορά ότι σ' αυτόν πρόσθεσαν και τις παραπέρα παλιές τους δοξασίες και τον προσάρμοσαν στις επιθυμίες και τις εθνικές τους επιδιώξεις.

Στις αρχές του 13ου αιώνα οι Τούρκοι του Χορασάν, του Ιράκ και της Συρίας, αισθάνθηκαν να τους απειλεί ο κατακτητικός κίνδυνος των Μογγόλων. Γι' αυτό και εγκατέλειψαν τις εστίες τους και μετακινήθηκαν προς το χώρο της Μικρασίας. Ανάμεσα στους πρόσφυγες βρίσκονταν και μυστικιστές διαφόρων βαθμών, όπως π.χ. πατέρες (μπαμπάδες), σεΐχηδες (γέροντες αρχηγοί των μοναστικών ταγμάτων ή των φυλλών, δερβίσηδες (φτωχοί μοναχοί), δόκιμοι δερβίσηδες (νεκίπ), άγιοι γέροντες και πάτρωνες (πηρ), ποδηγέτες και διδάσκαλοι (μουρσίτ) κ.ά. οι οποίοι φρόντιζαν να ιδρύουν νέα μοναστήρια στις νέες πατρίδες τους και να προπαγανδίζουν το θρησκευτικό και εθνικό τους πιστεύω. Οι μυστικιστές αυτοί προέρχονταν από διάφορα τάγματα, κυρίως όμως ήταν από τα τάγματα των Γεσεβήδων, των Καλενδέρηδων, των Μελαμήδων και των Χαϊδαρήδων.

Μετά την εγκατάσταση των Τούρκων στη Μικρασία και τη διάδοση του ισλαμικού

μυστικισμού στο χώρο αυτό, εμφανίστηκαν περίπου 150 θρησκευτικά τάγματα. Από αυτά εκείνο το οποίο εργάστηκε με θρησκευτικό και εθνικό φανατισμό ήταν το τάγμα των Αχίδων. Το τάγμα αυτό εκτός από το μυστικισμό ανέπτυξε και οικονομικές και κοινωνικές δραστηριότητες, με αποτέλεσμα να εξελιχθεί σε ένα είδος συνδικάτου υποστήριξης των εθνικών και οικονομικών συμφερόντων των Τούρκων.

Από τους κόλπους του τάγματος των Αχίδων ξεπήδησαν πολλά άλλα τάγματα, όπως ήσαν το τάγμα των Μπεκτασίδων, το τάγμα των Μελαμήδων, το τάγμα των Νακσημπεντήδων και το τάγμα των Βαϊραμήδων. Από τα τουρκικά μουσουλμανικά τάγματα τα σπουδαιότερα είναι δύο:

α) Το τάγμα των Μπεκτασίδων και β) το τάγμα των Μεβλεβήδων. *Ελληνικά έργα που αναφέρονται στη θρησκευτική ζωή των Τούρκων είναι ανύπαρκτα. Για τη συγκεκριμένη όμως περίπτωση των μοναχικών ταγμάτων, χρήσιμες πληροφορίες μας δίνουν τα εξής δύο: Βλαδημίρου Μιρμίρογλου, οι Δερβίσσαι, Αθήναι, 1940 και του καθηγητή Γρ. Ζιάκα, ο Μυστικός Ποιητής Maulana Jalaladdin Rumi και η διδασκαλία αυτού, Θεσ/νίκη, 1973, όπου στις σσ. 58-65 αναφέρεται το τάγμα των Μεβλεβήδων και φυσικά ο καθηγ. Ε. Ζεγκίνης.*

Το ιδιαίτερο γνώρισμα του μυστικισμού, ο οποίος αναπτύχθηκε από τους Μπεκτασίδες, είναι ο εθνικιστικός χαρακτήρας του. Συγκεκριμένα οι Μπεκτασίδες χρησιμοποίησαν την τουρκική γλώσσα και καλλιέργησαν το λαϊκό πολιτισμό. Με τον τρόπο αυτό οι Μπεκτασίδες κέρδισαν την εμπιστοσύνη των τουρκικών πληθυσμών της Μικρασίας και αποτέλεσαν μια υπολογίσιμη δύναμη. Υπολογίζοντας στη δύναμη του τουρκικού στοιχείου, ο ηγεμόνας της Καραμανίας Μεχμέτ Μπέη εξέδωσε το 1278 διάταγμα, με το οποίο υποχρέωνε τους υπηκόους του να χρησιμοποιούν την τουρκική γλώσσα, αντί της Ελληνικής, της Αρμενικής και της Περσικής, οι οποίες ήταν οι επικρατέστερες γλώσσες ώς την εποχή εκείνη. Έτσι τα ποιήματα, οι ύμνοι και οι προσευχές των Μπεκτασίδων γράφτηκαν στην τουρκική γλώσσα και μάλιστα στην απλή μορφή της, με αποτέλεσμα να διαβασθούν και να αγαπηθούν από τα πλατιά λαϊκά στρώματα.

Οι οπαδοί του άλλου μεγάλου τάγματος, των Μεβλεβήδων, αδιαφόρησαν ώς προς τις εθνικιστικές επιδιώξεις και επιδόθηκαν ανεπηρέαστα στην άσκηση των πνευματικών τους καθηκόντων[2].

Η. Ονομασία και περιεχόμενο της λογοτεχνίας Τασαββούφ

Ο ισλαμικός μοναχισμός δεν περιορίστηκε στην πνευματική άσκηση και τα στενά λατρευτικά καθήκοντα. Παράλληλα μ' αυτά καλλιέργησε τα γράμματα με ιδιαίτερη επίδοση στη λογοτεχνία, ενώ αναπτύχθηκε και έδρασε μέσα στο χώρο της οθωμανικής αυτοκρατορίας, με μια αξιόλογη λογοτεχνική παραγωγή, η οποία αποτελεί ένα σημαντικό τμήμα της τουρκικής λογοτεχνίας.

2. Για τους Μεβλεβί θα επανέλθουμε επισταμένως στα επόμενα κεφάλαια.

Η λογοτεχνία αυτή είναι γνωστή με τις εξής δύο ονομασίες:

α) **Τασαββούφ Εντεμπιγατί** (Λογοτεχνία Τασαββούφ), και β) **Τεκκέ Εντεμπιγιατί** (Μοναστηριακή Λογοτεχνία των Τεκκέδων). Η πρώτη ονομασία οφείλεται στο γεγονός ότι το περιεχόμενό της έχει άμεση σχέση με το περιεχόμενο του φιλοσοφικού και θρησκευτικού συστήματος **Τασσαβούφ.** Ενώ η δεύτερη ονομασία (Τεκκέ Εντεμπιγιατί) οφείλεται στο γεγονός ότι η λογοτεχνία αυτή είναι έργο των δερβίσηδων που ζούσαν στους τεκκέδες. Ίσως θα ήταν πιο σωστό να λέγεται **Θρησκευτική Λογοτεχνία**, αφού τα θέματά της είναι θρησκευτικά, άσχετα αν όλες οι απόψεις των συγγραφέων δε συμφωνούν με τις ορθόδοξες ισλαμικές απόψεις και γράφτηκαν από οπαδούς των μοναστικών ταγμάτων, οι οποίοι ώς την Κεμαλική εποχή θεωρούνταν εκφραστές του ισλαμικού και της πνευματικής ζωής του τόπου.

Τα έργα της λογοτεχνίας Τασαββούφ, κατά κύριο λόγο είναι έμμετρα. Υπάρχουν όμως, έστω και λίγα, πεζά, τα οποία ή είναι βίοι αγίων ή επικά έργα ή ακόμα και απλοί μύθοι, όπου το στοιχείο του θρησκευτικού ενθουσιασμού είναι πολύ έντονο.

Τα ποιητικά έργα της λογοτεχνίας Τασαββούφ.

Στη λογοτεχνία Τασαββούφ η ποίηση κατέχει πολύ μεγαλύτερη έκταση απ' ότι η πεζογραφία. Η ανισότητα αυτή δικαιολογείται από το ότι οι δερβίσηδες, οι οποίοι είναι οι δημιουργοί της ποίησης Τασαββούφ, είχαν σαν πρωταρχικό χρέος να υμνούν και να δοξάζουν τον πλάστη και δημιουργό τους. Ξεκινώντας από το χρέος αυτό, έγραψαν ύμνους, πνοές και άλλης λογής θρησκευτικά ποιήματα. Τα ποιήματα αυτά συνήθως τα μελοποιούσαν και τα τραγουδούσαν με τη συνοδεία μουσικού οργάνου, στις θρησκευτικές τους συνάξεις ή την ώρα της ανάπαυλας στο προαύλιο του τεκκέ. Δεν είναι όμως και λιγοστές οι περιπτώσεις, που τα θρησκευτικά ποιήματα αγαπήθηκαν και τραγουδήθηκαν από γραμματισμένους λαϊκούς, ακόμα και σουλτάνους.

Ένας πολύ σημαντικός λόγος για τον οποίο αγαπήθηκαν τα θρησκευτικά ποιήματα είναι ότι ο κόσμος αγάπησε και εκτίμησε πολύ τους ίδιους τους ποιητές, όχι μόνο για το ποιητικό τους ταλέντο, αλλά κυρίως για την ανθρωπιά τους και για τα έργα ευποιίας προς όλους ανεξαίρετα τους ανθρώπους.

Οι περισσότεροι ποιητές της λογοτεχνίες Τασαββούφ ήταν μορφωμένοι και εγνώριζαν εκτός από την τουρκική, την αραβική και την περσική γλώσσα. Ωστόσο τα ποιήματά τους τα έγραψαν για να διαβαστούν όχι μόνον από τους μορφωμένους, αλλά και από τους απλοϊκούς ανθρώπους.

Χαρακτηρισμός των ποιημάτων

1. **Από άποψη είδους.**

Τα ποιητικά είδη, τα οποία χρησιμοποίησαν οι ποιητές της λογοτεχνίας Τασαββούφ προέρχονται άλλα μεν από την ποίηση Ντιβάν και άλλα από την Λαϊκή ποίηση.

Τα πρώτα, δηλαδή τα ποιητικά είδη της ποίησης Ντιβάν, τα χρησιμοποίησαν κυρίως οι Μεβλεβήδες ποιητές. Κι αυτό γιατί η ποίηση των Μεβλεβήδων δέχτηκε τις επιδράσεις της περσικής λογοτεχνίας, όπως ακριβώς και η λογοτεχνία Ντιβάν.

Από τα ποιητικά είδη Ντιβάν εκείνα που χρησιμοποιήθηκαν περισσότερο στην

ποίηση Τασαββούφ, είναι το γκαζέλ, το μεσνεβί και σε ορισμένες περιπτώσεις το ρουμπαί.

Τα ποιητικά είδη της Λαϊκής ποίησης, τα χρησιμοποίησαν κυρίως οι ποιητές που ήταν οπαδοί του τάγματος των Μπεκτασίδων. Όπως ήδη αναφέραμε, οι Μπεκτασίδες στήριξαν την δύναμή τους στις λαϊκές μάζες των Τούρκων. Το γεγονός αυτό τους επηρέασε στο να επιλέξουν τα ποιητικά είδη της Λαϊκής ποίησης, για να εκφράσουν τα θρησκευτικά τους αισθήματα. Από τα είδη της Λαϊκής ποίησης εκείνο το οποίο χρησιμοποιήθηκε περισσότερο είναι το κοσμά.

2. **Η μετρική**

Και στο θέμα της μετρικής οι ποιητές της θρησκευτικής ποίησης Τασαββούφ χρησιμοποίησαν τόσο τους μετρικούς τύπους της προσωδίας, όσο και το συλλαβικό μέτρο.

3. **Ομοιοκαταληξία**

Χρησιμοποιήθηκαν όλα τα είδη της ομοιοκαταληξίας, χωρίς κανέναν περιορισμό.

4. **Η γλώσσα**

Η γλώσσα την οποία χρησιμοποίησαν οι ποιητές της ποίησης Τασαββούφ είναι η μέση γλώσσα, που κατανοείται εύκολα, τόσο από τους λόγιους, όσο και από τους ανθρώπους που ανήκουν στις λαϊκές μάζες. Ωστόσο δεν είναι ούτε η γλώσσα του λογιωτατισμού ούτε η πολύ απλή γλώσσα του λαού. Θα λέγαμε ότι η γλώσσα της ποίησης Τασαββούφ, είναι η απλοποιημένη μορφή της καθαρεύουσας, που δεν ταυτίζεται όμως με την απλή λαϊκή γλώσσα. Μολαταύτα εκεί όπου διατυπώνονται θεολογικοί στοχασμοί, χρησιμοποιούνται εξολοκλήρου αραβοπερσικές ορολογίες, επειδή η τουρκική γλώσσα στερείται αντίστοιχους θεολογικούς όρους και εκφράσεις.

5. **Το ύφος**

Η ποίηση Τασαββούφ στοχεύει κυρίως στο να προτρέψει τους ανθρώπους να ακολουθήσουν το δρόμο του Θεού. Για το λόγο αυτό οι ποιητές δεν καταβάλλουν καμία ιδιαίτερη προσπάθεια να παρουσιάσουν το στίχο άρτιο και με μουσικό τόνο, όπως κάνουν οι ποιητές της ποίησης Ντιβάν. Άλλωστε τα ποιήματα, στη λογοτεχνία Τασαββούφ, τις περισσότερες φορές γράφονται για να μελοποιηθούν και επομένως οι ατέλειες ύφους του στίχου καλύπτονται από τη μελωδία.

6. **Μεταφορικές έννοιες και παρομοιώσεις**

Χρησιμοποιούνται πάρα πολλές μεταφορικές έννοιες και γίνονται πολλές επίσης παρομοιώσεις. Οι περισσότερες από αυτές είναι ανάλογες με τις μεταφορικές έννοιες και τις παρομοιώσεις που χρησιμοποιούνται στη λαϊκή ποίηση. Υπάρχουν όμως και παρομοιώσεις που ανήκουν αποκλειστικά και μόνο στην ποίηση Τασαββούφ.

7. **Θέματα**

Τα κυρίως θέματα της ποίησης Τασαββούφ είναι:

α) ο θείος έρωτας, β) ο προορισμός του ανθρώπου, γ) η απατηλότητα των υλικών αγαθών, δ) οι πειρασμοί και οι σκανδαλισμοί, ε) η αγαθοεργία κ.ά.

Οι πηγές της ποίησης Τασαββούφ είναι τα ιερά κείμενα του Ισλάμ και του χριστιανισμού τα συγγράμματα του Αριστοτέλη των νεοπλατωνιστών και γνωστικών, καθώς επίσης και τα αποφθέγματα "χικμέτ" των πρώτων μυστικιστών του Ισλάμ, όπως του Αχμέτ Γιασεβή κ.ά.

Όπως ήδη αναφέραμε, η ποίηση Τασαββούφ πρωτοεμφανίστηκε το 13ο αιώνα και συνεχίστηκε ως τις αρχές του αιώνα μας. Στο διάστημα αυτό η ποίηση Τασαββούφ εξελίχτηκε ξέχωρα από τα άλλα δύο ρεύματα της ποίησης, δηλαδή την ποίηση Ντιβάν και τη Λαϊκή ποίηση. Για το λόγο αυτό χρειάζεται να εξετάσουμε χωριστά και κατά αιώνες τους ποιητές και τα ποιητικά έργα, που ανήκουν στην ποίηση Τασαββούφ.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της ποίησης Τασαββούφ του 13ου αιώνα είναι ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί, ο Σουλτάν Βελέντ, ο Γιουνούς Εμρέ, ο Αχμέτ Φακήχ και ο Σεγιάτ Χαμζά.

Χ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΤΑΣΑΒΒΟΥΦ

Α. Ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί (Mevlana Celaleddin Rumi) (1207-1273)

Ο μέγιστος αυτός μύστης, γεννήθηκε στην πόλη Μπαλχ του σημερινού Αφγανιστάν, άλλοτε πρωτεύουσα της περσικής επαρχίας Χορασάν, το 1207. Ήταν γιος του Μεχμέτ Μπαχαεντήν, γνωστός με τον τιμητικό τίτλο **Σουλτάν Ελουλεμά,** που σημαίνει αρχινομοδιδάσκαλος. Πραγματικά ο Μεχμέτ Μπαχαεντήν είχε μεγάλη μόρφωση, ήταν περίφημος κήρυκας και διακεκριμένος καθηγητής.

Ο Μπαχαεντήν βλέποντας τον κατακτητικό κίνδυνο των Μογγόλων να γίνεται ολοένα και περισσότερο πιο απειλητικός για τη ζωή των κατοίκων του Χορασάν, εγκατέλειψε τη γενέτειρά του, παίρνοντας μαζί του και τον δωδεκάχρονο γιο του Τζελαλεντήν. Πρώτος σταθμός του ταξιδιού του ήταν η περσική πόλη Νισαπούρ, όπου ο μικρός Τζελαλεντήν είχε την πρώτη σημαντική συνάντηση με το μυστικιστή και φημισμένο Πέρση ποιητή Φεριντουντήν Αττάρ. Από τη συνάντηση αυτή ο μικρός Τζελαλεντήν επηρεάστηκε από τη φυσιογνωμία του Αττάρ και προσπάθησε να το μιμηθεί στη ζωή του.

Μετά από τη Νισαπούρ, πατέρας και γιος επισκέφτηκαν τη Βαγδάτη, τη Δαμασκό και τελικά έφτασαν στην πρωτεύουσα του Σελτσουκικού κράτους το Ικόνιο. Λίγο αργότερα στην ίδια πόλη έφτασε και ο μέγας μυστικιστής Σεμσεντήν, ο οποίος επηρέασε σε σημαντικό βαθμότο ψυχικό κόσμο του Τζελαλεντήν με αποτέλεσμα να επιδιώξουν από κοινού την ίδρυση του μοναχικού τάγματος των Μεβλεβήδων. Οι Μεβλανά και Σεμσεντήν, αμέσως μετά την ίδρυση του τάγματος, καθιέρωσαν σαν ειδικό κανόνα για τους οπαδούς του τάγματος τη μουσική και το χορό **σεμά**, κατά την ώρα της προσευχής.

Ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί, αν και καταγόταν από πλούσια και αριστοκρατική οικογένεια, ωστόσο ήταν ταπεινόφρονας και συναναστρεφόταν μ' όλες τις τάξεις των εργαζομένων, χωρίς να κάνει διάκριση θρησκείας, εθνότητας, βαθμού ή αξιώματος. Λέγεται μάλιστα ότι έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση προς τους χριστιανούς μοναχούς της Μονής του Αγίου Χαρίτωνος του Ικονίου.

Ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί υπήρξε όχι μόνο μέγας μυστικιστής, αλλά και μέγας ποιητής, ίσως μάλιστα ο μεγαλύτερος όλων των μυστικιστών ποιητών του Ισλάμ.

Τα έργα του ποιητή, εκτός από ελάχιστους στίχους στην τουρκική, είναι γραμμένα στην περσική γλώσσα. Επίσης σ' όλα του τα έργα κυριαρχεί πέρα για πέρα η τεχνοτροπία της περσικής ποίησης. Με αφορμή τα δύο χαρακτηριστικά αυτά σημεία, πολλοί θεώρησαν τον Μεβλανά σαν ένα γνήσιο Πέρση ποιητή. Είναι όμως εξακριβωμένο πως ο Μεβλανά ήταν Τούρκος στην καταγωγή και πέρασε τη ζωή του σ' ένα καθαρά τουρκικό περιβάλλον, όπως ήταν στην εποχή του το Ικόνιο. Όμως στην περιοχή του Ικονίου, η επίσημη γλώσσα του κράτους ήταν η περσική. Ίσως λοιπόν από συμπάθεια,

O Mevlana Celaleddin Rumi

ίσως από ανάγκη ο Μεβλανά χρησιμοποίησε στα έργα του την περσική γλώσσα. Ωστόσο όμως, και με τους λίγους στίχους στην τουρκική που έγραψε, έδωσε την αφορμή να δημιουργηθεί στη συνέχεια μια καθαρά τουρκική θρησκευτική ποίηση, γραμμένη πια όχι στην περσική, αλλά στην τουρκική γλώσσα.

Η λογοτεχνική αξία του Μεβλανά φαίνεται κυρίως στα ποιητικά του έργα. Σ' αυτά βλέπει κανείς τη μεγαλοπρέπεια του εσωτερικού του κόσμου, την πολυμάθειά του, τη γλυκύτητα του ύφους, το βάθος του συναισθήματος και τον πλούτο της σκέψης του.

Πηγή στις εμπνεύσεις του είναι η θεία αγάπη.

Ως προς τη δομή του στίχου ο ποιητής δε φτάνει στο ύψος της τεχνικής τελειότητας, γιατί η κύρια επιδίωξή του είναι να εκφράσει τα βιώματα της μυστικής του εμπειρίας και όχι να επιδείξει την ποιητική του ικανότητα.

Έργα του Μεβλανά:

1. **Μεσνεβί.** Αποτελείται από 25.700 δίστιχα. Την ονομασία του την πήρε από το ποιητικό είδος, στο οποίο είναι γραμμένο. Το έργο είναι διδακτικό και περιστρέφεται γύρω από τις μεγάλες αρετές, που πρέπει να κοσμούν τον άνθρωπο. Παράλληλα όμως κυριαρχούν και οι μυστικιστικές για το Θεό, τον κόσμο και τον άνθρωπο αντιλήψεις του Μεβλεβισμού.

2. **Ντιβάν-ι Κεμπίρ.** Σ' αυτό περιλαμβάνονται 2.073 γκαζέλ και 1.791 ρουμπαϊάτ. Συνολικά αποτελείται από 21.366 δίστιχα. Από τα δίστιχα του Ντιβάν-ι Κεμπίρ, ορισμένα είναι γραμμένα στην Ελληνική και Τουρκική, ενώ τα περισσότερα είναι στην περσική γλώσσα.

Γενικά το Ντιβάν-ι Κεμπίρ χαρακτηρίζεται για τη λυρικότητά του, και είναι το έργο, στο οποίο καθρεφτίζεται το ποιητικό ταλέντο του Μεβλανά.

3. **Φίχι-μα-Φιχ.** Είναι ένα πεζό έργο γραμμένο στην αραβική και περσική γλώσσα. Περιλαμβάνει διάφορα αποφθέγματα του Μεβλανά, καθώς και διάφορα περιστατικά της ζωής του. Η συλλογή όλων αυτών έγινε πιθανότατα για το γιο του Μεβλανά, Σουλτάν Βελέντ.

4. **Μετζαλίσ-ι Σεμπαά:** Είναι συλλογή επτά κηρυγμάτων του Μεβλανά.

5. **Μεκτουμπάτ.** Περιλαμβάνει 147 επιστολές, τις οποίες έστειλε ο Μεβλανά σε διάφορους Σελτσουκίδες αξιωματούχους.

DIVANI KEBIR'DEN
Nim seb ez ask midani ci mi kuved horos
Hiz sebra zindar-u-ruzu rusen NISTIKOS.

Perriha berhem zened yani diriga haceem
Nazinini omru hudra midihi ber ANEMOS.

An horosi ko tura davet kuned suyi huda
per be suret tayr based o bemana ANGELOS.

An horosi der durusest tu hemi der habi hos
nami ora tayr hani nami hudra ANTROPOS.

ΑΠΟ ΤΟ ΝΤΙΒΑΝΙ ΚΕΜΠΡ
Ξεύρεις, τη νύχτα, τα μεσάνυχτα,
απ' την αγάπη του, τι μου είπε ο "πετεινός;"
Ξύπνα, δώσε ζωή στη νύχτα
και την ημέρα, πέρνα "νηστικός"

Χτυπώντας τα φτερά του λέει ο πετεινός:
Αχ συ καλέ μου άνθρωπε,
τι κρίμα κι άδικα την άγια σου ζωή
να τη σκορπά στον "άνεμο!"

Πουλί θαρρείς πως είναι αυτός ο πετεινός,
που το μυαλό σου υψώνει στο Θεό;
Όχι. Αυτός πουλιού έχει σώμα μόνο
κι είναι για όσους νιώθουν "άγγελος".

Του ύπνου το αποκάρωμα
όταν τινάζει ο πετεινός,
εσύ γλυκοκοιμάσαι. Κι ύστερα θαρρείς
πως είναι αυτό πουλί και συ... "άνθρωπος".

Β. Σουλτάν Βελέντ (Sultan Veled) (1226-1312)

Γιος του Μελβανά Τζελαλεντήν Ρουμί, γεννήθηκε το 1226 στη Λαρένδη (Karaman) και πέθανε στο Ικόνιο το 1312. Αρχικά σπούδασε στο Ικόνιο και αργότερα στη Δαμασκό. Μετά το θάνατο του πατέρα του (1273) τον διαδέχτηκε στην αρχηγία του τάγματος των Μεβλεβήδων. Ύστερα από επίμονες προσπάθειες κατόρθωσε να οργανώσει το τάγμα τούτο πάνω σε νέες βάσεις δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις της παραπέρα επιβίωσης του Μεβλεβισμού. Το τελετουργικό τυπικό που καθιέρωσε έγινε σβαστό, τόσο από τους Μεβλεβήδες της οθωμανικής επικράτειας, όσο κι απ' αυτούς που βρίσκονταν έξω απ' αυτή.

Σε αντίθεση με τον πατέρα του, ο οποίος είχε το χάρισμα να μαγεύει τους ανθρώπους με την αγιοσύνη του, ο Σουλτάν Βελέντ ήταν σώφρονας, συγκρατημένος, αλλά διδακτικότατος και ακούραστος ερμηνευτής της διδασκαλίας του πατέρα του. Παράλληλα με τις θρησκευτικές του δραστηριότητες, ο Βελέντ επιδόθηκε με επιτυχία και στη

λογοτεχνία. Είναι ο πρώτος Τούρκος ποιητής, ο οποίος χρησιμοποίησε με επιτυχία την ογουζική διάλεκτο (Oguz Tourkcesi) για να γράψει τα ποιήματά του.

Ο σκοπός για τον οποίο χρησιμοποίησε τη διάλεκτο αυτή ήταν να διαδώσει το δόγμα του Μεβλεβισμού στους Ογούζους Τούρκους, οι οποίοι από την εποχή του πατέρα του εγκαταστάθηκαν σε πολλές περιοχές της Μικρασίας. Ωστόσο την τουρκική γλώσσα ο Βελέντ τη χρησιμοποίησε πολύ λιγότερο απ' ότι την περσική. Το μεγαλύτερο μέρος των έργων του το έγραψε στην περσική γλώσσα. Αυτό σημαίνει ότι ο Βελέντ στην αρχή ακολούθησε την παλιά συνήθεια των ποιητών να γράφουν τα ποιήματά τους στην περσική γλώσσα, σαν την πιο κατάλληλη για την ποίηση. Ό,τι έγραψε στην τουρκική, ασφαλώς το έγραψε για προσηλυτικούς σκοπούς. Με το ίδιο πνεύμα χρησιμοποίησε και την ελληνική γλώσσα. Έτσι σε ορισμένα από τα ποιήματά του, παράλληλα με την περσική, χρησιμοποίησε την τουρκική και την ελληνική γλώσσα.

Η ογουζική διάλεκτος την οποία χρησιμοποίησε ο Βελέντ για να γράψει τους τουρκικούς στίχους, ήταν βέβαια κατανοητή από τους νεόφερτους στη Μικρασία Τούρκους, αλλά οι τεχνικοί κανόνες και κυρίως οι μετρικοί τύποι της προσωδίας, τους οποίους εφάρμοσε δεν ταίριαζαν καθόλου με τη φωνητική της τουρκικής γλώσσας, με αποτέλεσμα να κάνει αυθαίρετες επεμβάσεις άλλοτε σε βάρος της γλώσσας και άλλοτε σε βάρος της τεχνικής.

Τα έργα του.

Ο Σουλτάν Βελέντ συνολικά έγραψε πέντε έργα τα εξής:

1) Ντιβάν, 2) Ιπτινταναμέ, 3) Ρεμπαπναμέ, 4) Ιντιχαναμέ, 5) Μααρήφ.

Από αυτά το Ντιβάν περιλαμβάνει λυρικά ποιήματα στον τύπο του γκαζέλ. Τα έργα Ιπτινταναμέ, Ρεπαπναμέ και Ιντιχαναμέ είναι συλλογές ποιημάτων γραμμένων στον τύπο του μεσνεβί. Το έργο Μααρήφ είναι πεζό με θρησκευτικό περιεχόμενο.

Γ. Γιουνούς Εμρέ (Yunus Emre) (1249-1322)

Είναι ο μεγαλύτερος τούρκος λαϊκός ποιητής του μυστικισμού. Γεννήθηκε το 1249, πιθανότατα στο χωριό Σαρίκιοϊ της επαρχίας Σιβρίχισαρ του νομού Εσκίσεχιρ. Τύμβοι στο όνομα του Γιουνούς Εμρέ σώζονται σε πάρα πολλές πόλεις και χωριά της Μικρασίας, όπως στο χωριό Σαρίκιοϊ, που αναφέραμε, στην Προύσσα, στο χωριό Εμρέ το οποίο βρίσκεται μεταξύ Κούλας και Σάλιχλη, στο Ντουτσού της επαρχίας Ερζουρούμης κ.α. Το γεγονός αυτό οφείλεται ασφαλώς στην μεγάλη φήμη του ποιητή. Συμβαίνει δηλαδή και εδώ κάτι ανάλογο με την ιδιαίτερη πατρίδα του Ομήρου.

Ωστόσο υπάρχει η άποψη ότι ο Γιουνούς Εμρέ συγκαταλέγεται στους Τουρκομάνους πρόσφυγες, οι οποίοι φεύγοντας από το Χορασάν ήρθαν και εγκαταστάθηκαν στη Μικρασία. Αν λέγεται ότι γεννήθηκε σε κάποιο χωριό της Μικρασίας, αυτό οφείλεται στο ότι το χωριό αυτό τον φιλοξένησε και έγινε η θετή πατρίδα του (vatan tutma).

Ο Γιουνούς από μικρός μυήθηκε στο μυστικισμό. Ως δόκιμος παρέμεινε κοντά στο γέροντά του Ταπτούκ Εμρέ 40 χρόνια, εκτελώντας χειρονακτικές εργασίες και κυρίως

του ξυλοκόπου. Γι' αυτό σε πολλές παραστάσεις απεικονίζεται με τον πέλεκυ στον ώμο. Η παράδοση αναφέρει ότι κάποια μέρα, ενώ πήγαινε να κόψει ξύλα στο δάσος ξαφνικά λύθηκε η γλώσσα του και άρχισε να λέγει ωραιότατα ποιήματα. Επιστρέφοντας στο γέροντά του τον διηγήθηκε το περιστατικό. Ο Ταπτούκ Εμρέ εξήγησε το φαινόμενο σαν ένδειξη του Θεού προς το πρόσωπο του Γιουνούς Εμρέ.

Από την ημέρα εκείνη ο Γιουνούς Εμρέ δόθηκε ολόψυχα στην ποίηση.

Τα έργα του Γιουνούς Εμρέ

Από τα έργα του Γιουνούς Εμρέ γνωστά είναι τα εξής δύο:

1. **Ρισαλέτ ουν Νουσχιγιέ.** Το έργο αυτό είναι μεσνεβί, με ηθικοθρησκευτικό περιεχόμενο. Είναι γραμμένο στο μετρικό τύπο της προσωδίας.

2. **Ντιβάν.** Θεωρείται το καλύτερο και μεγαλύτερο έργο του Γιουνούς Εμρέ. Σ' αυτό περιλαμβάνονται ύμνοι (ilahi), πνοές (nefes), νουτούκ (nutuk), καθώς επίσης γκαζέλ και μεσνεβί. Σε ελάχιστες περιπτώσεις τα ποιήματα του Γιουνούς Εμρέ παρουσιάζουν γνωρίσματα της ποίησης Ντιβάν. Έχουν γνωρίσματα της λαϊκής ποίησης.

Δ. Χότζα Αχμέτ Φακήχ (Hoca Ahmet Fakih) (;-1221)

Έζησε στο τέλος του 12ου και τις αρχές του 13ου αιώνα. Ο τόπος της γέννησής του δεν είναι γνωστός. Είναι γνωστό όμως ότι το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του το πέρασε στο Ικόνιο, την εποχή που ακόμα ζούσε ο Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί.

Από το αγιολόγιο των Μεβλεβήδων (Menakibul-Arifin) μαθαίνουμε πως σπούδασε νομικά κοντά στον πατέρα του Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί, Μπαχαεντήν Βελεντ (Sultanu 'l-Ulema). Το θρησκευτικό συναίσθημα και η μυστικιστική διάθεση του δασκάλου άσκησαν τέτοια επίδραση στο νεαρό Αχμέτ Φακήχ, ώστε ξαφνικά εγκατέλειψε τα μαθήματά του και αποσύρθηκε σε έρημο τόπο για αυτοσυγκέντρωση.

Μοναδικό έργο του είναι το **Τσαρχναμέ,** το οποίο είναι γραμμένο στο είδος του κασιντέ και αποτελείται από εκατό δίστιχα. Αν και ο συγγραφέας του Τσαρχναμέ κατέβαλε όλες τους τις δυνάμεις για να του δώσει μια άρτια τεχνική εμφάνιση, ωστόσο δεν το κατόρθωσε, με αποτέλεσμα να παρουσιάζει πολλές τεχνικές ατέλειες. Το περιεχόμενό του αποτελείται από μυστικιστικά διδάγματα και παραινέσεις ηθικού κυρίως περιεχομένου.

Ε. Σεγιάτ Χαμζά (Seyyad Hamza) (;-1348)

Έζησε κατά το β' μισό του 13ου αιώνα και το α' μισό του 14ου αιώνα. Επειδή τον περισσότερο χρόνο της ζωής του τον πέρασε στην πόλη Άκσεχιρ της Φρυγίας, πιστεύεται πως γεννήθηκε και πέθανε στην πόλη αυτή. Ο Σεγιάτ Χαμζά υπήρξε ένας ακούραστος τροβαδούρος, ο οποίος διασκέδαζε τους κατοίκους της υπαίθρου τραγουδώντας διάφορα λυρικά ποιήματα, τα οποία ο ίδιος έγραφε και μελοποιούσε.

Ως προς το επάγγελμα ήταν χρίστης (sayyad) γι' αυτό και ήταν μέλος στο εσνάφι

των Αχίδων, οι οποίοι, αποτέλεσαν το πρώτο μυστικιστικό τάγμα της Μικρασίας, όπως όλοι οι τέκτονες σε Ευρώπη και Ασία.

Όπως ήταν φυσικό, η ιδεολογία του τάγματος επηρέασε σε σημαντικό βαθμό την ποίηση του Σεγιάτ Χαμζά. Απόκτησε δηλαδή το θρησκευτικό και κυρίως το μυστικιστικό χαρακτήρα.

Το σπουδαιότερο έργο του Σεγιάτ Χαμζά είναι το έμμετρο **Γιουσούφ ου Ζεληχά,** το οποίο είναι γραμμένο στον τύπο του Μεσνεβί και αποτελείται από 1549 δίστιχα.

Εκτός από το "Γιουσούφ ου Ζεληχά", ο Σεγιάτ Χαμζά έγραψε και άλλα ποιητικά έργα, από τα οποία σώθηκαν ορισμένα μόνο ποιήματα. Από αυτά άλλα είναι στο είδος του Μεσνεβί, άλλα στο είδος του κασιντέ και άλλα στο είδος του γκαζέλ.

Στη διάρκεια του 14ου αιώνα η ποίηση Τασαββούφ, παράλληλα με το θρησκευτικό απόκτησε και εθνικό χαρακτήρα. Για πρώτη φορά, την εποχή αυτή, καταβάλλεται ομαδική προσπάθεια απ' όλους τους Τούρκους ποιητές να γράψουν τα έργα τους στη ζωντανή γλώσσα του λαού. Αυτό βέβαια ήταν αποτέλεσμα μιας γενικότερης πολιτικής, την οποία εφάρμοζε το νεοσύστατο οθωμανικό κράτος, με σκοπό να αντισταθεί στα ξένα πολιτιστικά ρεύματα, που την εποχή εκείνη επηρέαζαν τους τουρκικούς πληθυσμούς. Γι' αυτό και οι ποιητές την τουρκική γλώσσα δεν την χρησιμοποίησαν μόνο σαν μέσο έκφρασης, αλλά και σαν ιδεολογικό μέσο.

Οι κυριότεροι θρησκευτικοί ποιητές του 14ου αιώνα είναι: Σεΐχ Αχμεντή Γκιουλσεχρή, Ασήκ Πασά, Ελβάν Τσελεμπή και Σαΐτ Εμρέ.

ΣΤ. Σεΐχ Αχμεντί Γκιουλσεχρί (Seyh Ahmedi Gülsehiri)

Πιθανότατα έζησε στο τέλος του 13ου και στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Ανήκε στο τάγμα των Μεβλεβήδων, όπου κατέλαβε διάφορα ιεραρχικά αξιώματα. Μετά το θάνατο του ιδρυτή του τάγματος, Μεβλανά Τζελαλεντήν Ρουμί, του ανατέθηκε η φροντίδα για τη διάδοχη του Μεβλεβισμού στη Καισάρεια, η οποία και θεωρείται η πιθανή πατρίδα του.

Τα έργα του:

1. **Φελεκναμέ.** Είναι γραμμένο στον τύπο του Μεσνεβί. Το έγραψε το 1301 και το αφιέρωσε στον ηγέτη των Ιλχανιδών (Ilhan Ogullari) Γαζάν Μαχμούτ Χαν.

2. **Μαντικ-ουτ-Τάιρ.** Το έργο αυτό δεν είναι πρωτότυπο, αλλά μια πετυχημένη απόδοση από τα περσικά στα τουρκικά του ομώνυμου έργου του φημισμένου Πέρση ποιητή Φεριντουντήν Αττάρ. Ο τίτλος του έργου σημαίνει "*Η γλώσσα των πουλιών*" και υπονοείται η περσική γλώσσα.

Ζ. Ασίκ Πασά (Aşik Pasa) (1272-1332)

Το πραγματικό του όνομα είναι Αλή. Γεννήθηκε στην Καισάρεια το 1272. Ο πατέρας του ονομαζόταν Μουχλής Πασά και ήταν γιος του μεγάλου μυστικιστή Ιλγιάς

Μπαμπά που μαζί με τον Έλληνα εξωμότη Ισχάκ Μπαμπά ίδρυσαν το τάγμα των Μπαμπαίδων. Από την παιδική του ηλικία μυήθηκε στο μυστικισμό και κατέλαβε πολλά από τα αξιώματα του τάγματος των Μπαμπαίδων. Ήταν καλά εκπαιδευμένος και εγνώριζε εκτός από την αραβική, την περσική, την εβραϊκή, την ελληνική και την αρμενική γλώσσα. Η ευρυμάθειά του, συντέλεσε να διοριστεί πρεσβευτής της χώρας του στην Αίγυπτο. Γρήγορα όμως ανακλήθηκε από την θέση αυτή, επειδή θεωρήθηκε ιδεολογικά αντίθετος προς την Πύλη. Πέθανε στην Καισάρεια το 1332.

Τα έργα του Ασίκ Πασά είναι:

1. **Γκαριπναμέ.** Πρόκειται για ένα ηθικοθρησκευτικό έργο στον τύπο του Μεσνεβί. Αποτελείται από 1.200 περίπου δίστιχα.

2. **Ποιήματα.** Στον Ασίκ Πασά αποδίδονται 67 περίπου ποιήματα, από τα οποία άλλα είναι ύμνοι και άλλα γκαζέλ. Τα ποιήματα αυτά δεν παρουσιάζουν κανένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό ενδιαφέρον, ούτε για την τεχνική, ούτε για το ύφος, γεγονός το οποίο μαρτυρεί ότι η τουρκική ποίηση το 14ο αιώνα ζούσε ακόμα την πρώιμη εποχή της.

3. Εκτός από το Γκαριπναμέ και τα ποιήματα, ο Ασίκ Πασά έγραψε και άλλα μικρότερα πεζά και έμμετρα έργα. Τα σπουδαιότερα από αυτά είναι α) **Φακρναμέ,** β) **Χικιαγέ** και δ) **Κιμγιά Ρισαλεσί.**

Η. Σαΐτ Εμρέ (Sait Emre) (14ος αιώνας)

Δεν είναι γνωστές οι χρονολογίες της γέννησης και του θανάτου του ποιητή. Από τις διάφορες όμως πηγές μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Σαΐτ Εμρέ έζησε το 14ο αιώνα. Η προσωπικότητα και το έργο του ποιητή παρέμειναν άγνωστα, ώς τις αρχές του αιώνα μας.

Ως ποιητής ο Σαΐτ Εμρέ ακολούθησε τα αχνάρια του μεγάλου ποιητή του 13ου αιώνα Γιουνούς Εμρέ. Το κύριο χαρακτηριστικό της συγγραφικής του δραστηριότητας είναι ότι χρησιμοποιεί την απλή τουρκική γλώσσα.

Για τους τουρκόφωνους πληθυσμούς της Μικρασίας μετέφερασε από τα αραβικά το έργο του ιδρυτή του τάγματος των Μπεκτασίδων Χατζή Μπεκτάς Βελή, **Μακαλάτ.** Εκτός από το έργο αυτό, ο Σαΐτ Εμρέ έγραψε και δικά του ποιήματα, τα οποία σώζονται σε διάφορα χειρόγραφα.

Άλλοι Θρησκευτικοί ποιητές του 14ου αιώνα

Εκτός από τους ποιητές Γκιουλσεχρή, Ασίκ Πασά και Σαΐτ Εμρέ τους οποίους ήδη αναφέραμε, υπάρχουν και άλλοι, οι οποίοι είναι λιγότερο γνωστοί, όπως ο Ελβάν Τσελεμπή, γιος του Ασήκ Πασά, ο Εφλακή Ντεντέ και ο Νταρήλ, καθώς επίσης και ορισμένοι άλλοι οι οποίοι παράλληλα με την ποίηση Τασαββούφ ασχολήθηκαν και με την εξωθρησκευτική ποίηση. Από την τελευταία κατηγορία ο σπουδαιότερος είναι ο Νεσιμή, τον οποίο ήδη αναφέραμε στους ποιητές Ντιβάν του 14ου αιώνα.

Το 15ο αιώνα η θρησκευτική ποίηση παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις. Το γεγονός αυτό οφείλεται στη διάδοση του μυστικισμού σ' όλα τα μήκη και τα πλάτη της Μικρασίας και την παράλληλη αύξηση των τεκκέδων και κυρίως των δερβίσηδων.

Οι θρησκευτικοί ποιητές του 15ου αιώνα σε σύγκριση με τους ποιητές του 14ου αιώνα είναι πολύ περισσότεροι. Οι σπουδαιότεροι απ' αυτούς είναι οι εξής:

Καϊγκουσούζ Αμπτάλ, Σουλεϊμάν Τσελεμπή, Χατζή Μπαϊράμ και Γιαγιτζιόγλου Μεχμέτ.

Θ. Καϊγκουσούζ Αμπτάλ (Kaygusuz Abdal)

Σύμφωνα με το υπ' αριθμ. 4905 χργ. της Βιβλιοθήκης Nuri Osmaniye της Κων/πολης, ο Καϊγκουσούζ Αμπτάλ γεννήθηκε το 1398. Άλλοι πιστεύουν πως γεννήθηκε το 1342 στην Αλάγια της Αττάλεια και πέθανε στο Κάιρο το 1445. Το πραγματικό του όνομα είναι Γκαϊμπή. Το "Καϊγκουσούζ Αμπτάλ" είναι το θρησκευτικό του όνομα, το οποίο πήρε από τότε που έγινε μοναχός στον Τεκκέ του Αμπτάλ Μουσά. Στον Τεκκέ αυτόν παρέμεινε περίπου 40 χρόνια ασκούμενος στους κανόνες του Μπεκτασισμού. Κατά το διάστημα της δοκιμασίας του, με την προτροπή του γέροντας Αμπτάλ Μουσά, πραγματοποίησε διάφορες περιοδείες με σκοπό να ασκηθεί στο κήρυγμα και τη διαφώτιση γύρω από τις αρχές του Μπεκτασισμού. Έτσι διέσχισε τη Βαλκανική απ' άκρο σε άκρο. Πήγε στην Ανδριανούπολη, στη Φιλιππούπολη, στη Σόφια, στο Μοναστήρι, στο Βεράτι και αλλού. Κατά τις επισκέψεις του αυτές, τον περισσότερο χρόνο παρέμεινε στο Μοναστήρι, όπου ώς τα τελευταία χρόνια ορισμένα τοπωνύμια εκεί ήταν γνωστά με το όνομα **Καϊγκουσούζ.**

Δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε για τις σπουδές του Καϊγκουσούζ Αμπτάλ. Αν όμως τον κρίνουμε από το συγγραφικό του έργο συμπεραίνουμε πως είχε ευρεία παιδεία. Τη μόρφωσή του τη συνδύασε με τα διδάγματα και τις αρχές του Μπεκτασισμού και δημιούργησε ένα καινούριο λογοτεχνικό ρεύμα, το οποίο είναι γνωστό με το όνομα **Λογοτεχνία των Αλεβήδων και Μπεκτασίδων.**

Ο Καϊγκουσούζ Αμπτάλ επηρεάστηκε πολύ από την λαϊκή ποίηση του Γιουνούς Εμρέ. Ίσως θα ήταν πιο σωστό αν λέγαμε πως ο Καϊγκουσούζ είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της λαϊκής μυστικιστικής ποίησης του 15ου αιώνα.

Τα έργα του Καϊγκουσούζ Αμπτάλ είναι έμμετρα και πεζά. Από τα έμμετρα το μεγαλύτερο και σπουδαιότερο είναι το **Ντιβάν,** το οποίο στο ευρύτερο κοινό επικράτησε να λέγεται **Καϊγκουσούζ Σουλτάν Ντιβανί** που σημαίνει *Το Ντιβάν του Καϊγκουσούζ Σουλτάν.*

Ι. Σουλεϊμάν Τσελεμπή (Suleyman Celebi)

Γεννήθηκε στην Προύσσα, αλλά δεν είναι γνωστό πότε. Ήταν γιος του βεζίρη Αχμέτ Πασσά, ο οποίος πρόσφερε τις υπηρεσίες του στο σουλτάνο Μουράτ τον Α' (1326-1389). Από μικρός επιδόθηκε στη μελέτη θεολογικών βιβλίων. Ο σουλτάνος Γιλδηρίμ Μπέγιαζιτ (1389-1402), εκτιμώντας τις πνευματικές αρετές του Σουλεϊμάν Τσελεμπή, το διόρισε ιμάμη (τυπικάρχη της προσευχής) στο μεγάλο τζαμί της Προύσσας, του οπίου η ανοικοδόμηση μόλις είχε τελειώσει.

Επειδή στο τζαμί αυτό προσευχόταν και ο σουλτάνος Μπέγιαζιτ, ο Τσελεμπή ονομάστηκε *"Ιμάμης του Μπέγιαζιτ"*. Το επίθετο *"τσελεμπή"* πολύ πιθανό να του δόθηκε για την εξαιρετική μόρφωσή του. Πέθανε στην Προύσσα το 1422, όπου βρίσκεται και το μαυσωλείο του.

Ο Σουλεϊμάν Τσελεμπή υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους θρησκευτικούς ποιητές. Πολλοί θέλουν να το χαρακτηρίσουν σαν το μεγαλύτερο τούρκο θρησκευτικό ποιητή.

Αυτό που συντέλεσε να χαρακτηρισθεί "μέγας" ήταν το αξιόλογο από κάθε άποψη, έργο του **Μεβλήτ,** που σημαίνει *"Γένεση"*. Η ονομασία ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του έργου, γιατί πράγματι αναφέρεται στη γέννηση και τη ζωή του προφήτη Μωάμεθ. Αλλά το ίδιο έργο έχει κι ένα απολογητικό χαρακτήρα έναντι των θρησκειών που αντίκεινται στο Ισλάμ.

ΙΑ. Χατζή Μπαϊράμ Βελή (Haci Bayram Veli) (1352-1429)

Γεννήθηκε στο χωριό Ζουλφασίλ της Άγκυρας το 1352. Μετά την αποφοίτησή του από τον μεντρεσέ διορίστηκε ιεροδιδάσκαλος σε κάποιο σχολείο της Άγκυρας και ύστερα στο Ιεροδιδασκαλείο της Προύσσας. Γρήγορα όμως εγκατέλειψε τα διδακτικά του καθήκοντα και επιδόθηκε στο μυστικισμό, προφανώς για να ικανοποιήσει τον εσωτερικό του πόθο. Για το σκοπό αυτό επισκέφθηκε τα μοναστικά κέντρα της Συρίας και της Αραβίας. Ύστερα επέστρεψε στη Μικρασία και ίδρυσε το τάγμα των Βαϊραμιδων, το οποίο το αποτελούσαν γεωργοί και μέλη διαφόρων συντεχνιών.

Ως ποιητής ανήκει στη Σχολή του Γιουνούς Εμρέ. Είναι δηλαδή ένας λαϊκός ποιητής, του οποίου το κύριο γνώρισμα είναι η απλή γλώσσα.

Ολοκληρωμένα έργα του ποιητή δε σώθηκαν. Αντίθετα πολλά μεμονωμένα ποιήματα είναι γνωστά με το όνομα του Χατζή Μπαϊράμ Βελή. Όλα αυτά είναι γραμμένα με το συλλαβικό μέτρο και στα ποιητικά είδη νουτούκ και ιλαχί.

ΙΒ. Γιαζιτζιόγλου Μεχμέτ (Yazicioglu Mehmet) (;-1451)

Έζησε στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Γεννήθηκε στα Μάλγαρα της Ανατολικής Θράκης. Ο Πατέρας του Γιαζιτζή Σελαχεντήν τον έστειλε να σπουδάσει στην Περσία. Εκεί παρακολούθησε διάφορα μαθήματα και έμαθε καλά την αραβική και περσική γλώσσα. Στη συνέχεια επισκέφτηκε τις περιοχές Χορασάν και Μεβαρεουνεχίρ, όπου υπήρχαν μεγάλα μοναστικά κέντρα. Επιστρέφοντας πίστω στην πατρίδα του εγκαταστάθηκε στην Καλλίπολη, όπου έζησε ώς το τέλος της ζωής του (1451).

Ως ποιητής ο Γιαζιτζίογλου εντάσσεται στην περσική Σχολή. Γι' αυτό και στα ποιήματά του φαίνονται καθαρά οι επιδράσεις της περσικής ποιήσης. Ως προς τη γλώσσα, την οποία χρησιμοποιεί στα ποιήματά του, σε ορισμένα σημεία είναι εξαιρετικά απλή, ενώ σε άλλα σημεία χρησιμοποιεί δυσνόητες λέξεις.

Μοναδικό έργο του Γιαζιτζιόγλου είναι το **Μουχαμεντιγιέ.** Το έργο αυτό είναι έμμετρο και μπορεί να χαρακτηρισθεί σαν ένα θρησκευτικό επικό έργο. Η υπόθεσή του είναι η ζωή και το έργο του Μωάμεθ.

ΙΓ. Ακ Σεμσεττίν (Ak Semseddin) (1389-1458)

Το πραγματικό όνομα είναι Σεμσεττίν Μεχμέτ. Σε νεαρή ηλικία μαζί με τον πατέρα του μετακόμισε στο χωριό Καβάκ της Αμάσειας. Εκεί παρακολούθησε τα μαθήματα του ιεροδιδασκαλείου. Μετά την αποφοίτησή του απ' αυτό διορίστηκε καθηγητής στο μεντρεσέ της κομώπολης Οσμαντζίκ. Επειδή όμως ένιωθε να τον καίει η φλόγα του μυστικισμού, εγκατέλειψε το διδακτικό του έργο και επισκέφτηκε τα μοναστικά κέντρα της Ανατολής. Ενώ βρισκόταν στη Συρία είδε στον ύπνο του να είναι γαντζωμένος στον τελευταίο κρίκο μιας αλυσίδας, ενώ την άλλη άκρη την κρατούσε ο πολύ φημισμένος σεΐχης της Άγκυρας και ιδρυτής του τάγματος των Βαϊραμίδων, Χατζή Μπαϊράμ Βελή. Τότε κατάλαβε πως τη σωτηρία του θα την έβρισκε μόνο αν γύριζε στο Χατζή Μπαϊράμ. Έτσι αποφάσισε και επέστρεψε στην Άγκυρα. Εκεί ο Χατζή Μπαϊράμ τον δέχτηκε με μεγάλη ικανοποίηση και τον κατέταξε μεταξύ των 14 υποψηφίων διαδόχων του στην αρχηγία του τάγματος των Βαϊραμίδων.

Στη συνέχεια ο Ακ Σεμσεττίν εγκαταστάθηκε στο χωριό Γκιονίκ κοντά στην κωμόπολη Τουρμπαλή της περιφέρειας Μπόλου. Την εποχή που ο σουλτάνος Μεχμέτ ο Β' ετοιμαζόταν να επιτεθεί εναντίον της Κων/πολης, ο Ακ Σεμσεττίν πήρε μέρος στο πλευρό του σουλτάνου και τον βοήθησε με όλο το έμψυχο υλικό που διέθετε στο τάγμα του. Μετά την άλωση της Κων/πολης ο Πορθητής του πρότεινε να παραμείνει στην πρωτεύουσα και του υποσχέθηκε να ιδρύσει γι' αυτόν και για τους οπαδούς του ένα μεγάλο τεκκέ στο κέντρο της Κων/πολης. Αλλά ο Ακ Σεμσεττίν δεν αποδέχτηκε την πρόταση και αναχώρησε για το χωριό Γκιονίκ, όπου παρέμεινε ώς το τέλος της ζωής του (1458).

Ο Αλ Σεμσεττίν ήταν καλά καταρτισμένος στη θεολογία και σε άλλες επιστήμες, όπως την ιατρική και τη μουσική. Παράλληλα είχε την ευχέρεια να γράφει λόγους και να συνθέτει στίχους. Στα διάφορα χργ. σώζονται με το όνομά του διάφορα ποιήματα τα οποία δεν είναι γνωστό, αν αποτελούσαν ένα ενιαίο έργο.

ΙΔ. Εσσρέφογλου Ρουμί (Esrefoglu Rumi) (;-1469)

Ο Εσσρέφογλου Ρουμί υπήρξε διάσημος θεολόγος, ποιητής και συνθέτης. Γεννήθηκε στη Νίκαια και σπούδασε στη Προύσσα. Για ένα μικρό διάστημα υπηρέτησε στην αυλή του διοικητή της Προύσσας Σουλτάν Εμίρ. Αργότερα εγκαταστάθηκε στην Άγκυρα αι νυμφεύτηκε την κόρη του ιδρυτή του τάγματος των Βαϊραμίδων Χατζή Μπαϊράμ Βελή. Ο Εσσρέφογλου επηρεάστηκε τόσο από το ποιητικό ταλέντο του πεθερού του, όσο και από την ιδεολογία του τάγματος των Βαϊραμίδων. Μολοταύτα ο

Χατζή Μπαϊράμ Βελή δεν του πρότεινε να γίνει μέλος του τάγματος των Βαϊραμίδων. Αντίθετα τον συμβούλεψε να καταταγεί στο τάγμα των Καδιρήδων της Χάμμα, του οποίου αρχηγός ήταν ο σεΐχης Σεΐτ Χουσεΐν Ελ Χαμμεβή. Πράγματι ο Εσσρέφογλου υπάκουσε στις υποδείξεις του πεθερού του και πήρε το βάπτισμα του δερβίση από τα χέρια του σεΐχη Σεΐτ Χουσεΐν. Όταν επέστρεψε πίσω στη γενέτειρά του, ίδρυσε ένα παράρτημα του τάγματος των Καδιρήδων, στο οποίο αναδείχτηκε δεύτερος αρχηγός (πάτρωνας).

Ως ποιητής ήταν πολύ δημοφιλής. Θεωρείται συνεχιστής της θρησκευτικής λαϊκής ποίησης, την οποία εγκαινίασε ο μέγας ποιητής του 13ου αιώνα Γιουνούς Εμρέ.

Οι σπουδαιότεροι θρησκευτικοί ποιητές του 16ου αιώνα είναι: Άγκαραλι Γιουσούφ, Ιμπραχήμ Γκιουλσενή, Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ κ.ά.

ΙΕ. Αγκαραλί Γιουσούφ (Ankarali Yusuf)

Έζησε κατά το τελευταίο μισό του 15ου αιώνα και το πρώτο μισό του 16ου αιώνα. Το 1507 έγραψε το περίφημο έργο του "Μοιχαμεντιγιέ", το οποίο αποτελείται από 11.690 δίστιχα. Ο Γιουσούφ έγραψε το έργο αυτό ανταποκρινόμενος στην παράκληση που του έκανε μια ομάδα "*γραμματισμένων και ενάρετων*" ανθρώπων, για να έχουν, όπως του τόνισαν, ένα κείμενο, στον τύπο "μοιχαμεντιγιέ", κατανοητό από όλους τους μουσουλμάνους.

ΙΣΤ. Ιμπραχήμ Γκιουλσενί (Ibrahim Gulseni) (1426-1534)

Γεννήθηκε στην πόλη Ντιγάρμπακιρ το 1426. Μετά την αποφοίτησή του από το ιεροσπουδαστήριο της γενέτειράς του πήγε στην Ταυρίδα όπου εργάστηκε στην κρατική υπηρεσία του σάχη Ουζούν Χασάν. Εκεί γνωρίστηκε με τον ιδρυτή του τάγματος των Ρουσενιέι-Χαλβετιέ, σεΐχη Ντεντέ Ομέρ Ρουσενή. Από τη γνωριμία αυτή ο Γκιουσλενή εντυπωσιάστηκε από τη φυσιογνωμία του σεΐχη Ρουσενή και τον ακολούθησε, εγκαταλείποντας τα υπαλληλικά του καθήκοντα.

Στην ποίηση του Γκιουσεχρή φαίνονται καθαρά οι επιδράσεις της περσικής ποίησης. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Ταυρίδα και το Κάιρο, σε μέρη δηλαδή όπου υπήρχε έντονη η παρουσία της περσικής ποίησης.

Από τα έργα του το σπουδαιότερο θεωρείται το Μεσνεβή. Η ονομασία του οφείλεται στο ποιητικό είδος στο οποίο είναι γραμμένο. Το έργο είναι στην περσική γλώσσα και αποτελείται από 40.000 δίστιχα. Ανάμεσα στα δίστιχα υπάρχουν και μερικά γκαζέλ στην τουρκική γλώσσα.

ΙΖ. Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ (Pir Sultan Abdal) (;-1560)

Είναι ο μεγαλύτερος θρησκευτικός ποιητής του 16ου αιώνα και ο 7ος στη σειρά των μεγάλων Μπεκτασίδων ποιητών. Ο τόπος και ο χρόνος της γέννησης του ποιητή δεν είναι γνωστοί. Σύμφωνα όμως με μια μπεκτασική παράδοση, ο ποιητής γεννήθηκε στο χωριό Μπάνας κοντά στη Σεβάστεια. Το πραγματικό του όνομα είναι Κοτζά Χαϊδάρ. Από μικρός προσχώρησε στο τάγμα των Μπεκτασίδων, στο οποίο πρόσφερε μεγάλες υπηρεσίες. Κατά τη διένεξη ανάμεσα στον οθωμανό σουλτάνο Σουλεϊμάν τον Μεγαλοπρεπή (1520-1566) και τον πέρση σάχη Ταχμάσπ (1524-1576) υποστήριξε φανερά τις θέσεις του πέρση μονάρχη, με αποτέλεσμα να διωχθεί και τελικά να θανατωθεί (1560) από τον ποιητή και έπαρχο της Σεβάστειας Χιζίρ Πασά.

Σε σύγκριση με τους άλλους θρησκευτικους ποιητές, ο Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ είναι περισσότερο ποιητής και λιγότερο μυστικιστής. Αυτό φαίνεται και από τη φροντίδα που κατέβαλε για να δώσει στο στίχο τέλεια τεχνική μορφή. Ένα άλλο αξιοπρόσεχτο στοιχείο, το τοποίο κυριαρχεί στα ποιήματα του Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ, είναι ο πλούσιο λυρισμός. Ως προς τα θέματα, τα οποία επεξεργάζεται, όλα δεν είναι θρησκευτικά. Ορισμένα μάλιστα έχουν σχέση με τις υλικές απολαύσεις, ακόμα και με τον ανθρώπινο έρωτα.

Η γλώσσα των ποιημάτων του είναι απλή κι αρμονική, χωρίς στροβιλισμούς και κραδασμούς. Το λεξιλόγιό του είναι επίσης απλό και κατανοητό. Η ίδια απλότητα και ευθύντητα υπάρχει και στις ιδέες τουποιητή. Είναι πολύ λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες διατηρεί μια περίεργη επιφυλακτικότητα. Πολύ πιθανό την περίεργη αυτή τακτική της "σιωπής" να την κάνει μελετημένα, για να μη δώσει αφορμή στους αντιπάλους του να τον κατατρέξουν για τη διαφορετική πολιτική του τοποθέτηση.

Τα ποιήματα του μελοποιήθηκαν και τραγουδιούνται ακόμα και σήμερα από τους Αλεβήδες της Περσίας και της Μικρασίας. Τα ποιήματα αυτά δεν αποτελούν μια συγκεκριμένη συλλογή. Πολλά απ' αυτά μάλιστα περνούν από στόμα σε στόμα, χωρίς να βρίσκονται πουθενά καταγραμμένα.

(nefes) Πνοή του Πιρ Σουλτάν Αμπτάλ
Ω τρελλή καρδιά μου
έπεσα ολομόναχος στα βουνά.
Από το δικό μου αυτό το αχ!
μια μονάχα βρήκα γιατρειά.

Είναι βουνά ψηλότερα απ' τα βουνά,
πως να βαστάξει αυτό το βάσανο η ψυχή;
Τρεις μέρες και τρεις νύχτες να ιστορώ
τους πόνους μου, δεν έχουν τελειωμό.

Άλλοι θρησκευτικοί ποιητές του 16ου αιώνα είναι: Μπαλή Σουλτάν Κογιούν Απτάλ, Μουχιντήν Απτάλ, Αχμέτ Σαρμπάν, Αζμή, Αρσή κ.ά.

Από τον 17ο αιώνα και ύστερα στη θρησκευτική ποίηση παρατηρείται ένα είδος παρακμής. Αυτό οφείλεται σε δύο κυρίως αίτια: Το πρώτο απ' αυτά είναι ότι στη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα, τόσο η ποίηση Ντιβάν, όσο και η Λαϊκή ποίηση για την οποία θα μιλήσουμε λίγο αργότερα, ζουν την χρυσή τους εποχή. Ο εντυπωσιασμός ο οποίος προκαλείται από τα δύο αυτά ποιητικά ρεύματα, οπωσδήποτε σκιάζει τη θρησκευτική ποίηση.

Το δεύτερο αίτιο της παρακμής της θρησκευτικής ποίησης είναι ότι ο μυστικισμός ο οποίος γέννησε και ανέθρεψε τη θρησκευτική ποίηση, ύστερα από την έξαρση, την οποία παρουσίασε από το 13ο ώς το 16ο αιώνα, ακολουθεί το δρόμο της παρακμής. Η θρησκευτική ποίηση ακολουθεί την ίδια πορεία με το μυστικισμό, ώσπου στις αρχές του 20ού αιώνα ανακόπτεται τελείως, ύστερα από την απόφαση του Κεμάλ να κλείσει τους τεκκέδες και να απαγορεύσει τον ισλαμικό μοναχισμό.

Από τους θρησκευτικούς ποιητές του 17ου αιώνα οι σπουδαιότεροι είναι: Αζίζ Μαχμούτ Χουνταή, Σινά Ουμή, Νιαζή Μισρή κ.ά.

Ο Αζίζ Μαχμούτ Χουνταή γεννήθηκε στην κωμόπολη Σιβρίχισαρ, έζησε στην Προύσα και την Κων/πολη και προς το τέλος της ζωής του εγκαταστάθηκε στο Σκούταρη του Βοσπόρου, όπου και πέθανε το 1628.

Ο Χουνταή αγαπήθηκε από το περιβάλλον του, τόσο για την ανθρωπιά του, όσο και για την ποιητική του τέχνη.

Το σπουδαιότερο από τα έργα του είναι το Ντιβάν, στο οποίο περιέλαβε τα θρησκευτικά του ποιήματα. Άλλο έμμετρο έργο του Χουνταή είναι το Νετζάτ-ουλ Γκαρίκ, το οποίο είναι γραμμένο στον τύπο του μεσνεβή. Τρίτο έργο του είναι το πεζό Ταρικατναμέ. Σ' αυτό περιλαμβάνονται οι κανόνες, τους οποίους πρέπει να ακολουθήσει ο μυστικιστής για να εύρει την ψυχική του σωτηρία. Μετά τους κανόνες ακολουθούν επεξηγήσεις πάνω σ' αυτούς. Ο Χουνταή έγραψε κι άλλα δύο μικρότερα πεζά έργα: Το Τεζκιρέη Χουνταή, και το Νεφαήσι Μετζαλίς. Στο πρώτο περιλαμβάνονται οι επιστολές και τα άρθρα που έγραψε κατά καιρούς, ενώ στο δεύτερο οι κανόνες ερμηνείας των ιερών κειμένων, είναι δηλαδή ένα είδος ερμηνευτικής.

Ο Σινάν Ουμή δεν είναι γνωστό πότε γεννήθηκε. Πέθανε όμως στην πόλη Έλμαλι το 1664. Από μικρός μυήθηκε στο μυστικισμό από οπαδούς του τάγματος Χαλβετιέ, στο οποίο περιλαμβάνονται ύμνοι και πνοές. Από τα ποιήματα αυτά, άλλα είναι γραμμένα στη μετρική της προσωδίας και άλλα στο συλλαβικό μέτρο. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί γλώσσα, γιατί έχει και ορισμένους αρχαϊσμούς, ωστόσο όμως για την εποχή του είναι κατανοητή απ' όλους τους ανθρώπους.

Ο Νιαζή Μισρή γεννήθηκε στην πόλη Μαλάτεια το 1618 και πέθανε εξόριστος της κυβέρνησής του, στη Λήμνο το 1694. Το πραγματικό του όνομα είναι Μεχμέτ, αλλ' επειδή σπούδασε στην Αίγυπτο (Misir), πήρε το παρεπώνυμο Μισρή (Αιγυπτιώτης). Αφού τελείωσε τις σπουδές του στην Αίγυπτο επέστρεψε στην πατρίδα του και συνδέθηκε πνευματικά με το σεΐχη του τάγματος Χαλβετιέ, Σινάν Ουμή. Η συνεργασία των δύο ανδρών συνεχίστηκε για πολλά χρόνια, ώσπου ο Μισρή αποφάσισε και ίδρυσε ένα δικό του μοναστικό τάγμα με το όνομα Μισριέ το οποίο στην ουσία ήταν ένα παρακλάδι του τάγματος Χαλβετιέ. Επειδή ο Μισρή ήταν αντίθετος ιδεολογικά με την πο-

λιτική της κυβέρνησής του, εξορίστηκε αρχικά στη Ρόδο, ύστερα στη Λήμνο και ξανά στη Λήμνο, όπου τελικά πέθανε (1694).

Το σπουδαιότερο από τα έργα του είναι το Ντιβάν. Σ' όλα τα ποιήματά του παρατηρούνται οι επιδράσεις του Γιουνούς Εμρέ, του Φουζουλή και του Νεσιμή.

Οι κυριότεροι θρησκευτικοί ποιητές του 18ου αιώνα είναι: Ισμαήλ Χακή, Ενής Ρετζέπ Ντεντέ, Ιμπραχήμ Χακή κ.ά.

Ο Ισμαήλ Χακή γεννήθηκε στην Άβυδο, σπούδασε στην Κων/πολη και πέρασε τη ζωή του στην Προύσα, γι' αυτό και πήρε το επίθετο Προύσαλη. Είναι από τους πολυγραφότατους ποιητές και πεζογράφους. Τα έργα του υπολογίζονται στα 100 περίπου. Από τα έμμετρα έργα του τα σπουδαιότερα είναι δύο, τα εξής:

α) Ντιβάν και β) Μανζουμέ-ι Μιράτσ-ουλ Νεμπί. Το τελευταίο είναι γραμμένο στον τύπο του μεβλήτ. Γενικά τα έργα του δεν παρουσιάζουν καμιά πρωτοτυπία και θεωρούνται μέτρια στο είδος τους.

Ο Ενής Ρετσέπ (;-1738) υπήρξε σεΐχης των Μεβλεβήδων στην Ανδριανούπολη. Τα ποιήματά του ώς προς το περιεχόμενό τους είναι θρησκευτικομυστικιστικά, ενώ ώς προς την τεχνική τους ανήκουν στην ποίηση Ντιβάν. Το μοναδικό έργο του είναι το Ντιβάν, στο οποίο περιλαμβάνονται διάφορα κασιντέ και γκαζέλ.

Ο Ιμπραχήμ Χακή γεννήθηκε το 1703 στην Ερζουρούμη και πέθανε στο χωριό Τίλο της περιφέρειας Σίηρτ, το 1772. Σπούδασε στο ιεροσπουδαστήριο της Ερζερούμης και στη συνέχεια προσχώρησε στο τάγμα των Καδιρήδων.

Ως ποιητής και πεζογράφος είναι από τους σπουδαιότερους λογοτέχνες Τασαββούφ του 18ου αιώνα. Από τα έμμετρα έργα του το σπουδαιότερο είναι το Ντιβάν. Τα ποιήματα τα οποία περιλαμβάνονται στο έργο αυταναφέρονται στο Θεό, στον προφήτη και στο θείο έρωτα. Το ύφος του είναι απλό και οι σκέψεις του ειλικρινείς. Είναι όμως αναχρονιστικός ως προς τις ιδέες του. Από τα πεζά έργα του, αξιόλογο θεωρείται το Μαρηφετναμέ.

Άλλοι θρησκευτικοί ποιητές του 18ου αιώνα είναι: Σεζαΐ, Σεΐχ Ζατή, Κασίμ Ντεντέ, Σεΐχ Ριζά, Αχμέτ Μουσιντή, Ζεκιαή, Σελαμή, Μαχβή, Νασουχή, Πιρ Μεχμέτ και Καλμπή.

Οι κυριότεροι θρησκευτικοί ποιητές του 19ου αιώνα είναι: Σουζή, Κουντουσή, Χιλμή και Χαραμπή.

Ο Σουζή γεννήθηκε στη Σεβάστεια το 1765 και πέθανε στην ίδια πόλη το 1830. Είναι ο ποιητής που προσπάθησε να ξαναζωντανέψει τη θρησκευτική ποίηση των περασμένων εποχών και μάλιστα της εποχής του Γιουνούς Εμρέ. Για το λόγο αυτό δεν προσφέρει τίποτε το καινούργιο. Μοναδικό έργο του είναι το Ντιβάν. Σ' αυτό περιλαμβάνονται διάφοροι ύμνοι και πνοές, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Ο Κουντουσή (1760-1848) είναι ο πιο σπουδαίος θρησκευτικός ποιητής του 19ου αιώνα. Στα ποιήματά του αντικατοπτρίζεται ο μυστικισμός του και οι πνευματικές του αρετές. Το έμμετρο έργο του Ντιβάν έγινε περιζήτητο και εκδόθηκε πολλές φορές.

Ο Χιλμή ή Μεχμέτ Αλή Χιλμή Ντεντέ Μπαμπά (1842-1907) γεννήθηκε και έζησε στην Κων/πολη. Υπήρξε οπαδός του Μπεκασισμού και προς το τέλος της ζωής του έγινε σεΐχης του τάγματος. Τα περισσότερα ποιήματά του έχουν θρησκευτικό περιεχό-

μενο. Ωστόσο υπάρχουν και ορισμένα που έχουν εξωθρησκευτικό περιεχόμενο. Ως προς το ύφος και την τεχνική του στίχου ο Χιλμή προσπαθεί να μιμηθεί τους ποιητές Ντιβάν και ιδιαίτερα το Φουζουλή, τον Μπακσή και το Νεντήμ. Όμως πιο πετυχημένα θεωρούνται τα ποιήματα, τα οποία έγραψε με την τεχνική της λαϊκής ποίησης.

Ο Εντήπ Χαραμπή (1853-1918) έζησε στην Κων/πολη, στα χρόνια που η τουρκική λογοτεχνία προσπαθούσε να απαλλαχτεί από τις επιρροές του ισλαμισμού και να ευθυγραμμιστεί με τη λογοτεχνία της Ευρώπης. Ο Χαραμπή, χωρίς να επηρεασθεί απ' όλα αυτά, συνέχισε την παλιά παράδοση της θρησκευτικής λογοτεχνίας. Το στήριγμά του στις ιδέες που καλλιεργεί είναι η θεωρία τασαββούφ και οι αρχές του Μπεκτασισμού, στον οποίο, άλλωστε, ανήκει. Η γλώσσα των ποιημάτων του είναι απλή και στην τεχνική του χρησιμοποιεί πολλά νεωτεριστικά στοιχεία.

Άλλοι ποιητές του 19ου αιώνα είναι: Σεϊρανή, Τουραμπή, Ζαχμή, Περισάν, Πιρ Μεχμέτ, Βελή, Χατιφή, Μεφχαρή, Μιρατή, Μποσναβή, Ντερβής Τεφτήκ, Γεσαρή κ.ά.[1]

1. Προς αποφυγή επαναλήψεων αναφέρω ότι όλες οι ανωτέρω βιβλιογραφικές πληροφορίες προέρχονται από τις πανεπιστημιακές σημειώσεις του καθηγ. Ε. Ζεγκίνη με τίτλο «Τουρκική Λογοτεχνία».

ΧΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΛΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ένα τρίτο λογοτεχνικό ρεύμα, το οποίο αναπτύχθηκε στη διάρκεια της ισλαμικής περιόδου της τουρκικής λογοτεχνίας είναι η Λαϊκή λογοτεχνία.

Ο όρος "Λαϊκή λογοτεχνία" σημαίνει τη λογοτεχνική παραγωγή, η οποία γράφτηκε στη ζωντανή γλώσσα του λαού και αναφέρεται σε θέματα που σχετίζονται με την ίδια τη ζωή του λαού. Βέβαια όλα τα έργα της Λαϊκής λογοτεχνίας δεν είναι επώνυμα. Υπάρχουν πολλά, τα οποία ανήκουν στην απρόσωπη δημώδη λογοτεχνία. Αυτά είναι έργα που ανήκουν σ' ολόκληρο το λαό, γι' αυτό και εξετάζονται από μια άλλη επιστήμη, τη λαογραφία (folklor). Εμείς εδώ, κάτω από τον όρο "Λαϊκή λογοτεχνία", θα περιλάβουμε μόνο τη λαϊκή ποίηση, γιατί τα πεζογραφήματα δεν έχουν τη σφραγίδα ενός συγκεκριμένου λογοτέχνη, αλλά είναι προϊόντα ολοκλήρου του λαού και επομένως ανήκουν στα ενδιαφέροντα της λαογραφίας. Ωστόσο δε θα παραλείψουμε ν' αναφέρουμε λίγα λόγια για τη ζωή και το έργο του Τούρκου Αίσωπου Νασρεττίν Χότζα, του οποιού οι μύθοι και τα ανέκδοτα εξακολουθούν να συγκινούν τη λαϊκή ψυχή[1].

Α. Ιδιότητες των Λαϊκών Ποιητών

Αναμφίβολα, όπως όλοι οι καλλιτέχνες, έτσι και οι λαϊκοί ποιητές διαφέρουν μεταξύ τους. Όμως, επειδή στηρίζονται στις ίδιες πηγές και στα ίδια έθιμα, υπάρχουν και τα κοινά σημεία που τους ενώνουν.

Οι λαϊκοί ποιητές απαγγέλουν τα ποιήματά τους με τη συνοδεία μουσικού οργάνου (saz). Τόσο συνδεδεμένοι είναι οι ποιητές με τα μουσικά τους όργανα, ώστε υπάρχει η παροιμία:

> "kel basindan korkar, asik sazindan", που σημαίνει: Ο φαλακρός φοβάται μη τυχόν και πάθει κάτι το κεφάλι του και ο ερωτικός ποιητής (ασίκης) μη πάθει κάτι το σάζι του.

Το γεγονός αυτό υποχρεώνει τον ποιητές, όχι μόνο να γράψουν το ποίημα, αλλά και να το μελοποιήσουν. Το έθιμο τούτο έχει τις ρίζες του στις πολύ παλιές εποχές, όταν μουσική και ποίηση ήταν αλληλένδετα.

Οι λαϊκοί ποιητές μετέδιδαν τα έργα τους με το λόγο και όχι με τη γραφή. Η συνήθεια αυτή προέρχεται από τη μεταναστευτική περίοδο των Τούρκων. Συγκεκριμένα οι

---

1. Βασική βιβλιογραφική πηγή των κατωτέρω πληροφοριών και προς αποφυγή επαναλήψεων, αναφέρεται ότι αποτελεί ο καθηγ. Ε. Ζεγκίνης, καθώς και το βιβλίο του Θωμά Κορομπίνη «Οι Ασίκηδες», εκδόσ. Εξάντας.

ποιητές, μαζί με τα δικά τους ποιήματα διέδιδαν και τα ποιήματα των άλλων με αποτέλεσμα να αποθανατίζονται στη μνήμη του λαού. Φυσικά με τον τρόπο αυτό δεν ήταν δυνατό να κρατηθούν τα ποιήματα αυτούσια. Δημιουργήθηκαν πολλές παραλλαγές και σε ορισμένες περιπτώσεις έγιναν κοινό κτήμα της λαογραφίας. Μερικοί ζηλωτές κατέγραψαν τα ποιήματα σε τετράδια, τα οποία ονόμασαν conk (τζιονκ), αλλά και πάλι δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί η αρχική προέλευσή τους.

Ο ποιητής (asik) αγαπιέται από τους ανθρώπους του χωριού και των κωμοπόλεων. Θεωρείται ότι έχει την ιδιαίτερη εύνοια του Θεού, γι' αυτό και τα λόγια του θεωρούνται θεόπνευστα. Οι ασίκηδες (ποιητές) περισσότερο αναφέρονται σε θέματα της ζωής, παρά σε αφηρημένα και κατεστημένα. Χρησιμοποιούν παραβολές, για να επεξηγήσουν τις διάφορες πτυχές της ζωής και να δώσουν καλά παραδείγματα και χρήσιμες συμβουλές.

Ο Ασίκ σε ανύποπτο χρόνο ετοιμάζει τα ποιήματά του και όταν του δοθεί η ευκαιρία τα απαγγέλλει. Στη συνέχεια ο ίδιος ποιητής γίνεται και συνθέτης. Ο ουσικός ποιητής περνά δύο στάδια: α) του μαθητευόμενου και β) του δασκάλου. Οι περισσότεροι από τους ποιητές τούτους δε γνωρίζουν γραφή και ανάγνωση. Γι' αυτό και δεν είναι δυνατό να περιμένουμε απ' αυτούς καινοτομίες. Όμως υπάρχουν και οι εξαιρέσεις, όπως συμβάνει με το Καρατζάογλαν, τον Νταντάλογλου, το Βεϊσέλ κ.ά.

Ο Ασίκ μόλις μπει στο πνεύμα της τέχνης, δεν ικανοποιείται από το δάσκαλό του. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να ακολουθήσει το δικό του δρόμο. Γι' αυτό αρχίζει τις περιοδείες πρώτα στην ιδιαίτερή του πατρίδα και ύστερα σ' ολόκληρη την επικράτεια της χώρα τους. Αυτή η συνεχής αποχής από τα αγαπημένα πρόσωπα και πράγματα του προκαλούν το νόστο και την περιπέτεια. Σιγά σιγά τα στοιχεία αυτά που γίνονται πολύ απαραίτητα, γιατί σ' αυτά πλέον θα στηρίξει το έργο του. Από το οποίο θα κερδίσει το ψωμί του.

Οι περιοδεύοντες ποιητές αποσκοπούν σε τρία πράγματα:

α) Να αποχτήσουν πείρα και γνώση, β) Να γίνουν διάσημοι και γ) Να κερδίσουν χρήματα. Η περίοδος των μεγάλων επιδιώξεων περνά στα πρώτα τους βήματα και οι ασίκηδες σιγά σιγά γίνονται επαγγελματίες. Τέτοιοι υπήρξαν οι Ασίκ Κερέμ και Ασίκ Γκαρίπ.

Στους περισσότερους ποιητές του είδους αυτού υπάρχουν ορισμένες αιτίες μυστικές, οι οποίες τους οδήγησαν σ' αυτό το σημείο. Με βάση τις αιτίες αυτές, οι ποιητές χωρίζονται σε δύο κατηγορίες:

α) Ποιητές που είναι εμποτισμένοι με αντρειοσύνη. Αυτοί έχουν γνωρίσει πολλούς και μεγάλους πολέμους και εργάζονται για χάρη του καλού του λαού ή για να εκδικηθούν ή για να αποκαταστήσουν την τιμή ή ακόμα για λόγους φιλοδοξίας. Τέτοιοι είναι οι Κιόρογλου, Νταντάογλου, Κουλ Μουσταφά κ.ά.

β) Ποιητές γέροντες (Pir). Αυτοί είναι πρωταγωνιστές ενός συνεχούς έρωτα, για τον οποίο θυσίασαν τα πάντα και είναι έτοιμοι να θυσιάσουν και τη ζωή τους για χάρη του. Τέτοιοι είναι ο Ασίκη Γκαρίπ και ο Κερέμ Ντεντέ. Για τους τελειοποιημένους αυτούς ποιητές (Pir) υπάρχει τριών ειδών έρωτας. Ο πρώτος είναι για το θεό, ο δεύτερος για τον Pir (τον ποιητή δηλαδή) και ο τρίτος για την ωραία κοπέλα, για την οποία θα υποφέρει ο ποιητής σ' όλη του τη ζωή. Αυτόν τον τριπλό έρωτα τον παρουσιάζει στον ποιητή ντυμένος στα πράσινα ο Pir σε κατάσταση έκστασης. Αφού γίνει στον

ποιητή η παρουσίαση του έρωτα από τον Pir, τότε λύνεται η γλώσσα του ποιητή κι αρχίζει να απαγγέλλει ποιήματα. Με το πέρασμα του χρόνου, οι ποιητές του είδους τούτου άρχισαν να αναζητούν μόνιμη παραμονή στις μεγαλουπόλεις και να κερδίζουν τη συμπάθεια των βεζίρηδων και των σουλτάνων. Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε κυρίως στη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα. Αργότερα στην Κων/πολη ιδρύονται τα καφενεία των "Ασίκηδων". Σ' αυτά γίνονται οι διαγωνισμοί μεταξύ των ποιητών για την ανάδειξη του αρχηγού. Στα καφενεία αυτά γίνονται δεκτοί και οι περιοδεύοντες ποιητές. Αν η φήμη τους ήταν μεγάλη, η προετοιμασία ήταν ανάλογη.

Οι Ασίκηδες χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: α) Εκείνοι που προέρχονται από χωριά, β) Εκείνοι που προέρχονται από στρατιωτικά συγκροτήματα, και γ) Εκείνοι που προέρχονται από κωμοπόλεις και πόλεις.

α) Λαϊκοί ποιητές που προέρχονται από χωριά.

Οι ποιητές αυτοί προερχόμενοι από χωριά ή από μεταναστευτικές ομάδες, συνεχίζουν τα έθιμα των ποιητών, οι οποίοι την παλιότερη εποχή ονομάζονταν οζάν, μπακσί, καμ, ογιούν. Οι ποιητές αυτοί αποτέλεσαν τις πραγματικές πηγές του λαϊκού ποιήματος, γιατί δε συνδέονται με σχολή, είναι ανεξάρτητοι και οι περισσότεροι δεν έχουν γραμματικές γνώσεις. Δε γράφουν ποτέ ποιήματα. Οι ποιητές αυτοί δεν επηρεάζονται από άλλα λογοτεχνικά ρεύματα, όπως το Ντιβάν. Τα ποιήματά τους βασίζονται σε λαογραφικούς καρπούς και απευθύνονται στην ευρεία μάζα του λαού. Εκφράζονται ανοιχτά και είναι ειλικρινείς. Τα ποιήματά τους αναφέρονται σε θέματα της καθημερινής ζωής και μάλιστα του χωριού, έρωτα, περιπέτειας, φύσης, φθόνου κ.ά. Ο κυριότερος εκπρόσωπος τέοτιων ποιητών είναι ο Καρατζάογλαν.

β) Λαϊκοί ποιητές προερχόμενοι από στρατιωτικές μονάδες:

Όπως είναι γνωστό τις επίλεκτες μονάδες του στρατού τις αποτελούσαν οι Γενίτσαροι. Απ' αυτούς προέρχονταν και οι στρατιωτικοί λαϊκοί ποιητές. Οι στρατιωτικοί ποιητές ξεχωρίζουν από τους άλλους λαϊκούς ποιητές, γιατί τα ποιήματά τους είναι επικά και αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα. Κύριο θέμα των ποιημάτων τους είναι ο πόλεμος, η αντρειοσύνη ο ηρωικός θάνατος κ.ά. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των ποιητών που προέρχεται από στρατιωτικές μονάδες είναι ότι αναφέρονται σε μικρές μάχες και γεγονότα, τα οποία η ιστορία δεν τα αναφέρει. Ένας από τους πιο φημισμένους στρατιωτικούς ποιητές είναι ο Ταμισραλή Ασίκ Χασάν, ο οποίος περιγράφει τη μάχη του Έστεργκον. Άλλοι γνωστοί στρατιωτικοί ποιητές είναι ο Καϊκτσή Κουλ Μουσταφά και ο Ασίκ. Ο τελευταίος περιγράφει την κατάληψη των Χανίων από τους Τούρκους το 1645.

γ) Λαϊκοί ποιητές που προέρχονται από κωμοπόλεις και πόλεις:

Κατά το 18ο και 19ο αιώνα, οι λαϊκοί ποιητές αφήνουν σιγά σιγά την ύπαιθρο και συγκεντρώνονται στα αστικά κέντρα. Εκεί συναντιώνται με μορφωμένα πρόσωπα και ανταλλάσσουν γνώμες πάνω στα θέματα που τους απασχολούν. Οι συναντήσεις γίνονται στα περίφημη καφενεία των "Ασίκηδων". Στις συζητήσεις παίρνουν μέρος και λογοτέχνες της υψηλής κοινωνίας. Άλλοτε πάλι οι συζητήσεις μεταφέρονται στα κιόσκια των πλουσίων. Από τις συζητήσεις αυτές οι Λαϊκοί ποιητές επηρεάστηκαν από τους ποιητές της λογοτεχνίας Ντιβάν και άρχισαν πλέον συστηματικά να μελετούν τη λογοτεχνία αυτή, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιούν όχι μόνο το λεξιλόγιο της ποίησης

Ντιβάν, αλλά και τους κανόνες και τα τεχνάσματα. Οι κύριοι εκπρόσωποι της ποίησης αυτής είναι οι Ασήκ Ομέρ, Γκεφχερή και Ντερτλή.

Β. Ιδιότητες της Λαϊκής ποίησης

1) **Μέτρα ομοιοκαταληξία, γλώσσα.** Ως το 18ο αιώνα στη Λαϊκή ποίηση χρησιμοποιήθηκε το μέτρο της συλλαβής. Από το 18ο αιώνια και ύστερα χρησιμοποιήθηκε το μέτρο της προσωδίας από τους ποιητές των πόλεων, όπως είδαμε παραπάνω.

Στη Λαϊκή ποίηση η ομοιοκαταληξία είναι αρκετά αδύναμη. Αιτία είναι ότι η ποίηση είναι προφορική και όχι γραπτή. Επίσης συνοδεύεται πάντα με μουσικό όργανο, γεγονός που βοηθά στο να καλύπτονται οι ατέλειες της ομοιοκαταληξίας. Η γλώσσα είναι η ομιλούμενη "λαϊκή τουρκική".

2) **Περιεχόμενο:** Η εσωτερική αρμονία στα λαϊκά ποιήματα δεν είναι πάντοτε πετυχημένη. Δίπλα στους ωραίους στίχους υπάρχουν και άλλοι κυριολεκτικά αδύναμοι και ανεπιτυχείς. Ο μηχανισμός της εσωτερικής αρμονίας οφείλεται στα συλλαβικά μέτρα των 7,8 και 11 συλλαβών. Ως προς τις μεταφορικές έννοιες, ο μεταφορικός κόσμος της λαϊκής ποίησης είναι σχεδόν ο ίδιος με το μεταφορικό κόσμο της ποίησης Ντιβάν. Οι ομοιότητες αυτές φαίνονται κυρίως στις παρομοιώσεις, όπου χρησιμοποιούνται τα ίδια μοτίβα και οι ίδιες εκφράσεις, τόσο στη μία, όσο και στην άλλη ποίηση.

3) **Θέματα.** Τα θέματα τα οποία χρησιμοποιούνται στη λαϊκή ποίηση είναι τα εξής: Έρωτας, νοσταλγία, φύση, ηρωισμός, κοινωνία, θρησκεία, παράπονο κ.ά.

α) **Έρωτας.** Το θέμα αυτό αναπτύσσεται με τον ίδιο τρόπο, όπως και στη λογοτεχνία Ντιβάν. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο λαϊκός ποιητής συναντιέται με την αγαπημένη του, συνομιλεί και μένει μαζί της. Ενώ στην ποίηση Ντιβάν η αγαπημένη μένει πάντα πόθος.

β) **Νοσταλγία.** Στη Λαϊκή ποίηση η νοσταλγία της πατρίδας και των αγαπημένων προσώπων, όπως και στην ποίηση Ντιβάν, είναι πολύ δυνατή. Συνήθως υπάρχουν εμπόδια, τα οποία δεν επιτρέπουν τον ποιητή να φτάσει στο ποθούμενο. Τα εμπόδια, τις περισσότερες φορές παριστάνονται με απροσπέλαστα βουνά.

γ) **Φύση.** Είναι πραγματική και όχι αφηρημένη και τυποποιημένη, όπως στην ποίηση Ντιβάν. Τα βουνά, οι λίμνες, οι πεδιάδες, οι ποταμοί κ.λπ. περιγράφονται αυτούσια και με τα φυσικά τους χρώματα.

δ) **Ηρωισμός.** Δεν χρησιμοποιούνται υπερβολές και υπερφυσικά στοιχεία, ούτε στηρίζονται σε μακροχρόνια ιστορικά γεγονότα. Απλούστατα αποβλέπουν να ενθαρρύνουν τους πολεμιστές ή να τους επαινέσουν ή να εξιστορήσουν την μάχη.

ε) **Κοινωνία.** Όπως στην ποίηση Ντιβάν, έτσι και στη Λαϊκή ποίηση ο ποιητής είναι ατομικιστής. Δεν ξεχνά όμως και τα καθήκοντά του προς την κοινωνία. Τα καθήκοντά του αυτά εκφράζονται με ένα είδος ποιήματος, που λέγεται "ογούτ σιρή", που σημαίνει συμβουλευτικό ποίημα.

στ) **Θρησκεία.** Η θρησκεία είναι πηγή πίστης και πηγή ιδεών. Δεν εμβαθύνει ο ποιητής ούτε θεολογεί. Αρκείται να κρατήσει αυτά που παρέλαβε. Πιστεύει θετικά, αλά όχι μοιρολατρικά.

ζ) **Παράπονο.** Είναι πολύ έντονο το παράπονο στη Λαϊκή ποίηση. Οι ποιητές, επειδή συνήθως συναντούν δυσκολίες και απογοητεύσεις, παραπονιούνται, τόσο για τους άκαρδους ανθρώπους, όσο και για την ίδια τη ζωή. Στη Λαϊκή ποίηση, το παράπονο θίγεται με ένα ιδιαίτερο είδος που λέγεται "τασλαμά" και είναι ένα είδος "καυστικής σάτιρας".

Από τον 11ο αιώνα ώς το 15ο δεν έχουμε σχεδόν κανένα έργο που να ανήκει στη Λαϊκή ποίηση. Ως μόνη εξαίρεση θα μπορούσε να αναφερθεί ένα ποίημα του Οζάν, ο οποίος έζησε στο τέλος του 15ου αιώνα. Αλλά ο Οζάν δε θεωρείται γνήσιος λαϊκός ποιητής, γιατί ακολουθεί μια μέση οδό μεταξύ μυστικιστών και λαϊκών ποιητών. Έτσι γεννιέται το ερώτημα τι απόγινε η Λαϊκή ποίηση σ' όλο αυτό το διάστημα των 5 αιώνων; Μια πρώτη εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί στο ερώτημα αυτό είναι ότι εκτοπίστηκε, από την έντονη παρουσία του μυστικισμού και ιδιαίτερα της ποίησης Τασαββούφ. Μία άλλη πιθανή απάντηση στο ίδιο ερώτημα είναι ότι υπήρξε Λαϊκή ποίηση, αλλά ενσωματώθηκε στη λαογραφία.

16ος αιώνας

Τα πρώτα έργα της Λαϊκής ποίησης προέρχονται από το 16ο αιώνα. Παράλληλα με την ποίηση Ντιβάν και την ποίηση Τασαββούφ, αναπτύσσεται και η Λαϊκή ποίηση. Το αξιοσημείωτο είναι ότι οι λαϊκοί ποιητές δεν εμφανίζονται μόνο στις πόλεις, αλλά σ' όλα τα σημεία της οθωμανικής επικράτειας.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι είναι: Καρατζάογλαν, Κουλ Μεχμέτ, Οκσούζ Ντεντέ, Χαγιαλή, Ογούζ Αλή, Μπαχσή, Χουσινή, Ουσουλή Τσιρπανλή κ.ά.

Γ. Τροβαδούροι

Ο ΚΑΡΑΤΖΑΟΓΛΑΝ (KARACAOGLAN)

Θεωρείται ο πρώτος και ο μεγαλύτερος ποιητής της Λαϊκής τουρκικής λογοτεχνίας. Ως προς την εποχή, που έζησε, οι γνώμες των ερευνητών διαφέρουν μεταξύ τους, γιατί λείπουν ολότελα οι ιστορικές μαρτυρίες. Ο Φουάτ Κιόπρουλου και ο Σαατεττήν Νουσχέτ Εργκούν, τοποθετούν τον Καρατζάογλαν στα πρώτα τρία τέταρτα του 17ου αιώνα. Ενώ ο Αχμέτ Κουτσή Τετζέρ τον τοποθετηθεί στο 15ο αιώνα. Αντιγνωμίες υπάρχουν επίσης και ώς προς τοντόπο γέννησης και δράσης του ποιητή, επειδή το διεκδικούν πολλές πόλεις, όπως η Τοκάτη, η Ερζερούμη και το Βελιγράδι.

Ο Καρατζάογλαν είναι ποιητής του έρωτα. Παράλληλα όμως έγραψε ποιήματα με περιεχόμενο ηρωικό και συμβουλευτικό. Κάθε ποιήμα του Καρατζάογλαν είναι μία ιστορία περιπέτειας, μια συνάντηση, ένας χωρισμός από αγαπημένα πρόσωπα και πράγματα. Ο Καρατζάογλαν είναι ένας καλοπροαίρετος άνθρωπος. Τις λύπες και τους πόνους τους υπομένει αγόγγυστα, δε διαμαρτύρεται και δεν τον ενοχλεί η ματαιότητα. Είναι θρησκεύων, πιστεύει στο θάνατο, σκέπτεται τις αμαρτυρίες του και οδύρεται, αλλά αγαπά τη ζωή και προπαντός την "αγαπημένη" του. Πολύ λίγο απασχόλησαν τον ποιητή η αδικία, ο πόλεμος, η επανάσταση, η πείνα, η φτώχεια και τα παρόμοια θέματα. Η γλώσσα του είναι η πραγματική γλώσσα του λαού. Πρόσθεσε όμως και ορισμένες ξένες λέξεις τις οποίες φρόντισε να επιβάλει στην ομιλούμενη τουρκική γλώσσα. Άλλο χαρακτηριστικό της γλώσσας του είναι ότι χρησιμοποιεί λέξεις και εκφράσεις που προέρχονται από τα τοπικά γλωσσάρια της νότιας Μικρασίας.

Ο Καρατζάογλαν υπήρξε πολυγραφότατος. Σώζονται περισσότερα από 500 ποιήματά του.

Κατά το 17ο αιώνα εμφανίστηκαν πάρα πολλοί ποιητές με αξιόλογη συγγραφική δράση. Οι κυριότεροι απ' αυτούς είναι: Ταμάσραλη Ασίκ Χασάν, Κιατιμπή Ασίκ, Καϊκτσή Κουλ Μουσταφά, Ασίκ Ομέρ, Γκεφχερή, Κούλογλου, Αχού Ντεντέ, Κουλ Νεσιμή, Σεγιαχή, Κουλ Μουσλού, Μεμίογλου, Γιαμάκ, Κεσφή, Ασίκ Αλή, Ντερβίς Αλή, Ασήκ Χαλήλ, Έρογλου, Ηίρογλου, Κιόρογλου κ.ά. Οι σπουδαιότεροι όμως απ' όλους αυτούς είναι ο Ασήκ Ομέρ και ο Γκεφχερή. Ο πρώτος είναι επικολυρικός ποιητής, ενώ ο δεύτερος ερωτικός.

Ο ΑΣΙΚ ΟΜΕΡ (AŞIK OMER ;-1717)

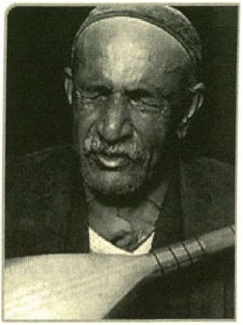
Ανήκει στους στρατιωτικούς λαϊκούς ποιητές. Την ποιητική του δραστηριότητα την άρχισε, ενώ υπηρετούσε στις στρατιωτικές βάσεις της Κριμαίας. Ο Ασίκ Ομέρ θεωρείται από τους πιο μορφωμένους λαϊκούς ποιητές. Έδειξε ιδιαίτερη συμπάθεια στους ποιητές της ποίησης Ντιβάν και μελέτησε τα έργα τους. Φαίνεται πως επηρεάστηκε από την ποίηση Ντιβάν, γιατί στη συνέχεια χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο "Adli" έγραψε διάφορες απομιμήσεις από τα έργα των ποιητών Ντιβάν. Έτσι αγαπήθηκε τόσο από τους λάτρες της ποίησης Ντιβάν, όσο και από τους οπαδούς της Λαϊκής ποίησης. Η λογοτεχνική αξία του ποιητή φαίνεται πολύ καθαρά στα λαϊκά ποιήματά του και κυρίως στο είδος "σεμαί". Στα ποιήματά του είδους αυτού, εκτός των άλλων, χρησιμοποιούνται πολύ ωραίες και δυνατές παρομοιώσεις και πετυχημένες ομοιοκαταληξίες.

Κατά το 18ο αιώνα η Λαϊκή ποίηση έγινε πιο γνωστή και αγαπήθηκε πολύ απ' όλες τις τάξεις της κοινωνίας. Από λογοτεχνικής αξίας όμως, οι ποιητές του 18ου αιώνα δεν κατόρθωσαν να φθάσουν στο ύψος των λαϊκών ποιητών του 17ου αιώνα. Οι περισσότεροι απ' αυτούς ή μιμούνται τους προγενέστερους λαϊκούς ποιητές, ή στηρίζονται σε προϋποθέσεις της ποίησης Ντιβάν.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι είναι: Ρεσσάμ Λεβνή, Μπούρσαλη Ασήκ Χαλήλ, Αμπτή, Σοικρή, Σαμή, Νακτή, Σεφερλίογλου κ.ά.

Κατά το 19ο αιώνα αναδείχτηκαν μεγάλοι ποιητές, όπως οι Μπάιμπουρλτου Ζιχνή, Ντερτλή, Εμράχ, Σεϊρανή και άλλοι, οι οποίοι μπορούν να συγκριθούν με τους κορυφαίους λαϊκούς ποιητές του 17ου αιώνα Ασήκ Ομέρ και Γκεφχερή.

Οι ποιητές του 19ου αιώνα δεν αδρανούν όπως οι προγενέστεροί τους. Ενώνονται σε σωματεία, ιδρύουν καφενεία και κέντρα (λόντζες), στα οποία πραγματοποιούνται φιλολογικές συναντήσεις και διεξάγονται διαγωνισμοί για την ανάδειξη του "αρχιποιητή" (Ioncabasi). Ένα κύριο χαρακτηριστικό των ποιητών του 19ου αιώνα είναι ότι προσπαθούν να επωφεληθούν από την ποίηση Ντιβάν για να μπορέσουν να ανεβάσουν το επίπεδο της Λαϊκής ποίησης. Κύριο χαρακτηριστικό της προσπάθειάς τους είναι ότι χρησιμοποίησαν στα ποιήματά τους και κοινωνικά θέματα. Το νεωτεριστικό αυτό στοιχείο της Λαϊκής ποίησης βοήθησε πολύ για να πάρει η τουρκική λογοτεχνία την καινούργια της κατεύθυνση, η οποία τελικά πραγματοποιήθηκε ύστερα από την εξαγγελία των μεταρρυθμίσεων του Τανζιμάτ. Οι σπουδαιότεροι από τους ποιητές του 19ου αιώνα είναι: Ντερτλή, Νταντάλογλου, Έρζουρουμλου Εμράχ, Μπαϊμπουρτλου



O Aşik Veysel

Ζιχνή, Ρουχσατή, Σίβασλη Βελή, Κόνυαλη Σεμή, Ντελή Μπεκήρ, Ασήκ Αλή κ.ά.

Γενικά τον εικοστό αιώνα η Λαϊκή ποίηση παρουσιάζει σημεία παρακμής. Το φαινόμενο αυτό αρχίζει από τις μεγαλουπόλεις, όπου οι ποιητές ολιγοστεύουν και τα μόνιμα "στέκια" τους εγκαταλείπονται. Δεν γίνονται πλέον συναντήσεις των ασίκηδων, ούτε διαγωνισμοί για την ανάδειξη του "λοντζάμπαση", όπως γινόταν σε παλιότερες εποχές. Αποδυνάμωση της Λαϊκής ποίησης παρατηρήθηκε και στην ύπαιθρο, αλλά δε χάθηκε τελείως, όπως έγινε με την ποίηση Τασαββούφ και Ντιβάν.

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της Λαϊκής ποίησης του 20ού αιώνα είναι: Αλή Ιζζέτ (1902), Καγισμανλή Χιφζή (1893-1918), Ασήκ Εφκιαρή (1900-), Ασίκ Ταλιμπή (1905-) Μουνταμή (1914-), Χαμπίπ Κάρασλαν (1920-) και ο μέγιστος Ασίκ Βεϊσέλ.

Δ. Ποιητικά είδη της Λαϊκής ποίησης

Στη Λαϊκή ποίηση δεν υπάρχουν συστηματικά ποιητικά είδη, όπως στην ποίηση του Ντιβάν. Ως προς την ομοιοκαταληξία και τον αριθμό των στίχων έχουμε τρία ποιητικά είδη: α) τουρκιού, β) μανί, γ) κοσμά.

α) Τουρκιού: είναι προϊόν, όχι ενός ορισμένου ποιητή, αλλά ολοκλήρου του λαού, γι' αυτό και είναι ανώνυμα. Υπάρχουν και ορισμένα τουρκιού που φέρονται ως έργα ενός ποιητή, (όπως π.χ. του Καρατζάογλαν). Και αυτά όμως με την πάροδο του χρόνου, καθώς διαδίδονταν ανάμεσα στο λαό, υπέστησαν σημαντικές αλλοιώσεις και είναι δύσκολο να διακρίνουμε ποια είναι τα γνήσια και πραγματικά στοιχεία και ποιες είναι οι προσθήκες ή οι αφαιρέσεις που έγιναν από τους ανώνυμους.

Τα θέματα των περισσοτέρων τουρκιού είναι ο έρωτας, η θλίψη, η ξενητειά, ο χωρισμός από τα αγαπημένα πρόσωπα, ο πόνος ενός ερωτευμένου ζευγαριού που τελικά δεν κατορθώνει να ζήσει τις χαρές του γάμου, ελεγείες για ένα αγαπημένο πρόσωπο που πέθανε κ.ά. Το τουρκιού απευθύνεται στις λεπτές χορδές της ψυχής του ανθρώπου. Θέλει να συγκινήσει και να διεγείρει τα πάθη. Η διαφορά του τουρκιού από το έπος είναι ότι το τελευταίο διαπραγματεύεται θέματα με εθνικό περιεχόμενο που αναφέρονται στο σύνολο του λαού, ενώ το τουρκιού αναφέρεται σε πρόσωπα ή σε γεγονότα στενού κύκλου. Οι παλιοί φιλόλογοι, όταν αναφέρονται στο τουρκιού, εννοούν το σύνολο των δημοτικών ποιημάτων που συνθέτονται με σκοπό να μελοποιηθούν και να τραγουδηθούν με τη συνοδεία ενός μουσικού οργάνου.

Έτσι ώς προς την ενότητα και την ομοιοκαταληξία μοιάζει προς το ποιητικό είδος της ποίησης Ντιβάν, ρουμπαί. Γράφεται με επτασύλλαβους στίχους. Στους τρεις πρώτους στίχους ο ποιητής κάνει κατά κάποιο τρόπο μια προετοιμασία, ενώ στο τελευταίο στίχο αναφέρεται στην κύρια υπόθεση. Για το λόγο αυτό οι τρεις πρώτοι στίχοι

δεν έχουν τη δύναμη του τελευταίου, είναι επίπλαστοι και εμβόλιμοι. Τα θέματά τους σχεδόν είναι τα ίδια με το τουρκιού, με μόνη τη διαφορά ότι τα τουρκιού δεν αναφέρονται μόνο σε γεγονότα ύλιβερά, αλλά και σε κάπως ευχάριστα και πολλές φορές και ευτράπελα. Υπάρχει και ένα είδος μανί που ονάζεται "χοϊράτ" του οποίου η ομοιοκαταληξία αποτελείται από λέξεις που είναι ώς προς το φωνητικό τους τύπο όμοιες, διαφορετικές όμως ώς προς την έννοιά τους.

γ) Κοσμά: Είναι ένα ποιητικό είδος που οι ενότητές του αποτελούνται από τετράστιχα. Ως προς την ποικιλία που παρουσιάζει το πρώτο τετράστιχο, το κοσμά αποκτά τρεις διαφορετικές μορφές.

Τα κοσμά αποτελούνται από ενδεκασύλλαβους στίχους. Ο αριθμός των τετράστιχων κυμαίνεται από τρία ώς έξι. Οι στίχοι που φέρουν την κύρια ομοιοκαταληξία στο κοσμά λέγονται "μπαγλαμά" (δεσμοί). Οι στίχοι μπαγλαμά πολλές φορές επαναλαμβάνονται ως επωδός (nakarat). Θέματα του κοσμά είναι η φύση, ο έρωτας, η ξενητειά, η αντρειοσύνη κ.ά.

Με το ποιητικό είδος του κοσμά αποδίδονται και ποιήματα, τα οποία ώς προς το θέμα και την τεχνοτροπία τους διαφέρουν από τα κοσμά. Τέτοια είναι το σεμαί, το βαρσαί, το ντεστάν, το ιλαχί και το νεφές.

α) Βαρσαί: σ' αυτό χρησιμοποιούνται οκτασύλλαβοι στίχοι. Τα θέματα που αναπτύσσονται είναι: το παράπονο για τη μοίρα, η γενναιότητα κ.ά.

β) Σεμαΐ: είναι ένα είδος κοσμά που το συναντάμε συχνά στη Λαϊκή ποίηση. Γράφεται με οκτασύλλαβους στίχους και επεξεργάζεται θέματα που αναφέρονται στη φύση, στον έρωτα, στην ξενητειά και στη νοσταλγία.

γ) Ντεστάν: γράφεται με ενδεκασύλλαβους στίχους. Αναφέρεται σε ιστορικά και πολεμικά ή ηρωικά κατορθώματα και έχει κάποια σχέση με τα μεγάλα έπη. Η σχέση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τα ντεστάν αποτελούν μοτίβα της ύλης των θρύλων που απαντούν στα μεγάλα έπη.

δ) Ιλαχί: είναι ένα είδος ψαλμού που το χρησιμοποιούν οι δερβίσηδες ποιητές. Τα ιλαχί αναφέρονται σε θέματα που έχουν σχέση με το μυστικισμό. Τα καλύτερα ιλαχί της τουρκικής λογοτεχνίας είναι του Γιουνούς Εμρέ. Οι στίχοι του ιλαχί αποτελούνται από 7, 8 και 11 συλλαβές.

ε) Νεφές: μοιάζει πολύ με το ιλαχί ώς προς το είδος και την τεχνοτροπία. Το νεφές χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από τους ποιητές του θρησκευτικού τάγματος των Μπεκτασίδων, προέρχεται από το νέφος.

Ε. Η λαϊκή ποίηση και τραγούδια των ασίκηδων

Η *έντεχνη-λόγια-κλασσική* μουσική των Οθωμανών Τούρκων, κληρονομιά των *θύραθεν* μουσικών συστημάτων του Βυζαντίου και άλλων Εγγύς-Ανατολικών (*Αραβικών και Περσικών*) επιρροών φορτώθηκε με ένα πλήθος δρόμων (makam).

Ο κύριος στόχος του συνθέτη ήταν να ευχαριστήσει τον Σουλτάνο και έτσι οι συνθέσεις βάρυναν υπερβολικά από τα μουσικά ποικίλματα και έχασαν την απλότητά τους.

Η λαϊκή μουσική των Ασίκηδων όμως συνέχισε να αναπτύσσεται, σ' όλη την Αυτο-

Ο γνωστός πίνακας του Ν. Λύτρα «Ο Γαλατάς με τον Μπουζοινκοταμπουρά». Μάλλον πρόκειται περί Έλληνα Ασίκη, που ήταν και γαλατάς.

κρατορία, παράλληλα με αυτή των Κούρδων βάρδων, ενώ δεν είναι λίγα τα παραδείγματα σε αναφορές Ελλήνων ασίκηδων ακόμα και στην Πελοπόννησο, όπως αναφέρουν τα δημοτικά μας τραγούδια[2].

Οι ***ασίκηδες*** ήταν πολυάριθμοι στην ανατολική Μικρά Ασία, κυρίως γύρω από την πόλη Σεβάστεια (Sivas). Εκεί ήταν η χώρα των ασίκηδων (asik), των λαϊκών τροβαδούρων της Ανατολίας, σαν τον νεώτερο Asik Veysel. Εκεί βρίσκονταν τα *"χωριά χωρίς τζαμιά"*, γεγονός μοναδικό για ισλαμική γη, ενώ όλοι αναγνώριζαν σαν άγιό τους, τον Χατζή Μπεκτάς που ήρθε από την Χορασάν σαν περιστέρι, καθώς και τον Αχμέτ Γιεσεβί, που μεταμορφωνόταν σε σταχτί γερανό.

Τίποτα δεν συμπυκνώνει καλύτερα την πίστη των ***Αλεβί*** από αυτή την σύντομη διατύπωση, που τους μεταδίδεται την ημέρα της μυήσεώς τους στα μυστήρια, και που ορκίζονται να τηρούν: *"Να είσαι κύριος του χεριού σου, της γλώσσας σου, του φύλου σου"*.

Η ζωή του ασίκη είναι μια πορεία πνευματική. Αγαπά το Θεό, που είναι *Αγάπη και Αλήθεια* (Hakikat). Αφοσιώνεται στην λατρεία αυτής της αγάπης που μπορεί να ενσαρκώσει μια γυναίκα αγαπημένη, μέσα από το κορμί της, το πρόσωπό της, μέσα από τα μάτια της, τα μάτια μιας γκαζέλας!

Σ' αυτούς δεν υπάρχει τίποτα που ν' απαγορεύεται, αφού η αγάπη του Θεού διαχέεται στο κάθε πράγμα. Ο ασίκηδες με τα τραγούδια τους υμνούσαν αυτή την αγάπη, μερικές φορές όμως από καϋμό την επέπληταν.

Αυτή η παράδοση στην καρδιά του ανατολίτικου σουφισμού ταυτίζει την αγάπη με την εσωτερική πορεία.

"Αυτό που γυρεύεις σε τούτο τον ωκεανό
είναι η δική σου καρδιά".

Yağmur Dede

Ο ασίκης δεν αιτιολογεί, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Θωμάς Κορομπίνης. Η αγάπη γι' αυτόν είναι η οδός της γνώσης. Από χωριό σε χωριό οι ασίκηδες αντάμωναν και αφοσιώνονταν σε αγώνες λόγου, με συνοδεία το σάζι τους. Απαντούσαν ακαριαία ο ένας στον άλλον, δίχως τίποτα αναπάντητο, αλλά και επιδιώκοντας να ξεπεράσει ο ένας τον άλλον, όπως γινόταν στους Πυθικούς μουσικούς αγώνες των αρχαίων, ή στις Κρητικές μαντινάδες και τις νησιώτικες ρίμες. Όμως παρόλα αυτά υπάκουαν σε νόμους. Οι παλιοί και έμπειροι, ασίκηδες όριζαν τον νικητή του αγώνα και κανείς δεν τολμούσε να αμφισβητήσει την ετυμηγορία που ανταποκρινόταν στα κριτήρια του αυθορμητισμού, της ποίησης, του τεχνάσματος και της αλήθειας.

2. Π.χ. Ένας ασίκης απ' το Λεμπάρτζι και το αρβανίτικο: Τώρα το βράδυ, βράδυ, πέρασε ένας ασίκης κ.λπ.

Στα χωριά των Αλεβί, που υφίσταται η παράδοση των Βάρδων, ακόμα και σήμερα, ο Ασίκης είναι ο οδηγός, αυτός που διδάσκει δίχως όμως να επιβάλλει τίποτα. Το μοναχικό του τραγούδι είναι μια μακρόσυρτη ερωτική επίκληση στο Θεό.

"Η αγάπη σου μου στέρησε τον εαυτό μου,
σ' έχω ανάγκη, σ' έχω ανάγκη.
Η αγάπη σου σκοτώνει τους ερωτευμένους
τους ρίχνει στον ωκεανό της αγάπης".
Yunus Emre

Παράλληλα με την λόγια ποίηση divan, λειτουργούσε και η λαϊκή ποίηση, η οποία εκφραζόταν με τους ασίκηδες (*asik = ερωτευμένος*), τους λαϊκούς δηλαδή τροβαδούρους, συνθέτες και οργανοπαίκτες της οθωμανικής ενδοχώρας. Κύριο όργανο εκφράσεώς τους ήταν ο ταμπουράς και συγκεκριμένα ο τύπος saz, όργανο ανήκον στην αρχαία ομάδα, εγχόρδων με μάνικο, της ανατολικής μεσογείου και αρχικό όνομα *"πανδουρίς"* ή τρίχορδον. Επομένως εφόσον η ποίησή τους ήταν ενόργανη, μπορούμε να μιλήσουμε για λαϊκή *"λυρική"* ποίηση. Αν και καφενεία των ασίκηδων βρίσκονταν και στην Βαλκανική (*π.χ. Ζιγοβίτσι Αρκαδίας*), ενώ πολλά Ελληνικά δημοτικά τραγούδια αναφέρονται μάλλον επαινετικά σε αυτούς (*π.χ. το Καλαβρυτινό τραγούδι, Ένας ασίκης απ' το Λειβάρτζι*), κοιτίδα τους πρέπει να θεωρηθεί το Κουρδιστάν, το Ιράκ και το Ιράν και άλλες περιοχές της ανατολίας[3].

Ο απλός οθωμανικός λαός, θεωρούσε τους ασίκηδες σοφούς και αγνούς ανθρώπους, αντίθετα από τους στρατογραφειοκράτες που φοβόντουσαν τον καυστικό ποιητικό τους λόγο, μιας και εκδηλώνονταν σαρκαστικά απέναντι στην θεοκρατία και την αυθαιρεσία των νόμων του εκάστοτε σουλτάνου.

Αν και η δράση τους μπορούμε να πούμε πως ξεκινάει από τον 13ο αιώνα, φτάνοντας έως τον 20ό, οι ασίκηδες αναγνωρίστηκαν μάλλον αργά και σιγά-σιγά ως αξιόλογες προσωπικότητες από τους κατοίκους των πόλεων και κυρίως τους διανοούμενους, οι οποίοι τους εκτίμησαν, όχι τόσο για τη σπουδαιότητα της μουσικής τους, αλλά εξ αιτίας της ποιητικής δύναμης των στίχων τους.

Ειδικά με την *"ανακάλυψη"* της σημαντικής των στίχων του μεγάλου ασίκη Κρατζάογλαν (*μέσα 17ου αιώνα*), η ποίηση των ασίκηδων έλαβε ιδιαίτερη θέση στα Τουρκικά γράμματα.

ΣΤ. Οι πηγές της ποίησης των Ασίκηδων

Αυτές χωρίζονται σε προφορικές και γραπτές πηγές. Αναφερόμενοι αρχικά στις προφορικές πηγές, πρέπει να αναφέρουμε πως, οι περισσότεροι ασίκηδες δεν γνώριζαν ανάγνωση και γραφή, γι' αυτό μετέδιδαν τα τραγούδια τους προφορικά τραγουδώντας

3. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

με βάση την μνήμη τους. Συχνά αυτοσχεδίαζαν, βασίζοντας την έμπνευσή τους σε παραδοσιακά ποιητικά και μουσικά μοτίβα (*όπως εξάλλου έκαναν και οι αρχαίοι Έλληνες με τους ποιητικούς Νόμους, αλλά και όπως έκαναν οι ανώνυμοι δημιουργοί του δημοτικού μας τραγουδιού*) με αποτέλεσμα να παρουσιάζουν μικτά δημιουργήματα, αρκετά απομακρυσμένα από την αρχική μορφή του ποιήματος και του μέλους. Όπως συμβαίνει με τα τραγούδια όλων των λαών, έτσι και τα τουρκικά, καθώς τραγουδιούνταν από τόπο σε τόπο και από γενιά σε γενιά με κύριο φορέα μετάδοσης και διαφύλαξής τους τον λαϊκό τραγουδιστή και την προφορική παράδοση, υπέστησαν τελικά ποικίλες αλλοιώσεις, προσθαφαιρέσεις και προσμίξεις, παραδιδόμενα με πολλές παραλλαγές[4].

Οι εγγράμματοι όμως ασίκηδες, αλλά και όσοι διανοούμενοι ασχολήθηκαν με τη συλλογή και την καταγραφή των λαϊκών ποιημάτων τους, επέλεξαν τα τραγούδια που αγαπούσαν και έτσι τα ανθολόγησαν, επομένως τα τραγούδια που γράφτηκαν σε συλλογές, πιθανώς σώθηκαν στην αρχική τους (;) μορφή, αποτελούν δε τις γραπτές πηγές της ποιήσεως αυτής. Τα τετράδια των συλλογών/ανθολογιών αυτών, ονομαζόντουσαν conk[5].

Αυτά είχαν μορφή μεγάλου δερματόδετου βιβλίου και στις σελίδες τους, όπως προείπαμε, διασώθηκε ένα μεγάλο μέρος της λαϊκής ποίησης. Οι συγγραφείς τους, άλλοτε χαρακτηρίζουν ένα ποίημα ως παραδοσιακό ή ανώνυμο και άλλοτε το αποδίδουν σε κάποιο παλαιότερο ή σύγχρονό τους λαϊκό ποιητή, ενώ δεν παραλείπουν να καταγράφουν και τα δικά τους ποιήματα.

Όπως αναφέρει ο Θ. Κορομβίνης στην μόνη αξιόλογη εν Ελλάδι εργασία για τους ασίκηδες, κατά την β' πολιορκία της Βαγδάτης από τους Οθωμανούς, έγινε πολύ δημοφιλές ένα ηρωικό ποίημα προς τιμήν κάποιου γενναίου πολεμιστή Οσμάν, το λεγόμενο "*το τραγούδι του νεαρού Οσμάν*", που για χρόνια όλοι το θεωρούσαν ανώνυμο, ώσπου ο Nihayet Fuad Koprulu, ανακάλυψε πώς ήταν ποίημα του Kayicki Kul Mustafa.

Τα έργα των λαϊκών ποιητών χωρίζονται σε δύο είδη, τα ποιήματα και τα τραγουδιστικά παραμύθια. Οι ασίκηδες έγραφαν, τραγουδούσαν και μετέδιδαν οι ίδιοι τα ποιήματά τους. Επίσης, μετέδιδαν παλαιότερα τραγούδια άλλων ασίκηδων, παραλλάσσοντας συχνά τους στίχους, ή συνθέτοντας καινούργια μουσική με βάση παραδοσιακούς ρυθμούς και παραδοσιακό ποιητικό περιεχόμενο.

Τα παραμυθοτράγουδα που έγραφαν, ή διηγούνταν τραγουδιστά οι ασίκηδες, τα ονόμαζαν λαϊκά παραμύθια. Απ' αυτά, άλλα έχουν μορφή πεζού κι άλλα είναι γνήσια παραμυθοτράγουδα. Τα παραμυθοτράγουδα είναι μια περίεργη μικτή μορφή πεζού λόγου με ενδιάμεσους ποιητικούς στίχους. Φαίνεται πως αρχικά ήταν ολοκληρωμένα τραγούδια, αλλά το μεγαλύτερο μέρος τους ο λαός για ευκολία στην απομνημόνευση το μετέτρεψε σε πεζό, όπου τα χνάρια της ποίησης είναι ευδιάκριτα. Το άλλο μέρος, το μικρότερο κι ίσως το καλύτερο, το άφησε να διατηρηθεί στην αρχική ποιητική του μορφή. Τα κυριότερα είδη τους είναι: ηρωικά παραμύθια, παραμύθια της αγάπης, περιπετειώδη παραμύθια και παραμύθια που αφηγούνται τη ζωή μερικών λαϊκών ποιητών[6].

4. Θ. Κορομβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
5. Θ. Κορομβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
6. Θ. Κορομβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

Ο Θ. Κορομπίνης στο έργο του "*Οι ασίκηδες* "των εκδόσεων εξάντας, χωρίζει τα ποιήματα-τραγούδια των ασίκηδων και σε κατηγορίες με βάση το περιεχόμενό τους.

Έτσι λοιπόν πρώτα έχει τα ερωτικολουρικά **Guzelleme** που γράφτηκαν με αφορμή τα ερωτικά πάθη του ασίκη. Ο ασίκης είτε ήταν ερωτευμένος με μια κοπέλα που ανταποκρινόταν στον έρωτά του, είτε ο έρωτάς του έμενε ανεκπλήρωτος και θρηνούσε τραγουδιστά από απελπισία. Συνήθως προσπαθούσε να συγκινήσει την αγαπημένη του παίζοντας ωραία τραγούδια, που αναφερόντουσαν στα ερωτικά του βάσανα, που πίστευε πως θα τον στείλουν στον τάφο. Πολλές φορές η αγαπημένη του ήταν ανύπαρκτη ως φυσικό πρόσωπο, αλλά υπήρχε στο μυαλό του ως πλάσμα της φαντασίας του στολισμένο με πλούσια μυθικά στοιχεία. Μεθυσμένος από "*το κρασί του έρωτα*" (ask Badesi) επιδιδόταν σε ατέλειωτες υμνολογίες και εγκωμιασμούς του προτύπου του σε τέτοιο βαθμό, που τελικά να οδηγείται σε πανομοιότυπες ερωτοπρεπείς εκφράσεις. Ωστόσο τα τραγούδια αυτού του τύπου και προπαντός αυτά του Καρατζάογλαν, διαθέτουν ωραίους λυρικούς στίχους και δυνατό πάθος, ιδίως όταν αφηγούνται το οδοιπορικό της ερωτικής μοναξιάς και της τυραννίας του ασίκη[7].

Είναι ένα είδος ποιήματος που γράφτηκε με σκοπό να κατακρίνει, να κακολογήσει ή να αστειευτεί ήταν τα **Taslama**. Η σάτυρά τους ήταν καυστικότατη όταν επί παραδείγματι σχολίαζαν τον μαγαζάτορα που ξεγελούσε τον πελάτη, τον αγά που δεχόταν μπαχτσίσια, τον υπάλληλο που εκμεταλλευόταν τους χωριάτες, κ.λπ. Έτσι αυτές οι σάτυρες προκαλούσαν στον λαό ένα λυτρωτικο αίσθημα που δεν έχει τη δύναμη και τη συνήθεια να σηκώσει κεφάλι.

Δηλαδή με λίγα λόγια, τα τραγούδια αυτού του τύπου, ξεσκέπαζαν την διάβρωση του διοικητικού συστήματος των Οθωμανών, αφού επρόκειτο για λαϊκούς πολιτικούς λιβέλλους. Όπως είναι ευνόητο, πολλοί ασίκηδες κυνηγήθηκαν και υπέστησαν διάφορα δεινά λόγω της τόλμης, της αθυροστομίας και της επαναστατικότητάς τους[8].

Τα **Agitlar**, είναι ένα άλλο είδος τραγουδιού που θα μπορούσαμε κατ' αντιστοιχία να τα εντάξουμε στα μοιρολόγια και στα τραγούδια του κάτω κόσμου του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, αφού σχεδιάζονταν και τραγουδιόνταν για τους νεκρούς κατά μια παλαιοτουρκική, σαμανιστική συνήθεια[9].

Ακόμη και σήμερα αν επισκεφτεί κανείς το σπίτι ενός νεκρού τις ημέρες του πένθους, θα διαπιστώσει πως οι συγγενείς και οι φίλοι εκφράζουν τα συναισθήματά τους κλαίγοντας τραγουδιστά, καμμιά φορά ακόμη και ψεύτικα. Ο ποιητής αυτών των θρήνων είναι ο ανώνυμος λαός. Οι λαϊκοί ποιητές τραγούδησαν τέτοιους θρήνους, μόνο που δεν έπαιρναν αφορμή από τον θάνατο οποιουδήποτε ανθρώπου αλλά συγκινούνταν και εμπέονταν από τον θάνατο ενός ήρωα, ενός αδικοχαμένου παλικαριού, ενός νιόπαντρου ή μιας παρθένας. Συνήθιζαν, επίσης, να βαφτίζουν Agitlar και τα ποιήματα που έγραφαν με αφορμή μια μεγάλη συμφορά, μια φυσική καταστροφή, ή απλώς την αρρώστια κάποιου ανθρώπου. Παλαιότερα επικρατούσε η συνήθεια να παραγγέλνουν ένα θρήνο σ' ένα λαϊκό ποιη-

7. Θ. Κορομπίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
8. Θ. Κορομπίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
9. Θ. Κορομπίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

τή επί χρήμασι. Σ' αυτή την περίπτωση, βέβαια, δεν εκφραζόταν η γνήσια ευαισθησία του ποιητή αλλά μια μηχανική και νόθα κατάσταση, όπως αναφέρει ο Θ. Κοροβίνης[10].

Τα **Kocaklama**, είναι ποιήματα που υμνούν την γενναιότητα και την παλικαριά. Ήταν κυρίως δημιουργήματα των γενιτσάρων, ή των φημισμένων λαϊκών ποιητών Νταντάλογλου και Κιόρογλου. Στα ποιήματα του Κιόρογλου εμφανίζεται ο ίδιος ο θρυλικός ποιητής και η παρέα του να δέρνει κόσμο, να κλείνει δρόμους με τη βία, να κλέβει κορίτσια και γενικά να βιαιοπραγεί. Τα τραγούδια αυτά μπορούμε να τα συσχετίσουμε με την κατηγορία των ηρωικών ποιημάτων destan[11].

Αναφερόμενοι λοιπόν παραπάνω στα **Destan**, πρέπει να αναφέρουμε πως αυτά ταυτίζονται με τις εποποιίες. Είχαν χαρακτήρα αφηγηματικό και εκθείαζαν τα φανταστικά ή πραγματικά κατορθώματα ενός ήρωα, ενός μαχητή ή τις νίκες των μεγάλων προγόνων. Ήταν το αγαπημένο είδος των γενίτσαρων-πολεμικών ποιητών.

Οι λαϊκοί ποιητές έγραφαν και ποιήματα σε μορφή αινίγματος, που τα έλεγαν **muamma**, ονομασία δανεισμένη απ' τη λογοτεχνία divan. Το είδος αυτό γονιμοποιήθηκε στα καφενεία των ασίκηδων κατά την διάρκεια μουσικοποιητικών αγώνων. Η λογοτεχνική αξία του είδους αυτού δεν είναι σημαντική, γιατί η κατασκευή του στηριζόταν στην προχειρότητα και την ευφυολογιά[12].

Τα ποιήματα **Nasihat**, γράφονταν με σκοπό να διδάξουν, ή να προπαγανδίσουν μιαν ιδέα. Λέγονταν και δασκαλικά ποιήματα (*ogretici siirler*). Το πρόβλημα που παρουσιάζουν είναι ότι περιέχουν αποσπάσματα ή και ολόκληρα κεφάλαια από τις διδαχές των σοφών προγόνων και των δερβίσηδων αλλά και παροιμίες και έτσι πολλές φορές δημιουργούν έναν νόθο και σοβαροφανές αποτέλεσμα[13].

Ο Θωμάς Κοροβίνης, εύστοχα σημειώνει και την διάκριση των ειδών της λαϊκής ποίησης σύμφωνα με την ομοιοκαταληξία και τον αριθμό των στίχων τους, χωρίζοντάς τα σε:

α) ανώνυμα **turku**, με επτασύλλαβα, οχτασύλλαβα ή εντεκασύλλαβα μέτρα, αποτελούμενα από από ένα ομοιοκατάληκτο τρίστιχο (hane) και ένα ομοιοκατάληκτο δίστιχο ή μονόστιχο (kavustak).

β) Τα μονά τετράστιχα **mani**, με ομοιοκατάληκτους στίχους, εκτός από τον τρίτο που είναι ελεύθερος.

γ) Τα **Kosma**, αποτελούμενα από μερικά τετράστιχα με ενδεκασύλλαβους στίχους, που αντιμετώπιζαν τη ζωή απαισιόδοξα, με θεματολογία περί της ομορφιάς της ψυχής, του έρωτα, της γενναιότητα κ.λπ. Ο Γιουνούς Εμρέ είχε θρησκευτικούς ψαλμούς (ilahi) στο είδος αυτό, καθώς και άλλοι θρησκευτικοί ποιητές, ιδίως Μπεκτασήδες δερβίσηδες, που έγραφαν nefes[14].

Κατόπιν των ανωτέρω, έστω και επιγραμματικά πρέπει να αναφερθούμε στους φορείς των παραπάνω ειδών λαϊκής ποίησης, που δεν είναι άλλοι από τους ασίκηδες,

10. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
11. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
12. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
13. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
14. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

ανά αιώνα εμφανίσεως, όπως αυτοί καταγράφονται στην Ελληνική βιβλιογραφία από τον Θ. Κοροβίνη:

13ος αιώνας: Asik Pasa, Yunus Emre.

14ος αιώνας: Haci Bayram Veli, Sait Emre.

15ος αιώνας: Balim Sultan), Emir Sultan, Esrefoglu Rumi, Ibrahim Tennuri, Kaygusuz Abdal, Muhyi.

16ος αιώνας: Armutlu, Asik Garip, Asik Kerem, Bahsi, Hatayi, Geda Muslu, Azmi Baba, Kazak Abdal, Koroglu, Kul Huseyin, Kul Mehmet, Ozan, Nizamoglu, Usuli, Pir Sultan Abdal, Uftade,Teslim Abdal, Ummi Sinan.

17ος αιώνας: Asik, Asik Omer, Benli Ali, Dedemoglu, Genheri, Huseyini, Haki, Karacaoglan, Gedai, katibi, Kaykci Kul Mustafa, Kul Budala), Kul Himmet, Kul Nesimi, kuloglu, Misri Niyazi, Davudoglu.

18ος αιώνας: Asik Abdi, Asik Ali, Balasan, Asik Kamil, Levni, Hocaoglu, Meftuni, Mecnuni, Kabasakal Mehmet, Asik suleyman.

19ος αιώνας: Asik Celali, Asik Kemali, Asik Senlik, Asik Veli, Dertli, Bayburutlu Zihni, Dalaloglu, Deli Boran, Erzurumlu Emrah, Harabi, Mesleki, Kemter Baba, Michaci, Ruhsati, Sefil Ali, Summani, Serdari, Seirani.

Ο Θ. Κοροβίνης δίνει και κατάλογο για τους ασίκηδες ποιητές του 20ού αιώνα, ενώ παραπέμπω για αναλυτικές βιογραφικές πληροφορίες στο ομώνυμο βιβλίο του των εκδόσεων Εξάντας.

Οι λαϊκοί ποιητές μπορούν να διακριθούν ανάλογα με το περιβάλλον που έζησαν και δημιούργησαν στις εξής γενικές κατηγορίες:

Ζ. Αιρετικοί λαϊκοί ποιητές και μυστικιστές

Ο ισλαμισμός εκμεταλλεύτηκε τη δύναμη της λαϊκής τέχνης και των καλλιτεχνών που την υπηρετούσαν, καθώς αναπτυσσόταν ανάμεσα στις πλατιές πολυεθνικές μάζες της οθωμανικής επικράτειας, λέει ο Θ. Κοροβίνης. Οι δερβίσηδες που προσπαθούσαν με πάθος να μπολιάσουν τις διδαχές της νέας θρησκείας στις πανίσχυρες λαϊκές παραδόσεις, βρήκαν έναν ήπιο και εύκολο τρόπο μεταβίβασης των εντολών και των απαγορεύσεων του Ισλάμ συνεργαζόμενοι με τους άμεσους εκφραστές της λαϊκής ψυχής. Από πολύ παλιά άρχισαν να μελετούν τη ζωή των ποιητών οζάν, αλλά και των ασίκηδων, να ζουν μαζί τους και σιγά-σιγά να ιδιοποιούνται τα έργα τους.

Οι λαϊκοί ποιητές προκαλούσαν δυσαρέσκεια στους νεοφώτιστους φανατικούς κήρυκες της μουσουλμανικής θρησκείας, γιατί με το έργο τους συνέχιζαν να μεταφέρουν τα λείψανα του ειδωλολατρικού σαμανιστικού πολιτισμού[15]. Οι ισλαμιστές, όμως τελικά, αναγκάστηκαν να παραχωρήσουν έδαφος στους ασίκηδες, εξ αιτίας της μεγάλης επιρροής που ασκούσαν αυτοί οι λαϊκοί ποιητές στα πλήθη.

15. Θ. Κοροβίνη. *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας και απόψεις Νικ. Μεταξά.

Ο ασκητικός, αναχωρητικός χαρακτήρας της δερβίσικης ζωής συνδυάστηκε με τον πλάνητα, ελευθεριάζοντα βίο των ασίκηδων και ο λαϊκός παγανισμός συνεργάστηκε με τον αυστηρό ισλαμικό μονοθεϊσμό. Όπως αναφέρει ο Θ. Κορομπίνης:

> *"Από τους συγκερασμούς αυτούς γεννήθηκαν ενδιαφέροντα και ιδιότυπα κοινωνικά και φιλοσοφικά φαινόμενα. Οι δοξασίες των ασίκηδων έγιναν τα θεμέλια για την καλύτερη οργάνωση θρησκευτικών αιρέσεων, όπως ο Αλεβισμός. Αρχικά με αραβογενείς ισλαμικές επιδράσεις αλλά και με επιδράσεις της πλατωνικής φιλοσοφίας καθώς και του χριστιανισμού και του ινδικού μοναχισμού, ο Αλεβισμός θεμελίωσε μια πλατιά λαϊκοθρησκευτική, φιλοσοφική θεωρία. Έτσι ήδη από τον 13ο αιώνα άρχισαν να εμφανίζονται λαϊκοί ποιητές, που εξέφρασαν έντονες θρησκευτικές και μυστικιστικές τάσεις. Η τυφλή αφοσίωση στον θεϊκό έρωτα, η ματαιότητα των εγκοσμίων, οι μυστικιστικές οραματικές εμπνεύσεις είναι χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία της ποίησής τους. Το λαϊκό ποίημα έγινε στο στόμα του δερβίση το μέσον για να μεταδοθεί ένα μήνυμα ή ένα δίδαγμα. Μετά τον 15ο αιώνα, με την ισχυροποίηση και την πλατιά διάδοση του Αλεβισμού, του Μπεκτασισμού και του Μεβλεβισμού, φάντρε η σπουδαιότητα του συγκερασμού λαϊκής ποίησης και μυστικιστικής φιλοσοφίας, αφού απ' αυτόν γεννήθηκαν φυσιογνωμίες όπως ο Γιουνούς Εμρέ και ο Πιρ Σουλτάν Αμπντάλ"*[16].

Γενικότερα, ως αιρετικοί λαϊκοί ποιητές μπορούν να χαρακτηριστούν οι Αλεβήδες (Alevi) που αποτελούν ακόμα την πλατιά αίρεση του χαλίφη Αλή. Επίσης οι Κιζιλμπασήδες ή Αλεβή-Κιζιλμπασήδες (Alevi-Kizilbasi), παραπλήσια αίρεση σϋτών μουσουλμάνων, που ονομάστκαν έτσι εξ αιτίας της κόκκινης (κιζίλ) σκούφιας που φορούσαν.

Πλήθος λαϊκών ποιητών προήλθε από το στρατιωτικό σώμα των γενιτσάρων, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν μυημένοι σε διάφορα παρακλάδια του Μπεκτασισμού[17].

Η. Οι Ποιητές του χωριού

Οι ποιητές αυτοί προέρχονταν από μικρά και άγνωστα χωριά της ενδοχώρας, ζούσαν για ένα διάστημα εκεί και αργότερα, όταν η τέχνη τους δεν εύρισκε ικανοποιητική ανταπόκριση, έπαιρναν το saz και άρχιζαν την περιπλάνηση. Πολλοί ασίκηδες βρίσκοντας καινούργιους ακροατές στις πόλεις και σμίγοντας με ένα αστικό κοινό, έσβησαν από την ποίησή τους τον επαρχιακό χαρακτήρα της και ταίριαζαν αστικά στιχάκια. Όμως οι περισσότεροι ποιητές του χωριού, ζούσαν συνειδητά μακριά από τις μεγάλες πόλεις, ή έμεναν παροδικά και μόνο για ελάχιστο χρόνο σ' αυτές, διαφυλάσσοντας έτσι τα χαρακτηριστικά της καταγωγής τους. Αυτοί ήταν συνήθως αγράμματοι,

16. Θ. Κορομπίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
17. Θ. Κορομπίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας και Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα Ι*, εκδ. Αρσενίδη.

τραγουδούσαν κι έπαιζαν saz στους γάμους, στα πανηγύρια και στις συγκεντρώσεις των χωρικών και των μπέηδων κι από αυτές τις εκδηλώσεις κέρδιζαν τον επιούσιο, θυμίζοντάς μας τα όσα αναφέρει ο Αρέθας για τους αντίστοιχους Βυζαντινούς τροβαδούρους, που "*ένεκα οβολού μετέρχοντας στας πανηγύρεις*"[18].

Τα θέματα των τραγουδιών των ασίκηδων των χωριών, αναφέρονταν στην ομορφιά της φύσης, στον πρώτο έρωτα, στα έθιμα του χωριού, στις καθημερινές συνήθειες του ανθρώπου που ζει στην ύπαιθρο κ.λπ. Μπορούμε να πούμε πως ήταν οι πιο αυθεντικοί παραδοσιακοί ποιητές, γιατί με το τραγούδι τους μετέδιδαν αυτούσια τη δημοτική παράδοση με ελάχιστες προσμίξεις. Το μεγαλύτερο μέρος των ποιημάτων τους δεν καταγράφηκε, το έργο τους, όμως, αποτέλεσε την βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκαν οι επόμενοι, περισσότερο έντεχνοι και καλλιεργημένοι λαϊκοί ποιητές[19].

Θ. Ποιητές των πόλεων και κωμοπόλεων

Αυτοί έζησαν σε μεγάλες και μικρές πόλεις, δρώντας την εποχή που άρχισε να αναγνωρίζεται η καλλιτεχνική αξία της λαϊκής ποίησης, στα τέλη του 17ου αιώνα, οπότε και οργάνωσαν "*τα καφενεία των ασίκηδων*", σημείο επαφής τους με τον απλό λαό. Οι ποιητές αυτοί όπως αναφέρει ο Θ. Κοροβίνης, υστερούν σε αξία και αυθεντικότητα σε σχέση με τους ποιητές του χωριού. Τραγουδούσαν για τους άρχοντες και ζούσαν μαζί με τις πλούσιες οικογένειες ή παρεπιδημούσαν στα σουλτανικά σαράγια παριστάνοντας τους αυλικούς ποιητές, δείχνοντας ζωηρό ενδιαφέρον να ενσωματώσουν τη λαϊκή ποίηση στην υψηλή κουλτούρα, χρησιμοποιώντας αραβικές και περσικές εκφράσεις και δάνεια από το ύφος και τη γλώσσα της ποίησης Ντιβάν κατάντησαν να παραποιούν τη λόγια ποίηση και να τη μιμούνται αποτυχημένα[20].

Ι. Λαϊκοί στρατιωτικοί ποιητές

Ανάμεσα στις τάξεις των γενιτσάρων που προέρχονταν από το devsirme των χριστιανικών πληθυσμών της οθωμανικής αυτοκρατορίας και περνούσαν όλη τους την ζωή στο στρατό, συναντούμε και αρκετούς λαϊκούς ποιητές διαφόρων τάσεων. Τα ποιήματά τους σφραγίζονται από τα σημάδια μιας άχαρης ζωής που πέρασε μέσα στη σκληραγωγία και στο άγχος του στρατοπέδου και των μαχών. Τα ποιήματα αυτά στην πλειοψηφία τους έχουν επικό χαρακτήρα και μεγαλόστομο ύφος. Τα πιο πολλά μπορούν να καταταγούν στην κατηγορία destan, δηλαδή στα ποιήματα της ηρωικής θεματογραφίας. Αυτά αφηγούνται ιστορίες που αναφέρονται σε νίκες και ήττες, σε πολιορκίες αλλά και σε άμυνες. Επειδή όμως μάλλον αναφέρονται σε φανταστικά γεγο-

18. Βλ. σχετ. Φ. Κουκουλέ, *Καθημ. Βίο Βυζαντινών*.
19. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
20. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

νότα, πολύ σπάνια συναντούμε στις διηγήσεις τους την ονομασία μιας τοποθεσίας, ή μιας πόλης, μια ιστορική ημερομηνία, ή το όνομα ενός πασά, αφού αυτά είναι τα μοναδικά στοιχεία βάσει των οποίων θα μπορούσαμε να τους τοποθετήσουμε σε μια περίοδο, που τυχόν έζησαν και έγραψαν τα ποιήματα αυτά.

Περίφημοι γενίτσαροι ποιητές ήταν ο Yeniceri Ozani Koroglu και ο Kuloglu Mustafa[21].

Τον 19ο αιώνα, μετά την καταστροφή και την κατάργηση των πολεμικών σωμάτων των γενίτσαρων, η στρατιωτική ποίηση σταμάτησε να δίνει καρπούς, οπότε σήμερα πολύ δύσκολα ανιχνεύεται η συνέχεια της ποιητικής παράδοσης των γενίτσαρων ποιητών.

ΙΑ. Ποιητές της νομαδικής ζωής

Είναι γνωστό πως, μέχρι και τον 19ο αιώνα στην Ανατολία ζούσαν διάφορες νομαδικές φυλές. Ακόμη και στις αρχές του 20ού αιώνα, σε περιοχές της Νοτιοανατολικής Τουρκίας υπήρχαν λαϊκές αφηγήσεις, λέγονταν παραμύθια και τραγούδια που μιλούσαν για τα προβλήματα που δημιούργησαν στην κεντρική εξουσία οι εξεγέρσεις των Τουρκμενίων και των Ισαύρων (Avsar), καθώς και για τις καταπιέσεις, τους κατατρεγμούς και τις σφαγές τους. Οι νομάδες επιβιώναν χάρη στις αναγκαστικές οπισθοχωρήσεις και τις συνεχείς αλλαγές τόπων κατοικίας. Στα έργα ορισμένων λαϊκών ποιητών υπάρχουν σημαντικά στοιχεία που αφορούν τη ζωή και τον πολιτισμό αυτών των νομάδων.

Οι ποιητές αυτοί είτε ήταν γνήσιοι απόγονοι νομάδων, είτε εξοικειώθηκαν μαζί τους, ζώντας ανάμεσά τους για πολλά χρόνια και ακολουθώντας τα καραβάνια τους.

Επειδή οι επαφές των ποιητών της νομαδικής ζωής με τις κωμοπόλεις και τις πόλεις ήταν ελάχιστες ή και ανύπαρκτες, γι' αυτό οι επιβιώσεις του ποιητικού τους έργου είναι ισχνές.

Εξαιρούνται βέβαια οι δύο μεγάλοι λαϊκοί ποιητές Καρατζάογλαν και Νταντάλογλου, που άφησαν πλουσιότατο έργο και που οι περισσότεροι μελετητές, τους θεωρούν ως ποιητές της νομαδικής ζωής.

Στα ποιήματα αυτής της κατηγορίας βρίσκουμε δυνατές και γλαφυρές περιγραφές της καταπράσινης φύσης αλλά και των απάτητων βουνών, διηγήσεις με θέματα επικού χαρακτήρα, βουκολικά ειδύλλια αλλά και ένα ύφος που φανερώνει φόβο, αγωνία για το αύριο, αλλά και βαθειά λύπη[22].

ΙΒ. Οι Ζεϋ(ϊ)μπέκοι της Μ. Ασίας

Πρόκειται για φύλο/φυλή της κεντροδυτικής Μ. Ασίας, με ιδιότυπα κοινωνικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά, που τελικά αφομοιώθηκε, χωρίς ν' αφήσει επιβιώματα, μέσα στο πολυεθνικό χαρμάνι της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

21. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.
22. Θ. Κοροβίνη, *Οι ασίκηδες*, εκδ. Εξάντας.

Ο Ζεϊμπέκης Cakircali Mehmet Efe ή Cakici

Ζεϊμπέκηδες

Μάλλον προέρχονται από επιμειξία Θρακών μεταναστών της Φρυγίας, που αγωνίστηκαν πεισματικά για την διατήρηση της ελευθερίας και της αυτονομίας τους, με ανάπτυξη συχνά ληστρικής και επαναστατικής δράσης (*Βυζαντινοί Απελάτες;*).

Η ζωή και η δράση τους, τροφοδότησε την λαϊκή φαντασία και κυρίως την μουσική σε όλη την αυτοκρατορία και στην συνέχεια σε Τουρκία και Ελλάδα (*μην ξεχνάμε τον περίφημο Τσακιτζή*).

Ο μουσικός τους πολιτισμός και ιδιαίτερα ο χορός τους (Ζεϋ(ϊ)μπέκικος), η μετρική του ανάλυση και η ετυμολογία της λέξεως Ζεϋ(ϊ)μπέκικο/ηδες, πυροδότησαν ατέρμονες συζητήσεις μεταξύ των εθνομουσικολόγων, αναφορικά με την καταγωγή τους. Από αρχαία Ελλάδα, μέχρι Ανατολία και Αίγυπτο!!!!

Επειδή το θέμα δεν έχει λυθεί ακόμα και επειδή την καλύτερη μελέτη που έχω διαβάσει μέχρι σήμερα είναι αυτή του Θωμά Κοροβίνη (*Οι Ζεϊμπέκοι της Μ. Ασίας*, εκδόσεις Άγρα), παραπέμπω στο εν λόγω βιβλίο, όπου όλες οι πιθανές εκδοχές εξαντλούνται διεξοδικά, καθώς και στο σχετικά προσφάτως εκδοθέν βιβλίο με τίτλο: «Περί της λέξεως ρεμπέτικο το ανάγνωσμα και άλλα» του Πάνου Σαββόπουλου, εκδόσ. Οδός Πανός, ενώ σε κάθε περίπτωση παραπέμπω στην Ρεμπέτικη Ανθολογία του Τάσου Σχορέλη, στα Ρεμπέτικα Τραγούδια του Ηλ. Πετρόπουλου, τον Ηλ. Βολιώτη-Καπετανάκη, τον Στάθη Δαμιανάκο, τον Νέαρχο Γεωργιάδη, την Μαρία Κωνσταντινίδου, τον Στάθη Gauntlett και φυσικά τον Παναγιώτη Κουνάδη που έχει αντιμετωπίσει εξαντλητικά το θέμα.

Στους παραπάνω συγγραφείς/ερευνητές και στα βιβλία τους, εκτός των ασίκηδων και των Ζεϋ(ϊ)μπέκηδων, υπάρχουν αναλύσεις και για τα θέματα των λεβέντηδων, των μαγκών, των καπανταήδων, των τραμπούκων, των κουτσαβάκηδων και λοιπών ομάδων και υπο-ομάδων που σχετίστηκαν με την λαϊκή μουσική παράδοση της περιόδου που ερευνούμε, όπου προς αποφυγήν επαναλήψεων και «γιγαντισμού» της παρούσας μελέτης, ομοίως παραπέμπω.

ΧΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Η απομάκρυνση της οθωμανικής μουσικής από την σφαίρα της Περσικής επιρροής

Όπως όλοι οι πολιτισμοί, –που θέλουν να έλκουν την καταγωγή τους, από τα αντίστοιχα παλαιότερα ή αρχαιότερα "*κλέη*"–, έτσι και οι υπηρέτες της Οθωμανικής μουσικής, δημιούργησαν την προφορική παράδοση, που έδινε την εντύπωση, ότι η μουσική τους, προήλθε από την Περσική. Η αναφορά στον Abdulkadir Maraghi (1435), που καταγόταν από το Αζερμπαϊτζάν, ως ιδρυτή της οθωμανικής μουσικής, γίνεται από τον Cantemir και τον Fonton, προφανώς αντανακλώντας την αντίστοιχη προφορική παράδοση των Οθωμανών μουσικών των ημερών τους. Η δήλωση του Fonton μάλιστα ότι, όσον αφορά τους οθωμανούς, οι Πέρσες ήταν οι πατέρες της μουσικής τους, μνημονεύεται έως και σήμερα[1].

Αυτή η "*μυθολογία*" καλλιεργήθηκε από τους Οθωμανούς, με σκοπό να ενισχύσει τη "*νομιμότητά τους*" ως αντιπροσώπων της Ισλαμικής Μεγάλης Παράδοσης της Μουσική, που ταξίδεψε από τους αρχαίους Έλληνες, στους Άραβες των Χαλιφάτων, στους Πέρσες στους Timurides και μετέπειτα στους Οθωμανούς[2].

Όμως, απ' ότι φαίνεται, η πραγματική ιστορική ανάπτυξη της Οθωμανικής μουσικής ήταν διαφορετική. Ενώ η Περσική μουσική θα έπρεπε να αποτελούσε σημαντικό μοντέλο για τους Τούρκους της Ανατολής στους καιρούς των Σελτζούκων, οι Οθωμανικές μουσικές πηγές του 15ου αιώνα, αναφέρουν ότι η Ανατολή ανέπτυσσε τα δικά της μουσικά πρότυπα, από τα οποία τα Πρώιμα οθωμανικά, φαίνονται λίγο απόμακρα. Όμως, στην συνέχεια, η δημιουργία μιας διευρυμένης Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στις αρχές του 16ου αιώνα η οποία περιελάμβανε και στρατιωτικές επιχειρήσεις κατά της Περσίας, επέφερε μια στενότερη μουσική σχέση μεταξύ Ιράν και Ανατολίας. Σ' αυτό το χρονικό διάστημα, όπως είδαμε, πολλοί Ιρανοί μουσικοί μεταφέρθηκαν στην Πόλη σαν αιχμάλωτοι των Οθωμανών καθώς υπήρχε μια έκδηλη επιθυμία από μεριάς των σουλτάνων Selim I και Suleyman για την αντιγραφή της μουσικής των σεραγιών τους, παρότι οι σουλτάνοι αυτοί δεν ήταν από τους πιο φιλόμουσους. Προφανώς μέχρι τότε, δεν υπήρχαν συγκεκριμένες οθωμανικές μουσικές φόρμες-κομμάτια που ερμηνεύονταν στο σεράι, γι' αυτό και προφανώς έπαιζαν μουσικοί και από άλλα μέρη και πολιτισμούς, όπως αναφέρει ο Παχυμέρης για τους Ροδίους μουσικούς που έπαιζαν στο Σελτζουκικό Ικόνιο, η δε χρήση των συνηθισμένων οθωμανικών οργάνων, κυρίως των μορφών της ποικιλίας των πρώιμων ταμπουράδων, αποθαρρύνθηκε

1. Popescu - Judetz, *Sources of 18th century music*, εκδόσ. Pan.
2. W. Feldman 1990-91: 92, *Music of the ottoman court*, εκδόσ. Pan, International institute for traditional mucic, Berlin.

ή ακόμα και αποκλείστηκε από την ορχήστρα του σεραγιού. Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα οι Ιρανοί μουσικοί έπαιξαν ακόμα έναν ουσιώδη ρόλο στην Οθωμανική μουσική του σεραγιού και τα Περσικά τραγούδια ερμηνεύονταν στην πρωτεύουσα.

Κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα οι Πέρσες (Acemler, sazendegan-i Diyar-i Pars) παρέμεναν ως το μόνο "*εθνικό*" συγκρότημα, του οποίου η μουσική μπορούσε να θεωρηθεί, ώς κάτι το ξεχωριστό. Βλέπουμε λοιπόν, ότι ενώ υπάρχει περίπτωση κάποιος μουσικός να περιγράφεται, σαν Misri (Αιγύπτιος), Samli (Σύριος), ή από το Maghreb, εν τούτοις, δεν υπάρχουν ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά που να αποδίδονται σ' αυτούς και τις χώρες. Επίσης, παρ' όλη, την επιρροή που φαίνεται να έχουν ασκήσει, οι Έλληνες Ρωμηοί, αυτοί δεν αναφέρθηκαν ποτέ στις πηγές, σαν να έχουν ξεχωριστή μουσική ταυτότητα, αφού η μουσική τους εθεωρείτο, ταυτόσημη με την οθωμανική.

Μάλιστα, στην πραγματεία του Cantemir, η λέξη **Rum** (Ρωμηός, ή περιοχή της Ανατολικής Τουρκίας) σημαίνει, όλους τους εκτελεστές της Οθωμανικής μουσικής οποιασδήποτε εθνικότητας ή θρησκείας και εάν είναι. Καμμία ειδική λέξη, δεν φαίνεται να υπάρχει για να περιγράψει ένα Αιγυπτιακό, Συριακό, Αραβικό ή Ελληνικό μουσικό στυλ. Αντιθέτως, οι εκφράσεις στο Περσικό στυλ (Acemane) ή στο στυλ του Khorasan (Tarz-i Horasan), ήταν κοινότυποι περιγραφικοί όροι, πράγμα που σημαίνει ότι τις μουσικές της ανατολικής μεσογείου, οι οθωμανοί τις κατανοούσαν ως μία και δή ως μουσική της αυτοκρατορίας και των υπηκόων της, ενώ την Πέρσικη και του Χορασάν τις αντιλαμβάνονταν, ως κάτι το διαφορετικό.

Οι Πέρσες μουσικοί ήταν ευπρόσδεκτοι στην αυτοκρατορία, μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα. Από τις επισημάνσεις του Cantemir και από μετέπειτα σχόλια του Tanburi Harutin (οποίος έζησε στο Ιράν για αρκετά χρόνια υπό τον Nader Shah), φαίνεται πως η οθωμανική και η Ιρανική μουσική δεν ήταν αποκλειστικά κυρίαρχες η μία επάνω στην άλλη, μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα. Ωστόσο, η οθωμανική μουσική περνούσε μέσα από εξελίξεις, κυρίως με την επιρροή των Ελλήνων, των Φράγκων, αλλά και την προσωπική της ωρίμανση και πρόοδο, με τις οποίες οι Ιρανοί μουσικοί δεν θα μπορούσαν να εξοικειωθούν[3].

Κατά τα τέλη του 17ου αιώνα, οι δομικές αλλαγές και οι εξελίξεις στη τεχνοτροπία της οθωμανικής μουσικής, είχαν αποκτήσει μια σπουδαιότητα, σε σημείο που οι Ιρανοί μουσικοί δεν μπορούσαν πλέον να ανταποκριθούν, χωρίς μακροχρόνιες μαθητείες στη Πόλη. Τον καιρό που ο Cantemir έγραψε την πραγματεία του, οι Ιρανοί μουσικοί ερμήνευαν μια μάλλον απλή φόρμα του pesrev και έναν απαρχαιωμένο τυποποιημένο (kalipli) τύπο του taksim, κατά συνέπεια δεν μπορούσαν να παρουσιάσουν ένα ορχηστρικό fasil το οποίο θα ενδιέφερε το οθωμανικό ακροατήριο. Στο φωνητικό ρεπερτόριο μουσικής σύνθεσης, η κατάσταση ήταν κατά κάτι διαφορετική. Αν και οι νεώτερες οθωμανικές φωνητικές τεχνοτροπίες, ήταν άγνωστες στους Πέρσες, οι παλαιότερες Περσικές τεχνοτροπίες αποτελούσαν μέρος του Οθωμανικού ρεπερτορίου και έτσι οι Περσικές ερμηνείες αυτών των θεμάτων μπορούσαν ακόμα να εκτιμηθούν. Φαίνεται ότι οι διαφορές στην ορχηστρι-

3. W. Feldman 1996: 494 επ., ώς ανωτέρω.

κή μουσική ήταν περισσότερες απ' ότι στην φωνητική και απέκλειαν τους Ιρανούς μουσικούς από την οθωμανική μουσική αισθητική εκείνης της εποχής.

Όποια και αν ήταν η σχέση μεταξύ των Περσικών και των οθωμανικών στυλ, το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, αυτές οι δύο μουσικές αποχωρίστηκαν και ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους εξέλιξης. Η Οθωμανική μουσική διατήρησε βέβαια ορισμένες απόψεις προηγούμενων τεχνοτροπιών και φορμών οι οποίες προέρχονταν από την μεσαιωνική Περσική μουσική, όμως δημιουργήθηκαν και νέες φόρμες, ενώ άλλες εγκαταλήφθηκαν οριστικά. Ολόκληρες μουσικές παραστάσεις εισήχθησαν και κυριάρχησαν τόσο στο σεράι, όσο και στη μουσική των Mevlevi Sufi, ενώ μερικές μορφές, όπως το ενόργανο pesrev και το semai ήταν αντικείμενα δομικού και στυλιστικού πειραματισμού, στα οποία είχαν βάλει το χεράκι τους και οι Αρμένιοι και οι Εβραίοι και οι Ρωμηοί.

Την ίδια στιγμή μια νέα τεχνοτροπία αναπτυσσόταν ταυτόχρονα στο φωνητικό και το ενόργανο ρεπερτόριο, στο οποίο δεν γινόταν αρχική προσχεδιασμένη σύνθεση, αλλά αυτή εδημιουργείτο, κατά την διάρκεια της ερμηνείας, χαρακτηριζόταν δε από εκτενείς διακυμάνσεις. Αυτή η τεχνοτροπία ονομαζόταν taksim, εξετάζεται αναλυτικά σε άλλο σημείο, φαίνεται δε να έχει αναπτυχθεί με σημαντική επιρροή από την κοσμική φόρμα του τραγουδιού του Κορανίου, το οποίο ερμηνευόταν από επαγγελματίες τραγουδιστές, εκπαιδευμένους σε θρησκευτικά και κοσμικά τραγούδια ενώ αργότερα η τεχνοτροπία αυτή, πάρθηκε και αναπτύχθηκε και από τους οργανοπαίκτες.

Η Περσική μουσική όμως, δεν αναπτύχθηκε προς αυτή τη κατεύθυνση, ενώ και η κοινωνική της δομή ήταν επίσης διαφορετική. Παρά τον πλούτο και το κύρος του Οθωμανικού σεραγιού, στο οποίο είχαν εργασθεί πολλοί Ιρανοί μουσικοί για τουλάχιστον ενάμισυ αιώνα, οι Ιρανοί δεν αντιμετώπισαν ποτέ την Οθωμανική μουσική σαν μοντέλο/πρότυπο, αφού ήταν πάντοτε προσανατολισμένοι στην δική τους λογική και παράδοση. Η τελευταία διαίρεση μεταξύ των δύο μουσικών σχολών έλαβε χώρα κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.

Κατά την διάρκεια της ίδιας περιόδου, η Οθωμανική μουσική αναπτύχθηκε με διαφορετικό τρόπο σχεδόν σε κάθε περιοχή της αισθητικής επιλογής. Εκεί όπου οι Πέρσες μουσικοί έχασαν το ενδιαφέρον τους για την αντίληψη του ρυθμού/usul, οι Οθωμανοί μουσικοί, όχι μόνο διατήρησαν αυτήν την αντίληψη, αλλά άρχισαν να αντιμετωπίζουν τον ρυθμό και σαν κρίσιμο συστατικό για τη δομή της σύνθεσης. Τα usul/ρυθμοί, συνεχώς επεκτείνονταν και η πολυπλοκότητα της σχέσης μεταξύ του usul και της μελωδίας αυξήθηκε. Στην Περσική μουσική, όλο το ενόργανο παίξιμο, θεωρείτο, υποδεέστερο του φωνητικού avaz, ενώ στην Οθωμανική μουσική, οι ενόργανες φόρμες συνέχισαν να εξελίσσονται και κυρίως το pesrev και το semai, μαζί με το ξεκάθαρα ενόργανο fasil, το οποίο περιελάμβανε ένα περίπλοκο παίξιμο taksim.

Ενώ λοιπόν, η Περσική μουσική, επέμενε στη χρήση ενός ιεραρχικά κλειστού τροπικού συστήματος μακαμιών, η Οθωμανική μουσική σταδιακά ανέπτυξε ένα ανοικτό σύστημα από σύνθετα makam[4].

4. Βλ. σχετ. H. Powers 1980: 428, *The modal system of Arab & Persian music, The journal of the American society.*

Στη Περσική μουσική, ο αυτοσχεδιασμός κατά τη διάρκεια του avaz, είχε τελικά μια μελωδική βάση, η οποία μεγάλωνε μέσα από τον μελωδικό πυρήνα του gusbe, ενώ στην Οθωμανική μουσική, τέτοιες μελωδικές βάσεις είχαν απορριφθεί καιτηγορηματικά. Ολόκληρη η φωνητική έντεχνη μουσική στη Περσική παράδοση, προέρχεται μετρικά και δομικά από τα μέτρα της ποίησης, ενώ στην Οθωμανική μουσική πολλές φόρμες σύνθεσης έδειναν έμφαση στα μακρόσυρτα usul/ρυθμούς, τα οποία δεν άφηναν χώρο για την έκφραση των ποιητικών μέτρων.

Το κοσμικό ρεπερτόριο του Οθωμανικού σεραγιού, αποτελείται από μια ουσιαστικά σοβαρή μουσική, αλλά όμως αυτή η σοβαρότητα είναι διαφορετική από αυτή της μουσικής Sufi. Η τελευταία φιλοδοξεί να εξάγει ένα μυστικιστικό συναίσθημα, την ολική λησμονιά του ακροατή και συμμέτοχου σε μια υπερβατική κατάσταση του μυαλού. Η κοσμική μουσική μπορεί να έχει μια τέτοια ιδιότητα, αλλά αυτή πρέπει να εξισορροπηθεί από κάτι άλλο το οποίο μπορεί να περιγραφεί σαν απολαυστικό, πολύ ευχάριστο και σπιρτόζο. Αυτή η σπιρτάδα των δομικών και συνθετικών ιδεών περιλαμβάνει στοιχεία όπως ασυνήθιστες μετατροπίες, μελωδικά σχέδια και συσχετισμό του usul με το μελωδικό σχηματισμό μουσικής έκφρασης.

Αυτή η διαφοροποίηση μεταξύ σοβαρών-μυστικιστικών, σοβαρών-κοσμικών και ελαφρών-κοσμικών ρεπερτορίων και των αντίστοιχων τεχνοτροπιών ήταν απαραίτητη για την αισθητική της Οθωμανικής μουσικής και σίγουρα έπαιξαν ρόλο σ' αυτήν την διαμόρφωση, οι Ρωμηοί, οι Αρμένιοι, οι Εβραίοι, οί devsirme, οί Kul[5].

Επομένως, αυτές οι αποκλίσεις δεν δημιουργήθηκαν αποκλειστικά και μόνον από τις Οθωμανικές πολιτιστικές εξελίξεις, αλλά ταυτόχρονα από τους Οθωμανούς και τους Πέρσες, οι οποίοι εγκατέλειψαν τις όποιες κοινές συνήθειες, με σκοπό να δημιουργήσουν δύο σχετικά νέες μουσικές κουλτούρες. Μάλιστα πρέπει να σημειωθεί, ότι στην οθωμανική αυτοκρατορία της Μοντέρνας Εποχής, γνώριζαν ή θυμούνταν τη μουσική του Ιράν, σαν το παλαιό μοντέλο, ή σαν μια συγγενική μουσική που μαζί της εξαφανίστηκε και ο όρος Acemane, ο οποίος δεν ήταν πια κατανοητός από τους οθωμανούς κλασσικούς μουσικούς.

Β. Αυτοπροσδιορισμός και η νέα οθωμανική τεχνοτροπία του 18ου αι.

Μεταξύ των πολλών διαφορών, που τελικά διαχώρισαν τις έντεχνες μουσικές της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του Ιράν, κατά τον Feldman (1996: 498), η σημαντικώτερη ήταν η αλλαγή της τεχνοτροπίας. Κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα και του μεγαλύτερου μέρους του 18ου, πολλές από τις Περσικές συνθετικές φόρμες (π.χ. το kar, το naqsh και το pishrow) εξακολουθούσαν να ερμηνεύονται μαζί με το avaz. Από την άλλη μεριά, μέσα στην Οθωμανική μουσική οι διαφορές μεταξύ των τεχνοτροπιών και των συνισταμένων φορμών τους, ήταν ήδη σημαντικές τον 17ο αιώνα και η ακρίβεια

5. W. Feldman, 1996: 495 επ., ώς ανωτέρω.

με την οποία αποδίδονταν αυτές οι διαφορές, συνέχισε να μεγαλώνει καθ' όλη την διάρκεια της πρώιμης Μοντέρνας Εποχής. Στους οθωμανούς, όλες οι κλασσικές τεχνοτροπίες διευθετούνταν κυκλικά, με ξεχωριστούς κύκλους για τη μουσική του σεραγιού και των Sufi (fasil και ayin). Μέσα σε κάθε κυκλικό σχήμα, οι συντηθέμενες και οι μη συντηθεμένες φόρμες, είχαν σημαντική αξία. Οι τεχνοτροπίες των κοσμικών και των Sufikων ρεπερτορίων, δημιουργήθηκαν μαζί με διαφορετικές συνθετικές αρχές π.χ. διαφορετική χρήση των μετατονισμένων τμημάτων (miyan).

Κατά το τέλος 18ου αιώνα, βρίσκουμε μια ευρεία ποικιλία κοσμικών, Sufikων φωνητικών και ενόργανων τεχνοτροπιών, οι οποίες είχαν συντεθεί από προσωπικότητες όπως ο Selim III και ο Ismail Dede Efendi. Ένας Sufi ή ένας muezzin, δεν έχανε τον θεμελιώδη του μυστικισμό, ή την θρησκευτική του ταυτότητα, με το να συνθέσει, μέσα από μια ποικιλία κοσμικών τεχνοτροπιών[6].

Επομένως το γεγονός ότι πλέον, οι εγκόσμιες και οι πνευματικές τεχνοτροπίες μπορούσαν να συνεκφραστούν από ένα άτομο, έρχονταν πια σε αντίθεση με τα αυστηρά κοινωνικά κριτήρια της Κλασσικής Εποχής. Βέβαια, στις άλλες σφαίρες της ζωής, αρκετές από αυτές τις κοινωνικές διακρίσεις/περιορισμούς, ίσχυαν ακόμα, είχαν όμως πολύ μικρή αξία στην αρνητική επιρροή της μουσικής και γι' αυτό εκφράζονταν μέσα απ' αυτή.

Από την αρχή του 17ου αιώνα οι υπηρέτες του σεραγιού, οι γυναίκες του χαρεμιού και τα μέλη των αριστοκρατικών οικογενειών ήταν συχνά ερασιτέχνες ερμηνευτές ενός ανεπίσημου φωνητικού ρεπερτορίου, το οποίο συνοδευόταν από λαούτα[7].

Λόγω αυτής της καταστάσεως, η κοσμική μουσική της πρωτεύουσας, ενσωματώθηκε με τη μουσική του σεραγιού. Μάλιστα, κατά τα μέσα του αιώνα, μια από αυτές τις τεχνοτροπίες, το sarki, με τα απλοποιημένα Τουρκικά λόγια του, είχε γίνει ιδιαίτερα δημοφιλές μεταξύ των μελών της Ελίτ, αλλά και στα καφενεία των sarki. Αυτή η τεχνοτροπία έγινε μια από τις επίσημες φόρμες της *ελαφριάς* μουσικής στο σεράι.

Μέσα στις τεχνοτροπίες της κοσμικής μουσικής, αλλά και των Sufi, υπήρχε φανερή διάκριση ανάμεσα στη ρυθμική οργάνωση που ήταν συνδεδεμένη με τη σωματική κίνηση και σ' αυτήν που δεν ήταν. Πολλά usul, ήταν συνδεδεμένα με χορευτικές κινήσεις, παρ' όλο που δεν σχετίζονταν όλες με γνήσιο/καθαρό χορό (rak). Όλες οι τελετές των Sufi, συμπεριλαμβανομένου του Bektasi sema, του Sunni zikr και του Mevlevi ayin (ή sema) χρησιμοποιούσαν και χορευτικούς ρυθμούς. Ένα ποίημα του 17ου αιώνα των Sufi συνδέει τη μουσική έκφραση του ρυθμού με την εκστατική μυστικιστική ένωση (vusul):

> *Αυτός είναι η ευχαρίστηση αυτών που ξέρουν από ρυθμό (ehle-i usul).*
> *Αυτός είναι η αλήθεια αυτών που γνωρίζουν την Ένωση (ehl -i vusul)*[8].

6. Π.χ. ο Mevlevi Ismail Dede ήταν γνωστός για τη σειρά κύκλων χορού για τους "τραβεστί" χορευτές/Κιοτσέκ. Feldman 1996: 499, ώς ανωτέρω.

7. Feldman 1996: 499, ώς ανωτέρω.

8. Feldman 1992: 191, ώς ανωτέρω.

Οι φωνητικές και ενόργανες τεχνοτροπίες γνωστές ως semai φαίνεται πως εισήχθησαν στο fasil του σεραγιού, μέσα από το sema των Sufi και διατήρησαν τη ρυθμική τους δομή ακόμα και χωρίς χορευτικό τμήμα. Πρέπει να σημειωθεί, ότι και ο στρατός είχε τον δικό του χορό (τα στρατεύματα των Γενίτσαρων έμπαιναν στη μάχη με έναν περίεργο χορευτικό σχηματισμό ο οποίος αποτελούνταν από δύο βήματα εμπρός και ένα πίσω, με βάση τη μουσική ενός pesrev, όπως ακριβώς οι αρχαίοι Σπαρτιάτες).

Ωστόσο, το καινούργιο ενόργανο fasil-i sazende δεν είχε καμμία σχέση με χορευτική μουσική. Οι χορευτικές σουΐτες, αναπτύχθηκαν σαν τελείως διαφορετικές τεχνοτροπίες, οι οποίες δεν χρησιμοποιούσαν ούτε τη φόρμα του pesrev, αλλά ούτε και του sema-i.

Όσο η μουσική της Πρώιμης Μοντέρνας Εποχής αναπτυσσόταν, ο διαχωρισμός μεταξύ της ύπαρξης, ή της έλλειψης του χορού, γινόταν όλο και πιο έντονος. Οι φωνητικές και ενόργανες τεχνοτροπίες φτιάχνονταν με τα μακρύτερα ρυθμικά usul, τα οποία παλαιότερα είχαν χρησιμοποιηθεί σε σπάνιες περιπτώσεις. Τα usul μπορούσαν να δημιουργηθούν επεκτείνοντας και επιβραδύνοντας τα παλαιότερα usul και γεμίζοντας της μακριές νότες με νέα ρυθμικά μοτίβα και μελωδικές επεξεργασίες. Λόγω αυτής της διαδικασίας της επιβράδυνσης του ρυθμού και μελωδικής επεξεργασίας πολλές από τις τεχνοτροπίες της Οθωμανικής μουσικής έλαβαν μια αργή και βαριά ρυθμική δομή, επηρεάζοντας την ανάπτυξη της μελωδίας και του στολίσματος αυτών των τεχνοτροπιών. Σύγχρονοι Τούρκοι μουσικοί, μερικές φορές μιλάνε για αξιοπρέπεια (vukur) και σοβαρότητα (agir baslik), ως ξεχωριστά χαρακτηριστικά της μουσικής.

Σύμφωνα με αυτή την αρχή, το κλασσικό ύφος όπως αυτό ερμηνευόταν από τα βασικά όργανα, το tanbur και το νέυ, απέφευγε την εξωτερίκευση της δεξιοτεχνίας, δηλαδή την επίδειξη μιας καθαρής επιδεξιότητας. Το χαρακτηριστικό του οθωμανού βιρτουόζου, ήταν η εισαγωγή ενός rubato στο μέσο μιας σύνθεσης. Αυτό δεν πραγματοποιείτο ποτέ με τη χρήση μιας υποδιαίρεσης του ρυθμού, η οποία θα οδηγούσε σε μεγαλύτερο αριθμό χτυπημάτων (του tanbur), αλλά με μια εναλλακτική υποδιαίρεση του ρυθμικού κύκλου, το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα λιγότερα χτυπήματα. Επομένως, το πιο προσωπικό, ελεύθερο στοιχείο μιας ερμηνείας δεν στηριζόταν στην επίδειξη της δεξιοτεχνίας, αλλά στην επιβράδυνση της μουσικής. Τέτοιες τεχνικές είναι ξένες προς τις γειτονικές μουσικές κουλτούρες της Συρίας και της Αιγύπτου όπως τις γνωρίζουμε από τα αντίστοιχα πρώτα δικά τους καταγεγραμμένα κείμενα. Ενώ οι μουσικές των κρατών αυτών μοιραζόντουσαν τη γενικότερη διαδικασία της επιβράδυνσης του ρυθμού της Οθωμανικής μουσικής του 18ου αιώνα, η μοντέρνα προσέγγιση τους απέναντι στη μουσική (ειδικά όσο αφορά το ούτι) τονίζει μια μετρικά ακριβή και περίπλοκη φρασεολογία, η οποία μπορεί να επιτρέψει σημαντική σβελτάδα από τη πλευρά του οργανοπαίκτη. Οι μοντέρνοι Τούρκοι μουσικοί συνοφρυώνονται σ' αυτό το είδος του παιξίματος, το οποίο πολλές φορές αναφέρουν ως cumbus (ελαφρότητα), ενώ το συνδέουν με το ούτι, ένα όργανο το οποίο είχε εξαιρεθεί από την Οθωμανική μουσική από τα τέλη του 17ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 19ου.

Θεωρούν το νέυ και το tanbur, σαν τα πιο κλασσικά όργανα γιατί είναι τα λιγότερο ικανά για τη δημιουργία "*ελαφρότητας*". Ο τρόπος παιξίματος του tanbur, με τον μακρύ λαιμό και την μακριά άκαμπτη πένα, δεν μπορεί να παίξει γρήγορα, χωρίς δυσκολία.

Είναι βέβαια αλήθεια, ότι στα τέλη του 19ου αιώνα, εισήχθηκε ένα πιο βιρτουόζικο ύφος από τον Tanburi Cemil Bey (1916), που απέκτησε κύρος στη Τουρκία του 20ού αιώνα. Όμως το στυλ που θεωρείται πιο κλασσικό (klasik) και παραδοσιακό (geleneksel), αντιπροσωπεύεται καλύτερα από τον Necdet Yasar, ο οποίος ακολούθησε τον δάσκαλό του Masut Cemil (γιο του Cemil Bey), και διατήρησε μια τεχνική που προήλθε από τον Tanburi Isak (1814). Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του ύφους (ειδικά για σόλο ερμηνείες, αλλά και για ορχηστρικές) είναι η μετατροπή του ρυθμού σε τμήματα ενός pesrev ή ενός semai, επιτρέποντας και για τα δύο την επιβράδυνση του ρυθμού και για έναν νέο σχηματισμό μουσικής φράσης μέσα στο αρχικό τέμπο.

Στα μέσα του 18ου αιώνα ο Fonton παρατήρησε μια τεχνική η οποία ήταν αρκετά παρόμοια με αυτό:

> "... *Συχνά ωστόσο, οι μεγάλοι μαέστροι μεταξύ τους μεταμφιέζοιν το μέτρο κατά την εκτέλεσή του με τέτοιο τρόπο που να μην είναι αναγνωρίσιμο σε άλλους. Αυτό δεν σημαίνει ότι το παρακάμπτοιν, γιατί δεν θα ήταν αξιοσέβαστοι γι' αυτό, απλά ανακατεύοιν όλα τα στολίδια της Τέχνης που δεν γίνονται αντιληπτά από το Κοινό Πλήθος*[9].

Νωρίτερα, ο Cantemir, είχε παρατηρήσει τον τρόπο ερμηνείας διαφόρων pesrev σε πολύ αργό ρυθμό, έτσι ώστε ήταν δυνατό για τη μελωδία να δημιουργήσει πιο περίπλοκα μοτίβα μεταξύ των κτύπων των ίδιων ρυθμικών κύκλων. Αυτό οδηγούσε σε μια πιο χαλαρή σύνδεση μεταξύ του ρυθμικού κύκλου και του μελωδικού ρυθμού. Κατά τον 18ο αιώνα, η συνθετική δομή του pesrev άλλαξε, ελλατώνοντας την ποσότητα της μετατροπίας σε κάθε τμήμα. Σαν αποτέλεσμα αυτών των δομικών αλλαγών στη σύνθεση και τους αυτοσχεδιασμούς της ενόργανης μουσικής, οι ενόργανες τεχνοτροπίες έγιναν πιο εξειδικευμένες και λιγότερο αντικείμενα συνοδείας των φωνητικών αυτοσχεδιασμών.

Τέτοιες τεχνικές, όπως αναφέρει ο Fonton, δεν κατευθύνονταν προς το απλό/κοινό Πλήθος. Ενώ αντιθέτως, η φωνητική τεχνική της Οθωμανικής μουσικής, διατήρησε έντονα τα χαρακτηριστικά των muezzin του τζαμιού, μέχρι και μετά τον 1ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το ενόργανο παίξιμο έτεινε προς μια τεχνική οδηγούμενη από εσωτερικές αξίες, προσαρμοσμένη στα σαλόνια των αριστοκρατών ερασιτεχνών[10].

Αρχίζοντας από τις αρχές του 17ου αιώνα, υπήρχε μια αυξανόμενη κυριαρχία της δημιουργίας και της ερμηνείας της κοσμικής έντεχνης μουσικής, από άτομα των οποίων το επάγγελμα φαίνεται πως δεν ήταν η μουσική και οι οποίοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν ερασιτέχνες. Το μοτίβο του Ελιτίστικου αυτού ερασιτεχνισμού, ήταν ένα από τα πιο ανθεκτικά χαρακτηριστικά της οθωμανικής έντεχνης μουσικής, τα οποία επιζούσαν σε αναγνωρίσιμες φόρμες μέχρι και μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η φωνητική μουσική ήταν η ειδικότητα μιας ομάδας ειδικών με μεγάλη επιρροή, η

9. Fonton 1988-89 [1751]: W. Feldman 1996: 500, ως ανωτέρω.

10. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδόσ. Pan.

οποία αντιπροσωπευόταν από τους ορθόδοξους muezzin από τη μια μεριά και τους δερβίσηδες naatban, τους durakci, τους zakir, τους ayiban και άλλους.

Κατά τον 18ο αιώνα, **η είσοδος των Ελλήνων εκκλησιαστικών ψαλτών αύξησε αυτήν την εξάπλωση των θρησκευτικών φωνητικών ειδικών**[11]. Ενώ οι μουσικές τεχνοτροπίες που ερμήνευαν αυτοί οι δεξιοτέχνες είχαν διάφορες δομές –συμπεριλαμβάνονται μη έμμετροι αυτοσχεδιασμοί, μη έμμετρες συνθέσεις, ημι-έμμετρο rubato και καθαρά έμμετρες φόρμες– όλες ήταν ανεξάρτητες από ενόργανες τεχνοτροπίες και οι πιο πολλές περιείχαν ένα έντονα διακοσμητικό και μελωδικό φωνητικό ύφος. Το γεγονός ότι από τη μια μεριά το φωνητικό ρεπερτόριο του σεραγιού όλο και πιο πολύ ερμηνευόταν από θρησκευτικούς μουσικούς ειδικούς οι οποίοι δεν ήταν οργανοπαίκτες, ενώ από την άλλη μεριά οι ενόργανες τεχνοτροπίες αυξάνονταν σε πολυπλοκότητα και ανεξαρτησία, είχε σαν αποτέλεσμα τον χωρισμό των δύο τύπων μουσικής εξειδίκευσης, κάτι δηλαδή που είχε συμβεί εκατοντάδες χρόνια πριν και στην αρχαία Ελλάδα και στο Βυζάντιο, με τον διαχωρισμό της φωνητικής, από την ενόργανη μουσική, χωρίς βεβαίως να αποκλείονται τα μικτά σχήματα.

Οι Mevlevi δερβίσηδες μουσικοί, είχαν μια μακριά παράδοση ενδιαφέροντος και σεβασμού για την ενόργανη μουσική. Το ενόργανο semai, φαίνεται πως αποτέλεσε κομμάτι του ιερού ρεπερτορίου από την αρχή και το pesrev ενσωματώθηκε κατά τη διάρκεια του τέλους του 18ου αιώνα. Οι Mevlevi μουσικοί είχαν εισέλθει στη κοσμική έντεχνη μουσική από τον 17ο αιώνα και το ύφος του παιξίματος του νεοεξελιγμένου οργάνου τους, του νέυ, επηρέασε την εξέλιξη της ενόργανης τεχνοτροπίας του σεραγιού. Στην Οθωμανική αυτοκρατορία, το ύφος και το είδος, το οποίο ανταποκρινόταν καλύτερα σε μια δημόσια συναυλιακή παράσταση ήταν το ayin των Mevlevi. Οι Mevlevi επέτρεπαν στο κοινό να παρευρίσκεται στις παραστάσεις τους. Οποιοσδήποτε, ακόμα και γυναίκες, μη δερβίσηδες και μη Μουσουλμάνοι ήταν ελεύθεροι να παρευρίσκονται στις παραστάσεις sema. Το ayin των Mevlevi μπορεί να θεωρείται μια έντεχνη μουσική με καθαρά υπερβατική λειτουργία, η οποία συνδυαζόταν στην παράσταση με μυσταγωγικό χορό. Παρόλο που ένας μεγάλος βαθμός θρησκευτικής ανοχής ήταν κομμάτι της παράδοσης των Mevlevi ακόμα και πριν τον 17ο αιώνα, η δημιουργία του ayin, σαν μια δημόσια συναυλιακή παράσταση, ειδικά στην Κωνσταντινούπολη, πρέπει να εκληφθεί σαν ένα κομμάτι της υπάρχουσας τάσης της εκοσμίκευσης που παρουσιάσθηκε αλλού. Παρομοίως ο ευρέως διαδεδομένος εκλεκτικισμός των άλλων Sunni tarikat που επέτρεπαν πολλαπλές μυήσεις του ίδιου ατόμου και επίσης επέτρεπαν στους sheikh με πολλαπλές μυήσεις να ερμηνεύουν αναμειγμένες παραστάσεις zikr[12], επιδεικνύει αν όχι εκοσμίκευση, τουλάχιστον μια φόρμα κοινωνικής ανοχής δημιουργημένη από αυτόν τον τοπικά δημιουργημένο μοντερνισμό[13].

Επομένως παρατηρούμε κοινά μοτίβα στη κοινωνική οργάνωση της μουσικής και της κοινωνίας, που στηριζόταν με τη γέννηση μιας ξεχωριστής Οθωμανικής φόρμας

11. Feldman 1996: 501, ώς ανωτέρω.
12. Feldman 1992: 189, ώς ανωτέρω.
13. Feldman 1996: 501, ώς ανωτέρω.

Μπέης, ακούει γυναίκα με lavta (λαούτο)

και ρεπερτορίου έντεχνης μουσικής και την επεξεργασία ενός δημιουργημένου μουσικού ύφους. Ομολογουμένως, στα τέλη του 16ου/αρχές του 17ου αιώνα ο βαθμός κοινωνικής αλλαγής, ο οποίος επηρέασε τη διάδοση, μετάδοση και απόδοση της μουσικής, είχε φτάσει σ' ένα οριακό σημείο. Ενώ ούτε οι ξένοι δεξιοτέχνες, ούτε οι σκλάβοι μουσικοί εξαφανίστηκαν ολοκληρωτικά, δεν είχαν πια μεγάλη επιρροή και κύρος. Είναι δυνατό να περιγράψουμε μερικές ορατές αλλαγές στις κλασσικές τεχνοτροπίες και τις ενόργανες ορχήστρες οι οποίες αποτελούσαν τον τελευταίο σταθμό για το καθεστώς της μετακλασσικής Οθωμανικής φόρμας της μουσικής οργάνωσης. Κατά τη διάρκεια των δύο αιώνων, μεταξύ του 1650 και του 1850, οι τεχνοτροπίες των κοσμικών, δερβίσικων και θρησκευτικών κλάδων της Οθωμανικής έντεχνης μουσικής δεν υποβλήθηκαν σε κάποια θεμελιώδη αλλαγή. Τα χαρακτηριστικά των τεχνοτροπιών και φορμών που είχαν προκύψει μεταξύ του 1550 και του 1650 (ή μεταξύ 1600 και 1650) σταθεροποιήθηκαν και κάθε τεχνοτροπία εξελίχθηκε σχετικά αυτόνομα. Αυτές οι αλλαγές είναι σημαντικές και κατευθυνόμενες από ένα σκοπό, παρόλο που οι πιο πολλές φαίνονταν τμηματικές την εποχή που πραγματοποιούνταν[14].

Κατά τις αρχές του 17ου αιώνα, η νέα μορφή κοινωνικής οργάνωσης και τα νέα μουσικά φαινομένα είχαν εδραιωθεί και σχημάτιζαν μια κοινωνική και μουσική ισορροπία για μια περίοδο ενάμισυ αιώνα τουλάχιστον. Το τέλος του 18ου αιώνα φαίνεται να αποτελεί την αφετηρία για μια ακόμα μεταβολή στη δομή της Οθωμανικής μουσικής. Τα βασικά χαρακτηριστικά της κοινωνικής οργάνωσης της έντεχνης μουσικής παρέμειναν μέχρι τον 19ο αιώνα και μερικά ακόμα αργότερα, επιβιώνοντας από αρκετές δομικές αλλαγές στην ίδια τη μουσική.

Ενώ ο σχετικός πλούτος του Οθωμανικού κράτους κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής, ήταν αναντίρρητα ένας σημαντικός παράγοντας, είναι πολύ πιθανό ότι η συνεχής εξέλιξη της μουσικής στην αυτοκρατορία, προκλήθηκε από μια κοινωνική ισορροπία που επέτρεπε σε αρκετές κοινωνικές τάξεις να αλληλεπιδρούν, σ' ένα μουσικό ρεπερτόριο και ύφος το οποίο ήταν ικανό να διατηρεί ένα μεγάλο μέτρο της συνέχειάς του, ενώ ταυτοχρόνως να επιτρέπει σημαντικές αλλαγές. Οι νέες εκοσμικευμένες και αρκετά εκμοντερνισμένες αντιλήψεις περί επαγγελματισμού, της μουσικής δομής και του ρόλου της ενόργανης μουσικής δημιούργησε μια σύνθεση ικανή να αντέξει τις πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορικής Μεσαίας Περιόδου και σε ένα μεγάλο βαθμό της μοντέρνας εποχής, της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

14. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδόσ. Pan.

ΧΙΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΠΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ 1550-1750

Συγκριτικά με την έντονη ανάπτυξη της μουσικής δημιουργίας στην Οθωμανική αυτοκρατορία του 15ου αιώνα[1], ο 16ος αιώνας, δυστυχώς, μας άφησε λιγότερα στοιχεία για την μουσική ζωή και σκέψη της περιόδου αυτής.

Με το ξεκίνημα του 16ου αιώνα, οι θεωρητικοί μουσικοί γίνονταν ολοένα και σπανιώτεροι, –σε σημείο εξαφάνισης θα μπορούσαμε να πούμε–, σε αντίθεση με τους πρακτικούς μουσικούς, οι οποίοι άρχισαν να επικρατούν[2].

Αυτή η ύφεση στην μουσική δημιουργία, κατά πάσα πιθανότητα προκλήθηκε από την γενικότερη ύφεση των επιστημών στο μεγαλύτερο κομμάτι του Ισλαμικού κόσμου κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, ενώ αμβλύνθηκε κατά πολύ στην οθωμανική αυτοκρατορία, μετά από την διοίκηση των σουλτάνων Σελήμ Α' (1512-1520), και Σουλεϊμάν του μεγαλοπρεπή ή Kanuni (νομοθέτη, 1520-1566) οι οποίοι σουλτάνοι μπορούμε να πούμε ότι δεν έδειξαν κανένα ενδιαφέρον για την μουσική.

Παρ' όλη την προτίμηση που έδειξαν οι επόμενοι σουλτάνοι, Σελήμ Β' (1566-1574), Μουράτ Γ' (1574-1595), Αχμέντ Α' (1590-1617) και Μουράντ Δ' (1612-1640), συνεχίστηκε η προηγούμενη έλλειψη συγγραφής σοβαρών θεωρητικών μουσικών πραγματειών[3].

Ο Ταταρικής καταγωγής, Μολδαβός πρίγκηπας, χριστιανός ορθόδοξος Δημήτριος Καντεμίρ (D. Cantemir), αναφέρει ότι η Τέχνη της Μουσικής (δηλ. η σύνθεση και η ερμηνεία) βρισκόταν σε ύφεση έως ότου την αναβίωσε ο σουλτάνος Μεχμέντ Δ' (1642-1693)[4].

Από την εποχή αυτή μας έχουν διασωθεί λιγοστά ονόματα οθωμανών μουσικών και συνθετών, με εξαίρεση τις περιπτώσεις των Abdulali και Hasan Can (περίπου 1567), του οποίου έχουν σωθεί και μερικά έργα[5].

Βιογραφικά στοιχεία για τον Abdulali δεν υπάρχουν, φαίνεται όμως πως ήταν από τους σημαντικώτερους μουσικούς, αφού το όνομά του παρουσιάζεται στην λυρική συλλογή **fasil mecmua**, ενώ συχνά αναφέρεται με το προσωνύμιο, ο δεύτερος δάσκαλος (Hoca-i sani). Κατά τον Ezgi (1953: V, 2), ο μεγαλύτερος αριθμός σωσμένων συνθέσεων του συνθέτη αυτού, αργότερα αποδόθηκαν στον Abdullkadir Maraghi (Ezgi 1953: V, 2).

Η τρίτη πιο σημαντική μορφή της Οθωμανικής μουσικής του 16ου αιώνα, δεν ήταν Οθωμανός αλλά Τάταρος και συγκεκριμένα ο Tatar Khan της Κριμαίας, Gazi Giray

---

1. Onur Akdogu 1989: 14-20, *Türk müziği, Ege Üniversitesi, Basimsevi.*
2. Σχετ. Popescu-Judetz 1973: 62, *Dimitrie Centemir, editura musicala.*
3. W. Feldman 1996, σελ. 28, ώς ανωτέρω.
4. Cantemir 1734: 151, σχετ. W. Feldman 1996, σελ. 28, ώς ανωτέρω.
5. H. Sanal 1961: 160, *Mehter musikisi, Ist. milli Egitim Basimevi.*

(1554-1607), στον οποίο αποδίδεται σημαντικό ενόργανο ρεπερτόριο των οθωμανικών συλλογών της εποχής αυτής.

Παρόλο που η πλειοψηφία αυτών των κομματιών δεν είναι δυνατόν να προσδιορισθεί, φαίνεται ότι η φήμη του ως συνθέτη είναι κυρίως ιστορική[6]. **Το γεγονός ότι ο πιο φημισμένος, συνθέτης ενόργανης μουσικής ήταν ξένος, κατά τον Feldman (1996: 28) τονίζει την αδυναμία εξέλιξης της εγχώριας μουσικής της οθωμανικής Τουρκίας κατά τον 16ο αιώνα.**

Εξάλλου, φαίνεται ότι οι Οθωμανοί τον 16ου αιώνα, εκμεταλλεύτηκαν τις ευκαιρίες που τους δόθηκαν από τους πολέμους με το Ιράν για να στρατολογήσουν γνωστούς Πέρσες μουσικούς στις ορχήστρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και κυρίως στην ορχήστρα της Αυλής. Το γεγονός αυτό πρέπει να κατανοηθεί όχι μόνο σαν ιδιοτροπία ή "γούστο" της Αυλής και του Σουλτάνου, αλλά και ως πολιτικοκοινωνική απόφαση η οποία θα οδηγούσε την οθωμανική μουσική πιο κοντά στα διεθνή παρά στα τοπικά δεδομένα.

Ο αμέσως επόμενος παράγοντας που επηρέασε την Οθωμανική μουσική ήταν η μουσική των δερβίσηδων **Mevlevi**, των οποίων οι τέσσερις ανώνυμες συνθέσεις γνωστές ως beste-I kadiniler (αρχαίες συνθέσεις) που μάλλον χρονολογούνται γύρω στον 16ο αιώνα[7]. Παρ' όλα αυτά, όπως προείπαμε δεν υπάρχουν θεωρητικές πραγματείες από αυτή τη περίοδο.

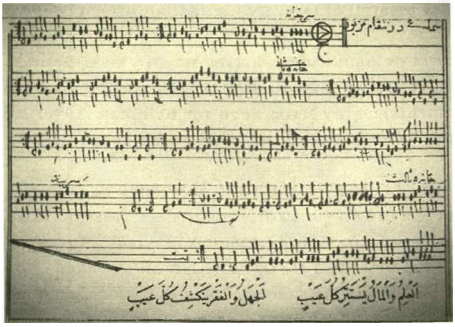
Η αδυναμία παραγωγής μουσικής δημιουργίας συνεχίστηκε και κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα. Όμως, προς το τέλος του αιώνα αυτού διακρίνεται ένα νέο πολιτιστικό κλίμα, τόσο στο Σεράι, όσο και στους δερβίσηδες Mevlevi, το οποίο ενθάρρυνε διάφορες πρωτοβουλίες μουσικής δημιουργίας με βάση την σημειογραφία, την θεωρία και τις λυρικές συλλογές mecmua του ρεπερτορίου Fasil του Σεραγιού.

Επιπροσθέτως πρέπει να αναφερθεί ότι κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, η είσοδος στο Σεράι, ενός ταλαντούχου Πολωνού μουσικού, –με άρτια Δυτική μουσική εκπαίδευση–, ενίσχυσε το πνεύμα διεθνοποιήσεως της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, με την είσοδο νέων στοιχείων.

Ο Πολωνικής καταγωγής, Ευρωπαίος αυτός μουσικός, ονομαζόταν Wojeiech Bobowski (1610-1675) και αρχικώς χρησιμοποιήθηκε ως σκλάβος που απλώς έπαιζε μουσική[8], στην συνέχεια όμως προσηλυτίστηκε στο Ισλάμ και πήρε το όνομα Ali Ufki Bey, οπότε προσλήφθηκε ως δραγουμάνος (διερμηνέας), δηλαδή πήρε τίτλο με οικονομικές αποδοχές και έτσι του δόθηκε η ευκαιρία, κάνοντας χρήση και των μουσικών του γνώσεων να καταγράψει μεγάλο μέρος του μουσικού ρεπερτορίου του Σεραγιού αλλά και άλλα οθωμανικά ρεπερτόρια κάνοντας χρήση του Δυτικού Πενταγράμμου.

Οι μουσικές καταγραφές του ονομάστηκαν Mecmua-i Saz u Soz (Συλλογή Ενόργανων και Φωνητικών Έργων) και γράφτηκαν πριν από τις πολιτιστικές εξελίξεις που σημειώθηκαν προς το τέλος του 17ου αιώνα. Παρότι ο Bobowski έγραψε και άλλα μουσικά έργα, συμπεριλαμβανόμενης και της μουσικής επένδυσης για το έργο Biblical

6. Feldman 1990-91: 95, ως ανωτέρω.
7. Sad. Heper 1979: 534, *Mevlevi Ayinleri, Konya Demegi.*
8. Από το 1633 μέχρι το 1651-57, σχετ. Cem Behar 1991: 17, *Tarih ve Toplam.*



Χειρόγραφη παρτιτούρα του Bobowski, ή Ali Ufki

Psalms (feldman 1996: 29), το πιο σημαντικό έργο του είναι το Mecmua-i Saz u Soz (Συλλογή Ενόργανων και Φωνητικών Έργων).

Το Mecmua είναι μια μουσική συλλογή χωρίς όμως την ύπαρξη κάποιας θεωρητικής μουσικής πραγματείας. Περιέχει πάνω από τριακόσιες σελίδες καταγραφών σε Δυτικό πενταγράμμο, γραμμένες από τα δεξιά προς τα αριστερά, ενώ συμπεριλαμβάνει και τα κείμενα των φωνητικών τμημάτων (τραγουδιών). Συνολικά υπάρχουν καταγεγραμμένα 195 ενόργανα κομμάτια, από τα οποία 145 είναι pesrevs και 40 semais.

Ο Bobowski έγραψε αυτό το έργο για τον εαυτό του, όπως αναφέρει στην αρχή του βιβλίου:

> *Το βιβλίο αυτό είναι, όπως ο γιος μου, το προϊόν μιας ζωής.*
> *Φοβάμαι ότι όταν πεθάνω θα πέσει στα χέρια τον αμαθών.*
> *Σε ικετεύω, ω Θεέ μου, να πέσει σε χέρια φίλων και να θυμούνται τον συγγραφέα με καλοσύνη*[9].

Ο Bobowski, ήταν οργανοπαίκτης (παίκτης του σαντουριού/santur) και στηριζόμενος στην Δυτική σημειογραφία, δημιούργησε μια δική του παραλλαγή σημειογραφίας, προκειμένου να καταγράψει ένα συγκεκριμένο είδος φωνητικών ειδών (τεχνοτροπιών) του Σεραγιού. Πρέπει να υποθέσουμε ότι σαν επαγγελματίας μουσικός, έπρεπε να συνοδεύει ολόκληρες παραστάσεις με fasil, οπότε και λογικά θα πρέπει να εξοικειώθηκε, με το ρεπερτόριο του Σεραγιού, το οποίο θα μπορούσε άνετα να καταγράψει σε παρτιτούρα, ενώ σαν δερβίσης Celveti έμαθε και τα ilahis των Sufis.

Η μεγάλη αξία της συλλογής του Bobowski, ως πηγής της κλασσικής οθωμανικής μουσικής βρίσκεται στο γεγονός ότι περιλαμβάνει ένα πολύ ευρύ ρεπερτόριο, από φωνητικές συνθέσεις fasil και Sufi, οι οποίες αποτελούν τα μόνα κείμενα του 17ου αιώνα που αναφέρονται στους bestedes, στα φωνητικά semai και τα ilahi (ύμνους) των δερβίσηδων.

Δύο τμήματα της συλλογής του (Mecmua) σώζονται, μέχρι σήμερα, το ένα μάλιστα βρίσκεται στο Βρεττανικό Μουσείο και το άλλο στην Γαλλική Bèblioteque Nationale.

Παρότι το Mecmua-i Saz u Soz του Bobowski περιέχει σημειογραφία, εν τούτοις

9. Feldman 1996: 29, ως ανωτέρω.

σαν όρος το mecmua (μισμαγιά = συλλογή) σημαίνει συλλογή ποιητικών κειμένων (τραγουδιών), που δεν έχουν όμως μουσική (με νότες) καταγραφή.

Αρκετές τέτοιες συλλογές (μισμαγιές) σώζονται από τον 17ο και 18ο αιώνα, και παρ' όλα τα μεταγγραφικά προβλήματά τους μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες που αφορούν τη φύση του μουσικού ρεπερτορίου της εποχής, την χρήση των μουσικών ρυθμών και κύκλων (usul), ενώ συγχρόνως αποδίδουν συγκεκριμένα κομμάτια σε διάφορους συνθέτες.

Οι συλλογές αυτές φαίνεται να υπήρξαν μέρος των κοινών παραδόσεων της Ανατολικής Μεσογείου μέχρι το Kashmir, όπου τους είχε δοθεί η ονομασία **bayaz**.

Σημαντικές συνθέσεις που καταγράφηκαν σε συλλογές mecmua είναι τα έργα του Hafiz Post (1694) και ο Ebu-Bekir Aga (1759), ενώ δυστυχώς οι πιο πολλοί συνθέτες είτε είναι ανώνυμοι, είτε είναι αδύνατον να χρονολογηθούν. Η πλειοψηφία των συλλογών mecmua περιέχει στίχους στην τεχνοτροπία (είδος) των fasil, άλλα συχνά συναντώνται και ποιήματα ilahi σε στίχους και τεχνοτροπία zikr[10].

Μία άλλη, πολύ σημαντική πηγή με βιογραφικές πληροφορίες για τους μουσικούς του 17ου αιώνα είναι οι δέκα τόμοι του Seyahatname (Το βιβλίο των περιηγήσεων) του Evliya Celebi (1611-1682). Ο Evliya, ήταν μαθητής του δερβίση μουσικού Omer Gulseni και στα νειάτα του υπήρξε τραγουδιστής του Σεραγιού επί Σουλτάνου Μουράτ Δ'.

Ο πρώτος τόμος του βιβλίου του είναι αφιερωμένος στην Κωνσταντινούπολη και περιέχει ένα μεγάλο τμήμα για τους διάφορους συγχρόνους του συνθέτες, ενώ στους υπόλοιπους τόμους αναφέρεται στην Οθωμανική και ξένη μουσική που άκουσε στα ταξείδια του. Η αξία της δουλειάς του, για την ιστορία της Οθωμανικής μουσικής είναι αναγνωρισμένη εδώ και καιρό, ενώ έχει μελετηθεί από μουσικολόγους όπως ο Henri Farmer αλλά και Τούρκους όπως οι Raul Yekta, ο Subhi Ezgi, ο Haydar Sanal και ο Yilmaz Oztuna.

Επίσης στοιχεία που αναφέρονται σε μουσικούς βρίσκονται διάσπαρτα σε διάφορα οικονομικά έγγραφα του Σεραγιού, ήδη από τον 16ο αιώνα και αφορούν τις πληρωμές των μουσικών αυτών[11].

Όμως το πιο σημαντικό έργο για την κλασσική οθωμανική μουσική, είναι η μουσική πραγματεία του Μολδαβού Πρίγκιπα Demetrius Cantemir (1673-1723), γνωστός στα Τούρκικα ως Kantemiroglu.

Το βιογραφικό χειρόγραφο του Δημητρίου Καντεμίρ, Kitab-I Ilmul Musiki ala Vecbul Hurufat, καθώς και η Συλλογή του, βρίσκονται μαζί σε έναν μη επισήμως χρονολογημένο τόμο, πιστεύεται όμως ότι είναι έργο των αρχών του 18ου αιώνα. Η συνύπαρξή τους σ' έναν τόμο, έγινε μετά από εντολή δύο υψηλόβαθμων γραφειοκρατών του Υπουργείου Οικονομικών, του Daul Ismail Efendi και του Latif Celebi, οι οποίοι ήταν μαθητές του Cantemir. Η Συλλογή περιέχει μόνο ενόργανα κομμάτια, 352 στο σύνολό τους, από τα οποία 315 είναι pesrevs και 37 semais. Σχεδόν όλα τα κομμάτια ήταν καταγεγραμμένα από τον ίδιο τον Cantemir, ενώ μερικά προστέθηκαν αργότερα από κάποιον μαθητή του, ο οποίος χρησιμοποίησε το ίδιο σύστημα σημειογραφίας.

10. Σχετ. Akdogu 1982, Wright 1992b, feldman 1996: 30, ώς ανωτέρω.
11. Σχετ. Uzuncarsih 1977: Meric 1952: Kam 1933 και W. Feldman 1996: 30, ώς ανωτέρω.

Περίπου εκατό από τα κομμάτια της Συλλογής του Cantemir βρίσκονται και στην συλλογή Mecmua του Bobowski, αλλά φαίνεται πώς αυτά έφτασαν στον Cantemir μέσω της προφορικής παράδοσης, εφ' όσον δεν θα μπορούσε να γνωρίζει την ύπαρξη του ιδιωτικού χειρόγραφου του Bobowski[12].

Η Συλλογή του Cantemir για την Σημειογραφία περιλαμβάνει μόνο ορχηστρικά κομμάτια καταγεγραμμένα σε σύστημα μουσικής γραφής που είχε επινοήσει ο ίδιος.

Ο Cantemir ήταν ένας αριστοκράτης ερασιτέχνης συνθέτης ενόργανης μουσικής και φαίνεται να είχε δύο βασικούς στόχους όταν έγραφε την πραγματεία και τη Συλλογή του. Ο πρώτος έχει να κάνει με την ακριβή απεικόνιση των αρχών της μελωδικής κίνησης οι οποίες δομούν το σύστημα των makam (τρόπων, ήχων), καθώς και το πώς σχετιζόταν μεταξύ τους το μέλος.

Ο τίτλος της πραγματείας του Cantemir, Kitab-I Ilmul Musiki ala Vecbul Hurufat (*Το Βιβλίο της Επιστήμης της Μουσικής σύμφωνα με την Αλφαβητική Σημειογραφία*) μας εισαγάγει στον δεύτερο στόχο του, που δεν ήταν άλλος από την επιβεβαίωση της θεωρητικής σημασίας της μουσικής σημειογραφίας (καταγραφής με νότες) και η διάδοση του μουσικού υλικού μέσω αυτών[13].

Αυτή η Αριστοτελική, ορθολογιστική, δυτικού τρόπου σκέψη του Cantemir πάνω στην Οθωμανική μουσική, έδωσε νέα ώθηση στην μουσική αντίληψη και στην έννοια της σημασίας του συστήματος της σημειογραφίας, η οποία σκέψη-αντίληψη, επηρέασε μεταγενέστερους όπως τον Osman Dede και τον Αρμένιο μουσικό Harutin.

Εκτός από το δεύτερο κεφάλαιο του Kitab-I Ilmul Musiki ala Vecbul Hurufat, το οποίο είναι αφιερωμένο στις αρχές της σημειογραφίας, το τρίτο, τέταρτο, πέμπτο και έκτο κεφάλαιο αναφέρονται αποκλειστικά στο **τροπικό** (modal) μουσικό σύστημα το οποίο περιγράφεται με κλίμακες και μελωδικές ακολουθίες. Στο έβδομο κεφάλαιο επεκτείνεται στον αυτοσχεδιασμό του taksim το οποίο πίστευε ότι ήταν το πιο σημαντικό μέσο για την πρακτική και θεωρητική έκθεση-παράθεση ολόκληρου του τροπικού συστήματος. Ο Cantemir ποτέ δεν αναφέρει τους παλαιότερους Αραβικούς και Περσικούς μουσικούς όρους (bud, irba, cam κ.λπ.), αν και είχε στη διάθεσή του τα βιβλία των λεγομένων "*Συστηματικών*" της Κωνσταντινούπολης τα οποία γνωρίζουμε από μεταγενέστερες αναφορές του Abdulbaki Nasir Dede.

Το όγδοο κεφάλαιό του "*Η θεωρία της Μουσικής Σύμφωνα με το Αρχαίο Σύστημα*", περιέχει αποκλειστικά και μόνο βασικές μελωδικές συγχορδίες σε μορφή πρόζας και πρέπει να βασίστηκε σε μικρές πραγματείες του 16ου και του 17ου αιώνα, παρόμοιες με αυτές του Ahizade (1650)[14].

Ο Cantemir σχολιάζοντας την κατάσταση της εποχής του, σε κάποιο σημείο αναφέρει τα παρακάτω:

12. Owen Wright 1988: 10, *Musica Asiatica*, ed. Cambridge, University press.
13. Σχετ. Popescu-Judetz 1981: 107, ώς ανωτέρω.
14. Σχετ. Oransay 1966: 83, *Ankara, Türk tarih Kurumu*.

"... *Πρέπει να γνωρίζουμε το γεγονός ότι μέχρι τώρα όσοι προσπάθησαν να επεξηγήσουν τα makams και τις θεωρίες της μουσικής ασχολήθηκαν μόνο με την πρακτική. Δεν συνέθεσαν τίποτα που να σχετίζεται με τους νόμους και τους κανονισμούς της επιστήμης. Δεν έδειξαν πραγματικά από που προέρχεται ένα makam. Αυτό μπορεί να συνέβη επειδή δεν ήξεραν ή επειδή ήξεραν αλλά αγνοούσαν την επιστήμη χάριν της πρακτικής. Παρόλο που δεν γνωρίζω γιατί η επιστήμη της μουσικής έχει παραμείνει σε αυτή την κατάσταση μέχρι σήμερα, ξέρω ότι η πρακτική της είναι παρηκμασμένη και τετριμμένη ενώ η θεωρία της έχει αγνοηθεί και παραμεληθεί*[15].

Παρ' όλο το έργο του, η επίδραση του Cantemir στους μεταγενέστερους Τούρκους θεωρητικούς είναι αμφίβολη.

Μόνο ο δερβίσης Mevlevi Mustafa Kevseri (1770) φαίνεται να έμαθε το σύστημα της σημειογραφίας του, ενώ ούτε οι νότες ούτε η θεωρία του αναφέρθηκαν από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς του 18ου αιώνα. Ο Γάλλος περιηγητής Charles Fonton το 1750 δεν μπορούσε να εντοπίσει ούτε ένα δείγμα της πραγματείας του Cantemir.

Η φήμη του Cantemir ως μουσικολόγου ίσχυε μόνον στους Ευρωπαίους περιηγητές όπως ο Fonton και ο Toderini, αλλά και τους Ρωμηούς Έλληνες, ενώ οι Τούρκοι σχεδόν τον αγνοούσαν.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι Ελληνικά συγγράμματα με θέμα την κλασσική Οθωμανική μουσική, όπως η "*Μεθοδική διδασκαλία της Ελληνικής μουσικής*" του Η. Κηλτζανίδη (1881) δείχνουν μια έντονη επιρροή της πραγματείας του Cantemir, στους Ρωμηούς συνθέτες.

Έτσι λοιπόν, παρά την φαινομενική άγνοια της πραγματείας του Cantemir από τους Τούρκους, φαίνεται ότι αυτός τελικά έβαλε την θεωρία της κλασσικής οθωμανικής μουσικής σε έναν δρόμο από τον οποίο δεν παρέκκλινε ποτέ, μέχρι και τις μουσικές πραγματείες του Rauf Yekta Bey στις αρχές του 20ού αιώνα.

Ουσιαστικά ο Cantemir δημιούργησε μια θεωρία για την κλασσική οθωμανική μουσική, όπως αυτή είχε αναπτυχθεί τον 17ο αιώνα, η οποία προφητικά κυρίως τόνιζε τα στοιχεία που προσέθεταν κάτι το νέο, τα οποία στοιχεία αργότερα αποδείχτηκαν ώς τα πιο παραγωγικά κατά τη διάρκεια όλης της λεγομένης "*Πρώιμης Μοντέρνας Εποχής της κλασσικής οθωμανικής μουσικής*".

Ο Cantemir γνώριζε τις συνθέσεις του γηραιότερου σύγχρονού του Mevlevi δερβίση, του συνθέτη και neyzen (οργανοπαίκτη του καλαμένιου αυλού **νέυ**), Seyh Osman Dede (1652-1730), οπότε περιέλαβε μερικά από τα pesrevs του δερβίση αυτού στη συλλογή του.

Όμως δεν κατάφερε να αναφερθεί στο μουσικολογικό του έργο, το οποίο σηματοδοτούσε την απαρχή της μουσικής γραφής μεταξύ των οθωμανών[16]. Ο Osman Dede χρησιμοποιούσε αλφαβητικό σύστημα γραφής (της Οθωμανικής γλώσσας) όπως εξάλλου έκανε και ο Cantemir για τις μουσικές καταγραφές του. Δεν είναι γνωστό αν η

15. Cantemir ca. 1700: 17, σχετ. Feldman 1996: 32, ώς ανωτέρω.

16. Cantemir 1734: 151, Feldman 1996: 33, ώς ανωτέρω.

συλλογή του Osman Dede, η οποία σώζεται έως σήμερα στην Τουρκία σε ιδιωτικά χέρια και επομένως δεν έχει μελετηθεί, ήταν προγενέστερη ή μεταγενέστερη από αυτή του Cantemir. Ο Osman Dede είχε επίσης συνθέσει ένα μικρό mesnevi με τον τίτλο Rabt-I Tabirat-I Musiki (*Η Σύνδεση των Μουσικών Όρων*) γραμμένο με βάση μια παλαιότερη ημιλογοτεχνική παράδοση.

Επειδή ο Osman Dede δεν έγραψε κάποιο ειδικό βιβλίο μουσικής θεωρίας και επειδή η συλλογή του παραμένει ακόμα ανέκδοτη δεν έχει αναλυθεί και επομένως η σημασία της στην ανάπτυξη της κλασσικής οθωμανικής μουσικής θεωρίας κατά τον 18ο αιώνα δεν έχει μπορέσει ακόμα να καθορισθεί.

Η περίοδος της **τουλίπας** (Lale Devri) της Οθωμανικής Ιστορίας κλείνει με ένα σημαντικό μουσικό έγγραφο – το πρώτο Οθωμανικό **tekzire** (*βιογραφικό λεξικό μουσικών*).

Το Atrabul Asarfi Tezkirati Uraf al Edvar γράφτηκε από τον Sheykh al-Islam (Seyhulislam), υψηλόβαθμο θρησκευτικό αξιωματούχο της Οθωμανικής γραφειοκρατίας, Mehmed Ebu-Ishakzade Esad Efendi (1685-1753).

Αυτή η μη χρονολογημένη εργασία, γράφτηκε στην οθωμανική γλώσσα και αφιερώθηκε στον Grand Vizier Nevsechirli Damad Ibrahim Pasa ο οποίος υπηρέτησε το κράτος από το 1718 μέχρι το 1730.

Στο βιβλίο υπάρχουν σύντομα βιογραφικά σημειώματα, με τη μορφή εγκωμίων προς τους συνθέτες των φωνητικών ρυθμών fasil, από την ηγεμονία του Αχμέτ Α′ (1603-1617) μέχρι και τον Αχμέτ Γ′ (1703-1730). Αποτελεί μια από τις βασικές πηγές πληροφοριών για πολλούς από τους συνθέτες του 17ου αιώνα, παρόλο που αρχική θέληση του Esad Efendi ήταν η συγγραφή απομνημονευμάτων και όχι η συλλογή και καταγραφή βιογραφικών στοιχείων.

Όμως δεν πρέπει να διαφεύγει το γεγονός ότι και πριν από τον Esad Efendi υπήρξαν και άλλοι Οθωμανοί συγγραφείς οι οποίοι ανέφεραν μουσικούς σε βιογραφικά λεξικά ποιητών, αλλά συχνά αναφέρονταν σε ποιητικές συλλογές με σκοπό να επιδοκιμάσουν τους μουσικούς του Σεραγιού ή τους Sufi[17].

Μετά την πραγματεία του Cantemir, κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα γράφτηκαν άλλες δύο μουσικές πραγματείες από δύο επαγγελματίες μουσικούς του Σεραγιού. Η πρώτη είναι γραμμένη στα Αρμενοτουρκικά (Τουρκικά με Αρμενικούς χαρακτήρες) από τον Αρμένιο Tanburi Harutin, ο οποίος ήταν παίχτης του tanbur στο Σεράι επί Σουλτάνου Μαχμούντ (1730-1754). Το 1736 πήγε μαζί με τον οθωμανό Πρέσβη Mustafa Pasa στο Περσικό σεράι και έπαιξε ενώπιον του Nader Shah. Μετά από μερικά χρόνια διαμονής του στο Ιράν και την Ινδία επέστρεψε στην Τουρκία, όπου έγραψε την πραγματεία του όπως και μια ιστορία για τον Πέρση ηγεμόνα. Η πραγματεία σώζεται σαν ένα μοναδικό δείγμα χειρογράφου του τέλους του 18ου αιώνα, το οποίο όμως έχει υποστεί προσθήκες, λανθασμένη διάταξη των κεφαλαίων και άλλες παραμορφώσεις, συμπεριλαμβάνοντας και την απώλεια του εξωφύλλου. Η ανασύνταξή του έγινε από τον Nikoghos Tagmizian (1968) και εκδόθηκε στα Ρωσικά με τον τίτλο

17. Σχετ. Gultas 1982, Feldman 1996: 33, ώς ανωτέρω.

Rukovodstvo po Vostocbnoi Muzyke (*Το Εγχειρίδιο της Ανατολικής Μουσικής*). Ο Harutin ήταν επίσης ο εφευρέτης ενός άλλου συστήματος μουσικής γραφής βασισμένης στο Αρμένικο αλφάβητο, την οποία συμπεριέλαβε στο βιβλίο του χωρίς όμως να παραθέσει μουσικά παραδείγματα.

Στο πρώτο τμήμα του βιβλίου του επεξηγεί την προέλευση και την σημασία της μουσικής χρησιμοποιώντας ένα περίεργο μείγμα μυστικιστικών απόψεων που αποδίδονται σε μορφές αμφίβολης προέλευσης (π.χ. Kheyaz, Noiza, Shahbeder, Turkham) σε αντίθεση με τις πιο γνωστές προσωπικότητες του Ορφέα, του Πυθαγόρα, του Σωκράτη, του Πλάτωνα ή του Seth που χρησιμοποιούσαν οι sufi.

Αυτό το τμήμα του βιβλίου, προσφέρει μια σπάνια εικόνα του τρόπου με τον οποίο οι αντιλήψεις των Sufi για την μουσική, που ήταν επηρεασμένες από Νεοπλατωνικές αντιλήψεις, ενσωματώθηκαν στην Αρμενική κοινωνία της Οθωμανικής πρωτεύουσας.

Τέλος το υπόλοιπο βιβλίο αποσαφηνίζει τα τροπικά (makam) και ρυθμικά συστήματα (usul), δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε κωδικοποιημένες μελωδικές συμφωνίες (seyir).

Μερικά χρόνια μετά το βιβλίο του Harutin, μια άλλη οθωμανική πραγματεία γράφτηκε από έναν ακόμα μουσικό και σύντροφο musahib του Σουλτάνου Μαχμούτ Α', τον Kemani (οργανοπαίκτη του βιολιού) Hizir Aga, ο οποίος θεωρείται σημαντικός συνθέτης και δημιουργός της γενεολογίας των μουσικών του Σεραγιού.

Η μικρή του πραγματεία με τίτλο Tefbimul Makamat fi Tevlid-in Nemagat (*Η Αντίληψη των Makam στη Δημιουργία Μελωδιών*) δεν είναι χρονολογημένη, αν και το πρώτο αντίγραφο χρονολογείται το 1749. Η πραγματεία αναφέρεται στους συσχετισμούς των τρόπων-ήχων με τους πλανήτες, τα μέταλλα κ.λπ., αλλά και με την παραγωγή τους από τους τόνους της γενικής κλίμακας και μελωδικής συγχορδίας, δηλαδή και σε αυτή την εργασία συναντάμε Πυθαγόρειες και Νεοπλατωνικές αντιλήψεις[18].

Στα μέσα του 18ου αιώνα (περίπου το 1750) γράφτηκε ένα αντίγραφο της συλλογής του Cantemir από τον Mevlevi δερβίση Nayi Ali Mustafa Kevseri, στο οποίο ο δερβίσης προσέθεσε κάποια ορχηστρικά κομμάτια, χρησιμοποιώντας όμως το σύστημα μουσικής γραφής του Cantemir. Το χειρόγραφο βρίσκεται αυτή τη στιγμή σε ιδιωτικά χέρια και δεν έχει χρησιμοποιηθεί για λεπτομερή ανάλυση[19].

Μία δεκαετία μετά την συγγραφή των πραγματειών του Harutin, του Hizir Aga και του Kevseri, ο Γάλλος περιηγητής Charles Fonton (1751) έγραψε το *Essai sur la musique orientale comparee a la musique europeenne*. Ο Fonton, έζησε επτά χρόνια στην Κωνσταντινούπολη (1746-1753) ενώ αργότερα μετακόμισε στην Σμύρνη, στο Aleppo και το Κάιρο. Παρότι στο έργο του δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου μουσική θεωρία, εντούτοις λόγω της παρατηρητικότητάς του συμπεριέλαβε μερικές πολύτιμες επισημάνσεις ώς προς την πρακτική της εκτέλεσης, την οθωμανική νοοτροπία απέναντι στη μουσική και τέλος το σχήμα και τον τρόπο κατασκευής των μουσικών οργάνων.

Επιπλέον αποτελεί βιβλιογραφική πηγή για τις κλίμακες και τους ρυθμικούς κύ-

18. Σχετ. Feldman 1996: 34, ώς ανωτέρω.
19. Σχετ. Feldman 1996: 34, ώς ανωτέρω.

κλους της οθωμανικής μουσικής, ενώ έχει προσαρτήσει έξι παραδείγματα μουσικής σημειογραφίας τα οποία είναι:

Ένα ανώνυμο pesrev, ένα pesrev του Cantemir (Bestenigar, beresfan) ένα Air de Cantemir (μάλλον πρόκειται για beste), ένα Chanson Turque (πρόκειται για sarki), ένα Air Arabe και τέλος έναν Dance Grecque (Ελληνικό χορό).

Μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα, πολλοί Ευρωπαίοι περιηγητές, μεγαλέμποροι και διπλωμάτες άφησαν διάφορες καταγραφές οι οποίες περιέχουν σύντομες μεν, αλλά σαφείς και σημαντικές πληροφορίες για την μουσική και τους μουσικούς, παρά το περιφρονητικό ύφος με το οποίο είναι γραμμένες.

Μερικές από τις πιο πολύτιμες καταγραφές είναι αυτές που γράφτηκαν από τους Postel (1530), Della Valle (1614), Du Loir (1654), Poullet (1668), Covel (1670-79), Donado (1688) και Niebuhr (1792). Σε όλους τους προαναφερθέντες μπορεί να προστεθεί και μία εκ των έσω καταγραφή η οποία προήλθε από τον Bobowski (1665), καθώς και μια άλλη από σχόλια του βιβλίου για την "*Ιστορία της Ακμής και της Παρακμής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας* "του Cantemir (1734)[20].

Ο τελευταίος Ευρωπαίος περιηγητής του 18ου αιώνα ήταν ο Βενετός Ιησουΐτης Giambatista Toderini (1728-1799). Ο Αββάς Toderini ήταν σύγχρονος του Fonton και έφτασε στην Τουρκία κατά τα τέλη της ζωής του το 1781, μένοντας στην Κωνσταντινούπολη μέχρι το 1786.

Η μουσική που περιγράφει δείχνει σημαντικές αλλαγές στη σύνθεση από αυτή που είχε ακούσει ο Fonton. Το δέκατο έκτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου του έργου του Toderini Literatura Turchesca, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1787, (και μετά στη Γαλλία το 1789 και την Γερμανία το1790), περιέχει είκοσι οκτώ σελίδες αναφερόμενες στη οθωμανική μουσική, από τις οποίες οι περισσότερες προήλθαν από τη πραγματεία του Πρίγκηπα Cantemir.

Μεγάλη αξία παρουσιάζουν η περιγραφή της ορχήστρας του Σεραγιού, η μουσική εγγραφή ενός ορχηστρικού κομματιού (Concerto turco nominado: ***izia semaisi)*** το οποίο ο Rauf Yekta συνέκρινε και αναγνώρισε ώς το δερβίσηκο Mevlevi Hicaz son yuruk semai, καθώς και μια περιγραφή της βασικής κλίμακας της οθωμανικής μουσικής και μια ζωγραφιά (γκραβούρα) του tanbur.

Η διαίρεση της οθωμανικής κλίμακας, από τον Toderini, σε είκοσι τέσσερα τέταρτα του τόνου, δεν φαίνεται να βασίζεται σε τοπικές πηγές, ούτε και δίνει κάποια ειδικά ονόματα στις οθωμανικές νότες, όπως είχε κάνει ο Fonton. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ίδια η φύση της οθωμανικής κλίμακας υποδείκνυε από μόνη της στον Toderini να την διαιρέσει σε 24 τέταρτα του τόνου, μαζί με το γεγονός ότι ο σύγχρονός του καταγόμενος από την Δαμασκό της Συρίας Ibn al-Attar, επεξηγούσε τη βασική κλίμακα με τον ίδιο τρόπο, υποδηλώνει ότι αυτό που είχε ακούσει ο Toderini δεν ήταν πια η κλίμακα των δεκαεπτά τετάρτων του τόνου που είχαν ακούσει και περιέγραφαν με λεπτομέρεια ο Fonton και ο Cantemir, αλλά κάτι παρόμοιο με την λεγομένη "*μοντέρνα*" οθωμανική

20. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδόσ. Pan.

κλίμακα με τα διαστήματα μονής παύσης. Το παραπάνω έργο μαζί με τη πραγματεία του Abdulbaki Dede, αποτελούν σημεία μετάβασης προς την λεγομένη "***Μοντέρνα Εποχή της κλασσικής οθωμανικής μουσικής***"[21].

Μεταξύ του 1794 και του 1795 ο Mevlevi δερβίσης Seyh Abdulbaki Nasir Dede (1765-1821) δημιούργησε μια μουσική πραγματεία με τίτλο Tetkik u Tahkik και έγραψε μια μουσική σύνθεση για ένα Mevlevi ayin που ο στίχος είχε γραφτεί από τον σουλτάνο Σελήμ Γ', χρησιμοποιώντας ένα νέο σύστημα μουσικής σημειογραφίας με τίτλο Tahririye[22].

Το Tetkik u Tahkik είναι η πρώτη απόδειξη για την ύπαρξη ενός νέου μουσικού συστήματος καταγραφής, βασισμένου πιο πολύ από ότι πριν, στις ενιαίες τροπικές ενότητες οι οποίες άνοιξαν τον δρόμο για τα καινούργια ρυθμικά συστήματα της κλασσικής οθωμανικής μουσικής της λεγομένης "***Μοντέρνας Εποχής***".

Με βάση λοιπόν τα όσα στην παραπάνω ενότητα αναφέραμε, οι πηγές για την οθωμανική κλασσική μουσική ταξινομούνται ώς εξής:

ΙΣΤΟΡΙΑ - ΜΟΥΣΙΚΗ - ΠΗΓΕΣ

1350, Κλασσική Περίοδος Ύστερη μεσαιωνική εποχή Περσικές Πραγματείες
1450, Υψηλή φάση της
αυτοκρατορίας Μεταβατική Περίοδος 15ος αιώνας, οθωμανικές
πραγματείες Sirvani,
Seydi, Behdr I, Dilsad, Hizirbin
Abdulah, Ahmed bin Sukrulah,
Seyhi.
1580, Μεσαία Περίοδος Πρώιμη Μοντέρνα Εποχή 1650, Ali Ufki (Bobowski)
1640-80 Exliya Celebi
1717-30 Εποχή Τουλίπας 1700 Cantemir
Osman Dede
1730 Es ad Efendi
1740 Harutin
1750 Fonton
Hizu Aga, Kevseri
1780, Μοντέρνα Εποχή 1785, Αββάς Toderini
Νταΐρές, ταμπούρ και ψαλτήριο (κανονάκι)
1795 Abdulbaki Dede
1830 Μοντέρνα Περίοδος 1815 Hamparsum
1865 Hasim Bey
1875 Mandoli

21. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
22. Σχετ. Akdogu 1989: 34-5, Feldman 1996: 35, ώς ανωτέρω.

Necip Pasa
1923 Τουρκική Δημοκρατία Τουρκική κλασσική Μουσική 1921, Rauf Yekta

Ο παραπάνω πίνακας, –ο οποίος αποτελεί μια επιτυχημένη δημιουργία του W. Feldman (1996: 36)–, καταδεικνύει με σαφήνεια ότι οι σχετικές Περίοδοι της οθωμανικής αυτοκρατορίας (*κλασσική, μέση, Τουλίπας, μοντέρνα κ.λπ.*), δεν συμπίπτουν με τις αντίστοιχες της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, οι δε πηγές ποικίλουν, αρχής γενομένης από τις Περσικές, τις αμειγώς οθωμανικές, τις περιηγητικές κ.λπ.

XIV. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΟΘΩΜΑΝΙΚΑ ΑΣΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΟΥΣ

Ερευνώντας για τις πηγές και τους χώρους δημιουργίας των κοινωνικοπολιτιστικών φαινομένων που εξετάζουμε, είναι αναγκαίο αν όχι απαραίτητο, πριν "εισχωρήσουμε" στα του Σαραγιού μουσικά δρώμενα, να στραφούμε περιφερειακά και να δούμε τις δομές των πόλεων και τελικά της Πόλης, που περιστοίχιζαν την Υψηλή Πύλη, και ειδικώτερα να στραφούμε αρχικά προς τις πρωταρχικές βάσεις της κοινωνίας, δηλαδή την οικογένεια, την ομάδα, την φυλή, την Πόλη Κράτος, τα Ελληνιστικά αστικά κέντρα της ανατολικής μεσογείου, τα πρώιμα Βυζαντινά, τα Βυζαντινά, τα Βενετικά όπως αυτά της Πελοποννήσου, της Κρήτης και των Ιονίων νήσων, τα υπό οθωμανική κατοχή και γιατί όχι στο τέλος ν' αναφερθούμε και στα μετεπαναστατικά νεοΕλληνικά αστικά κέντρα και στην οθωμανική κληρονομιά τους!!

Μια εμπεριστατωμένη έρευνα στα παραπάνω, κατά την άποψή μας, θα καταδείξει με σαφήνεια, ότι το άτομο, η οικογένεια και η ομάδα, λειτουργούν διαφορετικά στην περιφέρεια, από ότι στα αστικά κέντρα, δεδομένου ότι είναι τελείως διαφορετικές οι συνθήκες και οι ανάγκες συμβιώσεως και διαβιώσεως σ' αυτά, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται άλλου είδους μουσικές και τραγούδια απ' ότι στην περιφέρεια, μιας και το τραγούδι της εκάστοτε περιοχής και εποχής, αντικατοπτρίζει τα σύγχρονά του ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά φαινόμενα, αν και στις παραδοσιακές οθωμανικές πόλεις, το αστικό κέντρο ζούσε σε άμεση συνάρτηση και εξάρτηση από την περιφέρεια, πράγμα που σημαίνει αλληλοεπιρροή.

Από την στιγμή που οι άνθρωποι άρχισαν να δημιουργούν τους πρώτους μεγάλους οικισμούς όπου συγκεντρώνονταν πολλές οικογένειες με κοινές ρίζες και να δημιουργούνται οι πρώτες πόλεις, δηλαδή τα "χωνευτήρια" των επιμέρους πολιτιστικών στοιχείων της αγροτικής και κυνηγετικής περιφέρειας, οι ρυθμοί της ζωής τους άλλαζαν ημέρα με την ημέρα, αφού η αμειγώς κυνηγετική και κτηνοτροφικο-αγροτική τους κοινωνία μεταμορφωνόταν σιγά-σιγά σε αστική, δεδομένου ότι οι ανάγκες της πόλης για εργατικό δυναμικό ήταν διαφορετικές από της περιφέρειας. Η αστική οικονομία και δομή απαιτούσε, κτίστες, τεχνίτες, πραματευτάδες αλλά και καλλιτέχνες για να εκφράσουν και να απεικονίσουν τα νέα πρότυπα της κοινωνίας.

Τα φαινόμενα αυτά που άρχισαν από την πρώιμη αρχαϊκή περίοδο συνεχίστηκαν στον ίδιο περίπου οικονομικό και κοινωνικό ρυθμό αναπτύξεως και εκμεταλλεύσεως, έως και τα τέλη του 18ου αιώνα, οπότε με τα μαζικά λαϊκά επαναστατικά κινήματα και αργότερα την Βιομηχανική επανάσταση του Ευρωπαϊκού χώρου, άρχισαν να τίθενται νέες βάσεις και να δημιουργούνται νέες δομές για την αστική κοινωνία.

Επανερχόμενοι στο θέμα της κοινωνικής δομής των υπό οθωμανική κατοχή προβιομηχανικών Αστικών κέντρων της Μ. Ασίας και της στηρίξεώς τους σε επιμέρους

μικρές κλειστές κοινωνίες (μιλλιέτ και μαχαλάδες), που ήταν οι φορείς ξεχωριστών συχνά πολιτιστικών κληρονομιών, τα οποία Αστικά κέντρα γίνονταν τα "χωνευτήρια" αυτών των ξεχωριστών πολιτιστικών κληρονομιών, γεννήθηκε το μουσικό θέαμα και ακρόαμα που θα ερευνήσουμε στην παρούσα, το οποίο συγχώνευε και εμπεριέκλειε μέσα του, όλες τις πολιτιστικές τάσεις που συμβιούσαν στα μεγάλα Αστικά "κέντρα" και κυρίως στην Κωνσταντινούπολη.

Στηριζόμενο το μουσικό αυτό θέαμα και ακρόαμα, στις παμπάλαιες μουσικές ρίζες των αρχαιοελληνικών "τρόπων" και των Βυζαντινών "ήχων", στα πανηγύρια των Βυζαντινών, όπως αναφέρει και ο Φ. Κοικουλές στο έργο του "*Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*", στα αραβοπερσικά μακάμια και το Αλταϊκό παρελθόν του, δημιουργώντας πλέον τις δικές του νέες βάσεις, εξωτερικευόμενο από και δια των –σύμφωνα με τις νέες ανάγκες– εξελιγμένων μουσικών οργάνων, εκφραζόμενο δια και από των –στηριζομένων στούς αρχαίους ρυθμούς– χορών, γιγαντώθηκε μέσα από τον αστικό του στίχο, αλλά και το ιδιαίτερο "*μέλος*" του, το οποίο συχνά συνόδευε τις εκδηλώσεις του σουλτάνου, αλλά και το λαϊκό μιμοθέατρο, ή το θέατρο σκιών.

Αυτό το νέο μουσικό θέαμα και ακρόαμα που προέκυψε, εξέφραζε πλέον τις κοινές χαρές και λύπες, της "*Οθωμανικής Πόλης*", όπως αυτές βιώνονταν από τους συσωρευμένους απ' όλα τα μέρη της Ανατολικής Μεσογείου κατοίκους της, κάνοντάς το έτσι το μουσικοθέαμα αυτό, την πιο αγνή, πηγαία και αντικατοπτρισματική *μουσική* εκδήλωση της πρώιμης οθωμανικής "*αστικής*" κοινωνίας, σε βαθμό μάλιστα τέτοιο που σήμερα, πρέπει να στραφούμε προς αυτό προκειμένου να ανιχνεύσουμε ιστορικά, κοινωνικά, πολιτιστικά αλλά ακόμα και πολιτικά στοιχεία, που οι επίσημες ιστορικές καταγραφές των εκάστοτε κρατούντων ιστορικών όλων ανεξαιρέτως των εποχών και εθνών, δεν μας επιτρέπουν να τα έχουμε ξεκαθαρισμένα.

Ανιχνεύοντας τα στοιχεία και την δομή της οθωμανικής Πόλης, στηριζόμενοι στα λεγόμενα του καθηγ. Ν. Σαρρή, στις πανεπιστημιακές του παραδόσεις και σημειώσεις, βλέπουμε πώς, η οποιαδήποτε πόλη ως κέντρο μιας ευρύτερης περιοχής δεν είναι οικονομικά αυτόνομη, αλλά συνδέεται άρρηκτα με την παραγωγή της περιφέρειάς της.

Με άλλη διατύπωση, η έλλειψη αυτονομίας είναι ταυτόχρονα και έλλειψη αυτάρκειας. Η πόλη δηλαδή, λειτουργεί και εξειδικεύεται σε σχέση προς την παραγωγή της οικονομικής ζώνης που την περιβάλλει. Αυτήν ουσιαστικά ελέγχει και από αυτήν αντλεί δύναμη και ζωή. Βέβαια αυτή η αρχή, είναι κοινή τόσο για τις παραδοσιακές, όσο και για τις σύγχρονες πόλεις. Στις παραδοσιακές πόλεις, η παραγωγή της περιβάλλουσας την πόλη οικονομικής ζώνης είναι αγροτική και στηρίζεται σε μια γεωργική τεχνολογία, δηλαδή στο αλέτρι, τον ανεμόμυλο, το μουλάρι ως μέσο μεταφορικό κ.ο.κ. Το γεωργικό υπερπροϊόν της περιοχής αυτής ελέγχεται από την πόλη, στην οποία η παραγωγή συνήθως καταλήγει.

Οι Οθωμανοί Τούρκοι, δεν ίδρυσαν νέα αστικά κέντρα. Αυτό, μάλλον οφείλεται στο γεγονός της έλλειψης αστικής παράδοσης, αλλά και της έλλειψης συνήθειας μόνιμης εγκατάστασης, αφού ο νομαδικός χαρακτήρα της φυλής τους, οδηγούσε τους εκάστοτε κρατούντες σε μη μόνιμη εγκατάσταση σε συγκεκριμένο τόπο. Γι' αυτό το λόγο, όπως επισημαίνει ο καθηγ. Ν. Σαρρής, παρατηρείται μια επέκταση, αλλά συγχρόνως

και μια φροντίδα των προϋφιστάμενων αστικών παραγωγικών κέντρων και όχι η δημιουργία νέων, από τους οθωμανούς, οι οποίοι όταν εκφύλισαν τον νομαδικό τους χαρακτήρα, προτίμησαν να κάτσουν και να συντηρήσουν "*τα έτοιμα*".

Ωστόσο, μέσα στη μακραίωνη ιστορική διαδρομή, ορισμένες πόλεις απέκτησαν ιδιαίτερη σημασία, ενώ άλλες έχασαν τη σπουδαιότητά τους. Έτσι, σημειώνεται μεταφορά του επίκεντρου της αστικής ζωής από την κεντρική Μικρά Ασία προς τη δυτική, δηλαδή την Ιωνία, τη Θράκη και την Προποντίδα, ακολουθώντας το ρεύμα μετακίνησης του πληθυσμού, παράλληλα προς τις μεταλλαγές της οικονομίας γενικά και ειδικώτερα της παραγωγής.

Σχετικά με την μορφολογία τους, οι οθωμανικές πόλεις, διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά των πόλεων των Μέσων Αιώνων. Πρώτα απ' όλα υπάρχει ένα κέντρο στο οποίο βρίσκεται ένα τουλάχιστον τέμενος, τα γραφεία του συγκεντρωτικού κράτους (στην Πρωτεύουσα το "σαράι, στα σαντζάκια το κονάκι του σαντζάκ-μπέη και στα εγιαλέτια το σαράι του μπεηλέρμπεη).

Υπήρχε επίσης, ο φυσικός χώρος που συγκεντρώνονταν όλοι οι επαγγελματίες και χειροτέχνες. Ο χώρος αυτός δεν ήταν άλλος από την αγορά ή *τσαρσί*, που ήταν η συνήθης αγορά ειδών καθημερινής κατανάλωσης. Στην αγορά, το χαρακτηριστικό κτίριο ήταν το μπεζεστένι (δημοπρατήριο) το οποίο όμως το συνατούμε και σε άλλες κοινωνίες, ίσως κάτω από διαφορετικές συνθήκες[1].

Το μπεζεστένι-δημοπρατήριο λοιπόν, ήταν ένα κτίριο με σύνθετη λετουργικότητα, όπου σε μερικά καταστήματα φυλασσόταν το εμπόρευμα του εμπόρου, τα πολύτιμά του αντικείμενα, ακόμη και τα χρήματά του, εκεί δε ταυτόχρονα γίνονταν οι εμπορικές συναλλαγές, ενώ το ίδιο το κτίριο δεν έπαυε να είναι κάτι μεταξύ αποθήκευσης εμπορευμάτων και έδρας των συντεχνιών. Το μπεζεστένι (συνήθως σκεπαστή αγορά με στοές από καταστήματα) μαζί με τα παραπάνω κυβερνητικά κτίρια, βρίσκονταν συνήθως στην κεντρική πλατεία της πόλης και αποτελούσαν τον πυρήνα της.

Στη συνέχεια, μετά το εμπορικό κέντρο, έρχονται οι συνοικίες, ή γειτονιές (μαχαλάδες) όπου ήταν και οι τόποι διαμονής των κατοίκων. Πρέπει να διευκρινηθεί, ότι στις οθωμανικές πόλεις, οι συνοικίες δεν διακρίνονταν ανάλογα με την κοινωνική διαστρωμάτωση, αλλά ανάλογα προς τις εθνικές και θρησκευτικές κοινότητες. Με άλλα λόγια, οι μουσουλμάνοι δεν συμβιούσαν με τους μη μουσουλμάνους, αλλά και οι Ρωμηοί ορθόδοξοι χριστιανοί ζούσαν σε άλλη συνοικία, από τους Αρμενίους Γρηγοριανούς χριστιανούς και τους καθολικούς χριστιανούς (Λεβαντίνους).

Έτσι λοιπόν και σύμφωνα με την παραπάνω λογική, έχουμε τον "ρωμηομαχαλά", τον "αρμενομαχαλά", τον "φραγκομαχαλά", όπως έχουμε και τον "τουρκομαχαλά". Πλούσιοι και φτωχοί της ίδιας εθνικοθρησκευτικής ομάδας διαβιούσαν υποχρεωτικά μαζί στην αυτή συνοικία[2].

Σχετικά με την ιδέα του διαχωρισμού των μουσουλμάνων από τους άπιστους, πρέ-

1. Π.χ. Στις πόλεις της Ιταλίας υπήρχαν τα fondaco (όπως στη Βενετία), στο Λονδίνο το Guidhall και στις Γερμανικές πόλεις τα Kaufhalle, που επιτελούσαν ανάλογες λειτουργίες.

2. Νεοκλής Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. σημειώσεις.

πει να σημειωθεί ότι η πρακτική αυτή, εμφανίζεται ήδη στις πηγές του 14ου αιώνα. Όταν ο άραβας Ιμπν Μπαττούτα, επισκέφθηκε την Αττάλεια, βρήκε πέντε μεγάλες συνοικίες στην πόλη. Των Εβραίων, των ξένων χριστιανών εμπόρων, των Ελλήνων, του Εμίρη, των αξιωματούχων του και των Μαμελούκων και τέλος των μουσουλμάνων.

Παρόμοιος διαχωρισμός υπήρχε στο Γκαραντάι Μπολού. Σε άλλες πόλεις, ορισμένες φορές οι χριστιανοί εκδιώκονταν τελείως, όπως έγινε στη Δάδυβρα στα τέλη του 12ου αιώνα και στην Έφεσο αμέσως μετά την κατάκτησή της στις αρχές του 14ου αιώνα. Είναι πιθανόν ότι ο περιορισμός διαφόρων ομάδων ανάλογα με την θρησκεία τους σε χωριστές συνοικίες εφαρμοζόταν κατά τη διάρκεια όλης της περιόδου, και γεγονός είναι, ότι και οι Βυζαντινοί εφάρμοζαν την τακτική αυτή[3].

Στην οθωμανική πόλη και σε ορισμένες συνοικίες της, διαβιούσαν ομάδες που προέχονταν από συγκεκριμένο διαμέρισμα της αυτοκρατορίας (π.χ. στον "Ανδρεομαχαλά" της Χάλκης της Προποντίδας είναι συγκεντρωμένοι οι προερχόμενοι από την Άνδρο, στο Γαλατά της Κων/πολης, βρίσκονται οι παροικίες των Χίων, των Κεφαλλήνων στα Ψαμάθεια ή Ψωμαθά των Καραμανλήδων κ.λπ.).

Οι Βόσνιοι, οι Αλβανοί (Αραναούτηδες) και οι Τσιγγάνοι ζούσαν, σε ξεχωριστές συνοικίες στην περιφέρεια της πόλης. Πρόκειται για υποβαθμισμένες συνοικίες που στέγαζαν απόβλητες μειονότητες, μεταξύ των οποίων και τα slums των Εβραίων[4].

Έξω από την πόλη βρίσκονταν τα *"παράπολα"*, δηλαδή οι αγροί, οι τόποι παραθερισμού κ.λπ., όπου από τη μια υπήρχαν τα θέρετρα των πλουσίων οικογενειών, όπως επί παραδείγματι το *Μέγα Ρεύμα* της Κων/πλης των Φαναριωτών, ενώ από την άλλη, δηλαδή σε άλλη τοποθεσία, τα εργαστήρια ορισμένων βιοτεχνών, η φύση της εργασίας των οποίων προϋπέθετε ρύπανση και δυσοσμία του περιβάλλοντος, όπως είναι οι ταμπάκηδες (*βυρσοδέψες*), οι κεραμοποιοί κ.λπ.[5].

Ειδικά για τα θέρετρα, όπως αναφέρει ο κ. Σαρρής, έχουμε να παρατηρήσουμε πως η αρχή, είχε γίνει από την ίδια την Κων/πολη, όπου η ευμάρεια και η χλιδή, επέτρεπαν σε οικονομικά ευκατάστατους, να διατηρούν και θερινή κατοικία. Η συνήθεια αυτή, γενικεύτηκε μετά το 18ο αιώνα και σε άλλα διαμερίσματα της αυτοκρατορίας. Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί πως η Κων/πολη, ανεξάρτητα του εάν ήταν η πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, παρέμενε από άποψη μορφολογίας των οθωμανικών πόλεων, υποδειγματική, υπό την έννοια πως υπήρξε η κυριότερη πόλη, όχι μονάχα για την κυρίαρχη εθνότητα, ή την ιθύνουσα τάξη των στρατογραφειοκρατών οθωμανών, αλλά και για όλες τις εθνότητες της αυτοκρατορίας, κυρίως όμως για την Ελληνική[6].

Η Κων/πολη ήταν, όπως την αποκαλεί ο Δημητράκης Καταρτζής, και παρουσιάζει στις πανεπιστημιακές του σημειώσεις ο καθηγ. Ν. Σαρρής, η Μητρόπολη του (Ρωμέικου) Γένους. Απ' αυτήν ξεκινούν δύο παραδόσεις, αφενός η αστική παράδοση (δηλα-

3. Σπ. Βρυώνης, ΜΙΕΤ, 1996: 202, *Η παρακμή του μεσαιωνικού Ελληνισμού και η διαδικασία εξισλαμισμού της Μ. Ασίας.*

4. Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, μτφ. Σούλα Μπόζη, εκδ. Τροχαλία.

5. Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, μτφ. Σούλα Μπόζη, εκδ. Τροχαλία.

6. Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, σχόλια μετφ. Σούλα Μπόζη, εκδόσ. Τροχαλία, 1992.

Η Αγιά Σοφιά το 1870

δή των πόλεων) και αφετέρου η αστική (αστικής τάξης) όχι μόνο των Ελλήνων, αλλά και των άλλων εθνοτήτων της Αυτοκρατορίας, όπως είναι οι Αρμένιοι.

Για τους Τούρκους η αστική τους παράδοση, φαίνεται πως ξεκινάει, όχι από την Κωνσταντινούπολη, αλλά από την Θεσσαλονίκη και αφορά τους "*ντουμέ*" ή "*ντονμέδες*" (μια ομάδα εξισλαμισμένων, ήδη από το 17ο αιώνα Εβραίων), οι οποίοι και στις αρχές ακόμα του 20ού αιώνα ήταν οι πρώτοι της πόλης αυτής.

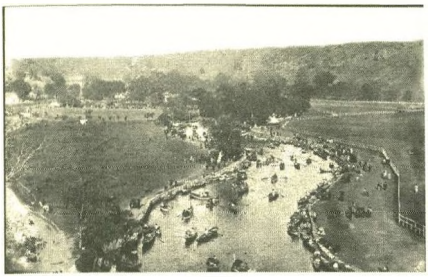
Επανερχόμενοι, στο θέμα των συνοικιών και σύμφωνα με τα μέχρι τώρα εκτεθέντα, προκύπτει ότι η εκκλησία και το τζαμί, αποτελούσαν τον πυρήνα της συνοικίας, ως αυτόνομης και ιδιαίτερης κοινωνικής ομάδας, δομημένης, τόσο σε βάση τοπική, όσο και εθνικο-θρησκευτική.

Γύρω απ' τον ευκτήριο οίκο (σύμβολο της κοινωνίας των μέσων αιώνων), όπου συναθροιζόταν το εκκλησίασμα, δηλαδή οι πιστοί, αναπτυσσόνταν σε γεωμετρική διάταξη η συνοικία, σύμφωνα δε και προς την ιδιομορφία των τοπικών συνθηκών, οικοδομούνταν και οι κατοικίες τους.

Όπως προείπαμε, ορισμένες συνοικίες-μαχαλάδες έπαιρναν το όνομά τους από την εθνικοθρησκευτική ιδιότητα των κατοίκων τους, π.χ. ρωμηομαχαλάς, φραγκομαχαλάς, κ.λπ., άλλες όμως έπαιρναν το όνομά τους, από τις εγκαταστάσεις που βρίσκονταν σ' αυτές, όπως για παράδειγμα στην Κωνσταντινούπολη, στην άκρη του Κεράτειο κόλπου, η συνοικία του *Κιαγιταχάνε* (χαρτοποιείου) από το εργοστάσιο χάρτου, που χρησιμοποιούσε το νερό του ομώνυμου ποταμού, ή ο Τοπχανές (στην Κωνσταντινούπολη, ή και στα Χανιά της Κρήτης) από το εργοστάσιο πυροβόλων.

Άλλες πάλι συνοικίες, έπαιρναν την ονομασία τους από τις λαϊκές αγορές που πραγματοποιούνταν σ' αυτές, ορισμένες ημέρες της εβδομάδας, όπως "Σαλ ι παζαρ ι" (παζάρι της Τρίτης) "Περσεμπέ παζαρί" (παζάρι της Πέμπτης) κ.ο.κ. Μάλιστα ο Αρμένιος Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, στο έργο του, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680* (μτφρ. Σούλα Μπόζη, εκδ. *Τροχαλία)* και στις σελίδες 111 και 112, αναφέρει τα εξής σχετικά με τις λαϊκές αγορές:

> "*... Στην Πόλη, εκτός από τις διάφορες αγορές και τα δύο μπεζεστένια, στήνονται πολλές υπαίθριες αγορές στις συνοικίες. Θα τις αναφέρω κατά περιοχή. Κάθε Παρασκευή, έχουμε συνολικά εξ αγορές. Την πρώτη στη Χρυσούπολη, τη δεύτερη στο Εντιρνέ-καπί, την τρίτη στο Μουσταφά-πασά, κοντά στο Σουλεϋμαναστήρ (στα Ψωμαθειά)... στην έκτη στο Κασίμ-πασά, μαζεύονται οι πλανόδιοι πωλητές ρουχισμού. Κάθε Σάββατο, έχουμε αγορά στο Αλήπασα, που πέφτει στο κέντρο της Πόλης και στο Κουλακσίζ, που γειτονεύει με το Κασίμ-πα-*



Η περιοχή Kağithane το 1920

σά. Τις Κυριακές, στήνεται αγορά στο Αβράτ παζάρι (το μεγάλο σκλαβοπάζαρο της Πόλης), στην περιοχή της στήλης του Αρκαδίου. Παλιά, μέχρι την ανέγερση του βαλιντέ τζαμί, κάθε Δευτέρα στήνονταν αγορά στο Ματζουντζού. Κάθε Τρίτη (Σαλί), έχουμε αγορά στο Σαλί-παζάρ, ανάμεσα στον Τοπαχανέ και το Φιντικλί, δύο συνοικίες στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε. Κάθε Τετάρτη (Τσαρσαμπά), έχουμε αγορά στο Τσαρσαμπά-παζάρ, κοντά στη μονή της Παμακαρίστου. Τις Πέμπτες, στήνεται αγορά στο Γαλατά. Στις δύο πλευρές του δρόμου, μέχρι την πύλη του Πύργου, παρατάσσονται στη σειρά οι σερμπετζήδες που πουλάνε φάρμακα..."[7].

Σε ορισμένες συνοικίες, το όνομα προέκυπτε, από τον τόπο προέλευσης των κατοίκων τους λόγου χάρη Γενή Μαχαλλέ (ή Γενισεχήρ) για τους πρόσφυγες της ομώνυμης πόλης (Λάρισας), Ανδρεομαχαλάς (στη Χάλκη της Προποντίδας από τους πρόσφυγες της Άνδρου). Άλλες συνοικίες τέλος αποκτούσαν το όνομα ορισμένου ιδρύματος, ή προσωπικότητας που αφιέρωνε στον μαχαλά, ένα κτίριο, ή ένα τζαμί (λ.χ. Μαχμούτ πασά), ή ενός αγίου στο όνομα του οποίου υπήρχε μια εκκλησία (λ.χ. Αγία Τριάδα) ενώ άλλες συνοικίες διατηρούσαν ακόμα και βυζαντινά τοπωνύμια, έστω και παρεφθαρμένα (π.χ. Τατάβλα).

Η παραπάνω μορφολογική παράθεση, της τυπικής οθωμανικής πόλης, περιλαμβάνει μόνον την "*ραχοκοκκαλιά*" της, δηλαδή, την αγορά, το διοικητήριο, τους ναούς και τις συνοικίες-μαχαλάδες, χωρίς να υπεισέρχεται σε επιμέρους μορφολογικά στοιχεία, όπως οι τεκκέδες (*μοναστήρια*) των διαφόρων μουσουλμανικών αιρέσεων, (π.χ. Μεβλεβί και Μπεκτασί δερβίσηδες), ή τα καφενεία, τους μεϊχανέδες (*μουσικές ταβέρνες*), τα χαμάμ (δημόσια λουτρά) τις γειτονιές των λιμανιών, την εσωτερική δομή του σαραγιού και τα απόκρυφα του χαρεμιού, αφού τα επιμέρους αυτά στοιχεία, θα τα αναλύσουμε στα αμειγώς μουσικολογικά κεφάλαια, σε συνάρτηση με τις μουσικές που παίζονταν σ' αυτά.

Η Κωνσταντινούπολη λοιπόν, που με το πληθυσμιακό της μωσαϊκό και τα μουσουλμανικά της ιδρύματα, είχε μεταβληθεί κατά τους δύο πρώτους αιώνες της κατακτήσεώς της σε πόλη τυπικά ισλαμική, άρχισε κατόπιν των τουρκοβενετικών πολέμων, ιδίως μετά το 1669, να αποβάλει το παλιό της χρώμα και να γίνεται ένα εμπορικό κέντρο που συγκέντρωνε το ενδιαφέρον του πολιτικού και οικονομικού κόσμου

7. Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, μτφ. Σούλα Μπόζη, εκδ. Τροχαλία.

της Ευρώπης. Οι "φράγκοι" έμποροι πολλαπλασιάστηκαν και οι εγκαταστάσεις των Γάλλων, των Άγγλων και των Ολλανδών έγιναν δεκάδες, σε αντίθεση με αυτές των Γενοβέζων οι οποίες μειώθηκαν.

Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και με τον Ελληνικό πληθυσμό της Πόλης, όπου εκτός από τους πρώτους πυρήνες που εξακολουθούσαν να μένουν σ' αυτή μετά την Άλωση, ή εγκαταστάθηκαν στα χρόνια του Μεχμέτ Β' και του Σουλεϊμάν του Α', άρχισαν να καταφθάνουν Έλληνες απ' όλα τα διαμερίσματα του Ελληνισμού, όπως τη Θράκη, τη Μακεδονία, την Ήπειρο, την Πελοπόννησο και τα νησιά, τον Πόντο και τα παράλια της Ιωνίας, αναζητώντας εργασία και καλύτερους όρους διαβιώσεως[8].

Οι εγκαταστάσεις αυτές, δεν συντελούσαν μόνο στη δημογραφική μεταβολή από πλευράς εθνικής προέλευσης των κατοίκων της, αλλά όπως είναι φυσικό, και στην αύξηση του πληθυσμού. Έτσι οι κάτοικοι της *Πόλης*, στο τέλος του 17ου αιώνα είχαν φτάσει τις 740.000, παρά τις θανατηφόρες επιδημίες που τους μάστιζαν, απ' αυτούς δε το 42% σύμφωνα με μαρτυρία του Γάλλου εμπόρου Fabre ήταν χριστιανοί. Στο σημείο αυτό πρέπει ν' αναφέρουμε ότι από την εποχή της αλώσεως (1453) έως και το 1954, ο πληθυσμός των Ελλήνων της Πόλης, ποτέ δεν έπεσε κάτω από το 38% με 40% του εκάστοτε πληθυσμού της, σε αντιδιαστολή με σήμερα που είναι μόλις το 0,002% του σημερινού πληθυσμού της, όπως συχνά αναφέρει ο καθηγ. Ν. Σαρρής.

Οι Έλληνες αυτοί, που όπως είδαμε προηγουμένως, προέρχονταν απ' όλα τα σημεία του Ελληνισμού, ξεκίνησαν την δραστηριότητά τους σαν μικροέμποροι, ναυτικοί, τεχνίτες και γεωργοί, σύντομα όμως αποτέλεσαν το πιο ζωτικό στοιχείο στο εμπόριο, στις τέχνες και στην οικονομική γενικά ζωή της οθωμανικής πρωτεύουσας.

Οι πυκνότερες Ελληνικές εγκαταστάσεις ήταν στο τμήμα που άρχιζε από το Μπαλατά (κοντά στο Φανάρι) και τελείωνε στο Τζιμπαλί, συχνά όμως επεκτεινόταν και σε ορισμένα προάστεια όπως στο Κορούτσεσμε (Ξηροκρήνη), στο Αρναούτκιοϊ (Μέγα Ρεύμα), στο Μπουγιούκντερε (Βαθυρρύακα), στα Θεραπειά και σε χωριά της απέναντι μικρασιατικής ακτής, όπως το Σκούταρι, ή η Χρυσοκέραμος (Τσεγκέλκιοϊ).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Ελληνικός αυτός κόσμος των εποίκων, παρότι είχε στενή σχέση με το Πατριαρχείο και τους Φαναριώτες, δεν ταυτίστηκε απόλυτα με την ανερχόμενη Ελληνική αριστοκρατία της Πόλης, ούτε οργανώθηκε σε κοινότητες όπως το υπόλοιπο Ελληνικό στοιχείο της διασποράς, παρά μόνον σε επαγγελματικές συντεχνίες και τούτο προφανώς διότι το Πατριαρχείο μπορούσε να προστατεύσει και να ενισχύσει σε περίπτωση ανάγκης τους Έλληνες που ζούσαν στην Πόλη.

Από την μεταβυζαντινή Ελληνική κοινωνία που συσπειρώθηκε γύρω από το Πατριαρχείο διακρίθηκαν οι νησιώτες έμποροι, –κυρίως οι Χιώτες (μετά το 1566)–, οι δε πλουσιώτεροι απ' αυτούς επιδιώκοντας να βρίσκονται σε απόσταση αναπνοής απ' αυτό (το Πατριαρχείο), το ακολουθούσαν σε όλες του τις περιπλανήσεις εντός των συνοικιών της Πόλης, έως ότου εγκατασταθεί οριστικά στο Φανάρι το 1601.

Εκεί λοιπόν, στο Φανάρι έγιναν κατά τον 17ο και 18ο αιώνα μεγάλα αρχοντικά στα

8. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμοι Ι και ΙΑ, Εκδοτική Αθηνών.

Ο Πύργος του Γαλατά το 1920

οποία στεγάσθηκε η νέα ιθύνουσα τάξη των Ελλήνων της Πόλης, η τάξη των αποκαλούμενων Φαναριωτών[9].

Λόγω του ότι το Πατριαρχείο αποτελούσε, όχι μόνον τη θρησκευτική, αλλά και την πολιτική ηγεσία των υποδούλων, οι Φαναριώτες φρόντισαν να το προσεταιρισθούν, πέτυχαν δηλαδή να τοποθετήσουν τα παιδιά τους στις κυριώτερες θέσεις της Πατριαρχικής αυλής, με αποτέλεσμα βαθμιαία πολλά από τα υψηλά αξιώματα της Ορθοδοξίας να περάσουν στα χέρια τους. Τον 17ο αιώνα ήταν σε θέση να ελέγχουν την κεντρική οργάνωση της Εκκλησίας, χωρίς οι ίδιοι να επιδιώκουν θέσεις επισκόπων ή πατριαρχών. Με αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε ένας δεσμός αμοιβαίας εξαρτήσεως, σύμφωνα με τον οποίο οι Φαναριώτες χρειάζονταν το πνευματικό κύρος της Εκκλησίας για να προβληθούν ως κοσμικοί άρχοντες των υποδούλων, ενώ η Εκκλησία χρειαζόταν την πολιτική δεξιότητα και την οικονομική συμπαράσταση των Φαναριωτών για να αντεπεξέρχεται από τις δυσχέρειες που αντιμετώπιζε.

Εξάλλου, ένα σημαντικό μέρος της δυνάμεώς τους οι Φαναριώτες το όφειλαν στη δυνατότητά τους να μεσολαβούν στην Υψηλή Πύλη για να εισηγούνται αιτήματα των συμπατριωτών τους, ή για να αποτρέπουν την επιβολή κυρώσεων σ' αυτούς. Η εμφάνιση των Φαναριωτών ως πολιτικών, διοικητικών (ιδιαίτερα στην Μολδοβλαχία) και κοινωνικών παραγόντων, πρέπει να αναχθεί στο διάστημα 1613-1673, όταν ο Παναγιώτης Νικούσιος γιος Τραπεζουντίου, έγινε μεγάλος δραγουμάνος (μεταφραστής) της Πύλης και μεσολάβησε στην παράδοση του Μεγάλου Κάστρου της Κρήτης (1669) μεταξύ Βενετών και Τούρκων[10].

Όπως αναφέρει ο καθηγ. Ν. Σαρρής, *η αναζήτηση σ' αυτούς "αριστοκρατικής" καταγωγής μάλλον θα είναι άσκοπη, αφού ο γενάρχης των Σουτσαίων, για παράδειγμα, ήταν γαλατάς, των Μαυροκορδάτων γυρολόγος, των Σκαρλάτων κρεοπώλης κ.ο.κ.*

Ωστόσο, εξαιτίας των οικονομικών διακυμάνσεων, δημιούργησαν μεγάλες περιουσίες, είχαν οικονομικές δοσοληψίες με ισχυρούς παράγοντες της οθωμανικής *κυβέρνησης* και απέκτησαν έτσι πολιτική επιρροή.

Είναι χαρακτηριστικό ότι όλα τα άτομα της προκείμενης πλουτοκρατίας, φρόντισαν να μορφώσουν τα παιδιά τους, παρέχοντας υψηλής στάθμης παιδεία, και για το σκοπό αυτό τα έστελναν στο εξωτερικό.

Δεν έχει τόση σημασία η εθνική-αιματολογική καταγωγή και καθαρότητα των Φαναριωτών, αφού αρκετοί απ' αυτούς δεν ήταν "Έλληνες" με τη φυλετική σημασία του όρου, αλλά "ξένοι", όπως για παράδειγμα, η οικογένεια Γκίκα που ήταν αλβανικής καταγωγής, ενώ οι Αρίσταρχοι, ήταν Αρμένιοι.

9. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμοι Ι και ΙΑ, Εκδοτική Αθηνών.
10. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμοι Ι και ΙΑ, Εκδοτική Αθηνών.

Ούτε τόπος καταγωγής τους είναι η Κωνσταντινούπολη, αφού οι Μαυροκορδάτοι ήταν από τη Χίο, οι Μαυρογέναι από την Πάρο, οι Υψηλάντηδες από τον Πόντο. Ωστόσο η παιδεία τους αγκάλιαζε με πάθος της Ελληνικές πηγές, η πίστη τους παρέμενε απαρέγκλητα προσκολλημένη στην Ορθοδοξία, τα δε ήθη τους, ήταν αυστηρά.

Όπως σημειώνει ο καθηγ. Ν. Σαρρής, "*... μέσα στον ανείπωτο ανταρχισμό, που εκφράζει η συμπεριφορά τους, –τυραννική προς τους κατώτερους και δουλική προς τους ανώτερούς τους–, αναβίωναν τη βυζαντινή παράδοση...*".

Είναι αδύνατο να αντιληφθεί κανείς το ρόλο των Φαναριωτών μέσα στην Ελληνική ιστορία, αν δεν έχει υπόψη του το οθωμανικό σύστημα. Στον απόλυτο θεοκρατισμό του τελευταίου συνυπάρχουν, μαζί με το "ιερό" στοιχείο, το "σερ' η" και το κοσμικό, το "ουρφ'η".

Παραστατικά μπορούμε να πούμε ότι οι Γενίτσαροι εκπροσωπούν το δεύτερο, ενώ οι "ουλεμά", δηλαδή οι θεολόγοι-νομοδιδάσκαλοι του Ισλάμ το πρώτο.

Οι Φαναριώτες λοιπόν κατ' αντιστοιχία, ήταν η "κοσμική" δύναμη, που ορθώθηκε έναντι της "ιεράς", που συγκροτούσε το Πατριαρχείο και όπως στο οθωμανικό σύστημα, –τμήμα και ομοίωμα του οποίου είναι και η επίσημη συγκρότηση της ελληνικής "*εθνικής κοινότητας/έθνους*"–, όπως εξάλλου και κάθε άλλης εθνικής κοινότητας, το *κοσμικό* στοιχείο νομιμοποιείται στην πραξιολογία του από το "*ιερό*", ώστε ανάμεσα σ' αυτό και το "κοσμικό" να υπάρχει μια συνεχής συναλλαγή και εξισορρόπηση. Όπως κατ' αναλογία, για την εδραίωση στον πατριαρχικό –ή μητροπολιτικό– θρόνο, η εκκλησιαστική ιεραρχία, είχε ανάγκη από την πολιτική υποστήριξη των Φαναριωτών, έτσι και οι Φαναριώτες φρόντιζαν, ώστε η καλλιέργεια της παιδείας, στην οποία επιδίδονταν, να είναι πάντα σύμφωνη προς τη Φιλοσοφία, όπου η "*φιλοσοφία*" χρησιμοποιείται, απ' όσους αναδεικνύονται ακάματοι εργάτες της, ως ταυτόσημη έννοια της "*Παιδείας*", και μάλιστα της ανώτερης.

Κατόπιν λοιπόν αυτών των καταστάσεων, ήταν φυσικό και επόμενο ν' αναπτυχθεί ένα είδος λόγιου, αστικού τραγουδιού της Πόλης από τους φαναριώτες, προκειμένου να εκφράσει τις καταστάσεις και τις εμπειρίες της ζωής τους, οι οποίες είχαν νησιώτικο κυρίως παρελθόν, κοσμοπολίτικο Κωνσταντινοπολίτικο παρόν και δυτικό alla franga, προσανατολισμό.

Τέλος ιδιαιτέρα μνεία πρέπει να γίνει για τις επαγγελματικές συντεχνίες των Ελλήνων της Πόλης, όπως αυτή των γουναράδων, των ραφτάδων, των σαραφήδων (αργυραμοιβών), των αργυροχρυσοχόων, των βουτσάδων (βαρελάδων), των λαδάδων, των βασματζήδων (τυπωτών υφασμάτων), των μακελλάρηδων (κρεοπωλών), ή των μουσικών, τις οποίες θα αναλύσουμε και σε άλλο σημείο της παρούσας, στηριζόμενοι στα όσα αναφέρει για τις συντεχνίες και τις γιορτές τους ο Evliya Celebi.

Η διαμόρφωση ενός νέου κοινωνικού τύπου ατόμου, του λεγομένου ***Κωνσταντινουπολίτη***-Ιστανμπουλού, με την υπεροχή που του προσέδιδε, η ιδιότητα του *πρωτευουσιάνου*, του κατοίκου δηλαδή μιας μεγαλούπολης, η οποία ταυτόχρονα, ήταν και η Μητρόπολη της εθνότητας/θρησκεύματος στην οποία ανήκε ο καθένας, ανατρέχει σ' αυτή την περίοδο.

Μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα, η καθημερινή ζωή του κοινωνικού αυτού τύπου,

του *Κωνσταντινουπολίτη* δηλαδή, περιοριζόταν σ' ένα πολιτισμικό περιβάλλον τριών παραδοσιακών χώρων και συγκεκριμένα, **α)** στην ιδιωτική του κατοικία, η οποία κάλυπτε τις ποικίλες δραστηριότητες της οικογένειάς του, **β)** στην εκκλησία για τους χριστιανούς και τα τζαμιά και τους τεκέδες για τους μουσουλμάνους που κάλυπταν τη θρησκευτική τους ζωή και **γ)** στις αγορές (*τσαρσιά*) που κάλυπταν τις εμπορικές και οικονομικές τους συναλλαγές.

Με την εμφάνιση των ***καφενείων*** και την ανάπτυξη των ***μεϊχανέδων*** (*μουσικών ταβερνών*) και των καπηλειών, σιντελείται μια υπέρβαση αυτών των στενών ορίων της καθημερινότητας. Ειδικότερα, στα πλαίσια των χώρων των καφενείων και των ταβερνών, παράγεται στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη, ένας νέος τρόπος ζωής, στον οποίο το λαογραφικό στοιχείο, διασταυρώνεται με τα στοιχεία της θρησκείας και του εμπορίου, αρχίζουμε δηλαδή να έχουμε γνήσια στοιχεία αστικής λαογραφίας, σαν αυτά που πολύ αργότερα (1885), κατέγραψε ο Θεοδ. Βελλιανίτης, στην Αθήνα και τον Πειραιά[11].

Παράλληλα, η εποχή του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, συμπίπτει με την τελική διαμόρφωση της παραδοσιακής οργάνωσης την οποία, από πολιτιστική άποψη, εκφράζουν τα είδη των καφενείων και τα οποία στη συνέχεια θα χαρακτηρίζουν την ζωή των πόλεων, όπως αναλυτικά θα δούμε σε ειδικό κεφάλαιο.

Η οθωμανική αυτοκρατορία και ο τρόπος ζωής της, προϋπέθετε, όπως είδαμε, κλειστές κοινωνικές ομάδες. Ήταν δηλαδή μια κοινωνία θεσμισμένων, κατ' άτεγκτο τρόπο κοινωνικών και εθνικοθρησκευτικών, αλλά και φυλετικών διακρίσεων.

Η περίπτωση των κλειστών εθνικοθρησκευτικών κοινοτήτων που μας απασχόλησε ήδη, αποτελεί εκδήλωση της βασικής αυτής οργανωτικής και λειτουργικής αρχής του συστήματος, αλλά δεν είναι αποκλειστική, όπως επισημαίνει ο καθηγ. Νεοκλής Σαρρής.

Γενικά πάντως, το σύνολο της κοινωνίας, διακρίνεται σε στεγανές κατηγορίες, τις επαγγελματικές τάξεις (sinif). Οι ασκούντες την εξουσία συγκροτούνται στις δικές τους τάξεις, που είναι οι στρατιωτικοί, οι γραφειοκράτες και οι νομομαθείς θεολόγοι (ulema).

Οι αγρότες (ρεαγιά) διακρίνονται από τους κατοίκους των πόλεων (μπερεαγιά) και συνεπώς, οι διακρίσεις αυτές είναι ορατές και ακολουθούν κανονιστικές διατάξεις που θεσπίζει το ίδιο το κράτος. Έτσι λοιπόν, κατοικίες και αμφίεση ανταποκρίνονται στο κοινωνικοατομικό καθεστώς (social status) των κρατούντων, αλλά και των υπηκόων μέσα στα πλαίσια της αυστηρής κατηγοριοποίησης.

Δύο είναι επομένως οι βασικοί άξονες της εμφανούς σημειολογίας των κοινωνικών διακρίσεων στην οθωμανική αυτοκρατορία, αυτός που αφορά την αμφίεση και αυτός που αφορά τις κατοικίες. Αμφότεροι λειτουργούν παράλληλα και επάλληλα και είναι αναγκαστικού δικαίου, δηλαδή δεν είναι δυνατή η παρέκκλιση από τους κανόνες που καθορίζουν την αμφίεση και την κατοικία, αναλόγως προς την "τάξη", ή ορθότερα την κοινωνική (και ταυτόχρονα την εθνικοθρησκευτική) κατηγορία στην οποία ανήκει έκαστος.

Η φαναριώτικη αρχιτεκτονική, είχε την ιδιομορφία να μη προκαλεί εξωτερικά. Ωστόσο, εσωτερικά, ο διάκοσμος και η διαρρύθμιση ανταποκρινόταν στο υψηλό κοι-

11. Παναγ. Κοινάδης, *Καθημερινή της Κυριακής*, 1993.

νωνικά ατομικό καθεστώς των ιδιοκτητών. Το ίδιο συμβαίνει και με τα αρχοντικά σε επαρχιακές πόλεις, όπως η Καστοριά και τα Σιάτιστα, λόγω της οικονομικής τους ανάπτυξης από το εμπόριο.

Ο Γεδεών, προκειμένου για τα φαναριώτικα αρχοντικά, περιγράφει:

> "... *τα οικήματα ταύτα, όσα ήσαν λιθόκτιστα, διεκρίνονται δια το ερυμνόν των τοίχων, το σκοτεινόν της εσωτερικής διασκευής το κατά τινα τρόπον λαβυρινθώδες, αλλά και δια τον πλούτον εν τη διακοσμήσει της αιθούσης των τελετών ή των υποδοχών, όπου αι στήλαι είχον κεχρυσωμένα κιονόκρανα, και τα ερμάρια, κατάφορτα εξ άμβυκος (σεντεφιού) όντα, παρίστων εικόνα πλούτου και χλιδής, αλλά και απόδειξιν της καλαισθησίας των κατασκευασάντων*"[12].

Τα σπίτια αυτά που περιγράφει ο Γεδεών, ήταν μεγάλα, ανήκαν είτε σε πλούσιους φαναριώτες, είτε σε αρχιερείς και είχαν κτισθεί κατά τα τέλη του 17ου και τον 18ο αιώνα, ορισμένα δε στέγαζαν γύρω στα είκοσι άτομα. Μάλιστα σε μικρές περιπτώσεις, εκτός από το τακτικό υπηρετικό προσωπικό, υπήρχε και "*κασσήρος*" δηλαδή "*οικονόμος/διαχειριστής*".

Όπως μας πληροφορεί πάλι ο Γεδεών:

> "*Είχον δε αι μεγάλαι αυταί οικίαι και αι "κούρται", αι λιθόκτιστοι, παρηρτημένην ξυλίνην οικοδομήν, έχουσαν πολλά δωμάτια, τινές δε και "κρυφή σκάλα" (κλίμακα στενήν και σκοτεινήν) χάριν ανέτου κυκλοφορίας και της από ξένων ανδρικών οφθαλμών διαφυλάξεως των υπηρετουσών και των οικοδεσποινών, κατά μίμησιν ακραιφνή των παρά τούρκοις ειθισμένων περί του γυναικωνίτου, ως αβάτου εις ξένους άνδρας". Μερικές οικίες μάλιστα όπως εκείνη του Μητροπολίτη Κεστεντιλίου Αρτεμίου "δια το πλήθος των εοικουσών γυναικών είχον και λουτρόν, εις ο, δις της εβδομάδος ενίοτε, προσεκαλούντο και ξέναι γυναίκες, λουόμεναι μετά γυναικών*".

Η ***Κωνσταντινούπολη*** λοιπόν, ως Μητρόπολη, είχε το προνόμιο να αποτελεί ***πρότυπο αστικής ζωής***, με την έννοια ότι συγκέντρωνε τις τέρψεις και το συρμό, ο οποίος μεταδιδόταν αστραπιαία, σ' όλη την επικράτεια, παρά την τότε έλλειψη ραδιοφώνου και τηλεοράσεως!!!

Η αντιμαχία μητρόπολης και περιφερείας, καθώς και η υπεροχή της πρώτης, έναντι της δεύτερης, είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία στους πρωτευουσιάνους μιας αίσθησης ανωτερότητας, μια υπεροψία δηλαδή, ώστε να αποκαλούν "*γαϊδάρους*" (esek) όλους τους επαρχιώτες. Οι Κωνσταντινοπολίτες, σημειώνει ο Ν. Σαρρής, διατήρησαν αυτή την αντίληψη μέχρι τις μέρες μας.

Η Κωνσταντινούπολη επειδή είχε το προνόμιο να διαθέτει τα ανάκτορα του σουλτάνου και είχε συγκεντρώσει τις κύριες και κεντρικές δημόσιες υπηρεσίες (*αυτό ίσχυε*

12. Βλ. σχετ. Ν. Σαρρή, *Φιλοσοφία Οσμανοκρατούμενου Ελληνισμού*, Πανεπιστημικές σημειώσεις.

και για τις κοινότητες των χριστιανών δεδομένου, όπως σημειώσαμε, ότι τα πατριαρχεία βρίσκονταν πάντα εγκατεστημένα εκεί) αποκτούσε ιδιαίτερη αίγλη, εφόσον η ηγέτιδα τάξη καθόριζε τη νοοτροπία των υπηκόων, ασκώντας πάνω της άμεση επίδραση. Ο πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης 25 σχεδόν χρόνια μετά την άλωση, καθώς σημειώσαμε σ' άλλο σημείο, υπολογιζόταν σε 100.000 άτομα. Σε έγγραφο του 1478 αναφέρονται τα αποτελέσματα της πρώτης απογραφής κατά τα οποία καταγράφηκαν στην κυρίως Κωνσταντινούπολη 8.951 μουσουλμανικά, 3.151 ελληνικά, 1.647 εβραϊκά και 756 αρμενικά "νοικοκυριά" και στο Γαλατά 535 μουσουλμανικά, 572 ελληνικά, 332 φράγκικα, 62 αρμενικά και συνολικά 16.404 σπίτια και 3.927 καταστήματα.

Μετά από έναν αιώνα, ο αριθμός των εντός των τειχών κατοίκων διατηρείτο ακόμα σταθερός, δηλαδή διαμοιράζονταν εξ ημισίας. Κατά τον Mantran[13], το 16ο αιώνα ο πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης, εκτός των κατοίκων του Βοσπόρου ανερχόταν σε πεντακόσιες χιλιάδες άτομα. Πριν τα τέλη του 17ου αιώνα ο πληθυσμός αυξήθηκε σε οκτακόσιες χιλιάδες, μάλιστα, το ίδιο περίπου δέχεται και ο Brandel.

Από αυτούς Έλληνες (Ρωμηοί) υπολογίζεται ότι ήταν περίπου 200.000 (δίχως τον πληθυσμό των περιβαλλόντων την Κωνσταντινούπολη χωριών που στη συντριπτική του πλειοψηφία ήταν αμειγώς ελληνικός). Βέβαια σε σύγκριση προς τον πληθυσμό της Βασιλεύουσας κατά την ακμή του Βυζαντινού κράτους ήταν λίγος, δεδομένου πως επί Ιουστινιανού ανερχόταν σε 1.000.000. Το 1830 –δηλαδή μετά την ελληνική επανάσταση και τον εξανδραποδισμό, ή τη φυγή ενός μεγάλου μέρους των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης– ο ανδρικός πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης ανερχόταν σε 211.333, από τους οποίους 70.050 εργένηδες. Πιο ειδικά καταγράφονται 115.256 μη μουσουλμάνοι και 96.077 μουσουλμάνοι. Η αναλογία όμως των εργένηδων είναι αντεστραμμένη, 25.061 στους μουσουλμάνους και 44.989 στους μη μουσουλμάνους. Παράλληλα στον οικογενειακό πληθυσμό υπερτερούν οι μουσουλμάνοι που είναι 71.0216 έναντι 70.267 μη μουσουλμάνων. Η αύξηση συνεχίστηκε μέχρι το 1883, οπότε άρχισε να κάμπτεται. Κατά τον 18ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη καταναλώνονταν κατ' έτος 7 εκατομμύρια πρόβατα, 200.000 βόδια και 500 τόνοι άλευρο την ημέρα.

Η μεγάλη αύξηση έγινε μεταξύ του 16ου και 18ου αιώνα οπότε μόναχα με τους Πολωνούς αιχμαλώτους αυξήθηκε σε 200.000, ενώ στο Ναύσταθμο ασχολούνταν άλλοι 20.000 Ρώσσοι και Ουκρανοί αιχμάλωτοι. Πραγματικά η Κωνσταντινούπολη, είχε γίνει μια κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα[14].

Το 1577 ο καντής του Χαλεπίου Ζεκερίγια Εφέντη, κατέγραψε τα ακίνητα και διενήργησε πολεοδομική απογραφή. Στην Κωνσταντινούπολη λοιπόν, υπήρχαν 485 τζαμιά, 4.494 μεστζίτ (μικρά τζαμιά δίχως μιναρέ) 100 ιμαρέτια (ιδρύματα) 4.494 (σχολεία στοιχειώδους εκπαίδευσης - Muallimhanc-i evlat), 150 μονές (χαανκιάζ), 285 μικρές μονές δερβισάδων (ζαβιγέ) 417 ξενοδοχεία (χάνια ή κερβάνσαραϊ), 948 βρύσεως, 4.985 μουσλοΰκια (μικρές βρύσες), 285 φούρνοι, 585 μποζαχανέδες (καφενεία), 743 εκκλησίες, 2.585 εβραϊκές συνοικίες, 4.585 χριστιανικές συνοικίες, 3.973 τουρκικές-μουσουλμανικές συνοικίες.

13. *Καθημερινή ζωή στην Κων/πολη, επί Σουλεϊμάν του μεγαλοπρεπούς*, εκδόσεις Παπαδήμα.
14. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.

Η αυτοκρατορική Πύλη - babi Humayun

Εξάλλου, μια απογραφή ακινήτων και πολεοδομίας, η διεξαγωγή της οποίας χρειάστηκε τρεις μήνες, έδωσε τα ακόλουθα αποτελέσματα: 9.990 μουσουλμανικές συνοικίες (δηλαδή δρόμοι και στενοσόκακα), 957 εβραϊκά (στενοσόκακα), 304 ελληνικές συνοικίες, 27 αρμενικές, 17 φραγκομαχαλάδες. Ακόμα υπήρχαν 15.714 τζαμιά και μεστσίτια, 19 μεγάλα μαρέτια, 9 μεγάλα νοσοκομεία, 1.993 δημοτικά σχολεία, 180 μεντρεσέδες (γυμνάσια, λύκεια και ανώτατες σχολές) 979 ξενοδοχεία, 556 εμπορικά χάνια, 686 χάνια (πανδοχεία), 91 ξενώνες (μισαφιρχανέ), 557 ξενώνες μαρτιών, 6.000 δερβίσηκες μονές (τεκέδες), 68.900 κονάκια, 22.273 κρήνες, υδρονομεία και συντριβάνια, 600.000 πηγάδια, 55 δημόσιες στέρνες, 155 δημόσια λουτρά, 6.000 αποθήκες[15].

Την ίδια εποχή στην Ανδριανούπολη που θεωρείτο τόπος περιοδικής διαμονής της σουλτανικής οικογένειας λόγω των ανακτόρων που υπήρχαν εκεί, αναφέρονται 1.700 τζαμιά, μεστσίτ, μονές κ.λπ., και 340 "σαράγια". Τα κριτήρια λοιπόν της κάθε ταξινόμησης παραμένουν διάφορα και κάπως ασαφή.

Κατά την απογραφή του 1638 διαπιστώθηκε ότι στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν 600 φούρνοι. Οι Αρμένιος γεωγράφος Γουκάς Ιντζετζιγιάν σημειώνει πως στα 1804 ο πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης έφτανε το 1.000.000, από τους οποίους οι 300.000 ήταν Έλληνες, οι 300.000 Αρμένιοι και οι 400.000 Τούρκοι-μουσουλμάνοι, υπήρχαν ακόμη γύρω στους 10.000 Εβραίους και μερικές χιλιάδες Φράγκοι (λεβαντίνοι).

Τον ίδιο αιώνα ο Γαλατάς, που θεωρείτο ξέχωρη πόλη, είχε, κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή (απογραφή επί Μουράντ Α', 1638), 18 μουσουλμανικές συνοικίες, 70 ελληνικές, 3 φραγκομαχαλάδες, 1 συνοικία Εβραίων, 2 αρμενικές συνοικίες. Ένα μεγάλο τμήμα των μουσουλμάνων αποτελούσαν Άραβες της Ανδαλουσίας, που έχουν καταφύγει από την Ισπανία επί Αχμέντ Α' (1603-1617). Έτσι, στο Γαλατά ζούσαν 200.000 χριστιανοί και 60.000 μουσουλμάνοι. Είχε 3.000 καταστήματα, 8 αγορές και 1.160 δρόμους (σοκάκια) όπου υπάρχουν πολυώροφα κτίρια κατοικιών[16].

Η πυκνότητα του πληθυσμού της Πρωτεύουσας, υπολογίζεται σε 150 με 185 άτομα κατά εκτάριο γης. Έξω από τα τείχη η περιοχή ήταν αραιοκατοικημένη. Παράλληλα, το σουλτανικό ανάκτορο αποτελούσε μόνο του μια μικρή πόλη μέσα στην Πόλη, δεδομένου ότι διέθετε εγκαταστάσεις μαγειρείων ικανές να παρασκευάσουν φαγητά για 5-10.000 άτομα που υπηρετούσαν σ' αυτό. Γενικά, η λειτουργική διαίρεση των ανακτόρων, φαίνεται πως αποτελούσε το υπόδειγμα της οθωμανικής αστικής ζωής[17].

15. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.
16. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.
17. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.

XV. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Η μουσική του Σεραγιού (γενικώς) και ο επαγγελματισμός των μουσικών

Αφού εξετάσαμε τον αστικό περίγυρο της Υψηλής Πύλης, καθώς και τις ρίζες της λόγιας οθωμανικής μουσικής, στο παρόν κεφάλαιο, θα "εισέλθουμε" με την βοήθεια των αρχείων στα μουσικά "άδυτα" του σεραγιού!!

Όπως αναφέρει ο W. Feldman (1996: 39), φαίνεται ότι οι Οθωμανοί αντιμετώπιζαν το Σεράι της Herat του Σουλτάνου Husein Bayqara (1469-1506), σαν μοντέλο αυτοκρατορικής υποστήριξης για όλες τις μορφής τέχνης.

Η ποίηση του Mir Ali Sir Naval, του βασικού ποιητή του Husein Bayqara, ήταν πολύ δημοφιλής στην Κωνσταντινούπολη και η σχέση που είχε ο ποιητής με τον σουλτάνο θεωρήθηκε ως η ιδανική μεταξύ ποιητή και του προστάτη του[1], μάλιστα στην "*Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*" του πρίγκηπα Cantemir αυτός ο Τιμουρίδης σουλτάνος, εμφανίζεται σαν Hiusein, δηλαδή ο Μαικήνας της ανατολικής μουσικής[2].

Στην οθωμανική αυτοκρατορία του 17ου και 18ου αιώνα, ο Husein Bayqara είχε λανθασμένα θεωρηθεί και ως προστάτης του Abd al Qadir Maraghi (1435) ο οποίος ήταν ο μυθικός ιδρυτής της οθωμανικής μουσικής[3].

Επομένως για τους Οθωμανούς ο Huscin Bayqara ήταν μια εξιδανικευμένη μορφή ηγεμόνα κάτω από την προστασία του οποίου ενδοκίμησαν τόσο ο μεγαλύτερος οθωμανός ποιητής, όσο και ο μεγαλύτερος οθωμανός μουσικός της εποχής.

Παρόλο που κατά γενική ομολογία, στην Κωνσταντινούπολη του 15ου και 16ου αιώνα παιζόταν το ρεπερτόριο και το στυλ του Σεραγιού της Herat (δηλ. του Περσικού πολιτιστικού κόσμου), και οι σουλτάνοι αισθανόντουσαν την ανάγκη κατά τα Περσικά πρότυπα να προστατεύουν τις τέχνες και ειδικά την τέχνη της μουσικής, εντούτοις, είχαν αρχίσει να διαφαίνονται κάποιες διαφοροποιήσεις από τον ΑραβοΠερσικό κόσμο. Αυτή η εξέλιξη περιβάλλει με ασάφεια τις υπαρκτές, κοινωνικές και γενικότερες διαφορές μεταξύ της οθωμανικής μουσικής του Σεραγιού και της αντίστοιχης Περσικής μουσικής. Η πιο βασική διαφορά αναφέρεται στο ρόλο του ελεύθερου επαγγελματία μουσικού του Σεραγιού. Είναι επομένως θεμιτό να γίνει μια παύση εδώ, με σκοπό την εξερεύνηση αυτών των διαφορών.

Παρά την ύπαρξη πολλών πληροφοριών στο Kitab al-Agbani του Isbahani (10 αιώνας) και μερικών βιογραφικών στοιχείων για μεταγενέστερους Αββασίδες μουσικούς (δηλ. Safi al-Din Urmavi κ.λπ.), η κοινωνική ιστορία της ζωής των μουσικών (σε αντί-

1. Fleischer 1986: 186, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire*, Princeton University Press.
2. Cantemir 1734: 151, W. Feldman 1996: 39, *Music of the Ottomman caurt*, εκδόσ. Pan.
3. Feldman 1990-91: 92, *Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire*, εκδ. Asian Music.

θεση με τις μουσικές τους συνθέσεις) της μεσαιωνικής Ανατολικής μουσικής των Σεραγιών είναι υπερβολικά ασαφής[4].

Το μουσικό όργανο **ούτι** (λαουτοειδές με κοντό μάνικο χωρίς μπερντέδες/χωρίσματα διαστημάτων) εξελίχθηκε σ' ένα σημαντικό μέσο για την εκμάθηση του καλλιτεχνικού ρεπερτορίου αλλά και της μουσικής θεωρίας των διαστημάτων.

Εκτός από τις σκλάβες που τραγουδούσαν, συχνά παίζοντας την άρπα ceng (οι σκλάβες ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής του σεραγιού την εποχή του Χαλιφάτου, όπως και της προ-ισλαμικής Αραβικής μουσικής), κατά την περίοδο των Αββασιδών, συναντούμε και άντρες επαγγελματίες μουσικούς, συχνά τραγουδιστές και συγχρόνως παίκτες μουσικών οργάνων. Οι πιο αντιπροσωπευτικοί από αυτούς ήταν συγχρόνως συνθέτες και μερικές φορές γνώστες τις μουσικής θεωρίας. Κατά τη διάρκεια όλης αυτής της περιόδου οι νέες συνθέσεις έχαιραν μεγάλης εκτιμήσεως.

Από την εποχή του αρχείου kitab al Agban μέχρι τα αρχεία της μουσικής ζωής των Τιμουριδών, οι αναφορές που υπάρχουν σ' αυτά για άντρες μουσικούς που έπαιζαν σε μουσουλμανικά Σεράγια, συνήθως υποδηλώνουν ότι το ίδιο άτομο συνέθετε, έπαιζε και τραγουδούσε.

Ο Safi al-Din Urmani συνδύαζε όλες αυτές τις ικανότητες, όπως έκαναν πολλοί φημισμένοι μουσικοί και της Μογγολικής εποχής. Οι καλύτεροι μουσικοί, όπως ο Safi al-Din, μερικές φορές αποτελούσαν και γνώστες της θεωρίας των διαστημάτων της μουσικής.

Απ' ότι προκύπτει από τα αρχεία της Μογγολικής εποχής οι Ulema, σε γενικές γραμμές δεν είχαν καμμία σχέση με τη μουσική του Σεραγιού. Κατά τη διάρκεια αυτής της Μογγολικής περιόδου υπήρχαν στενότατες επαγγελματικές σχέσεις και ταξείδια σε μεγάλη γεωγραφική έκταση, συνδέοντας έτσι την Αίγυπτο με τη Συρία, την νότια Ανατολία από τα Βαλκάνια, το Ιράκ και το Ιράν έως επάνω στην Κριμαία. Επίσης η χρήση των μουσικών οργάνων φαίνεται να ήταν παρόμοια (αν και όχι πανομοιότυπη), σε όλη αυτή την ευρεία γεωγραφική περιοχή, ενώ τα είδη των μουσικών συνθέσεων οδήγησαν σε πολύ μεγάλο βαθμό την μουσική στην συστηματική ενότητα των maqam.

Ο πιο επιφανής μουσικός της Μεταμογγολικής εποχής ήταν ο Abd al-Qadir Maraghi. Η καριέρα του τελείωσε το 1435 στο Σεράι Shahrukh της Herat, όπου έγραψε το έργο Babur-Nameh, το οποίο αποτελεί περιγραφή του σεραγιού από την εποχή του σουλτάνου Babur, είναι δε γραμμένο πριν από 1530. Στο Babur-Nameh απαριθμούνται μεταξύ άλλων, οι ποιητές, οι καλλιτέχνες του και οι μουσικοί του Σεραγιού[5].

Το συγκεκριμένο εδάφιο αξίζει να μελετηθεί με προσοχή, αφού φανερώνει διάφορες ομοιότητες αλλά και σημαντικές διαφορές από το αντίστοιχο Οθωμανικό Σεράι, όπως αυτό είναι γνωστό απο την αρχή του 17ου αιώνα και ύστερα. Αναφέρει λοιπόν σε κάποιο σημείο:

4. Τα πιο πολλά στοιχεία για τον 13ο και 14ο αιώνα, καθώς και την ανάπτυξη των κέντρων της τέχνης των makam στην νοτιοανατολική Ανατολία (π.χ. στην Mardin) παρουσιάστηκαν από τον Neubauer το 1969, σχετ. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

5. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

Μεγάλο, μπάσο ουτι ή SehrUd

"... Ένας ακόμα (μουσικός) ήταν ο Qul Muhammad Udi. Έπαιζε πολύ καλό ghiccak. Προσθεσε τρεις χορδές στο ghiccak. Μεταξύ των τραγουδιστών (abl-i naghmah) και των οργανοπαιχτών (abl-i saz) κανένας δεν έχει συνθέσει τόσα πολλά και καλά peshrav.

Ένας άλλος (μουσικός) ήταν ο Sayxi Nayi. Αυτός έπαιζε πολύ καλό ούτι (ud) και ghiccak. Αυτός έπαιζε το νέυ, από ηλικία δώδεκα ή δεκατριών ετών. Μάλιστα σε μια συγκέντρωση του Badiuzzaman Mirza εκτέλεσε ένα kar (bir isni) καταπληκτικά. Ο Qul Muhammad δεν μπορούσε να εκτελέσει αυτό το kar στο ghiccak, με τη δικαιολογία ότι το ghiccak είναι ένα ελαττωματικό όργανο. Αμέσως ο Sayxi πήρε το ghiccak από τα χέρια του Qul Muhammad και εκτέλεσε το kar άψογα στο ghiccak. Υπάρχει επίσης και ο συσχετισμός του Sayxi με τις μελωδίες (naghamat). Όποτε άκουγε κάποια μελωδία αναφερόταν αμέσως στο τίτλο της μελωδίας, το όνομα του συνθέτη και τη κλίμακα στην οποία είναι γραμμένη η μελωδία (falaninin falan pardasi mungha abangdur). Καίτοι δεν συνέθεσε πολλά kar, λέγεται ότι ένα ή δύο naq είναι δικά του..."[6].

Αναφέρεται επίσης ο Sah Quli Ghiccaki. Η καταγωγή του ήταν από το τότε Ιράκ (δηλ. σημερινό νοτιοδυτικό Ιράν). Έφτασε στην Khorasan για να μελετήσει τα μουσικά όργανα (saz, masq, qilib) και τελικά κατάφερε να καταξιωθεί. Συνέθεσε πολλά naq, pesrav και qar.

Άλλος ένας μουσικός ήταν ο Husein Udi. Αυτός συνήθιζε να παίζει αποκλειστικά το ούτι και να τραγουδά εξαιρετικά κομμάτια (mazalik nimalar aytour edi).

Ένας ακόμη συνθέτης ήταν ο Ghulam Sadi. Ήταν γιος, του τραγουδιστή Sadi (xananda) και ενώ έπαιζε όργανα (agar saz calur edi), δεν έπαιζε στο επίπεδο των παραπάνω οργανοπαιχτών (sazanda). Τελικά ο Saybani Khan τον έστειλε στον Muhammad Amin, τον Χάνο του Kazan και από τότε χάθηκαν τα ίχνη του.

Υπάρχει αναφορά και για τον συνθέτη Mir Arzu, ο οποίος δεν έπαιζε κάποιο όργανο (saz calmas edit). Συνέθεσε μερικά kar και κάποια από αυτά ήταν εξαίρετα[7].

Ο μουσικολόγος John Baily, το 1988 σε σχετικό δημοσίευμά του, επισήμανε το πόσο σημαντικό ρόλο έπαιζε η μουσική σύνθεση στο Σεράι των Τιμουριδών:

> *"... Υπάρχει μια σαφής διαφορά μεταξύ των δραστηριοτήτων ενός εκτελεστή και ενός συνθέτη και οι άνθρωποι συνήθως έγιναν γνωστοί για την υπεροχή των μουσικών τους συνθέσεων. Οι Τιμουρίδες είχαν οπωσδήποτε μια πολύ κα-*

6. W. Feldman 1996: 41, ώς ανωτέρω.
7. Babur Nameh, Babar 1905: fol. 182, W. Feldman 1996: 41, ώς ανωτέρω.

λά διαρθρωμένη αντίληψη για τη σύνθεση ως μια ξεχωριστή δραστηριότητα και οι νέες δημιουργίες αναγνωρίζονταν σαν το αποτέλεσμα ατομικού ταλέντου και ιδιοφυΐας, όπως ένα νέο ποίημα ή ένας νέος πίνακας.....'[8].

Οι πιο πολλοί από τους προαναφερθέντες μουσικούς ήταν παίκτες μουσικών οργάνων και μόνο ο Ghulam Sadi αναφέρεται ως γιος ενός τραγουδιστή (xananda). Παρά ταύτα, οι πιο πολλοί από αυτούς έκαναν ενόργανες και φωνητικές συνθέσεις. Ο Qul Muhammad αναφερόταν σαν παίχτης του outiού και του αποδιδόταν διάφορα pesrav χωρίς φωνητικά τμήματα. Ο άλλος χειριστής του outiού, Husein Udi περιγράφεται σαν υποδειγματικός οργανοπαίχτης και τραγουδιστής. Ορχηστρικές μουσικές παραστάσεις δεν αναφέρονται.

Στην περίπτωση του διαγωνισμού μεταξύ του Sayxi Nayi και του Qul Muhammad, που αναφέραμε παραπάνω, φαίνεται πως η παράσταση ήταν σολιστική και δεξιοτεχνική. Πρέπει επίσης να τονισθεί εδώ, ότι και οι μουσικοί επιχειρούσαν να παίξουν ένα φωνητικό kar πάνω σε ένα μουσικό όργανο ghiccak. Αυτό μάλλον πρέπει να επεξηγηθεί ως μια απλή οργανική συνοδεία για το τραγούδι τους, παρόλο που η περίπτωση μιας εξ ολοκλήρου ενόργανης απόδοσης δεν μπορεί να αποκλειστεί[9].

Οι αναφερόμενες τεχνοτροπίες (στυλ) σύνθεσης είναι πολύ λίγες. Μόνο τα φωνητικά kar, savt και maq αναφέρονται, καθώς και το ορχηστρικό pesrav. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι το ρεπερτόριο του Σεραγιού της εποχής εκείνης αποτελείτο από λίγα είδη μουσικής.

Πουθενά όμως δεν αναφέρονται χορευτές, ή κοπέλες που να τραγουδούν, ή κάποιο μουσικό όργανο το οποίο να μην ανήκει στις καλλιτεχνικές παραδόσεις των Μουσουλμάνων της Μέσης Ανατολής. Αυτό δεν σημαίνει ότι τέτοιοι εκτελεστές και ξενόφερτες τεχνοτροπίες δεν υπήρχαν στο ευρύτερο περιβάλλον της ζωής του Σεραγιού, αλλά η μη αναφορά σ' αυτές, μάλλον υποδηλώνει ότι οι μουσικές τεχνοτροπίες του Σεραγιού και οι μουσικοί εκτελεστές τους, διατηρούσαν μια δική τους ανεξάρτητη φυσιογνωμία και χαρακτήρα, τα οποία το Σεράι, ήθελε, ευνοούσε και υποστήριζε.

Όπως παρατήρησε ο Baily, οι πιο πολλοί από τους αναφερόμενους μουσικούς ήταν υπηρέτες του σεραγιού και όχι άνθρωποι ευγενικής καταγωγής και παρότι ήταν υπηρέτες, δεν ήταν ανελεύθεροι.

Τουλάχιστον δύο από τους μουσικούς είχαν βρεθεί στο Σεράι Herati από κάποιο άλλο μέρος. Ο Sah-Quli, ήταν παίκτης του ghiccak και είχε καταγωγή από το Ιράκ, ενώ ο γνωστός Ghulam-I Sadi, επίσης δεν ήταν από την Khorasan. Ο Sah-Quli είχε πάει στην Khorasan για να βελτιώσει τις μουσικές του γνώσεις και έζησε εκεί για ένα αρκετό χρονικό διάστημα πριν μετακομίσει στο σεράι. Φαίνεται πως αργότερα έφυγε από το σεράι για την Tabriz και από κει στην Κωνσταντινούπολη, όπου και πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του.

Η εθνικότητα του Ghulam Sadi είναι ασαφής. Ο πρίγκηπας Cantemir τον αποκαλεί

8. John Baily 1988: 14, Music of the Afganistan, Cambridge University Press.

9. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ως ανωτέρω.

Ghulam ο Άραβας και αναφέρεται σε αυτόν ως "*ο Μαθητής του Abd al-Qadir Maraghi*". Ο Fonton αναφέρεται σ' ένα θρύλο όπου ο Ghulam είναι ένας Άραβας σκλάβος του Maraghi.

Η μεταγενέστερη Οθωμανική παράδοση διατήρησε αυτή την παράδοση σχέση, παρόλο που οι ημερομηνίες που έζησαν οι δύο άνδρες δεν συμπίπτουν. Ίσως όμως ο Οθωμανικός μύθος της εξαρτημένης ιδιότητας (δουλικής) του Ghulam, αποτελεί μια ιστορική αντανάκλαση της πραγματικότητας, εφ' όσον ο Saybani Khan είχε τη εξουσία να τον στείλει στον ηγεμόνα του Kazan σαν δώρο. Ωστόσο, ο πατέρας του Ghulam περιγράφεται σαν τραγουδιστής (xananda) και όχι σαν δούλος διασκεδαστής[10].

Οι μουσικοί που περιγράφονται σε αυτό το τμήμα του Babur Nameh, ήταν όλοι επαγγελματίες μουσικοί. Κανένας από αυτούς δεν ήταν γραφειοκράτης, κληρικός ή δερβίσης. Τα άτομα που συνέθεταν ή έπαιζαν μουσική, αλλά η βασική τους εργασία ήταν διαφορετική, αναφέρονται σε άλλο σημείο του Babur Namch.

Έχοντας ως βάση τις αναφορές του Babur-Namch, προκύπτει ότι το Σεράι ναι μεν προστάτευε και ευνοούσε την μουσική τέχνη, όμως δεν είχε αναλάβει κάποια ευθύνη για την μετάδοση της μουσικής αυτής του Σεραγιού στον έξω κόσμο.

Όπως αναφέρει ο Feldman (1996: 44), δεν υπάρχει αναφορά για κάποιο μουσικό ίδρυμα αντίστοιχο της φήμης του naqqashkbana, όπου εκπαιδεύονταν οι ζωγράφοι των μινιατουρών.

Διαφαίνεται ότι η μετάδοση της μουσικής γινόταν με το μοντέλο μετάδοσης της ποίησης, δηλαδή η δομή μεταδιδόταν μέσα από διαδικασίες παρατήρησης και αντιγραφής, ενώ μερικά πιο συγκεκριμένα θέματα ίσως μεταβιβάζονταν από τον δάσκαλο στον μαθητή.

Τόσο το κεντρικό, όσο και τα λοιπά μικρότερα Σεράγια λειτουργούσαν ως κέντρα υποστήριξης αλλά και ως πελάτες του τελικού προϊόντος, που δεν ήταν άλλο από αυτή την ίδια την ποίηση και την μουσική. Ενώ μερικοί μουσικοί και ποιητές παρέμεναν πιστοί και προσκολλημένοι σε ένα συγκεκριμένο Σεράι, οι περισσότεροι, απ' αυτούς ταξίδευαν από το ένα στο άλλο ανάλογα με τις ευκαιρίες που παρουσιάζονταν σε κάθε περίπτωση.

Μπορούμε να συνοψίσουμε τις πληροφορίες που παρέχονται από το Babur Nameh, για την μουσική στο σεράι της Herat, τονίζοντας ιδιαίτερα τα παρακάτω σημεία:

1. Η σοβαρή μουσική του Σεραγιού προερχόταν από επαγγελματίες άντρες μουσικούς.

2. Αυτοί οι μουσικοί ήταν ελεύθεροι άτομα τα οποία εργάζονταν στο Σεράι με βασική ενασχόληση τη μουσική.

3. Κεντρική διοικητική υπηρεσία διδασκαλίας της μουσικής δεν υπήρχε στο Σεράι. Οι μουσικοί εκπαιδεύονταν ιδιωτικά από δεξιοτέχνες του είδους.

4. Συχνά οι μουσικοί ταξίδευαν μεγάλες αποστάσεις για να εκμεταλλευτούν την υποστήριξη που τους προσέφερε κάποιο Σεράι.

10. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ως ανωτέρω.

5. Ερασιτέχνες μουσικοί υπήρχαν, αλλά προέρχονταν μόνο από την υψηλή κοινωνία και η προσφορά τους δεν ήταν τόσο σημαντική στην μουσική του σεραγιού. Εν τούτοις μουσικά κομμάτια που είχαν συνθέσει ερασιτέχνες μουσικοί ήταν δυνατόν να είχαν παιχτεί από επαγγελματίες μουσικούς στο Σεράι.

6. Οι επαγγελματίες μουσικοί συνήθως εκτελούσαν ενόργανες συνθέσεις, με πιο συνηθισμένα όργανα το ud (ούτι), το ney (νέυ), το ghiccak και το qanun (κανονάκι).

7. Οι πιο πολλοί οργανοπαίχτες ήταν και τραγουδιστές συγχρόνως.

8. Μερικοί από τους μουσικούς ήταν και συνθέτες αλλά η λειτουργία του συνθέτη (musannif) αναγνωρίζεται σαν ξεχωριστή από αυτή του ερμηνευτή.

9. Υπήρχαν ξεχωριστά φωνητικά και ενόργανα μουσικά είδη τα οποία προσδιόριζαν το ρεπερτόριο του Σεραγιού. Οι ερμηνευτές και οι συνθέτες του σεραγιού δεν ήταν απαραίτητο να εκτελούν και λαϊκά μουσικά είδη.

10. Το πιο δημοφιλές φωνητικό μουσικό είδος ήταν το kar, μετά ακολουθούσαν τα naq και savt. Το μοναδικό (μερικώς) οργανικό μουσικό είδος ήταν το pesrav. Δεν αναφέρονται αυτοσχεδιασμοί ή μη έμμετρα μουσικά είδη.

Β. Το Οθωμανικό Σεράι (ειδικώς)

Την εποχή που γράφτηκε το Babur Nameh, η Κωνσταντινούπολη ήταν ήδη πρωτεύουσα της οθωμανικής αυτοκρατορίας ογδόντα χρόνια.

Οι Οθωμανοί, όπως αναφέραμε και αλλού γνώριζαν πολύ καλά την παράδοση του Σεραγιού των Τιμουριδών στην Herat και το Chagatay divan του ποιητή Mir Ali Sir Navai που αντιγραφόταν και διαβαζόταν στην Κωνσταντινούπολη.

Μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα τα μουσικά είδη που ερμηνεύονταν στο Παλάτι του Topkapi στην Κωνσταντινούπολη ήταν τα ίδια με αυτά της Herat. Οι συνθέσεις των Abd al-Qadir Maraghi και Ghulam Sadi ήταν σίγουρα προϊόντα του ρεπερτορίου και των δύο Σεραγιών, ο δε μουσικός του Σεραγιού της Herat Sah-Quli, βρέθηκε και στην Κωνσταντινούπολη.

Η θύμηση του Meraghi, που πέθανε το 1435, ήταν πάντα νωπή στην οθωμανική μουσική μνήμη. Είχε υπερβεί τον βασικό ιστορικό του ρόλο ως συνθέτη, θεωρητικού και ερμηνευτή του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα, έχοντας αναχθεί σε μια μυθική μορφή που συνδύαζε τα χαρακτηριστικά του **Πυθαγόρα και του Ορφέα**[11].

Ο πρίγκηπας Cantemir ξεκινάει την σύντομη περιγραφή της Τουρκικής μουσικής στην Ιστορία του, με τον Abd al-Qadir (Hoje Musicar) και τον Ghulam τον Άραβα, ενώ στην συνέχεια ασχολείται με τον ευγενή Κωνσταντινουπολίτη Osman Efendi ο οποίος ευδοκίμησε τον 17ο αιώνα.

Ο Cantemir φαίνεται πως πήρε τις πληροφορίες του από τους μουσικούς της Κωνσταντινούπολης, κατά την γνώμη των οποίων δεν υπήρχαν σημαντικές μνήμες για τα

11. Feldman 1996: 45, ως ανωτέρω.

μουσικά δρώμενα και τεκταινόμενα μεταξύ των αρχών του 15ου και των αρχών του 17ου αιώνα. Κατά παρόμοιο τρόπο ο Fonton έδωσε μεγάλη προσοχή στους Maraghi και Ghulam, αγοώντας τους ενδιάμεσους μουσικούς μέχρι τον Cantemir[12].

Κατά την εποχή του πρίγκηπα Cantemir η οθωμανική μουσική παράδοση έκανε μια αλματώδη 0α μπορούσαμε να πούμε μετάβαση και από τις αρχές του 15ου αιώνα βρέθηκε στις αρχές του 17ου, σαν να μην μεσολάβησε τίποτα σημαντικό κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου των δύο αιώνων.

Ομοίως η οθωμανική φωνητική παράδοση χρειάστηκε να κάνει γρήγορα άλματα για να κατορθώσει να συνταιριαχθεί με την μουσική και να καλύψει το χάσμα που είχε αναφανεί μεταξύ τους, αφού συχνά δεν μπορούσαν να ταιριάξουν τους αραβοπερσικής δομής οθωμανικούς στίχους, με το μουσικό μέλος του τραγουδιού και δημιουργείτο χασμωδία, ή ρυθμική αναρχία, ενώ χανόταν και η προσωδία.

Το σημαντικό χρονικό κενό που χώριζε τον θάνατο του Maraghi το 1435 από τους οθωμανούς μουσικούς των αρχών του 17ου αιώνα, συμπληρώνεται με πολύ λίγες μορφές της μετέπειτα παράδοσης. Μεταξύ αυτών είναι ο Πρίγκηπας Korkut (1467-1513) ο οποίος ήταν βασική μορφή στην οθωμανική μουσική, ο σύγχρονός του Ιρανός παίχτης του ουτιού Zeyn al-Abidin, ο Hasan Can φίλος του Σελήμ Α' και του Σουλεϋμάν και τέλος ο Gazi Giray Han από την Κριμαία (1554-1607).

Ωστόσο, ο μοναδικός μεγάλος συνθέτης που προήλθε από την οθωμανική αυτοκρατορία του 16ου αιώνα, ήταν κάποιος Abdulali (Abd al-Ali), του οποίου το όνομα ναι μεν εμφανίζεται σε διάφορα μουσικά έργα στην συλλογή **mecmua**, πλην όμως είχε ξεχαστεί σε σημείο που σήμερα να μην γνωρίζουμε ούτε ένα στοιχείο για τη ζωή του. Φαίνεται ότι κάποιες από τις δικές του συνθέσεις kar αργότερα αποδόθηκαν στον Abd al-Qadir[13].

Επίσης δεν μας είναι γνωστά τα ονόματα δύο συνθετών που έγραψαν τρεις συνθέσεις ayin των Mevlevi δερβίσηδων τον 16ο αιώνα και παρότι υπάρχουν οι συνθέσεις τους, δεν μας σώζονται τα ονόματά τους.

Το μουσικό κενό της οθωμανικής μνήμης πάνω στην μουσική τους ιστορία σήμανε την απαρχή της γνήσιας Οθωμανικής μουσικής, η οποία είχε πλέον δική της αυτόνομη ταυτότητα, της οποίας όμως τα επιμέρους στοιχεία πρέπει να αναλύσουμε σε άλλο σημείο.

Η παράδοση του φωνητικού ρεπερτορίου μαζί με τη σημειογραφία του ενόργανου ρεπερτορίου έχουν ως αρχικό σημείο αναφοράς τις αρχές του 17ου αιώνα. Στις ενόργανες συλλογές του Bobowski, του Cantemir και του Hamparsum, πολύ λίγες συνθέσεις αποδίδονταν σε μουσικούς που έδρασαν πριν από το 1600.

Τα ενόργανα αυτά κομμάτια, είναι κυρίως στρατιωτικές συνθέσεις για τις μπάντες των **MEHTER** (από τον Nefiri Behram, Emir-i Hac), μερικά pesrev του Σουλτάνου Korkut και τρία του Hasan Can. Δεκαοχτώ κομμάτια του Cantemir προέρχονται από τους Πέρσες και τους Ινδούς. Οι συνθέσεις αυτές φαίνεται να ανήκουν στον 16ο αιώνα, ενώ υπάρχουν κάμποσα ανώνυμα κομμάτια τα οποία σχετίζονται με αυτές σε θέ-

12. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ως ανωτέρω.

13. Feldman 1990-91: 92-3, ως ανωτέρω.

ματα ύφους. Υπάρχουν επίσης και μερικά pesrev και semaï από τον Gazi Giray τον Χάνο της Κριμαίας.

Πρέπει να τονισθεί ότι δεν υπάρχει καμμία οργανική σύνθεση καταγεγραμμένη επ' ονόματι κάποιου μουσικού απ' αυτούς που τα ονόματά τους σώζονται στα αρχεία του Σεραγιού.

Τα παλαιότερα και σημαντικότερα ενόργανα μουσικά έργα που σώζονται από κάποιον επώνυμο μουσικό είναι τα εικοσιπέντε κομμάτια του Miskali Solakzade (1658), συνθέτη και οργανοπαίκτη του Μισκάλ (αυλού του Πανός), καταγεγραμμένα από τους Bobowski, Cantemir και Kevseri.

Η Συλλογή του Hamparsum περιέχει μερικά κομμάτια που αποδίδονται σε μουσικούς του 17ου αιώνα, όπως ο Serif και ο Muzaffer, οι οποίοι αναφέρονται και στις Συλλογές των Bobowski και Cantemir. Έτσι λοιπόν ο σημαντικώτερος συνθέτης της Πρώιμης εποχής της οθωμανικής μουσικής ήταν ο Χάνος της Κριμαίας Gazi Giray (1554-1607). Ο Gazi Giray ήταν ένας πολύ σημαντικός συνθέτης, αλλά ως αριστοκράτης ερασιτέχνης μουσικός και μη Οθωμανός στην καταγωγή, παρότι ήταν η πιο σημαντική μουσική προσωπικότητα της εποχής του, δεν ήταν δημιούργημα της Οθωμανικής μουσικής εκπαίδευσης και παράδοσης[14].

Το φωνητικό ρεπερτόριο που αποδίδεται σε γνήσιους οθωμανούς συνθέτες αρχίζει στις αρχές του 17ου αιώνα με μερικούς beste(δες) και semaï που έχουν διασωθεί, των Ama Kadri, Sutcuzade Isa και Koca Osman. Όπως έχουμε αναφέρει και αλλού το μόνο οθωμανικό φωνητικό ρεπερτόριο που υπήρχε πριν τον 17ο αιώνα ήταν μόνο Sufi(κο). Στον Halveti Zakiri Hasan (1545-1623) αποδίδονται μερικές συνθέσεις, ενώ στους Mevlevi δερβίσηδες αποδίδονται τέσσερεις αρχαίες συνθέσεις (beste-i kadimler) πριν τον 17ο αιώνα[15].

Γ. Οι Τραγουδιστές και οι Οργανοπαίκτες

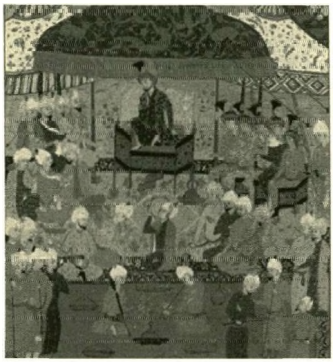
Οι πληροφορίες μας σχετικά με το θέμα που διαπραγματευόμαστε, αρχίζουν και πληθαίνουν από τον 17ο αιώνα, κατά τον οποίο διαφαίνεται ότι το κλασσικό ρεπερτόριο, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, συνετέθη από μια ομάδα μουσικών και συνθετών οι οποίοι ήταν εν μέρει ερασιτέχνες μουσικοί, αφού ουσιαστικά ήταν και μέλη γραφειοκρατικών οργανισμών με διάφορες προσβάσεις στο Σαράι, προέρχοντας από διάφορες εμπορικές και τεχνικές συντεχνίες, έχοντας ερασιτεχνική γνώση της μουσικής.

Την εποχή αυτή, η πιο σημαντική ομάδα επαγγελματιών μουσικών που ερμήνευαν μουσική στο Σεράι, ήταν οι Muezzin (Μουεζίνηδες), μέλη των Ulema, των οποίων η εργασία σχετιζόταν με τη θρησκεία και όχι με το κοσμικό μουσικό ρεπερτόριο του Σεραγιού.

Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως υπήρχε σαφής διαχωρισμός μεταξύ των φωνητικών και

14. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ως ανωτέρω.

15. Feldman 1992: 190-1, *Musical genres and Zikir of the sunni Tarikats of Istanbul*, University of California Press.



Αυλικοί μουσικοί

των ενοργάνων μουσικοσυνθετών, οι οποίοι δεν μπορούσαν να βρίσκονται στη πρώτη γραμμή της μουσικής δημιουργίας, εκτός αν ήταν μέλη κάποιου τάγματος δερβίσηδων (κυρίως Mevlevi), αριστοκράτες μουσικοί (Gazi Giray Han, Μουράτ Δ', πρίγκηπας Cantemir) ή σε μερικές περιπτώσεις μέλη θρησκευτικών μειονοτήτων, όπως οι Ρωμηοί, οι Αρμένιοι και οι Εβραίοι.

Αυτή η διχοτόμηση μεταξύ τραγουδιστών και οργανοπαικτών έγινε το χαρακτηριστικό της Οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Οπως αναφέρει ο Feldman (1996: 47):

"*... η προσωπικότητα που είναι ολοκληρωτικά απούσα από το παραπάνω μοντέλο, είναι ο ελεύθερος επαγγελματίας μουσικοσυνθέτης, ο τραγουδιστής αλλά και ο οργανοπαίκτης, του οποίου η παρουσία ήταν τόσο έντονη στα πρώιμα Μουσουλμανικά Σεράγια...*".

Το κοινωνικό περιβάλλον της μουσικής ήταν διαφορετικό στην Οθωμανική Τουρκία απ' ότι στο βασίλειο των Τιμουριδών της Κεντρικής Ασίας. Αυτές οι κοινωνικές διαφορές, οι οποίες είχαν προκύψει από το ζήμωμα του Βυζαντινού παρελθόντος της Μ. Ασίας με το πρώιμο οθωμανικό και σε επίπεδο μουσικής, –αφού ακολουθήθηκε η λογική της Βυζαντινής λόγιας μουσικής, η οποία χωριζόταν σε **Ιερή** (φωνητική Ψαλτική τέχνη) και **Θύραθεν** (Κοσμική μουσική φωνητική και ενόργανη)–, βοήθησαν στην δημιουργία έντονων διαφορών στην μουσική που κατόπιν 4 αιώνων εγκιμοσύνη θα γεννιώνταν στην Οθωμανική αυτοκρατορία μετά τον 16ο αιώνα.

Οι μουσικοί του Husain Bayqara στο Σαράι της Herat δεν συγκρίνονται με οποιονδήποτε μουσικό της Οθωμανικής μουσικής ιστορίας του 15ου αιώνα και μετά.

Στα Οθωμανικά αρχεία δεν φαίνεται να υφίσταται η έννοια του επαγγελματία φωνητικού, οργανοπαίκτη και συνθέτη μουσικού, που κάποιες φορές μπορεί να ήταν και θεωρητικός μουσικός.

Ο Esad Efendi μας παρουσιάζει ενενήντα επτά βιογραφίες, από τις οποίες οι πιο πολλές μνημονεύουν αξιωματούχους του παλατιού και μέλη των Ulema, οι οποίοι επίσης συνέθεταν θρησκευτική κυρίως μουσική. Ένας μεγάλος αριθμός απ' αυτούς ήταν δερβίσηδες Mevlevi, ενώ υπήρχαν και μερικοί τεχνίτες διαφόρων επαγγελμάτων οι οποίοι κατά καιρούς ερμήνευαν κομμάτια στο Σεράι. Πολλοί λίγοι από αυτούς τους μουσικούς, εκτός από τους Mevlevi, περιγράφονται αποκλειστικά ως οργανοπαίκτες. Το μοναδικό άτομο που περιγράφεται σαν avvad (δηλ. παίκτης του ουτιού) ήταν Ιρανός στη καταγωγή[16].

16. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ως ανωτέρω.

Μουσικοί με ταμπούρ, ραμπάπ μισκάλ, νέυ και νταϊρέδες

Ο Esad Efendi ξεχωρίζει τους τραγουδιστές (hanende) από τους οργανοπαίκτες (sazende). Τον ίδιο διαχωρισμό κάνουν ο Evliya Celebi και ο πρίγκηπας Cantemir.

Το **Atrabul Asar** αποτελεί μια τέτοια καταγραφή των φωνητικών μουσικών (οι οργανοπαίκτες αναφέρονται πολύ σπάνια). Το γεγονός αυτό διαπιστώνεται και στον εναλλακτικό τίτλο του βιβλίου **Tekzire-I Hanendegan**, (Βιογραφικό Λεξικό των Τραγουδιστών).

Ο Esad Efendi τονίζει την διαφορά όταν ένας τραγουδιστής/συνθέτης παίζει επίσης και όργανο. Για παράδειγμα ο βασικός Μουεζίνης (Muezzinbast) κατά την διάρκεια της ηγεμονίας του Αχμέτ Γ', ο Carseb Mustafa Aga, διακρίνεται για την ικανότητα να παίζει κάποιο μουσικό όργανο (sazendelik) στο αλά Τούρκα στυλ (eda-i Turkmenani). Εδώ η λέξη Turkmenani πρέπει να σημαίνει κάποια Ανατολίτικη **αγροτική** τεχνοτροπία, η οποία ήταν οπωσδήποτε ιδιόρρυθμη, εφόσον ο συγκεκριμένος muezzin ήταν γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη.

Όπως περιγράφεται στο **Atrabul Asar**, οι δερβίσηδες Mevlevi, καθώς και μερικά άλλα τάγματα ήταν οι μοναδικές ομάδες μουσικών που σχετίζονταν με μουσικά όργανα. Για παράδειγμα, ο δερβίσης Ali από την Δαμασκό, αποκαλείται παίκτης του νέυ (serneyzen), ο επίσης δερβίσης Ali από την Φιλλιπούπολη ονομάζεται kudumzen, δηλαδή παίκτης των κρουστών Κουντούμ, ενώ ο Mevlevi Sheikh αποκαλείται, Αρπιστής (Cengi).

Εξάλλου αναφέρονται και τρεις μη Τούρκοι λαϊκοί μουσικοί. Οι δύο από αυτούς, ο Ιρανός avvad (παίκτης του ουτιού) Mehmed και ο βορειο-Αφρικανός tanburi (παίκτης του Ταμπούρ) Haci Kasim σημειώνονται ειδικώς σαν οργανοπαίκτες. Οι δύο αυτοί μουσικοί αντιπροσώπευαν τον πιο διαδεδομένο τύπο Μουσουλμάνου καλλιτέχνη μουσικού, ο οποίος ήταν συγχρόνως τραγουδιστής, οργανοπαίκτης και συνθέτης. Τα παραπάνω σύνθετα προσόντα, σύμφωνα με το αρχείο, τα είχαν μόνο μερικοί Τούρκοι κοσμικοί μουσικοί, οι οποίοι μπορούσαν να σταθούν σε επαγγελματικό επίπεδο (π.χ. ο Kucuk Muezzin που ήταν και παίκτης του tanbur).

Βέβαια είναι πολύ πιθανό, μερικοί από τους θρησκευτικούς φωνητικούς muezzin, να έκαναν εξάσκηση με κάποιο όργανο στο σπίτι τους, όπως έκαναν και οι Ρωμηοί ψαλτάδες, παρ' όλα αυτά όμως δεν αναφέρεται πουθενά η χρήση μουσικού οργάνου σε δημόσιες μουσικές εμφανίσεις ή στα τζαμιά, όπως εξάλλου έκαναν και οι Ρωμηοί ορθόδοξοι στην Ιερή μουσική τους.

Μη Μουσουλμάνοι δεν αναφέρονται καθόλου στο **Atrabul Asar**. Ο πιο σημαντικός παράγοντας σ' αυτήν την παράλειψη πρέπει να ήταν το γεγονός ότι οι μη Μουσουλμάνοι, κυρίως Ρωμηοί, Αρμένιοι και Εβραίοι, ήταν αποκλειστικά γνωστοί ως ερμηνευτές και ως συνθέτες ενόργανης μουσικής.

Μουσικοί με ταμπούρ, νταϊρέ, miskal και ζουρνά

Ο Evliya Celebi, αναφέρει διακεκριμένους μη μουσουλμάνους παίκτες του miskal (αυλού του Πανός), όπως τον Εβραίο Yahudi Yako. Αναφέρει επίσης τον Ρωμηό **Άγγελο** Ταμπουρί, τον Αρμένιο Avih και τον Εβραίο Yahudi Kara Kas, σαν τρεις από τους επτά καλούς παίκτες του tanbur.

Γι' αυτούς τους τρεις ανέφερε ότι διέθεταν χάρη και κομψότητα στο παίξιμό τους (mizrablarinda letafet ve zerafet), γεγονός το οποίο θα πρέπει να εκληφθεί ως μέτρο συγκρίσεως των μη μουσουλμάνων, με τους μουσουλμάνους συναδέλφους τους παίκτες του tanbur.

Κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, μερικοί μη μουσουλμάνοι (ή προσήλυτοι αποστάτες) είχαν γίνει πολύ γνωστοί, όπως ο εβραίος Yahudi Harun (*Aron Hamon, συνθέτης ενόργανης μουσικής. Φωνητικές συνθέσεις του υπάρχουν, αλλά μόνο στα Εβραϊκά*), καθώς και μερικοί δάσκαλοι του πρίγκηπα Cantemir όπως ο Εβραίος Celebiko, ο Έλληνας Tanburi Άγγελος που προαναφέραμε και ο Ελληνοτούρκος Kemani Ahmed[17].

Η Συλλογή του Cantemir περιέχει επίσης ένα pesrev από κάποιον Ermeni Murad, για τον οποίον τίποτα άλλο δεν είναι γνωστό εκτός από την Αρμένικη καταγωγή του.

Κατά την ηγεμονία του Μαχμούτ Α' (1730-1754), ο πιο σημαντικός παίκτης του tanbur ήταν κάποιος ραββίνος με το όνομα Hamad Musi, ενώ την ίδια περίοδο ο Αρμένιος Tanburi Harutin έγινε επίσης εξέχων στο Σεράι. Παρότι κάποιοι οθωμανοί οργανοπαίκτες, όπως ο Eyyubi Mehmed ήταν διακεκριμένοι, ο Cantemir έγραψε στην Ιστορία του ότι: "..... ***στα όργανα δύο Έλληνες είχαν διαπρέψει.....***"[18].

Ωστόσο, δεν υπάρχει σχεδόν καμμία αναφορά σε μη μουσουλμάνο συνθέτη φωνητικών κομματιών για fasil (*εκτός από κάποιες, αβέβαιες νύξεις του Cantemir*) μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα. Μετά από αυτήν την περίοδο, οι μη μουσουλμάνοι, άρχισαν να διεισδύουν και σ' αυτόν τον τομέα.

Η βιογραφία του Esad Efendi ασχολείται ουσιαστικά με συνθέτες που οι πιο πολλοί από αυτούς ήταν τραγουδιστές και όχι οργανοπαίκτες. Ο Evliya Celebi, ο οποίος δεν ήταν συνθέτης, κάνει διαχωρισμό μόνο μεταξύ των τραγουδιστών και των οργανοπαικτών. Στο τμήμα που αναφέρεται στους τραγουδιστές (hanendegan), προσθέτει μια σελίδα με τίτλο Νέοι Τραγουδιστές (hanendegan-i nevzubur) ενώ δεν υπάρχουν αντίστοιχοι νέοι οργανοπαίκτες. Δεν υπήρχαν δηλαδή μνήμες μεγάλων ερμηνευτών οι οποίοι να μην ήταν ταυτόχρονα και συνθέτες για να καταγράψει ο Evliya Celebi[19].

17. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
18. Feldman 1996: 50, ώς ανωτέρω.
19. W. Feldman σχετ. 1990-91: 90, ώς ανωτέρω.

Για παράδειγμα ο δεξιοτέχνης της δυτικής εισαγόμενης viola d' amore, Μολδαβός Kemani Miron, παρόλο που έζησε μέχρι και το τέλος του 18ου αιώνα, αναφέρεται μόνο και μόνο λόγω της συναναστροφής του με τον Tanburi Isak. Ο Isak είναι γνωστός κυρίως λόγω του γεγονότος ότι ο τρόπος παιξίματος του tanbur του έχει διατηρηθεί μέχρι τις μέρες μας. Έτσι λοιπόν παρόλο που ο Miron πρόσφερε τα μάλα σε σχέση με οποιονδήποτε άλλο μουσικό για την αξιοποίηση του αλά Turca παιξίματος του βιολού (κούρδισμα ρε, λα, ρε, φα #), το όνομά του είναι γνωστό μόνο σε ελάχιστους ειδικούς[20].

Το **Atrabul Asar** είναι το μοναδικό βιογραφικό λεξικό οθωμανών μουσικών πριν τον 19ο αιώνα. Το γεγονός ότι γράφτηκε από αξιωματούχο μέλος του θρησκευτικού καθεστώτος μπορεί να μας δημιουργήσει ερωτηματικά για την αντικειμενικότητά του.

Όμως, όταν αντιληφθούμε την διαφορά μεταξύ συνθετών φωνητικής και ενόργανης μουσικής όπως και τις γενικότερες διακρίσεις μέσα στην φωνητική μουσική, δεν φαίνεται ο Esad Efendi να ήταν ιδιαίτερα προκατειλημμένος. Το **Atrabul Asar** αποτελεί μια καταγραφή φωνητικών συνθετών και πιο συγκεκριμένα ασχολείται με τις συνθέσεις που αναφέρονται στο μουσικό είδος του **fasil**. Επομένως, τα πολυάριθμα φωνητικά είδη της δερβίσικης μουσικής, όπως το ayin των Mevlevi, το naat, το durak, το temcid, το miraciye, το tesbih, το cumbur ή το ilahi δεν απασχολούν την καταγραφή του. Για παράδειγμα ο δερβίσης Mustafa, γνωστός και ως Kocek Mustafa Dede (1683), ως προερχόμενος από τους Κιοτσέκ (Kocek), συνέθεσε το σπουδαιότερο Mevlevi ayin σε makam (ήχο) Beyati της οθωμανικής μουσικής. Εν τούτοις, στο **Atrabul Asar** αναφέρεται μόνον ως συνθέτης κλασσικών beste(δων). Επίσης στην συλλογή του Cantemir, –η οποία όπως έχουμε ξαναναφέρει περιέχει μόνο ενόργανη μουσική–, ο δερβίσης Mustafa αναφέρεται μόνο σαν συνθέτης pesrev.

Επομένως, αυτές οι δύο σχεδόν σύγχρονες πηγές, μας λένε ελάχιστα για το πιο σημαντικό κομμάτι της μουσικής παραγωγής αυτού του συνθέτη. Σήμερα, ο δερβίσης Mustafa είναι γνωστός μόνο για το Beyat ayin του, οι λαϊκές φωνητικές και ενόργανες συνθέσεις του έχουν ξεχασθεί.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και με Ali Sirugani ο οποίος ήταν ο πιο σημαντικός μουσικοσυνθέτης του 17ου αιώνα. Στο **Atrabul Asar** λοιπόν, εμφανίζεται σαν συνθέτης fasil, παρόλο που οι δερβίσηκες συνθέσεις του αναφέρονται περιληπτικά. Σε άλλες περιπτώσεις μουσικοί οι οποίοι συνέθεσαν μόνο για τους tekke(δες) – μονές των δερβίσηδων ή τα τζαμιά (π.χ. ο Osman Dede) δεν αναφέρονται καθόλου από τον Esad Efendi[21].

Αυτές οι περιπτώσεις παρουσιάζουν το διαχωρισμό των μουσικών ειδών, γεγονός το οποίο αποτελεί μια πολύ σημαντική πραγματικότητα της οθωμανικής μουσικής ζωής μέχρι τον 20ό αιώνα, παρόλο που οι ίδιοι συνθέτες δημιουργούσαν σε περισσότερα από ένα μουσικά είδη.

20. R. Yekta 1921: 3014, W. Feldman 1996: 49, 11. Ερευνίδης, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*.

21. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.

Τελετή sunet (περιτομής) τον 18ο αιώνα

Το γεγονός ότι δεν υπάρχουν μη μουσουλμάνοι σε αυτό το βιογραφικό λεξικό, δεν οφείλεται στην ανικανότητα, ή την άγνοια των μη μουσουλμάνων να καταγραφούν εκεί ως αξιόλογοι μουσικοί, αλλά απλά και μόνο στο γεγονός ότι την συγκεκριμένη περίοδο κανένας από αυτούς δεν δημιουργούσε συνθέσεις fasil στην οθωμανική (ή Περσική) γλώσσα.

Είναι γνωστό ότι κατά την διάρκεια της περιόδου του **Atrabul Asar,** υπήρχε ήδη ένα διευρυνόμενο σύνολο συνθέσεων fasil από Εβραίους συνθέτες οι οποίοι χρησιμοποιούσαν όμως Εβραϊκό στίχο.

Αυτή η τάση των εβραίων φαίνεται να προήλθε, από την πόλη Edirne (Ανδριανούπολη) κατά τα τέλη του 16ου αιώνα[22]. Έτσι λοιπόν ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, η Συναγωγή της Κωνσταντινούπολης είχε έναν μεγάλο συνθέτη, σ' αυτό το είδος της μουσικής των fasil, τον Aron Hamon (Haron Hayudi). Ο Esad Efendi δεν αναφέρεται καθόλου στον Aron Hamon επειδή οι beste(δες) και τα semai του ήταν γραμμένα στα Εβραϊκά και ερμηνεύονταν μόνο σε Εβραϊκούς κύκλους.

Μόνο στα μέσα του 18ου αιώνα και με την εμφάνιση του μεγάλου Έλληνα Καστοριανού εμπόρου γούνας και ψάλτη Ζαχαρία Efendi Χανεντέ και αργότερα τον Tanburi Isak, οι μη μουσουλμάνοι κατόρθωσαν να μπουν πανηγυρικά στα άδυτα του ρεπερτορίου των fasil.

Οι περισσότερο αποδεκτοί και αρεστοί μουσικοί του 17ου αιώνα, ήταν οι τραγουδιστές οι οποίοι ήταν συγχρόνως και συνθέτες. Σε πολλές περιπτώσεις η αξία αυτών των μουσικών βρισκόταν στην ικανότητά τους να συνθέτουν. Για παράδειγμα, ο πιο σπουδαίος συνθέτης του τέλους του 17ου αιώνα ήταν ο Mehmed Celebi, γνωστός και ως Halif Post (1694). Ήταν ένας πολύ παραγωγικός συνθέτης, από τον οποίο σώζεται μια συλλογή mecmua, η Hafiz Post Mecmuast[23].

Αυτός βασικά εργαζόταν σαν καλλιγράφος γραφέας. Ήταν όμως και ποιητής και εξαίρετος τραγουδιστής, εντούτοις παρά τον όρο hafiz, στο lakab (sobriquet) ο Esad Efendi ανέφερε ότι οι φωνητικές του ικανότητες δεν ήταν ικανοποιητικές. Είναι φανερό επομένως, ότι η φήμη του προερχόταν αποκλειστικά και μόνο από τις συνθέσεις και όχι από τις ερμηνείες του. Το ίδιο ίσχυε και για τον μαθητή του Buhuduri Itri.

Όσον αφορά τώρα, την σύγκριση των βιογραφικών και των μουσικών κειμένων, υπάρχει ένα σημαντικό κενό μεταξύ των στοιχείων για τους τραγουδιστές και αυτών που υπήρχαν για τους οργανοπαίκτες.

---

22. Ed. Seroussi 1990: 56, *The Turkish makam in the musical culture of the ottoman Jews*, εκδ. Israel Studies in Ethnomusicology.

23. Owen Wright 1992b: 147-206, *Words withoutsongs*, εκδ. Oriental and African Studies.

Ειδικώτερα, για τους τραγουδιστές, έχουν σωθεί κάποιες συλλογές (μισμαγιές) με κείμενα και στοιχειώδη βιογραφικά, χωρίς όμως μουσική σημειογραφία, ενώ για τους οργανοπαίκτες υπάρχει μια συνεχής αλυσίδα κειμένων (με σημειογραφία) που ξεκινά από τα μέσα του 17ου αιώνα, αλλά χωρίς βιογραφικά στοιχεία.

Ο Evliya Celebi αναφέρει μόνο μερικά από τα άτομα που απαριθμεί ο Esad Efendi αλλά μνημονεύει πάρα πολλούς οργανοπαίκτες, από τους οποίους κανένας δεν αναφέρεται στο **Atrabi Asar**.

Τα όργανα ud, sesta και carta, παιζόντουσαν αποκλειστικά από Ιρανούς. Με εξαίρεση τον Sestari Murad και τον Mehmed Aga, κανένας από τους μη μουσουλμάνους μουσικούς δεν άφησε κάποιο σημάδι, ή ιδιαίτερη τεχνοτροπία στο μετέπειτα οθωμανικό ρεπερτόριο. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτοί οι δύο οργανοπαίκτες ήταν επίσης ικανοί να συνθέτουν και φωνητικά κομμάτια. Ενώ στο Ιράν αυτό θα ήταν κοινότοπο, στην οθωμανική αυτοκρατορία ήταν κάτι το ασυνήθιστο.

Επίσης οι Cantemir και Bobowski κατέγραψαν ενόργανα κομμάτια από μια πρώιμη γενιά Ιρανών και οθωμανών μουσικών (π.χ. οι αρπιστές Cengi Cafer, Cengi Ibrahim, Cengi Mustafa), των οποίων τα ονόματα δεν εμφανίζονται στο **Atrabul Asar**. Αυτή η παράλειψη πρέπει να έγινε πρέπει να έγινε λόγω του γεγονότος ότι συνέθεταν μόνον ενόργανη μουσική και όχι φωνητική που ενδιέφερε το **Atrabul Asar.**

Η μουσική γραφή σταμάτησε στην οθωμανική αυτοκρατορία στις αρχές του 16ου αιώνα και δεν άρχισε ξανά μέχρι την εμφάνιση του συστήματος του πρίγκηπα Cantemir. Επομένως το πρότυπο του μουσικού-θεωρητικού, που ήταν το υπόδειγμα της τέχνης της μουσικής κατά την πρώιμη εποχή του εν γένει μουσουλμανικού κόσμου, αλλά και του Βυζαντινού και γιατί όχι και του αρχαιοΕλληνικού, δεν υπήρχε στην οθωμανική αυτοκρατορία του 16ου και 17ου αιώνα.

Η πιο κοντινή Οθωμανική προσέγγιση σ' αυτό το πρότυπο του μουσικού-θεωρητικού είναι ο δερβίσης Mevlevi Osman Dede, ο οποίος ήταν συνθέτης τόσο θρησκευτικών, όσο και λαϊκών μουσικών ειδών, αριστοτέχνης του νέι, θεωρητικός γνώστης της μουσικής και εφευρέτης συστήματος μουσικής σημειογραφίας. Στο σημείο αυτό όμως πρέπει να σημειώσουμε ότι στις άλλες θρησκευτικές κοινότητες υπήρχαν άτομα που συνδύαζαν την μουσική (φωνητική-οργανική) κατάρτιση με την θεωρητική, δεν μνημονεύονται όμως, ούτε αποτελούσαν το πρότυπο των οθωμανών, μιας και δεν ήταν μουσουλμάνοι. Σε άλλο σημείο θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα με αυτό το θέμα.

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα οι Mevlevi δερβίσηδες ήταν αυτοί που κράτησαν ζωντανή από την λήθη την μουσική θεωρία και ταυτόχρονα την γνώση της μουσικής σημειογραφίας. Έτσι λοιπόν ήταν φυσικό, αλλά και χαρακτηριστικό της Οθωμανικής παράδοσης του 17ου αιώνα, μια μορφή όπως αυτή του Osman Dede να ξεπηδήσει μέσα από τα τάγματα των Mevlevi δερβίσηδων.

Δ. Η Γεωγραφική Καταγωγή των Μουσικών και τα διάφορα Μουσικά Κέντρα προελεύσεώς τους

Στον μουσουλμανικό κόσμο, υπήρχε επαφή και ανταλλαγή απόψεων και τεχνοτροπιών μεταξύ των μουσικών του κόσμου αυτού, ο οποίος έφθανε από την Αραβοκρατούμενη Ιβηρική Ισπανία, την βόρεια Αφρική, την οθωμανική αυτοκρατορία, την Κριμαία, την Κασπία, το Ιράκ, το Ιράν, την Αραβία και την βόρεια Ινδία, οι δε ανατανακλάσεις του έφθαναν και μακρύτερα στην Άπω ανατολή.

Βέβαια, αυτού του είδους οι επαφές και οι πολιτιστικές ανταλλαγές προϋπήρχαν τουλάχιστον από την εποχή του Ελληνιστικού, Ρωμαϊκού και Βυζαντινού υποβάθρου της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου, όμως τότε η βάση ήταν, είτε η αρχαιοΕλληνική θεωρία, είτε ο χριστιανισμός, ενώ τώρα επικρατούσε ο Αραβοπερσικός μουσουλμανισμός.

Μετακινήσεις των μουσικών, στον μουσουλμανικό κόσμο, καταγράφονται ήδη από την εποχή των Αββασιδών, ενώ φαίνεται πως κατά την μεταμογγολική εποχή οι μετακινήσεις και επαφές έγιναν πιο συχνές και ευρύτερης κλίμακας[24].

Οι πόλεις της νοτιο-ανατολικής Ανατολίας, όπως επί παραδείγματι η Mardin και το Diyarbekir, ήταν κομμάτια αυτής της μουσουλμανικής οικουμένης από τον 14ο και τον 15ο αιώνα, εφ' όσον οι πόλεις αυτές ήταν στενά συνδεδεμένες με την Συρία και το Ιράκ. Το κατά πόσο όμως αυτό ισχύει και για άλλα τμήματα της Ανατολίας στην προ-Οθωμανική εποχή είναι ασαφές.

Η αρχική Οθωμανική έκταση ξεκινούσε από την άκρη της Ανατολίας μέχρι τις μη μουσουλμανικές περιοχές των Βαλκανίων. Υπάρχουν λίγα στοιχεία που να δείχνουν το εάν οι Οθωμανοί του 14ου και 15ου αιώνα χρησιμοποίησαν τον μουσικό πλούτο της Ανατολίας, ή απασχολούμενοι από τους πολέμους και τις επεκτατικές τους δραστηριότητες δεν είχαν χρόνο για μουσικές δραστηριότητες, όποτε δε ήθελαν μουσική απλά χρησιμοποιούσαν αυτή των δούλων τους, βάζοντάς τους να παίζουν ότι ο καθένας απ' αυτούς ήξερε να παίζει από τον γενέθλιο τόπο της καταγωγής του, που συνήθως ήταν η Μ. Ασία και Βαλκανική.

Όπως αναφέρει ο Feldman (1996: 52-53), είναι πολύ πιθανό η περιφερειακή θέση των πρώιμων Οθωμανών και η ενασχόλησή τους με τους πολέμους, να υπέβαλε στα παλάτια τους την χρησιμοποίηση μη μουσουλμάνων δούλων μουσικών που προέρχονταν από τα πεδία των μαχών και το παιδομάζωμα (devsirme, ghulam, kul) της Μ. Ασίας και της Βαλκανικής.

Όμως στον **Παχυμέρη**[25], αναφέρεται ότι στα Σελτζουκικό παλάτι του Ικονίου τον 12ο αιώνα, εργάσθηκαν και ***ελεύθεροι Έλληνες μουσικοί*** και συγκεκριμένα δίνει το παράδειγμα δύο θυμελικών μουσικών (θεατρίνοι και μουσικοί) από την Ρόδο που πήγαν στην αυλή του σουλτάνου Ιζ αλ-Ντιν, όπου απέκτησαν και κατείχαν διπλή ιδιότητα, αυτή του μουσικού, αλλά και του συμβούλου. Όταν οι Μογγόλοι δημιούργησαν

24. Neubauer 1969, *Der Islam*, με αναφορά από τον W. Feldman, ώς ανωτέρω.

25. Σπ. Βρυώνης: σελ. 530, υποσημ. 542, *Η παρακμή του μεσαιωνικού Ελληνισμού*, εκδ. MIET.

προβλήματα στον σουλτάνο, οι δύο Ροδίτες επέστρεψαν στα Βυζαντινά εδάφη και έγιναν παρακολούθημένοι και εταιρειάρχαι του αυτοκράτορα.

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 και την ενσωμάτωση των μικρότερων κρατιδίων της Ανατολίας στην Οθωμανική κυριαρχία κατά τον 15ο αιώνα, η νέα θέση του Οθωμανού Αυτοκράτορα στην Κωνσταντινούπολη ήρθε να επισκιάσει όλες τις άλλες πόλεις της Αυτοκρατορίας. Παρόλο που η Θρακική πόλη Ανδριανούπολη (Edirne) λειτουργούσε ως Αυτοκρατορική κατοικία, μιας και ήταν η βασιλογεννήτωρ του Πορθητή, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, η Κωνσταντινούπολη συγκέντρωσε όλες τις κεντρικές εξουσίες.

Δυστυχώς έκτοτε υπάρχουν απειροελάχιστες πληροφορίες για την μουσική ζωή των άλλων Οθωμανικών πόλεων, εκτός των κυρίων Αραβικών μητροπόλεων, όπως η Δαμασκός, το Aleppo και το Κάιρο.

Δεν μας είναι γνωστό εάν υπήρχαν κάποια λαϊκά ιδρύματα που να δίδασκαν Μουσουλμανική έντεχνη μουσική σε κάποια Οθωμανική πόλη των Βαλκανίων (οι πηγές δεν αναφέρουν σημαντικούς μουσικούς ή συνθέτες που να ζούσαν στην Φιλιππούπολη, τη Θεσσαλονίκη ή το Σεράγεβο). Όμως προφανώς υπήρχε κάποια διαρκής υποστήριξη της έντεχνης μουσικής από θρησκευτικά ιδρύματα, που γινόταν μέσω των Mevlevihane(δων) των κυριοτέρων πόλεων και πιο συγκεκριμένα της Ανδριανούπολης (Edirne), της Θεσσαλονίκης, της Λάρισας, των Ιωαννίνων, της Αθήνας, της Κορίνθου, της Τρίπολης, των Χανίων, του Ηρακλείου Κρήτης, της Κύπρου και της Σμύρνη[26].

Επομένως τόσο στο ευρύτερα Βαλκανικό, όσο και στο Ελλαδίτικο έδαφος, υπήρχε ένα δερβίσικο φιλοσοφικό και μουσικό υπόβαθρο το οποίο πρέπει να επηρεάστηκε και να επηρέασε τις λόγιες (έντεχνες) και λαϊκές των περιοχών αυτών[27].

Ο Esad Efendi στο **Atrabul Asar** του, αναφέρει πάντοτε τον τόπο καταγωγής (muvelled) και τον τόπο εγκατάστασης (muvattan) κάθε μουσικού.

Από τους εννενήντα πέντε μουσικούς που αναφέρονται, πενήνα τρεις γεννήθηκαν και δούλεψαν στην Κωνσταντινούπολη, άραγε τι εθνολογική καταγωγή είχαν αυτοί; Ήταν Τούρκοι, ή τουρκοποιημένοι;

Από τους υπόλοιπους είκοσι τρεις, ένδεκα ήταν γεννημένοι στην νοτιοανατολική Ανατολία, η οποία αναφέρεται από τον Evliya Celebi ως **Κουρδιστάν**. Από τις άλλες πόλεις της Ανατολίας υπάρχουν αναφορές μόνο για την Manisa και την Προύσσα (Bursa), με έναν μουσικό από την κάθε πόλη. Από τις Βαλκανικές πόλεις αναφέρονται δύο μουσικοί από από την Θεσσαλονίκη και ένας από την Φιλιππούπολη. Ένας μουσικός ήταν από την Βαγδάτη, ένας είναι από το Aleppo, ένας από την Τρίπολη του Λιβάνου και ένας από την Maghreb. Δύο μουσικοί ήταν Ιρανοί, από εκτός της αυτοκρατορίας περιοχή, ενώ τέλος οι πόλεις του Diyarbekir, της Mardin, της Urfa και της Antep, απαριθμούν πάνω από τους μισούς μη μουσουλμάνους Οθωμανούς μουσικούς.

---

26. Seroussi 1989, Feldman 1996: 53, ως ανωτέρω.

27. Οι μελετητές του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού, θα έπρεπε κατά την άποψή μας να προσανατολισθούν και προς αυτή την κατεύθυνση.

Ο περιηγητής Evliya Celebi

Ας δούμε όμως τι λέει ο Evliya Celebi όταν αναφέρεται στο Κουρδιστάν σαν τόπο καταγωγής αρκετών σημαντικών μουσικών:

"... Ο Kara-Oglan ήταν ένας απαράμιλλος, καλοεκπαιδευμένος φοιτητής του Yahya του Diyarbekir. Έχοντας αφήσει πίσω του τον Khan του Bitlis, ο Abdal Khan έφτασε με τον συγγραφέα στο Ιράν (Acem) και από εκεί, κατά το '56 (δηλ. 1656), πήγε στο Erzurum και ερμήνευσε τα fasil του Huseyin Baykara παρουσία του Defterzade Mehmed Pasa.

Ο Hanende Zeyni-zade καταγόταν από το Diyarbekir. Είχε ταλέντο στο τραγούδι αλά Khorasan στιλ... "[28].

Λόγω της γεωγραφικής τους θέσης, αυτές οι πόλεις της νοτιοανατολικής Ανατολίας είχαν μια οικειότητα με τα μεγαλύτερα κέντρα της παράδοσης των (τρόπων-ήχων) maqam, όπως ήταν η Βαγδάτη και το Aleppo. Υπάρχουν ενδείξεις ότι πρέπει να υπήρχε μια συνεχής ανάπτυξη της μουσικής των maqam στην Mardin, ήδη από τον 14ο και τον 15ο αιώνα. Δεν συνέβη όμως το ίδιο στον αυτό βαθμό και στις άλλες πόλεις της Ανατολίας, των οποίων οι μουσικές κατευθύνσεις πρέπει αφενός να ήταν πιο τοπικιστικές, αφετέρου δέχονταν ταυτόχρονη επιρροή από την Κωνσταντινούπολη.

Κατά τον 17ο αιώνα η Βαγδάτη αποτελούσε το κέντρο της Περσικής μουσικής[29].

Η παραπάνω αναφορά του Evliya στην τεχνοτροπία του Khorasan (tarz-i Horasan) και στα fasil του Husein Beykara, προφανώς υπονοεί ότι οι μουσικοί αυτοί έπαιζαν με μια ιδιαίτερη Περσική τεχνοτροπία.

Επίσης ο Esad Efendi χρησιμοποιεί τον όρο Acemane (για τη Περσική τεχνοτροπία), προκειμένου να περιγράψει το τραγούδι κάποιων μουσικών από το Diyarbekir, όπως ο Mahmud Celebi και ο Seyyid Nuh.

Εφ' όσον η αστική ζωή όλης της εκτός Κωνσταντινούπολης περιοχής παρουσίαζε ύφεση κατά τον 18ο αιώνα, οι πηγές δεν αναφέρουν σημαντικούς μουσικούς απ' αυτές τις περιοχές.

Εν τούτοις, φαίνεται πως από μια μικρή πόλη της Κιλικίας (κοντά στο Ayntab) συνέχισαν να βγαίνουν σημαντικοί ερμηνευτές έντεχνης μουσικής μέχρι και τον 20ό αιώνα (π.χ. ο Dr. Allaettin Yavasca, και ο Ihsan Ozgen), πιθανόν λόγω του μοναστηριού των Mevlevi δερβίσηδων που λειτουργούσε στην περιοχή. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο πιο σημαντικός σύγχρονος βιρτουόζος του tanbur, Necdet Yasar, ήταν γεννημένος στο Nizip κοντά στο Ayntab της Κιλικίας.

Όμως κατά τον 17ο αιώνα και στα πλαίσια της Pax Ottomanica, ήταν δυνατό για

28. Seyabatname I, cf. Evliya 1896: 633, Feldman 1996: 53, ώς ανωτέρω.

29. Αρκετοί μουσικοί που χαρακτηρίζονται ως Πέρσες/Acemi, αποσπάστηκαν από την Βαγδάτη από τον Μουράτ Δ'.

μουσικούς όπως ο Seyyid Nuh και ο Yahya Celebi, να αποκτήσουν μεγάλη φήμη για τις κλασσικές τους συνθέσεις στην Κωνσταντινούπολη, παρόλο που κατοικούσαν στο Diyarbekir.

Από τον 18ο αιώνα και μετά η Κωνσταντινούπολη μονοπώλησε την δημιουργία του κλασσικού ρεπερτορίου και αποτέλεσε το μοναδικό του πλέον κέντρο. Μετά το πρώτο τρίτο του 18ου αιώνα, δεν υπάρχουν αναφορές για μουσικούς εκτός πρωτευούσης, αν αφαιρέσουμε βεβαίως, τις σημαντικότερες Αραβικές πόλεις, οι οποίες διατηρούσαν όμως στενούς μουσικούς δεσμούς με την Κωνσταντινούπολη, με αποτέλεσμα να μεταφερθούν στις πόλεις αυτές τα στοιχεία του κλασσικού ρεπερτορίου της Κωνσταντινούπολης.

Εξάλλου, κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, πολλά Μολδοβλαχικά Πριγκιπάτα άρχισαν να αποκτούν δυνατούς μουσικούς συνδέσμους με την Κωνσταντινούπολη, σε μεγαλύτερο μάλιστα βαθμό απ' ότι οι αντίστοιχες πόλεις της Ανατολίας.

Αυτό οφείλεται κυρίως στις δραστηριότητες των Ελλήνων Κωνσταντινουπολιτών (Φαναριωτών)[30].

Ε. Οι Αλλαγές στην Άρχουσα Τάξη και η οργάνωση της Μουσικής στο Σεράι

Η συγκέντρωση της έντεχνης μουσικής στην Οθωμανική πρωτεύουσα έδωσε μια ξεχωριστή και περίοπτη θέση στο Οθωμανικό σεράι, το οποίο εμφανιζόταν σαν το πλέον καλλιεργημένο, αλλά και ως ο υπέρτατος προστάτης της τέχνης της μουσικής, με μόνη εξαίρεση ίσως το επίσης καλλιεργημένο σεράι των Χάνων της Κριμαίας, το Bahcesaray, στο οποίο οι οθωμανοί μουσικοί ήταν συχνά προσκεκλημένοι κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αιώνα.

Όπως έχουμε πολλαπλώς αναφέρει και αλλού, πολύ λίγα στοιχεία μας είναι γνωστά για την Οθωμανική μουσική ζωή του 15ου και 16ου αιώνα. Όμως, από διάφορες πρωτογενείς και δευτερογενείς περιγραφές της δομής του σεραγιού, όλα συνηγορούν στο γεγονός ότι οι τέχνες είχαν ανατεθεί στους ανελεύθερους εκπαιδευμένους υπηρέτες του παλατιού τους **icoglan**.

Όμως κατά το τέλος του 16ου αιώνα όλο αυτό το σύστημα που συνέδεε τους υπηρέτες με τις τέχνες, άρχισε να κλονίζεται και τα πλαίσια των μουσικών επαναπροσδιορίσθηκαν.

Πριν εισέλθουμε σε λεπτομέρειες για τον μουσικό επαγγελματισμό του 17ου αιώνα, πρέπει να αναφερθούμε έστω και περιληπτικά, τόσο στο σύστημα των υπηρεσιών του Σεραγιού, όσο και της κρατικής γραφειοκρατίας στην περίοδο της Κλασσικής Οθωμανικής εποχής (1350-1600). Βασικός μας οδηγός γι' αυτό θα είναι τα βιβλία του καθηγ. Ν. Σαρρή, "*Οσμανική Πραγματικότητα Ι και ΙΙ*".

Οι βασικές κοινωνικές κατηγορίες ή τάξεις του Οθωμανικού κράτους αποτελού-

30. W. Feldman 1996: 54, ώς ανωτέρω.

νταν από τους reaya (τους φορολογούμενους συνήθως καλλιεργητές πολίτες) τους bereaya (κατοίκους των πόλεων) και τους askeri (την άρχουσα τάξη).

Στους πρώτους περιλαμβάνονταν από κοινού μουσουλμάνοι και μη, ενώ η άρχουσα τάξη αποτελείτο από μια μικρή ομάδα Μουσουλμάνων. Η τάξη των askeri χωριζόταν σε δύο υπο-ομάδες, τους **seyfire** (αυτούς που έφεραν Σπαθί), την στρατιωτική Ελιτίστικη τάξη δηλαδή και τους **ilmiye** (τους ανθρώπους της μάθησης) που ήταν οι κληρικοί.

Στα τέλη 16ου αιώνα προέκυψε και μια νέα γραφειοκρατική ειδικότητα, οι **kalemiye** (οι άνθρωποι της Πένας), οι οποίοι ξεπήδησαν μέσα από τον κύκλο των **ilmiye**.

Παρόλο που οι **ilmiye** και οι **kalemiye** προέρχονταν από Μουσουλμανικές οικογένειες, οι **seyfire** συνήθως δεν είχαν μουσουλμανική καταγωγή. Οι **seyfire** ήταν και αυτοί χωρισμένοι σε δύο κατηγορίες, το ιππικό (**sipahi**), το οποίο αποτελείτο είτε από Μουσουλμάνους, είτε από Χριστιανούς, και τους Γενιτσάρους/**Yeniceri**, οι οποίοι ήταν υποχρεωτικά χριστιανικής καταγωγής (μόνη εξαίρεση αποτελούσαν οι Βόσνιοι μουσουλμάνοι) αξιωματούχοι σκλάβοι του σουλτάνου.

Οι **Yeniceri** (Γενίτσαροι) ήταν τμήμα ενός ερύτερου συστήματος αυτοκρατορικής στρατιωτικής δουλείας η οποία βασικά είχε ισλαμική προέλευση, συγγενή ίσως προς τον Βυζαντινό θεσμό των **Νεωτέρων** και των **juniores** των Ρωμαίων. Τα πρώτα χρόνια αυτού του συστήματος στρατιωτικής δουλείας, οι σκλάβοι ήταν γνωστοί στα Αραβικά ως ghulam ή Mamluk και μάλλον ήταν τουρκικής καταγωγής.

Στο Οθωμανικό κράτος οι **Γενίτσαροι** επιλέγονταν μέσα από ένα σύστημα γνωστό ως **devsirme**. Το devsirme ήταν το σύστημα επιλογής νέων αγοριών από τις Βαλκανικές επαρχίες, κυρίως Χριστιανών, αλλά και Μουσουλμάνων Βόσνιων όπως προείπαμε[31].

Οι Γενίτσαροι που εντάσσονταν στην υπηρεσία του Σεραγιού ονομάζονταν **kul** (σκλάβοι) και δεν αποκλείεται να είχαν και προσωπικούς δικούς τους σκλάβους που ονομάζονταν **kole** ή mamluk.

Για παράδειγμα, ο Evliya Celebi αναφέρει το γεγονός ότι ο φημισμένος μουσικός Solakzade ήταν **kul** και είχε στην εκδούλευσή του τον μουσικό Yusuf ο οποίος ήταν **kole**. Σύμφωνα επίσης με τον Esad Efendi, ο μουσικός του Σεραγιού Ismail Aga είχε σαν δούλο έναν φημισμένο τραγουδιστή τζαμιού, τον Yusuf Celebi, ο οποίος αναφέρεται ως mamluk.

Μετά από μια σειρά επιλογών, μια ομάδα αγοριών έμπαινε στο παλάτι σαν υπηρέτες/icoglan. Αυτή η ομάδα εκπαιδευόταν σε αθλήματα και πολεμικές τέχνες, καθώς επίσης και σε ποικιλία πνευματικών ικανοτήτων και πρακτικών χειροτεχνιών. Τον 16ο αιώνα η υπηρεσία του παλατιού πρέπει να απαριθμούσε 700 άτομα. Οι υπηρέτες αυτοί ήταν άτομα με πληθώρα χαρισμάτων και κλήση προς τις τέχνες, όπως η ποίηση, η καλλιγραφία, η ζωγραφική, ή μουσική.

Σε λογοτεχνικές πηγές υπάρχουν συχνές αναφορές για τις κατευθύνσεις που δίνονταν στους icoglan μέσα στο Σεράι από την Σχολή του **Παλατιού**. Η Σχολή του Παλατιού λειτουργούσε αρχικά υπό την εξουσία του λευκού ευνούχου (bab el-saada agast),

31. Ν. Σαρρής, ὡς ανωτέρω.

κατά αντιστοιχία των εξουσιών που είχε και ο παλαιότερος Βυζαντινός αρχιευνούχος. Κατά το τέλος του 16ου αιώνα, όμως ο λευκός ευνούχος αντικατεστήθη από μαύρο (dar bab el-saada agast)[32].

Για την μουσική όμως διαπαιδαγώγιση σ' αυτό το σχολείο πριν τον 19ο αιώνα δεν έχουμε σημαντικά στοιχεία. Μπορούμε ίσως να συμπεράνουμε ότι η εκπαίδευση γινόταν σε ατομική/προσωπική βάση, δηλαδή ο κάθε μουσικός έπαιζε μόνος τους στον ελεύθερο χρόνο του, ή έδειχνε ο ένας στον άλλο, η δε άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός του ότι μέχρι και το 1636, δεν υπήρχε ειδικός χώρος για μουσική εξάσκηση, μέχρι που τελικά ορίσθηκε το Seferli Oda σαν δωμάτιο πρακτικής μουσικής εξάσκησης (meskbane). Το δωμάτιο αυτό περιγράφεται και από τον Evliya Celebi και τον Bobowski[33].

Τα αρχεία του Σεραγιού του 17ου αιώνα φανερώνουν ότι τα κορίτσια-σκλάβες που έπαιζαν μουσική εκπαιδεύονταν είτε εντός του παλατιού, είτε εκτός αυτού από ελεύθερους μουσικούς που ζούσαν έξω από το παλάτι. Είναι δε γνωστές και πολλές γαργαλιστικές ερωτικές περιπτήξεις μεταξύ διασκάλων και μαθητριών[34].

Τέλος πρέπει να αναφερθεί ότι οι **μισθοί** των μονίμων μουσικών του σεραγιού αποτελούσαν τμήμα των εξόδων του παλατιού, διέφεραν δε μεταξύ τους ανάλογα με την δεξιοτεχνία και το όργανο που έπαιζε ο μουσικός.

Από τα παραπάνω λοιπόν βλέπουμε πως η κεντρική οθωμανική στρατογραφειοκρατία, είχε ανάγκη συντηρήσεως τόσο στον αμειγώς στρατιωτικό τομέα, όσο και στον γραφειοκρατικό. Η στρατιωτική συντήρηση γινόταν μέσω του ανθρώπινου φόρου του devsirme, ενώ η γραφειοκρατική μέσα από την εκπαίδευση των Kul του medrese και αυτό γιατί η οθωμανική αυτοκρατορία θεωρούσε τον εαυτό της ώς τον υπέρμαχο και υπερασπιστή της μουσουλμανικής πίστης και του οθωμανικού πολιτισμού που πρέσβευε και επομένως είχε ανάγκη από καλά εκπαιδευμένους γραφειοκράτες που θα υπηρετούσαν τα πρότυπά της. Ήθελε όμως να είναι και περισσότερο θωρακισμένη απ' ότι οι υπόλοιπες χώρες του μουσουλμανικού κόσμου, γιατί αυτή βρίσκονταν στις άκρες της Μουσουλμανικής Ανατολίας ενώ κατείχε τα Βαλκάνια που ήταν πεδίο συχνών αναταραχών.

Η μουσική των maqam (μακαμιών ή τρόπων-ήχων), όπως και τα υπόλοιπα στοιχεία της Μουσουλμανικής κουλτούρας δεν είχαν αφομοιωθεί από αυτές τις μεγάλες Χριστιανικές περιοχές των Βαλκανίων και της πρόσω Μ. Ασίας και επομένως το κράτος ανέλαβε την ευθύνη να εκπαιδεύσει αναγκαστικά υποψήφιους για να αναπτύξουν και να διαιωνίσουν αυτόν τον πολιτισμό. Παρότι η θρησκευτική κουλτούρα αρχικά αναπτύχθηκε από ξενόφερτους ειδικούς (κυρίως από το Ιράν και την Transoxiana), οι τέχνες εγκαταλείφθηκαν στα χέρια των Χριστιανών νέων που εκπαιδεύονταν στο παλάτι[35].

Η υπηρεσία του Σεραγιού διαιρέθηκε σε διάφορα σώματα, των οποίων ο αριθμός διέφερε με τη πάροδο του χρόνου. Υπήρχε το σώμα των ιδιαιτέρων μυστικοσυμβούλων

32. Carter Findley 1980: 49, *Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire*, Princeton University Press.
33 Cem Behar 1988: 87, Osmanli'da musiki, εκδ. Defter.
34 W. Feldman 1996: 56, ώς ανωτέρω.
35. W. Feldman 1996: 56, ώς ανωτέρω.

Has Oda, των οικονόμων **Hazine**, των σκευοφυλάκων **Kiler** και των υπευθύνων των κυνηγετικών γερακιών **Doganci Odasi**, που καταργήθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα.

Στα μέσα του 17ου αιώνα ιδρύθηκε το σώμα της προετοιμασίας των εκστρατειών **Seferli Oda**. Επίσης, υπήρχαν το Μεγάλο (Buyuk Oda) και το Μικρό σώμα (Kucuk Oda) των οποίων τα μέλη είχαν την εποπτεία για την εκπαίδευση των καινούργιων υπηρετών. Σύμφωνα με τη κλασσική Οθωμανική θεωρία της διακυβέρνησης, όλη η υπηρεσία του παλατιού έπρεπε να είναι προσβάσιμη στους υποψήφιους που προέρχονταν από το devsirme, ενώ εξαιρούνταν παντελώς οι ντόπιοι και οι ξένοι Μουσουλμάνοι, πλην των Βοσνίων[36].

Αυτή η κατάσταση φαίνεται να συνεχίστηκε για αρκετό καιρό μετά το θάνατο του Σουλεϋμάν του μεγαλοπρεπή το 1566, μετά από τον οποίο το σύστημα devsirme μάλλον σταμάτησε.

Οι Οθωμανικές εκστρατείες στο Ιράν κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, φαίνεται να διευκόλυναν την είσοδο ανεκπαίδευτων και χωρίς τα απαιτούμενα προσόντα Τούρκων και Ατζερμπαϊτζανών στελεχών στις υψηλότερες θέσεις του στρατού. Το γεγονός αυτό, μαζί με την παρακμή του Τιμαριωτικού συστήματος, δημιούργησε μια κατάσταση η οποία προξένησε την αποδυνάμωση και την αστάθεια του Οθωμανικού κράτους, όπως αναφέρουν Τούρκοι διανοούμενοι σαν τον Mustafa Ali[37].

Ενώ τα στρατιωτικά αποτελέσματα της αποδυνάμωσης του συστήματος devsirme ήταν κατά πολλούς ολέθριο για την αυτοκρατορία, το άνοιγμα του Σεραγιού σε ένα ευρύτερο φάσμα υποψηφίων προφανώς άλλαξε και την μουσική οργάνωση του παλατιού, αφού μπήκαν νέες απόψεις και τεχνοτροπίες. Το παραπάνω γεγονός φαίνεται πως οδήγησε σε σημαντικές δομικές και γενικότερες αλλαγές στη μουσική του Σεραγιού.

Ο όρος "*υπηρεσία του παλατιού*" αναφερόταν σε ένα ευρύ φάσμα υπηρεσιών, που ξεκινούσε από τους ταπεινούς υπηρέτες και έφτανε σε άτομα των οποίων η εκ των πραγμάτων εγγύτητα και συνεργασία με το σουλτάνο τους επέτρεπε να κατέχουν σημαντική πολιτική επιρροή[38]:

> "... *Ο απαιτούμενος, από το κράτος, χαρακτήρας αυτού του δουλικού ελιτισμού είχε μερικές σημαντικές επιπτώσεις. Σήμαινε ότι η άρχουσα τάξη ήταν ουσιαστικά στερημένη από αυτονομία και επομένως βρισκόταν σε μια θέση ριζικά διαφορετική από κοινωνικές θέσεις ή προνομιούχα σώματα της μεσαιωνικής ή της αρχής της μοντέρνας Ευρώπης. Ενώ υπήρχε μια αφομοίωση της αυτοκρατορικής κουλτούρας και πρόσβαση σε υλικά προνόμια υψηλής κοινωνικής θέσης που δημιουργήθηκαν στα ανώτερα επίπεδα της άρχουσας τάξης, κανένα μέλος της τάξης αυτής δεν μπορούσε να είναι σίγουρο για πόσο χρονικό διάστημα αυτός ή η οικογένειά του θα μπορούν να χαίρονται τα μέσα να συντηρούν ένα τέτοιο επίπεδο ζωής*"[39].

36. H. Inalcik 1973: 76-88, *The Ottoman Empire*, New York Praeger.
37. Cornell Fleischer 1986: 155, Princeton University Press.
38. Findley 1980: 30, ώς ανωτέρω.
39. Findley 1980: 14-5, ώς ανωτέρω.

Τα άλλα κύρια τμήματα της άρχουσας τάξης σχηματίστηκαν από άτομα με ανώτερη θρησκευτική μόρφωση τα οποία σπούδασαν σε σχολεία **medrese**. Μετά τις σπουδές τους είτε γίνονταν ιερονομοθέτες (**Ulema**) είτε σταματούσαν κάποια στιγμή τις σπουδές τους και έκαναν την είσοδό τους στο τομέα των γραφέων (**kalamiye**). Όσο πιο υψηλό ήταν το επίπεδο των σπουδών medrese, τόσο πιο εύκολη ήταν η πρόσβαση σε θέσεις δικαστών (**kadi**), καθηγητών (**muderris**) ή ειδικευμένων στην γνώση του Ισλαμικού νόμου (**muftis**). Κατά την Οθωμανική περίοδο όλοι αυτοί έλκονταν προς την αυτοκρατορική γραφειοκρατία:

> "... *Παρόλο που τα medrese υποστηρίζονταν από ιδιωτικά ιδρύματα και αρχικά λειτουργούσαν ανεξάρτητα από το κράτος, οι Οθωμανοί αναγνώρισαν το γεγονός ότι τέτοια θρησκευτικά και νομικά ιδρύματα ήταν αναγκαία στο Ισλαμικό κράτος και θα μπορούσαν να ευδοκιμήσουν μόνο με την κρατική υποστήριξη. Ο Μωάμεθ ο Πορθητής, δημιούργησε μια αυστηρή ιεραρχία σχολείων, μέσα από τα οποία οι φοιτητές θα μπορούν να προχωρούν με σκοπό την απόκτηση των απαραίτητων προσόντων για τον διορισμό σε δικαστικά ή παιδαγωγικά πόστα. Ο σουλτάνος ο ίδιος έλεγχε όλους αυτούς τους διορισμούς και επομένως επέλεγε και δημιουργούσε τη γραφειοκρατεία από τους παραδοσιακά ανεξάρτητους ulema, τους ειδικούς σε θέματα θρησκείας...*"[40].

Μελετητές της Οθωμανικής παράδοσης συχνά αμφισβήτησαν τον βαθμό με τον οποίο η αυτοκρατορική κουλτούρα, με τα λαϊκά και τα θρησκευτικά στοιχεία της, ήταν συνδεδεμένη και ενοποιημένη με το σύνολο της κοινωνίας. Η περιγραφή αυτής της κουλτούρας από τον Findley είναι χαρακτηριστική πολλών σύγχρονων αποτιμήσεων:

> "... *οι Οθωμανοί προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια σύνθεση αυτοκρατορικού πολιτισμού με τεράστια ισχύ ενσωμάτωσης. Αναπόφευκτα, η προσπάθεια αυτή αντιμετώπισε πολλά εμπόδια. Το ένα από αυτά προήλθε από την ίδια τη μορφή της σύνθεσης. Αυτή θα μπορούσε να είναι μόνο η κουλτούρα του παλατιού και της άρχουσας τάξης. Ακόμα μεγαλύτερης σπουδαιότητας είναι η δυσκολία με την οποία μερικά στοιχεία –το σουλτανάτο και το Ισλάμ, η νόμιμη θρησκευτική και μυστικιστική παράδοση και οι θρησκευτικές σπουδές– συνυπήρχαν σε αυτή την επίδοξη σύνθεση. Ουσιαστικά, η αυτοκρατορική πολιτιστική παράδοση ήταν πολυμορφική, δηλαδή αποτέλεσε μια απλή αντιπαράθεση παρά ένα μείγμα στοιχείων από παραδόσεις μέσα από τις οποίες είχε σφυρηλατηθεί...*"[41].

Η γενικώς αποδεκτή παραπάνω άποψη του Findley, αμφισβητήθηκε από τον Andrews (1985), ο οποίος θεωρεί ότι μπορεί μεν το πολυμορφικό μοντέλο να εφαρμόσθηκε εκτενέστερα τον 16ο αιώνα επί Σελήμ Α' και Σουλεϋμάν μεγαλοπρεπή, κατά την

40. Fleischer 1986: 7, ώς ανωτέρω.
41. Findley 1980: 9-10, ώς ανωτέρω.

ηγεμονία των οποίων η υποστήριξη της τέχνης της μουσικής ήταν κεντρικά ελεγχόμενη από το Σεράι και εξαρτημένη από ξένους και κυρίως Ιρανούς και Χριστιανούς Kul δεξιοτέχνες, ωστόσο, τα μουσικολογικά στοιχεία που προκύπτουν τείνουν να αντικρούουν αυτήν την άποψη, αν αυτή εφαρμοσθεί ισοπεδωτικά στην Οθωμανική κοινωνία καθόλη τη διάρκεια της ιστορίας της.

Τον 15ο αιώνα και την περίοδο από τον 16ο αιώνα και μετά, διαφαίνεται η ύπαρξη μιας ακμαίας μουσικής ζωής η οποία δεν περιοριζόταν μόνο στο Σεράι, ενώ συγχρόνως η μουσική αυτή ήταν αυθύπαρκτη. Επιπροσθέτως στην νέα αυτή μουσική δεν υπήρχαν αντικρουόμενα στοιχεία, αλλά είχε δημιουργηθεί ένα φυσικό ζήμωμα των επιμέρων ετερόκλητων μουσικών ιδιωμάτων που κουβαλούσαν οι κοινότητες των διαφόρων λαών της αυτοκρατορίας, από το οποίο ξεπήδησε η αμειγώς οθωμανική μουσική.

Από το υλικό που θα παρουσιασθεί πιο κάτω, διαφαίνεται η ανικανότητα της πρώιμης Οθωμανικής μουσικής του Σεραγιού αλλά και της υψηλής κουλτούρας του πρώτου μισού του 16ου αιώνα, να διαιωνίσει τον εαυτό της, ενώ μέσα από την ανικανότητά της αυτή ξεπήδησε το νέο αθύπαρκτο είδος της αμειγώς κλασσικής οθωμανικής μουσικής.

Πολλά ανεξάρτητα μέχρι πρότινος αντικρουόμενα στοιχεία ενοποιήθηκαν με αποτέλεσμα την δημιουργία των κοινωνικών συνθηκών οι οποίες είναι χαρακτηριστικές του μετα-κλασσικού Οθωμανικού κράτους και της κοινωνικής οργάνωσης της μουσικής.

Κάποια στιγμή μετά το 1560 ή το 1580 η εσωτερική δομή της άρχουσας τάξης άρχισε να υφίσταται σημαντικές αλλαγές. Ενώ η φύση αυτών των αλλαγών συζητείται αυτή τη στιγμή από τους ιστορικούς, οι διαφορές μεταξύ των Κλασσικών και μετα-Κλασσικών χρόνων στην Οθωμανική ιστορία είναι σημαντικές για να κατανοήσουμε την μουσική η οποία δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής Μεσαίας Περιόδου (1580-1830).

Οι ιστορικοί διαφωνούν σήμερα, στο κατά πόσο, ένας αξιωματούχος μπορούσε να μεταπηδήσει από το ένα αξίωμα στο άλλο, όμως περισσότερη σημασία έχει το ότι κατά τα τέλη του 17ου αιώνα, πολλά από αυτά τα αξιώματα, έγιναν κληρονομικά, έτσι ώστε η άρχουσα τάξη στο σύνολό της περιορίστηκε σε μια μικρή ομάδα οικογενειών οι οποίες διατηρούσαν διαρκώς τα προνόμιά τους στον στρατιωτικό τομέα ή σε διάφορους τομείς της Υπηρεσίας του Παλατιού ή των κυβερνητικών πόστων.

Αυτό το νέο μοντέλο/πρότυπο, ερχόταν σε αντίθεση με τη θεωρία της διακυβέρνησης της Οθωμανικής Κλασσικής Εποχής, η οποία σε γενικές γραμμές ήταν αντίθετη στην ύπαρξη κληρονομικών αριστοκρατιών και κυρίως στη δημιουργία αριστοκρατών έξω από τη κυβερνητική υπηρεσία. Διάφορες ιστορικές μελέτες τονίζουν την ύπαρξη ενός σταθερού κοινωνικού στρώματος καθόλη τη διάρκεια της Μεσαίας Οθωμανικής Περιόδου (κυρίως μετά το 1650), μιας μικρής ομάδας οικογενειών οι οποίες είχαν τη δυνατότητα να διατηρήσουν πολλά από τα προνόμιά τους επί σειρά γενεών, ανεξάρτητα από φαινομενικές μεταβολές στην καρριέρα και την τύχη τους. Αυτό αποτέλεσε όπως προείπαμε μια σημαντική αλλαγή σε σχέση με τις συνθήκες της Κλασσικής Εποχής, όταν δηλαδή η Αυτοκρατορική Υπηρεσία είχε μεγαλύτερη εξάρτηση από τον σουλτάνο και επομένως τα προνόμια της άρχουσας τάξης των askeri δεν θα μπορούσαν να κληρονομηθούν.

Η εμφάνιση στο προσκήνιο αυτής της κληρονομικής αριστοκρατίας προέκυψε από τα ψηλότερα επίπεδα εκπαίδευσης του **medrese**[42]:

> "... *Είναι προφανές ότι η μορφοποίηση του Οθωμανικού κράτους πέρασε από δύο ξεχωριστές φάσεις. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε από τα μέσα του 15ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι άρχουσα τάξη ομόφωνα επέτρεψε έναν περιορισμένο αριθμό διορισμών σε δημόσιες υπηρεσίες σαν μορφή ανταμοιβής. Περιορίζοντας τις δημόσιες υπηρεσίες σε μέλη της άρχουσας τάξης, σημαίνει πως τα οφέλη του συστήματος συσσωρεύονταν σε άτομα της ίδιας τάξης και κουλτούρας. Οποιεσδήποτε καθιερωμένες αυτόνομες δομές υπήρχαν, ήταν θεσμοθετημένες από την άρχουσα τάξη για να διευκολύνουν μια συντονισμένη και νομιμοποιημένη εκμετάλλευση υλικών και ανθρώπινου δυναμικού. Η δεύτερη φάση, ξεκίνησε στα τέλη του 16ου αιώνα και συνέχισε μέσα στον 17ο αιώνα, είδε την διάβρωση της μιας πλειοψηφούσας γνώμης μέσα στην άρχουσα τάξη και την άνοδο μιας άλλης. Η κρατική μορφή της πρώτης περιόδου υπέστη αλλαγές λόγω του εντεινόμενου ανταγωνισμού εντός της άρχουσας τάξης προς απόκτηση και πρόσβαση σε οικονομικούς πόρους και έσοδα. Αν υπήρξε ποτέ ως ιστορικό φαινόμενο, τότε η ορθά συντονισμένη και διοικούμενη κοινωνία με καθορισμένη αποστολή, η οποία είχε την σαφή υποστήριξη των Οθωμανών κοινωνικών κριτικών Ali και Kocuk Bey, είχε πάψει να προσφέρει μια καθαρή εικόνα των πραγματικών κοινωνικών μορφών της εποχής. Η δεύτερη περίοδος (από το 1560 μέχρι το 1700) χαρακτηρίζεται από κοινωνική κινητικότητα, ρευστότητα πρακτικής και διακύμανση στις περιουσίες των ανθρώπων. Η ευελιξία είναι φανερή ακόμα και στην εφαρμογή του seriat (Ισλαμικός νόμος) και του σκοπού της εφαρμογής του. Στις πιο πολλές περιπτώσεις, ο θρησκευτικός νόμος φαίνεται ότι είχε προσαρμοστεί στις ανάγκες της άρχουσας τάξης, όποτε τα συμφέροντα της απαιτούσαν τέτοιες ρυθμίσεις...*".

Αυτές οι αλλαγές στην άρχουσα τάξη δημιούργησαν νέες σχέσεις μεταξύ του κράτους και των υπηρετών της, οι οποίοι τώρα άρχισαν να λειτουργούν ως ένα είδος αριστοκρατίας. Ενώ οι ιστορικοί έχουν εδώ και καιρό υπογραμμίσει την αποσύνθεση του Οθωμανικού πολιτικού συστήματος και την κατάπτωση της στρατιωτικής γενναιότητας και την παρακμή του Τιμαριωτικού συστήματος, γεγονότα τα οποία άρχισαν να λαμβάνουν μέρος κυρίως μετά το θάνατο του Σουλεϋμάν του μεγαλοπρεπή.

Η Μεσαία Περίοδος η οποία ακολούθησε, συνήθως θεωρείται σαν μια μακρά περίοδος παρακμής που προηγήθηκε των αλλαγών του Σελήμ Γ' (1789-1808) και της εποχής των Μεταρρυθμίσεων της Tanzimat που ξεκίνησε από τον Μαχμούντ Β', τον σουλτάνο της Ελληνικής Επαναστάσεως (1808-1839) και συνεχίστηκε το 1839 από τον Αμπντούλ Μετζίτ.

---

42. Οι **ilmiye** δημιούργησαν ένα επίσημο ίδρυμα περί το 1715, σχετ. M. Zilfi 1988: 56-60, *The Ottoman Ulema in the postclassical Age*, εκδ. Bibliotecha Islamica.

Οι επιπτώσεις των διαφορετικών μορφών του Οθωμανικού κράτους και της κοινωνίας μπορούν να ερμηνευθούν με διάφορους τρόπους, αλλά οι επιπλοκές για τις πολιτιστικές σπουδές και πιο συγκεκριμένα την μουσικολογία θέλουν ειδική ανάλυση.

Κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής Μεσαίας Περιόδου τα μουσικά στοιχεία της πολιτιστικής σύνθεσης δίνουν την εντύπωση ότι επέτρεπαν στην συγχρόνως στους υπηρέτες του Παλατιού, στην γραφειοκρατεία, στα θρησκευτικά ιδρύματα και τα τάγματα των δερβίσηδων να αλληλεπιδρούν το ένα στο άλλο με έναν νεωτεριστικό τρόπο, ο οποίος δημιούργησε αναλαμπές τόσο στην κοσμική, όσο και στην θρησκευτική, την μυστικιστική, την τοπική (δηλ. Οθωμανική, Ελληνική, Αρμενική και Εβραϊκή) αλλά και την αλλοδαπή (δηλ. Πέρσικη και Αραβική) μουσική έκφραση και τον επαγγελματισμό, με αποτέλεσμα να ξεπηδήσει η νέα αμειγώς οθωμανική μουσική, η οποία ήταν αυθύπαρκτη στηριζομένη σε δικά της καλοζημωμένα στοιχεία που είχαν γαλουχηθεί στην πρώιμη εποχή της. Στο σημείο αυτό όμως δεν πρέπει ούτε να υποτιμάται, ούτε να υπερεκτιμάται τόσο το αραβοπερσικό, όσο και το ανατολικομεσογειακό (ουσιαστικά Βυζαντινό και Ελληνιστικό) μουσικοπολιτιστικό παρελθόν των εδαφών που τώρα ανήκαν στην οθωμανική αυτοκρατορία.

Η νέα Οθωμανική αριστοκρατία απαρτιζόταν από τους **ilmiye**, οι οποίοι όπως αναφέραμε και αλλού ήταν μια ομάδα ανθρώπων, απαραίτητη για τη διατήρηση της θεμελιώδους οθωμανικής πολιτιστικής εκπαίδευσης, η οποία στηριζόταν σε ομάδες ατόμων, που ανήκαν στην άρχουσα τάξη και δήλωναν τεχνοκράτες[43].

Η οθωμανική πολιτιστική παράδοση που διαδιδόταν από αυτούς τους ευγενείς διέφερε από πολλές απόψεις από αυτήν της Οθωμανικής Κλασσικής Εποχής. Ο Ισλαμικός νόμος seriat είχε ελάχιστη επιρροή επάνω τους, ενώ ένα από τα κύρια αποτελέσματα αυτών των μετεξελίξεων ήταν η δημιουργία μιας μορφής λαϊκισμού.

Ο *"Εκσυγχρονισμός"* (sic), σ' αυτή την περίπτωση αφορούσε διάφορα μεταξύ τους αλληλαίνδετα φαινόμενα, όπως η εγκατάλειψη πολλών στοιχείων του μεσαιωνικού Οθωμανικού κράτους και του κοινωνικού μοντέλου του, συμπεριλαμβανομένων και πολλών πρώιμων αυτοκρατορικών νομικών αποφάσεων (kanun), που συνοδευόταν από την έλλειψη ισχυροποιήσεως του Ιερού Νόμου seriat, την αύξηση της συμμετοχής των μη Μουσουλμάνων σε πολλούς τομείς της Οθωμανικής ζωής και την εξάλειψη των διαφορών μεταξύ της κοσμικής, της θρησκευτικής και της κουλτούρας των Sufi.

Κατά τις αρχές του 18ου αιώνα τα νέα κοινωνικά πρότυπα φαίνεται πως διευκόλυναν την αποδοχή πολλών δυτικών πολιτιστικών χαρακτηριστικών, αλλά αυτή η αποδοχή εμφανίζεται σαν μια σημαντική επίπτωση των αλλαγών και του εκσυγχρονισμού και όχι σαν αφορμή της διαδικασίας μεταρρυθμίσεως και εκοσμικοποιήσεως:

> *"... Η μετάβαση από την φεουδαρχική οικονομία αντικατοπτριζόταν επίσης στη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής μορφής. Στα αστικά κέντρα, η είσοδος μελών των θρησκευτικών και εθνικών μειονοτήτων στις δημόσιες υπηρεσίες ήταν*

43. H. Powers 1979: 11, *Classical music*, εκδ. Asian Music.

Γραμματόσημο της ΕΣΣΔ με τον Δημήτριο Καντεμίρ

μια τάση η οποία παραλλήλιζε την εμφάνιση του λαϊκισμού στην κοινωνία εν γένει, αλλά και συγχρόνως μια σημαντική προσέγγιση στην ισότητα. Ο Οθωμανικός νεωτερισμός, μια διαδικασία η οποία είχε ήδη ξεκινήσει τον 17ο και 18ο αιώνα, δημιούργησε γέφυρες μεταξύ των πολιτιστικών και κοινωνικών διαιρέσεων και κατάφεραν να εξομαλύνουν μερικές από τις διαφορές που υπήρχαν μεταξύ των διαφόρων εθνικών, ετερογενών ομάδων οι οποίες συνέθεταν την κοινωνία..."[44].

Εξάλλου, ο καθηγητής Inalcik τόνισε την σημαντική προσφορά του Μολδαβού Πρίγκιπα Dmitrie Cantemir (1673-1723) στην πνευματική πλευρά της εκκοσμικοποίησης αυτής της περιόδου:

> "... *Η ευφυΐα του Catemir κατά την πρώτη περίοδο της ζωής του αποτέλεσε το όχημα με το οποίο οι διάφορες όψεις του Δυτικού πολιτισμού αφομοιώθηκαν στην Οθωμανική αυτοκρατορία*"[45].

Η εκκοσμικοποίηση της Οθωμανικής υψηλής κουλτούρας τονίστηκε ιδιαίτερα και από την Popescu-Judetz στη μελέτη της με θέμα το μουσικό έργο του πρίγκηπα Cantemir[46]. Παρόλο που παραδέχεται την λαμπρότητα και την πολιτιστική σημασία της οθωμανικής "*Περιόδου της Τουλίπας*", είδε την απαρχή της διαδικασίας εκκοσμικοποιήσεως να βρίσκεται τουλάχιστον μια γενιά νωρίτερα:

> "... *Το τέλος του 17ου αιώνα επιβεβαιώνει την εξέλιξη της οθωμανικής έντεχνης μουσικής σαν ένα ξεχωριστό σώμα μετά από δυο αιώνες εξάρτησης από Περσικές συνήθειες. Εκείνη την εποχή, η πνευματική ζωή της Κωνσταντινούπολης βρισκόταν στο σταυροδρόμι του ανατολικού και του δυτικού τρόπου σκέψης. Διάφορες τάσεις της φιλοσοφίας και της πνευματικότητας διασταυρώναν ιδεολογίες και αισθητικές. Μια νέα Αναγέννηση, με ρίζες στον Νεοαριστοτελισμό, αναδύθηκε από τον κοσμικό τρόπο σκέψης της οθωμανικής Ανατολής. Η Αναγέννηση αυτή συνδύασε Βυζαντινές πολιτιστικές παραδόσεις με την Ισλαμική θεολογία και απορρόφησε τάσεις του Δυτικού κλασσικισμού*"[47].

Ο ίδιος ο Cantemir, ένιωθε πως η "*Τέχνη της Μουσικής*" στην οθωμανική αυτοκρατορία αναζωογονήθηκε κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του Μεμέτ Δ' (1648-1687).

---

44. Abou-El-Haj 1992: 27-8 και Feldman1996: 61, ώς ανωτέρω.

45 Inalcik 1973: 9, *The Ottoman Empire. The Classical Age*, New York, Praeger.

46 Popescu-Judetz 1981, ώς ανωτέρω.

47. Popescu-Judetz 1981: 99-100, το αυτό επαναλαμβάνει και στην πολύ πρόσφατη εργασία της, του Ιανουαρίου 2000, με τίτλο: sources of 18th century music, Panayiotes Chalatzoglou and kyrillos Marmaninos, comperative treatises on secular music.

Το σπίτι του Δημ. Καντεμίρ στην Πόλη

Το γεγονός ότι η μουσική θεωρία του Cantemir, η οποία ήταν αποκλειστικά κοσμική, δηλαδή μη παραδοσιακή, είχε δημιουργηθεί από έναν χριστιανό και γράφτηκε μετά από παράκληση των μελών της Οθωμανικής αριστοκρατίας, επεξηγεί άριστα τον βαθμό της εκκοσμικοποίησης η οποία επικρατούσε στο Σεράι κατά τα τέλη του 17ου αιώνα. Βέβαια δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι αυτή η εκκοσμικοποίηση δεν έφτανε εύκολα στον απλό λαό και ως παράδειγμα θα χρησιμοποιήσουμε πάλι την περίπτωση του Cantemir, του οποίου η εκκοσμικοποιημένη μουσική πραγματεία δεν έφθασε στα εκτός του Σεραγιού στρώματα και γι' αυτό δεν έχαιρε φήμης στους αμειγώς οθωμανικούς κύκλους, παρά μόνον στους Ελληνοχριστιανικούς.

Η εκκοσμικοποίηση αυτή δεν πέρασε απαρατήρητη από τους Ευρωπαίους συγγραφείς. Μερικοί, όπως η Lady Montagu στις αρχές του 18ου αιώνα εξυμνούσαν την φιλελεύθερη σκέψη της οθωμανικής ανώτερης σκέψης, την ίδια στιγμή που κάποιοι άλλοι σοκαρίζονταν από την εξέλιξη αυτή, που αυτοί αντιλαμβάνονταν ως στροφή προς τον αθεϊσμό[48]. Αυτό που πολλοί Ευρωπαίοι, αλλά και Φαναριώτες ηθικολόγοι και μορφές σαν τον Άγιο Νικόδημο τον Αγιορείτη, θεωρούσαν ως αθεϊσμό, σήμερα αποκαλείται εκκοσμικοποίηση ή εκσυγχρονισμός της οθωμανικής αυτοκρατορίας[49].

Η εκκοσμικοποίηση η οποία επηρέασε τα στοιχεία της Οθωμανικής άρχουσας τάξης, αντικατοπτριζόταν στη σχέση της γραφειοκρατίας των Ulema και των Sufis με τη κοσμική έντεχνη μουσική. Στις αρχές του 17ου αιώνα ιψηλόβαθμα και χαμηλόβαθμα μέλη του σώματος των **kalemiye**, της μορφωμένης δηλαδή τάξης των medrese, οι οποίοι γίνονταν κυβερνητικοί γραφειοκράτες, άρχισαν να συμμετέχουν στη κοσμική έντεχνη μουσική.

Η στενή κοινωνική επαφή μεταξύ των δερβίσηδων Mevlevi, Halveti και Celveti με την κοσμική Ελίτ, έφερε πολλούς δερβίσηδες στην υπηρεσία του Σεραγιού με τις ιδιότητες των τραγουδιστών και των οργανοπαικτών. Οι δερβίσηδες και οι ανεπίσημες μικρές στρατιωτικές μπάντες, **mehter-i birum**, βοήθησαν στη διάδοση του συστήματος και του ρεπερτορίου της έντεχνης μουσικής στον αστικό πληθυσμό.

Κατά τα μέσα του 17ου αιώνα, οι πιο επιτυχημένοι μουσικοί ήταν οι ελεύθεροι επαγγελματίες τεχνίτες και έμποροι, οι οποίοι είχαν την δυνατότητα να γίνουν τραγουδιστές και μουσικοί του Σεραγιού με παχυλές οικονομικές απολαβές, συντάξεις ή προσλήψεις σε μια από τις γραφειοκρατικές υπηρεσίες του οθωμανικού δημοσίου.

Φαίνεται ότι αρκετά ανεξάρτητα στοιχεία ενώθηκαν για να δημιουργήσουν τις κοι-

48. Cantemir 1973: 6, Feldman 1996: 63, ως ανωτέρω.

49. Feldman 1996: 63, ως ανωτέρω.

Το εξώφυλλο cd, με έργα του Δημ. Καντεμίρ

νωνικές συνθήκες οι οποίες είναι χαρακτηριστικές της Μεσαίας Περιόδου του Οθωμανικού κράτους και της κοινωνικής οργάνωσης της έντεχνης μουσικής.

Κατά την διάρκεια της κλασσικής περιόδου το Οθωμανικό κράτος, μόνο του ανάμεσα στα υπόλοιπα Μουσουλμανικά κράτη, έλαβε την ευθύνη να εκπαιδεύσει τους δικούς του μουσικούς μέσα στο παλάτι. Όπως αναφέραμε και αλλού, οι μουσικοί αυτοί είχαν κυρίως devsirme (kul) προέλευση και με αυτή την ιδιότητα είχαν γίνει τμήμα της υπηρεσίας του παλατιού[50].

Κατά το τελευταίο όμως τρίτο του 16ου αιώνα το σύστημα υπηρεσίας του παλατιού βρισκόταν σε μια κατάσταση αποσύνθεσης, με αποτέλεσμα την είσοδο στην υπηρεσία ατόμων που αρχικώς δεν είχαν τα προσόντα.

Η παρακμή του συστήματος των devsirme kul του Σεραγιού και πιο συγκεκριμένα της μουσικής τους, οδήγησε στην εισαγωγή ενός συστήματος αργομισθίας ή ψευδοϋπηρεσίας του παλατιού, με σκοπό να συμπεριληφθούν νεώτεροι μουσικοί από διαφορετικές Μουσουλμανικές προελεύσεις. Η παρακμή του συστήματος των kul της υπηρεσίας του παλατιού αποδιδόταν σε μια βασική αλλαγή της φύσης της Οθωμανικής άρχουσας τάξης και της σχέσης της με το κράτος. Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα πολλές οικογένειες με μακροχρόνιους δεσμούς με την κρατική υπηρεσία, ξεκίνησαν να βλέπουν τους εαυτούς τους σαν κάτι τι ιδιαίτερο θέλωντας έτσι να εξασφαλίσουν υψηλές κυβερνητικές θέσεις για τα μέλη τους προκειμένου να σφετεριστούν δημόσιες πηγές εσόδων για ίδια χρήση.

Κατά τη διάρκεια της Μεσαίας Περιόδου πολλοί από τους υψηλόβαθμους **Ulema**, άρχισαν να μυούνται στην κοσμική μουσική και τα ποιητικά πρότυπα άλλων κοσμικότερων γραφειοκρατών, διαδίδοντας έτσι την καλλιέργεια της κοσμικής μουσικής διαμέσου της θρησκευτικής τους γραφειοκρατίας.

Η παρακμή της υπηρεσίας των σκλάβων του παλατιού, φαίνεται να επέτρεψε σε πολλούς muezzin(δες) να εκπαιδευτούν και να διορισθούν στο Σεράι. Κατά τα μέσα του 17ου αιώνα, οι muezzin(δες) άρχισαν να συμμετέχουν ενεργά σαν κοσμικοί τραγουδιστές και οργανοπαίκτες.

Η συνένωση της κοσμικής με την θρησκευτική παράδοση η οποία επηρέασε τους υψηλόβαθμους **ilmiye** αλλά και τους **muezzin**, έσβησε τις μεταξύ τους διαφορές, οι οποίες ήταν έντονες κατά τη διάρκεια των Οθωμανικών Κλασσικών Χρόνων.

50. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

ΣΤ. Ανελεύθεροι Μουσικοί

Οι ανελεύθεροι μουσικοί του Σεραγιού χωρίζονταν σε τέσσερεις κατηγορίες:
1. Αυτούς που προέρχονταν από το σύστημα devsirme (kul),
2. Τους αιχμαλώτους Μουσουλμάνους επαγγελματίες μουσικούς (π.χ. Πέρσες).
3. Τους αιχαλωτισμένους Χριστιανούς μουσικούς και
4. Τις σκλάβες γυναίκες του παλατιού.

ΣΤ 1. Η πρώτη κατηγορία, οι kullar

Κατά τον 14ο και 15ο αιώνα η Οθωμανική Αυτοκρατορία επεκτεινόταν κυρίως στην Ευρώπη. Ο Feldman (1996: 64), αναφέρει ότι τυχόν μουσικοί που ζούσαν στην Βουλγαρία, την Σερβία ή την Βλαχία δεν θα μπορούσαν να έχουν εξειδικευθεί στη μουσική των makam (τρόπων, ήχων) η οποία ήταν αρεστή και είχε κύρος στους Οθωμανούς και επομένως οι devsirme, που προέχονταν από αυτές τις περιοχές δεν θα μπορούσαν να είναι μουσικοί, ή καλοί μουσικοί οθωμανικής μουσικής και τέλος πάντων εάν μάθαιναν να παίζουν το οθωμανικό ρεπερτόριο θα το έκαναν μιμητικά χωρίς δηλαδή να το επηρεάζουν.

Δεν συνεχίζει όμως την σκέψη του και δεν αναφέρεται στους Έλληνες, οι οποίοι είχαν μια μακραίωνη μουσική παράδοση, ήδη από την αρχαία εποχή, η οποία είχε πλήρη μουσικά συστήματα, πρακτικά και θεωρητικά, αλλά και σημειογραφία, τόσο αρχαιοελληνική, όσο και Βυζαντινή, η οποία μουσική θεωρία τους επηρέασε τον ανατολικομεσογειακό, τον Αραβικό και τον δυτικό χώρο. Εξάλλου είναι γνωστή και αναλύεται αλλού, η άμεση σχέση της λογικής των αρχαιοελληνικών τρόπων, με τους Βυζαντινούς ήχους και τα Αραβοπερσοθωμανικά, makam.

Επομένως οι Kul με Ελληνοχριστιανική προέλευση devsirme, είναι πολύ πιθανόν, είτε να ήταν καλοί μουσικοί, είτε να γίνονταν, αφού είχαν φυσική και ενστικτώδη αντίληψη για την χρήση και την σχέση αρχαίων τρόπων –Βυζαντινών ήχων– αραβοπερσοθωμανικών makam. Πέραν τούτου όμως δεν αποκλείεται να επηρέασαν θετικά κατά μεγάλο μέρος της πρώιμη οθωμανική μουσική. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι σύμφωνα με τον Παχυμέρη, Ρόδιοι Έλληνες μουσικοί έπαιξαν στην αυλή του Σελτζουκικού Ικονίου ήδη από τον 12ο αιώνα[51].

Ένα πολύ σημαντικό έγγραφο για την προέλευση των μουσικών του Σεραγιού, είναι το βιβλίο μισθοδοσίας τους το **Cema at-i mutriban**. Ο αριθμός των μουσικών με προέλευση kul (devsirme) είναι σημαντικός. Οι φράσεις κλειδιά στο έγγραφο είναι **iceriden cikmistir και Sultan Bayezid zamantndan mutriptir.** Η πρώτη φράση σημαίνει, εμφανίστηκε στο προσκήνιο από μέσα, υποδηλώνοντας την devsirme προέλευση και την εκπαίδευση στη Σχολή του Παλατιού. Η δεύτερη σημαίνει, είναι (μισθωτός) μουσικός από την εποχή του Σουλτάνου Μπαγιαζήτ και προφανώς εννοεί ότι έκανε την δουλειά αυτή πριν τον θάνατο Μπαγιαζήτ το 1512.

51. Σπ. Βρυώνης: 530-531, εκδ. ΜΙΕΤ, *Η παρακμή του μεσαιωνικού Ελληνισμού κ.λπ.*

Μουσικοί με καπούζ, ραμπάπ και νταΐρέ

Ο παίκτης του Κοπούζ, Kopuzi Husrev αναφέρεται και με τα δύο χαρακτηριστικά: "*... Ήταν (μισθωτός) μουσικός από την εποχή του Σουλτάνου Bayczid και εμφανίστηκε στο προσκήνιο από μέσα (από την Υπηρεσία του Παλατιού)...*". Επίσης παίκτης του Κεμεντζέ, Kemencecci Nasuh περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο, ενώ οι Kopuzi Saban που έπαιζε Κοπούζ, ο Kanuni Sadi που έπαιζε κανονάκι, ο Kanuni Muharen Seydi που έπαιζε κανονάκι, καθώς και ο Kanuni Muhyiddin που ομοίως έπαιζε κανονάκι αναφέρονται μόνον ως μισθωτοί μουσικοί από την εποχή του Σουλτάνου Μπαγιαζήτ.

Οι πέντε μαθητές του γενίτσαρου παίκτη του ουτιού Hasan Aga, αναφέρονται όλοι ως Hunkar kullari, (Σκλάβοι του Σουλτάνου) δηλαδή υπηρέτες με προέλευση devsirme. Τρεις πρώην kul του σεραγιού του Sezhade Ahmed στην Amasya (κυβέρνησε την περίοδο του 1494-1512), εμφανίζονται στο κατάλογο με το χαρακτηρισμό Sultan Ahmedin kularindandir (είναι ένας από τους kul του Σουλτάνου Ahmed). Αυτός ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιείται και για τους Avvad Nasuh, ουτίστα και τον Cengi Behram, αρπιστή. Ο πιο διάσημος όμως kul, ήταν ο γενίτσαρος παίκτης του ουτιού Hasan Aga, ο οποίος πληρωνόταν με 45 akce(δες)/άσπρα ημερησίως. Ο τίτλος του Aga, υποδηλώνει ότι εμφανίστηκε στο προσκήνιο προερχόμενος από τα σώματα των devsirme και των γενίτσαρων. Σύμφωνα με τις σημειώσεις που ακολουθούν το όνομά του ήταν ο mir-i alem του Σουλτάνου Ahmed, κυβερνήτη της Amasya κατά τη περίοδο μεταξύ 1494 και 1512. Το **mir-i alem** ήταν ένα σημαντικό γραφείο στο Οθωμανικό Σεράι, με πολύ παλαιά προέλευση, το οποίο που σχετιζόταν με το τις μπάντες των mehter, καθώς επίσης και με την υποδοχή των απεσταλμένων[52].

Το γραφείο mir-i alem, ήταν ο υψηλότερος σύνδεσμος μεταξύ της μουσικής λειτουργίας των στρατιωτικών μπαντών **mehter** και του οίκου του σουλτάνου ή του πρίγκιπα (Sehzade). Μπορούμε να εικάσουμε ότι όταν ο Hasan Aga ενσωματώθηκε στο Σεράι του Σουλτάνου Σελήμ είχε πολλαπλούς ρόλους. Ίσως ως musahib, παρόλο που αυτό δεν μπορεί να εξακριβωθεί, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν ήταν επαγγελματίας μουσικός.

Ο τελευταίος kul που αναφέρεται στο κείμενο είναι ο mehterhast, ή sermehteran, Ali bin Elvani ο οποίος ελάμβανε τον υψηλό μισθό των 30 akce/άσπρων ημερησίως. Συνολικά, οι μουσικοί με kul προέλευση ήταν δέκα, συν πέντε sagirds (μαθητευόμενοι) μεταξύ των υπηρετών kul. Δηλαδή συνολικά το ένα τέταρτο των ενήλικων μουσικών ήταν **kul**.

52. M. Pakalin 1971: 543, *Dictionary of Ottoman historical Expressions and terms*, Milli Egitim Basimevi.

ΣΤ 2. Οι Πέρσες

Η οθωμανική παράδοση αναφέρει ότι οι Ιρανοί μουσικοί αποτελούσαν το πιο σημαντικό στοιχείο στο Σεράι κατά τον 16ο αιώνα.

Ο Πρίγκηπας Cantemir περιελάμβανε ένα ρεπερτόριο από pesrev που περιγράφονται ως Accemi (Περσικά) ή Hindi (Ινδικά), τα οποία φαίνεται να αποτελούν ένα από τα αρχαιότερα ρεπερτόρια σ' αυτές τις συλλογές. Ομοίως κατά τα μέσα του 18ου αιώνα ο Charles Fonton ανέφερε ότι:

> "... *Μετά τον Gulam επακολούθησαν οι Πέρσες Mir Alam, Mir Abdulah, Mir Ali και πολλές άλλες προσωπικότητες οι οποίες διατήρησαν την ακεραιότητα της μουσικής. Μετά οι Οθωμανοί την έμαθαν (την μουσική) από τους Πέρσες, οι οποίοι έγιναν ακόμα και δεξιοτέχνες του είδους. Ο Σουλτάνος Selim ήταν ο μοναδικός ο οποίος, κατά την διάρκεια των πολέμων του ενάντια στους Πέρσες, έφερνε πίσω στην Κωνσταντινούπολη πολλούς μουσικούς. Ο Suleyman, ο γιος και διάδοχος του Selim, συνέχισε το παράδειγμα του και από τότε όλοι οι αυτοκράτορες οι οποίοι βρέθηκαν στη Περσία έπρατταν παρομοίως και έπερναν μαζί τους όλους τους ταλαντούχους ανθρώπους από κάθε τεχνοτροπία...*"[53].

Είτε παρέμειναν επίσημα σκλάβοι είτε όχι, η εμφάνιση αυτών των "*αλλοδαπών*" αιχμαλωτισμένων μουσικών οπωσδήποτε έσπασε το μονοπώλιο των Kul μουσικών, με προέλευση devsirme, στο Οθωμανικό Σεράι. Δυστυχώς γνωρίζουμε πολύ λίγα σχετικά με την ζωή και τις συνθήκες εργασίας των *αλλοδαπών* μουσικών με εξαίρεση τους μισθούς τους.

Από κείμενο του 1525 παρατηρούμε ότι, ενώ ο καλύτερα αμοιβόμενος μουσικός ήταν ο εγγονός του Ιρανού Abdulkadir (σαράντα επτά akse(δες) ημερησίως), ο παίκτης του kopuz από την Trabzon, αμοιβόταν επίσης πολύ καλά με σαράντα akse(δες).

Επομένως, δεν προκύπτει ότι οι Ιρανοί μουσικοί ήταν οι καλύτερα αμοιβόμενοι, αφού υπήρχαν και άλλοι, ούτε κατόρθωσαν να επικρατήσουν ολοσχερώς στο Σεράι. Είναι γνωστό ότι αργότερα κατά την ηγεμονία του Σουλεϊμάν του μεγαλοπρεπή, ο μαΐστορας της ορχήστρας του Σεραγιού ήταν κάποιος Hasan Can (1490-1567), ο οποίος συν τοις άλλοις ήταν και Ulema τον οποίο είχε φέρει μαζί με τον πατέρα του από το Ishafan ο Σελήμ Α', γεγονός το οποίο προσέδινε ένα μοντέλο Ιρανικής μουσικής επιρροής εκείνη την εποχή[54].

Το έγγραφο του 1525 κάνει διαχωρισμό μεταξύ των μουσικών, χωρίζοντάς τους, σε αυτούς που τους έφεραν και σε αυτούς που ήρθαν με τη θέλησή τους.

Επομένως, όλους τους μουσικούς από την Tabriz, τους είχαν φέρει: Tebrizden Sultan Selim merhum getirmistir (Ο Σουλτάνος Σελήμ τον έφερε από το Tabriz). Την ίδια περίοδο, αναφέρεται ότι ο Kopuzi Zeyni, παίκτης του Κοπούζ, ήρθε από την Trabzon

53. Fonton 1988-89, Feldman 1996: 66, ως ανωτέρω.
54. H. Sanal 1961: 160, *Mehter Musikisi*, Milli Eğitim Basimevi.

με τον Σουλτάνο Σελήμ (Sultan Selim merhum ile Trabzondan geldi). Όποτε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι κάποιος τον οποίο είχαν φέρει, μάλλον ήταν ανελεύθερος, ενώ κάποιος που είχε έρθει με τη θέλησή του παρέμενε ελεύθερος επαγγελματίας μουσικός.

Κατά την ηγεμονία του Μουράτ Δ' (1623-1640), υπήρξε μια νέα εισροή από Ιρανούς μουσικούς, κυρίως μετά τις κατακτήσεις των πόλεων Erivan και Tabriz το 1634, αλλά και την κατάκτηση της Βαγδάτης το 1638. Παρόλο που οι ιστορικές πηγές του 17ου αιώνα είχαν ξεχάσει τα ονόματα της πλειοψηφίας των Ιρανών μουσικών του 16ου αιώνα, ταξινομώντας τους χωρίς καμμιά διάκριση ως Acemler, αυτές οι καινούργιες αφίξεις είναι πιο γνωστές (όπως ο αρπιστής Cangi Cafer, ο παίκτης του outiού Mir Mehemmed, ο τραγουδιστής Murad Aga και ο παίκτης του Σεστάρ Nakhechivanian Sestari (ή Cartari) Murad:

> "... ***Murad Aga**: Τόπος γέννησής του ήταν η περιοχή του Acem/Περσία, ενώ η κατοικία του ήταν στην Κωνσταντινούπολη. Η φήμη του απλωνόταν από την εποχή του φιλοπόλεμου Murad Han [IV] μέχρι την ευτυχισμένη εποχή του Σουλτάνου Mehmed Han [IV]. Το έτος σαράντα οκτώ [1638], όταν ο Σουλτάνος Murad Han κατέκτησε την Παραδεισένια πόλη της Βαγδάτης με ένα δυνατό χτύπημα του ξίφους του, δώδεκα άτομα με μεγάλη γνώση αιχμαλωτίστηκαν. Δέκα από αυτούς ήταν οργανοπαίκτες και δύο τραγουδιστές, από τους οποίους ο ένας ήταν ο Mir Mehmed και ο άλλος ήταν ο προαναφερθείς Murad Aga*[55].
>
> ***Nahcevenli Murad Aga**: Είναι ένας ανεκτίμητος οργανοπαίκτης: ο Murad Han τον έφερε μαζί με τον Emirgun Han από το Revan (Erivan) και τον εγκατέστησε στην Κωνσταντινούπολη στο Besiktas*[56].

Αυτή η τελευταία έκφραση στο Seyahatname του Evliya Celebi είναι η μόνη ένδειξη ότι, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, αιχμαλωτισμένοι αλλοδαποί μουσικοί δεν κατοικούσαν αναγκαστικά στο παλάτι, μαζί με το μουσικό προσωπικό των icoglan. Είναι αποδεδειγμένο ότι στον Murad Aga δόθηκε ένα ιδιωτικό σπίτι στη περιοχή Besiktas που βρίσκεται στον Δυτικό Βόσπορο, αρκετά μακριά από το παλάτι στο Topkapi. Ο προηγούμενος αφέντης του, ο Emirgun, έμενε πιο πάνω στα στενά του Βοσπόρου, σε ένα χωριό το οποίο σήμερα φέρει το όνομά του Emirgan[57].

Μετά τον θάνατο του τραγουδιστή Murad Aga το 1688 δεν υπάρχει κάτι συγκεκριμένο για τους Ιρανούς μουσικούς του Οθωμανικού Σεραγιού. Αυτή την περίοδο η σπουδαιότητα των σκλάβων μουσικών του Σεραγιού φαίνεται να παρουσιάζει ύφεση. Οι ιστορικές πηγές που υπάρχουν για τον 17ο αιώνα αναφέρουν ονόματα πολλών οθωμανών Mousoulμάνων μουσικών οι οποίοι ερμήνευαν στο Σεράι και δεν είχαν καμμία σχέση με το σύστημα επιλογής devsirme.

Ο Evliya Celebi, ένας απ' αυτούς, έγραψε σχετικά για την εισαγωγή του στη μουσι-

55. Esad Efendi ca. 1725: 57, Feldman 1996: 67, ώς ανωτέρω.
56. Seyahatname I, cf. Evliya 1896: 637, Feldman 1996: 67, ώς ανωτέρω.
57. Feldman 1996: 67, ώς ανωτέρω.

κή ζωή του παλατιού το 1635. Αυτό το αυτοβιογραφικό κείμενο, είναι ουσιαστικά η μοναδική γνωστή περιγραφή του πως ένας οθωμανός Μουσουλμάνος μουσικός έμπαινε στο Αυτοκρατορικό σύστημα.

Ο πατέρας του Evliya, ήταν κοσμηματοπώλης του Σεραγιού με πολύ καλές διασυνδέσεις και κανόνισε για τον γιο του να διαβάσει το Κοράνι, κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του Σουλτάνου Μουράτ Δ' στο τζαμί της Αγιά Σοφιάς. Ο Σουλτάνος εντυπωσιάσθηκε με τις φωνητικές ικανότητες του Evliya και τον προέτρεψε να γραφτεί στη σχολή μουσικής που λειτουργούσε στο Αυτοκρατορικό Παλάτι.

ΣΤ 3. Φράγκοι και άλλης προέλευσης Τραγουδιστές

Κατά τον 17ο αιώνα στο Σεράι, υπήρχε ένας σημαντικός αριθμός Ευρωπαίων αιχμαλώτων που είχαν μουσικό ταλέντο, αλλά και μουσική θεωρητική κατάρτιση. Ένας απ' αυτούς τους αιχαλώτους μουσικούς για τον οποίον υπάρχουν κάποια στοιχεία είναι ο Πολωνός Bobowski (Ali Ufki Bey), ο συνθέτης του Mecmua-i Saz u Soz και συγγραφέας διαφόρων μικρών βιβλίων, που είδαμε και αναφέραμε και αλλού.

Ο Bobowski γεννήθηκε στο Lemberg, και πιάστηκε αιχμάλωτος κατά την λεηλασία των Τατάρων το 1633, όπου στην συνέχεια πουλήθηκε σαν σκλάβος στην Κωνσταντινούπολη. Το μουσικό του ταλέντο αναγνωρίσθηκε αμέσως, οπότε αγοράσθηκε από τους επισήμους του Παλατιού και γράφτηκε στη μουσική σχολή μάλλον το 1634, προσηλυτιζόμενος στο Ισλάμ και παίρνοντας το όνομα Ali Ufki Bey. Αργότερα προσκολλήθηκε στο τάγμα των δερβίσηδων Celveti, το οποίο ασκούσε αρκετή επιρροή στο Σεράι κατά τις αρχές του 17ου αιώνα. Στις αναφορές του για το Σεράι, κάνει λόγο για την ύπαρξη και άλλων αιχμαλώτων μουσικών Ευρωπαϊκής καταγωγής.

Επίσης, η μουσική συλλογή του, **Mecmua-i Saz u Soz** περιέχει αρκετά ενόργανα κομμάτια του Firenk Mustafa και του Ifrenci, οι οποίοι ήταν προσήλυτοι Ευρωπαίοι λιποτάκτες. Στην περιγραφή που κάνει για το Αυτοκρατορικό Παλάτι (εκδόθηκε στα γερμανικά το 1667 και στα ιταλικά το 1679), κάνει κάποια σχόλια για τους σκλάβους μουσικούς, άντρες και γυναίκες:

> *"... Άλλος ένας αξιωματούχος είναι ο sazendeh baschy (sazende-bast) ή ο Μάστορας της Μουσικής, του οποίου η μοναδική υποχρέωση είναι να συνοδεύει τους μουσικούς όταν ο Σουλτάνος εκφράζει την επιθυμία να τους ακούσει. Αυτός ο αξιωματούχος του ανοίγει την είσοδο και πλησιάζοντας γοργά από το khas odah (has oda), αφήνει τους άλλους να παίζουν και να τραγουδούν χωρίς να είναι υποχρεωμένος να παίρνει μέρος ο ίδιος. Η θέση αυτή συνήθως δίνεται σε ξένους λιποτάκτες, επειδή τις πιο πολλές φορές μεταξύ τους υπήρχαν κάποιοι που είχαν την απαιτούμενη εμπειρία να δίνουν οδηγίες στους μουσικούς. Αυτές οι οδηγίες αποτελούνταν από ύψωμα και χαμήλωμα της φωνής, αυτά που εμείς αποκαλούμε plainchant.*
>
> *Πιο χαμηλόβαθμοι αξιωματικοί είναι οι kalfah [kalfa] ή Μάστορες των Επιστημών, οι οποίοι έκαναν μαθήματα σε αυτό το δωμάτιο. Αυτοί οι Μάστορες αρ-*

χικά επιλέγονταν μεταξύ των πιο φημισμένων μουσικών, μαθηματικών, ποιητών, κ.ά. και έτρωγαν τα γεύματά τους στο Μικρό Χωλ μαζί με τους Ευνούχους"[58].

Δεν είναι ξεκάθαρο αν αυτοί οι Μαΐστορες των Επιστημών ήταν στην πραγματικότητα σκλάβοι, αλλά το γεγονός ότι έπαιρναν τα γεύματά τους μαζί με τους ευνούχους υποδηλώνει ότι αυτοί οι άντρες αποτελούσαν μέρος του μόνιμου προσωπικού και μάλλον ήταν δούλοι.

Η ταύτιση των sazende-hasilar με τους ξένους λιποτάκτες προσδίδει μεγάλο ενδιαφέρον και οδηγεί την σκέψη στο αν και κατά πόσον αυτοί οι οθωμανοποιημένοι Ευρωπαίοι μετέδωσαν τίποτα από την προηγούμενη μουσική τους εμπειρία στους οθωμανούς μουσικούς.

Ο Bobowski αναφέρει έναν Ιταλό αιχμάλωτο, που υπηρετούσε την μουσική τέχνη του Σεραγιού και ο οποίος είχε καταγράψει το ρεπερτόριο αυτό σε δυτική σημειογραφία στο πεντάγραμμο για προσωπική του χρήση, αλλά απ' ότι φαίνεται δεν ήταν Μαΐστωρ της Μουσικής:

> "... *Δεν ήθελε να μάθουν την τέχνη του, χρησιμοποιώντας τη δικαιολογία ότι παίρνει πολύ χρόνο να τελειοποιηθεί, γιατί φοβόταν ότι αν γινόταν αξιοσέβαστος και υπερβολικά απαραίτητος στην εκπαίδευση των Υπηρετών, τότε μπορεί να ήταν πολύ δύσκολο να αποκτήσει την ελευθερία του και επομένως θα ήταν καταδικασμένος να περάσει όλη του ζωή στην δουλεία*[59].

Ο Ali Ufki/Bobowski έγραψε κι αυτός μια πολύ περίεργη παράγραφο για μια από τις κύριες λειτουργίες των σκλάβων μουσικών:

> "... *Οι μουσικοί του δωματίου, πηγαίνουν συνήθως κάθε Τρίτη να παίξουν μπροστά στο Σουλτάνο την ώρα που του ξυρίζουν το κεφάλι. Δεν υπάρχουν άλλες μέρες όπου απαιτείται να παρουσιάζουν τον εαυτό τους μπροστά του. Μερικές φορές ο Σουλτάνος τους καλεί στα διαμερίσματά των γυναικών του, όπου τους φέρνουν με δεμένα τα μάτια και με τον περιορισμό ότι θα τραγουδούν και θα παίζουν τα όργανά τους σε αυτή τη κατάσταση έτσι ώστε να μην μπορούν να έχουν οπτική επαφή με τις πανέμορφες γυναίκες. Επίσης, έχουν συνεχώς δίπλα τους Ευνούχους οι οποίοι τους εμποδίζουν να σηκώσουν τα κεφάλια τους και τους χτυπούν αν ενδώσουν έστω και λίγο. Σας διαβεβαιώ ότι είναι πολύ κουραστικό και άβολο να είσαι μουσικός με τέτοιο τίμημα και να σου αποστερούν την απόλαυση της όρασης σε αυτή τη κατάσταση. Πολύ σπάνια παίζεται και άλλη μουσική στα διαμερίσματα των γυναικών του σουλτάνου και αυτή είναι από τα κορίτσια και Ευνούχους..."*[60].

58. Bobowski 1990, Feldman 1996: 68, ώς ανωτέρω.
59. Feldman 1996: 68, ώς ανωτέρω.
60. Feldman 1996: 69, ώς ανωτέρω.

Οι μουσικοί αυτοί της μουσικής δωματίου, προφανώς ήταν σκλάβοι. Φαίνεται μάλιστα πως μόνο τέτοιοι ανελεύθεροι μουσικοί θα μπορούσαν να διασκεδάζουν τις συχνές ιδιοτροπίες του Σουλτάνου και ειδικά κάτω από αυτές τις συνθήκες.

Ούτε ο Bobowski ούτε ο σύγχρονός του Evliya Celebi μας αναφέρουν ποιος ήταν ο κύριος υπεύθυνος για τις μικρές συναυλίες του Σεραγιού κατά τον 17ο αιώνα – ήταν οι σκλάβοι μουσικοί της μουσικής δωματίου, ή οι ελεύθεροι μουσικοί της πόλης;

Από την τελευταία πρόταση του Bobowski φαίνεται ότι άλλα είδη μουσικής όπως επί παραδείγματι τα fasil δεν ανήκαν στο ρεπερτόριο των κοριτσιών-σκλάβων, ενώ το είδος της μουσικής που έπαιζαν οι Ευνούχοι είναι εντελώς ακαθόριστο.

Ο Bobowski έπαιζε σαντούρι στην Ορχήστρα του Παλατιού και τα βιβλία του δείχνουν ότι ήταν εξοικειωμένος με ένα ευρύ ρεπερτόριο – ξεκινώντας με τα φωνητικά και ενόργανα τμήματα του fasil του Σεραγιού, συνεχίζοντας με τα φωνητικά μουσικά είδη των δερβίσηδων, ilahi και devsih, ενώ ήξερε και τα είδη sarki και turku.

Η μουσική του σεραγιού δεν θα μπορούσε ποτέ να περιλαμβάνει μόνο κλασσικά μουσικά είδη, αφού οι μουσικοί του σεραγιού ήταν υποχρεωμένοι να διασκεδάζουν τον Σουλτάνο με διάφορα είδη χορού, κυρίως ερωτικού ή κάποια άλλη ανάλαφρη μουσική.

Η ύπαρξη τεσσάρων κατηγοριών μουσικών στο Σεράι αναφέρονται μέχρι τα τέλη του 1788 από τον Mouradgea d' Ohsson:

> "... *Σχεδόν όλοι οι Σουλτάνοι έχουν δύο σώματα μουσικών, το ένα αποτελείται από υπηρέτες του παλατιού και το άλλο από σκλάβες κοπέλες του χαρεμιού, οι οποίες βρίσκονται υπό την εξουσία των Σουλτάνων και της Cadinns (kadin) του Υψηλότατου. Αυτοί από τους Μονάρχες οι οποίοι είχαν έντονη επιθυμία για αυτή την ευχάριστη τέχνη, όπως ο Bayezid I, ο Selim II, ο Mustapha I, ο Murad IV, ο Ibrahim I, ο Mohammed IV, ο Mahmoud I και άλλοι, δεν έπαιρναν τα γεύματά τους χωρίς τον ήχο των οργάνων. Ακόμα και σήμερα αποτελεί κάτι σαν πρωτόκολλο, όποτε ο Σουλτάνος δειπνεί στα Κιόσκια που είναι χτισμένα μέσα στους κήπους του παλατιού, να υπάρχει ορχήστρα που να παίζει διαφορετικά κομμάτια μουσικής κάθε μια ώρα. Πολύ συχνά μαζί με αυτή την ορχήστρα υπήρχαν και κάποιοι γνωστοί μουσικοί της Πόλης στον ίδιο χώρο*[61].

Κανένας από τους πληροφοριοδότες ή δασκάλους του Cantemir, είτε Έλληνας, είτε Ιρανός, είτε οθωμανός δεν ανήκε στους μουσικούς δωματίου του Σεραγιού, αφού όλοι τους ήταν ελεύθεροι μουσικοί της Πόλης. Ο δάσκαλος του Cantemir στο tanbur, ο Έλληνας Άγγελος, ήταν ελεύθερος τακτικός δάσκαλος της Σχολής του Σεραγιού, του οποίου οι αποδείξεις πληρωμής έχουν διατηρηθεί στα Αρχεία του Παλατιού του Τόπκαπι[62].

---

61. Feldman 1996: 70, ως ανωτέρω.

62. Ismail Uzuncarsih 1977: 111, *Musical life in the Palaces during the time of the Ottomans*, Turk tarih Kurumu.

Γυναίκα με ραμπάπ

ΣΤ 4. Οι Γυναίκες-Σκλάβες

Όπως οι άντρες oglan του παλατιού, οι γυναίκες-σκλάβες ήταν μη Μουσουλμανικής προέλευσης, διαλεγμένες από την αγορά των σκλάβων. Για την εκπαίδευσή τους περνούσαν από τέσσερα στάδια: το cariye, το sagird (μαθητής), το gedikli (ταξειδιώτης), και το usta ή kalla (μάστορας), ενώ συγχρόνως εξασκούνταν στο ράψιμο, το κέντημα, τον χορό και την μουσική.

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής διασκέδασης του Σεραγιού φαίνεται πως ήταν ευθύνη των γυναικών-σκλάβων που πολλές φορές αποτυπώνονται σε μια μεγάλη ποικιλία οθωμανικών και Ευρωπαϊκών εικόνων και χαρακτικών σαν οργανοπαίκτριες, χορεύτριες και τραγουδίστριες οι οποίες διασκέδαζαν τον Σουλτάνο.

Στα τέλη του 18ου αιώνα, μια τέτοια σκλάβα απέκτησε μεγάλη φήμη ως κλασσική συνθέτης και δασκάλα της μουσικής, αν και πριν από αυτή αναφέρεται στις πηγές –αόριστα– η **REFTAR KALFA** που πέθανε το 1700.

Η **Dilhayat Hanim** ή **Dilhayat Kalfa** (1710-1780) υπήρξε η πιο σημαντική γυναίκα συνθέτης της Οθωμανικής μουσικής ιστορίας. Σύμφωνα με τα στοιχεία των συλλογών/καταγραφών **mecmua**, είχε συνθέσει πάνω από εκατό φωνητικά κομμάτια αλλά και ενόργανα μουσικά είδη, γεγονός το οποίο ήταν ασυνήθιστο. Δώδεκα από αυτά τα κομμάτια είναι ακόμα γνωστά μέχρι σήμερα, ενώ μερικά από αυτά, όπως οι beste(δες) σε makam Rast και Mahur, καθώς και τα pesrev της και τα saz semai της σε makam Evcara, θεωρούνται κλασσικά.

Συνέθεσε και πολύ αξιόλογα ποιήματα για τα δικά της κομμάτια fasil. Προφανώς ήταν τραγουδίστρια και παίκτρια του tanbur, ενώ ήταν η πρώτη μουσικός που χρησιμοποίησε το makam Evcara. Ωστόσο ο Abdulbaki Nasir Dede, γράφοντας το 1794, ανέφερε ότι αυτό το makam εφευρέθηκε από τον Σουλτάνο Σελήμ Γ'. Υπάρχει μια παράδοση που αναφέρει ότι η Dilhayat Hanim ήταν μια από τους μουσικούς δασκάλους του νεαρού Πρίγκηπα Σελήμ Γ' (1761-1808), πριν την άνοδό του στο θρόνο το 1789, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Mevlevi δερβίσης sheykh Abdulbaki απέδωσε την πολύ όμορφη αυτή σύνθεση του makam στον Σουλτάνο απ' ότι στην ταπεινή σκλάβα. Η τέλεια γνώση της για το κλασσικό ρεπερτόριο των fasil δείχνει ασυνήθιστη. Η Dilhayat Hanim ήταν η μόνη γυναίκα συνθέτης της οποίας το όνομα καταγράφηκε, ενώ δεν υπάρχει καμμία αναφορά ότι το φωνητικό fasil ερμηνεύτηκε ποτέ από γυναίκα. Οι πολυάριθμοι πίνακες που απεικονίζουν γυναίκες μουσικούς του Σεργαγιού, τις αναπαριστάνουν σχεδόν πάντα να χορεύουν ή να παίζουν μουσικά όργανα τα οποία όμως συνήθως δεν ήταν αντιπροσωπευτικά του κλασσικού παιξίματος μουσικής.

Ο φημισμένος πίνακας του Levni που παρουσιάζει ένα γυναικείο κουαρτέτο του Σεραγιού των αρχών του 18ου αιώνα, δείχνει έναν zurna (ζουρνάς = οξύαυλος με γλωττί-

Το εξώφυλλο cd με συνθέσεις γυναικών της οθωμανικής περιόδου

δα), ένα miskal (αυλός του Πανός, ή Σύριγξ), ένα tanbur (μακρυμάνικος ταμπουράς) και έναν daire (νταΐρέ = μεγάλο ντέφι, κρουστό) να παίζουν μαζί.

Ενώ το tanbur, το miskal και ο daire θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος της ορχήστρας ενός fasil-i sazendeler (ενόργανου fasil), δεν υπάρχουν ένδειξις ότι ο zurnas, που ήταν όργανο στρατιωτικής και χορευτικής λαϊκής μουσικής, θα μπορούσε να είναι ποτέ μέρος μιας τέτοιας έντεχνης ορχήστρας. Αν η εικόνα του Levni αντανακλά την πραγματικότητα, τότε αυτό θα μπορούσε να είναι μόνο μια ορχήστρα για ενόργανη χορευτική μουσική.

Τα μουσικά όργανα που απεικονίζει μια συλλογή του 1671, ζωγραφισμένη από ένα οθωμανό ζωγράφο, είναι μάλλον τα τυπικά όργανα της μουσικής των σκλάβων γυναικών του Σεραγιού. Σε μια φάση, ένας μαύρος Ευνούχος παρουσιάζει την ερωμένη της βραδιάς στον Σουλτάνο, ενώ της ερωμένης προηγούνται πέντε cariyeler, από τις οποίες δύο παίζουν τον baglama (είδος ταμπουρά) και μία το rebab (τοξωτό λυροειδές όργανο)[63].

Άλλη μια σκηνή απεικονίζει μια γιορτή στο χαρέμι. Δεξιά, οι γυναίκες του Σεραγιού κάθονται, συζητούν, καπνίζουν και πίνουν καφέ, ενώ στα αριστερά μια ομάδα πέντε γυναικών τραγουδούν και παίζουν με όργανα όπως το ceng (άρπα), το rebab (τοξωτό λυροειδές όργανο), το miskal (αυλός του Πανός), τον daire (μεγάλο κρουστό ντέφι) και τα nakkara (είδος τύμπανου), τέλος δύο κοπέλλες χορεύουν για να διασκεδάσουν τις γυναίκες που βρίσκονται δεξιά στην εικόνα.

Στις πηγές, αναφέρονται και ονόματα συνθετριών, ή τραγουδιστριών και οργανοπαικτριών, άνευ λεπτομερειών για το έργο τους, όπως η ESMA SULTAN (1778-1848), ADILE SULTAN (1826-1899), MEHVEŞ HANIM (?), GÜZIDE SAADET HANIM (?), NIMET HANIM (πεθ. 1920), LEYLA SAZ (1850-1936), CAVIDE HAYRE HANIM (πεθ. 1930).

Η γυναικεία μουσική παράδοση της οθωμανικής περιόδου, συνεχίστηκε και με άλλες αξιολογότατες μουσικούς στον 20ό αιώνα και πολλά τους έργα αποτυπώθηκαν το 2001 σε μία δισκογραφική παραγωγή (2πλό cd) του Ahmet Kadri Rizeli με τίτλο KADIN BESTEKARLAR (τραγούδια των γυναικών) από τις εταιρείες golden horn, sony music-columbia.

Φυσικά οι περισσότερες γυναίκες του **χαρεμιού**, ασχολούνται και με την μουσική, παίζοντας είτε για να διασκεδάσουν τον εκάστοτε σουλτάνο, είτε απλά μεταξύ τους, δυστυχώς όμως δεν έχουν καταγραφεί αναλυτικά τα ονόματά τους, ή το τυχόν μουσικό όργανο που έπαιζαν.

Το αυτό ισχύει εν πολλοίς και με τους **Ευνούχους**[64].

63 P. Tuglaci 1985: 111, *Ottoman Palace women*, Istanbul Cem.

64. Σ. Σφυρόερα, *Το Χαρέμι, οίκος της ηδονής*, Ελληνικά Γράμματα 2008.

Ζ. Ελεύθεροι Μουσικοί στις Υπηρεσίες του Σεραγιού

Όπως είδαμε στον κατάλογο **Cemaat-i mutriban** του 1525, ο πιο καλοπληρωμένος μουσικός, ήταν ο δερβίσης **Mahmud bin Abdulkadirzade,** δηλαδή ο εγγονός του **Abdulkadir Meragi (Maraghi)**. Ο δερβίσης Mahmud μάλλον γεννήθηκε στην Ανατολία και αφού έλαβε πρακτική και θεωρητική μουσική κατάρτιση, συνέθεσε την πραγματεία Maqasid al-Advar την οποία κατόρθωσε να παρουσιάσει ενώπιον του Σουλτάνου Μπαγιαζήτ Β'[65]. Επομένως ο δερβίσης Mahmud φαίνεται να προέρχεται από την παλαιότερη Μουσουλμανική παράδοση των θεωρητικών-εκτελεστών μουσικών. Υπήρχε ακόμα ο Ιρανός αρπιστής, Cengi Nimetullah, γιος του ουτίστα Avvad Zeynulabidin, ο οποίος αρχικά είχε περάσει από τα περιφερειακά Σεράγια της Amasya και της Manisa. Βέβαια ο Nimetullah δεν ήταν τόσο γνωστός όσο ο δερβίσης Mahmud, εφ' όσον πληρωνόταν μόνο με 15 akce(δες)/άσπρα ημερησίως. Γιος του ήταν ο Halil, παίκτης του kemance, ο οποίος έπαιρνε 8 akce(δες)/άσπρα ημερησίως.

Αυτά τα άτομα ήταν ελεύθεροι Μουσουλμάνοι ξένης καταγωγής οι οποίοι αργότερα έγιναν Οθωμανοί, λόγω δε της πρακτικής και της θεωρητικής τους μουσικής καταρτίσεως, αποτελούσαν τον συνδετικό κρίκο με την "*προηγούμενη*" μεσαιωνική ισλαμική παράδοση των ελεύθερων επαγγελματιών μουσικών που συγχρόνως είχαν και κάποια θεωρητική γνώσης της μουσικής, πράγμα που όπως είδαμε και αλλού στην οθωμανική αυτοκρατορία είχε αρχίσει να λείπει.

Εξάλλου, όπως έχουμε ξαναναφέρει, αρκετοί από αυτούς τους ελεύθερους μουσικούς είχαν έρθει τον σουλτάνο Σουλεϊμάν τον μεγαλοπρεπή μετά τις εκστρατείες του: π.χ. "*... Ήρθε με τον Σουλτάνο Suleyman Hunkar hazretiyle Sultan Suleyman la hile gelmistir ή με τον μετέπειτα Σουλτάνο Selim...*"[66].

Ωστόσο, για τους μουσικούς αυτούς λίγες φορές γνωρίζουμε την αληθινή τους προέλευση, αν αφαιρέσουμε τις περιπτώσεις του kopuzi Zeyni και του τραγουδιστή Ali Sultan, οι οποίοι είχαν έρθει με τον Σουλτάνο Σελήμ από την Trabzon (Trabzondan gelmistir).

Εκτός λοιπόν από αυτές τις περιπτώσεις, δεν υπάρχουν στοιχεία για την προέλευση άλλων μουσικών όπως οι Kemanceci Mustafa, Guyende Hasan και Guyende Cerkes Hasan.

Οι ελεύθεροι μουσουλμάνοι μουσικοί που αναφέρονται στο αρχείο ήταν δεκαεπτά και σ' αυτούς συμπεριλαμβάνονται τρεις μαθητές (sagird) - Cengi Hasan (sagird του Kopuzu Saban) και δύο μαθητές του δερβίση Mahmud bin Abdulkadirzade. Αν αφαιρέσουμε τους μουσικούς που ήρθαν από την Amasya ή την Trabzon και τους τρεις που ήρθαν από απροσδιόριστες τοποθεσίες, οι υπόλοιποι μαθητές και μουσικοί πιθανότατα κατάγονταν από την Κωνσταντινούπολη. Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν, κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα οι ελεύθεροι μουσουλμάνοι μουσικοί ήταν ένα σημαντικό κομμάτι του προσωπικού του Σεράι. Αναφορικά τώρα με τον τόπο διαμονής τους, η πιο πιθανή εκδοχή είναι ότι όλοι τους κατοικούσαν στην Πόλη, αλλά συντηρούνταν από το Σεράι.

65 M. Bardakci 1986: 43, *Maragali Abdulkadir*, εκδ. Pan.

66. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

Η κατάσταση των μουσικών κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, δηλαδή μετά τον θάνατο του Σουλεϊμάν το 1566, είναι ελάχιστα γνωστή αν εξαιρέσουμε τα στοιχεία που προκύπτουν από κάποιες ζωγραφικές μινιατούρες. Είναι όμως γνωστή η ύπαρξη μιας Αιγυπτιακής ομάδας ελεύθερων μουσικών στρατιωτικής μουσικής **mehter**, οι οποίοι ήρθαν στην Κωνσταντινούπολη το 1582[67].

Γενικότερα, η σχέση μεταξύ των kul, των ξένων και των ελεύθερων μουσικών δεν είναι γνωστή. Ωστόσο, κατά τις αρχές του 17ου αιώνα, αρκετοί κοινωνικοί παράγοντες έπαιξαν το ρόλο τους κατά τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να επισκιασθεί η σημαντικότητα των kul icoglan και των Ιρανών αιχμαλωτισμένων μουσικών στην διάδοση της μουσικής των makam (τρόπων, ήχων, δρόμων).

Αυτή η κατάσταση, όπως φανερώνεται από τις πηγές του 17ου και 18ου αιώνα, ήταν αρκετά σύνθετη. Ενώ οι icoglan εξακολουθούσαν να παίζουν κάποιο ρόλο στην μουσική ζωή, εντούτοις οι πραγματικές τους υποχρεώσεις δεν αμειγώς μουσικές, ούτε είχαν κάποια καθοδηγούμενη υποχρέωση να διαδόσουν την τέχνη τους παραπέρα.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο ελεύθερος επαγγελματίας μουσικός, όπως ήταν γνωστός στα Μεσαιωνικά Μουσουλμανικά Σεράγια, άρχισε να εκλείπει. Η πιο σημαντική ώθηση στην δημιουργία της οθωμανικής κλασσικής μουσικής, δόθηκε από τους διάφορους μουσικούς, που όπως είδαμε και αλλού είχαν ποικίλες και διαφορετικές σχέσεις με το Σεράι.

Ένα τέτοιο παράδειγμα βρίσκουμε στην αυτοβιογραφία του Evliya Celebi, όπου σε κάποιο σημείο περιγράφει την είσοδό του στην Σχολή του Παλατιού το 1635, παρουσιάζοντας μια περίεργη γραφειοκρατική οργάνωση της μουσικής εκπαίδευσης:

> "... *Μετά ο Murad Khan έφυγε από το Τζαμί της Αγιά Σοφιάς εν μέσω πυρσών και φαναριών, τότε κι εγώ καβάλησα ένα άλογο και μπήκα στο Εσωτερικό Παλάτι (Saray-i Has) ανάμεσα από τα κυπαρίσια της εισόδου (Bab-i Servi). Ο Σουλτάνος ο ίδιος εισήρθε στο Ιδιωτικό Διαμέρισμα (Has-Oda) και με εμπιστεύθηκε στον Αφέντη του Ιδιωτικού Διαμερίσματος (Has-Oda-basi). Διέταξε να φορέσω ένα kaftan από την Ιδιωτική Αποθήκη (Kiler-i Has) και μετά μπήκε στο Ιδιωτικό Χαρέμι (Harem-i Has). Το πρωί με εμπιστεύθηκε στον Αφέντη της ιδιωτικής Αποθήκης (Kilerci-basi), τον Hadim-i Sefid Aga. Επέδειξε μια θέση σε ένα κελλί για τους αγάδες μπροστά από την Ιδιωτική Αποθήκη. Όρισαν τον Tursucu-basi, Ahmed Aga σαν το παιδαγωγό μου (lale), τον Αυτοκρατορικό Gusum-basi, Ahmed Efendi ως τον δάσκαλο καλλιγραφίας, στην Επιστήμη της Μουσικής τον πνευματικό μου πατέρα τον Αυτοκρατορικό Σύντροφο (musahib) δερβίση Omer, στις γενικές σπουδές (ders-i am) τον Kcci Mehmed Efendi και στην επιστήμη της γραμματικής και του έμμετρου λόγου, για άλλη μια φορά τον παλιό μου δάσκαλο (tecvid) του τραγουδιού Evliya Efendi*"[68].

67. Feldman 1996: 73, ώς ανωτέρω.

68. Seyabatname I, cf. Evliya 1896: 245 και Feldman 1996: 73, ώς ανωτέρω.

Μουσικός με κοπούζ

Παρόλο που δεν υπάρχει αναφορά στον Evliya Celebi για το αν είχε και άλλες επαγγελματικές δραστηριότητες, εκτός από την μουσική στο Σεράι, τον εμπιστεύθηκαν στον Kilerci-basi και τον εκλέξανε ως αντιπρόσωπο του Turcusu -basi. Ο μουσικός δάσκαλος του Evliya Celebi ήταν ένας πολύ γνωστός δερβίσης μουσικός, ο Omer Gulseni. Ωστόσο, γραφειοκρατικά ο Evliya Celebi ήταν υπό την επιρροή του Αυτοκρατορικού σκευοφυλακείου. Στο αρχείο **Atrabul Asar** υπάρχουν κι άλλες αναφορές για μουσικούς που δούλευαν στο Αυτοκρατορικό σκευοφυλάκειο.

Η πιο πιθανή εξήγηση γι' αυτή τη "*γραφειοκρατικοποίηση*" της μουσικής του οθωμανικού Σεραγιού είναι το γεγονός ότι αυτό λειτουργούσε ως πατρογονική προστάτιδα οικία/εστία/κυψέλη[69], των ηθών, των εθίμων, των τυπικών και των τεχνών, στην οποία εστία, πολλές δραστηριότητες, οι οποίες είχαν άμεση σχέση και επαφή με τον σουλτάνο, αλλά πολύ περισσότερο με τον εκκολαπτόμενο διάδοχο σουλτάνο, έπρεπε να διατηρούνται αναλλοίωτες, γιατί αλλιώς υπήρχε κίνδυνος αποπροσανατολισμού όλης της αυτοκρατορικής δομής και επομένως κινδύνευε το ίδιο το κράτος αν συνέβαινε κάτι τέτοιο.

Το φαινόμενο αυτό έχει συχνά εξετασθεί από ιστορικούς οι οποίοι αναφέρονται στα μεταβαλλόμενα ρεύματα πολιτικής επιρροής μέσα στο Σεράι. Όμως στην περίπτωση του είδαμε παραπάνω με τον Evliya Celebi, δεν βλέπουμε κάποιο ιδιαίτερο πολιτικό ρεύμα, αλλά ένα γραφειοκρατικό ανακάτεμα/μπέρδεμα[70].

Κατά τις αρχές του 17ου αιώνα, η συχνή είσοδος ατόμων με ελεύθερο μουσουλμανικό παρελθόν (όπως ο Evliya) στη Μουσική Σχολή, έπρεπε να προσαρμοστεί στο σύστημα το οποίο ήταν σχεδιασμένο για τους icoglan οι οποίοι ήταν κομμάτι των ανελεύθερων **kul**.

Επειδή όμως κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό για ελεύθερους μουσουλμάνους πολίτες-μουσικούς, τους ήταν πιο βολικό, να τους προσλαμβάνουν ως δήθεν εργαζομένους σε κανονικές γραφειοκρατιές εργασίες του Σεραγιού, ενώ ουσιαστικά τους χρησιμοποιούσαν ως μουσικούς. Πλην όμως δεν τους πλήρωναν με την ιδιότητα του μουσικού, αλλά διοχέτευαν την αμοιβή τους για τις μουσικές τους υπηρεσίες, ως υποτιθέμενη ανταμοιβή για την εικονική γραφειοκρατική εργασία τους.

Κατά την ηγεμονία του Μουράντ Δ' (1623-1640), ιδρύθηκε άλλη μια υπηρεσία στο Σεράι, η **seferli oda**, με σκοπό τη παροχή στέγης στους μουσικούς και τραγουδιστές, καθώς και στους εργαζομένους στα πλυντήρια, τους επιτηρητές των λουτρών και τους κουρείς. Παρ' όλα αυτά, αρκετοί μουσικοί συνέχισαν να εγγράφονται στην δύναμη του Σκευοφυλάκειου και αλλού.

Την περίοδο της ηγεμονίας του Σελήμ Γ' (1789-1808), τα κείμενα του Σεραγιού φανερώνουν την ύπαρξη μιας μεγάλης ομάδας μουσικών οι οποίοι δεν ήταν καταχωρη-

69. Inalcik 1973: 76, Findley 1980: 30-40, ως έχει αναφερθεί ανωτέρω.
70. Feldman 1996: 74, ώς ανωτέρω.

μένοι ως μουσικοί αλλά ως **cavusan-i enderun**, δηλαδή αξιωματούχοι στην Υπηρεσία του Παλατιού.

Υπάρχουν ονόματα όπως ο Neyzen Emin Aga, ο Neyzen Said Aga, ο Nakkarzen Mehmed Aga, και ο Tanburi Tahir Aga. Υπήρχαν ακόμα χορευτές όπως ο Rakkas Ibrahim Aga, ο Rakkas Mustafa Aga, ενώ αρκετοί μουσικοί και τραγουδιστές φαίνονται ως εργαζόμενοι σε άλλες υπηρεσίες, από τις οποίες απλώς και μόνον πληρώνονταν για τις μουσικές τους όμως δραστηριότητες[71].

Από το τμήμα των Οικονομικών (Hazine) μερικά ονόματα είναι τα παρακάτω: Hazineli Hanende Ali Aga, Hazineli Tanburi Salih Aga, Hazineli Kemani Ali Aga. Από το σκευοφυλάκειο: Kilari Kemani Osman Bey, Kilary Kemani Sadik Aga, Kilari Kemani Yusuf Aga, κ.λπ.[72]. Μερικά από αυτά τα άτομα από το τμήμα των Οικονομικών και του σκευοφυλακείου περιγράφονται ως musahib(δες), δηλαδή, ευχάριστη συντροφιά του Σουλτάνου.

Από μελέτη της ομάδας των αξιωματούχων **cavusan** που υπηρετούσαν εικονικά στα τμήματα των Οικονομικών και του σκευοφυλακείου, –ενώ ουσιαστικώς ήταν μουσικοί–, προκύπτει ότι αθροιστικά αυτοί ήταν περισσότεροι από τους επίσημους μουσικούς και ενώ ελάμβαναν μηνιαίους μισθούς, δεν ήταν εγγεγραμμένοι στις υπηρεσίες του παλατιού σαν μουσικοί.

Αυτό το σύστημα, το να αμοίβονται δηλαδή και να απασχολούνται μουσικοί, με άλλη όμως εικονική γραφειοκρατική ιδιότητα, ουσιαστικά ωφέλησε τους ίδιους τους μουσικούς, αφού τους προσέφερε και μια οικονομική ασφάλεια σε περίπτωση που κάποιος σουλτάνος σουλτάνος δεν είχε ενδιαφέρον για τη μουσική και δεν τους χρησιμοποιούσε. Όπως μάλιστα αναφέρει ο Behar:

> "... *Μπορεί να θεωρηθεί ότι η μουσική εκπαίδευση στο Παλάτι, παρά το γεγονός της επίσημης καθιέρωσής της, τελικά είχε άμεση σχέση με τις μουσικές προτιμήσεις του Σουλτάνου. Από καιρό σε καιρό, ήταν πιθανό να εμφανίζεται κάποιος Σουλτάνος στο θρόνο, του οποίου να μην του αρέσει η μουσική ή να μην την αποδέχεται σε θρησκευτικό επίπεδο. Ένας από αυτούς ήταν ο Osman III από το 1754 μέχρι το 1757. Κατά την περίοδο αυτή, όλοι οι μουσικοί που εκπαιδεύονταν στο παλάτι απολύθηκαν και διασκορπίστηκαν. Οι υπεύθυνοι από το δωμάτιο εκπαίδευσης Enderun (meskhane) πήγανε διακοπές. Επίσης κατά την περίοδο του διαδόχου του Osman III, του Σουλτάνου Mustafa (1757-1774), δεν μπορεί να ειπωθεί ότι υπήρχε κάποια μουσική δραστηριότητα στο παλάτι που να χρήζει αναφοράς (1988: 93).*

Σε τέτοιες περιόδους, μερικοί από τους μουσικούς και τους μαθητές της μουσικής οι οποίοι ήταν επίσημα εγγεγραμμένοι στο σκευοφυλάκειο ή σε κάποια άλλη υπηρεσία, τελικά κατάφερναν να διατηρήσουν την εικονική ιδιότητά τους και τουλάχιστον κατόρθωναν να επιβιώσουν οικονομικά.

71. Feldman 1996: 74, ώς ανωτέρω.
72. Uzuncarsih 1977: 108-9, ώς ανωτέρω.

Μουσικός με ραμπάπ

Την περίοδο αυτή, η κατάσταση και οι συνθήκες διαβίωσης των σκλάβων-γυναικών, των icoglan και των μουσικών mehter παρουσιάζεται σχετικά σταθερή, παρόλο που κάποια άτομα μέσα από αυτές τις τρεις ανελεύθερες κατηγορίες κατόρθωσαν να έχουν μερικά ασυνήθιστα προνόμια. Ένας από τους σκλάβους μουσικούς του οποίου η βιογραφία είναι γνωστή, ήταν ο Πολωνός προσήλυτος Bobowski ο οποίος κατάφερε να αφήσει την μουσική θέση του ως παίκτης του santur και να γίνει δραγουμάνος/ διερμηνέας του Σεραγιού. Ωστόσο, ο Bobowski/Ali Ufki δεν ήταν ο μοναδικός σκλάβος Ευρωπαϊκής καταγωγής μεταξύ των μουσικών του παλατιού που απέκτησε και κάποιο επιπλέον ειδικό προνόμιο.

Η επιτυχία κάποιου ελεύθερου μουσικού, εξαρτιώταν από τις μουσικές και λοιπές προτιμήσεις του Σουλτάνου, το ταλέντο του, τα προσωπικά του χαρακτηριστικά και τις οικογενειακές και επαγγελματικές επαφές. Ένας τρόπος για επαγγελματική άνοδο ήταν η εξασφάλιση προσωπικής σχέσης με τον Σουλτάνο, δηλαδή η επιλογή ως ευχάριστου συντρόφου/musahib. Ο πιο γνωστός μουσικός musahib κατά τον 17ο αιώνα ήταν ο Evliya Celebi. Ο Evliya ξεκίνησε την καριέρα του με καλές οικογενειακές επαφές (ο πατέρας του ήταν ο Αρχικοσμηματοπώλης (Kuyumcubasi) του Παλατιού και μέλος μιας παλιάς και αριστοκρατικής οικογένειας).

Όπως είδαμε και αλλού, σε ηλικία 24 ετών, έγινε αποδεκτός στη Σχολή του Σεραγιού, ενώ ήταν επίσημα γραμμένος στην υπηρεσία του Αυτοκρατορικού σκευοφυλακείου. Ο Evliya περιγράφει με λεπτομέρεια την πρώτη συνάντησή του με τον Σουλτάνο Μουράντ Δ' και τις ευφυείς συζητήσεις ενώ του είχε κάνει εντύπωση ο Emirgun, πρώην κυβερνήτης του Erivan και νυν αυτοκρατορικός musahib. Ο Evliya, υπηρέτησε στο Σεράι για 4 χρόνια ως musahib, με ημερομίσθιο σαράντα akce(δες)/άσπρα. Αυτό του επέτρεψε να μαζέψει αρκετά χρήματα και έτσι να ακολουθήσει μια ζωή γεμάτη ταξείδια, τα οποία αργότερα περιέγραψε σε έναν ογκώδη ταξειδιωτικό οδηγό το Seyahatname.

Ο Esad Efendi δεν αναφέρει τον Evliya, ως μουσικό συνθέτη και έτσι δεν υπάρχουν αρχεία για κάποια πιθανή μουσική σύνθεσή του, ενώ επιπλέον πρέπει να σημειωθεί πως αν και ήταν ταλαντούχος τραγουδιστής, δεν αποτελούσε βασικό μουσικό της εποχής του, αφού περισσότερο μας είναι γνωστός ως musahib και περιηγητής. Φαίνεται πως τα προνόμια που απολάμβανε ο Evliya ήταν αποτέλεσμα ενός αριθμού παραγόντων, από τους οποίους το μουσικό του ταλέντο ήταν μόνο ένας.

Ο πιο σημαντικός ελεύθερος μουσικός του τέλους του 17ου μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα ήταν ο μαθητής του Hafiz Post, Buhurizade Mustafa **Itri** που πέθανε το 1712. Ο Esad Efendi, ο οποίος προφανώς τον είχε ακούσει, ανέφερε ότι η φωνή του ακουγόταν σαν μια σκουριασμένη, ξεκούρδιστη άρπα, χωρίς τόνους και τονικό κέντρο (misali-i cengi-i pur jeng etvar bi-abeng ve bi-perde vu bi karar idi). Η διαπίστωση αυτή μάλλον είναι σωστή, αφού η φήμη του Itri ήταν βασισμένη στις συνθέσεις του και όχι στις ερμηνείες των τραγουδιών του. Οι συνθέσεις του ήταν αυτές που έχαιραν εκτιμήσεων και επαίνων από τον Esad Efendi και τον Evliya Celebi, ο οποίος μάλιστα περιγράφει

τον Itri σαν "*ΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ*" (sahib-i beste) και σαν τον ιδανικό μαέστρο (ustad-i kamil (Evliya 1896: 634).

Ο Itri ήταν επίσης ένας από τους βασικώτερους πληροφοριοδότες του πρίγκηπα Cantemir, ο οποίος μάλιστα των θεωρούσε μια από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της μουσικής των makam, μαζί με τον **Έλληνα Tanburi Άγγελο** και τον Tanburi Eyyubi Mehmed Aga. Η επωνυμία που συνόδευε τον Itri, Buhurizade (δηλ. γιος του εμπόρου λιβανιού) υποδηλώνει ότι είχε καταγωγή από εμπόρους, ή τεχνίτες του λιβανιού. Από μικρός είχε προσκοληθεί στους δερβίσηδες tarikat Mevlevi, πλην όμως απ' ότι αναφέρει και ο ίδιος, η μουσική του παιδεία δεν προήλθε από Mevlevihane, αλλά όπως αναφέρει στα ποιήματά του από τους Hafiz Post, δερβίση Omer και Koca Osman. Πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι ο Haviz Post ήταν Halveti δερβίσης, ο δερβίσης Omer ήταν Gulseni sheikh, ενώ ο Koca Oman ήταν κοσμικός αριστοκράτης μουσικός.

Οι σχέσεις του Itri με το Σεράι δεν είναι γνωστές. Ο Esad Efendi δεν αναφέρεται σε κάποια γραφειοκρατική θέση που να σχετίζεται με τον Itri, οπότε είναι πολύ πιθανό να τραγουδούσε τις καινούργιες του συνθέσεις στον Σουλτάνο σε άτακτα χρονικά διαστήματα και χωρίς κάποια επίσημη σύνδεση με το Σεράι. Σύμφωνα όμως με τον Esad Efendi, ο Σουλτάνος Μουσταφά Β', έδωσε την άδειά του στον Itri να γίνει οργανωτής (kethuda) του σκλαβοπάζαρου (esirpazari) στην Κωνσταντινούπολη, θέση η οποία απ' ότι φαίνεται του εξασφάλισε σημαντικό εισόδημα για το υπόλοιπο της ζωής του[73].

Όμως αρκετοί φημισμένοι μουσικοσυνθέτες είχαν κάποιου είδους επίσημες σχέσεις με αξιωματούχους του Σεραγιού, παρόλο που δεν μπορούμε να αναφερθούμε με βεβαιότητα στο κατά πόσο αυτές ήταν πραγματικές θέσεις ή κάποιο είδος κάλυψης για τις μουσικές τους δραστηριότητες. Αρκετοί από αυτούς τους συνθέτες έλαβαν νωρίς σύνταξη, πήραν όμως σαν ανταμοιβή για τις μέχρι τότε υπηρεσίες του κάποιο zeamet. Για παράδειγμα ο συνθέτης Enfi Hasan Aga έζησε έντεκα χρόνια ως υπάλληλος στο αυτοκρατορικό σκευοφυλάκειο, απ' όπου αποχωρώντας το 1704, έλαβε σαν αποζημίωση ένα σταθερό μηνιαίο εισόδημα εφ' όρου ζωής. Ο Ismail Aga επίσης, αρχικά μπήκε στις Υπηρεσίες του Παλατιού ως Teberdar (Κομιστής του Τσεκουριού) επί Μουσταφά Β' (1695-1703) ενώ στην συνέχεια μεταπήδησε στο Αυτοκρατορικό σκευοφυλάκειο, τέλος διορίσθηκε Αυτοκρατορικός muezzin. Με την συνταξιοδότησή του, του απονεμήθηκε ένα zeamet και αποσύρθηκε από την ενεργό δράση πεθαίνοντας το 1723[74]. Σε μερικές όμως περιπτώσεις η γραφειοκρατική τοποθέτηση παρελάμβανε κάποιες σοβαρές και ουσιαστικές υποχρεώσεις και όχι μόνον εικονικές, με αποτέλεσμα η σύνθεση και οι παραστάσεις να περνούν σε δευτερεύον επίπεδο.

Από τους 97 μουσικούς που αναφέρονται από τον Esad Efendi, οι είκοσι τρεις δεν έχουν συγκεκριμένες βιογραφικές πληροφορίες, εκτός από τις ημερομηνίες των θανάτων τους, ούτε βρίσκονται κάπου αλλού βιογραφικά στοιχεία τους. Όμως οι 64, από τους υπολοίπους 74 μουσικούς μπορούν να διαιρεθούν σε διάφορες κατηγορίες απασχόλησης, ώς εξής:

73. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
74. Feldman 1996: 77, ώς ανωτέρω.

Δερβίσηδες	**17**
Υπηρεσία Γραφέων	**13**
Τραγουδιστές του Τζαμιού (muezzin, naathan)	**11**
Ilmiye	**9**
Τεχνίτες	**4**
Ασαφείς, μάλλον τεχνίτες	**5**
Υπηρεσία Παλατιού	**5**

Από τους υπόλοιπους μουσικούς, 3 ήταν sipahi(δες), 1 μουσικός από τους mehter, 1 σκλάβος (mamluk του Seyhulislam), 3 ξένοι επαγγελματίες και 2 ακόμα οι οποίοι είναι δύσκολο να ταξινομηθούν. Ο ένας απ' αυτούς λεγόταν Mustafa Aga και ήταν Αρχιτραγουδιστής (hanendebast) του Μεχμέντ Δ', αλλά χωρίς να υπάρχει κάποια ένδειξη για το πώς βρέθηκε σε αυτή τη θέση. Ο άλλος ήταν ο Mahmud Celebi, ο οποίος ήταν ο nedim της τοπικής αριστοκρατίας (esraf) του Diyarbekir[75].

Υπήρχαν επίσης περιπτώσεις πολλαπλών ιδιοτήτων, όπως ο Yusuf Celebi γνωστός και ως Hafiz Tiz ο οποίος ήταν ο naathan του Τζαμιού Selemiye, περιγράφεται όμως σαν σκλάβος (mamliuk), ή ο Ismail Aga που ανήκε στο Αυτοκρατορικό σκευοφυλάκειο, δούλευε όμως σαν muezzin του Σεραγιού και αποσυρόμενος έλαβε σαν ανταμοιβή ένα zeamet.

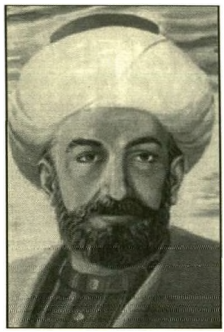
Στο παραπάνω αρχείο, υπάρχουν ακόμα πέντε περιπτώσεις ατόμων που τα ονόματά τους, μάλλον αντανακλούν επαγγελματική προέλευση από τον χώρο των τεχνιτών (π.χ. Tehbihcizade –γιος του τεχνίτη κομποσχοινιών, ή Tavukcuzade– γιος του πωλητή κοτόπουλων). Δύο απ' αυτούς ήταν από το Diyarbekir και αναφέρονται σαν βιβλιοδέτες (mucellid esnafi), ενώ ο hanendabast Receb Celebi ήταν αγγειοπλάστης (comlekci) και ο Hasan Celebi ήταν υφαντής μεταξωτών (kazzaz). Τέλος ο Diyarbekirli Ahmed Celebi ήταν διαχειριστής (kethuda/kahya) της συντεχνίας των χρυσοχόων.

Τέλος οι 3 sipahi(δες) προέρχονταν όλοι από την νοτιοανατολική Ανατολία – το Diyarbekir, το Kilis και την Antep (Ayntap).

Όπως μπορεί να παρατηρηθεί από τα παραπάνω στοιχεία, κατά την διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του 17ου και 18ου αιώνα, δεν φαίνεται να υπήρχαν άτομα με καταγωγή από το devsirme και μάλλον πια οι μουσικοί τέτοιας καταγωγής δεν έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην μουσική ζωή του Σεραγιού. Είναι δε γνωστό ότι οι **kul** υστερούσαν αριθμητικά σε σχέση με τα μέλη του Θρησκευτικού κατεστημένου, της υπηρεσίας γραφέων και των δερβίσηδων, ενώ ήταν λιγότεροι και από τους τεχνίτες.

Οι ομάδα των kalamiye (υπηρεσία γραφέων) περιελάμβανε και υψηλόβαθμους αξιωματούχους, αλλά πιο συχνά αποτελείτο από εργαζόμενους σε συνηθισμένες θέσεις γραφέων και λογιστών. Κατά τον 17ο αιώνα οι kalamiye είχαν δημιουργήσει ένα πολυάριθμο γραφειοκρατικό κατεστημένο, του οποίου τα μέλη συχνά επιλέγονταν από τις ίδιες οικογένειες. Στο αρχείο **Atrabul Asar** αυτή η ομάδα επαγγελματιών απο-

75. Feldman 1996: 77, ως ανωτέρω.



O Buhurizade mustafa Itri

τελούσε την δεύτερη πιο μεγάλη ομάδα, πολυαριθμότερη και από τους muezzin(δες). Ας δούμε μερικά τέτοια αραδείγματα μουσικών που ήταν στην υπηρεσία των kalamiye:

"... *ο Kasim Agazade Ahmed Aga ήταν οικονομικός υπάλληλος του Σουλτάνου Mehmed IV.*

Ο Ahcni Celebi, ο πασίγνωστος συνθέτης κατά την ηγεμονία του Mehmed IV, ήταν το αφεντικό των divan (divan efendisi) του Κυβερνήτη (Vali) Kafa της Κριμαίας.

Ο Nazirizade Mehmed Emin Efendi, ήταν ο Defterdar (Αρχιλογιστής) της Κύπρου.

Ο Gulcubasizade Mahmed Efendi ήταν γραφέας στο Οπλοστάσιο του λιμανιού της Κωνσταντινούπολης την εποχή του Mehmed IV.

Ο Mehmed Nalce Efendi ήταν την ίδια περίοδο ο επίσημος γραφέας των επιστολών (mektupcu) του Musahib Mustafa Pasa.

Ο Galatali Osman Efendi ήταν ο divan αφέντης για το ίδιο άτομο.

Ο Resid Efendi εργαζόταν στην υπηρεσία γραφέων του Υπουργείου Οικονομικών (kagit-emingli) υπό τον Μεγάλο Vizier Ibrahim Pasa, κατά την ηγεμονία του Ahmed III[76].

Από τα στοιχεία που έχουμε παραθέσει ώς τώρα, προκύπτει ότι τουλάχιστον σε δύο πολύ γνωστούς μουσικούς της εποχής, απονεμήθηκε η επίσημη επίβλεψη (kethudalik/kahyalik) διαφόρων Αγορών. Υπενθυμίζουμε ότι στον Itri είχε ανατεθεί η επίβλεψη του σκλαβοπάζαρου και στον Nazim Celebi η επίβλεψη της αγοράς των αποξηραμένων φρούτων (meyve-yi busk bazari).

> "... *Ο Buhurzade ανέλαβε την διαχείρηση του σκλαβοπάζαρου και ο Nazim Celebi τη διαχείρηση της αγοράς αποξηραμένων φρούτων, ενώ ο Kemani και άλλοι έλαβαν επαρκές εισόδημα. Με τη βοήθεια της επιρροής (ισχύς: kuvvet-i bazu) του Khan, δεν είχαν πια την ανάγκη του παρασιτισμού και ήταν απαλλαγμένοι από τον ατσάλινο κόμπο της φτώχιας*[77].

Όπως είδαμε και σε άλλο σημείο, κατά τις αρχές του 17ου αιώνα μερικές κοινωνικές ομάδες ελευθέρων μουσικών, είχαν επισκιάσει την επιρροή των icoglan και των ξένων μουσικών στο Σεράι. Το νέο κοινωνικοπολιτικό σύστημα που προέκυψε για τους μουσικούς, φαίνεται αρκετά ρευστό με βάση το γεγονός ότι διάφορα άτομα μπορούσαν να εισέλθουν στην υπηρεσία του παλατιού, ως γραφειοκράτες υπάλληλοι, ενώ στην ουσία ήταν μουσικοί, από τις θέσεις τους αυτές μπορούσαν να μετακινηθούν σε άλλα καλύτερα πόστα και πιθανότατα να εγκαταλείψουν την υπηρεσία μετά από μερικά χρόνια, λαμβάνοντας μάλιστα και ως αποζημίωση παροχή γης (zeamet) ή κάποια σύνταξη.

---

76. Feldman 1996: 78-79, ώς ανωτέρω.
77. Khan 1933: 13, Feldman 1996: 79, ώς ανωτέρω.

Οι επαγγελματίες τεχνίτες που είχαν όμως κάποιο μουσικό ταλέντο μπορούσαν να παίζουν στο Σεράι και μερικές φορές να λαμβάνουν και σταθερό μηνιαίο εισόδημα ή ακόμα και μια υπολογίσιμη σύνταξη. Αυτοί οι μουσικοί και συνθέτες στο σύνολό τους καλύπτουν μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα που ξεκινούσε από την βάση και έφτανε έως την κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας.

Η. Οι Ilmiye (Ulema)

Η συμμετοχή μελών του ilmiye στην κοσμική έντεχνη μουσική αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της Οθωμανικής παράδοσης από τα τέλη του 16ου αιώνα μέχρι την διάλυση της Αυτοκρατορίας. Η ομάδα των ilmiye κάλυπτε ένα ευρύ φάσμα ιδιοτήτων, που ξεκινούσε από τον Tomtom Imami (Ιμάμη της γειτονιάς) και έφτανε μέχρι τους στρατιωτικούς δικαστές (kazasker) της Ανατολίας και της Ρούμελι, τον Kadi της Αιγύπτου, και τον Seyhulislam(η).

Γνωρίζουμε ότι, ενώ σε άλλα κράτη της εποχής, το θρησκευτικό κατεστημένο, παρέμενε αυτόνομο και μερικές φορές αντίθετο προς την πολιτική εξουσία, οι Οθωμανοί σουλτάνοι από τα πρώτα χρόνια της αυτοκρατορίας προσπαθούσαν να τραβήξουν τον κλήρο προς τις υπηρεσίες του κράτους. Εκτός από τους δασκάλους (muderris) που δίδασκαν σε ιδρύματα υψηλής μάθησης (medrese), το θρησκευτικό καθεστώς ήταν διαιρεμένο σε δύο κατευθύνσεις, εκείνη του kadi (δικαστή) και εκείνη του mufti (μουφτή), του διερμηνέα δηλαδή του θρησκευτικού νόμου. Οι kadis μπορεί να λάμβαναν υπόψη τις νομικές απόψεις (fetva) των μουφτήδων, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υπήρχε ταύτιση απόψεων.

Οι muftis ουσιαστικά λειτουργούσαν έξω από το επίσημο γραφειοκρατικό σύστημα. Όμως κατά την ηγεμονία του Σουλεϋμάν του μεγαλοπρεπή (1520-1566), οι muftis προσκολήθηκαν πιο πολύ στο κράτος, ενώ προσλήφθηκαν και όλοι οι kadis. Επομένως, κατά τα τέλη του 16ου αιώνα οι muftis όπως και οι kadis σταδιακά γίνονταν κομμάτι ενός ξεχωριστού γραφειοκρατικού συστήματος. Οι μαθητές των medrese οι οποίοι δεν λάμβαναν υψηλούς βαθμούς και επομένως δεν θα προχωρούσαν για kadis ή muftis, μπορούσαν να εισέλθουν στην υπηρεσία των γραφέων (kalamiye).

Οι μουσικοί μεταξύ των μελών των υψηλόβαθμων ulema, είτε ήταν μέλη των kadi είτε ομάδες των mufti και ουσιαστικά επρόκειτο για ερασιτέχνες μουσικούς, των οποίων οι παραστάσεις ή οι συνθέσεις δεν λάμβαναν οικονομική αποζημίωση. Η εξάπλωση της μόδας της μουσικής εξάσκησης και πρακτικής μεταξύ των υψηλόβαθμων αλλά και των χαμηλόβαθμων ulema, όπως και μεταξύ των μελών της υπηρεσίας των γραφέων, μπορεί να εξηγηθεί με την παρακμή των παραδοσιακών αξιών των Οθωμανών γραφειοκρατών.

Μέλη λοιπόν των χαμηλόβαθμων ulema, είτε muezzin, είτε imam, πολλές φορές γίνονταν γνωστοί σαν μουσικοί και συνθέτες. Παρ' όλα αυτά οι υψηλόβαθμοι ulema, είχαν την πρωτοκαθεδρία την οποία μάλλον δεν είχαν άδικα, αφού κόπιαζαν πολύ για να μάθουν μουσική. Όμως όπως αναφέρει ο Esad Efendi, οι υψηλόβαθμοι θρησκευτι-

κοί/δικαστικοί αξιωματούχων, λόγω της θέσης του, ντρεπόντουσαν να δημοσιοποιήσουν τις συνθέσεις του με το δικό τους όνομα και έτσι ή τις έδιναν σε άλλους, ή τις δημοσιοποιούσαν με ψευδώνυμο[78].

Ο Imam-i Sultani Ibrahim Efendi (1700), ο οποίος έγινε Kadi'asker (Kazasker) της Ρούμελι, συνέθεσε ύμνους tesbih ilahi που λεγόντουσαν στα τζαμιά, μαζί με συνθέσεις fasil. Ένας προγενέστερος Imam και Kadiasker της Ρούμελι, ο Imam Yusuf (1647), ομοίως είχε συνθέσει tesbih ilahis. Και οι δύο παραπάνω μουσικοί ήταν muezzin στο Σεράι πριν διορισθούν σε υψηλότερες θρησκευτικές/δικαστικές θέσεις.

Σημειώνουμε ότι στον κατάλογο του Evliya Celebi "***Νεοεμφανιζόμενοι Τραγουδιστές***" οι μισοί σχεδόν απ' αυτούς είναι muezzin.

Στο γνωστό κομμάτι που ο Evliya αναφέρεται στα esnaf(ια), στον πρώτο τόμο του Seyahatname του, αναφέρεται στις ομάδες των τεχνιτών που έκαναν παρέλαση κατά την διάρκεια εορτών στη πρωτεύουσα. Εκεί λοιπόν υπάρχει αναφορά για το esnaf-i hancendegan το οποίο μεταφράζεται σαν συντεχνία τραγουδιστών. Ωστόσο, δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Evliya υπονοούσε την ουσιαστική ύπαρξη μιας τέτοιας συντεχνίας. Στην συνέχεια αναφέρεται στην μουσική που έπαιζαν, στα τραγούδια που τραγουδούσαν, τις γλώσσες που μιλούσαν, την διάλεκτο που μιλούσαν και άλλα, όμως οι εσωτερικές και οικονομικές δομές αυτών των συντεχνιών, δυστυχώς για εμάς παρουσίαζαν ελάχιστο ενδιαφέρον στον Evliya. Οι πιο πολλές ομάδες που περιγράφει ήταν οργανωμένες σε συντεχνίες, αλλά αυτό δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Χρησιμοποιεί τους όρους esnaf και taife διαδοχικά. Ενώ ο πρώτος μπορεί να σημαίνει μια τάξη ανθρώπων ή μια οργανωμένη συντεχνία, ο όρος taife σημαίνει φυλή ή κάποια άλλη μορφή ανθρώπινης ομαδοποίησης, όχι όμως μια συντεχνία. Στις πιο πολλές ιστορικές αναφορές του υλικού του Evliya Celebi, η λέξη συντεχνία χρησιμοποιείται δικαιολογημένα εφ' όσον υπήρχαν συντεχνίες οικοδόμων (έκτιζαν με πέτρες), αρχιτεκτόνων, αγγειοπλαστών, κατασκευαστών λουκάνικων, κ.ά. Η χρήση του όρου συντεχνία υπονοεί μια οικονομική ομάδα η οποία έβγαζε τα προς το ζην με την καλή γνώση των παραπάνω εργασιών. Ωστόσο, δεν υπάρχουν στοιχεία για την ύπαρξη συντεχνίας τραγουδιστών. Όσον αφορά τους οργανοπαίκτες, οι μόνες συντεχνίες φαίνεται ότι ήταν οι συμβατικές **mehter** ορχήστρες της Πόλης, οι οποίες ήταν επίσημα οργανωμένες από τον mehterbast του Σεραγιού, οι κοπέλες που τραγουδούσαν και χόρευαν με την επωνυμία cengi (παίκτριες της άρπας ceng), και οι χορευτές tavsan (λαγοί)[79].

Δεν υπάρχει τίποτα που να αποδεικνύει ότι οι ερμηνευτές και οργανοπαίκτες των παραδοσιακών ταμπουροειδών εγχόρδων οργάνων cogur, karaduzen, ikitelli, κ.ά., σύμφωνα πάντα με Ευρωπαίους περιηγητές, ήταν επαγγελματίες[80].

Επίσης, επιστρέφοντας στους τραγουδιστές, δεν υπάρχει λόγος να πιστέψουμε ότι οι δερβίσηδες zakir, οι muezzin, ή οι μουσικοσυνθέτες που απασχολούνταν στο Σεράι και αναφέρονται από τον Evliya, ανήκαν σε μια και μόνο συντεχνία μουσικών.

78. Esad ca. 1725: 7, Feldman 82, ώς ανωτέρω.

79. Popescu-Judetz 1982, *Köcek and Çengi in Turkish culture*, Dance Studies 6.

80. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

Φαίνεται ότι ο πιο σημαντικός παράγοντας που επηρέαζε τον επαγγελματισμό στο τραγούδι, ήταν η επίσημη κρατική υποστήριξη απέναντι στα θρησκευτικά ιδρύματα, συμπεριλαμβανομένου και του μουσικού προσωπικού τους. Αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό του Οθωμανικού κράτους που με αυτόν τον τρόπο εξασφάλιζε μια καρριέρα στο τραγούδι για οποιονδήποτε ταλαντούχο μουσουλμάνο. Μάλιστα οι πιο επιτυχημένοι μπορούσαν να προσμένουν και μια τοποθέτηση ως Αυτοκρατορικοί Imam ή hanendebast. Κατά τον 17ο αιώνα, οι muezzin και οι naatban ήταν γνωστοί για την προσαρμοστικότητά τους στο θεωρητικό σύστημα των makam (τρόπων, ήχων) αλλά και για το κοσμικό κλασσικό ρεπερτόριο που γνώριζαν και έπαιζαν, στο οποίο μάλιστα πολύ από αυτούς συνεισέφεραν ως συνθέτες.

Ο πρίγκηπας Cantemir απαριθμεί τους πέντε καλύτερους μαθητές του αριστοκράτη Κωνσταντινουπολίτη Osman Efendi, ο οποίος αναβίωσε την οθωμανική μουσική. Δύο απ' αυτούς ήταν τραγουδιστές του τζαμιού, ο Hafiz Komur και ο Kucuk Muezzin[81].

Έτσι λοιπόν φαίνεται ότι η εξαφάνιση του παλαιότερου τύπου επαγγελματία τραγουδιστή/οργανοπαίκτη, αντισταθμίστηκε από την εμφάνιση στο προσκήνιο του επαγγελματία τραγουδιστή του τζαμιού, ο οποίος ήταν ταυτόχρονα και ερμηνευτής αλλά και συνθέτης του κλασσικού ρεπερτορίου. Ενώ οι μεγαλόβαθμοι θρησκευτικοί αξιωματούχοι ένιωθαν εξαναγκασμένοι να αποκρύπτουν τις μουσικές τους δραστηριότητες, οι τραγουδιστές του τζαμιού δεν είχαν τέτοιους ενδοιασμούς. Αυτή η συνύπαρξη muezzin και κλασσικού τραγουδιστή συνεχίστηκε χωρίς διακοπή μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα και είναι ευρύτατα τεκμηριωμένη στις πιο πρόσφατες περιόδους[82].

Θ. Δερβίσηδες και Οθωμανική Μουσική Τέχνη
Η αντίληψη των Mevlevi για την Μουσική

Η μουσική έπαιζε τεράστιο ρόλο στην πνευματική πειθαρχία των Mevlevi δερβίσηδων, και η σημασία της αυτή μπορεί να ανιχνευθεί ερευνώντας τον ιδρυτή, του τάγματος των Mevlevi δερβίσηδων, Maulana Jalalludin al-Balkhi (Mevlana Celalu ddin Rumi, (πέθανε το 1273), ο οποίος χρησιμοποιούσε φωνητική αλλά και ορχηστρική μουσική στους θρησκευτικούς χορούς και τις πνευματικές συγκεντρώσεις των δερβίσηδων, τις λεγόμενες **sema/sama**.

Η σπουδαιότητα του νέυ, –αρχαίου καλαμένιου αυλού της ανατολικής Μεσογείου, που η ονομασία του μάλλον ετυμολογείται από το nefes = πνοή, που ίσως είναι η Ελληνική λέξη Νέφος–, στην μουσική των δερβίσηδων, μυθοποιήθηκε από τον Rumi στους εισαγωγικούς στίχους του Mesnevi-I Ma nevi, στο οποίο ο γοερός ήχος του αυλού αυτού συμβολίζει το παράπονο μιας ψυχής αποκομμένης από την πηγή της.

Αυτό το έργο, το οποίο συνήθως αναφέρεται ως Κοράνι στα Περσικά, ήταν ένα από τα μεγαλύτερα κλασσικά έργα του ανατολικού μουσουλμανικού κόσμου. Η σημα-

81. Cantemir 1734: 151 και *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
82. Feldman 1996: 84, ώς ανωτέρω.

σία της μουσικής στον τρόπο σκέψης του Rumi, μπορεί να φανεί στη πολύ συχνή παρουσία της φανταστικής ύπαρξης της μουσικής στο ποιητικό του έργο ντιβάν. Η χρήση της μουσικής απόδοσης ήταν σύμφωνη με την πρακτική της μουσικής sama που επικρατούσε μεταξύ της ελίτ των Sufis του Μεσαίωνα[83].

Η πραγματική μουσική που χρησιμοποίησαν οι Sufis της μεσαιωνικής περιόδου, μας έχει αφήσει ελάχιστα ίχνη. Την μεταγενέστερη εποχή, διάφορες μετρικές συνθέσεις οι οποίες χορεύονταν κυκλικά αποτελούσαν την βάση για τις παραστάσεις των Sufi Isawiyya της Τυνησίας και των Sufiyana του Κασμίρ, ήταν όμως αρκετά διαφορετικές από την μουσική zikr, που ήταν γνωστή σε άλλες μουσουλμανικές περιοχές. Δεν είναι απίθανο, το κυκλικό σχήμα της τελετής ayin των Mevlevi, να έχει κάποια σχέση με κοινές παραδόσεις τραγουδιών μυστηριακής ποίησης με μετρικές συνθέσεις, διευθετημένες σε κυκλική μορφή μέσα σε ένα maKam[84].

Παρ' όλα αυτά, τα στάδια με τα οποία οι τελετές των Mevlevi πραγματοποιούνταν, μαζί με τα αλληλένδετα μουσικά και χωρογραφικά τμήματα, παραμένουν ασαφή. Η πρώτη καταγραφή μιας τελετής ayin των Mevlevi αποδίδεται σε κάποιον μουσικό που έζησε μόλις στα μέσα του 17ου αιώνα (Mustafa Dede, 1683). Στην διάρκεια του ίδιου αιώνα 3, ακόμα ανώνυμες τελετές ayin καταγράφονται από τον Mustafa Dede, παρόλο που το πρώτο έγγραφο με θέμα τις τελετές ayin χρονολογείται από το 1795, υπάρχουν σοβαροί λόγοι που μας ωθούν να δεχθούμε τις τελετές ayin σαν μια μουσική φόρμα που εμφανίστηκε κατά τον 16ο αιώνα. Επομένως, το ayin των Mevlevi πέρασε μέσα από μια συνεχόμενη και διαρκή εξέλιξη[85].

Στο μεγαλύτερο τμήμα του μουσουλμανικού κόσμου εκτός της οθωμανικής αυτοκρατορίας, το μεσαιωνικό sama των Sufi σταδιακά εξαφανίστηκε, αφήνοντας ελάχιστα ίχνη. Οι λόγοι γι' αυτή την υποχώρηση είναι πολυάριθμοι και σύνθετοι, ωστόσο δύο είναι οι πιο σημαντικοί για όλη την μουσουλμανική Μέση Ανατολή. Ο ένας είναι η εξάπλωση του tarikat Sufism(ου) σαν ένα μαζικό κίνημα και η πτώση του μεσαιωνικού πολιτιστικού ελιτισμού, ενώ ο άλλος σχετίζεται με τα τοπικά φαινόμενα των αρχών του 16ου αιώνα, που επηρεάζονταν όμως άμεσα από τον ευρύτερο Αραβοπερσοθωμανικό κόσμο και τα οποία οδήγησαν στην σταδιακή καταπίεση των Sunni turikat από τους Safavids του Ιράν, καθώς και στον αυξανόμενο Sunni(τικο) πουριτανισμό των Seybanid Uzbeck(ων)[86].

Ενώ ο Ali Sir Navai στην πραγματεία Mahhub al-Qulub που έγραψε κατά τα τέλη του 15ου αιώνα, εξακολουθούσε να γράφει για το sama σαν την πεμπτουσία της μουσικής, κατά την περίοδο Seyhanid και μετέπειτα, το sama των Sufi εξελίχθηκε σε ένα περιορισμένο περιβάλλον στην Κεντρική Ασία. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, από τον 14ο μέχρι τον 16ο αιώνα, οι Mevlevi της Ανατολίας ενισχύσανε τη παράδοση των Sufi και κατάφεραν να την εξασφαλίσουν βασίζοντάς την κοινωνικά, αρχικώς στην Seljuk(ικη) και

83. Anne-Mari Schimmel 1975: 178-186, *Mystical dimensions of Islam*, University of North Carolina Press.
84. Feldman 1996: 85, ώς ανωτέρω.
85. Feldman 1996: 85, ώς ανωτέρω.
86. Feldman 1996: 86, ώς ανωτέρω.

αργότερα στη Karamanid(ικη) αριστοκρατία, καθώς και στην ελιτίστικη των ulema της Konya. Αργότερα τον 16ο αιώνα, οι Mevlevi σταδιακά μετέφεραν την προσοχή τους στην Κωνσταντινούπολη, εγκαθιστάμενοι πλέον στο κέντρο του κράτους.

Όταν το Οθωμανικό κράτος απορρόφησε όλα τα παλαιότερα κέντρα του Αραβικού Ισλάμ του 16ου αιώνα, οι παραδόσεις των Mevlevi άρχισαν να γίνονται όλο και πιο ασυνήθιστες/περίεργες, ενώ πολλές από αυτές τις παραδόσεις επικρίθηκαν, όπως για παράδειγμα η συμμετοχή γυναικών στο sema[87], οι ελιτίστικες διασυνδέσεις των Mevlevi, ο επικεντρωτισμός και η αφοσίωσή τους στην Ισλαμική υψηλή παράδοση της Ανατολίας με την διαδεδομένη πίστη στην ιερότητα του ιδρυτή του τάγματος, τους προστάτευε από διώξεις (όχι όμως και από επικρίσεις) και συγχρόνως τους επέτρεπε να επεκτείνονται στον Αραβικό κόσμο. Για μια μακρά περίοδο έξι αιώνων περίπου, οι Mevlevi δεν αντιμετώπισαν κάποιον σοβαρό κίνδυνο για την ύπαρξή τους.

Ο ίδιος ο Rumi ήταν αντίθετος προς τον φιλοσοφικό Σουφισμό του Muhyi al - Din Ibn al - Arabi (1164-1240), που διαδιδόταν στη Konya από τον Sadr al-Din Kunevi. Οι μεταγενέστεροι Mevlevi όμως, δέχτηκαν το τρόπο σκέψης του Ibn al-Arabi και επιχείρησαν να τον αναθεωρήσουν ή να τον ενοποιήσουν με αυτόν του Rumi. Αυτή η προσπάθεια ενοποιήσεως του τρόπου σκέψης των Sufi ήταν χαρακτηριστική όχι μόνο για τους Mevlevi αλλά και για το σύνολο των οθωμανών ulema. Η γενικότερα συμπεριφορά των υψηλόβαθμων ulema παρουσιάζεται στις γραφές του Ahmed Taskopruzade (1495-1561), του muderris (καθηγητή) και συγγραφέα εγκυκλοπαιδιών ως εξής:

> "... *Από τα πρώτα χρόνια οι ulema των Οθωμανικών medresse προχώρησαν ένα βήμα πιο πέρα στα μυστικιστικά τους πιστεύω σε σχέση με αυτά του al-Ghazadi (1058-1111) και ακολούθησαν τις παραδόσεις του al-Arabi και al-Sufrawardi (1144-1234). Ο Taskopruzade δεχόταν ότι ο μυστικισμός ήταν ο μοναδικός δρόμος προς την ολοκληρωτική γνώση και υποστήριζε ότι ήταν δυνατό να επικριθεί μόνο υπό το φως της δικής του ορολογίας. Ο Taskopruzade δεν αντιλαμβανόταν την μουσική και το χορό στις τελετές των μυστικιστικών ταγμάτων ως ενάντια προς τη θρησκεία, εφ' όσον ξυπνούσαν στη ψυχή την αγάπη για το Θεό και την θεϊκή έκσταση (η σχέση μεταξύ της μουσικής και του πνεύματος είναι ένα θεϊκό μυστικό ενώ η ψυχική εξύψωση που επιτυγχάνεται με το χορό οδηγεί στη θεϊκή γνώση. Η μουσική και ο χορός ήταν απαγορευμένα μόνο όταν χρησιμοποιούνταν με σκοπό την ικανοποίηση εγκώσμιων επιθυμιών*[88].

Οι Mevlevi μουσικοί συχνά τονίζουν την απαραίτητη ενότητα μεταξύ της κοσμικής μουσικής και της μουσικής των Sufi (π.χ. ο Neyzen Halil Dikmen[89]. Κρίνοντας από τις απόψεις που εκφράζονται από σύγχρονους Mevlevi μουσικούς, η σχέση μεταξύ της κοσμικής μουσικής και αυτής των Sufi περιγράφεται παρακάτω ως εξής:

87. A. Golpinarli 1983: 279, *The Mevlevi order after Mevlana*, εκδ. Inkilap ve Aka.
88. Inalcik 1973: 183, ώς ανωτέρω.
89. A. Golpinarli 1983: 465, ώς ανωτέρω.

"... *η Μουσική ουσιαστικά είναι μια, αλλά διαφορετικοί σκοποί οδήγησαν στην δημιουργία διαφορετικών μουσικών ειδών. Ενώ η τεχνοτροπία των Sufi μπορεί να χαρακτηριστεί πιο πνευματική και επομένως πιο θεία από την κοσμική, η τελευταία παίζει ένα σημαντικό ρόλο στη ζωή και στην οποία μπορεί να λάβει μέρος ελεύθερα και ένας Sufi μουσικός. Επειδή το Θεϊκό δεν είναι ολοκληρωτικά υπερβατικό αλλά ούτε και ολοκληρωτικά άμεσο στη Δημιουργία, μια μουσική ζωή βυθισμένη ολότελα σε μυστικιστικά και θρησκευτικά μουσικά είδη δεν αντικατόπτριζε τη πραγματική κατάσταση του ατόμου στον κόσμο. Επίσης, η δομή της μουσικής είναι τελικά υπερκάνθρωπης προέλευσης και αυτή η προέλευση μπορεί να γίνει αντιληπτή από την εκτέλεση της κοσμοπολίτικης ή Sufi(κης) μουσικής*[90].

Οι Mevlevi δημιούργησαν μια διαρκή ποιητική παράδοση στην οποία συχνά επιδρούσαν από κοινού η μουσική και το sema. Ένας από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς αυτής της μουσικής τεχνοτροπίας ήταν ο Divane Mehmed Celebi (1530) ο οποίος έγραψε ένα σύντομο mesnevi με θέμα το sema και τίτλο "***Μια Πραγματεία ή Mesnevi που Αφορά το Mevlevi Mukabbele***"[91].

Η ενοποίηση της κοσμικής και της μυστικιστικής μουσικής εκφράζεται με έναν εξαίσιο τρόπο σε μερικούς στίχους γραμμένους από τον μεταγενέστερο ποιητή του 15ου αιώνα, Ayni από το Karaman που ήταν ποιητής του σεραγιού (όχι Mevlevi). Η ποίηση του Ayni επεξηγεί την πρώιμη ενοποίηση της κοσμικής οθωμανικής μουσικής της Ανατολίας με αυτήν των Sufi:

Gel ey mutrib alip agusa tanbur
Furug-u nagmeden kil bezmi nur
Έλα, ω μουσικέ, πάρε στα γόνατά σου το tanbur
Με ευχαρίστηση και μελωδία, γέμισε την γιορτή με φως.
Getursun zubreyi raska sadast
Sipibre velvelc versin nevasi
Άφησε τις νότες να κάνουν την Αφροδίτη να χορέψει
Άφησε τους ήχους να δημιουργήσουν μελωδίες στους πλανήτες
Neva-i kilk ile mina-i tanbur
Olur nesvesfan rind-i mambur
Ο ήχος των χορδών του tanbur
απλώνει μέθη στους αποχαυνομένους από το κρασί
Du alem sirri var zir-u beminde
Elestu keyfi tar-i mulbeminde
Τα πρίμα και τα μπάσα του είναι τα μυστήρια Δύο Κόσμων!
Στην εμπνευσμένη του χορδή βρίσκεται η απόλαυση του
Δεν είμαι ο Κύριός σου;

90. Βλ. σχετ. Kudsi Erguner, ένθετο σε cd και Feldman 1996: 87, ως ανωτέρω.
91. A. Golpinarli 1983: 473-6, ως ανωτέρω.

Makam-i Eveden kilsa terane
Cikar perde be perde lamekane
Όταν παίζει μουσική στην καρύφωση του makam
Νότα με τη νότα ανέρχεται στην σφαίρα πέρα από το Διάστημα
Kulagi bursa bir sazende nagah
Eder bin gafili bir anda agah
Όταν ο οργανοπαίκτης ξαφνικά του στρίβει το αυτί
Το καταλαβαίνουν χίλιοι χονδροκέφαλοι της Αλήθειας
Huma-i nagmeye mizrabi perdir
Saadet lanesi seklinde zabir
Η χορδή του είναι ένα πούπουλο του Παραδεισένιου Πουλιού
Το οποίο διακυρήσει τη φωλιά της ευτυχίας
Sarab-i nagmesinden ey kadeh nus
Muhit-i nesve-i irfan eder cus
Πιες ένα ποτήρι από το κρασί της ευτυχίας και
Ο ωκεανός της μέθης της γνώσης θα ξεχυλίσει![92]

Στο εισαγωγικό δίστιχο ο ποιητής χρησιμοποιεί την λέξη bezm, που σημαίνει γιορτή και είναι ένας όρος συγχρόνως κοσμικός και μυστικιστικός. Η λέξη nur (φως), παρ' όλα αυτά προσθέτει ένα μυστικιστικό στοιχείο στην γιορτή. Το δεύτερο δίστιχο αναφέρεται σ' ένα συνήθες σημείο της μεσαιωνική Περσικής ποίησης, όπου η Αφροδίτη χορεύει στην μουσική της άρπας (ceng), η οποία στη προκειμένη περίπτωση αντικαθίσταται από το tanbur. Στο τρίτο και το τέταρτο δίστιχο είναι αξιοπρόσεκτη η έλλειψη αναφοράς στο ιερό όργανο των δερβίσηδων, το νέυ, αντιθέτως έχουμε αναφορά στο Ταμπούρ. Ο όρος keyf πάλι, συνήθως σημαίνει ποιότητα αλλά εδώ χρησιμποιείται ως ευχαρίστηση, η οποία συνήθως προέρχεται από τη μέθη (κέφι). Το Elestu είναι οθωμανοποιημένη αραβική λέξη την οποία δημιούργησαν οι Sufi προκειμένου να εκφράσουν την πριν από την Δημιουργία εποχή, όταν ο Αλλάχ αντιμετώπισε τις ψυχές της ανθρωπότητας με την απορία:

"Δεν είμαι εγώ ο Κύριός σου; (στα Αραβικά Alastu rabbikum).

Το rind είναι λέξη της Περσικής ποίησης και του Σουφισμού, με την οποία προσωποιείται ο εξωτερικά παιράξενος, αλλά εσωτερικά απελευθερωμένος χαρακτήρα/ψυχή. Στον πέμπτο δίστιχο, τα makam, βρίσκονται σε συγκεκριμένα σκαλοπάτια της γενικότερης κλίμακας που ανεβαίνει προς το Θείο και προσδιορίζονται με πνευματικά στάδια (τα makam), που μεσουρανούν στο Lamekan, (στο σημείο της Ένωσης με το θείο) κατά το οποίο υπερβαίνονται τα στάδια, δηλαδή μας παρουσιάζεται μια εικόνα σταθερής μουσικής/πνευματικής ανόδου. Το έκτο δίστιχο συνδυάζει την εικόνα του μου-

92. Levend 1943: 243, σχετ. Feldman 1996: 88. Η μετάφραση έγινε από το αγγλικό κείμενο του Feldman.

σικού (sazende) που κουρδίζει το tanbur του, με αυτή του δασκάλου Sufi (mursid) να στρίβει/τραβάει το αυτί του νωθρού μαθητή του. Δεν υπάρχει πιο περιγραφική εικόνα της πνευματικής ταυτότητας του μουσικού δημιουργού και του πνευματικά απελευθερωμένου μυστικισμού. Το επόμενο δίστιχο αναφέρεται στο Simurgh, το μαγικό πουλί (αντίστοιχο με το ιερό πουλί ***Κηρύλο*** του Απόλλωνα) το οποίο συναντάται στον Περσικό μύθο των Sufi και αναφέρεται στη δημιουργία της μουσικής[93]. Το τελευταίο δίστιχο αναφέρεται στην άποψη των Sufi για τη γνώση, όπως ο Ωκεανός που περιβάλλει το κόσμο, παρομοιάζεται με το αναβράζων ποτήρι κρασιού, το οποίο στην συνέχεια παρομοιάζεται και με την μελωδία.

Επίσης σ' ένα άλλο από τα gazel του, ο Ayni συμπεριλαμβάνει εικόνες της Βιβλικής παράδοσης με σκοπό την υπεράσπιση όχι μόνο της μουσικής αλλά και των οργάνων της μουσικής ενάντια στις πουριτανικές αντιλήψεις που δεν τα ήθελαν στις τελετές:

Rubab u ud u musikar u tanbur
Girift u surnay u tabl u santur
Το rebab, το ud, το musikar και το tanbur,
Το girift, ο zurna, το tabl και το santur.

Ney u kanun ile sinekemami
Kudum u def u deblek dinle ant
Το νέυ, το κανονάκι και το sinekeman
Το girift, το ντέφι και το τουμπερλέκι, άκουσέ τα!

Beilbam i Canab-i kabb-i mabud
O Davud-i Nebidir mucid-i ud
Από την έμπνευση του Κυρίου τον οποίο λατρεύουμε
ήταν ο Δαυΐδ ο Προφήτης που εφεύρε το ούτι[94]

O Buhtunars-i seffab u muanid
Sefib u zalim u gaddar u cahid
Αλλά ο Ναβουχοδονόσωρ, αυτός ο σκληρός αιμοσταγής
χασάπης, τύραννος, ψυχρός και διεστραμμένος

Harabe itmeden Kuds-i serifi
O ferhunde mekan cay-i latifi
Αν δεν είχε λεηλατήσει την Ιερουσαλήμ,
Αυτήν την ευοίωνη και ευλογημένη κατοικία

93. During 1989: 95-102, Feldman 1996: 89, ώς ανωτέρω.

94. Είναι γνωστό από την εκκλησιαστική παράδοση, ότι ο Δαυΐδ έπαιζε Βάρβιτο, όργανο συγγενές προς την αρχαία Ελληνική λύρα. Ο Al Farabi, ονόμαζε το Ούτι Barbat, δηλαδή Βάρβιτο. Αν λοιπόν συγκρίνουμε τις πληροφορίες αυτές, με τον παραπάνω στίχο του gazel του Ayni που λέει ότι ο Δαυΐδ εφεύρε το ούτι, τότε δια της επαγωγικής σκέψης, το Ούτι, ένα λαουτοειδές έγχορδο με μικρό μάνικο, έλκει την καταγωγή του από την αρχαία Βάρβιτο.

Dururdu hucresinde ud u mizmar
Neva-yi sazi gus it kilma inkar
Το Ούτι και το mizmar θα παρέμεναν στον χώρο τους
Δώσε λοιπόν προσοχή στην μελωδία του οργάνου, μην το απορρίπτεις[95]*!*

Εδώ ο Ayni συνδέει την αντίληψη που είχαν για την μουσική οι Sufi, με το υψηλό κύρος της ενόργανης μουσικής σαν μέρος της Θείας λειτουργίας στους αρχαίους Εβραϊκούς Ναούς. Αυτή η αντίληψη μάλλον να αποτελεί αυθεντική σκέψη του Σουφισμού βάσει του υλικού που τους ήταν διαθέσιμο από την ανάγνωση της Παλαιάς Διαθήκης, κατά πάσα πιθανότητα γραμμένη στα Ελληνικά, πράγμα που σημαίνει ότι είχαν οικειότητα με τα Ελληνικά κείμενα, την Ελληνική γλώσσα και γραφή[96]. Και δεν θα μπορούσε να είναι αλλοιώς, αφού τόσο οι Αββασίδες της Βαγδάτης, όσο και οι λόγιοι Άραβες διάβαζαν και μετέφραζαν τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς από το πρωτότυπο, ενώ ο Mevlana, χρησιμοποιούσε και Ελληνικές λέξεις στα ποιήματά του προκειμένου αυτά αφενός να έχουν καλύτερη ρίμα και μέτρο, αφετέρου για να δείξει και την αρχαιοελληνική φιλοσοφική του κατάρτιση.

Υπάρχουν αρκετά στοιχεία που αποδεικνύουν ότι αυτές οι αντιλήψεις υιοθετήθηκαν από ένα ευρύ φάσμα της Οθωμανικής Ελίτ, που βρισκόταν έξω από το περιβάλλον των Mevlevi. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το παρακάτω μικρό Βακχικό ποίημα γραμμένο από τον Bobowski στο Mecmua-i Saz u Soz. Μην ξεχνάμε πως ο ίδιος ο Bobowski (Ali Ufki Bey) μέλος των Celveti tarikat δερβίσηδων:

Zebi sobbet ki bezm-i marifettir
Cu saki Hizr ola guyende Davud
Δες την γιορτή που το κρασί είναι η γνώση
Όπου οινοχόος είναι ο Khizir και τραγουδιστής ο Δαυΐδ!

Zebi meclis ki rubani siffettir
Ne sovler nay-u santur ne calar ud
Δες την γιορτή που φύση της είναι το πνεύμα
Πώς μιλάει το νέι και το σαντούρι, πως παίζει το ούτι[97]*!*

Η εξήγηση των κοσμικών αντιλήψεων των Sufi για την μουσική αντανακλάται και στα γραφόμενα του Evliya Celebi. Όπως είδαμε ο Evliya προερχόταν από μια κοσμική οικογένεια ελεύθερων μουσουλμάνων με υψηλές διασυνδέσεις στο Σεράι και αντιμετώπιζε μάλλον αρνητικά τα μυστικιστικά τάγματα και τις αντιλήψεις των Sufi tarikat. Ωστόσο αναφέρεται με υπόληψη στον βασικό δάσκαλο της μουσικής της εποχής του, τον δερβίση Omer, καθώς και στον φημισμένο Gulseni sheikh που εργαζόταν στο Σεράι επί

95. Levend 1943: 242-3, Feldman 1996: 89. Η μετάφραση έγινε από το αγγλικό κείμενο του Feldman.
96. Feldman 1996: 90, ως ανωτέρω.
97. Bobowski 1650: fol. 23a, Feldman 1996: 90, ως ανωτέρω.

Μουράτ Δ'. Με την βοήθεια του δερβίση Omer, ο Evliya έμαθε ταργούδια του Sufi(κου) ρεπερτορίου, όπως το zikr και το tesbihat, τα οποία μάλιστα συνήθιζε να τραγουδά μπροστά στον σουλτάνο[98]. Ο Evliya όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί ειδικός στην δερβίσικη μουσική, απλώς έπαιζε αυτά τα τραγούδια. Επίσης οι παραπομπές του Evliya σε διάφορα είδη μουσικής μερικές φορές περιλαμβάνουν και αναφορές στον Σουφισμό:

> "... *Κρατάνε όλα τα όργανα παίζοντας μια νότα και ερμηνεύουν τα pesrev kulli kulliyat στο makam Buselik και σε άλλα makam και το Seddul asr και το Sukufezar και το sakil του Solakzade, αναφωνούν το Hay (ο Αλάχ Ζει) και το Hu (Υπάρχει), έτσι ώστε όλοι αυτοί που παρακολουθούν θα θυμηθούν το σπίτι και τη πατρίδα τους (garibud diyarlarun dar u diyarlarin hatira getururler (δηλ. εννοεί ότι η ψυχή των ανθρώπων που άκουγαν, θα θυμηθεί την θεϊκή της προέλευση)*[99].

Hey και **Hu** αναφωνούσαν οι δερβίσηδων κατά τις τελετές zikr, ενώ οι λέξεις *σπίτι* και η *πατρίδα*, αποτελούσαν την τυπική ορολογία για την αποξένωση της ανθρώπινης ψυχής από το σώμα και τον κόσμο.

Αυτές οι κοσμικές απόψεις των Sufi για την μουσική φαίνεται πως συνυπήρχαν μαζί με τις πιο απόκρυφες/αστρολογικές ιδέες τους, οι οποίες εκφράζονται παντού στις οθωμανικές και όχι μόνον πραγματείες, όπως επί παραδείγματι στα έργα του 15ου αιώνα των Ladiki, Seyydi, Ahmetoglu, Sukrullah, αλλά και σ' αυτά του 18ου αιώνα του Kemani Hizir Aga και του Αρμένιου Tanburi Harutin.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τελικώς οι εκκοσμικοποιημένες μυστικιστικές θέσεις των Sufi(δων), κατόρθωσαν να επιζήσουν και μετά την Τανζιμάτ, η οποία ουσιαστικά υπονόμευσε την ευρέως διαδεδομένη πίστη στον μυστικισμό και την αστρολογία, μέχρι το κλείσιμο των τεκκέδων (μοναστηριών) από την Κεμαλική Τουρκική δημοκρατία. Βλέπουμε λοιπόν πως παρά τις κοινωνικοπολιτικές ζημώσεις, η φιλοσοφία των Mevlevi για τη μουσική επέδειξε αντοχή και ευελιξία, πρέπει δε να αναγνωρισθεί σαν ένας από τους σταθερούς παράγοντες που βοήθησαν να καθορισθεί και να αυτοπροσδιορισθεί η φύση της οθωμανικής κλασσικής μουσικής.

I. Οι τεκκέδες (μοναστήρια) των Mevlevi

Αναφερόμενοι στους **Mevlevi** δερβίσηδες, δράττομαι της ευκαιρίες ν' αναφερθώ στούς τεκκέδες τους και την δομική-λειτουργική τους οργάνωση. Κατά κυριολεξία στα Ελληνικά, η απόδοση της λέξης τεκκέ(ς) είναι μονή/μοναστήρι και αποδίδει την έδρα, μιας από τις πάμπολλες ισλαμικές αδελφότητες/αιρέσεις ή τάγματα (tarikat), τα οποία είχαν κυρίως μυστικιστικό χαρακτήρα. Μόνο στην Κωνσταντινούπολη και την περιφέρειά της υπολογίζεται ότι λειτούργησαν μέχρι το 1925, –οπότε επισήμως απαγορεύτηκαν–, περίπου 500.

98. Seyahatname I, cf. Evliya 1896: 246, Feldman 1996: 91, ώς ανωτέρω.

99. K. Ozergin 1972: 6050, *Istruments of the Ottoman Land*, according to Evliya Çelebi.

Οι μονές αυτές, αποκαλούνταν αναλόγως και ντεργκιάχ (dergeh), χανκάχ (hankah), ασιταανέ (asitaane), ζαβιγιέ (zaviye), ή με το όνομα της αδελφότητας ως Mevlevihane, για την έδρα της αίρεσης των Μεβλεβήδων, γκιουλσενιχανέ, καλεντραχνέ, καντριαχνέ (από τις ομώνυμες αδελφότητες) και συνήθως διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στην κοινωνική, οικονομική, πολιτιστική και πολιτική ζωή.

Πολλοί τεκκέδες/μονές, ειδικά στην Κωνσταντινούπολη, ήταν προηγουμένως βυζαντινές εκκλησίες, ή μονές που μετετράπησαν σε τζαμιά προκειμένου να ανταποκριθούν στις πολυσχιδείς δραστηριότητες των ισλαμικών αδελφοτήτων. Περί τα μέσα του 16ου αιώνα εντός των τειχών της Κωνσταντινούπολης υπήρχαν 75 τεκκέδες και ο αριθμός (των λειτουργούντων) έφθανε από το 18ο μέχρι τον 20ό αιώνα, σε 250-300[100].

Οι περισσότεροι τεκκέδες, ήταν συγκεντρωμένοι σε μουσουλμανικές συνοικίες, ενώ σε εμπορικές συνοικίες, ή σε μη μουσουλμανικές ήταν λίγοι, επιπροσθέτως όμως πρέπει να σημειωθεί, πως οι τεκκέδες των Μεβλεβήδων και των Μπεκτασήδων, εγκαθίσταντο, σε όχι τυχαία μέρη, συνήθως σε όμορφες τοποθεσίες.

Οι κτιριολογικές εγκαταστάσεις των τεκκέδων συναρτώνται από τις λειτουργίες που εκτελούντο σ' αυτές, δηλαδή της λατρείας, της παιδείας, της στέγασης. Έτσι υπάρχουν τμήματα του τεκκέ, που αφορούν τις τελετουργίες (*για παράδειγμα ο σεμαχανές των Μεβλεβήδων, όπου οι δερβίσηδες, χόρευαν το sema/ουράνιο χορό*), την προσφορά του λεγόμενου "τσουρέκι", δηλαδή μια μπουκιά ψωμί και καφές για την πρωινή έκσταση, την αποκαλούμενη και μουρακαμπέ κ.ά. Στον περίβολο του κτιριακού συγκροτήματος συνήθως υπήρχαν, οι τάφοι των σεβασμίων μετά των μελών των οικογενειών τους, υπήρχε χώρος γυναικωνίτη (χαρεμιού) για τις γυναίκες επισκέπτριες, ειδικός χώρος υποδοχής των ανδρών και όπου τελούνταν οι μυσταγωγίες και ψάλλονταν τα άσματα, το λεγόμενο δώμα του σεΐχη (ηγέτη-ηγουμένου) της αδελφότητας. Ακόμη υπήρχαν, το δώμα του μεϊντανιού (πλατεία) στο οποίο συγκεντρώνονταν οι δερβίσηδες, το τζάκι που παρασκευαζόταν ο καφές, υπό την επίβλεψη του σχετικού αξιωματούχου, ο χώρος των ανδρών (σελαμλίκι), τα κελιά των δερβισάδων, οι ξενώνες (στους μπεκτασήδες λέγονταν μιχμανχανέ), χώρος για μνημόσυνα (μεβλίτ), μαγειρεία, κελλάρια, παρασκευαστήριο σερμπετιών και άλλων ηδύποτων αναψυκτικών, λουτρά, πλυντήρια κ.ά. Πολλοί τεκκέδες είχαν οκτάγωνο σχήμα, λόγω του ειδικού συμβολισμού του στον ισλαμικό μυστικισμό, ένα σχήμα το οποίο διακρίνεται αμέσως στους και σήμερα σωσμένους τεκκέδες.

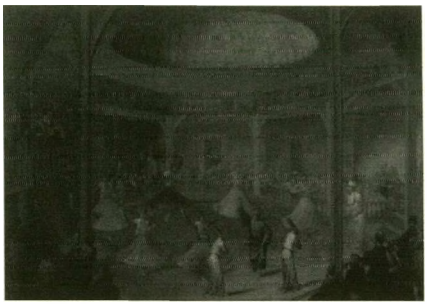
Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι τεκκέδες μπορούν να διακριθούν σε τρεις κατηγορίες:

Πρώτη: Στους τεκκέδες που συνυπάρχουν, παράλληλα, με μεντρεσέδες και τζαμιά. Αυτοί συνήθως είναι πέτρινα κτίρια, που αναπτύσσονται γύρω από ένα αίθριο με συντριβάνι, ή βρύση στο μέσον. Τυπικό παράδειγμα το σύμπλεγμα κτιρίων του Σοκολλού Μεχμέντ πασά, στη συνοικία Κάντιργκα της Κωνσταντινούπολης έργο του προσήλυτου αρχιτέκτονα Σινάν (16ος αιώνας)[101].

---

100. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. σημειώσεις, Η κοινωνιολογία του καθημερινού βίου.

101. Σχετ. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. σημειώσεις, Η κοινωνιολογία του καθημερινού βίου.



Ο Mevlevi hâne στο Πέραν. Πίνακας του Jean Baptiste van Mour

Δεύτερη: Στους τεκκέδες που περιελαμβάναν, κατά κύριο λόγο, τμήμα λατρείας και τελετουργιών και παρεπιπτόντως, κτίρια διαμονής των δερβίσηδων. Παράδειγμα ο τεκκές του Φερούχ κετχουντά στο Βαλατά της Κωνσταντινούπολης (έργο και αυτό του Σινάν)[102]

Τρίτη: Στους τεκκέδες-κατοικίες. Πρόκειται για κτίρια στα οποία συνυπάρχουν τμήματα για τη λατρεία, με τμήματα που εξυπηρετούν τις καθημερινές ανάγκες των δερβίσηδων. Από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της κατηγορίας αυτής είναι ο μεβλεβιχανές του Γαλατά στην Κωνσταντινούπολη[103].

ΙΑ. Οι Mevlevi και η σχέση τους με την Μουσική του Οθωμανικού Σεραγιού

Την εποχή της άλωσης της Κωνσταντινούπολης, στην Konya, το οίκημα του κεντρικού tekke (μοναστηριού) του Τάγματος των Mevlevi, ήταν το διοικητήριο της πρωτεύουσα του ανεξάρτητου κράτους των Karaman(ίδων).

Ο Μωάμεθ ο πορθητής, φαίνεται πως έδειξε μικρό ενδιαφέρον για τους Mevlevi, αντίθετα ο γιος του, Μπαγιαζήτ Β' (1481-1511) υπήρξε έντονος υποστηρικτής των Halveti tarikat.

Εν τούτοις, φαίνεται πως οι Mevlevi μουσικοί, άργησαν να μπουν στο Σεράι. Το αρχείο **Cemaat-i mutriban** του 1525 αναφέρει τέσσερις neyzen (παίκτες του νέι), δύο από τους οποίους είχαν Ιρανικά ονόματα αλλά κανένας Mevlevi δερβίσης. Μόλις κατά τον 17ο αιώνα ο Evliya Celebi αναφέρει τα ονόματα δέκα neyzen, από τους οποίους έξι ήταν Mevlevi δερβίσηδες.

Πολλοί Ευρωπαίοι περιηγητές του 17ου αιώνα, αφιερώνουν μια ή δύο σελίδες για να περιγράψουν τα τελετουργικά των Mevlevi, στα οποία το νέι ήταν πάντοτε παρόν. Όμως κανένας από αυτούς τους Ευρωπαίους (π.χ. ο Pietro Valle 1614, ο Paul Rycaut 1668, ο Michel Febvre 1675, ο Dr. John Covel 1670), αλλά ούτε και ο Evliya Celebi αναφέρουν κάτι για Mevlevi neyzen που να παίζουν έξω από τελετουργικό των Mevlevi[104].

Ωστόσο ο Esad Efendi αναφέρει κάποιους Mevlevi neyzen (και έναν kudumzen) οι οποίοι συνέθεταν κοσμική έντεχνη μουσική. Ένας από αυτούς τους μουσικούς, ήταν

---

102. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. σημειώσεις, Η κοινωνιολογία του καθημερινού βίου.
103. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. σημειώσεις, Η κοινωνιολογία του καθημερινού βίου.
104. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

Τελετή Sema των Mavlevi

ο Σύριος Galata Serneyzen Ali, που έπαιζε στο Σεράι του Χάνου της Κριμαίας, Selim Giray. Επίσης, ο Mevlevi Kocek Mustafa Dede ήταν σημαντικός συνθέτης διαφόρων Sufi(κων) και κοσμικών μουσικών ειδών, όπως επίσης και δημιουργός μουσικής σημειογραφίας.

Επομένως, πρέπει να αναφερθεί ότι κατά τα μέσα του 17ου αιώνα και αργότερα, οι Mevlevi είχαν μεγάλη επιρροή, ίσως καταλυτική μεταξύ των παικτών του νέυ, ενώ μερικοί απ' αυτούς έπαιζαν και συνέθεταν κοσμικά μουσικά κομμάτια στο Σεράι.

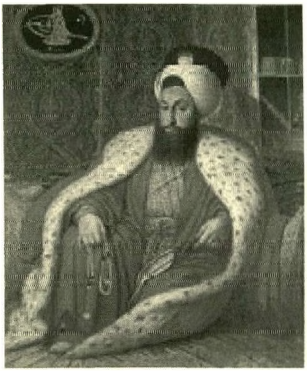
Στους πίνακες του ζωγράφου του σεραγιού Levni (1720) απεικονίζεται η σύνθεση των Οθωμανικών ορχήστρων κατά την διάρκεια των δημόσιων εορτών. Μερικοί από αυτούς τους πίνακες παρουσιάζουν neyzen ντυμένους με κοστούμια των Mevlevi να παίζουν μαζί με κοσμικούς παίκτες του tanbur, του miskal, του rebab και του daire[105]. Οι neyzen, είτε ήταν Mevlevi, είτε κοσμικοί, βρίσκονταν πάντα σε ομάδες προφανώς για να βγάζουν δυνατότερο ήχο. Ένας πίνακας επίσης παρουσιάζει τρεις κοσμικούς neyzen να παίζουν μαζί με ένα tanbur, ένα rebab, ένα santur και δύο dairezen. Το 1751, ο Charles Fonton συμπεριέλαβε έναν Mevlevi neyzen σε έναν πίνακα που παρουσίαζε μια κοσμική ορχήστρα, η οποία αποτελούνταν από tanbur, ney, rebab, miskal και ένα kudum[106].

Ο Cantemir θεωρούσε το tanbur και το νέυ σαν τα δύο επικρατέστερα όργανα των fasil, ενώ σημείωσε πως ο ένας από τους δύο οργανοπαίκτες κάθεται πίσω από τον τραγουδιστή κατά την διάρκεια της παράστασης[107]. Ο Tanburi Harutin ανέφερε ότι χρησιμοποιούνταν αρκετά νέυ διαφόρων κλιμάκων και ότι όλα τα υπόλοιπα όργανα ήταν κουρδισμένα με βάση το νέυ[108]. Κατά την διάρκεια του 18ου, οι Mevlevi neyzen επισκίασαν όλους τους υπόλοιπους παίκτες αυτού του οργάνου. Ενώ κατά τα τέλη του 18ου αιώνα υπάρχουν πολύ λίγες αναφορές ή απεικονίσεις κάποιων neyzen οι οποίοι να μην είναι δερβίσηδες Mevlevi, οπότε στο τέλος του αιώνα το νέυ είχε γίνει το αντιπροσωπευτικό όργανο των Mevlevi.

Η επίδραση των Mevlevi στην Οθωμανική μουσική δεν περιοριζόταν μόνο στο παίξιμο και τις τεχνικές του νέυ, ή στους Mevlevi συνθέτες του Σεραγιού. Η προσωπικότητα του Kutb-u Nayi Osman (1652-1730) αντικατοπτρίζει την τεράστια επιρροή του Mevlevi σε διάφορους τομείς της οθωμανικής μουσικής ζωής. Ο Osman Dede συνέθεσε ayin και άλλα φωνητικά Sufi(κα) είδη, όπως και το κοσμικό pesrev, όχι όμως φωνητικά fasil. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν εμφανίζεται το όνομά του στο **Atrabul Asar**.

Στην Ιστορία του ο Cantemir (1734) τον ανέφερε σαν τον δερβίσης Othman και τον

105. E. Atil 1969: 309, *Surname-i, Vehbi*, University of Michigan press.
106. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
107. Ca 1700: καθ. 10, Feldman 1996: 95, ώς ανωτέρω.
108. Harutin 1968: 119, *Armano-Turkish musical treatise*, Yerevan Akademia Nauk.



Ο Σουλτάνος Σελήμ ο Γ'

θεωρούσε σαν έναν από τους αξιοσημείωτους οργανοπαίκτες. Σαν συνθέτης, ο Osman Dede είναι γνωστός σήμερα για τα τέσσερα ayin του σε makam Rast, Ussak, Hicaz και Cargah, όπως επίσης και για τα pesrev του. Η πιο περίτεχνη σύνθεσή του, ονομάζεται Miraciye από την οποία περισώζονται μόνο κάποια μικρά τμήματα που δεν ερμηνεύεται πλέον. Θεωρείται η πιο περίτεχνη σύνθεση της Οθωμανικής μουσικής και ουσιαστικά είναι ένα είδος ορατόριο με θέμα την άνοδο του Προφήτη Mohammed στον παράδεισο. Μεταχειρίζεται μια φόρμα χωρίς μέτρο από το durak και το naat χρησιμοποιώντας διαφορετικό makam για κάθε ένα από τα τμήματά του.

Επιπρόσθετα ο Osman Dede εφάρμοσε τις αρχαιότερες Μουσουλμανικές σημειογραφικές αντιλήψεις με τον σκοπό να δημιουργήσει μια νέα σημειογραφία για το οργανικό ρεπερτόριο. Το σύστημα σημειογραφίας του Dede διαφέρει σε κάποιες λεπτομέρειες από αυτό του Cantemir και δεν είναι σαφές πιο από τα δύο συστήματα προηγείτο. Στο τέλος του 18ου αιώνα, ο εγγονός του Osman Dede, ο Abdulbaki Nasir Dede μετέτρεψε το σημειογραφικό σύστημα του παππού του και δημιούργησε ένα νέο σύστημα σημειογραφίας για το ayin σε makam Suzidilara. Επίσης έγραψε την πιο ολοκληρωμένη θεωρητική πραγματεία του τέλους του 18ου αιώνα. Στα μέσα του αιώνα, ο Mevlevi δερβίσης Kevseri έφτιαξε την μοναδική επιζώσα αντιγραφή της πραγματείας του Cantemir, προσθέτοντας αρκετές δικές του εγγραφές. Παρότι οι Mevlevi δεν ήταν οι μοναδικοί που ενδιαφέρθηκαν για την δημιουργία σημειογραφίας στην οθωμανική μουσική, η πρωτοβουλία τους πρέπει να θεωρηθεί ως η πιο σημαντική από οποιαδήποτε άλλη ομάδα της οθωμανικής κοινωνίας, αν αφαιρέσουμε τα σημειογραφικά εκκλησιαστικά συστήματα των Ρωμηών που ακολουθούσαν την πεπατημένη των Βυζαντινών, αλλά επ' αυτών θα αναφερθούμε διεξοδικά αλλού.

Εκτός από τα άτομα που ήταν ενεργά μέλη ή πνευματικοί ηγέτες του Τάγματος των Mevlevi, κάποια άλλα δερβίσικα μέλη είχαν έντονη δραστηριότητα και σε άλλους χώρους τις Οθωμανικής μουσικής. Στα τέλη του 17ου αιώνα, ο πιο γνωστός απ' αυτούς ήταν ο Buhurizade Itri. Ο Esad Efendi προσέφερε μια σημαντική θέση στον Itri, αλλά αναφέρει μόνο τις κοσμικές του συνθέσεις του στα είδη των beste(δων) και των semai. Ο Itri επίσης συνέθεσε ένα Mevlevi ayin σε makam Segah, καθώς και το naat που σήμερα ανοίγει οποιαδήποτε παράσταση ayin. Το kar του σε makam Neva (με ένα Περσικό κείμενο από τον Hafiz) μπορεί να θεωρηθεί ως η πιο σημαντική κοσμική εργασία που επέζησε από τον 17ο αιώνα.

Κατά την ηγεμονία του Σελήμ Γ' (1789-1808), οι Mevlevi απέκτησαν μεγαλύτερη παρουσία στην μουσική του Σεραγιού. Ο ίδιος ο Σουλτάνος ήταν μέλος του Τάγματος και υποστήριζε τον Seyh Galib έναν από τους σημαντικώτερους ποιητές της εποχής,

καθώς και τον Ismail Dede Efendi που ήταν neyzen του Yenikapi Mevlevihane και κορυφαίος συνθέτης του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Ο neyzen Ali Nutki Dede, ήταν Sheikh του Yenikapi Mevlevihane και σύντροφος (musahib) του Σουλτάνου, όπως και ο Ismail Dede. Ο ίδιος ο Σουλτάνος Σελήμ ο 3ος έπαιζε νέυ και συνέθεσε αρκετά Mevlevi ayin, μαζί με φωνητικά fasil και κάποια ενόργανα pesrev και sema-i, αλλά και sarki σε ήχο Hüzam και ρυθμό/usul aksak, σαν το περίφημο:

Gönül verdim bir civane	*Την καρδιά μου έδωσα σ' ένα νέο*
derdinden oldum divane	*και από τον καϋμό έχασα το μυαλό μου*
Gel efendim girme kane	*Έλα αφέντη μου, μπες στο αίμα μου*
Ben seni vermem cihane.	*Εγώ εσένα δεν σε δίνω στον κόσμο.*

Kacma benden gönül sende	*Η διαφυγή την καρδιά μου θα γιατρέψει*
oldukca bu canim tende	*αρκετά ταλαιπωρήθηκε η ψυχή.*
Insaf eyle kuzum sende	*Δικαιοσύνη ζητώ αρνάκι μου από σένα*
Ben seni vermem cihane	*Εγώ εσένα δεν σε δίνω στον κόσμο*[109].

Από την περίοδο του Ismail Dede μέχρι την πτώση της Αυτοκρατορίας, οι Mevlevi δερβίσηδες κυριαρχούσαν στην σύνθεση, την ερμηνεία και κυρίως την μετάδοση του μεγαλύτερου μέρους του Οθωμανικού ρεπερτορίου του Σεραγιού. Όταν ο Niebuhr βρισκόταν στη Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 18ου αιώνα, ανέφερε ότι οι Mevlevi δερβίσηδες ήταν οι πιο αξιοσέβαστοι μουσικοί μεταξύ των οθωμανών[110].

Από την εποχή που ιδρύθηκε το τάγμα των Mevlevi και το μουσικό τους ρεπερτόριο, φαίνεται ότι χρησιμοποιούσαν πάντοτε μουσικά όργανα στις τελετές τους. Ο Rumi μάλιστα ανέφερε ότι άκουγε με μεγάλη ευχαρίστηση το rebab και το νέυ, τα οποία ξεχώριζε από τ' άλλα όργανα και πράγματι όπως προείπαμε μας είναι γνωστό ότι και τα δύο αυτά όργανα είχαν χρησιμοποιηθεί μαζί με τα κρουστά ως συνοδεία στις τελετές των Mevlevi, ήδη από την αρχή της δημιουργίας τους.

Ο όρος sema-i, υποδηλώνει ότι αυτοί οι ενόργανοι μουσικοί ρυθμοί των 6/8, ήταν κομμάτι των πρώιμων δερβίσικων τελετών sema. Αυτή η άποψη ενισχύεται και από την ύπαρξη αυτού του όρου με παρόμοια μουσική, ταυτόχρονα και στα δύο είδη τελετών των Mevlevi και των Bektasi, τα οποία μπορούν γενικώς να ονομασθούν sema. Επομένως η παράδοση του ενόργανου sema-i σε 6/8 φαίνεται να ανταποκρίνεται στη πρώιμη παράδοση των οθωμανών Sufi. Στο ayin των Mevlevi, το sema-i εμφανίζεται στο κλείσιμο του τελετουργικού χορού τους. Κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, το sema-i εισήλθε τόσο στα fasil του Οθωμανικού Σεραγιού, όσο και στις μπάντες των mehter.

Ο πρίγκηπας Cantemir περιλαμβάνει στην συλλογή του τα pesrev του Osman Dede χωρίς κάποια ιδιαίτερη ένδειξη για την τελετουργική τους χρήση. Πολλά από τα

109. Το τραγούδι αυτό κυκλοφόρησε πρόσφατα σε cd, στην Τουρκία από το συγκρότημα Boyut yayin grubu στην σειρά Osmanlinin sesleri, απ' όπου και το πήρα, η δε κατά προσέγγιση μετφ. είναι δική μου.

110. Feldman 1996: 96, ως ανωτέρω.

Mevlevi Δερβίσηδες

pesrev στο σημερινό ρεπερτόριο των Mevlevi, δεν είναι γνήσια, αλλά έχουν μια νεώτερη κοσμική προέλευση και εισήχθηκαν πολύ πρόσφατα στο τελετουργικό τους (π.χ. αυτά του Gazi Giray, Seyyid Ahmed στο Nihavend, το οποίο είχε αρχικά αποδοθεί στον Cantemir από το Kevseri κ.λπ.). Επομένως δεν είναι δυνατόν να μιλάμε για γνώσεις μας πάνω στο Mevlevi pesrev πριν από το τέλος του 18ου αιώνα. Βέβαια, όπως δέχονται όλοι οι σύγχρονοι μουσικολόγοι, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι Mevlevi μουσικοί είχαν διατηρήσει την ενόργανη παράδοσή τους καθ' όλη την διάρκεια της Οθωμανικής περιόδου, όμως τελευταίως δέχθηκαν και πολλές κοσμικές επιρροές. Αυτοί επίσης ήταν σε ένα μεγάλο ποσοστό υπεύθυνοι για την εισαγωγή της νέας τεχνικής του παιξίματος του νέυ στην μουσική του Σεραγιού, αλλά και για την αναβάθμιση του ρόλου της ορχήστρας μέσα σ' αυτό.

Ο φωνητικός και ενόργανος αυτοσχεδιασμός, γνωστός ως taksim, αναπτύχθηκε μόλις κατά τα τέλη του 16ου αιώνα. Ενώ δεν υπάρχει λογοτεχνική αναφορά που να συνδέει το πρώιμο taksim με τους Mevlevi, στην σύγχρονη πρακτική των Mevlevi, το taksim είναι πολύ χαρακτηριστικό και αναπόσπαστο στοιχείο της μουσικής τους παράδοσης. Αντίθετα προς τους Sunni tarikat, οι Mevlevi δεν εξασκούσαν το φωνητικό taksim (kaside) αλλά δημιούργησαν ένα πολύ συγκεκριμένο είδος οργανικού taksim για το νέυ. Η ιδιαιτερότητα αυτού του οργανικού taksim βρίσκεται στις ρυθμικές τεχνικές του και τον ρυθμό. Ενώ μέχρι ενός σημείου τα στοιχεία αυτά επιβάλλονται από την φύση του οργάνου, η τεχνική τους ξεπερνάει τα όρια και ασχολείται περισσότερο με την αισθητική. Κομμάτι αυτής της αισθητικής είναι μια έμφαση στις αρμονικές που παράγονται από το νέυ και την αναπνοή του οργανοπαίκτη. Πολλοί neyzen Mevlevi μιλάνε ξεκάθαρα γι' αυτήν την σχέση, όπως για παράδειγμα ο Aka Gunduz Kutbay, που συνήθιζε να ερμηνεύει την ανάσα του neyzen σαν σύμβολο της μυστικιστικής συλλαβής Hu, η οποία αναφερόταν στον Θεό.

Ενώ λοιπόν οι Sunni tarikat χρησιμοποιούσαν αρκετούς τραγουδιστές για να φτιάξουν ένα φωνητικό αρμονικό σύστημα κατά την διάρκεια των τελετών zikr, οι Mevlevi προτιμούσαν την χρήση του νέυ για τον ίδιο λόγο. Το νέυ μπορούσε να εκφράσει αυτές τις ηχητικές σχέσεις, τόσο στην περίπτωση του σόλο παιξίματος, όσο και μέσα από τη χρήση βόμβων (demkes) από τους συνοδεύοντες neyzen. Αυτή η τεχνική μετέδιδε έναν πολύ συγκεκριμένο ήχο στην απόδοση των pesrev αλλά και των taksim.

Φαίνεται πως το taksim είχε πιο περιορισμένο ρόλο στο ayin των Mevlevi, σε σχέ-

Mevlevi Δερβίσηδες, με νέυ και κανονάκι

ση με το ρόλο του στο φωνητικό fasil. Μέσα στο ayin εμφανιζόταν μετά τον ύμνο naat και πριν το pesrev αλλά και πάλι προς το τέλος της ayin σύνθεσης και ενώ οι δερβίσηδες ακόμα στροβιλίζονταν. Ωστόσο οι neyzen είχαν τη δυνατότητα να εκτελέσουν το taksim ξεχωριστά από την τελετή ayin. Οι μεγάλοι neyzen αυτής της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά και της σύγχρονης Τουρκίας (Neyzen Tevfik, Halil Can, Ulvi Erguner, Aka Gunduz Kutbay, Niyazi Sayin κ.λπ.) ήταν και είναι γνωστοί για τα εκτεταμένα τους taksim, των οποίων η μεγάλη διάρκεια και ο χαλαρός ρυθμός τους τα ξεχώριζε από τα taksim δεξιοτεχνών άλλων οργάνων. Επομένως, παρόλο που δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποδηλώνουν ότι το taksim είχε προέλθει από τους Mevlevi, οι neyzen των tarikat συνεισέφεραν κατά ένα μεγάλο ποσοστό στο ευρύτερο ξεκίνημα αυτού του είδους στην Οθωμανική μουσική.

Το ayin των Mevlevi αποτελεί μια σημαντική προσφορά στην εξέλιξη της Οθωμανικής μουσικής σύνθεσης. Κατά τον 19ο αιώνα, όταν οι Mevlevi άρχισαν να κυριαρχούν στη μετάδοση ολόκληρου του Οθωμανικού ρεπερτορίου, πολλοί κοσμικοί μουσικοί άρχισαν να μαθαίνουν το ρεπερτόριο τους, σαν μέρος της δικής τους μουσικής εκπαίδευσης.

Συμπερασματικά μπορεί να ειπωθεί ότι οι Mevlevi αποτελούν μια από τις σημαντικώτερες βάσεις για την εξέλιξη και μετάδοση της Οθωμανικής κοσμικής έντεχνης μουσικής. Η επιρροή αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή ώς εξής:

1. Η λειτουργική τους μουσική, δηλαδή το ayin, παρουσιάζεται να έχει την ίδια ηλικία ή να είναι λίγο παλαιότερο από τα fasil του σεραγιού. Το ayin είχε την πιο σύνθετη φόρμα στην οθωμανική μουσική, ενώ ήταν πάντοτε σύνθεση ενός ατόμου και επομένως ήταν λόγια-έντεχνη σύνθεση. Σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις (π.χ. Δερβίσης Mustafa, Itri κ.λπ.), αρκετά ayin αλλά και fasil είχαν δημιουργηθεί από το ίδιο άτομο και επομένως η μουσική αλληλεπίδραση του ενός από το άλλο ήταν αναπόφευκτη. Ωστόσο, οι μουσικές συνθέσεις των Sufi και του σεραγιού παρέμεναν πάντοτε ξαχωριστές και είχαν την δική τους ταυτότητα. Κάτι παρόμοιο βεβαίως συνέβαινε και με την χριστιανική εκκλησιαστική και θύραθεν (κοσμική-λόγια) μουσική, της οποίας οι συνθέτες συχνώτατα ήταν οι ίδιοι.

2. Οι Mevlevi θεωρούνταν σημαντικοί για την εκτέλεση αλλά και τη σύνθεση του ρεπερτορίου του σεραγιού.

3. Οι Mevlevi είχαν αποφασιστική συνεισφορά στην εξέλιξη της ενόργανης μουσικής, ως διαφορετικό είδος στην Οθωμανική μουσική.

4. Οι Mevlevi ήταν πιθανότατα υπεύθυνοι για την εξέλιξη μιας ξεχωριστής μορφής του καλαμένιου αυλού (νέυ), το οποίο κατά τα μέσα του 17ου αιώνα είχε γίνει ένα από τα δύο κύρια όργανα τής Οθωμανικής ορχήστρας fasil.

5. Στη Κωνσταντινούπολη, τα μοναστήρια τους (mevlevihane) αποτελούσαν τα πιο

σημαντικά ιδρύματα για τη μετάδοση του κλασσικού ρεπερτορίου έξω από το Παλάτι. Αυτό γινόταν και με τα μουσικά δάνεια και αντιδάνεια των Ρωμηών, Αρμενιών και Εβραίων κυρίως μουσικών που σύχναζαν στους mevlevihane(δες).

6. Τα μοναστήρια των Mevlevi στις επαρχιακές πόλεις της Ανατολίας, της Αραβίας, της Ελλάδας και των Βαλκανίων ήταν σημαντικά ιδρύματα για τη διάδοση των μουσικών συνηθειών μεγάλου τμήματος του ρεπερτορίου της Οθωμανικής μουσικής. Σε μερικές περιπτώσεις οι μουσικοί που εκπαιδεύονταν στα επαρχιακά μοναστήρια (mevlevihane), όπως αυτά της Βαγδάτης, της Mosul, της Δαμασκού, της Τρίπολης της Λιβύης, της Φιλιππούπολης, της Θεσσαλονίκης, των Ιωαννίνων, της Λάρισας, της Τρίπολης Αρκαδίας, της Κρήτης και της Κύπρου, είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν και στην μουσική ζωή της πρωτεύουσας.

7. Οι Mevlevi είχαν διατηρήσει και εξελίξει μια ενδογενή Ανατολίτικη οθωμανική μουσική παράδοση, ακόμα και την εποχή που το Σεράι επηρεαζόταν σημαντικά από άλλα διεθνή είδη και στυλ μουσικής, τα οποία ερμήνευαν αλλοδαποί μουσικοί ελεύθεροι ή δούλοι.

8. Τέλος, η μυστικιστική τους άποψη για την αξία της μουσικής, έγινε κομμάτι της φιλοσοφίας της Οθωμανικής ελίτ για την μουσική.

ΙΒ. Η Μουσική στα άλλα μυστικιστικά τάγματα (Sunni tarikât)

Η μυστικιστική φιλοσοφία της μουσικής είχε εξελιχθεί με σταθερούς ρυθμούς από τους Mevlevi, αλλά φαίνεται ότι είχε γίνει αποδεκτή και από τα άλλα Sunni tarikât. Όμως η βασικότερη διαφορά τους ήταν ότι, ενώ οι Mevlevi εισήγαγαν τις αρχές της κυκλικής ρυθμικής κίνησης, καθώς και μια ποικιλία μουσικών οργάνων στην λειτουργία τους, τα άλλα tarikat παρέμεναν πιο σταθερά και κοντινά στην εκτός οθωμανικής αυτοκρατορίας Σούφικη μουσική, αποκλείοντας τα μουσικά όργανα από την λειτουργία τους και συγκεντρώνοντας όλη τους την προσοχή στην τελετή του zikr. Αυτή η τελετή είχε στοιχεία από διαφορετικά μουσικά είδη, χωρίς μια ανεπτυγμένη προσχεδιασμένη αλληλουχία, χρησιμοποιώντας τα μη έμμετρα είδη του durak, naat, temcid κ.α. Έξω από την λειτουργία, οι δερβίσηδες και τα μέλη των πολυάριθμων υποταγμάτων των Halveti και Kadiri ήταν ενεργοί σαν τραγουδιστές, συνθέτες και οργανοπαίκτες της κοσμικής μουσικής, όπως εξάλλου συχνά έκαναν και οι ορθόδοξοι ψαλτάδες.

Μεταξύ των άλλων ταγμάτων Sunni tarikât, το τάγμα Gulseniye ήταν το πιο κοντινό στους Mevlevi, ώς προς το θέμα της καλλιέργειας της μουσικής, λόγω του ότι το τάγμα αυτό αποτελούσε τον συνδυασμό της πνευματικής καταγωγής, τόσο των Halvetiye, όσο και των Mevlevi, οι οποίοι προέρχονταν από τη νοτιοανατολική Ανατολία[111].

Ο Evliya Celebi μιλάει αρκετά για τον μουσικοδιδάσκαλό του, Δερβίση Omer Gulseni (1545-1630;), έναν Gulseni seykh, ο οποίος ήταν hanendebast σε πολλούς Σουλτάνους,

111. Golpinarli 1983: 325, ώς ανωτέρω.

συμπεριλαμβανομένου και του Μουράτ Δ' (1623-1640). Ο Evliya Celebi αναφέρεται επίσης στο ευρύ μουσικό ρεπερτόριο που σχετίζεται με τον Δερβίση Omer, συμπεριλαμβάνοντας fasil του σεραγιού, δερβίσικα και μερικά άλλα δημοφιλή μουσικά στυλ, όπως το varsagi και το turku. Σύμφωνα με τον Esad Efendi, ο Δερβίσης Omer εκτός από Gulseni ήταν και Mevlevi, παρόλο που δεν του αποδίδονται Mevlevi μουσικές συνθέσεις.

Η περίοδος κατά την οποία το δερβίσικο στυλ Halvetiye εξάσκησε την μεγαλύτερη επιρροή στο Οθωμανικό Σεράι, εκτείνεται από την εποχή της ηγεμονίας του Μπαγιαζήτ Β' (1481-1512) και παραλείποντας την ηγεμονία του Σελήμ του Yavuz, συνεχίζεται επί Σουλεϋμάν Kanuni κατά τα τέλη του 16ου αιώνα. Ο Σουλτάνος Μουράτ Γ' (1574-1595) ήταν συνθέτης δερβίσικης ιερής ποίησης, ενώ κατά τον 17ο αιώνα, η μουσική υποομάδα των Celveti του τάγματος των Halvetiye, απέκτησε μεγάλη επιρροή στο Σεράι. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μουράτ Δ', δεν είχε συμμετοχή σε κάποιο μυστικιστικό τάγμα και ο Μεχμέτ Δ' (1648-1687) βρισκόταν υπό την επιρροή ορθόδοξων μουσουλμάνων δασκάλων που εναντιώνονταν στα τάγματα tarikat. Παρ' όλα αυτά υπήρξε σημαντικός υποστηρικτής της έντεχνης μουσικής και αρχετοί Mevlevi μουσικοί είχαν την υποστήριξή του κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του[112].

Δύο από τους μουσικούς στο αρχείο Atrabul Asar περιγράφονται ως zakir ή zakirbasi. Αυτή η μουσική ιδιότητα, η πιο σημαντική στο είδος zikr, αποτελούσε σπουδαίο πόστο στους Halveti tekke(δες). Ωστόσο, πολλοί zakir δερβίσηδες κατείχαν και θέσεις σαν muezzin(δες) na'at ή ιεροκήρυκες (vaiz) σε τζαμιά τα οποία δεν είχαν σχέση με τους δικούς τους δερβίσικους tekke(δες). Αυτή η διπλή τους ιδιότητα, αποδεικνύει την ύπαρξη μιας ταυτόχρονης κάθετης και οριζόντιας κοινωνικής σύνδεσης, η οποία ήταν βασική στα μυστικιστικά τάγματα Sunni tarikat[113]. Έτσι λοιπόν αυτά τα τάγματα ανέπτυξαν μεταξύ τους σχέσεις, σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι οι Mevlevi, οι οποίοι ουσιαστικά δείχνουν ότι συνέχισαν να υφίστανται σαν "ιδρύματα" της αριστοκρατίας και των υψηλόβαθμων ulema, παρ' ότι που ακόμα και μεταξύ των Mevlevi, πολλά άτομα είχαν διαφορετικές προελεύσεις.

Ένα πολύ καλό παράδειγμα του παραπάνω αναφερόμενου συνδυασμού των ιδιοτήτων του επίσημου δηλαδή muezzin του τζαμιού και του tekke zakir, προκύπτει από την καριέρα του muezzinbasi Mustafa Karaoglan, ο οποίος μετά την μετακίνηση από τη Κωνσταντινούπολη στην Προύσσα, αρχικώς τοποθετήθηκε σαν χρονομετρητής (muvakkit) και muezzin στο Ulu Cami, το κυριότερο δηλαδή τζαμί της Προύσσας. Μάλιστα το 1686 έγινε ο muezzinbasi του Ulu Cami όπως επίσης και mevlidhan (τραγουδιστής του ποιήματος Mevlid την ημέρα των γενεθλίων του Προφήτη). Συγχρόνως έγινε δερβίσης του φημισμένου Halveti Seyh Niyazi-i Misri, ενώ κατά την διάρκεια της εξορίας του στην Λήμνο, τοποθετήθηκε επικεφαλής του Halveti tekke[114].

Επίσης, ο Esad Efendi αναφέρει κάποιον Kucuk Imam ο οποίος ήταν na'atban στο Valide Cami και συγχρόνως συνθέτης fasil. Ήταν σύντροφος του Buhurizade Itri, ο

112. Feldman 1996: 100, ώς ανωτέρω.
113. Findley 1980: 35, ώς ανωτέρω.
114. Ergun 1943: 146 και Feldman 1996: 101, ώς ανωτέρω.

οποίος μάλιστα του συνέθεσε και ένα ποίημα την ημέρα του θανάτου του το 1674. Ο Kucuk Imam ήταν επίσης μέλος του τάγματος των Celveti ή του Halveti tarikat (ή και των δύο) και συνέθεσε αρκετούς ύμνους ilahi σε ποίηση του Seyh Uftade, τον ιδρυτή των Celveti και των Halveti Niyazi-i Misri. Ο Imam συνδύαζε και τις τρεις ιδιότητες του τραγουδιστή του τζαμιού, του δερβίση μουσικού και του συνθέτη των fasil. Επίσης, ο Hafiz Kumral (περίπου 1620), ήταν συνθέτης fasil και zakir του Celveti Seyh Mahmud Aziz Hudayi (1543-1628). Αυτός ο Celveti sheikh, μαθητής του Uftade, απέκτησε μεγάλη επιρροή στο Σεράι κατά την διάρκεια της ηγεμονίας του Αχμέτ Α' (1603-1617) και ήταν γνωστός σαν βασικός συνθέτης, τόσο της δερβίσικης μουσικής, όσο και αυτής του Σεραγιού[115].

Τα μουσικά είδη που δημιουργήθηκαν από τα τάγματα των Celveti, Halveti, Kadiri και τα άλλα tarikat, δεν ήταν τόσο μνημειώδη όσο τα ayin των Mevlevi, ούτε ήταν ταξινομημένα με την αυστηρά κυκλική μορφή που τα είχαν ταξινομήσει οι Mevlevi. Ωστόσο, οι μη έμμετρες συνθέσεις τους γνωστές και ως durak, naat, mersiye και temcid ήταν περίτεχνα και εξειδικευμένα κομμάτια. Επιπρόσθετα, μερικοί από τους ύμνους tevsih και ilahi ήταν ανεπτυγμένοι στον ίδιο βαθμό με τους beste(δες) του Σεραγιού, παρόλο που και αυτά δεν ερμηνεύονταν κυκλικά. Ο πρώτος γνωστός συνθέτης αυτών των ειδών ήταν ο Zakiri Hasan (1622), ενώ η σύνθεσή τους συνεχίστηκε μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Ali Sir u Gani (1635-1714), sheykh των Gulseniye, τον οποίο αναφέρει ο Esad Efendi, ήταν πιθανότατα ο πιο παραγωγικός συνθέτης αυτών των δερβίσικων ειδών, του οποίου το μουσικό έργο ξεπέρασε τα εξακόσια κομμάτια. Ήταν επίσης και συνθέτης των fasil, παρόλο που καμμία από τις κοσμικές του συνθέσεις δεν έμειναν για πολύ καιρό στο δημοφιλές ρεπερτόριο. Ο Sir u Gani είναι ο τελευταίος συνθέτης της μουσικής των δερβίσηδων αλλά και του σεραγιού, ο οποίος δεν ήταν μέλος του Mevlevi. Τα πιο πολλά από αυτά τα δερβίσικα είδη ήταν αποδεκτά στα ορθόδοξα μουσουλμανικά τζαμιά από τον 17ο αιώνα και παρέμειναν έτσι μέχρι που η Τουρκική Κεμαλική δημοκρατία απαγόρεψε τα μυστικιστικά τάγματα και αποθάρρυνε την μετάδοση του δερβίσικου μουσικού ρεπερτορίου.

Εκτός από την άμεση συμμετοχή των δερβίσηδων ως συνθετών ή ερμηνευτών στην μουσική του Σεραγιού και την δημιουργία περισσότερων μουσικών ειδών των δερβίσικων τελετών και του τζαμιού, η επίδραση που είχαν στην κοσμική μουσική, είτε μέσω της εκπαίδευσης μουσικών στους τεκέδες τους, είτε μέσω της συνολικής ενθάρρυνσης της κοσμικής μουσικής, ήταν οπωσδήποτε σημαντική. Κατά τον 17ο αιώνα μέλη των Halvetiye, όπως ο Nazim Celebi και ο Hafiz Post αποτελούσαν μερικούς από τους πιο σημαντικούς μουσικούς του είδους fasil και μαθητές τους, όπως ο Buhurizade Itri, είχαν σημαντική προσφορά στην εξέλιξη της κοσμικής μουσικής στις αρχές του 18ου αιώνα.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει το ενδιαφέρον του Οθωμανικού Σεραγιού για την ενσωμάτωση μουσικών μέσω του συστήματος devsirme και του στρατιωτικού συστήματος των σκλάβων (kul). Δύο λόγοι μπορούν να εξηγήσουν

115 *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.

αυτό το ενδιαφέρον. Ο πρώτος λόγος έχει άμεση σχέση με την δημογραφική κατάσταση των Οθωμανών οι οποίοι έχοντας επεκταθεί στην Ευρώπη, ήθελαν την βίαιη συγχώνευση τμημάτων του μη Μουσουλμανικού πληθυσμού μέσα στη στρατιωτική μηχανή τους, η οποία συγχρόνως τους προμήθευε και το μεγαλύτερο τμήμα του προσωπικού για την Υπηρεσία του Παλατιού. Από την άλλη μεριά, ο δεύτερος λόγος έχει να κάνει με την αριθμητικά ασθενή κατάσταση του Ισλαμικού και Μουσουλμανικού πολιτισμού στις δυτικές περιοχές της Ανατολίας, την Μ. Ασία και τα Βαλκανικά εδάφη των Οθωμανών, η οποία ενίσχυσε την εξάρτησή τους από ξένους ειδικούς – δασκάλους και νεοεκπαιδευμένους στρατιωτικούς σκλάβους. Αυτή η οργανωμένη ενσωμάτωση πολιτισμού στην Αυτοκρατορική Υπηρεσία διαχώρισε το Οθωμανικό κράτος από τα άλλα Μουσουλμανικά[116].

Μια ακόμα σημαντική διαφορά μεταξύ του Οθωμανικού και των άλλων κρατών ήταν η έντονη γραφειοκρατικοποίηση του θρησκευτικού καθεστώτος. Αυτή η διαδικασία, η οποία επιταχύνθηκε μετά τα μέσα του 16ου αιώνα, είχε την τάση να σπάει το τείχος που διαχώριζε την θρησκευτική παράδοση των ulema από την κοσμική κουλτούρα του Σεραγιού που εμφανιζόταν σε άλλα μη Οθωμανικά κράτη. Ένα μεγάλο τμήμα των ulema μοιράστηκε πολλά από τα ιδανικά και τις συνήθειες της κοσμικής γραφειοκρατίας. Η ενσωμάτωση των ulema στην κοσμική μουσική άρχισε να πραγματοποιείται κατά την ίδια περίοδο που οι σκλάβοι με στρατιωτική προέλευση άρχισαν να ασκούν μικρότερη επιρροή στην Υπηρεσία του Παλατιού.

Εν τούτοις, άλλος ένας παράγοντας ήταν η εκτεταμένη επέκταση των ταγμάτων των Sufi και η προώθηση διαφόρων τύπων μουσικής. Διάφορα τάγματα, μέσα από την ωρίμανσή τους, παρήγαγαν τραγουδιστές και συνθέτες μεγάλου βεληνεκούς, ενώ γνωστοί κοσμικοί μουσικοί ήταν συχνά συνδεδεμένοι με κάποιο από αυτά τα τάγματα. Η ενόργανη μουσική εξελίχθηκε κυρίως από τους Mevlevi, των οποίων οι παίκτες του νέι, με το όργανο αυτό απέκτησαν σημαντική θέση στις Οθωμανικές μουσικές παραστάσεις του Σεραγιού. Η συμμετοχή στα τάγματα των Sufi δεν απέκλειε την συμμετοχή στα χαμηλότερα επίπεδα των ulema, ειδικά των hatips, των imams και των muezzin. Ενώ ο Σουφισμός ήταν σημαντικός μεταξύ των μουσικών και σε άλλες Μουσουλμανικές χώρες, η αλληλοσύνδεση τους με τους ulema και μερικές φορές με την Υπηρεσία του Παλατιού ήταν πιο χαρακτηριστική στο Οθωμανικό κράτος παρά στα άλλα Μουσουλμανικά κράτη.

Το γεγονός ότι οι ulema, διακρίνονταν κυρίως ως τραγουδιστές, ενθάρρυνε την ανάπτυξη ενός διαχωρισμού μεταξύ των τραγουδιστών και των οργανοπαικτών. Αρχικώς οι πιο σημαντικοί συνθέτες προέρχονταν από τους ulema, όμως αυτός ο διαχωρισμός έρχεται σε αντίθεση με την κατάσταση στον μεσαιωνικό Μουσουλμανικό πολιτισμό στον οποίο οι τραγουδιστές ήταν συνήθως και οργανοπαίκτες.

Βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει και αλλού, το φαινόμενο της μουσικής γνώσης υψηλού επιπέδου, ήταν γνωστό στους αρχαίους Έλληνες, τους Βυζαντινούς, τους Άραβες

116. Feldman 1996: 102, ως ανωτέρω.

και τους Πέρσες, στους δε οθωμανούς Τούρκους, ήδη από την εποχή του Μογγολικού και των Τιμουριδικού παρελθόντος τους, ουσιαστικά όμως το πρότυπο αυτό, υιοθετήθηκε, καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε στην οθωμανική αυτοκρατορία μετά τον 16ο αιώνα γινόμενο τυπικό χαρακτηριστικό των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, ίσως σε ανάμνηση του Βυζαντινού παρελθόντος των εδαφών που είχε κατακτήσει η αυτοκρατορία, ενώ δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι σ' αυτές τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, συμπεριλαμβάνεται η εμπορική αριστοκρατία των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης (Φαναριώτες), όπως και η αντίστοιχη Ρουμανική (cantemir). Ενώ οι Αρμένιοι και οι Σεφαραδίτες Θεσσαλονικείς και όχι μόνον Εβραίοι ανέπτυξαν μια ξεχωριστή παράδοση στην Οθωμανική μουσική η οποία δημιουργήθηκε από επαγγελματίες πρωτοψάλτες με υπολογίσιμη ερασιτεχνική συμμετοχή στα μουσικά δρώμενα, δεδομένου ότι η ερασιτεχνική μουσική ενασχόληση της ανώτερης κοινωνικής τάξης των Οθωμανών υπηκόων όλων των θρησκειών, σε γενικές γραμμές δεν απαγορευόταν.

Στα υψηλότερα κλιμάκια της κοινωνίας, πολλοί Οθωμανοί και άρχοντες υποτελών μιλιέτ, υποστήριζαν την μουσική και μερικοί από αυτούς ήταν ερμηνευτές και συνθέτες, είναι δε πάμπολλα τα παραδείγματα των φαναριωτών συνθετών και οργανοπαικτών. Η Οθωμανική παράδοση αναφέρει ότι μερικοί προ-Οθωμανοί ηγέτες της Ανατολίας είχαν συμβιβαστεί με την ιδέα της προστασίας της τέχνης της μουσικής, όπως για παράδειγμα ο Yakub, σουλτάνος του Germiyan (1429), ενώ τον 15ο αιώνα ο πιο σημαντικός οθωμανός μουσικός ήταν ο πρίγκηπας Korkut (1467-1513). Επίσης ο ηγέτης των Τατάρων της Κριμαίας, Gazi Giray (1554-1607) υπήρξε σημαντικός συνθέτης ενόργανης μουσικής, τον οποίο διαδέχθηκε στην σύνθεση ο Οθωμανός σουλτάνος Μουράτ Δ' (1613-1640). Η συμμετοχή των σουλτάνων στην τέχνη της μουσικής, έφτασε στο απόγειό της κατά την ηγεμονία των Μεχμέτ Δ' (1648-1693), Αχμέτ Γ' (1702-1730), Μαχμούτ Α' (1730-1754), Αβδούλχαμίτ Α' (1774-1789) και Σελήμ Γ' (1789-1808).

Εξίσου σημαντική έως ευνοϊκή ήταν η συμπεριφορά του μεγαλύτερου αριθμού των Οθωμανών σουλτάνων του 17ου και 18ου αιώνα για την προώθηση της έντεχνης μουσικής στην γραφειοκρατική αριστοκρατία, η οποία προέκυψε κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα. Όσο η συμμετοχή των askeri στην άρχουσα τάξη, εξαρτιώταν όλο και περισσότερο από τις καλές οικογενειακές διασυνδέσεις τους, τόσο οι πιο υψηλόβαθμοι Kul, οι οικονομικοί γραφειοκράτες διαχειριστές και οι kadi(δες), άρχισαν να έχουν τη συναίσθηση ότι ανήκουν σε ευρύτερη "κληρονομική" Οθωμανική τάξη. Λόγω της αυξημένης ενσωμάτωσης των πιο υψηλόβαθμων mufti(δων) σ' αυτή την τάξη μαζί με τους υψηλόβαθμους kadis, οι ulema άρχισαν να αποκτούν τα χαρακτηριστικά μιας θρησκευτικής γραφειοκρατίας, δηλαδή έγιναν ένα κομμάτι της κρατικής μηχανής. Από την άλλη, ενώ τα τάγματα των Sufi είχαν κάποια απόσταση από αυτή την στρατογραφειοκρατική κοινωνική δομή, εφ' όσον δεν είχαν άμεση εξάρτηση από το κράτος, πολλά μέλη της στρατογραφειοκρατίας γίνονταν μέλη διαφόρων ταγμάτων Sufi και έτσι παντρεύονταν και μπερδεύονταν μεταξύ τους οι θεσμοί.

Επιπρόσθετα οι αντιλήψεις του Σουφισμού ήταν οχυρωμένες μέσα στο πρόγραμμα των medrese(δων), το οποίο παρακολουθούσαν όλοι όσοι ήταν υποψήφιοι για τις υψηλές θέσεις των ilmiye και kalemiye.

Επομένως, κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα δημιουργήθηκε μια αστική στρατογραφειοκρατική αριστοκρατία, της οποίας η κουλτούρα συνδύαζε στοιχεία από το Σεράι, την ορθόδοξη μουσουλμανική θρησκεία και τον Σουφισμό. Αυτή η νέα αριστοκρατία υποστήριζε και εξασκούσε τρεις μορφές τέχνης, την ποίηση, την καλλιγραφία και την μουσική. Παρόλο που η Οθωμανική κρατική υπηρεσία παρείχε την υλική βάση πάνω στην οποία ο αριστοκρατικός τρόπος ζωής ήταν κτισμένος και ο οποίος δεν είχε κάποια σταθερή βάση έξω από αυτή την υπηρεσία, η αριστοκρατία ήταν επαρκώς αυτόνομη ούτως ώστε να διαδόσει τη έντεχνη μουσική μέσα από τις βαθμίδες της και ανεξάρτητα από την μουσική υποστήριξη του σεραγιού.

ΙΓ. Sultan BesteKarlar (Συνθέσεις των Σουλτάνων)

Από τα αρχεία προκύπτει ότι αρκετοί Σουλτάνοι, στο διάβα των αιώνων της οθωμανικής αυτοκρατορίας είχαν εκτός των άλλων και καλλιτεχνικές ανησυχίες, αρχής γενομένης ήδη από τον **Bayezid II** (1447-1512), γιο του Πορθητή, ο οποίος έγραψε ποιήματα με το ψευδώνυμο Adni. Παρ' όλα αυτά δεν είναι ξεκάθαρο εάν υπήρξε και μουσικοσυνθέτης, αν και το μουσικό κομμάτι evic saz semaisi αποδίδεται σ' αυτόν.

Ο γιος του, **Sultan Korkut** (1467-1513), αδελφός του Selim I yavuz, ήταν ποιητής, συνθέτης, οργανοπαίκτης, υποστηρικτής των καλών τεχνών, λέγεται δε μάλιστα ότι ευφήρε και το μουσικό όργανο gida-i ruh, ή ruhefza.

Ο **Gazi Giray Khan II** (1554-1608), ήταν ο χάνος της Κριμαίας, ήταν ποιητής, καλλιγράφος, συνθέτης και συνέθεσε άριστα οργανικά μουσικά έργα τα οποία ακόμα και σήμερα παίζονται από ορχήστρες κλασσικής οθωμανικής μουσικής.

Αργότερα συναντάμε τον 17ο σουλτάνο **MURAD IV** (1612-1640), τον κατακτητή της Βαγδάτης, ο οποίος παρότι πέθανε νέος (*μόλις 28 ετών*) και στην εποχή η αυτοκρατορία αντιμετώπιζε πολιτικά και οικονομικά προβλήματα, η μουσική γνώρισε ανάπτυξη υπό την "*προστασία του*". Μάλιστα πήρε τους 12 καλύτερους μουσικούς της Περσίας στην Πόλη και μαζί τους έκανε μουσικά θαύματα, γράφοντας και ο ίδιος ποιήματα με το ψευδώνυμο Muradi, ενώ ως μουσικοσυνθέτης, συνέθετε με τ' όνομά του Sah Murad, αφήνοντάς μας περίπου 15 συνθέσεις.

Ο 24ος σουλτάνος ήταν ο **MAHMUD I** (1696-1754), ο οποίος συν τοις άλλοις ενίσχυσε πάρα πολύ την μουσική τέχνη στην αυλή του, ενώ ήταν και ο ίδιος ποιητής και συνθέτης οργανικών μερών με το ψευδώνυμο Sehkati.

Στη συνέχεια, βρίσκουμε στ' αρχεία, τον σουλτάνο **SELIM III** (1761-1808), ο οποίος θεωρείται ένας από τους καλύτερους μουσικοσυνθέτες της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, παίζοντας νέυ και Τανμπούρ. Τα έργα του διακρίνονται για τον ενθουσιασμό και την ποιότητά τους (*π.χ. ... Goniil verdim bir civanc, derti den oldum divanc, gel efendim girme kane, ben seni vermem, cihanc...*). Έπαιζε μουσική από πολύ μικρός και μάλιστα και με τις γυναίκες στο χαρέμι, ενώ μυήθηκε στο τάγμα των Mevlevi επισκεπτόμενος συχνά τον Mevlevihane στο Γαλατά για να συνομιλήσει, εμπνευστεί, παίξει μουσική, με τον μεγάλο ποιητή/Divan Seyh Galib.

Ο Σουλτάνος Abdulaziz (1830-1876)

Συνέθεσε πάμπολλα makamια και πάνω από 70 μουσικά έργα, γράφοντας και ποιήματα με το ψευδώνυμο Ilhami.

Ο **MAHMUD II** (1786-1839), ο 30ος σουλτάνος και σουλτάνος της περιόδου της Ελληνικής επανάστασης, θεωρείται ο πρώτος εκδυτικιστής της οθωμανικής μουσικής και ειδικά της στρατιωτικής μπάντας των γενιτσάρων Mehter, αφού κάλεσε από την Ιταλία, τον μαέστρο Giuseppe Donizzeti για να ιδρύσει την δυτικότροπη (σε στυλ μαρς) Muzika-i Hümayun (μουσική της αυτοκρατορικής αυλής). Εν τοιούτοις ο ίδιος έπαιζε Τανμπούρ και νέυ, συνέθετε έργα και έγραφε ποιήματα με το ψευδώνυμο Adli.

Ο 32ος σουλτάνος ήταν ο **ABDULAZIZ** (1830-1876), ο οποίος σε αντίθεση με τον δυτικότροπο αδελφό του Abdülmecid, αγαπούσε την παραδοσιακή μουσική και έπαιζε νέυ και Lavta (Πολίτικο Λαούτο), συνθέτοντας μάλιστα και 3 έργα και ένα οργανικό μουσικό κομμάτι.

Ο **VAHDETTIN-MEHMED VI** (1861-1926), πέθανε στον Σαν Ρέμο εκδιωχθείς. Έπαιζε πιάνο και κανονάκι, αλλά κυρίως υπήρξε συλλέκτης παλαιότερων μουσικών χειρογράφων και παρτιτούρων.

SEHAZADE SEYFETTIN EFENDI (1874-1927), λεγόταν ο νεώτερος γιος του Abdülmecid και είναι γνωστός ως συνθέτης πολλών μουσικών έργων. Μάλιστα το πεσρέφ makam Bayati θεωρείται από τα ωραιότερα στην οθωμανική μουσική, τέλος

Η κόρη του, **GEVHERI OSMANOGLU** (1904-1980), σπούδασε στη Γαλλία και μετά την εξορία της, γύρισε να πεθάνει στην Τουρκία. Έπαιζε Τανμπούρ, λύρα, ούτι, lavta και πιάνο, συνθέτοντας έργα σε διάφορα makam.[117]

117. Συνθέσεις και πληροφορίες για τους παραπάνω, υπάρχουν πάμπολες στο διαδίκτυο, καθώς και στο ένθετο του cd με τίτλο "Sultan Beste Kârlar" της Εταιρείας KALAN.

XVI. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Μουσικοί συνθέτες άλλων κοινοτήτων της Πόλης

Όπως είναι γνωστό, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία η οργάνωση της κοινωνίας βασιζόταν στο σύστημα των μιλλέτ, των θρησκευτικών δηλαδή κοινοτήτων (cemaat) που αποτελούσαν το κύριο πληθυσμιακό της υπόβαθρο. Έτσι λοιπόν το Ρωμαϊκό Μιλλέτι (*καθ' ημάς, το Γένος των Ορθοδόξων*) δεν το αποτελούσαν μόνο πρόσωπα Ελληνικής καταγωγής, αλλά και Ρουμάνοι, Σέρβοι, Βούλγαροι και άλλοι ορθόδοξοι, αντιθέτως οι καθολικοί Έλληνες, κατοικούσαν μαζί με τους υπόλοιπους Φράγκους, στους Φραγκομαχαλάδες. Αυτός μάλιστα είναι ο λόγος για τον οποίο στις βιογραφίες των «Ρωμηών Συνθετών της Πόλης» περιλαμβάνεται και ο Δημήτριος Cantenmir, ή ο Kemani Myron.

Στη λόγια μουσική της Αυτοκρατορίας (*όπου πραγματοποιούνταν οι θεωρητικές καινοτομίες*), αλλά και στην αστική (*όπου συντελούνταν η τυποποίηση και η καθιέρωση αυτών των καινοτομιών*), έδρασαν μουσικοί από όλες τις θρησκευτικές και εθνικές κοινότητες.

Σχετικά με τη σχέση των ιδιαίτερων πολιτιστικών παραδόσεων των κοινοτήτων αυτών με τη λόγια μουσική παράδοση, ο καθηγητής Bülent Aksoy[1] παρατηρεί.

> *«Η άλωση της Κωνσταντινούπολης τον 15ο αι. ανέδειξε την Πόλη ως ένα κέντρο που προσέλκυσε μουσικούς οι οποίοι δρούσαν στις περισσότερες ισλαμικές πόλεις της Μέσης Ανατολής. Οι Εβραίοι και οι Αρμένιοι της Αυτοκρατορίας, παράλληλα με τους Τούρκους, αναγνώρισαν την Πόλη ως μουσικό τους κέντρο. Έτσι με την πάροδο του χρόνου κατέστη δυνατή η συνεύρεση όλων των ιδιαίτερων στοιχείων του οθωμανικού πληθυσμού στη νέα πρωτεύουσα. Η οθωμανική κλασική μουσική, της οποίας κέντρο ήταν η Κωνσταντινούπολη, είναι τελικά το προϊόν της πολυεθνικής, κοινωνικής και πολιτιστικής δομής.*
>
> *«Η οθωμανική κοινωνία συντίθεται από διάφορες θρησκευτικές και εθνικές κοινότητες, οι οποίες είχαν τις ιδιαίτερες παραδόσεις τους, τα ιδιαίτερα ήθη και έθιμα, καθώς και τον δικό τους τρόπο ζωής. Αυτές οι παραδόσεις εξακολουθούσαν να υφίστανται για πολλούς αιώνες, αληλοεπηρεαζόμενες και δημιουργώντας την κοινωνική δομή που περιγράφεται ως «μωσαϊκό» (mosaic) πολιτισμών.*
>
> *«Φυσικά συνυπήρχαν και μουσικές «συνευρέσεις» μεταξύ αυτών των εθνικών και θρησκευτικών κοινοτήτων. Κάθε κοινότητα διέσωσε τη θρησκευτική της μου-*

1. *Istanbul: The colours of Music*, Boyut Muzik, Istanbul, 1996.

σική στους δικούς της χώρους λατρίες, καθώς και τη λαϊκή της μουσική (folk, halk) μαζί με τις ανάλογες παραδόσεις, ως ένα προϊόν του λαϊκού πολιτισμού.

«Όλα αυτά τα μουσικά είδη χαρακτηρίζονται ως περιφερειακά, καθώς η μουσική της οθωμανικής αριστοκρατίας συνιστούσε την κυρίαρχη κουλτούρα. Ορισμένα πρόσωπα που δρούσαν ως μουσικοί στη δική τους κοινότητα –είτε στις Εκκλησίες είτε στις Συναγωγές είτε στα πανηγύρια–, θέλοντας να αναδείξουν το ταλέντο τους σε ευρύτερο πλαίσιο, συνέδεαν τη δραστηριότητα τους με παράλληλη ενασχόληση με την κλασική οθωμανική μουσική (art music) που βρίσκεται υπεράνω όλων των τοπικών, εθνικών και θρησκευτικών μουσικών ταυτοτήτων».

Λέγοντας «υπεράνω», ο Aksoy, θέλει ίσως να τονίσει αυτή την κοινή αισθητική που συνδέει όλους εμάς τους ανθρώπους της «καθ' ημάς Ανατολής», Έλληνες, Αρμένιους, Τούρκους, Σέρβους, Εβραίους, οι οποίοι, αν και δεν έχουμε πια τόσο συχνή επαφή μεταξύ μας, όταν τύχει και συνευρεθούμε νιώθουμε πολύ καλά τις κοινές μας πολιστικές αναφορές.

Για το μόνιμο τώρα πρόβλημα που έχουμε στα Βαλκάνια, όσον αφορά τις αφετηρίες και τις αλληλεπιδράσεις, με τις διατυπούμενες γενικότητες του τύπου «αυτοί τα πήραν από εμάς», θα πρέπει να αφήσουμε την επιστημονική έρευνα να κάνει τη δουλειά της και με νηφαλιότητα να μας πει, με βάση τις πηγές, ποιος επηρέασε ποιον, σε τι και πότε.

Όπως έχουμε γράψει σε άλλο μέρος αυτής της μελέτης, αν εξαιρέσουμε μερικές μικρές αναφορές για τη μουσική ορισμένων δυτικών περιηγητών, οι κυριότερες πηγές για τη μουσική δραστηριότητα της περιόδου πριν από τον 17ο αιώνα είναι τα χειρόγραφα του Πολωνού προσήλυτου Ali Ufki και του πρίγκηπα Cantermir, στα οποία υπάρχει καταγραμμένο το μεγαλύτερο και κυριότερο μέρος του ρεπερτορίου αυτής της περιόδου. Οι περισσότεροι συνθέτες είναι Τούρκοι και Πέρσες, ενώ δεν λείπουν οι Ρωμηοί, οι Αρμένιοι, οι Εβραίοι, αλλά και ένας Φράγκος.

Β. Οι Συνθέτες ανά αιώνα

Ο σπουδαιότερος συνθέτης της περιόδου του 17ου αιώνα είναι ο Buhhrizade Mustaf **Itri.** Λέγεται ότι συνέθεσε πάνω από 1.000 κομμάτια, αν και έχουν σωθεί πολύ λίγα. Είναι ενδιαφέρον ότι ο σύγχρονός του προσήλυτος Ali Ufki δεν περιέλαβε κανένα κομμάτι του στη συλλογή του. Μέχρι πρόσφατα πίστευαν ότι το εναρκτήριο δοξαστικό που ψάλεται στις ακολουθίες των Mevlevi ήταν δική του σύνθεση, αλλά η σύγχρονη έρευνα έχει αποδείξει ότι είναι προγενέστερη.

Τον 18ο αιώνα, ζούσαν διάφοροι γνωστοί συνθέτες, όπως η Dilhayat Kalfa (1710-1780), ο γνωστός tanburi Mustafa Cavus, ο γενίτσαρος Vardakosta Ahmed Aga κ.α. Μουσικές συνθέσεις που αποδίδονται σε Σουλτάνους έχουμε αρκετές, του Selim του 3ου όμως είναι ισάξιες με των καλύτερων συνθετών της οθωμανικής μουσικής.

Κατά τον αιώνα αυτό επιβεβαιώνεται και με ονόματα, η φήμη ότι οι καλύτεροι εκτελεστές στο tanbur ήταν Εβραίοι. Όπως αναφέρει ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα,

ο Evliya Celebi, οι Εβραίοι από τη συνοικία του Ortakoy ήταν οι καλύτεροι στο είδος. Στα τέλη του 18ου αιώνα έζησε και ο περίφημος tanburi Izak Fresko Romano.

Τον 19αιώνα, ως μεγαλύτερος συνθέτης θεωρείται ο Ismail Dede Efendi, ή απλώς Dede. Είναι γνωστός στις Ελληνικές πηγές ως Ντεντέ Ισμαηλάκης, φίλος του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και πολλών άλλων Ρωμηών. Γεννήθηκε το 1774 στην Καστοριά και από εκεί ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές. Η καταγωγή του Dede επιβεβαιώνει τη γενική παραδοχή ότι οι περισσότεροι μουσικοί προέρχονταν από την περιοχή της Βαλκανικής (Rumeli) λόγω της καλύτερης οικονομικής της κατάστασης σε σχέση με τις περιοχές της Μικράς Ασίας (Ανατολίας).

Γ. Οι Αρμένιοι

Ο γνωστός Αρμένιος μουσικολόγος, Σπυριντών Μελικιάν, έχει γράψει πόνημα με θέμα "*Η Ελληνική επιρροή στην θεωρία της Αρμενικής μουσικής*", ενώ όλοι σχεδόν οι Αρμένιοι εθνομουσικολόγοι, παραδέχονται πως: "*από τις πρώτες σχέσεις της Αρμενικής μουσικής με μια ξένη, ήταν αυτή με την Ελληνική*"[2].

Αλλά και το έργο του Διονυσίου Θρακός (170-90 π.Χ.) "*Τέχνη της γραμματικής*", (σε αρμένικη μετάφραση) έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του αισθητικού πνεύματος των Αρμενίων. Οι Έλληνες, ώς γνωστόν, εξέταζαν την τέχνη από την φιλοσοφική της άποψη, κάτι που αντέγραψαν μεταγενεστέρως οι Αρμένιοι, αλλά όχι τυφλά, μα βάσει της κοσμοθεωρίας τους.

Ο Αρμένιος φιλόσοφος του 6ου-7ου αι., Δαβίδ ο Ανίκητος, σαν νεοπλατωνικός, είχε ενστερνισθεί τις φιλοσοφικές θεωρήσεις του Πλάτωνα, του Πυθαγόρα και του Αριστοτέλη, τις οποίες εξέφρασε με ένα δικό του σύστημα, λέγοντας πως: "*Η Τέχνη είναι ένας ειδικός τρόπος διανόησης*"[3].

Η Αρμενία έφτασε στο απόγειο της ακμής της με τον Τιγράνη Β', που θέλοντας να ανεβάσει το πολιτιστικό επίπεδο της χώρας, εγκατέστησε στα διάφορα κέντρα, Έλληνες καλλιτέχνες από 12 πόλεις. Αυτή η επαφή είχε σαν αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, και την ταχεία εξέλιξη της τέχνης της μουσικής στην Αρμενία. Ο γιος του Αρτάβασδος, ίδρυσε μάλιστα και το πρώτο θέατρο στα Αρτάξατα.

Ο ίδιος έγραψε τραγωδίες και έργα με ιστορικό περιεχόμενο στα Ελληνικά, ενώ τις "Βάκχες" του Ευριπίδη, αλλά και πολλά άλλα θεατρικά είδη, οι κουσάν και οι μισθωτοί βάρδοι, τα παρουσίαζαν μαζί με παραστάσεις παντομίμας, με κωμωδούς και συμμετοχή τραγουδιστών, κάτι που εξάλλου γινόταν και στο Βυζάντιο.

Σύμφωνα με ιστορικά ντοκουμέντα, ο Μεσρώπ κι ο Επίσκοπος Σαχάκ - που, έγραψαν τους πρώτους εκκλησιαστικούς ύμνους – "*γνώριζαν καλά τη γραφή των τραγουδιστών*"–, πράγμα που σημαίνει μια μουσική παρασημαντική γραφή. Ο Μεσρώπ εφεύ-

2. Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αροπτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", 1968.

3. Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αροπτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", Ερεβάν, 1968 και Α. Τζελαλιάν, "Αρμενική Ανθολογία", Αθήνα, 1982.

ρε τη γραφή αυτή, μετά από πολύχρονες αναζητήσεις και μελέτες ξένων γραφών και ιδίως της Βυζαντινής[4].

Ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, Λαμπαδάριος της Μεγ. Εκκλησίας, "*θεωρείται ο ευρυγετήσας και την αρμενική μουσική, άτε διδάξας εις τον Πρωτοψάλτην του εν Κοντοσκαλίω αρμενικού πατριαρχικού ναού Ντιρατσού Χαμπαρτσούμ τον τρόπο της γραφής των μουσικών μελών, μεταχειρισθείς προς τούτο μέθοδον παραλλαγής των φθόγγων της μουσικής κλίμακος δια των σημείων της μαρτυρικής ποιότητος των τριών γενών της ημετέρας μουσικής της αρχαίας μεθόδου*", όπως σημειώνει ο Γ. Παπαδόπουλος[5].

Όταν εμφανίστηκε ο ποιητής-τροβαδούρος Σαγιάτ Νοβά, στην Τιφλίδα του 18ου αιώνα, η πόλη αυτή, συγκέντρωνε ήδη πασίγνωστους τροβαδούρους και συγκροτήματα "*σαζαντάρ*" και "*χανεντέ*", που λάμβαναν μέρος σε γιορτές, διοργάνωναν μουσικούς διαγωνισμούς, ενώ κάθε εν γένει εμφάνιση τους αποτελούσε γεγονός.

Αυτοί οι τραγουδιστές και οργανοπαίκτες, κατέφθαναν όχι μόνο από τις πόλεις του Καυκάσου, αλλά και από την Περσία.

Έτσι λοιπόν φαίνεται πως ο Σαγιάτ Νοβά, μετέφερε τον λόγο και τον ήχο του, σε όλες τις γλώσσες που μίλαγε και αντιλαμβανόταν το ακροατήριό του, κάτι εξάλλου που έκαναν και οι Ρωμηοί μαΐστορες, οι οποίοι προκειμένου οι συνθέσεις τους να γίνουν γνωστές και αρεστές στο βασικά τουρκόφωνο ακροατήριό τους, έγραφαν σε στίχο τουρκικό, με ελληνικά γράμματα όμως (καραμανλήδικα)[6].

Αλλά και Χατσατουριάν, που πέρασε την εφηβία του στο ίδιο παραπάνω πολυεθνικό περιβάλλον, δεν ανακάτεψε τα ακούσματα της νιότης του με σκοπούς και ρυθμούς Κούρδικους, Γεωργιανούς, Τατάρικους, Ουζμπέκικους, Ρωμαίικους κ.λπ., προκειμένου να βγάλει τους μεθυστικούς αυτοσχεδιασμούς με τη πλούσια μελωδικότητα και τους ολόθερμους τόνους;

Αλλά και αργότερα, μήπως και ο μουσικολόγος Ν. Ντικρανιάν, με το πολυεθνικό άκουσμά του, δεν υπήρξε πηγή μελωδιών, από τις οποίες εμπεύστηκαν όχι μόνο Αρμένιοι, αλλά και ρώσσοι συνθέτες, όπως ο Ιπполίτωφ Ιβάνωφ, ο Κοζατσένκο, Γκλίερ κ.ά. Ο Μπαλακίρεφ έγραψε ρομάντσες πάνω σε στίχους Αρμενίων ποιητών, ο Τσαϊκόφσκυ, ο Γκλαζούνωφ, ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ. Οι Αρμένιοι καλλιτέχνες και ερμηνευτές γνώρισαν μέρες δόξας στα θέατρα της Ρωσσίας και τα ρωσσικά φυλλάδια κατακλύζονταν από άρθρα γύρω απ' την αρμένικη μουσική, ενώ στο Παρίσι, η εμφάνιση του του ιερωμένου Κομιτάς και της μουσικής του είναι καταλυτική. Μάλιστα, ο Ντεμπυσσύ, ο Σαιν-Σανς και ο Ρομαίν Ρολάν ενθουσιάστηκαν από την πρωτοτυπία και τη γνησιότητα της[7].

Στην Κωνσταντινούπολη υπήρχε έντονο ενδιαφέρον για το αρμένικο τραγούδι, παρότι, οι επαγγελματικές συντεχνίες των ρωμηών και αρμενίων καλλιτεχνών, είχαν πολύ δυνατή μεταξύ τους άμιλλα, που συχνά έφτανε και στα άκρα, όπως δηλαδή να δολοφο-

4. Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αρουτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", Ερεβάν, 1968, και Α. Τζελαλιάν, "Αρμενική Ανθολογία", Αθήνα, 1982 και Ρ. Αταγιάν, "Περί Κομιτάς", Τόμος 1, 1969.

5. Γ. Παπαδόπουλος, "Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής".

6. Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αρουτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", 1968.

7. Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αρουτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", 1968 και Λ. Μπάζιλ, "Δρόμος ανανέωσης αρμενικής μουσικής", Μόναχο, 1979.

νηθεί κάποιος καλός μουσικός που τους έπαιρνε την δουλειά. Ο ρωμηοί, παρατηρώντας την μουσική των αρμενίων, έκαναν και τις πρώτες εκτιμήσεις και παραλληλισμούς:

> "*Μερικά χορικά "θυμίζονται ζωηρώς τους εκκλησιαστικούς ημών Ήχους" ή "εν μάλιστα χορικόν άσμα παρωμοίαζε την μελωδίαν του Κύριε των δυνάμεων, έτερον δε τον Κασάπικον*"[8].

Εξάλλου στα μέσα του 19ου αιώνα, μαθητής του Ismail dede efendi, υπήρξε ο γνωστός Αρμένιος συνθέτης Nikogos Aga (1836-1879), που γεννήθηκε στη συνοικία Haskoy. Το 1873, καλεσμένος του πατριάρχη της Αρμενίας Kevork δ', κατέγραψε εκκλησιαστικές μελωδίες οι οποίες εκδόθηκαν στα αρμενικά το 1875, ενώ ο ίδιος έπαιζε και tanbur.

Στα τέλη του ίδιου αιώνα έχουμε συνθέτες όπως ο Sevki Bey, καθώς και ο περίφημος στο κανονάκι Haci Arif Bey (1831-1885). Ο δεύτερος θεωρείται ο μεγαλύτερος συνθέτης της φόρμας Sarki, καθώς και δημιουργός του μακαμιού Kurdilihicazkar. Γνωστός επίσης είναι ο Αρμένης χαν εντές Asdik Aga (Asadur Hamamciyan), ο οποίος ήταν συνθέτης πολλών κομματιών, καθώς και εκκλησιαστικής μουσικής. Πέθανε στην Πόλη το 1913[9].

Οι Αρμένιοι μουσικοί, εκτός από την Κων/πολη, είχαν εισχωρήσει, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα και στην κυρίως Ελλάδα, ειδικά μετά τις σφαγές τις Κιλικίας. Την εποχή εκείνη μια Αρμένισα τραγουδίστρια πλαισιωμένη από μερικές άλλες, εγκαθίσταται σε κέντρο της οδού Φιλελλήνων και κάνει χρυσές δουλειές, όπως μας πληροφορεί ο Θ. Χατζηπανταζής, στο έργο του "*Της ασιάτιδος μούσας ερασταί...*".

Ο Τσουχατζιάν μάλιστα, με τον "Λεμπλεμπιτζή χορ χορ αγά" του, έδωσε παραστάσεις το 1883 στην Αθήνα, αλλά και την Κωνσταντινούπολη, ενώ η "Εφημερίς" ανέφερε ευμενή σχόλια για την προόδο των Αρμενίων μουσικών.

Με την μικροασιατική καταστροφή, έφθασαν στην Ελλάδα αρκετοί Αρμένιοι οργανοποιοί, (εκτός από εκείνους που πήγαν στην Αμερική), που συνεργάστηκαν με τα μεγαλύτερα ονόματα του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενώ ο γνωστός οργανοποιός, αείμνηστος πια Ζοζέφ, στον Πειραιά, επινόησε και ένα έγχορδο, το "Ερεβάν".

Ο Παναγιώτης Τούντας, έγραψε την "Αρμενοπούλα" και την "Αρμενίτσα", γνωστές λαϊκές επιτυχίες της εποχής του, ενώ αρκετοί τραγουδιστές και οργανοπαίκτες διέπρεψαν στην Ελλάδα στον ίδιο τομέα. Αναμφιβόλως, η γνωστότερη όλων, είναι Μαρίκα Νίνου, γεννημένη ως Ευαγγελία Αταμιάν, ενώ γνωστοί ακόμη αρμένιοι, ήταν ο Βαρτάνης, ο Τομπούλης με το ούτι και το τζουμπούς που έπαιζε.

Παρακάτω, ως επίμετρο, θα παρουσιάσουμε, μια συνέντευξη του μουσικολογιώτατου, Αρμένιου Επισκόπου Κομιτάς Βαρταμπέτ στον εκδότη του μουσικοφιλολογικού περιοδικού της Κωνσταντινουπόλεως "*Μουσική*", Γεώργιο Παχτίκο, αναφορικά με

8. Σχετ. "Μουσική", μουσικοφιλολογικό περιοδικό, Κωνσταντινούπολις, 1912-14 και Γ. Παπαδόπουλος, "Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής", και Ρ. Αταγιάν, "Περί Κομιτάς", Τόμος 1, 1969.

9. Π. Ερευνίδη, Χρ. Τσιαμούλη, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

την κοσμική και εκκλησιαστική μουσική των αρμενίων, η οποία είδε το φως της δημοσιότητος στο φύλλο του Νοεμβρίου του 1913 και έχει ως εξής:

"Δια την καθ' ημάς Ανατολήν είναι σπάνιον φαινόμενο η ύπαρξις ανωτέρων κληρικών, επιδιδομένων και επιστημονικώς εις την ιεράν και την λαϊκήν μουσικήν. Εις εκ των σπανίων τούτων κληρικών είναι και ο θεοφιλέστατος αρμένιος Επίσκοπος της πόλεως μας, Κομιτάς Βαρταμπέτ. Από διετίας περίπου παρακολουθούντες την σπουδαίαν μουσικήν αυτού δράσιν καθήκον εθεωρήσαμεν όπως επικοινωνήσωμεν μετ' αυτού εν κοινή συνεντεύξει. Εδέχθη ημάς μετά πολλής της φιλοφροσύνης εν τη Παγκαλτίω κατοικία αυτού. Το ιδιαίτερον γραφείον αυτού είναι πλήρες ιστορικών εικόνων της Αρμενίας. Ο μουσικολόγος κληρικός καθά βάθος γνωρίζον την παλαιάν και νέαν αρμενικήν μουσικήν, ιεράν τε και εξωτερικήν, επίσης δε ως πτυχιούχος και του διάσημου Ωδείου του Βερολίνου σπουδάσας και την Δυτικήν μουσικήν επί σειράν ετών ως υπότροφος του Πατριαρχείου Ετσμιατζίν ήτο ο μόνος ενδεδειγμένος ίνα παράσχη ημίν τεχνικά τινάς πληροφορίας περί της εκκλησιαστικής και δημοτικής μουσικής των Αρμενίων. Μεταξύ των πολλών προς αυτόν ερωτημάτων ημών ήσαν και τα εξής τα οποία ιδιαζόντως ενδιαφέρουσι τους Έλληνας μουσικολόγους.

Η αρμενική εκκλησιαστική μουσική έχει Θεοφιλέστατε, το εναρμόνιο γένος μετά του τεταρτημορίου του τόνου;

– Όχι μοι απήντησεν ούτος εντόνως, ούτε έχει αλλά ούτε ήτο δυνατόν να έχη εν τη Εκκλησία όπου είναι αποκεκλεισμένο και το μουσικό όργανον.

– Εν τη δημοτική τουλάχιστον μουσική απαντώνται άραγε ίχνη αυτού;

– Ούτε εν τη δημοτική μοι απήντησε. Όταν δε εις τα άσματα του λαού δεν υπάρχουσιν εναρμονία διαστήματα περιττόν ν' αναζητήσωμεν αυτά και εν τη εκκλησιαστική μουσική. Διότι η αληθής μουσική εικών παντός έθνους εγκατοπτρίζεται εις τα δημωτικά άσματα του λαού αυτού. – Η εκκλησιαστική μελωδία, αρύεται τας πηγάς της εμπνεύσεως αυτής εκ του λαϊκού άσματος.

Μετά πολλάς δε παρεμπιπτούσας ανακοινώσεις επείσθημεν ότι η Αρμενική μουσική εν γένει διατηρεί του Διατονικούς Ήχους και το Χρωματικόν γένος όπως δηλαδή και εν τη ελληνική μουσική. Το χρωματικό γένος μάλιστα εις τινα δημοτικά άσματα έχει και παραλλαγάς τινά αρχαϊκάς, ήτοι το μηόλιον διάστημα (τριημίτονον) παρουσιάζεται και μεταξύ τους 3-4 φθόγγου της κλίμακος παραλλαγή ***δηλαδή ήτις ήτο εν χρήσει και εν τη αρχαία ελληνική μουσική.***

Επειδή δε το φλέγον ζήτημα της ημέρας ήτο και το της εναρμονίσεως των εκκλησιαστικών ασμάτων ηρωτήσαμεν αυτόν αν κατά την πεποίθησίν του είτε δυνατόν να περιβληθώσι πολυφώνω αρμονία οι γεραραί της Αρμενικής Εκκλησίας μελωδίαι ως και αι δημοτικαί.

– Ου μόνο περιβάλλονται και με την νεωτέραν πολυφωνίαν αι μελωδίαι αύται, αλλά και με την πρωτοτυπίαν αυτών και δια των κλιμάκων το πλούσιον και εκφραστικόν καταθέλγουσιν ημάς.–

Αφηγήθη ημίν δια μακρών ο έγκριτος μουσικολόγος κληρικός τας πολυφωνικάς αυτού αποπείρας εν αυτώ τούτω τω Πατριαρχείω του Ετσμιατζίν. Η πολύφωνος εκτέλεσις των αρμενικών ασμάτων τοσούτον ευηρέστησεν και τους ανώτερους κληρικούς

του πρώτου και ανωτάτου Αρμενικού Πατριαρχείου, ώστε κατέπαυσε πλέον πάσα κατακραυγή, παθόσον επείσθησαν οι αντιφρονούντες ότι δεν επρόκειτο περί εκμηδενίσεως του αρχικού εθνικού μέλους, αλλά περί εξάρσεως και γονιμοποιήσεως αυτού. Πρόκειται δε λίαν προσεχώς και εν Κωνσταντινουπόλει να γίνη εκτέλεσις ασμάτων εν τινι αρμενική εκκλησία, περιβεβλημένων αρμονική πολυφωνία.

– Ποίαν παρασημαντική μεταχειρίζεται, Θεοφιλέστατε, η Αρμενική Εκκλησία δια την εκκλησιαστικήν αυτής μουσικήν;

– Μίαν νεωτέραν παρασημαντινήν, ήτις εφευρέθη τω 1832 υπό τινός Αρμενίου μεταρρυθμιστού, Χαμπαρτσούμ καλουμένου. Η παρασημαντική, αύτη έχει τον τύπον της αλφαβητικής αρμενικής γραφής. Αλλ' από ικανών ετών ήρξαντο οι Αρμένιοι δια τας εκκλησιαστικάς μελωδίας να μεταχειρίζωνται και την πεντάγραμμον ευρωπαϊκήν γραφήν, ήτις εκπληροί όλας τας τεχνικάς ανάγκας των γεραρών εκκλησιαστικών μελωδιών μας.

– Οι Αρμένιοι είχον άλλη μουσικήν γραφήν;

– Πριν Χριστού όχι. Μετά τον Χριστόν όμως από τον Ε' αιώνα σώζονται Ευαγγέλια Αρμενικά με μουσικά σημαδόφωνα. Είτα δε κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους αναμφιβόλως ***εγένετο χρήσις της βυζαντινής παρασημαντικής.***

Κατά τους προ Χριστού χρόνους, αν οι Αρμένιοι μεταχειρίσθησαν μουσικά σημεία δια τα άσματα αυτών, αναμφιβόλως τα σημεία ταύτα θα ήσαν τα της αλφαβητικής παρασημαντικής των Ελλήνων.

Το τοιούτον δε διατεινόμεθα επειδή εν τη Ελληνική Γραμματολογία φέρονται και Αρμένιοι ηγεμόνες οιούντες ελληνικάς τραγωδίας αι οποίοι, ως γνωστόν, δια τα χωρικά άσματα μεταχειρίζοντο την αλφαβητικήν σημειογραφίαν.

Μη επιθυμούντες πλειότερον χρόνο ν' απασχολήσωμεν τον έγκριτον μουσικολόγον κληρικόν αφ' ου ηυχαριστήσαμεν αυτόν θερμώς δια την προθυμίαν του, απήλθομεν.

Ιδού και εις κληρικός ως αληθής ποιμενάρχης και πνευματικός πατήρ φροντίζων δια την περίπτωσιν των διανοητικών και καλλιτεχνικών προϊόντων του ποιμνίου του. Αναγνωρίζονται άραγε αι θυσίαι ούται παρά των Αρμενίων, ή πίπτει και ούτος θύμα της επιστήμης και των ευγενών εθνικών φρονημάτων του;"[10].

Δ. Οι Κούρδοι

Οι **Κούρδοι** συνολικά, αριθμούν περίπου 35 εκατομμύρια. Πέρα από πολεμικός λαός, λόγω συνθηκών από την εποχή της κατακτήσεώς τους από τον Σελήμ Α', είναι και έντονα **μουσικός λαός**. Δεν είναι τυχαίο πως οι πιο φημισμένοι μουσικοί στην Τουρκία, ήταν και είναι Κουρδικής καταγωγής, όπως οι Ibrahim Tatlises, Izzel Altinmese κ.ά.

Οι Κούρδοι τραγουδούσαν και τραγουδούν, συνήθως, αργούς μακρόσυρτους σκο-

10. Σχετ. "Μουσική", μουσικοφιλολογικό περιοδικό, Κωνσταντινούπολις, 1912-14 και Ρ. Αταγιάν, "Περί Κομιτάς", Τόμος 1, 1969.

πούς γεμάτους πίκρα αλλά και ελπίδα συνάμα. Στα τραγούδια ο έρωτας και η φύση είναι τα δύο βασικά θέματα τα οποία πολλές φορές παντρεύονται μεταξύ τους, δηλαδή χρησιμοποιούν κυρίως ασίκηκο ρεπερτόριο. Όταν μιλούν για την ομορφιά της φύσης εννοούν ταυτόχρονα και την ομορφιά της αγάπης. Η μουσική των Κούρδων ανήκει στο ίδιο μουσικό σύστημα μ' αυτό των υπολοίπων λαών της Ανατολής (Ελλήνων, Περσών, Αράβων κ.λπ.), ενώ κυρίαρχο όργανο στη μουσική τους είναι το σάζι, αυτό το έγχορδο όργανο δηλαδή, που υπόλοιποι ονομάζουμε κοινώς ταμπουρά. Ακόμα ευρέως χρησιμοποιούν το ταρ, το ζουρνά και το νταούλι.

Η λέξη saz, είναι Περσικής προελεύσεως και γενικά σημαίνει μουσικό όργανο. Οι Κούρδοι το λένε και Tembur (ταμπουράς) και το κατασκευάζουν από τον κορμό γέρικης μουριάς. Το σάζι για τους κούρδους έχει και θρησκευτική λειτουργικότητα. Οι "*Αλεβίτες Κούρδοι*" θρησκευτικοί αρχηγοί είναι υποχρεωμένοι να τραγουδούν στίχους που διδάσκουν την ανθρώπινη αρετή. Αυτοί είναι οι λεγόμενοι Seyit, μάλιστα ο βετεράνος Seyit, ήταν πάντοτε και καλός Temburvan, διότι έπρεπε να προσελκύσει το κοινό, προκειμένου να περάσει αυτά που δίδασκε. Οι Seyit αποτελούσαν στόχο και κυνηγήθηκαν άγρια, ειδικά από το Κεμαλικό κράτος, όπως εξάλλου και οι ασίκηδες και οι δερβίσηδες.

Ε. Οι Εβραίοι

Η εγκατάστασή τους στον Ελλαδικό χώρο μαρτυρείται από την αρχαιότητα, στην δε Κωνσταντινούπολη μάλιστα είναι γνωστή η μεγάλη τους παρουσία στον Γαλατά. Το γεγονός όμως της ταυτίσεώς τους με τους σταυρωτές του Χριστού, η σύναξή τους σε συναγωγές, η περιτομή, οι εμπορικές και Τραπεζικές τους δραστηριότητες, καθώς και η κατά καιρούς συνεργασία μερικών Εβραίων με τον εκάστοτε δυνάστη (Ενετούς, οθωμανούς), δεν τους έκαναν πολύ αγαπητούς από τους λοιπούς Έλληνες, οι οποίοι τους αντιμετώπιζαν με σκεπτικισμό, δημιουργώντας έτσι τον μύθο του ***Οβραίου***, που κλέβει παιδιά και πίνει το αίμα τους.

Όπως αναφέρει ο καθηγ. Ν. Σαρρής[11], οι ρυπαρότερες συνοικίες των οσμανικών πόλεων ήταν των Εβραίων. Όπως έχει τονιστεί και σε άλλο σημείο, η ιεράρχηση των μη μουσουλμανικών κοινοτήτων κατέληγε στους Ιουδαίους που θεωρούνταν σχεδόν κοινωνικά απόβλητοι. Η περιγραφή που δίνει ο Πασπάτης για την εβραϊκή συνοικία του Μπαλατά της Κωνσταντινούπολης, είναι χαρακτηριστική:

> "*Η δυσωδία... ταύτης είναι παροιμιώδης εις τον λαόν όλον της Κωνσταντινουπόλεως. Ο βίος πολλών εν αυτή κατοικούντων Εβραίων, είναι απερίγραπτος και απίστευτος. παρά πάντων καταφρονουμενοι και τυραννούμενοι, αποφεύγουν την συγκοινωνίαν των υπολοίπων πολιτών, αμέριμνοι των ξένων όλων και του πολτικού βίου των αλλοτρίων. Εκτός των Αθιγγάνων... άλλοι*

11. *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. παραδόσεις.

άνθρωποι δεν κατοικούν εις οικήματα τόσο πενιχρά, χαμηλά και δυσώδη. Εις υπόγειον και σκοτεινόν δωμάτιον, κατοικούν ανδρόγυνα μετά τέκνων πολυαρίθμων. Εις τας συνοικίας των ανθρώπων τούτων, παρατηρούμεν την ασαρκίαν της πτωχείας, και τας αώρους ρυτίδας της ολεθρίας πενίας. Αι πλειότεραι γυναίκες γαίνονται ως φάσματα, περιφερόμενα εις τας ρυπαράς και υγράς αυλάς των πτωχών τούτων οικημάτων. Ουδείς φροντίζει ν' ανακουφίσει την αθλιότητα του πτωχού τούτου λαού, τον οποίον και Οθωμανοί και Χριστιανοί εξ ίσου μέμφονται".

Και παρακάτω, συνεχίζει ο Πασπάτης:

"*Οι δρόμοι της συνοικίας αυτών είναι ρυπαρότατοι. Πολλοί οχετοί πλησίων των θυρών των είναι ανοικτοί. Εις μικρά ξύλινα οικήματα χωριζόμενα εις μικρότατα δωμάτια συγκατοικών πολλαί οικογένεια, και εις την ύπαιθρον αυλήν συμπαίζουν τα τέκνα επί σωρών σκυβάλων και περιττωμάτων των πέριξ οικογενειών. Οι εκτός των τειχών κατοικούντες είναι έτι ρυπαρώτεροι, οι δρόμοι στενώτεροι, μεγάλοι οχετοί ρέουν ασκεπείς, πάσα γωνία των οδών είναι σωρός κόπρων και ακαθαρσιών...*".

Αναφορικά προς τη σίτησή σους, η παρατήρηση του συγγραφέα είναι ενδιαφέρουσα: "*... Όσα βρώμικα κάκοσμα, και οπώραι σηπόμεναι δεν πωλούνται εις τας μεγάλας αγοράς, αγοράζονται παρά (των Εβραίων) και καταναλίσκονται παρ' αυτών και των πολυμελών οικογενειών των. Εκ της τροφής ταύτης, την οποίαν Χριστιανοί και Οθωμανοί μετά σικχάσεως αποστρέφονται, προέρχονται τα δυσειδή εξανθήματα τόσον κοινά μεταξύ αυτών, η πάγκοινος ψώρα, η προφανής του προσώπου άχροια και η γνωστή αυτών αψυχία*".

Η κατάσταση των εβραϊκών "*γκέτο*" ήταν η ίδια και σε άλλες πόλεις της Αυτοκρατορίας, ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, την πόλη δηλαδή που έφτασαν οι Εβραίοι-Σεφαραδίτες, μετά τον διωγμό τους από την Ισπανία του ιεροεξεταστή Τορκεμάδα.

Ας δούμε τώρα επιγραμματικά, τον μουσικό πολιτισμό των Εβραίων της οθωμανικής αυτοκρατορίας, που κυρίως ήταν Ισπανοεβραϊκής καταγωγής (σεφαραδίτες), χωρίς βεβαίως να λείπουν και Εσκενάζυ της ανατολής.

Ο προφήτης της Παλαιάς Διαθήκης Αβδιού στο τέλος της σύντομης προφητείας του αναφέρει τη γεωγραφική περιοχή Σεφαράδ. Στη μετάφραση των Εβδομήκοντα η λέξη αυτή μεταγράφτηκε ως "*Εφραθά*".

Με το κύλισμα των αιώνων η λέξη Σεφαράδ έφτασε να σημαίνει στα εβραϊκά την Ισπανία, όταν δε στα 1492 οι χριστιανοί "καθολικοί βασιλείς" Φερδινάνδος και Ισαβέλλα εξόρισαν από την Ισπανία, δηλαδή τη Σεφαράδ τους Εβραίους, αυτοί φεύγοντας πήραν το όνομα της πατρίδας τους και αυτονομάστηκαν Sefardies-Σεφαραδίτες.

Οι άνθρωποι αυτοί, πήραν μαζί τους στην εξορία την Ισπανική γλώσσα γλώσσα και τα τραγούδια τους. Επί πέντε αιώνες κατόρθωσαν, παρά τη διασπορά τους να διατηρήσουν μέσα στα τραγούδια αυτά, κάποια Ιβηρικά χαρακτηριστικά που στην Ισπανία και

O Isaak Freshno Romano (1745-1814)

στην Πορτογαλία έχουν σήμερα χαθεί, όπως αναφέρουν οι Ισπανοί και Πορτογάλοι εθνομουσικολόγοι.

Οι εβραϊκές κοινότητες, μικρές ή όπως στην Οθωμανική Θεσ/νίκη μεγαλύτερες, ήταν πάντοτε απομονωμένες, εντούτοις ενσωμάτωσαν με αξιοθαύμαστη αφομοιωτική ικανότητα, διάφορα τραγουδιστικά υλικά από τους ποικίλους τόπους υποδοχής τους.

Έτσι λοιπόν, τα τραγούδια των Ισπανοεβραίων-Σεφαραδιτών, συνιστούν στο σύνολό τους ένα αρκετά αντιφατικό όσο και γοητευτικό μωσαϊκό. Ο Ευρωπαϊκός Μεσαίωνας, η Βυζαντινή και η Αραβοπερσική παράδοση συνυπάρχουν με στοιχεία απ' τη λαϊκή μουσική της Ιβηρικής, της Βαλκανικής και της ευρύτερης Μεσογείου. Άλλοτε πρόκειται για πρωτότυπα κομμάτια, που δέχτηκαν την καταλυτική επίδραση των εθνοτήτων που φιλοξένησαν τους Σεφαραδίτες και άλλοτε για δανικές μελωδίες, που ενσωματώθηκαν μετά από τις αναγκαίες τροποποιήσεις στη σεφαραδίτικη μουσική παράδοση και επέστρεψαν στους αρχικούς ντόπιους δημιουργούς τους με την μορφή του αντιδανείου.

Η αφομοίωση όλων αυτών των επιρροών δεν υπήρξε πάντοτε τόσο ομαλή, με συνέπεια αρκετές φορές τα τραγούδια αυτά να δίνουν την αίσθηση του παλίμψηστου, με διαδοχικές επιστρωματώσεις που αναδεικνύονται η μία κάτω από την άλλη. Συχνά μια μελωδία απαντάται σε αρκετές παραλλαγές, μερικές φορές τόσο διαφορετικές, ώστε δύσκολα να μπορεί να ανιχνευθεί η αρχική της μορφή.

Όλα τα τραγούδια έχουν "*τροπικό*" (modal) χαρακτήρα, ακολουθώντας το σύστημα των ήχων της Βυζαντινής μουσικής, των αραβοπερσικών και οθωμανικών makam, ή το αντίστοιχο του Δυτικού Μεσαίωνα. Οι μελωδίες ποικίλλουν, από τις πιο απλές συλλαβικές μέχρι τις πιο έντονα μελισματικές, ενώ οι ρυθμοί πολλές φορές δεν είναι σταθεροί και συμμετρικοί, άλλοτε για να διευκολύνουν την μελωδική ανάπτυξη κι άλλοτε απλώς σαν αποτέλεσμα της συνύπαρξης των τόσο διαφορετικών επιρροών.

Ο **μουσικός πολιτισμός των Ισπανοεβραίων** αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου και κυρίως των Βαλκανίων, δηλαδή στη Θεσσαλονίκη, στο Σεράγεβο, στη Κωνσταντινούπολη, στη Σόφια, στη Σμύρνη και στη Ρόδο, όπου εγκαταστάθηκαν από την εποχή της φυγής τους από την Ισπανία το 1492, όπως προείπαμε.

Στην Αραβική Ισπανία, τον τόπο δηλαδή της προελεύσεώς τους, οι Εβραίοι κατείχαν σημαντικό ρόλο ως μουσικοί και θεωρητικοί καθώς συνέβαλαν στη διαμόρφωση της λόγιας μουσικής στις βασιλικές αυλές. Η μουσική των Αράβων της Ισπανίας του 15ου αιώνα δεν είχε άμεση σχέση με την πρώιμη ευρωπαϊκή μουσική. Συνδεόταν όμως με τα αντίστοιχα μουσικά συστήματα της υπόλοιπης Μεσογείου, όπως το οκτάηχο της βυζαντινής μουσικής, το Dastgah της περσικής μουσικής και τα makam της μετέπειτα οθωμανικής μουσικής. Συνεπώς η μουσική που συνάντησαν οι Εβραίοι στις καινούργιες τους πατρίδες ήταν γι' αυτούς οικεία.

Η παρουσία των Εβραίων στον τομέα της μουσικής τεκμηριώνεται ήδη στις αρχές του 16ου αιώνα στο έργο του Solomon ben Mazal Tov.

Αυτός ήταν ο πρώτος που προσάρμοσε λαϊκές εβραϊκές και τουρκικές μελωδίες σε ποιήματα, παράδειγμα που μιμήθηκαν αργότερα και άλλοι Εβραίοι ποιητές, όπως ο Rabbi Israel Najara (περ. 1555-1625) στη Θεσσαλονίκη, στη συλλογή του οποίου βρίσκουμε ονόματα ισπανικών, ελληνικών, αραβικών και τούρκικων μελωδιών στα οποία ήταν προσαρμοσμένα εβραϊκά ποιήματα.

Μετά τον Najara, εκτός από τις λαϊκές μελωδίες άρχισε και η επεξεργασία των πιο πολύπλοκων μορφών της λόγιας οθωμανικής μουσικής, κυρίως στη λειτουργική μουσική.

Από τον 17ο-18ο αιώνα έχουμε Εβραίους μουσικούς που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της μουσικής σε όλη την έκταση της οθωμανικής επικράτειας τόσο ως λαμπροί συνθέτες όσο και ως βιρτουόζοι, όπως ο **Itri**.

Ο σημαντικότερος όμως κατά τους Εβραϊκής καταγωγής μουσικολόγους είναι ο Isaac Freshno Romano (1745-1814), από την Κωνσταντινούπολη, του οποίου η διδασκαλία στο tanbur από δάσκαλο σε μαθητή συνεχίζεται ώς τις μέρες μας. Υπήρξε μουσικός στην αυλή του Selim του 3ου, δίδαξε το Σουλτάνο και έμεινε στην ιστορία σαν ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες της κλασσικής ανατολικής-οθωμανικής μουσικής.

Με τις Μεταρρυθμίσεις στα μέσα του 19ου αιώνα, η μουσική των Ισπανοεβραίων, όπως και των άλλων μειονοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δέχτηκε τις πρώτες ευρωπαϊκές επιδράσεις. Έτσι εκαναν την εμφάνισή τους βαλς, ταγκό, οπερέτες στα ισπανικά και κατόπιν συνδυάστηκαν με την ανατολίτικη μουσική, απ' όπου προέκυψαν νέες μουσικές μορφές, που προστέθηκαν στο ήδη πλούσιο ρεπερτόριο που υπήρχε μέχρι τότε. Τότε ήταν που ακούστηκαν, βαλς με ανατολίτικες κλίμακες, αλλά και ευρωπαϊκές μελωδίες με ανατολίτικα παραδοσιακά όργανα.

Στις αρχές του 20ού αιώνα και ενώ η αστική τάξη συγκινείτο με την ευρωπαϊκή μουσική, ή alla franga, όπως την έλεγαν, οι λαϊκές τάξεις και των εβραίων, εξακολουθούσαν να εκφράζονται με την ανατολίτικη μουσική των makam (los mekames για τους Ισπανοεβραίους!).

Αντί για τα αστικά πιάνα και τα μαντολίνα, οι φτωχοί και οι λιγότεροι εύποροι προτιμούσαν τα ούτια, τα κανονάκια, τα βιολιά και τα ντέφια.

Αντίθετα, τα επαναστατικά τραγούδια του εργατικού κινήματος της Federacion φαίνεται πως βασίστηκαν στην Ιταλική μουσική σχολή.

Μόνο η θρησκευτική μουσική, που στις ραββινικές σχολές διδασκόταν σύμφωνα με τα makam, αποτελούσε κοινή μουσική έκφραση για όλες τις κοινωνικές τάξεις των εβραίων της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Ένα από τα παλαιότερα χειρόγραφα μουσικά-ιερά κείμενα των ισπανοεβραίων-σεφαραδιτών, είναι η περίφημη Αγκαδά του Σεράγεβο, που γράφτηκε στην Ισπανία προ του 1492. Εκεί εξηγείται το λειτουργικό του Πεσσάχ (Πάσχα) και περιέχει προσευχές, ύμνους, αλλά και λαϊκά τραγούδια.

Είναι γραμμένη στα εβραϊκά και διαβάζεται στο οικογενειακό τραπέζι την πρώτη και δεύτερη νύχτα του Πάσχα. Η ουσία της γιορτής του Πάσχα διατρέχει ολόκληρη την εβραϊ-

κή θρησκευτική ζωή. Πρόκειται για αφήγηση της ιστορίας των Πατριαρχών ώς τη διαπεραίωσή τους στην Αίγυπτο, την αιγυπτιακή δουλεία και την απελευθέρωση των Εβραίων.

Χάρις στην πρώιμη δισκογραφία των αρχών του 20ού αιώνα, ευτυχώς εντοπίζεται ένα σημαντικό φάσμα από την ισπανοεβραϊϊκη αυτή μουσική, προκειμένου οι νεώτεροι ερευνητές να διαπιστώσουμε με τ' αυτιά μας το τι ήταν αυτή η μουσική, κάτι εξάλλου που ευτυχώς συμβαίνει και με άλλα είδη της μουσικής της ανατολικής μεσογείου. Έτσι λοιπόν στην δισκογραφία αυτή, απαντώνται, τα λεγόμενα Romansas, δηλαδή μακρόσυρτα τραγούδια σε ελεύθερο ρυθμό, καθώς και τα Kantigas, που άλλοτε ακολουθούν ευρωπαϊκά πρότυπα, άλλοτε λαϊκούς βαλκανικούς ρυθμούς (συρτά, καρσιλαμάδες, τσιφτετέλια, καλαματιανά κ.ά.) και άλλοτε πιο λόγιες και περίπλοκες δομές της ανατολικής μουσικής παράδοσης των makam.

Στις ηχογραφήσεις αυτές, εντοπίζονται και πολλά ελληνικά τραγούδια που αγαπήθηκαν από τους Εβραίους και τραγουδήθηκαν στη γλώσσα τους, όπως το "*Το γελεκάκι που φορείς*" (En vano viertes lagrimas) το ρεμπέτικο "*Πού να βρω γυναίκα να σου μοιάζει*" (Onde topo una ke es pasyende), ή το "*Καναρίνι μου γλυκό*" (Kanario meolodiozo).

Στις προπολεμικές αυτές ηχογραφήσεις ξεχωρίζει ο *μεγάλος* ραββίνος και μουσικός, Rabbi Isaac Algazi (1889-1950) από τη Σμύρνη. Ο ίδιος ηχογράφησε με εξαιρετική δεξιοτεχνία σεφαραδίτικα τραγούδια και θρησκευτικούς ύμνους στη κλασσική εβραϊκή και ισπανοεβραϊκή γλώσσα. Στις ηχογραφήσεις αυτές συνοδεύεται από ούτι ή κανονάκι από τους καλύτερους σολίστες της εποχής όπως τον Daniel Leon στο κανονάκι και τον Κωνσταντινουπολίτη ρωμηό Αλέκο Μπατζανό στο ούτι.

Στη σημερινή Θεσσαλονίκη, τρεις μόνον άνθρωποι, άγνωστοι για τον περισσότερο κόσμο, ερμηνεύουν, ως ντόπιοι, σωστά τα ισπανοεβραϊκά τραγούδια, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στη Θεσσαλονίκη. Η κυρία Bienvenida στο γηροκομείο Σαούλ Μοδιάνο, ο ψάλτης της Συναγωγής David Saltiel, ο οποίος προσφάτως παρουσιάστηκε και στην δισκογραφία, καθώς και ο Mois Halegua, ο τελευταίος Θεσσαλονικιός ραββίνος, ενώ καθόλου ευκαταφρόνητη δεν είναι και η παρουσία του ελληνικού συγκροτήματος Primavera en Salonico, με την φωνή της Σαββίνας Γιαννάτου, η οποία ερμηνεύει σεφαραδίτικα τραγούδια.

Ζ. Οι Τσιγγάνοι

Τα περί καταγωγής τους είναι σχετικώς θολά, δεδομένου ότι είναι λαός με προφορική μόνον παράδοση. Το γλωσσικό τους όμως ιδίωμα, ***Ρομανί***[12] και η αυτοαποκάλεσή τους ως ***ΡΟΜ***, μας οδηγεί στην Ινδία του 900 μ.Χ., σε μία φτωχή, νομαδική κάστα Ινδογενών μουσικών, που μετακινήθηκε από την Ινδία στην Περσία και από εκεί στην Αρμενία, την Μ. Ανατολή και το Βυζάντιο[13].

12. Η γλώσσα τους προέρχεται από τα σανσκριτικά και έχει πολλά κοινά στοιχεία με τα χιντί, μπενγκαλίς και μπαντζάμπι της Βορείου Ινδίας, έχει εμπλουτισθεί δε με πολλές Περσικές, Κουρδικές, Αρμένικες και Ελληνικές λέξεις, π.χ. τον δρόμο τον λένε DROM κ.λπ.

13. Βλ. σχετ. Τάκη Γιαννακόπουλου, *Οι Γύφτοι και το Δημοτικό μας Τραγούδι*, εκδ. Ατέρμων 1979.

Στο Βυζάντιο πρέπει να πέρασαν υπό την πίεση των Σελτζούκων στις αρχές του 11ου αιώνα. Ένα Βυζαντινό μάλιστα αγιολογικό κείμενο του 1068, ονομάζει τους "***ατσιγγάνους***" ως διαβόητους κακοποιούς και μάγους ταυτίζοντας από λάθος τους **ΡΟΜ** με τους αιρετικούς "*Αθιγγάνους*" που ήταν άλλο πράγμα και ασχολούντο με αποκρυφιστικές και μαγικές Αιγυπτιακές διδασκαλίες. Η σύγχυσις αυτή συνεχίστηκε για πολύ και διατυπώθηκαν θεωρίες για Αιγύπτιους, Γύπτιους, Kipti (*στα τούρκικα*) Γύφτους, Αθιγγάνους-Τσιγγάνους κ.λπ.[14].

Οι **ΡΟΜ** (οι ονομαζόμενοι σήμερα Τσιγγάνοι), όπως ομολογούν και οι ίδιοι, βρήκαν στην Ελλάδα τον ιδανικό τρόπο διαβίωσης, μιας και η συγγένεια τω λαϊκών πολιτισμών (*πατριαρχική οικογένεια, ανδροτοπικός γάμος, έλεγχος παρθενίας και εξαγορά της νύφης, έντονη λατρεία της Παναγίας, παγανιστικές αντιλήψεις και δυσειδαιμονίες),* καθώς και εξοικείωση με τον νομαδισμό, δεν άφηνε συνήθως να υψωθούν απαγορευτικοί φραγμοί ανάμεσα στις τσιγγάνικες και τις άλλες ομάδες, αντιθέτως ευνοήθηκε η αλληλεπίδρασις. Ο αγροτικός χαρακτήρας της τότε οικονομίας, έδινε αξία στις τέχνες και τις υπηρεσίες που κατά το εποχικό πέρασμά τους προσέφεραν οι τσιγγάνοι στα απομονωμένα χωριά ως μεταλλουργοί, πραματευτάδες, ζωέμποροι, εργάτες της γης, αλλά και **ως μουσικοί στα πανηγύρια**.

Επίσης η επικοινωνία τους με τις μεταφυσικές αναζητήσεις των απλών ανθρώπων, μέσω της μαγικής τέχνης, (*κατάδεσμοι, μοίρα, χαρτομαντεία κ.λπ.*) τους έκαναν μετόχους της ζωής των κλειστών κοινοτήτων και έτσι δημιουργήθηκαν δεσμοί που βασίζονταν στην γνώση και τον αλληλοσεβασμό που και έως σήμερα επικυρώνονται με την κουμπαριά. Η κουμπαριά βέβαια δεν σήμαινε πως αίρωντο αυτομάτως όλες οι διαχωριστικές γραμμές της ενσωματώσεως στην κοινότητα, μιας και οι αντιλήψεις των τσιγγάνων για τον χώρο, τον χρόνο, το χρήμα και την εργασία, καθώς και μερικοί διαφορετικοί κώδικες ηθικής (*επαιτεία, μικροκλοπές, απάτες*), συντηρούσαν την επιφυλακτικότητα των άλλων ομάδων της οθωμανοκρατούμενης υπαίθρου και τους κρατούσαν πάντα στον χώρο του περιθωρίου. Δεν είναι τυχαίο που ακόμα και οι ενσωματωμένοι τσιγγάνοι έμεναν στην άκρη της πόλης ή του χωριού[15].

Η κλίση των τσιγγάνων στη μουσική, μνημονεύεται ήδη από τις αρχαιότερες πηγές που αναφέρονται σ' αυτούς. Η κλίση τους αυτή ήταν, που τους οδήγησε και στην αφομοίωση της τέχνης της μουσικής των χωρών μέσα στις οποίες περιπλανιώνταν, από την ανατολική Μεσόγειο, έως την Ιβηρική. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, όπως στην Ισπανία, στην Ουγγαρία και την Ρουμανία, έπαιζαν ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής, επιπρόσθετα δε, προσάρμοζαν την τοπική αυτή μουσική στο δικό τους πρωτότυπο στυλ[16, 17].

---

14. Βλ. σχετ. Τάκη Γιαννακόπουλου, *Οι Γύφτοι και το Δημοτικό μας Τραγούδι*, εκδ. Ατέρμων 1979. – Αντίθετα πιστεύει η Αλίκη Βαξεβάνογλου στο νεοεκδοθέν βιβλίο της: "Έλληνες Τσιγγάνοι – Περιθωριακοί οικογενειάρχες", εκδ. Αλεξάνδρεια 2001, η οποία δεν ενδιαφέρεται για την καταγωγή τους, αλλά για την κοινωνικοποίησή τους και την ένταξή τους στην νεοελληνική κοινωνία.

15. Βλ. σχετ. Τάκη Γιαννακόπουλου, *Οι Γύφτοι και το Δημοτικό μας Τραγούδι*, εκδ. Ατέρμων 1979 και Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

16. Βλ. σχετ. Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

17. Ντούσα Λημ., *Η τέχνη των Τσιγγάνων της Ελλάδας και του κόσμου*, εκδ. Βιβλιοτεχνία, σελ. 187 επ.

Σκούπαρι, Τσιγγάνος αρκουδιάρης και Τουρκαλβανοί μουσικοί με ikkitelli. Χαρακτικό του R.C. Woodville, 1880

Οι τούρκοι τσιγγάνοι, ή τουρκογύφτοι (επειδή ήταν μουσουλμάνοι στο θρήσκευμα), έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο μουσικό θέαμα και ακρόαμα της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η ιδιαιτερη παράδοση, όταν αναφέρεται στο επάγγελμα του μουσικού, ή του διασκεδαστή, συνήθως μνημονεύει αυτούς, ή άλλες μερίδες του πληθυσμού που δεν είχαν αφομοιωθεί, όπως τους Έλληνες, τους Εβραίους και τους Αρμένιους. Το γεγονός ότι, κατά τη διάρκεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, η μαρτυρική κατάθεση των τσιγγάνων και των μουσικών στα δικαστήρια, δεν γινόταν δεκτή ως έγκυρη, υπογραμμίζει την παραδοξότητα της θέσης τους, όπως δηλαδή συνέβαινε και επί Βυζαντίου με τους θυμελικούς-θεατρίνους[18].

Στις πόλεις, οι τσιγγάνοι, ήταν επίσης αυτοί που έπαιζαν μουσική στις γιορτές που οργανώνονταν στο Κιόσκι του σουλτάνου, ή του πασά, ενώ αυτοί βρίσκονταν πίσω από την μουσική και το ευρύτερο πνεύμα του θεάτρου σκιών, του karagöz και του Orta oyunu, όπου λάβαιναν μέρος[19].

Επίσης ντύνονταν σαν γυναίκες στους δημόσιους χώρους κι αυτό επειδή εθεωρείτο απρεπές στις γυναίκες να εμφανίζονται δημοσίως κάτι που σήμερα ακόμα στην Ινδία το κάνουν οι τσιγγάνοι ***Χίσρας***.

Εξαιτίας των αέναων περιοδειών τους στην αυτοκρατορία, οι τσιγγάνοι, απέκτησαν ένα άκρως πλούσιο ρεπερτόριο. Βέβαια η μουσική τους, οπωσδήποτε υπηρετούσε το δικό τους μοναδικό ιδίωμα μουσικής, όμως συγχρόνως συνταίριαζε και την συμβίωση της δημοφιλούς λαϊκής μουσικής με την λόγια-έντεχνη κλασσική οθωμανική μουσική.

Έπαιζαν τους χορούς της ανατολίας και της Ρούμελης μ' έναν ξεχωριστό δικό τους τόνο, ενώ γνώριζαν και το σύστημα των makam, το οποίο έπαιζαν με πιο ελεύθερο τρόπο και δίνοντας έμφαση στο ταξίμι[20].

Κατάφεραν ακόμα και να χρησιμοποιήσουν δυτικά όργανα, όπως το Κλαρίνο ή το βιολί, με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να εξυπηρετούν χωρίς πρόβλημα την ασυγκέραστη οθωμανική μουσική, ενώ πάντοτε υπερέβαλαν στο παίξιμο και τον χαρακτήρα των διαστημάτων της[21].

Οι χορεύτριες και οι χορευτές, ήταν αναγνωρισμένη συντεχνία σ' όλη την εγγύς

18. Βλ. σχετ. Τάκη Γιαννακόπουλου, *Οι Γύφτοι και το Δημοτικό μας Τραγούδι*, εκδ. Ατέρμων 1979 και Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

19. Βλ. σχετ. Ν. Σαρρή, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙ, ο Καθημερινός Βίος*, Πανεπ. παραδόσεις και Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

20. Βλ. σχετ. Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

21. Βλ. σχετ. Δέσποινας Μαζαράκη, *Το Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος.

Βαλκάνιοι ιπαίθριοι μουσικοί με λαούτο, νταΐρε και λύρα

ανατολή, όπου λογίζονταν ως επαγγελματίες ψυχαγωγοί και προσλαμβάνονταν για να χορέψουν σε ειδικές συνεστιάσεις και τελετές.

Παρόμοιοι τέτοιοι χορευτές-διασκεδαστές, ήταν οι ***Σελούχ*** ή Σετάχ στην Βόρεια Αφρική, οι ***Μπάστας*** στην Κεντρική Ασία, οι ***Χίσρας*** στην Ινδία, οι ***Γκινκ***, οι ***Ματρίμι***, οι ***Μου Κανάθ*** και οι ***Κχαγουάλς*** της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου[22].

Οι πρόσφατες οθωμανικές πηγές, μας δίνουν λίγες πληροφορίες για τους χορευτές και τις χορεύτριες και αυτό συμβαίνει γιατί ο χορός, όπως δηλαδή και στο Βυζάντιο, εθεωρείτο από μερικούς λογίους συγγραφείς, σαν απρεπής και σατανική δραστηριότητα, ειδικώτερα, όταν αυτή γινόταν από επαγγελματίες χορευτές και χορεύτριες.

Ευτυχώς όμως που έδιναν σημασία οι ξένοι περιηγητές, οι οποίοι στα ταξειδιωτικά βιβλία τους έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, τονίζοντας όμως πάντα, το χαλαρό ήθος και το αισχρό του χαρακτήρα του χορού.

Η γενική οθωμανική ονομασία για τους χορευτές αυτούς, ήταν Cengi, όπου συχνά εννοείτο και ευρύτερα ο διασκεδαστής.

Η ετυμολογία αυτής της λέξης είναι αμφίβολη, θα μπορούσε όμως να παράγεται, είτε από την άρπα Ceng, που έπαιζαν κυρίως οι γυναίκες, είτε από το cincene, που ορίζεται ως τσιγγάνος, μιας και η πλειοψηφία των χορευτριών και των χορευτών ήταν τέτοιοι, ενώ υπήρχε στενή σχέση ανάμεσα στους τσιγγάνους και το θέατρο σκιών. Δεν αποκλείεται μάλιστα το θέατρο σκιών στην οθωμανική αυτοκρατορία, από 1517 και εντεύθεν που ήρθε στην Πόλη από την Αίγυπτο επί Σελήμ Α΄, να είναι διαμορφωμένο από τους τσιγγάνους, αφού αυτοί ήταν οι κύριοι εκφραστές του, λειτουργώντας και ως συνδετικός κρίκος διαδόσεώς του σε όλα τα Βαλκάνια.

Η. Βούλγαροι - Σέρβοι - Αλβανοί - Ρουμάνοι

Για τους Βουλγάρους και την τυχόν μουσική τους παρουσία στην ζωή της Πόλης, δεν γνωρίζουμε και πολλά πράγματα, αφού οι πηγές δεν αναφέρονται ειδικά σ' αυτούς.

Μια φευγαλέα αναφορά, κάνει ο Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, στο οδοιπορικό του στην Πόλη του 1680[23], όπου αναφέρει Βουλγάρους κηπουρούς, οι οποίοι μαζί με τους Αρμένιους, δούλευαν στα πολυάριθμα μποστάνια της περιοχής Εγιούπ.

22. Βλ. σχετ. Τάκη Γιαννακόπουλου, *Οι Γύφτοι και το δημοτικό μας Τραγούδι*, εκδ. Ατέρμων, 1979.
23. Σχ. μετφ. Σούλα Μπόζη, εκδ. Τροχαλία, σελ. 77.

Βούλγαρος μουσικός με ταμπουρά

Βέβαια αυτό από μόνο του, δεν αρκεί για να μας κάνει να πιστέψουμε, πως οι Βούλγαροι δεν είχαν μουσική παρουσία και ότι ασχολούντο μόνο με άλλα επαγγέλματα. Απλά, κατά την άποψή μας, ως ορθόδοξοι, θα πρέπει να λογίζονταν μαζί με τους υπόλοιπους ρωμηούς, διασκεδαστές και οργανοπαίκτες, χωρίς να γίνεται κάποια ιδιαίτερη αναφορά στην καταγωγή τους.

Οι Βούλγαροι ξεκίνησαν το ταξείδι τους για την βαλκανική, από τις πεδιάδες που βρίσκονται κατά μήκος των βορείων συνόρων της Κίνας, ήδη από τον 1ο αιώνα μ.Χ. Αρχικά εγκαταστάθηκαν στη δυτική Σιβηρία, ενώ τον 4ο αιώνα βρέθηκαν στις Ρωσσικές πεδιάδες και από εκεί στην Αρμενία και τον Καύκασο. Οι πληθυσμοί αυτοί, όταν έφθασαν στις περιοχές της βαλκανικής, έφεραν μαζί τους μια στοιχειώδη νομαδική μουσική τέχνη, την οποία όμως εμπλούτιζαν συν τω χρόνω και με στοιχεία των λαών που ερχόντουσαν σε επαφή.

Έτσι η μουσική τους φαίνεται πως είναι μείγμα δύο διαφορετικών μουσικών πολιτισμών. Ο ένας έχει στοιχεία χριστιανικά, επηρεασμένος βαθιά από τον Βυζαντινό εκχριστιανισμό τους, ενώ ο άλλος διατηρεί τα παγανιστικά, προχριστιανικά χαρακτηριστικά του, που ίσως είναι και τα πιο "*γνήσια*" βουλγάρικα.

Οι βούλγαροι, ως λαός, αυτοπροσδιορίστηκαν και απέκτησαν εθνική συνείδηση γύρω στον 7ο αιώνα μ.Χ., υπό με την ηγεσία του γνωστού Ασπαρούχ.

Υπάρχουν ενδείξεις ότι ήδη από τον 13ο αιώνα, η βουλγάρικη εκκλησιαστική μουσική, άρχισε να γνωρίζει κάποια ανάπτυξη, καταφανώς βέβαια επηρεασμένη από την βυζαντινή. Μάλιστα υπάρχει και ανοικτή διεκδίκηση της καταγωγής του μεγάλου βυζαντινού μαΐστορα, Ιωάννη Κουκουζέλη, του εκ Παπαδοπούλων, ως βουλγάρου, αλλά επ' αυτού είχε απαντήσει ο αείμνηστος Σ. Καρράς. Αντίθετα από την εκκλησιαστική μουσική των Βουλγάρων, που βάδιζε στα βυζαντινά 'χνάρια, η λαϊκή μουσική τους, διατήρησε όλη της, την φρεσκάδα μέσω των λαϊκών χορών.

Εξάλλου, τα βασικότερα όργανα της βουλγάρικης μουσικής, με τα οποία εκφράζονται οι χορευτικού λαϊκοί χοροί, ειδικά στα νοτιοανατολικά και κεντρικά Βαλκάνια είναι, η λύρα (gusla ή gadulka), ο ταμπουράς (tambura), η γκάιντα (gaida) και το πνευστό καβάλι (kaval).

Μερικοί επαγγελματίες μουσικοί, κυρίως Τσιγγάνοι, από τα τέλη του 19ου αιώνα, άρχισαν να χρησιμοποιούν ακόμα, το κλαρίνο, την τρομπέτα, το τρομπόνι, το βιολί, το ντέφι και το νταούλι. Οι μπάντες χάλκινων πνευστών που συχνά ακούγονται στις παλιές ηχογραφήσεις, των αρχών του 20ού αιώνα, δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα από τους βαλκανικούς λαούς, σε μίμηση των αντιστοίχων οθωμανικών στρατιωτικών ορχηστρών, που μετά το 1828, είχαν αντικαταστήσει την ορχήστρα των Γενιτσάρων, "*μεχτέρ*".

XVII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΡΩΜΗΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (17ος-20ός αι.)

Η σημασία των Ρωμηών συνθετών της Πόλης, στην εξέλιξη της μουσικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι πολύ μεγάλη, όσον αφορά τη σύνθεση, τη δεξιοτεχνία και την οργανοποιία. Αναφέρω χαρακτηριστικά ως συνθέτη τον Ζαχαρία τον Χανεντέ (1750). Υπήρξε σύγχρονος του Δανιήλ Ηρωτοψάλτη, ήταν τραγουδιστής του Παλατιού και συνέθετε κυρίως μπεστέδες (*είδος καλοφωνικών ασμάτων*) που θεωρούνται αριστουργήματα, γι' αυτό και τον κατατάσσουν στους συνθέτες της πρώτης γραμμής της οθωμανικής μουσικής. Στους δεξιοτέχνες επιλεκτικά αναφέρω τον Καστοριανό γουναρά Άγγελο ταμπουρί, δάσκαλο στο ταμπούρ το πρίγκηπα Δ. Καντεμίρ. Στους οργανοποιούς, τέλος, ο πιο φημισμένος κατασκευαστής ουτιών είναι ο Μανώλης Βένιος (1850-1915), που εισήγαγε πολλές καινοτομίες στην κατασκευή του οργάνου.

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

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

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

γ) Τα μουσουλμανικά τάγματα των Μεβλεβί και των Μπεκτασί, που καλλιέργησαν τη μουσική, την ποίηση και τον χορό και είχαν δεχτεί κατά την περίοδο των Σελτζούκων την επίδραση του χριστιανικού μοναχισμού. Πολλοί Ρωμηοί μουσικοί, μεταξύ των οποίων ο Πέτρος Λαμπαδάριος και ο Ζαχαρίας ο Χανεντές, ήρθαν σε επαφή με τους Μεβλεβί ντερβίσηδες, μέσα στα μοναστήρια (τεκκέ) και τα σπίτια (Μεβλεβί χανέ) της αδελφότητας.

Η μουσική αυτή, άγνωστη για τους σύγχρονους Έλληνες, μα διάσημη για όλον τον μουσουλμανικό κόσμο, πρέπει να βρει τη θέση που της αρμόζει στην ιστορία του πολιτισμού, ως συνδετικός κρίκος μεταξύ της εκκλησιαστικής μουσικής και της δημοτικής παράδοσης, αλλά και μητέρα του ρεμπέτικου τραγουδιού που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα από τους μικρασιάτες πρόσφυγες. Μέσα σε αυτή τη μουσική θα βρούμε καλαισθησία, μεράκι, ύφος που μπορεί να συγκινεί βαθιά, μα πάνω από όλα το ήθος μιας τέχνης που την διέπουν η αξιοπρέπεια του ανθρώπου και η αγάπη για τη ζωή και τη δημιουργία. Μπορούν επίσης να βρούμε υλικό ήχων και ρυθμών, στη θεωρία και τη πράξη, όλοι οι παίκτες παραδοσιακών οργάνων, όπως το ούτι, το λάουτο, το κανονάκι, το νέυ, η λύρα και ο ταμπουράς.

Η Κωνσταντινούπολη, ως αυτοκρατορική πρωτεύουσα για περισσότερους από δεκαέξι αιώνες, ήταν φορέας μιας σχεδόν αδιάκοπης λόγιας παράδοσης, που ως κύριο

χαρακτηριστικό έχει –ακόμα και κατά τους μέσους χρόνους– την επώνυμη δημιουργία. Σ' αυτή την πόλη βρίσκεται ο μίτος που συνδέει το αρχαίο παρελθόν του ελληνισμού με το παρόν. Ο πιο δημιουργικός δρόμος για να βρούμε τις βάσεις του λόγιου πολιτισμού μας είναι η μεθοδική έρευνα όλων των γνωστικών περιοχών, στις οποίες μπορούμε να ανιχνεύσουμε τέτοιου είδους δραστηριότητες. Το εγχείρημα αυτό είναι δύσκολο, αν αναλογιστούμε τα ιδεολογικά προβλήματα που ανακύπτουν από το ότι οι Έλληνες έδρασαν σε πολλά ετερόκλητα πολιτιστικά περιβάλλοντα, όπως παραδείγματος χάρη η Ρωμαϊκή και η Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Μέσα στο αστικό περιβάλλον, κυρίως της Πόλης, οι Ρωμηοί μουσικοί, έχοντας ως εφόδια, τη μουσική κληρονομιά του παρελθόντος και το έμφυτο ταλέντο τους, δημιουργήσαν συνθέσεις εξαιρετικής ποιότητας. Από αυτές έχουν διασωθεί σχετικά πολύ λίγες. Ενώ δηλαδή γνωρίζουμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος της περιόδου βρίσκοταν Ρωμηοί μουσικοί στο Παλάτι και ότι σε μεγάλο βαθμό Ρωμηοί ήταν αυτοί που διαμόρφωναν τη «μουσική της ταβέρνας» (meyhane) –αφού μουσουλμάνοι απαγορευόταν να είναι ιδιοκτήτες ταβέρνες– είναι πολύ λυπηρό το γεγονός ότι δεν έχουν διασωθεί πολλές συνθέσεις τους. Με τις μεταγραφές μουσικών καταγραφών, κυρίως του 17ου και 18ου αι., έχουμε στη διάθεση μας κάπως περισσότερες συνθέσεις τους.

Μία άλλη πηγή που μπορεί να μας διαφωτίσει για τη δράση των λογίων συνθετών, είναι οι «μισμαγιές» με μουσική σημειογραφία για τις οποίες έχουμε αναφερθεί επισταμένως σε άλλο κεφάλαιο.

Από τις χειρόγραφες μισμαγιές, θα λάβουμε υπόψη μας μόνο το χφ. 1428 της Ι.Μ. Βατοπαιδίου του Νικηφόρου Καντουνιάρη ή Ναυτουνιάρη του Χίου, Αρχιδιακόνου του Πατριαρχείου Αντιοχείας, με τον τίτλο «Μελπομένη», το οποίο φωτογραφίσαμε ολόκληρο, τον Αύγουστο του 1997, με την άδεια του σεβαστού ηγουμένου της ιεράς μονής και μέρος του παραθέτουμε ως επίμετρο στην παρούσα διατριβή.

Η πρώτη αναφορά για μία μη εκκλησιαστική μουσική δραστηριότητα Ρωμηών μουσικών βρίσκεται στο χρονικό «Έκθεσις Χρονική», πιθανώς του Θεοδοσίου Ζυγομαλά (Σ. Λάμπρος, 1969), που πρωτοεκδόθηκε το 1584 και αναφέρεται στο βίο ορισμένων αυτοκρατόρων, σουλτάνων και πατριαρχών.

Σύμφωνα μ' αυτό το χρονικό, όταν γύρω στα 1480 ο Πορθητής έμαθε ότι οι Ρωμηοί έχουν σύστημα γραφής και καταγράφουν τις μελωδίες, κάλεσε δύο ψάλτες, τον Γεώργιο, τον οποίο κακώς ο Παπαδόπουλος ταυτίζει με τον Γρηγόριο Μπούνη Αλυάτη (Πατρινέλης, 1969), και τον Γεράσιμο:

> *«Έμαθε δε και όπως οι Ρωμαίοι οι ψάλται γράφουσι τας των μελωδουμένων φωνάς (ώρισε γουν ίνα τραγωδήση τις Πέρσης όνπερ είχεν αυτόν εκλεκτόν επιστήμονα (ετραγώδει ουν εκείνος το τεσνήφι [tasnif], ο δε κυρ Γεράσιμος και Γεώργιος ο ψάλτης έγραφον τας φωνάς (τελειώσαντες δε και σχηματίσαντες αυτό, ώρισεν όπως ψάλλωσι και αυτοί εμπροσθέν του αυθέντη το αυτό και υπέρ τον τραγωδήσαντα πρώην (ήρεσε τω βασιλεί και απεδέχθη και εθαύμασε την των Ρωμαίων λεπτότητα (έδωκε δε αυτοίς δωρεάς και ώρισεν ό,τι ο αν αιτήσωνται δούνται αυτοίς. Ο δε Πέρσης πεσών προσεκύνησεν αυτούς εκπλαγείς το παράδοξον».*

Σε ένα χειρόγραφο της εποχής εκείνης, το οποίο βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη Αθηνών με τον αριθμό 2401, στο κάτω μέρος του 122ν φύλλου, βρίσκεται μια σύνθεση με τίτλο «Περσικόν» σε περσική γλώσσα, γραμμένη με ελληνικούς χαρακτήρες (Vlimirovic, 1973). Μπορούμε δηλαδή να συμπεράνουμε ότι η καταγραφή που έκαναν οι δύο ψάλτες του προηγούμενου επεισοδίου ήταν πραγματοποιήσιμη με τη σημειογραφία της εποχής και άρα το γεγονός είναι αληθινό. Για εκείνη τη εποχή είναι χαρακτηριστικό το ιστορούμενο από τον Κομνηνό-Υψηλάντη, στο έργο τους *Τα μετά την Άλωσιν* (σελ. 139), ότι το 1635, ο Πέρσης αυλικός μουσικός Εμιργκέν-ογλούς άκουσε από το παράθυρό του ένα «Ρωμαίο» να τραγουδά πολύ ωραία. Αφού του έδωσε συγχαρητήρια και «δώρον αξιόλογον» είπε στο Σουλτάνο που παρευρισκόταν εκεί τα εξής: «*Οι ιστορικοί μας ομολογούσι τας αρετάς αυτών [των Ρωμηών], αλλά εγώ εις τόδε δεν είχον συνομιλήσει τινί αυτών, όπου να με φανή αξίας δια την υπόληψιν κα την φήμην όπου είχαν αποκτήσει εις τους παρελθόντας χρόνους [...] ήθελα νομίσει ευτυχή εμαυτόν αν εγινόμην μαθητής αυτού του Ρωμαίου*».

Εκείνη την περίοδο, –όπως προαναφέρθηκε–, βρισκόταν στην Αυλή ως μουσικός και μεταφραστής ένας Πολωνός αιχαμάλωτος, ο Wojciech Bobowski, ο οποίος είναι ο πρώτος που κατέγραψε, σε δυτική σημειογραφία της εποχής του, μια συλλογή επωνύμων, αλλά και μη, μουσικών κομματιών. Σ' αυτή τη συλλογή για πρώτη φορά συναντάμε κομμάτι ενός συνθέτη με το όνομα «Papaz» (Elcin Ali Ufki, σελ. 210). Μισό αιώνα αργότερα, σε αντίστοιχη συλλογή του Δημητρίου Kantemir, συναντάμε κομμάτια που είχαν για συνθέτες «Papaz», «Ferruh papaz», «Ruhban» (ιερομόναχος) κ.ά.

Για τη δράση τυχόν **ιερέων** μουσικών δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Χαρακτηριστική ίσως περίπτωση είναι ο Πρωτοψάλτης Θεοφάνης Καρύκης (1578), ο οποίος αργότερα έγινε και Πατριάρχης. Για τη μουσική δραστηριότητα του Καρύκη γνωρίζουμε ότι, εκτός από Πρωτοψάλτης,ήταν ο πρώτος μεταβυζαντινός που συνέθεσε «*εθνικά*» κομμάτια και δεν είναι διόλου απίθανο να είναι ένας από τους προαναφερθέντες ιερείς μουσικούς. Π.χ. μετά το «εθνικό» του κράτημα στο χφ. 305 Ι.Μ. Ξηροποτάμου, φ. 310ω, ακολουθεί ένα «περσικόν» σε ήχο πλάγιο του τετάρτου (Rast).

Λίγο νωρίτερα, το 1562, ένας άλλος λόγιος ιερομόναχος, ο Λεόντιος, ο επονομαζόμενος Κουκουζέλης, καταγράφει στον κώδικα 1189 της Ι.Μ. Ιβήρων δύο συνθέσεις, τη μία με ελληνικούς στίχους και την άλλη με στίχους στα οθωμανικά[1]. Πρόκειται για δύο λόγιες συνθέσεις, γιατί από τη δομή του στίχου και από τα ενδιάμεσα παρεμβάλλομενα «τερενούμ» φαίνεται ότι δεν είναι δημοτικά τραγούδια. Όπως αναφέρει ο Π. Ταμπούρης τέτοιου είδους συνθέσεις καταγράφονται και σε άλλους κώδικες, όπως για παράδειγμα στον κώδικα 1080 της Ι.Μ. Ιβήρων, γραμμένον από τον Κοσμά ιερομόναχο Μακεδόνα τον Ιβηρίτη το έτος 1668.

Συνοψίζοντας μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μέχρι τα μέσα του 17ου αι., μάλλον δεν υπήρχαν ελεύθεροι Ρωμηοί μουσικοί μέσα στο σεράι, αν αφαιρέσουμε τους τυχόν δούλους, άνδρες και γυναίκες και τους devsirme γενίτσαρους, αφού την μουσική του

1. Σχετ. Π. Ταμπούρης, ένθετο στο cd «ΜΙΣΜΑΓΙΑ».

σεραγιού, τουλάχιστον κατά τίτλο, φαίνεται να επηρέαζαν, κυρίως Πέρσες[2]. Οι ελεύθεροι Ρωμηοί συνθέτες, φαίνεται πως περιορίζονταν στις συνάξεις των ομόδοξων Ρωμηών αριστοκρατών, στις ταβέρνες, που ήταν ο κατεξοχήν χώρος έκφρασής τους, και φυσικά στην εκκλησιαστική μουσική.

Α. Οι Ρωμηοί/Έλληνες συνθέτες των καλοφωνικών ειρμών και των κρατημάτων

Αυτοί ήταν:

Γεώργιος Πράσινος. Ο συνθέτης της "Ψαλτήρας". Ήταν ιερέας, Οικονόμος και Πρωτοψάλτης από την Αθήνα. Έζησε πριν την άλωση.

Πέτρος Γλυκύς ο Μπερεκέτης, επωνυμούμενος από την τουρκική λέξη μπερεκέτ (αφθονία). Ήταν περίφημος συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής του 18ου αιώνα.

Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Πρωτοψάλτης και Κωνσταντινοπολίτης στην καταγωγή. Έζησε τον 18ο αιώνα. Μαθήτευσε στην μονή Βατοπαιδίου του Αγίου Όρους, στον ονομαστό μουσικό της εποχής Δαμιανό.

Λέγεται ότι συνέτεμνε τις μελωδίες των μελωδικών "Θέσεων", είτε τις μετέβαλλε αποβλέποντας στο μελωδικότερο και εκφραστικότερο. Πέθανε το 1748, την ημέρα της Μεγάλης Παρασκευής.

Δανιήλ Πρωτοψάλτης. Έζησε τον 18ο αιώνα. Γεννήθηκε στον Τύρναβο της Θεσσαλίας. Ήταν μαθητής του Π. Χαλάτζογλου. Ο Χρύσανθος Μαδυτινός αναφέρει στο "Θεωρητικό Μέγα της Μουσικής" (1814) για τον Δανιήλ: "Προτέρημα δε του Δανιήλ είναι το εμβριθές και πλούσιον της ευρέσεως, διότι όταν έμβαινεν εις φθοράν, επέμενε κατακόρως εις το μέλος της, εκείθεν ταχέως μη μεταβάνων. Τούτο δε μάλιστα το αξιέπαινον του μελοποιού... Φίλος δε ων ο Δανιήλ τω Ζαχαρία τω Χανεντέ (μελωδού), εμάνθανε παρ' αυτού πολλά περί της εξωτερικής μουσικής ωσαύτως και ο Ζαχαρίας εδιδάσκε του Δανιήλ αμοιβαίως εκκλησιαστικά μέλη". Ο Δανιήλ εμέλισε ύμνους, κρατήματα, δοξολογία σε ήχο Βαρύ επτάφωνο, ένα πολυέλεο "Δούλοι Κύριον", χερουβικά κ.α. Πέθανε την 23 Δεκεμβρίου 1789.

Μελέτιος ο Σιναΐτης ο Κρης (ο παλαιός). Έζησε στις αρχές του 18ου αιώνα. Έχει συνθέσει κυρίως καλοφωνικούς ειρμούς.

Β. Σημαντικοί Ρωμηοί/Έλληνες συνθέτες κοσμικής (εξωτερικής) μουσικής

Αυτοί είναι:

Ο Αγγελής

Στο δεύτερο μισό του 17 αι. έχουμε τη δραστηριότητα του Αγγελή. Ήταν μουσικός στο Παλάτι και μάλιστα ο πιο ακριβοπληρωμένος, αφού έπαιρνε μισθό 40 ακτσέδες

2. Feldman, 1996, σελ. 65, *Music of the Ottoman Court*, εκδ. Pan.

ημερησίως. Ο Αγγελής ήταν tanburi, δηλαδή έπαιζε ταμπούρ. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι είναι ο πρώτος αυλικός μουσικός που στις πηγές αναφέρεται ως «tanburi» Angeli.

Ο Dmitrie Cantemir

Ο Ταταρικής μάλλον καταγωγής, Μολδαβός χριστιανός ορθόδοξος πρίγκηπας Δημήτριος Cantemir (1673-1727), ήταν γιος του Κωνσταντίνου, βοεβόδα της Μολδοβλαχίας. Το ενδιαφέρον του για τη μουσική εκδηλώθηκε εξαιτίας του πατέρα τους, αφού και αυτός μάλλον ήταν μουσικός, οπότε διετέλεσε μαθητής του Αγγελή, λόγω δε της χριστιανικής του πίστης, λογίζεται ως Ρωμηός συνθέτης της οθωμανικής μουσικής.

Η οικογένειά του, προφανώς είχε από παλιά, μουσικά ενδιαφέροντα, αφού, από την εποχή που ήταν εγκατεστημένη στην Κριμαία, ένας Τάταρος ηγέμονας, πρόγονος του Δημητρίου, ήταν συνθέτης. Υπάρχει μάλιστα και μια σύνθεση του στο χειρόγραφο του προαναφερθέντος Wojciech Bobwski σε makam neva. Το 1687, σε ηλικία 14 χρόνων, έφτασε στην Πόλη. Εκτός των άλλων ενασχολήσεων, έμαθε και μουσική από τον Ahmed Celebi, αλλά και από τον Αγγελή, όπως ήδη αναφέραμε.

Όπως αναφέρει ο Παπαδόπουλος (Συμβολαί), *«Δεξιώς εχειρίζετο και τον αραβικόν πλαγίαυλον [νέι] ως και τη πανδουρίδα [tanbur]»*. Υπήρξε συγγραφέας πολλών ιστορικών και λοιπών συγγραμμάτων, όπως το περίφημο Historia Incrementorum atque Decrementourm aulae Othmanicae, 1716 (Ιστορία της ανόδου και της πτώσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας).

Ως προς τη μουσική, συνέγραψε το πολύτιμο Kitab-i ilmu l-msiki ala vechi l hurufat. Αυτό το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη, στο πρώτο από τα οποία (θεωρητικό) περιγράφει την προσωπική του αντίληψη για τη θεωρία της μουσικής και τον τρόπο εκτέλεσης στην εποχή του, ενώ στο δεύτερο καταγράφονται περί τα 350 κομμάτια με δικής (;) του έμπνευσης σημειογραφία.

Ο Cantemir φέρεται και ως συγγραφέας αντίστοιχου θεωρητικού βιβλίου στα Ελληνικά, το οποίο υποστήριξε ότι «βρήκε» ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Εκτός των άλλων ο Δημήτριος Cantemir, ήταν και συνθέτης. Λέγεται ότι συνέθεσε πάνω από από 150 κομμάτια, εκ των οποίων η Ρουμάνα μουσικολόγος J. Popesku κατάφερε να συγκεντρώσει μόνο 43 που επιβίωσαν και αποδίδονται σ' αυτόν. Ειδικότερα, το Νο 39 της συλλογής της J. Popesku μπορούμε να δούμε ότι είναι ένας beste, χωρίς τους στίχους, και είναι αποθησαυρισμένο από τη συλλογή του Hasan Talaat[3].

Αυτό το κομμάτι, όπως υποστηρίζει ο Π. Ερευνίδης[4], κακώς αποδίδεται από τις οθωμανικές πηγές στον Cantemir, αφού, όπως προκύπτει στη σελίδα 339, του χφ. «Μελπομένη» (αρ. 1428 Ι.Μ.) Ι.Μ. Βατοπεδίου, το συνέθεσε ο δραγουμανάκης Γεώργιος Νικολάου Σούτζος. Όπως μάλιστα αναφέρει ο συγγραφέας της «Μελπομένης» Νικηφόρος Καντουνιάρης ή Ναυτουνιάρης, αυτόν τον μπεστέ τον συνέθεσε ο προαναφερθείς Γεώργιος «ένεκα της αποθανούσης θυγατρός αυτού» και μάλιστα τον είχε

3. Βρίσκεται επίσης στη συλλογή της «Πανδώρας» με λόγια στα Ελληνικά.

4. Σχετ. *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

Ο Ζαχαρίας ο hanente

ακούσει από τον ίδιο τον συνθέτη. Το κομμάτι αυτό έχει και στίχους στα οθωμανικά (Suhmesrebdir, zarif). Φαίνεται λοιπόν ότι ο Cantemir συνέθεσε μόνο οργανικά κομμάτια, γιατί όλες οι υπόλοιπες συνθέσεις που αποδίδονται σ' αυτόν είναι οργανικές.

Άλλοι δύο χριστιανοί μουσικοί από τη Μολδοβλαχία

Για έναν άλλο μουσικό από τη Μολδαβλαχία γνωρίζουμε πολύ λίγα, και αυτά από μια υποσημείωση στον Παπαδόπουλο (σελ. 345), όπου αναφέρεται ως **Μυρώνης (Kemani Myron)**, καταγόμενος από το Ιάσσιο (πέθανε το 1842). Ο Μυρώνης ή Μύρων (βιολί), μαζί με τον περίφημο Εβραίο Ισαάκ Fresko-Romano (ταμπούρ), ήταν οι σημαντικότεροι μουσικοί του Παλατιού στην εποχή τους. Γνωρίζουμε μάλιστα ότι οι μισθοί αυτών των δύο μουσικών ήταν 80 και 40 ακτσέδες αντιστοίχως. Αργότερα ο Ισαάκ έμαθε βιολί, προφανώς από τον Μυρώνη.

... και ο Γιωβαννίσκος ο Μολδοβλάχος

Μαθητής του Μυρώνη ήταν ο Γιωβαννίσκος ο Μολδοβλάχος, ο οποίος «*ηγαπάτο μεγάλως υπό του Σουλτάνου Μαχμούτ και των υπουργών αυτού και αυλικών, εδίδασκε δε την μουσικήν εις τα ανάκτορα και ελάμβανε επί τούτω γεναίαν σύνταξιν*». Κατά τον Κυριάκον Φιλοξένην τον Εφεσιομάγνητα, «*εγένετο θύμα του πάθους της μέθης, διότι το 1840 εν καταστάσει μέθης διατελών, εις τας οδούς της Αιγύπτου κατεκάη εν ώρα νυκτός εκ των φλογών, αι οποίαι εκ του κρατουμένου υπ' αυτού και αναφλεγέντος χαρτίνου φανού μετεδόθησαν και εις τα ενδύματα αυτού*».

Αλλά ας γυρίσουμε στους γνωστούς μουσικούς που έδρασαν μετά τον Cantemir:

Ο Χανεντές Ζαχαρίας, ο «Θεσπέσιος»

Γύρω στα 1700, έδρασε, ένας από τους μεγαλύτερους Ρωμηούς συνθέτες της Πόλης, ο περίφημος Ζαχαρίας ο Χανεντές (1680-1750), «*Βυζάντιος την πατρίδα, φίλος και σύγχρονος του Δανιήλ Πρωτοψάλτου παρ' ου εδιδάχθη και την εκκλησιαστικήν μουσικήν*». Όμως και ο ίδιος εδίδαξε την εξωτερική μουσική στον Δανιήλ.

Αναφέρει λοιπόν ο Χρύσανθος: «*Εμέλιζε, λέγουσί τινες, ο Ζαχαρίας ειρμούς, έγραφε δε το μέλος αυτών με τους μουσικούς χαρακτήρας ο Δανιήλ (όμως επειδή δεν τους παρέδωκεν εις τους μαθητάς του, το μέλος αυτών αγνοείται, με όλον ότι πολλοί ψάλτι τους έχουσιν*».

Ο Ζαχαρίας ως αυτοκρατορικός μουσικός επί σειρά ετών, τραγουδούσε στο Παλάτι δικά του κομμάτια, με αποτέλεσμα ο σουλτάνος να εκφράζει συχνά την ευχαρίστησή του (Selahi Efendi, Ημερολόγια). Έπαιζε επίσης και ταμπούρ. Το κυρίως επάγγελμά του ήταν γουναράς και σε πολλές παλιές αναφορές εμφανίζεται μ' αυτή την ιδιότητά του, επίσης και ο Ζαχαρίας είχε όνομα στα τουρκικά, όπως και πολλοί άλλοι Ρωμηοί

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος ή Petraki i Kebir

συνθέτες πιο πριν. Το όνομα αυτό ήταν «Mir Cemil», που μεταφράζεται «Θεσπέσιος Κύριος». Επειδή λοιπόν σε πολλά παλαιά χειρόγραφα αναφέρεται μια ως Ζαχαρίας και μια ως Mir Cemil, πολλοί σύγχρονοι Τούρκοι μουσικολόγοι, πιστεύουν ότι υπάρχει πιθανότητα να έγινε μουσουλμάνος στα τελευταία χρόνια[5]. Αυτό όμως δεν είναι δυνατό να συμβαίνει, γιατί τότε δεν θα αναφερόταν από τις Ελληνικές πηγές ως Ζαχαρίας. Αλλά και από τις οθωμανικές πηγές δεν θα αναφερόταν μόνο με το «μουσουλμανικό» του όνομα (Cemil), αλλά και με τα δύο συγχρόνως. Το «Mir Cemil» είναι λοιπόν ένα παρατσούκλι και όχι ένα όνομα, πράγμα σύνηθες για την εποχή εκείνη, αλλά και αργότερα, όπου πολύ συχνά, όπως γνωρίζουμε, το όνομα π.χ. Θεόδωρος γινόταν «Tanri Verdi».

Όπως μάλιστα αναφέρει ο Yilmaz Oztuna, το ύφος των συνθέσεών του, απονέει έναν «ορθόδοξο μυστικισμό» και οι μουσικές του γραμμές είναι βαρειές και εξαιρετικά δεμένες. Είναι πράγματι τόσο αρμονικές οι μελωδίες του και το δέσιμο της κάθε νότας με την προηγούμενη, που τα κομμάτια του μοιάζουν με ένα πλεκτό, όπου όχι μόνο οι κόμποι του είναι καλά πλεγμένοι αλλά και το τελικό σχέδιο είναι μεγαλειώδες. Ο Ζαχαρίας συν τοις άλλοις συνέθεσε και εκκλησιαστικά μαθήματα. Πέθανε περί τα 1750, πράγμα που σημαίνει ότι ο Δανιήλ ήταν φίλος του όταν ο Ζαχαρίας διήνυε τα χρόνια της νεότητάς του.

Ο Πέτρος Λαμπαδάριος

Έχουμε αναφερθεί ήδη πολλές φορές στην μουσική του προσωπικότητα. Ήταν σύγχρονος του Δανιήλ και όλες οι Ελληνικές πηγές, όπως ο Χρύσανθος και ο Παπαδόπουλος, τον αναφέρουν ως τον πιο γνωστό μουσικό της εποχής του. Για τους Ρωμιούς, ο Πέτρος ήταν ο μεγαλύτερος *"εξωτερικός"* μουσικός που ανέδειξε η ομογένεια. Έχαιρε της εκτιμήσεως όχι μόνο των Mevlevi Δερβίσων, αλλά και αυτού του Σουλτάνου. Είναι πολύ γνωστές οι δύο μαρτυρίες που αναφέρει ο Παπαδόπουλος και που έχουν ώς εξής:

Α. *Υπό των εγκρατών της αραβοπερσικής μουσικής ο Πέτρος εκαλείτο και εκηρύττετο Χότζας (διδάσκαλος), και εκ κοινής συμφωνίας ουδέν υπ' αυτών ποίημα εμουσουργείτο άνευ της αδείας αυτού, διότι ό,τι εκείνοι επί μακρόν μοχθούντες εμέλιζον, αυτός άπαξ ακούων ψαλλόμενον είχε την δεξιότητα αμέσως διά της οξείας αυτού αντιλήψεως να το υποκλέπτει δια της μουσικής γραφής και καλλωπίζων να το παραδίδη εις αυτόν τον μελοποιήσαντα ως νεοφανές δήθεν ποίημα αυτού. Ένεκα δε της πα-*

5. Σχετ. *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

ραμίλλου ταύτης αντιλήψεως και μιμήσεως του διέσωσε ποτέ και την υπόληψιν των Οθωμανών του παλατιού μουσικών. Και ιδού πώς. Τω 1770 αφίκοντο εκ Περσίας εις Κωνσταντινούπολιν τρεις Οθωμανοί χαneντέδες φέροντες εν νέον και ανέκδοτον άσμα αυτών, όπερ επί μακρόν χρόνον συντάξαντες, προυτίθεντος να ψάλωσι το πρώτον ενώπιον του Σουλτάνου την ημέραν του Βαϊραμίου. Τούτο εθεώρουν ως προσβολήν και εδυσθύμουν οι αυλικοί μουσικοί και πάντες οι έμπειροι μουσικοί της Κωνσταντινουπόλεως. Τέλος απεφάσισαν να ζητήσωσι τας περί τούτο οδηγίας του περιωνύμου μουσικού Πέτρου. Τη συμβουλή δε του ομογενούς μουσικοδιδασκάλου το άσμα κατεσχέθη δια τους ακολούθου τεχνάσματος: Τους τρεις ξένους μουσικούς προσεκάλεσαν εις γεύμα οι δερβίσιδες του εν Πέραν Τεκκέ (μοναστηρίου), οίτινες αφ' αου διηρέθησαν εις τρεις τάξεις κατά τους εαυτών βαθμούς, πρώτον ενεφνίσθη ενώπιον των ξένων η μία τάξις, η προσφέρουσα δήθεν το γεύμα, ητις αφού συνευθύμησε παρεκάλεσε τους εκ Περσίας μουσικούς να τραγωδήσωσι κατ' αρχάς μεν εκ των συνήθων ασμάτων μετά των μουσικών οργάνων, είτα δε και το άσμα, όπερ έμελλον να ψάλωσι κατά την εορτήν του Βαϊραμίου ενώπιον του Σουλτάνου. Η παράκλησις των δερβίσιδων εισηκούσθη, ο δε Πέτρος εν καταλλήλω θέσει διαμένων κεκριμμένος υπέκλεπτε δια της μουσικής γραφής το άσμα. Αλληλοδιαδόχως παρέστησαν εν τω γεύματι και οι αποτελούντες την δευτέραν και τρίτην τάξιν των Δερβίσιδων, οι δε μελωδοί προς ευχαρίστησιν αυτών επανελάμβανον το άσμα (ούτω λοιπόν το άσμα εψάλη τρις, ο δε Πέτρος, αφού εκαλλώπισε τούτο και έγραψεν επί του χάρτου, είτα εφαίνετο ερχόμενος εκ του προαυλίου του Τεκκέ προς το μέρος του συμποσίου. Πάντες οι συνδαιτυμόνες Δερβίσιδες προεξανέστησαν προς υποδοχήν του Πέτρου λέγοντες «Χότζα γκελίορ» (ο διδάσκαλος έρχεται) (αμέσως δε τον μεν Πέτρον συνέστησαν προς τους τρεις ξένους μουσικούς ως τον άριστον μουσικόν, του δε ξένους προς τον Πέτρον ως εξόχους μουσικούς και ψάλλοντος ασμά τι αυτών αμίμητον. Αφού δε εψάλη και πάλιν το άσμα υπό των ξένων μουσικών προς ευχαρίστησιν και του ρωμαίου διδασκάλου των Δερβίσιδων, ο Πέτρος παρετήρησε μετά σοβαρότητος αυτοίς ότι το ψαλέν είναι μελοποίημα αυτού, και ότι τούτο μαθητής τις αυτού εκ των διεσπαρμένων εις Αραβίαν και Περσίαν εδίδαξε προς αυτούς αναμφιβόλως ουχί εντελώς και ακριβώς. Επί τούτω οι ξένοι μουσικοί εταράχθησαν ισχυριζόμενοι ότι το μουσούργημα είναι έργον αυτών, ότι προς σύνθεσιν αυτού μεγάλως εμόχθησαν, και ότι αφίκοντο εις Κωνσταντινούπολη όπως ψάλωσιν αυτό το πρώτον ήδη ενώπιον του Σουλτάνου κατά το Βαϊράμιον (ο δε Πέτρος εξήγαγεν εκ του θηλακίου του το άσμα και έψαλεν αυτό κεκαλλωπισμένον προς πανδουρίδα. Σοβαρά δε επί τέλους λογομαχία συνήφθη μεταξύ αυτών, καθ' ην, εις των ξένων μελωδών κατέθραυσεν εν παραφόρω οργή την πανδουρίδα του Πέτρου, έτερος δε εξ αυτών γινώσκων ότι οι Γραικοί έχουσι γραπτήν μουσικήν ενόησε τον δόλον και ώρμησε να φονεύση τον Πέτρον δια του εγχειριδίου του. Εκ του τολμήματος τούτου επωφεληθέντες οι Δερβίσιδες έδησαν τας χείρας και τους πόδας των τριών μελωδών και τους εφυλάκισαν εις τι μέρος του Τεκκέ, αφού προηγουμένως τους ενέπυτσαν και τους εξύβρισαν. Μετ' ολίγας ημέρας εξωρίσθησαν οι ξένοι μελωδοί ως αγύρται, και ούτω διεσώθη η υπόληψις και αξιοπρέπεια των μελωδών της Κ/πόλεως, ταύτα ενέπλησαν χαράς τους αυλικούς μουσικούς, οι δε Δερβίσιδες εις ένδειξιν ευγνωμο-

σύνης προς τον Πέτρον ενέγραψαν το όνομα αυτού «Χιρσίζ Πέτρος» εις το ιερόν δελτίον της παρουσίας των ενδόξων αυτών σέχιδων.

Β. *Ως εκ του προεκτεθέντος ιστορικού, η φήμη του Πέτρου έφθασεν εις τας ακοάς του φιλομουσοτάτου Σουλτάνου Χαμίτ του Α, όστις και διέταξεν όπως ελευθέρως εισέρχηται ο έξοχος μουσικός εις τα ανάκτορα. Αλλά το εξής αξιομνημονευτόν γεγονός εκίνησε την μήνιν του Σουλτάνου κατά του Πέτρου: Ημέραν τινά ο Σουλτάνος αναχωρήσας εκ των ανακτόρων του Βυζαντίου μετέβη εις το κατά Μπαλουκ Παζάριον τέμενος (Γενή Τζαμί), δειπνήσας δε διενυκτέρευσεν εις το περίπτερον του τεμένους. Την αυτή εσπέραν κατά σύμπτωσιν μετέβη και ο Πέτρος προς επίσκεψιν τους εν τω ρηθέντι τεμένει μεγαλοφωνοτάτου μεϊζίνη (ιεροψάλτου), παρω και συνεδείπνησε. Κατά το δείπνον πολύς λόγος εγένετο περί του περιωρισμένου μέλους «σελάκ» του επί δύο ήχων ψαλλομένου (ο δε ημέτερος μουσικός ανέλαβε να ψάλη αυτό και εις άλλον ήχον προς το λυκαυγές, αλλά δεν ήθελε να ανέλθη εις τον μιναρέ(ο μεϊζίνης δια να ωφεληθή εκ της τέχνης του Πέτρου θεις κατά χώραν πάντα θρησκευτικόν λόγον υπεχρέωσε τον μουσικοδιδάσκαλον να ψάλη το «σελάκ» από του μιναρέ. Αφού ικανοποιήθη ο πόθος του μεϊζίνη, ο Πέτρος είτα επορεύθη εις Φανάριον. Αλλ' ο μουσικώτατος Σουλτάνος ακούσας το ψαλέν, ηθέλησε την πρωίαν να μάθη τον εις νεώτερον μέλος ποιησαντα το «σελάκ». Πληροφορηθείς δε τα καθέκαστα, εχολώθη λίαν και διέταξε δύο εισαγγελείς όπως μεταβώσιν εις τα ημέτερα πατριαρχεία και αναγγείλωσι τω Πατριάρχη την ασύγνωστον τόλμην του μουσικοδιδάσκαλου, συλλάβωσι δε και απαγάγωσι τον τολμητίαν εις το σεχουλισλαμάτον διά να γείνη η ανάκρισης αυτούς θρησκευτικώς. Εν τη ανακρίσει ο Πελοποννήσιος μουσικός ουδέν έλεγεν, αλλά τον φρενοβλαβή προσποιούμενος έβλεπεν άνω κάτω, δεξιά και αριστερά, μάλλον δε εθεώρει την ομαλήν και επίπεδον αίθουσαν του κριτηρίου. Εις επίμετρον δε προσέθηκεν «Ω τι ωραίος εδώ τόπος δια να παίζη τινάς καρυδια» και ευθύς αναπηδήσας εις το μέσον εξήγαγεν εκ του θυλακίου του κάρινα και ήρξατο παίζων, αδολεσχών και προσβάλλων τους παρακωλύοντας τας ενέργειας αυτού. Τότε πάντες οι συνανακειίμενοι έκραξαν «βαχ, ζάβαλη, γιαζήκ, τιβανέ ολμούς» (ω, ο ταλαίπωρος, άδικον, ετρελλάθη), και ενεκρίθη να οδηγηθή εις το εν Εγρή-καπού κείμενον εθνικόν φρενοκομείον, ένθα τα πάντα εχορηγούντο αυτών, κελευσει σουλτανική, πλην χάρτου και μελάνης. Και την έλλειψιν ταύτην εθεράπευσεν ο ευφυής Πέτρος, διότι παρά μεν των επισκεψαμένων αυτόν μαθητών της σχολής Εγρή-καπίου έλαβε χάρτην, εκ δε των προσενεχθέντων αυτών βυσσίνων εσχημάτισε μελάνην και δια του μίσχου αυτών έγραψεν το εν εκ των τριών εις ήχον Πλ. Β αργών πασαπνοαρίων του όρθου, όπερ και Βυσσινόγραφον καλείται. Μετά τεσσαρακονθήμερον δε εν τω εθνικώ φρενοκομείω διαμονήν, επετράπη τω Πέτρω, ως ιαθέντι δήθεν, να εξέλθη και να εξακολουθήση τα καθήκοντα αυτού εν τε τη Μ. Εκκλησία και εν τοις Ανακτόροις.*

Ο αξιόμνητος μουσικοδιδάσκαλος ετελεύτησε τω 1777, καθην δε ημέραν ετελείτο η κηδεία αυτού εν τω πατριαρχικώ ναώ συνέρευσαν εκ πάντων των Τεκκέδων της βασιλευούσης οι Δερβίσιδες, οίτινες εζήτησαν την άδειαν παρά του τότε Πατριάρχου Νεοφύτου όπως και αυτοί εις ένδειξιν σεβασμού προς τον κηδευόμενο διδάσκαλον ψάλωσιν κατά την εκφοράν επί του νεκρού την πένθιμον ωδήν μετά την πλαγιεαύλων. Ο δε

Πατριάρχης απήντησε «Συναισθάνομαι και εγώ την υμετέραν μεγίστην λύπην την οποίαν προυξένησεν εις όλους μας ο θάνατος του μακαρίτου διδασκάλου (δεν σας λέγω μεν το όχι, αλλ' ίνα μη δυσαρεστηθή η Υψηλή Πύλη, παρακαλώ πάντας υμάς όπως ακολουθήσητε άχρι του τάφου, και εκεί πράξατε το προς αυτόν καθήκον υμών». Εις τους συμπαθείς τούτους λόγους του Πατριάρχου υπήκουσαν οι Δερβίσιδες και ηκολούθησαν μετά δακρύων τον νεκρόν μέχρι του εν Εγρηκαπίω νεκροταφείου των Ορθοδόξων. Αφού δε ο νεκρός ετέθη εν τω τάφω και εψάλη το νενομισμένον τρισάγιον, κατόπιν περικυκλώσαντες οι Δερβίσιδες τον τάφον, έψαλον αυλώδως παθητικώτατα. Εις δε των μεγάλων Δερβίσιδων καταβάς εις τον τάφον και κρατών ανά χείρας ως λαμπάδα Διδάσκαλε, λάβε και αφ' ημών των ορφανών μαθητών σου το τελευταίον τούτον δώρον, ίνα συμψάλλης άσματα δι' αυτού εις τον Παράδεισον μετά των αγγέλων». Τον δε πλαγίαυλον θεις εις τας αγκάλας του νεκρού, εξήλθε του τάφου ενδρακρυς. Είτα οι Χριστιανοί, κατά τα νενομισμένα, έθαψαν τον Πέτρον.

Το σημαντικό είναι ότι είχε το παρατσούκλι «Κλέφτης», γιατί είχε τη δυνατότητα να καταγράφει σε εκκλησιαστική σημειογραφία όποιο κομμάτι που άκουγε μόνο μια φορά. Αναφέρει μάλιστα ο Χρύσανθος ότι «*εμέλισε και στίχους πολιτικούς [στα ελληνικά] κατά τα μακάμια των Οθωμανών [μάλλον αναφέρεται στις δικές του συνθέσεις που υπάρχουν στον πιθανώς αυτόγραφο κώδικα της συλλογής «Γριτσάνη» στην Μητρόπολη Ζακύνθου, ή και την προαναφερθείσα «Μελπομένη»] και τους ρυθμούς αυτών. Ευρέθησαν έτι εν τοις σημειώμασιν αυτού γεγραμμένα με τους μουσικούς χαρακτήρας του φασλιά και πεσρέφια, δια ταύτα ωνομάσθη και Μέγας διδάσκαλος*».

Είναι πολύ περίεργο όμως, το ότι ένας συνθέτης τέτοιου βεληνεκούς, δεν είναι γνωστός στους σύγχρονους Τούρκους. Βέβαια υπάρχει ένας συνθέτης της αυλής και διδάσκαλος με το όνομα Πετράκης. Για πρώτη φορά εμφανίζεται στις συλλογές με νότες του Hakki Bey και του Χουμπαρτζούν και, αν και δεν προσδιορίζεται πότε έζησε, αναφέρεται ως Πετράκης ο Μέγας (Petraki-i Kebir). Αυτή η πληροφορία όμως διασταυρώνεται με αυτή του Χρύσανθου, καθώς μας αναφέρει ότι ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος, ονομαζόταν Μέγας διδάσκαλος (το Μ με κεφαλαίο που υποδηλώνει ότι το «μέγας» ήταν τίτλος και όχι παρατσούκλι). Έτσι λοιπόν, όπως φαίνεται, μάλλον ο Petraki των οθωμανικών πηγών, ταυτίζεται με τον Πέτρο Πελοποννήσιο[6].

Είναι χαρακτηριστικό, επίσης το ότι παλαιότερα αναφερόταν ως Tiryaki (Θεργιακλής), γιατί το όνομα Petraki και το παρατσούκλι Tiryaki στα οθωμανικά γράφεται με τα ίδια γράμματα. Αλλά και από τις Ελληνικές πηγές αναφέρεται ο Λαμπαδάριος με το χαϊδευτικό "Πετράκης", όπως στο χφ. 274 της Ι.Μ. Ξηροποτάμου, φ. 129r[7]. Ο Πέτρος πέθανε το 1778 «λοιμού παρανάλωμα γενόμενος».

Ο **Γρηγόριος Πρωτοψάλτης** (1778-1821), έγραψε περίπου 30 τραγούδια κατά τον τρόπο των αραβοπερσικών μακαμίων. Είχε δάσκαλο τον περίφημο χανεντέ Ντεντέ Ισμαηλάκη. Ήταν γνώστης της εξωτερικής μουσικής και έπαιξε καλά το ταμπούρι.

6 Σχετ. Π. Ερευνίδη, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

7. Ομοίως, ώς ανωτέρω.

Έγραφε ο ίδιος τους στίχους των τραγουδιών, πολλά από τα οποία αφιερώνονται έμμεσα σε πρόσωπα όπως Αλεξάνδρα, Ταρσίτζα, Σμαράγδα κ.ά. με την ακροστοιχίδα τους.

Ανέστης χανεντές, ο Ανδριανοπολίτης. Ήταν νεωκόρος στον ναό του Αγίου Νικολάου στον Γαλατά. Μαθητής του περίφημου χανεντέ Γεωργάκη, εμελοποίησε και κατέγραψε στην σημειογραφία της Ελληνικής μουσικής διάφορα δικά του "μελίρρυτα" τραγούδια. Έπεσε θύμα του φθόνου ορισμένων αρμενίων χανεντέδων, από τους οποίους δολοφονήθηκε το 1858.

Σωτήριος Βλαχόπουλος. Μαθητής του Χουρμουζιού του Χαρτοφύλακος και γραμματέας του προαναφερθέντος χανεντέ Γεωργάκη Πάντζογλου. Δίδαξε μουσική στην Πατριαρχική σχολή και εξέδωσε στα 1848 την συλλογή τραγουδιών "Αρμονία".

Οι τέσσερεις Γιώργηδες και η περί αυτούς σύγχυσις

Ο Σιβελιόγλου Γεωργάκη, οι δύο τυφλοί Γιώργηδες και ο Γεωργάκη Χανεντέ (Πάντζογλου), συγχέονται από τον Παπαδόπουλο και από τους σύγχρονους Τούρκους μουσικολόγους και αυτό γιατί υπάρχουν δύο Τζώρτζηδες που παίζουν βιολί και μάλιστα είναι τυφλοί. Ο ένας δρα ανάμεσα στα 1750-1760 και ο άλλος γύρω στα τέλη του 18ου αιώνα και αυτοί είναι οι εξής, όπως τους σταχυολόγησε ο Παύλος Ερευνίδης:

Ο Γιώργης ο «Παλιός»

Ο Παπαδόπουλος αναφέρει ότι ο Στραβογιώργης, που πέθανε το 1810 και εισήγαγε το μέγα βιολί στην οθωμανική μουσική, «μετεχειρίζετο ιδία την τετράχορδον λύραν [βιόλι] εις ην προσέθηκεν ούτος και ετέρας τρεις χορδάς και απετέλεσε την επτάχρονη λύραν [το μέγα βιολί]-sine keman]». Όμως ο πραγματικός Γιώργης που εισήγαγε το μέγα βιολί είναι ο Παλιός, αφού υπάρχει σύγχρονη μαρτυρία του Charles Fonton, ο οποίος το 1753-1760 αναφέρει ότι «ο τυφλός Γιώργης που παίζει στο παλάτι εισήγαγε το βιολί».

Ο Γιώργης ο Παλιός και το βιολί

Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η περίπτωση της χρήσης του «sine keman» («βιολί τους στήθους»). Καταρχήν ο Παπαδόπουλος, όπως και ο Χρύσανθος, έχουν υπόψη τους τον σύγχρονό τους τύπο βιολιού και όχι τη viole d' amour των μέσων του 18ου αι. Επειδή εκείνες είχαν πιο πολλές χορδές, δημιουργήθηκε ο μύθος ότι ο Γιώργης προσέθεσε χορδές στο κανονικό τετράχορδο βιολί. Η αλήθεια είναι ότι όντως ο Γιώργης των μέσων του 18ου αι., εισήγαγε το sine Keman στη λόγια μουσική. Ο Γιώργης αυτός έπαιζε καλά τα περισσότερα όργανα της εποχής του, όπως rebab κ.ά. Η viole d' amour παίζοταν εκείνη την εποχή στις ταβέρνες από διάφορους μουσικούς και, όπως αναφέρει ο περιηγητής Toderini, οι πιο γνωστοί ήταν ο Ρωμηός Αναστάσιος και ο Αρμένιος Stefano. Το μόνο που έκανε ο Γιώργης ήταν απλώς να εισαγάγει το sine keman στο Παλάτι. (Ή ίσως να προσέθεσε και μερικές παραπάνω χορδές στις ήδη υπάρχουσες).

Επειδή το όργανο παιζόταν πιθανώς μόνο από Χριστιανούς, το όνομα που είχε εκείνη την εποχή ήταν kemence-i rumi (ο όρος sine keman είναι μάλλον μεταγενέστε-

ρος) και έτσι το αναφέρει ο Villoteau. Σημειωτέον ότι το όργανο που είδε ο τελευταίος στην Αίγυπτο το 1798 είχε έξι κανονικές και έξι συμπαθητικές χορδές.

Ο Sivilioglu Γιωργάκης

Μετά τον «παλιό» Γιώργη εμφανίζεται ένας άλλος, ο Sivelioglu Γιώργακης. Τη δεκαετία του 1780, όπως αναφέρει ο γνωστός μας από τις βιογραφίες του Πέτρου, Antoine Murat, «ο πιο σημαντικός τραγουδιστής της φόρμας «turkman» [είδος gazel] ήταν ένας Ρωμηός με το όνομα Sivelioglu Γιωργάκης. Αυτός είχε βαθειά γνώση της μουσικής και το είδος του turkman το έφερε στο πιο υψηλό του σημείο».

Ο Στραβογιώργης

Δεν αποκλείεται ο Sivelioglu Yorgaki να ταυτίζεται με τον άρχοντα Ποστέλνικο, τον δραγουμανάκη Γεώργιο Ν. Σούτζο που βρίσκεται εκείνη την εποχή στο Παλάτι. Μετά τον Sivelioglu Γιωργάκη μέσα στο Παλάτι βρίσκεται ο δεύτερος και νεώτερος Τζώρτζης ή Γιώργης, που έπαιζε βιολί. Αυτός είναι ο «Στραβογιώργης» που γνωρίζουν οι ελληνικές πηγές (Παπαδόπουλος, Χρύσανθος). Αυτή τη στιγμή δεν είναι δυνατό να ξεχωρίσουμε ποια κομμάτια ανήκουν στον «παλιό» Γιώργη του 1750 και ποια στο νεώτερο του που πεθαίνει το 1810. Μελλοντική μορφολογική μελέτη ίσως αποδώσει στον καθένα ότι του ανήκει.

Ο Χανεντές Γιωργάκης (Γεώργιος Παντζόγλους)

Το πρόβλημα όμως γίνεται ακόμα πιο πολύπλοκο, αφού υπάρχουν παρτιτούρες που αναφέρουν κομμάτια κάποιου Γιωργάκη χωρίς παρόνομα. Έτσι ήταν πολύ εύκολο οι Τούρκοι μουσικολόγοι να αποδώσουν αυτά κομμάτια στον «Σιβελιόγλου Γιωργάκη». Όμως αυτός ο Γιωργάκης στον οποίο αναφέρονται είναι κάποιος τέταρτος, του οποίου δεν είναι γνωστή η ύπαρξη παρά μόνο από την αναφορά του Παπαδοπούλου για τον Γεώργιο Πάντζογλού που ήταν τραγουδιστής. Στη συλλογή τραγουδιών μάλιστα του Κέιβελη που αναφέρονται οι συνθέτες, γίνεται διάκριση ανάμεσα σε Τζώρζη και Χανεντέ (τραγουδιστή) Γιωργάκη. Ο Χανεντές Γιωργάκης Παντζογλούς λοιπόν ήταν μουσικός του Παλατιού. Γι' αυτόν αναφέρει επί λέξει ο Παπαδόπουλος τα εξής:

«Ο Γεώργιος Πάντζογλους ην έξοχος ασματοποιός και μελωδός αμίμητος της εξωτερικής μουσικής, ηδυφωνότατος δε, εφ' ώπερ και απήλαυε της ευνοίας των φιλομουσοτάτων σουλτάνων Μαχμούτ κα Μεδζίδ. Εποίησε πολυάριθμα άσματα, δι' ων κατέθεγε μεγάλως τους ακροατάς αυτού. Συνήθως έψαλλεν επί δωδεκάωρον και έτι πλέον, όπερ επήνεγκεν επί τέλους τον όλεθρον αυτού, διότι διηγούνται ότι οι Αρμένιοι χανεντέδες, φθονούντες τον Γεώργιον, προσεκάλεσαν αυτόν εις συμπόσιον εμπόρων Αρμενίων και υπεχρέωσαν τον οικοδεσπότην ίνα συμφωνήση μετ' αυτού όπως τραγωδήση επί 15 ώρας κατά συνέχειαν αντί 15.000 γροσίων. Ο Γεώργιος έψαλε πλέον των 15 ωρών και έλαβε επί τούτω 16.000 γρόσια (άλλη δεκαεξάωρος κόπωσις μετ' ου πολύ επέφερεν αιμοπτυσίαν ανίατον. Απέθανε τω 1850 μ.Χ.».

Το μίσος μεταξύ Αρμενίων και Ελλήνων δεν πρέπει να μας παραξενεύει, γιατί τον προηγούμενο αιώνα υπήρχε ένας ανταγωνιστικός των δύο κοινοτήτων σε οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο τέτοιας εντάσεως, ώστε έφτανε και σε σημείο φόνου, όπως π.χ. στην περίπτωση του Ανέστη του Χανεντέ, ο οποίος δολοφονήθηκε το 1858 από Αρμένηδες «ομότεχνους» του.

Έτσι λοιπόν για τους τέσσερις Γιώργηδες μπορούμε να πούμε τα εξής:

Ο πρώτος ο Γιώργης (Kemani Yorgi, Kemani Corci) ήταν ο γνωστότερος μουσικός της εποχής. Είχε τη δυνατότητα να παίζει όλα τα όργανα της εποχής του καθώς και το μέγα βιολί (sine keman). Πρέπει να έζησε κατά προσέγγιση από το 1700 μέχρι το 1760 και όπως αναφέραμε ήταν τυφλός.

Ο Sivelioglu Γιωργάκης ήταν τραγουδιστής και έδρασε περί του 1780.

Ο τρίτος είναι ο Τζώρτζης (σκέτο Corci), τον οποίο ανέφεραν όλες οι ελληνικές πηγές. Ήταν τυφλός και έπαιζε βιολί. Ήταν μουσικός στην Αυλή τους μουσικότατου Σουλτάνου και συνθέτου Σελίμ του Γ'.

Για τον τέταρτο, τον Γεώργιο Παντζόγλου, που συνήθως συγχέεται με τον Sivelioglu Γιωργάκη, γνωρίζουμε όλα κι όλα όσα αναφέρθηκαν στο απόσπασμα που παραθέσαμε πιο πάνω. Είναι πολύ βασικό να πούμε ότι στις μεταγραφές που γίνονται στην εποχή μας από τη συλλογή του Ismail Hakki Bey, πρέπει οι τίτλοι να μπαίνουν αυτολεξί, ακριβώς όπως αναφέρονται στη γνήσια παρτιτούρα. Πάντως σίγουρα μπορούμε ν' αποδώσουμε στον Χανέντε (Γεώργιο Πάντζογλου) τα κομμάτια που αναφέρονται ως δικά του από τις ελληνικές πηγές, εκτός από αυτά που δημοσιεύονται στην Ευτέρπη, η οποία εκδίδεται το 1830 (είκοσι χρόνια πριν από τον θάνατό του) και είναι μάλον απίθανο να είναι δικά του. Αυτά τα κομμάτια είναι τα εξής:

Sazkar, Aksak, Cormedin mislin bilcli ben beni
Saba, Agir Aksak, Fasl-i guldur, nevbahar eyyamidir
Beyati, Agir Semai, Eylemek layik midir bunca cefa?
Beyati, Semai, Ah Ne semten canim bu gelis.
Huseyni, Agir Aksak, Sem-husunum ruyuna pervaneyim.
Saba, Duyek, La nazirsin yok bahane.

Επίσης όσες ακόμα παρτιτούρες φέρουν ως συνθέτη τον Γιωργάκη, αυτές εννοούν πάντα τον Γιώργο Πάντζογλου. Πολύ πιθανόν επίσης τα κομμάτια που καταγράφει ο προσωπικός του γραμματέας Σ.Ι. Βλαχόπουλος στις σελ. 58-92 της Αρμονίας να είναι δικά του. Στις ελληνικές πηγές το μόνο κομμάτι με την ένδειξη «Τζώρτζη» είναι το: Saba, Agir Hafif, Meclisde aftab gibi bir nev-civan gerek. Κάτα πάσα πιθανότητα αναφέρεται στον δεύτερο Γιώργη τον Στραβογιώργη, αφού μόνον αυτόν ξέρουν οι ελληνικές πηγές και αγνοούν τον Παλαιό.

Ο Ηλίας

Μαζί με τον Στραβογιώργη στο σεράι, ζούσε κι ένας άλλος μεγάλος Ρωμηός συνθέτης, ο Ηλίας. Έχουν διασωθεί μόνο 5 κομμάτια του, καθώς και δύο ενόργανες συνθέ-

σεις οι οποίες όμως μπορεί να ανήκουν σε κάποιον άλλο Ilya που ήταν Εβραίος. Ο Ηλίας πέθανε γύρω στο 1780. Για τους Τούρκους ο Ηλίας θεωρείται ο σημαντικότερος Ρωμηός συνθέτης μετά τον Ζαχαρία.

Ο usta (Μάστορας) Γιάννης ο λυράρης

Στα μέσα του 19ου αι. και μαζί με τον Χανεντέ Γιωργάκη, ζούσε ο Γιάννης. Ο Γιάννης είχε υψηλή θέση στην κοινωνία της εποχής του. Ήταν, ή πλούσιος έμπορος, ή κατείχε κάποιο αξίωμα, γιατί φέρεται με το παρατσούκλι Τσορμπατζής. Έπαιζε Πολίτικη λύρα και συνέθεσε, σύμφωνα με τις παρτιτούρες που υπάρχουν, μόνο τραγούδια (γύρω στα 14). Στη συλλογή του Κέιβελη αναφέρεται ότι απαγχονίσθηκε. Πιθανώς αυτό οφείλεται στην υψηλή θέση που κατείχε.

Εφ' όσον η συλλογή του Κεϊβελή εκδόθηκε στα 1872 και δικό του επίσης τραγούδι βρίσκεται στην Ευτέρπη (1830), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι έδρασε το πρώτο μισό του 19ου αι. Από τις συνθέσεις του καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για πολύ αξιόλογο συνθέτη με υψηλή γνώση της θεωρίας και των δυνατοτήτων των μακαμιών.

Ο Σταυράκης ο Χανεντές

Σύγχρονος του Γιάννη, ήταν και ο Σταυράκης ο Χανεντές. Γεννήθηκε στα Ταταύλα και γνώριζε εκτός της εξωτερικής (κοσμικής) μουσικής και την εκκλησιαστική. Συνέψαλλε μαζί με τον Θεόδωρο Φωκαέα στον Ναό του Αγίου Νικολάου του Γαλατά. Με τον Φωκαέα επίσης εξέδωσε τη συλλογή Ευτέρπη, που είναι η πρώτη τυπωμένη συλλογή οθωμανικής μουσικής.

Ο Κυριάκος Φιλοξένης, αναφέρει ότι η μουσική συλλογή **Ευτέρπη** είναι ένα βιβλίο που έγραψε πολύ παλαιότερα ο Ζαχαρίας ο Χανεντές, άποψη που φαίνεται πολύ περίεργη, αφού στην Ευτέρπη περιλαμβάνονται κομμάτια πολύ μεταγενέστερα του Ζαχαρία.

Περαιτέρω, στη συλλογή «Μελπομένη», που επισυνάπτεται ως επίμετρο της παρούσας, βρίσκουμε συνθέτες άγνωστους ως τώρα, όπως ο δραγουμανάκης Ποστέλνικος Γεώργιος Σούτζος (περίπου 1755-1816) που συνέθεσε μπεστέδες και τραγούδια, ή και άλλους ψάλτες και λόγιους μουσικούς, όπως ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο Νικηφόρος Καντουνιάρης ή Ναντουνιάρης. Συναντούμε επίσης συνθέσεις με σαφή γλωσσική καταγωγή, όπως «σεμαΐ αραβικόν», ή ακόμη «σεμαΐ τσιγγάνικον» (σελ. 119). Πολύ σημαντικές είναι οι καταγραφές χαμένων κομματιών, όπως για παράδειγμα το «περιφημότερον» sarki (τραγούδι) του Ismail Dede Efendi σε μακάμι ουσάκ και ουσούλ σοφιάν, «Νε χιντζίνλε χαλίμ» (σελ. 38). Μπορούμε επίσης να συναντήσουμε συνθέσεις με στίχο σε δύο γλώσσες, όπως ήδη αναφέραμε, τον μπεστέ σε μακάμ νισαμπουρέκ «Τι μεγάλη συμφορά» του Γεωργίου Σούτζου, ή το σαρκί του Isamil Dede Efendi σε μακάμ μπεγιατί αραμπάν και ουσούλ σοφιάν: «Αξίωμα πολιτικόν ζητώ του βασιλέα». Ακόμα και 3 ποιήματα του παλαιών Πατρών Γερμανού με ερωτικό στίχο, αφιερωμένα στην Κατήνκω Γκίκα που εξαντλητικώς αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Τέλος, πολύ χρήσιμα είναι τα θεωρητικά της «εξωτερικής» μουσικής, όπου μπορούμε να δούμε την εξέλιξη του μουσικού συστήματος όχι μόνον της κοσμικής αλλά

και της εκκλησιαστικής μουσικής. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα, ότι πολλοί από τους μουσικούς που αναφέραμε ήταν και ψάλτες, όπως ο Σταυράκης ο Χανεντές. Στον Σταυράκη αποδίδονται 4 τραγούδια. Ως συνθέτης χαρακτηρίζεται από ένα ύφος όχι της αξίας άλλων συγχρόνων του. Πέθανε το 1835.

Ο Σταυράκης Γρηγοριάδης

Πολύ πιθανόν όμως κάποια από αυτά τα κομμάτια να είναι του Σταυράκη του Γρηγοριαδή που έπαιζε λύρα και ταμπούρ, ο οποίος «*κατ' εξαίρεσιν της πατριαρχικής τάξεως, εκ του β' χορού της εν Πέραν εκκλησίας των Εισοδίων κληθείς, εδιωρίσθη πρωτοψάλτης του πατριαρχικού ναού*».

Οι μουσικοί στα κέντρα του Πέραν

Κατά τα τέλη του 19ου αι. δρούσαν, διάφοροι Ρωμηοί μουσικοί για τους οποίους δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα, κυρίως λόγω του ότι δεν άφησαν συνθέσεις, με αποτέλεσμα να ξεχαστούν. Ένας τέτοιος μουσικός ήταν ο **Μικές**, που μας έχει μείνει μόνο το όνομά του. Κάποιος άλλος ήταν ο **Γιώργος** από το Φανάρι που έπαιζε λύρα, και φυσικά υπάρχουν πάρα πολλοί ακόμα που ως κύρια δουλειά είχαν να παίζουν σε μεϊχανέδες (meyhane), δηλαδή το είδος εκείνο της εκλεπτυσμένης ταβέρνας όπου επικρατούσε ησυχία και οι μουσικοί έπαιζαν κομμάτια υψηλών απαιτήσεων. Οι πιο φημισμένες βρίσκοταν στη Μεγάλη οδό του Πέραν που ήταν και το κέντρο της οικονομικής ζωής της Πόλης. Σ' αυτή την περιοχή έπαιζαν οι μεγαλύτεροι Ρωμηοί μουσικοί αυτού του είδους. Και φυσικά θα αναφερθούμε αναλυτικά σ' αυτούς, αφού ήταν συνθέτες υψηλών απαιτήσεων και εκτελεστές των οργάνων τους τόσο καλοί, που ακόμα και σήμερα θαυμάζονται. Είναι οι αδελφοί Αντώνης, Χρήστος και Γιάννης Κυριαζίδης, καθώς και οι περίφημοι Βασιλάκης και Νικολάκης.

Ο λαγουτατζής (Lavtaci) Αντώνης

Ο Αντώνης Κυριαζίδης γεννήθηκε στα μέσα του 19ου αι. Έπαιζε λαούτο και ούτι, το κύριο όμως οργανό του ήταν το λαούτο. Το πολύ στολισμένο λαούτο του, κατασκευής Κώστα Βεντούρα, πουλήθηκε πριν από 15 περίπου χρόνια από ένα παλαιοπωλείο στο Σκούταρι, όπως μας πληροφορεί ο Π. Ερευνίδης, στους "*Ρωμηούς συνθέτες της Πόλης*".

Ήταν ο μεγάλος αδελφός του Γιάννη και του Χρήστου. Είχαν επίσης και μια αδελφή, την Εριφύλη. Συνέθεσε λίγα τραγούδια, κυρίως όμως συνέθεσε οργανικές συνθέσεις. Τα πιο φημισμένα είναι το Pesrev και saz Semai σε makam huseyni, κομμάτια που παίζονται σε κάθε ευκαιρία. Το δικό του Saz Semai μαζί με αυτό του Αρμένιου Tatyos Efendi είναι τα πιο γνωστά στο είδος τους. Ο Αντώνης ήταν διευθυντής της περίφημης ορχήστρας αυτού του είδους. Όπως μάλιστα αναφέρει ο Sadun Aksut, από μια μαρτυρία του ουτίστα Γιώργου Μπατζάνου, ο μεγαλύτερος μουσικός του αιώνα μας περίφημος Tanburi Cemil Bey, τους παρακολουθούσε τακτικότατα και τους θαύμαζε, και

μάλιστα αισθανόταν ότι τους όφειλε πολλά, ώστε μέχρι να πεθάνουν δεν χωρίστηκε από δίπλα τους.

Ο Αντώνης και το συγκρότημά του επισκεπτόνταν συχνά το Παλάτι για να παίξουν στα kocekceler. Ο Rusen Ferid Kam αναφέρει μάλιστα ότι μετά από αυτούς, η πραγματική τέχνη στα kocekceler χάθηκε, αφού χάθηκε και η ιδιαίτερη τεχνική στο δοξάρι της λύρας που χρησιμοποιόταν, αλλά και η τεχνική της συνοδείας με το πενάκι της μελωδίας από τα λαούτα. Ο Αντώνης πέθανε στη δεκαετία του 1920. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ζούσε στο Σκούταρι μαζί με τον γιο του.

Σύγχρονος του Αντώνη είναι ο **Νικολάκης**. Ο Νικολάκης έπαιζε λύρα ως την εποχή που στο συγκρότημα του Αντώνη εντάχθηκε ο Βασιλάκης. Ήταν ο καλύτερος λυράρης της εποχής του μετά τον Βασιλάκη. Ο Νικολάκης έπαιζε επίσης συχνά στο Παλάτι. Ως συνθέτης χαρακτηρίζεται από ένα νεωτεριστικό ύφος, που όμως παραμένει ακόμα στις κλασσικές φόρμες. Συνέθεσε περί τα 26 κομμάτια, από τα οποία τα πιο γνωστά του είναι το Mahur και το Sehnaz Saz Semaisi. Πέθανε γύρω στο 1915.

Αδελφός του Αντώνη, είναι ο **Γιάννης Κυριαζίδης**. Ο Γιάννης είναι κυρίως γνωστός με το παρατσούκλι Τζιβάνης. Επίσης είχε και το παρατσούκλι Τυφλός, γιατί δεν έβλεπε πολύ καλά. Ήταν και αυτός ένας πολύ γνωστός εκτελεστής kocekler και συμμετείχε στις ορχήστρες που έπαιζαν τέτοιο ρεπερτόριο, που λέγονταν ορχήστρες kabasaz.

Έπαιζε λαούτο και συγχρόνως τραγουδούσε. Από τις συνθέσεις του φαίνεται πως ήταν έξοψος μελοποιός, που γνώριζε καλά τους δρόμους της μουσικής. Γι' αυτό μάλιστα ήταν και δάσκαλος πολλών γνωστών μουσικών της Πόλης, όπως του αρμένιου Tatyos Efendi και του ρωμηού Βασιλάκη. Υπάρχουν γύρω στις 21 συνθέσεις του, με πιο γνωστή το nihavend sarki «Dil seni sevmeyeni sevmede lezzet mi olur». Το οργανικό μέρος αυτού του τραγουδιού χρησιμοποιεί ρυθμό 3/8 και είναι μοναδικό στο είδος του. Μάλιστα ο περίφημος Αιγύπτιος τραγουδιστής Abdulvehhab το μιμήθηκε σε μια συνθεσή του. Ο Τζιβάνης πέθανε στα 1910.

Ο μικρός αδελφός του Αντώνη και του Τζιβάνη, ήταν ο **Χρήστος** Κυριαζίδης. Λέγεται ότι έμοιαζε πάρα πολύ με τον σουλτάνο Αμπτουλχαμίτ. Ο Χρηστάκης ήταν ο σημαντικότερος συνθέτης τραγουδιών της εποχής του. Τα τραγούδια του σε makam kurdilihicazkar «karsiyaka da Izmirin gulu» και «Gidclim Goksuya bir clem-i ab cyleyclim» συγκατελέγονται στα πιο σημαντικά του αίωνα μας και είναι ευρέως γνωστά. Αγαπούσε πάρα πολύ τη γυναίκα του, γι' αυτό και πολλά από τα τραγούδια του είναι γραμμένα γι' αυτήν. Είναι μάλιστα πολύ περίεργο ότι, ενώ δεν γνώριζε νότες, έχουν σωθεί παρτιτούρες με όλα τα κομμάτια του.

Λέγεται ότι ένας Αρμένης τον επισκεπτόταν σπίτι του και κατέγραφε τα καινούργια κομμάτια του. Πολύ πιθανόν να είναι ο Melekset ή και ο Leon Hanciyan που πολύ συχνά επισκεπτόταν τον Χρηστάκη σπίτι του στο Ferikoy, δίπλα στο νεκροταφείο των καθολικών. Πολύ συχνά έπαιζε στο σεράι και μάλιστα ξέρουμε ότι οι υπάλληλοι του Παλατιού πήγαιναν στο σπίτι του για να τον παραλάβουν. Ήταν επίσης πολύ αγαπητός στους στρατηγούς Ridvan Pasa και Riza Pasa, από τους οποίους δεχόταν συχνές προσκλήσεις. Πριν πεθάνει ο Χρηστάκης πέρασε μια πολύ μεγάλης διάρκειας ψυχοπάθεια. Κλεινόταν στο δωμάτιο του και δεν μιλούσε σε κανέναν. Όταν κάποιος έμπαι-

νε στο δωμάτιο του φώναζε: «*Μη μας ενοχλείτε, έχουμε συζήτηση τώρα με τον Ridvan Pasa*». Στις 15 Αυγούστου του 1914 αυτοκτόνησε πηδώντας από το παράθυρο του σπιτιού του στον 3ο όροφο και ένα κάγκελο καρφώθηκε στην κοιλιά του.

Ο πιο γνωστός όμως μουσικός αυτής της εποχής είναι ο **Βασιλάκης** ο λυράρης. Γεννήθηκε το 1845 στην κωμόπολη Λίτρος, δίπλα από τη γενέτειρα των περισσότερων Ρωμιών μουσικών της Πόλης, τη Σηλυβρία. Ο πατέρας του ονομαζόταν Γιώργος. Μέχρι τα 25 χρόνια του γυρνούσε με έναν φίλο του που έπαιζε κρουστά και έπαιζαν στα πανηγύρια και στις γιορτές. Τότε όμως δεν έπαιζε λύρα, αλλά κλαρίνο.

Στα 1870, και αφού έχει μάθει λύρα από τον Γιώργη τον λυράρη από το Φανάρι που προαναφέραμε, βρέθηκε στο Γαλατά να παίζει λύρα στους καφενέδες. Εκεί κόντα στην περιοχή του Γαλατά Σεράι, το συγκρότημα του Αντώνη χρειάστηκε και δεύτερο λυράρη, εκτός από τον Νικολάκη που έπαιζε τότε. Ήταν περίοδος καρναβαλιού και έτσι ύστερα από μία ακρόαση ο Βασιλάκης μπήκε σ' αυτό το συγκρότημα ως δεύτερη λύρα. Εκεί άρχισε να παίρνει τα πρώτα μαθήματα ενός πραγματικά υψηλού επιπέδου. Μάλιστα λέγεται ότι ο Τζιβάνης έλεγε: «Αυτά που εγώ έμαθα σε 20 χρόνια αυτός τα έμαθε σε δύο μόνο». Ο Βασιλάκης με τον καιρό ανέπτυξε τεχνική πολύ υψηλού επιπέδου, ώστε η λύρα να γίνει, χάρη σ' αυτόν, ένα πολύ βασικό όργανο στη λόγια μουσική της Πόλης. Μέχρι εκείνη την εποχή η λύρα παιζόταν στις ταβέρνες, ενώ στο Παλάτι χρησιμοποιόταν μόνο από τις ορχήστρες «kabasaz» στις εκτελέσεις kocekce. Μάλιστα όταν ο Βασίλης έπαιζε σε kocekce χρησιμοποιούσε μια πιο μεγάλη λύρα, τον «kaba kemence». Μόνος του έφτιαχνε λύρες, και μάλιστα τη δικιά του την ονόμαζε «Ξανθιά κοπέλλα». Αυτήν χρησιμοποιούσε κυρίως, γιατί ήταν πολύ ελαφριά. Όταν κάποτε ρώτησαν τον αγαπημένο του μαθητή Cemil Bey, πως έπαιζε λύρα ο Βασιλάκης, αυτός είπε ότι: «τραβούσε έξι οκάδες δοξάρι».

Ο Βασίλης γνώρισε τον Cemil Bey το 1893, όταν ήταν 48 χρόνων, στο σπίτι του φιλόμουσου στρατηγού Ridvan Pasa. Εκεί έπαιζαν μαζί με άλλους μια παρτίδα κομματιών σε κιουρτνιλί χιτζαζκιάρ. Στο τέλος άρχισαν να παίζουν το semai του Βασίλη. Σε κάθε teslim (refrain), πότε ο ένας και πότε ο άλλος, έκαναν από μια ωραία παραλλαγή, με αποτέλεσμα όλοι οι υπόλοιποι μουσικοί να κατεβάσουν την ένταση των οργάνων τους για να τους ακούσουν.

Στο τέλος έπαιξαν τη longa του Kemani Sebuh μαζί μ' ένα ταξίμι, ο Cemil άρχισε σε kurdili-hicazkar στο suzinak κι από εκεί μαζί επέστρεψαν σε kurdili-hicazkar.

Κάπως έτσι ξεκίνησε η φιλία τους που τελείωσε όταν πέθανε ο Βασιλάκης, ακούγοντας τον Cemil να του παίζει για πρώτη φορά λύρα. Ακούγοντάς τον ο Cemil, άρχισε να μαθαίνει λύρα και με το μεγάλο ταλέντο που είχε, έφτασε αργότερα σε αξία τον δάσκαλό του Βασιλάκη, έχοντας φυσικά όπως κάθε μεγάλος μουσικός τις ιδιαιτερότητές του. Σ' αυτές τις ιδιαιτερότητες και στη σχέση τους γενικότερα αναφέρεται ο Mesut Cemil:

> «*Ο Βασίλης ήταν ευαίσθητος και αρχοντικός άνθρωπος. Από μικρή ηλικία άρχισε να παίζει στο σχήμα Γιάννης - Αντώνης - Χρήστος, όπου έμαθε τον τρόπο παιξίματος τους. Αγαπούσε πάρα πολύ το οργανό του. Δεν αναμειγνιόταν ποτέ σε κουτσομπολιά και δεν κατηγορούσε κανέναν. Ποτέ δεν έχω ακούσει ούτε από τον*

Cemil ούτε από τον Βασίλη να κατηγορεί ο ένας τον άλλο και δεν έκρινε ο ένας τον άλλο. Μάλιστα δε ο Cemil τον άκουγε με σεβασμό και με σιωπηλό θαυμασμό. Ο Βασιλάκης δεν απομάκρυνε ποτέ τα μάτια του από το δοξάρι καθώς έπαιζε».

Μια άλλη πηγή μας επιβεβαιώνει, ότι ο Cemil Bey επωφελήθηκε πάρα πολύ από τον τρόπο παιξίματος του Βασιλάκη, ιδίως στα pesrev και στα ταξίμια που αποτέλεσαν τη βάση μια νέας εκτελεστικής άποψης για τον ίδιο. Περπατούσε στα χνάρια του Βασίλη, και όσο εξελισσόταν και έπαιζε το ταμπούρ, χάρη στη χαρισματική προσωπικότητά του, δημιούργησε πολλές ιδιοφυείς καινοτομίες. Αποτέλεσμα της σχέσης των δύο αυτών μουσικών ήταν η δημιουργία μεγάλων συνθέσεων. Ο Cemil πάντα αναφέρει με ευγνωμοσύνη και ευχαρίστηση αυτά το οποία έμαθε από τον Βασίλη. Ο Cemil εκτιμούσε πάρα πολύ τη συνεισφορά του Βασίλη με το kurdili-hicazkar pesrev που συνέθεσε, καθώς και το εξαιρετικό sevk-efza pesrev που δεν παίζεται πια τόσο συχνά.

Όπως προείπαμε την εποχή εκείνη, έζησαν και έδρασαν στην Πόλη πολλοί Ρωμηοί μουσικοί των οποίων γνωρίζουμε μόνο το όνομα. Όπως ο βιολιτζής **Αντώνης** (1915), ο επίσης βιολιτζής **Ζαφειράκης** (1920) του οποίου σώζονται έξι κομμάτια, ο Βασιλάκης ο Λαουτιέρης από το Διπλοκιόνιο (Besiktas), ο Κλεόπας Ζαχαριάδης (μουσικός-συνθέτης που πέθανε το 1925). Ιδιαίτερα για τον Ζαφειράκη έχουμε να πούμε ότι ήταν βιολιστής πολύ μεγάλου βεληνεκούς. Εξέδωσε μία μέθοδο για βιολί που μπορεί να φανεί χρήσιμη κα σε σύγχρονους μουσικούς. Αυτή τυπώθηκε το 1901, είναι δηλαδή παλαιότερη από τη μέθοδο για ούτι του Ali Salahi Bey του 1910, η οποία αναφέρεται ως η πρώτη τυπωμένη μέθοδος εκμάθησης μουσικού οργάνου[8]. Ο Ζαφειράκης δίδασκε βιολί σε επίσημη σχολή στην περιοχή Vezneciler.

Μαθητής του Βασιλάκη μαζί με τον Cemil Bey ήταν και ο Αναστάσιος Λεονταρίδης, γιος του λυράρη Λεωνίδα Λεονταρίδη, και λυράρης πολύ μεγάλου βεληνεκούς. Ήταν μουσικός σε μεϊχανέδες (meyhane), αλλά και στο ραδιόφωνο της Πόλης. Συνέχισε την παράδοση του δοξαριού του Βασίλη, καθώς και του στολίσματος της μελωδίας. Έπαιζε πολύ καθαρά και στολισμένα. Ευτυχώς έχουν σωθεί μερικές ηχογραφήσεις του και έτσι μπορούμε να καταλάβουμε πολλά πράγματα για την τεχνική του που, όπως είπαμε, είναι ίδιου στυλ (αφού έχουν τον ίδιο δάσκαλο) με την τεχνική του Cemil Bey. Στις ηχογραφήσεις του υπάρχουν taksim σε ussak, nihavend και huzzam, καθώς και ένα δύο κομμάτια, αρκετά όμως για να καταλάβουμε το μέγεθός του ως λυράρη.

Ο Αναστάσης είχε παιδιά τον λυράρη Παράσχο (1912) και τον γνωστό από τις ηχογραφήσεις ρεμπετικών και λαϊκών τραγουδιών στην Ελλάδα Λάμπρο Λεονταρίδη. Είχε επίσης μαθητή τον λυράρη Kazim Erdogu. Ο Αναστάσης πέθανε το 1938. Ήταν θείος του λυράρη Αλέκου και του μεγαλύτερου ουτίστα στης Πόλης, Γιώργου Μπατζάνου.

Ανηψιός του Αναστάση όμως είναι και ο **Σωτήρης** Τσάνταλης, που και αυτός ήταν από τη Σηλυβρία. Σύμφωνα με μαρτυρία του μεγάλου λυράρη Rusen Ferid Kam, ο Σωτήρης έπαιζε και αυτός το ίδιο στυλ δοξαριάς και στολίσματος της μελωδίας με αυτό

8 Cem Behar, 1993, 104, *Time, Plase and Music*. Istanbul, Afa yayinlari.

του Cemil Bey, και ήταν ο καλύτερος λυράρης της εποχής του. Έπαιξε σε διάφορες ταβέρνες και συμμετείχε σε δίσκους της «His master svoice». Πέθανε το 1939.

Ανηψιοί του Αναστάση και του Σωτήρη και, φυσικά ξαδέρφια με τον Παράσχο και τον Λάμπρο είναι οι αδελφοί Μπατζανού, ο Αλέκος και ο Γιώργος που ήταν γιοι του λαουτιέρη Χαράλαμπου (Lambo) Μπατζανού (1860-1915).

Ο Αλέκος Μπατζανός γεννήθηκε στη Σηλυβρία και ήταν σύγχρονος με τους λυράρηδες Θόδωρο, Λευτέρη, Σωτήρη και τον λυράρη Νικολάκη Τσάνταλη. Εκτός από λύρα ήξερε και βιολί. Έπαιξε και έγραψε δίσκους της πιάτσας. Δεν ήταν όμως του μεγέθους του Αναστάση, ή του Σωτήρη. Ως συνθέτης συνέθεσε 12 τραγούδια. Το 1915 εξέδωσε ένα βιβλίο με στίχους που έφερε τον τίτλο Nevzat-i Musiki. Είναι θαμμένος στο νεκροταφείο του Αγίου Ελευθερίου στα Ταταύλα.

Σύγχρονος του Αλέκου είναι ο Μάρκος Τσολάκογλου. Γεννήθηκε το 1896 στη Νίγδη της Καππαδοκίας. Η οικογένειά του ήταν φτωχή. Εξαιτίας της φτώχειας η οικογένεια του εγκαταστάθηκε στην Πόλη όταν ήταν τεσσάρων χρονών, δηλαδή το 1900. Μετά τη βασική εκπαίδευση έδωσε εξετάσεις στην ιατρική αλλά απέτυχε. Έτσι τελικά αποφάσισε να βγει στο μεροκάματο.

Κάποιες περιόδους της ζωής του έκανε μεσιτείες και ανταλλαγή νομισμάτων (σαράφης), εργασίες δηλαδή που έκαναν στην Πόλη πολλοί συμπατριώτες του. Στη μουσική είχε ως δασκάλους τον μεγαλύτερο ψάλτη του αιώνα μας, τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιάκωβο Ναυπλιώτη. Διετέλεσε δομέστιχος στους πατριαρχικούς χορούς. Είχε επίσης δάσκαλο και τον Γεώργιο Βινάκη στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννου του Γαλατά. Διέθετε πολύ καλή φωνή. Στην ενόργανη μουσική ασχολήθηκε κατ' αρχάς με το βιολί, στη συνέχεια όμως ασχολήθηκε με το ούτι που τον χαρακτήρισε. Έπαιξε επίσης και σε ταβέρνες μαζί με άλλους μουσικούς. Πέθανε το 1957. Συνέθεσε γύρω στα 15 τραγούδια.

Ο πιο γνωστός όμως Ρωμηός μουσικός του 20ού αιώνα, αλλά και τελευταίος, είναι ο αδελφός του Αλέκου, ο Γιώργος Μπατζανός ή Γιώργος ο Φουρτούνας (Firtina Yorgo). Με τον Γιώργο Μπατζανό θεωρείται ότι η τεχνική του ουτιού φτάνει στο αποκορύφωμά της. Από την εποχή που το ούτι επανεισήχθη στην Πόλη, τη δεκαετία του 1880 και εξής, υπήρχαν εκτελεστές που έφτασαν την τεχνική του σε υψηλά επίπεδα, όπως ο Nerves Bey και ιδίως ο περιώνυμος ουτίστας Serif Muhiddin Targan που ήταν σύγχρονος σχεδόν του Μπατζανού. Με τον Μπατζανό, το ούτι γίνεται ένα όργανο με πολύ υψηλές απαιτήσεις τεχνικής. Χαρακτηριστικά του παιξίματος του Μπατζανού ήταν η καθαρότητα της εκτέλεσης και η λαμπρότητα του ήχου. Σ' αυτόν τον μουσικό προσέτρεχαν όσοι επιζητούσαν να γνωρίσουν την ουσία των μακαμιών από την πράξη και όχι από τη θεωρία. Είναι χαρακτηριστικές και απαράμιλλου κάλλους, οι εμπνεύσεις του σε διάφορους αυτοσχεδιασμούς, καθώς και τα διάφορα ιδιοφυή «περάσματά» του μέσα στα κομμάτια. Το έργο του Μπατζάνου ήταν το κύκνειο άσμα της Ρωμηοσύνης της Πόλης στην οργανική μουσική.

Γεννήθηκε στην Πόλη το 1900 και είναι ο τελευταίος γόνος όλης αυτής της μουσικής οικογένειας των Μπατζανών και Λεοντιαρίδηδων από τη Σηλυβρία που εγκαταστάθηκαν στις αρχές του αιώνα μας στην Πόλη. Ο πατέρας του, όπως προείπαμε ήταν ο Χαράλαμπος (Lambo) Μπατζάνος και έπαιζε λαούτο. Επειδή όμως το λαούτο εκεί-

να τα χρόνια περιέπεσε σε αχρηστία και άρχισε να αντικαθίσταται σιγά σιγά από το νεοεισαχθέν ούτι, ο μικρός Γιώργος άρχισε να μαθαίνει στα πέντε του χρόνια ούτι. Ο ίδιος ο πατέρας του ήταν αυτός που του χάρισε ένα μικρό ούτι που είχε φτιάξει μόνος του. Το πάθος του για τη μουσική ήταν τόσο μεγάλο, που το δημοτικό το τέλειωσε με δυσκολία και κάτω από την πίεση του πατέρα του, ο οποίος ήθελε να γίνει ο γιος του, γιατρός ή δικηγόρος. Γι' αυτό άλλωστε τον έγραψε στο Γαλλικό Σχολείο.

Μουσική άρχισε να μαθαίνει πρώτα με τον πατέρα του και στη συνέχεια με τους Αρμένηδες Udi Kirkor και Karnik Gamiryan. Όταν ο Χαράλαμπος Μπατζάνος είδε ότι ο γιος του δεν έπαιρνε τα γράμματα, τον έστειλε τσιράκι (βοηθό) στον θείο του Κώτσο που έφτιαχνε καλοφιφέρ. Μια μέρα ο μικρός Γιώργος, κατάμαυρος, χωρίς ευτυχώς να έχει καεί, πήγε στον πατέρα του κλαίγοντας και του είπε ότι δεν μπορεί να κάνει αυτή τη δουλειά. Τότε ο πατέρας του παίρνοντας το λαούτο από τον τοίχο του είπε νευριασμένος: «*Εσύ άνθρωπος, δεν θα γίνεις ποτέ. Κάτσε απέναντί μου*». Και άρχισε να του δείχνει μουσική. Εκείνη την εποχή ο Χαράλαμπος Μπατζανός ήταν το πρώτο όργανο στο κέντρο (gazino) «Εφτάλοφος». Όταν ο Γιώργος έγινε 10 χρονών, τον πήρε δίπλα του και έπαιζε ερασιτεχνικά. Υστερα από έναν χρόνο το αφεντικό του κέντρου, ο Emin Bey, του έκανε δώρο ένα καλό ούτι και με πέντε γρόσια για πρώτη του αμοιβή ξεκίνησε να παίζει και να πληρώνεται το 1910. Λίγο αργότερα ο μισθός του έγινε 10 γρόσια.

Αυτή την εποχή συνέβη το εξής περιστατικό, το οποίο αναφέρει ο επιστήθιος φίλος του tanbouri Necdet Yasar[9]: *Ο περίφημος Αρμένιος τραγουδιστής και συνθέτης Bimen Sen άκουσε τη φήμη ότι υπάρχει ένας μικρός Γιώργος που έπαιζε ούτι σαν φουρτούνα. Μια μέρα πήγε στο μαγάζι να τον γνωρίσει και του είπε («Για παίξε μου σε παρακαλώ τον τέταρτο χανέ από το scdd-i Araban του Cemil Bey. «Αν το παίξεις καλά θα βγούμε μαζί βολτά στη Μεγάλη Οδό με τον «παϊτόνι». Φυσικά ο μικρός Γιώργος είχε την τιμή να βγει βόλτα με τον Bimen Sen.*

Στα δεκαπέντε του ο κόσμος τον ήξερε ως «Udi Yorgo», ο Γιώργος ο ουτίστας. Κάπου κάπου, εκείνη την περίοδο και για δύο χρόνια, έπαιρνε μαθήματα πιάνου «ala franga» από τον Αρμένη Bughuk Sinayan. Μετά την «Εφτάλοφο» έπαιζε στο «Kucuk Gulistan». Στα είκοσι χρόνια του ξεκίνησε να συνθέτει. Το 1928 πήγε στο Βερολίνο, ύστερα γύρω στο 1930 πήγε στο Παρίσι και αμέσως μετά στην Αίγυπτο. Εκεί γνωρίστηκε με τον γνωστό μουσικό Mehmet el Kasabci. Αυτός του πρότεινε να μείνει στην Αίγυπτο και να διδάξει ούτι. Ο Γιώργος όμως δεν θέλησε και, αφού έπαιξε και στην Κύπρο, γύρισε τελικά στην Πόλη. Ο κοσμοπολιτικός χαρακτήρας της ζωής της Πόλης ήταν η ανάσα του. Άνθρωπος γλεντζές και γυναικάς, ξόδευε ότι χρήματα είχε στην τσέπη του. Μόνο αργότερα, όταν παντρεύτηκε τη συζυγό του Δέσποινα, «συμμαζεύτηκε». Το 1946 εντάχθηκε στο konservatuar του Δήμου ως δάσκαλος και εκτελεστής και το 1967 συνταξιοδοτήθηκε. Ο Γιώργος Μπατζανός πέθανε στις 24-2-1977, μαζί δε με την Ευθαλία (Deniz Kizi Eftalya), την Ρόζα Εσκενάζυ (*που σύντομα ήρθε στην Ελλάδα*) και τους λατερνατζήδες Νίκο Αρμάο (*μετέπειτα Πειραιώτη*) και Νίκο Τεμίζη, ήταν οι τελευταίοι

9. Π. Ερευνίδη, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

μουσικοί της ομογένειας που έδρασε στη Πόλη. Με τον θανατό τους έσβησε όλη αυτή η μεγάλη παράδοση της οποίας ήταν φορείς και συγχρόνως το κύκνειο άσμα της.

ΟΝΟΜΑΣΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΡΩΜΗΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 17ο-20ό αι.

Παπάς, Ferruch Παπάς, Ruhban (;)
Άγγελος, 1680
Δημήτριος Καντεμίρ (Ταταρικής καταγωγής, αλλά χριστιανός), 1727
Ζαχαρίας, 1750
Γιώργης «Ο Παλιός», 1770
Πετράκης (Πέτρος Λαμπαδάριος), 1778
Γιώργης Σιβελίογλου, 1790
Ηλίας, 1799
Γεώργιος Νικολάου Σούτζος
Στραβογιώργης, 1810
Γιωβαννίσκος Μολδοβλάχος, 1840
Μύρων, 1842
Γεώργιος Πάντζογλους, 1850
Σωτήρης Βλαχόπουλος, 1870
Ανέστης, 1858
Θεοδωράκης, 1860
Γιάννης ο Λυράρης, 1870
Σταυράκης ο Χανεντές, 1871
Γιώργος ο Λυράρης, 1875
Μικές, 19ος αι.
Βασιλάκης, 1907, και ο γιος του Γιώργος
Αντώνης Κυριαζίδης, 1925
Γιάννης Κυριαζίδης, 1914
Χρήστος Κυριαζίδης, 1914
Νικολάκης, 1915
Αντώνης ο Βιολιτζής, 1915
Ζαφειράκης, 1925
Κλεόπας Ζαχαριάδης, 1925
Αναστάσης Λεονταρίδης, 1938 (γιος του Λεωνίδα (παιδιά το ο Παράσχος και ο Λάμπρος)
Σωτήρης Τσάνταλης, 1939
Αλέκος Μπαντζάνος, 1950
Μάρκος Τσολόκογλου, 1957
Γιώργος Μπατζανός, 1977[10]

Γ. Υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι από την Άλωση και εντεύθεν, κατά τον Γ. Παπαδόπουλο

(σελ. 291 επ. / (ΣΥΜΒΟΛΑΙ κ.λπ.), 1890 και 1977 (εκδ. Κουλτούρα)

Γεννάδιος Σχολάριος, μαθητής Μάρκου Ευγενικού
Γρηγόριος Μπούνης-Αλυάτης (Πρωτοψάλτης Αγ. Σοφία)
Μανουήλ Χρυσάφης (ο αρχαίος) (Λαμπαδόρος Αγ. Σοφία)
Κων/νος Λάσκαρης ο Πωγωνιάτης
Νικόλαος Μαλαξός
Ιερεμίας ο Χαλκηδόνος
Αντώνιος ο Μέγας Οικονόμος
Ιουστίνος Δεκάδυος
Αντώνιος Μέγας Ρήτωρ (ακολουθιογράφος)
Στυλιανός Ρίκης (ακολουθιογράφος)

10. Οι χρονολογίες αναφέρονται στο έτος θανάτου.

Μαρίνος Τζάνες ο Ποινιαλής (ακολουθιογράφος)
Γεώργιος Κορέσσιος (ακολουθιογράφος)
Μελέτιος Συρίγος (ακολουθιογράφος)
Αθανάσιος ο Πάριος (ακλουθιογράφος)
Μητροφάνης Γρηγοράς (ακολουθιογράφος)
Νικόλαος Ζερτζούλης (ακολουθιογράφος)
Νικόλαος Γαβριηλόπουλος (ακολουθιογράφος)
Βίκτωρ Δαράκης (Κλαπατσάρας) (ακολουθιογράφος)
Καμπίτης Παπαφιλίππου (ακολουθιογράφος)
Νικόλαος Τριαντάφυλλος (ακολουθιογράφος)
Σωφρόνιος Πάγκαλος (ακολουθιογράφος)
Αθανάσιος Ιβηρίτης (ακολουθιογράφος)
Νικηφόρος Ιεροδιάκονος (ακολουθιογράφος)
Νικόλαος Κύρκος (ακολουθιογράφος)
Γρηγόριος ο Δυρραχίου (ακολουθιογράφος)
Ιερεμίας ο Κρης (ακολουθιογράφος)
Χρύσανθος ο Κύπριος (ακολουθιογράφος)
Γρηγόριος Αγιοπαυλίτης (ακολουθιογράφος)
Κύριλλος Σινά (ακολουθιογράφος)
Ιωακείμ Πάριος (ακολουθιογράφος)
Μητροφάνης Ναύπλιος (ακολουθιογράφος)
Γεώργιος Βελημάς (ακολουθιογράφος)
Ανδρέας ο Πάργιος (ακολουθιογράφος)
Γεώργιος Σύπανδρος (ακολουθιογράφος)
Ιερόθεος Αιτωλός (ακολουθιογράφος)
Αθανάσιος ο εκ Ραιδεστού (ακολουθιογράφος)
Αθανάσιος Ραψακίτας ή Ραψακιώτης - μουσικός
Μανουήλ ο Μέγας Ρήτωρ
Γρηγόριος Σαββαΐτης
Γρηγόριος Μαλαξός
Παχώμιος Ρουσάνος
Μάξιμος Μαργούνιος
Μελέτιος Πηγάς
Γαβριήλ Σευήρος
Ιερεμίας Β΄ ο Τρανός
Αθανάσιος Τορνόβου
Θεοφάνης ο Καρύκης
Αρσένιος ο Μικρός
Μανουήλ Χρυσάφης (ο νέος)
Γεράσιμος Πατριάρχης Αλεξανδρείας
Μελχισεδέκ Ραιδεστού
Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Α΄
Γερμανός Νέων Πατρών
Παλαιών Πατρών Γερμανός (της Επαναστάσεως), σελ. 148, 287 και 310 από χφ. ιεράς μονής Βατοπαιδίου με την επωνυμία: ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ
Βαλάσιος Ιερεύς, Νοφοφύλαξ
Αθανάσιος Πατελάριος
Νεκτάριος Ιεροσολίμων
Δοσίθεος Ιεροσολίμων
Χρύσανθος Νοταράς
Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος
Μελέτιος Αθηνών
Ηλίας Μηνιάτης
Ιωακείμ Βιζύης
Κοσμάς Ιβηρίτης
Παρθένιος
Ευγένιος Βούλγαρης
Αγάπιος Ιερομόναχος
Νεόφυτος Καυσοκαλυβίτης
Δημήτριος Δακιανός
Δημήτριος Καντεμίρης (βλ. σελ. 308, ανάλυση)
Νικηφόρος Θεοτόκης
Καισάριος Δαπόντας
Άνθιμος Πατριάρχης Ιεροσολίμων
Δαμιανός Βατοπαιδινός
Παναγιώτης Χαλάτζογλου

Πέτρος Γλυκύς ο Μπερεκέτης
Ιωάννης Τραπεζοϋντιος
Ιωακείμ Ρόδιος
Ζαχαρίας Πρωτοψάλτης Κυζίκου
Ιωάσαφ Κοικουζέλης
Νικόδημος Αγιορείτης
Δανιήλ Πρωτοψάλτης της Μ. Εκκλησίας
Κύριλλος Τήνου
Ζαχαρίας ο χανεντές (βλ. σελ. 314, ανάλυση)
Ιάκωβος Πρωτοψάλτης της Μ. Εκκλησίας
Μελέτιος Σιναίτης
Γεώργιος ο Κρης
Μανουήλ Βυζάντιος
Σταυράκης Β' Δομέστικος της Μ. Εκκλησίας
Πέτρος ο Πελοποννήσιος (βλ. σελ. 318, ανάλυση)
Ανδρέας Σιγηρός
Πέτρος Βυζάντιος ο Φυγάς
Γεώργιος Χρυσόγονος
Γεώργιος Παπαδόπουλος
Ιωάννης Φραγκίσκος Τζουλάτης
Γερμανός Κρητικός
Διονύσιος Τραπεζούντιος
Χριστόφορος Αρτινός
Θεοφάνης Μουσαίος
Εφραίμ Αθηναίος
Νικόλαος Βελλαράς
Νικηφόρος Χίος, ο Ναυτουνιάρης (βλ. χφ. Μελπομένη)
Ευτύχιος Γεωργίου ο Οινγουρλούς
Πέτρος Εφέσιος
Γρηγόριος Ιεροδιάκονος
Γρηγόριος Λευΐτης
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ
Χρύσανθος Προύσης
Κωνστάνιος ο από Σιναίου
Κων/νος Βυζάντιος
Αντώνιος Λαμπαδάριος της Μ. Εκκλησίας
Αθανάσιος Σελευκείας
Απόστολος Κρουστάλας
Πέτρος Συμεών Αγιοταφίτης
Θεόδωρος Συμεών ο Κοντός
Θεόδωρος Φωκαεύς
Παναγιώτης Πελοπίδας
Ζαφείριος Αποστόλου Ζαφειρόπουλος
Πέτρος Γεωργίου Βυζάντιος
Αθανάσιος Χριστόπουλος (ποιητής και μουσικός του tanbur)
Βασίλειος Στεφανίδης
Γεώργιος Λέσβιος
Ανέστης Χανεντές
Μυρώνης εξ Ιασίου, μελωδός
Γιωβαννίσκος ο Μολδοβλάχος, Οργανοδιδάσκαλος και μουσικός της εξωτερικής μουσικής, μαθητής του Μυρώνη επί Σουλτάνου Μαχμούτ
Γεώργιος ο Τυφλός ή Στραβογεώργης: έπαιζε Κεμάν
Ιωάννης Βυζάντιος
Στέφανος Μιχαήλ
Χατζηαφεντούλης Σαρανταεκκλησιώτης
Γεννάδιος μοναχός
Δωρόθεος αγιοταφίτης
Άνθιμος ο Εφεσιομάγνης
Κων/νος Θαλίδης
Γρηγόριος Βιζύης
Προκόπιος Σωζουαγαθουπόλεως
Ζαχαρίας Βάρνης ο Φυγάς
Μελέτιος Σισανίου
Σταυράκης ο χανεντές
Γεώργιος Πρωτοψάλτης Φιλιππουπόλεως
Ζηνόβιος Ιερομόναχος
Γεώργιος Ρύσιος
Σταυράκης Γρηγοριάδης
Παρθένιος Μικρόστομος
Σωτήριος Βλαχόπουλος (εκδότης της Αρμονίας) το 1848
Ονούφριος Βυζάντιος
Ιωάννης Χαβιαράς

Άνθιμος Νικολαΐδης
Γρηγόριος Καλαγάννης
Φραγκίσκος Λιμπρίτης
Κων/νος Ψαρουδάκης
Νικόλαος Γεωργίου
Δημήτριος Αντωνιάδης
Γεώργιος Πήλελης
Ιωάννης Ζωγράφου Κεΐβέλης
Στέφανος Μωϋσιάδης ο Κούτρας
Δημήτριος Βουλγαράκης
Θεόδωρος Αριστοκλής
Αναστάσιος Ταπεινός
Γεώργιος Σκρέκος
Γεράσιμος Κανελλίδης
Ευστάθιος Θερειανός
Κυριάκος Φιλοξένης ο Εφεσιομάγνης
Κων/νος Σαββόπουλος
Παναγιώτης Κουπιτώρης
Νικόλαος Ιωαννίδης
Δημήτριος Πρωτόπαπας της Μ. Εκκλησίας
Γεώργιος Ραιδεστινός ο Β΄
(τέλος) Κων/νος Σακελλαρίδης (με τριφωνίες και τετραφωνίες)
Γεώργιος Βιολάκης Πρωτοψάλτης Μ. Εκκλησίας

ΣΧΟΛΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ σελ. 370 επ. (ομοίως ώς ανωτέρω)

1) Πατριαρχική Σχολή Εκκλησιαστικής Μουσικής, 1727
2) Β΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, 1776.
3) Γ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, 1815.
4) Δ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, 1866.
5) Ε΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, 1868.
6) ΣΤ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, 1881.
7) Α΄ Μουσική Σχολή της Ελληνικής Κυβερνήσεως, Αίγινα επί Καποδίστρια
8) Β΄ Μουσική Σχολή της Ελληνικής Κυβερνήσεως, Αθήνα, 1837 επί Όθωνος
9) Εκκλησιαστική Μουσική Σχολή εν Σάμω, 1884
10) Μουσική Σχολή του εν Κων/πόλει Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου, 1882.
11) Μουσική Σχολή του εν Κων/πόλει Μουσικού Συλλόγου "Ορφέως" (26-2-1889) – Εδώ δίδαξαν ο Γ. Ραιδεστινός και ο Π. Γ. Κηλτζανίδης.

XVIII. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΡΓΑΝΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ

Α. Πηγές για τη Χρήση των Οργάνων στην Οθωμανική Μουσική

Όπως αναφέρει ο W. Feldman (1996: 105), μια σημαντική αλλαγή έλαβε μέρος στην χρήση των μουσικών οργάνων στην Οθωμανική μουσική μεταξύ του 1600 και του 1700. Αυτή η αλλαγή έγινε παράλληλα με αυτή των μουσικών ειδών, του τρόπου ερμηνείας και της κοινωνικής οργάνωσης της μουσικής κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου. Η αλλαγή στην αυτοκρατορία ήταν μια σειρά από αντικαταστάσεις στην χρήση των οργάνων, η οποία έλαβε χώρα, κατά τη περίοδο της οθωμανο-Περσικής πολιτιστικής επιρροής μεταξύ του 1700 και του 1800, ίσως και λίγο νωρίτερα σε μερικές περιοχές. Όλες αυτές οι μεταμορφώσεις είχαν σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη τυπικών ενόργανων ορχηστρών. Ενώ διάφορα αστικά είδη μουσικής είχαν βασιστεί είτε σε ντόπια όργανα, είτε σε συνδυασμούς ντόπιων και διεθνών οργάνων, οι ορχήστρες του σεραγιού φαίνεται πως ήταν πιο συντηρητικές. Από την εποχή των Τιμουριδών μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα, στην Κεντρική Ασία και την Ανατολία, υπήρχε η ανάμειξη διαφόρων βασικών οργάνων γνωστών στους πιο πολλούς ντόπιους Μουσουλμανικούς πολιτισμούς, με αρκετά εξωτικά όργανα από την Ανατολική Ασία ή την Κίνα, ενώ κατά τον 14ο και 15ο αιώνα υπάρχουν αναφορές για νέας εφευρέσεως και κατασκευής όργανα φτιαγμένα από μουσικούς ή λόγιους ηγεμόνες. Ωστόσο, τα όργανα που περιγράφονται πιο συχνά στα λογοτεχνικά κείμενα δεν είναι τα εξωτικά, αλλά μάλλον τα ευρέως διαδεδομένα, κοινά όργανα του συστήματος των maqam (μακαμιών - τρόπων - ήχων).

Αρκετές διαφορετικές πηγές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ανακαλυφθεί η μορφολογική εξέλιξη και χρήση των οργάνων στην Οθωμανική μουσική. Τα στοιχεία που υπάρχουν περιλαμβάνουν διάφορους ξεχωριστούς τύπους εγχώριων πηγών, όπως εικόνες λογοτεχνικών κειμένων, οπτικά αρχεία συγκεκριμένων γεγονότων, όπως οι γιορτές του 1582, 1675 και 1720 και ζωγραφιές από Ευρωπαίους περιηγητές ή ζωγράφους του σεραγιού[1]. Υπάρχει επίσης πλούσια ύλη από Ευρωπαϊκούς πίνακες και σχέδια, τα οποία συνήθως απεικονίζουν την Οθωμανική ζωή ή μεμονωμένους Ευρωπαίους στο Οθωμανικό περιβάλλον. Τα δεύτερα κυμαίνονται από σχηματικές γενικότητες έως λεπτομερείς απεικονίσεις των Οθωμανικών οργάνων και κατέχουν μια θέση ανάλογη με αυτή των αντιστοίχων Ευρωπαϊκών πινάκων στην ιστορία των Οθωμανικών χαλιών[2].

Εγχώριες οπτικές αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων, οι οποίες μερικές φορές

1. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, εκδ. Pan.
2. W. Denny 1985: 37, *Music and musicians in Islamic art*, εκδ. Asian Music.

περιλαμβάνουν μουσικές παραστάσεις, ήταν πιο κοινές στην οθωμανική αυτοκρατορία παρά στην Περσία. Μόνο η Μουσουλμανική Ινδία μπορεί να φτάσει ή ακόμα και να ξεπεράσει την ακρίβεια των οθωμανικών οπτικών αναπαραστάσεων της μουσικής. Για παράδειγμα οι εικονογραφήσεις του Surname του 1582, έχουν συχνά χρησιμοποιηθεί για την ιστορία των μουσικών οργάνων. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι υπάρχουσες συλλογές πινάκων του 17ου αιώνα περιλαμβάνουν μερικές προσπάθειες ρεαλιστικής απεικόνισης ενός μουσικού οργάνου.

Από την αρχή του 18ου αιώνα πολλοί Οθωμανικοί πίνακες δείχνουν ενδιαφέρον στο πραγματικό σχήμα, τον όγκο, τον αριθμό των χορδών, το χρώμα μέχρι και τις σχέσεις των αναλογιών μεταξύ του ανθρωπίνου σώματος και του μουσικού οργάνου. Σε αντίθεση με αυτή την Οθωμανική πρακτική, η σχεδόν ανεικονική και αποκλειστικά λογοτεχνική περιγραφή των οργάνων στην Περσική πρακτική, δεν μας επιτρέπει την ύπαρξη ασφαλών συμπερασμάτων για την χρήση συγκεκριμένων οργάνων σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους, ενώ με εξαίρεση ίσως το σχολείο των Οθωμανικών μινιατούρων της Βαγδάτης του 16ου αιώνα, οι αραβικές ζώνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας υποφέρουν από έντονη έλλειψη εικονογραφημένων κειμένων.

Οι λογοτεχνικές πηγές διαιρούνται σε εγχώριες και ξένες, στις οποίες συμπεριλαμβάνοντας και ασαφή κείμενα –όσον αφορά την περιγραφή των μουσικών οργάνων–, όπως του Bobowski και του Cantemir. Οι εγχώριες πηγές είναι περιορισμένες ενώ κάποιες έχουν χαθεί, όπως το Sazname του Nihani Celebi (1563).

Από τον 15ο αιώνα υπάρχουν σημαντικές λογοτεχνικές πηγές για τα Οθωμανικά μουσικά όργανα, όπως το Cengname του Ahmed-i Dai και το παράρτημα για τα όργανα από τον Ahmed bin Sukrullah.

Η πιο σημαντική πηγή για τον 17ο αιώνα είναι το κομμάτι του Evliya Celebi Seyahatname το οποίο αναφέρεται σε μουσικούς και όργανα.

Οι Ευρωπαϊκές λογοτεχνικές πηγές είναι συχνά ασαφής και επαναλαμβανόμενες, βέβαια μερικές περιέχουν περιγραφές σημαντικής ακρίβειας, ενώ πολύ λίγες όπως τα βιβλία του 18ου αιώνα από τον Fonton και τον Tonderini μπορούν να θεωρηθούν ικανοποιητικά. Επίσης υπάρχουν και τα αρχεία των πληρωμών των μουσικών του Οθωμανικού σεραγιού. Μόνο μερικά από αυτά έχουν βρεθεί και εκδοθεί, αλλά περιέχουν σημαντικές πληροφορίες για τα όργανα που χρησιμοποιούνταν και τη κοινωνική προέλευση μερικών από τους μουσικούς.

Ένα πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο ερευνητής, για όλες τις πολιτιστικές ζώνες σε αρκετές περιόδους (αρχαία - Βυζαντινή - Οθωμανική), είναι το ταίριασμα και η σύγκριση των λογοτεχνικών και των εικονογραφικών στοιχείων. Παρότι υπάρχουν πολλές απεικονίσεις για την οθωμανική αυτοκρατορία του 16ου αιώνα, εν τούτοις δεν σώζονται τα αντίστοιχα λογοτεχνικά τους κείμενα. Το Sazname του Nihani Celebi είναι γνωστό μόνο μέσα από τις περιλήψεις του Evliya Celebi. Αντιστρόφως, οι εκτεταμένες περιγραφές μουσικών οργάνων του Evliya Efendi, δεν ταιριάζουν με τις σχετικά φτωχικές αναπαραστάσεις και συλλογές πινάκων του 17ου αιώνα. Μόνο κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα, οι οθωμανικές λογοτεχνικές αναφορές, απομνημονεύματα και άλλα έργα ξένων ταξιδιωτών, έγγραφα του σεραγιού και εγχώριες ή ξένες απεικο-

νίσεις συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των μουσικών ορχηστρών του σεραγιού και των μεγάλων αστικών κέντρων.

Πραγματικά μουσικά όργανα αρχαιολογικής αξίας, δυστυχώς δεν σώζονται στην σύγχρονη Τουρκία και Ελλάδα[3].

Αυτός είναι είναι και ο λόγος για τον οποίο δεν θα επιδιώξουμε να ασχοληθούμε αποκλειστικά με θέματα μεγέθους και υλικών των οργάνων. Θα δώσουμε περισσότερη έμφαση στην διαδικασία αλλαγής στην χρήση των μουσικών οργάνων, η οποία ξεκίνησε από τον 16ο αιώνα και έφτασε μέχρι τα μέσα του 18ου, καθώς και στις επιπτώσεις τις οποίες πολλές από αυτές τις αλλαγές έφεραν στη μουσική αισθητική της Οθωμανικής μουσικής, κατά τη διάρκεια της μετάβασης από την μεταμεσαιωνική στην πρώιμη μοντέρνα εποχή.

Β. Όργανα και Τεχνοτροπία

Μεταξύ του 1550 και του 1750 σημαντικές αλλαγές έλαβαν χώρα στην ορχήστρα του σεραγιού, οπότε πρέπει να συσχετισθούν με κάθε ιστορική περίοδο. Αρκετές κρίσιμες αλλαγές στην χρήση των μουσικών οργάνων ανταποκρίθηκαν στις αλλαγές της εκάστοτε μουσικής φόρμας, του είδους και του τρόπου ερμηνείας, οι οποίες συνολικά σχετίζονται με την εμφάνιση της Οθωμανικής έντεχνης μουσικής κατά τα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα.

Από την μια μεριά υπήρχαν τα μουσικά είδη που δεν χρησιμοποιούσαν καθόλου όργανα, τα φωνητικά. Αυτά ήταν κυρίως το θρησκευτικό ρεπερτόριο των muezzin, τα τραγούδια του Κορανίου (tecvid), το ezan και άλλα είδη χωρίς δερβίσικη προέλευση τα οποία είχαν γίνει αποδεκτά στο τζαμί, όπως το temcid και το munacat. Από την άλλη μεριά ήταν οι μπάντες των mehter, των οποίων οι zurna(δες) (οξύαυλοι), οι nefir (είδος τρομπετών), τα νταούλια (τύμπανα) και τα νάκκαρα (μεταλλικά κρουστά έλκοντα την καταγωγή από το Βυζάντιο), ήταν σχεδιασμένα αποκλειστικά για υπαίθριες παραστάσεις και δεν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μαζί με τραγούδι. Η χρήση οργάνων (ή η έλλειψή της) σ' αυτά τα θρησκευτικά και στρατιωτικά είδη παρέμεινε ουσιαστικά αμετάβλητη, πριν αλλά και μετά από την ιστορική περίοδο που ερευνάται εδώ. Και τα δύο καθεστώτα τα οποία περιγράφονται, της Ισλαμικής θρησκείας δηλαδή και του Οθωμανικού στρατογραφειοκρατικού κράτους, λαμβάνονταν ως αμετάβλητα και προκαθορισμένα.

Η μουσική του τζαμιού πέρασε από μια σταδιακή αλλαγή μετά τον 16ο αιώνα, αφού άρχισαν να γίνονται αποδεκτά διάφορα δερβίσικα τάγματα, παρόλο που σε κανένα από αυτά δεν επιτρεπόταν η αλλαγή των φωνητικών κομματιών και της έλλειψης

3. Αν αφαιρέσουμε ίσως το Παλάτι Αΐναλί Καβάκ στην Πόλη, το μοναστήρι των Μεβλεβή στο Πέραν, καθώς και το στρατιωτικό μουσείο όπου παίζετε σε ειδικές τελετές μουσική mehter. Ενώ στην Ελλάδα παλαιά σχετικά όργανα, υπάρχουν στην συλλογή του Φοίβου Ανωγειανάκη στο μουσείο λαϊκών οργάνων στην Πλάκα και ο ταμπουράς του Μακριγιάννη στο εθνολογικό μουσείο στην Παλαιά Βουλή, πλήρως ανασκευασμένος από τον Νίκο Φρονιμόπουλο.

του μέτρου στην μουσική. Η δομή των μπαντών mehter δεν μεταβλήθηκε, αλλά καταργήθηκαν ολοκληρωτικά το 1826, κατά τη διάρκεια μιας δραστικής αλλαγής της δομής του στρατιωτικού καθεστώτος του κράτους.

Η μουσική των πιο πολλών ταγμάτων των Sunni δερβίσηδων ήταν εστιασμένη γύρω από τις τελετές zikr και τις Ισλαμικές γιορτές όπως η ημέρα των Γενεθλίων του Προφήτη (Mevlid-i Serif). Το τραγούδι του τζαμιού σιγά σιγά ενσωματώθηκε σ' ένα μετρικό σχήμα, ο ήχος του οποίου διαιρέθηκε σε τρεις ηχητικές περιοχές, ενώ το υψίτονο σόλο του muezzin ήταν αυτό που υπερίσχυε. Το μεσαίο επίπεδο δεσμευόταν από το τραγούδι των μετρικών ύμνων (ilahi) που συνοδευόταν από μια μικρή ορχήστρα από δερβίσηδες (zakirs). Το χαμηλότερο επίπεδο αντιπροσωπευόταν από το τραγούδι και την αναπνοή των Θεϊκών ονομάτων του συνόλου των δερβίσηδων. Η μετρική βάση του τραγουδιού ενισχυόταν από κρουστά, συχνά μεγάλα τύμπανα/ντέφια (daire και bendir) αλλά επίσης και από μεταλλικά τύμπανα (kudum) και κύμβαλα (balilc). Στο zikr η μετρικότητα συνυπήρχε με το αντιφωνικό τραγούδι, με μια μάλιστα τάση προς την πολυφωνία[4].

Ένα άλλο μέρος του zikr ήταν η μη έμμετρη τεχνική, γνωστή ως durak, η οποία θα μπορούσε, είτε να επιβληθεί πάνω στο μετρικό τραγούδι, είτε να τραγουδηθεί ξεχωριστά. Η μουσική των εορτών είχε έναν διαφορετικό χαρακτήρα, περιλαμβάνοντας μετρικούς ύμνους, τους οποίους ταραγουδούσαν μικρές χορωδίες από zakir. Σε αντίθεση με τους ύμνους των zikr, αυτοί χρησιμοποιούσαν σύνθετα μέτρα τα οποία δε είχαν σχέση με την κίνηση του σώματος.

Συγγενής της μπάντας των mehter ήταν η **mehter-i-birun**, μια ανεπίσημη υπαίθρια ορχήστρα συγκροτημένη για χορό και εορταστική μουσική. Όπως και στις άλλες μπάντες mehter, πυρήνας της ορχήστρας αυτής ήταν ο zurnas. Οι παίχτες του zurna μπορούσαν να συνοδεύονται από αυλούς miskal (αυλούς του Πανός ή σύρριγες), ενώ το μοναδικό έγχορδο όργανο που σχετιζόταν με τις υπαίθριες μπάντες των mehter-i-birun ήταν το santur(ι). Η χρήση των κρουστών ήταν λιγότερο περίτεχνη σε σχέση με τις στρατιωτικές μπάντες των mehter και αποτελούνταν από μικρά μεταλλικά τύμπανα nakkare(δες) και/ή μεγάλα τύμπανα της οικογένειας του ντεφιού/daire(δες). Τέλος οι χορεύτριες που χόρευαν δημοσίως και ήταν συνήθως τσιγγάνικης, χριστιανικής, εβραϊκής, ή αρμένικης καταγωγής, συχνά χρησιμοποιούσαν μεγάλες ξύλινες καστανιέττες (carpare).

Επίσης, οι μπάντες αυτές είχαν και ένα ρεπερτόριο για χορό σε εσωτερικό χώρο, το οποίο σχετιζόταν κυρίως με επαγγελματίες χορεύτριες γνωστές ως Τσενγκί, αλλά και με χορευτικές παραστάσεις μέσα στο αυτοκρατορικό χαρέμι, όπως επίσης και σε άλλα μεγάλα χαρέμια, για την διασκέδαση του σουλτάνου και των σιν αυτώ[5].

Όπως υποδηλώνει το όνομά τους το κύριο όργανο των χορευτριών Τσενγκί (cengi), ήταν η άρπα (ceng), η οποία συνοδευόταν από άλλα όργανα όπως το ούτι (ud), ή το keman, όπως επίσης το μεγάλο ντέφι (daire) ή το κρουστό τουμπερλέκι (dumbelek). Κι άλλα όργανα όμως μπορούσαν να προστεθούν στην μπάντα χωρίς καθορισμένους κα-

4. Feldman 1996: 108, ώς ανωτέρω.

5. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.

νόνες. Οι σκλάβες του σεραγιού φαίνεται πως εκτελούσαν κυρίως χορευτική μουσική και τοπικά λαϊκότροπα τραγούδια (turku, sarki), χρησιμοποιώντας τα προκαθορισμένα όργανα του σεραγιού, καθώς και μερικά δημοφιλή όργανα της εκάστοτε εποχής.

Οι πηγές αναφέρουν πολύ λίγα για τις καθαρά υπαίθριες παραστάσεις στην Ανατολία και τα Βαλκάνια. Υπήρχε όμως ένας σημαντικός δεσμός μεταξύ των υπαίθριων παραστάσεων ημιεπαγγελματικού τύπου (asik), του αστικού επαγγελματισμού και των μη δημόσιων παραστάσεων αρκετών αστικών τάξεων. Αυτές οι παραστάσεις επικεντρώνονταν σε μετρικά τραγούδια (turku, semai) τα οποία συνοδεύονταν από ένα λαούτο, συνήθως αυτό με το μακρύ χέρι/μάνικο, το ονομαζόμενο lavta ή Πολίτικο λαούτο.

Το υπαίθριο asik(ικο) ρεπερτόριο, συνήθως αποτελείτο από συνθέσεις του ίδιου του ασίκη οργανοπαίκτη, καθώς και από Sufi(κα) τραγούδια που σχετίζονταν και με τα ocak (καταυλισμούς) των Γενίτσαρων. Γενικώς υπήρχε ποικιλία τεχνοτροπιών και υφών που σχετίζονταν με την στρατιωτική ζωή, όπως τα ozanlama που τραγουδιόταν από επαγγελματίες βάρδους οι οποίοι ταξίδευαν μαζί με το στρατό και το ναυτικό[6].

Αρκετά λαουτοειδή μουσικά όργανα, με μακριά ή κοντά μάνικα θεωρούνταν τυπικά των levend των χριστιανικών δηλαδή πληρωμάτων του στόλου, ενώ το ερωτικό και περιγραφικό της ζωής τους ρεπερτόριο αυτών των αγάμων αντρών (παλληκαριών-λεβέντηδων) φαίνεται πως δημιούργησε σημαντικό δεσμό μεταξύ της επαρχίας και της πόλης, συνδέοντας έτσι τις χαμηλότερες με τις υψηλότερες τάξεις[7].

Κατά την άποψή μας, η μελετητές του ρεμπέτικου πρέπει να στραφούν πολύ πιο πίσω από τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού προκειμένου να ανιχνεύσουν τις ρίζες του τραγουδιού αυτού, που όπως αποδεικνύεται έχει μακραίωνες ρίζες και μικτά ανατολικομεσογειακά στοιχεία.

Επίσης, υπήρχε και ένα μερικώς γυναικείο ρεπερτόριο συνδεδεμένο με τα ταμπουροειδή όργανα tel-tanburasi και bozuk. Σύμφωνα με τα στοιχεία των Maraghi και Evliya Celebi αρκετοί σύνθετοι τύποι ταμπουράδων είχαν εξελιχθεί στην Ανατολία στα σεράγια διαφόρων Οθωμανών και προ-Οθωμανών πριγκήπων, τα οποία και αυτά με την σειρά τους αποτέλεσαν συνδετικό κρίκο μεταξύ της μουσικής και των οργάνων της Ανατολίας και των πόλεων. Ωστόσο, κατά τον 16ο αιώνα αυτοί οι ταμπουράδες της Ανατολίας χρησιμοποιούνταν για ιδιωτικές σολιστικές παραστάσεις χωρίς όμως να έχουν συγχωνευθεί στις ορχήστρες του σεραγιού.

Κατά τον 16ο αιώνα, η ορχήστρα του Οθωμανικού σεραγιού ήταν σχεδόν πανομοιότυπη με αυτές των σεραγιών των άλλων περιοχών του ευρύτερου Αραβοθωμανοπερσικού χώρου. Η ορχήστρα του σεραγιού άρχισε να αλλάζει κατά τον 17ο αιώνα όταν εξαφανίστηκαν αρκετά από τα παλαιότερα οργανά της και εισήχθηκαν νέα. Κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα το Οθωμανικό σεράι παρουσίασε μια καινούργια ενόργανη ορχήστρα η οποία συνέχισε σ' αυτή τη μορφή μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα. Αυτή η ορχήστρα ήταν αρκετά διαφοροποιημένη από την μουσική που έπαιζαν οι γυναίκες του χαρεμιού ή οι άλλες ψυχαγωγικές ορχήστρες, ή οι ορχήστρες των σεραγιών

6. Feldman 1996: 109, ώς ανωτέρω.
7. Feldman 1996: 109, ώς ανωτέρω.

που βρίσκοταν έξω από την αυτοκρατορία. Τα όργανα του σεραγιού μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν είτε για να συνοδεύσουν τα φωνητικά fasil, είτε αποκλειστικά για τα ενόργανα fasl-i-sazende στα οποία δινόταν έμφαση στο taksim, το pesrev και το semai.

Μια ακόμη ορχήστρα αποτελείτο από τους mutrip των Mevlevi δερβίσηδων. Αυτή η ομάδα ήταν βασισμένη στην χρήση του νέυ, στα κρουστά kudum, καθώς και στον έναν ή τους περισσότερους τραγουδιστές (ayinhan), ενώ η πιο συνηθισμένη της σύνθεση ήταν τρία νέυ, ένα kudum και ένας τραγουδιστής ayinhan. Κατά καιρούς βέβαια είχαν χρησιμοποιηθεί και κάποια άλλα όργανα τα οποία όμως δεν θεωρούνταν σημαντικά για την ορχήστρα.

Γ. Η Ορχήστρα του Οθωμανικού Σεραγιού κατά τον 16ο αιώνα

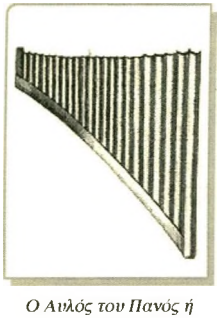
Ένα κατάλληλο σημείο αναφοράς γι' αυτή την περίοδο, είναι το γνωστό μας πια κείμενο του 1525, **Cemaat-i mutriban**, το οποίο αποτελεί μια καταγραφή των μισθών των μουσικών του σεραγιού[8].

Τα μουσικά όργανα που αναφέρονται εδώ μπορούν να συγκριθούν με αυτά των οπτικών πηγών του ιδίου αιώνα. Παρόλο που οι πιο πολλές διαθέσιμες απεικονίσεις οργάνων αναφέρονται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, δεν φαίνεται να υπήρξε κάποια ουσιαστική αλλαγή στην σύνθεση της οθωμανικής ορχήστρας. Έτσι λοιπόν ενώ ένα όργανο μπορεί να παρουσιαζόταν σε μια απεικόνιση ενός λογοτεχνικού κειμένου δεκαετίες ή γενιές μετά την κατάργηση της χρήσης του, ο αριθμός των akce(δων) που ήταν σημειωμένοι δίπλα στο όνομα ενός μουσικού αποτελούν ενα βέβαιο σημάδι της συνεχιζόμενης χρήσης αυτού του οργάνου, όπως και η απουσία ενός οργάνου από τον κατάλογο υποδηλώνει ότι είχε στην καλύτερη περίπτωση δευτερεύουσα σημασία.

Παρακάτω θα παραθέσουμε έναν πίνακα οργάνων και μουσικών από το **Cemaat-i mutriban** του 1525[9]:

ΟΡΓΑΝΑ Αριθμ. Μουσικών Ονόματα μουσικών
Κεμεντζές 7 Sah Kulu, Haydar bin Sah Kulu, Nasuh, Mustafa, Mehmed, Halil, Hizir bin Ali Ekber
Ούτι 6 Dervis Mahmud bin Abdulkarzihade, Hasan Aga, Nasuh, Ayas Mehmed, Hasan Aga (συν οι πέντε kul μαθητές τους)
Νέυ 6 Maksud, Hasan, Imam Kulu, Hasan Kulu, Imam Kulu, Husein Kulu
Κοπούζ 4 Zeyni, Mustafa, Saban, Husrev
Άρπα Ceng 4 Nimetullah, Behram, Hasan, Mehmed
Κανονάκι 3 Sadi, Muharrem Seydi, Muhyiddin

8. Uzuncarsih 1977: 84-6 και Feldman 1996: 110, ώς ανωτέρω.
9. Feldman 1996: 110, *Music of the Ottoman court*, εκδ. Pan.



Ο Αυλός του Πανός ή Miskal

Οι πιο υψηλόμισθοι μουσικοί που κέρδιζαν πάνω από τριάντα akce(δες) την ημέρα, ήταν ο ουτίστας Mahmud bin Abdulkadirzade, με 47 akce(δες), ο επίσης ουτίστας Hasan Aga, με 45, ο Κοπουζίστας Zeyni με 40 και ο επίσης κοπουζίστας Mustafa, με 40 akce(δες).

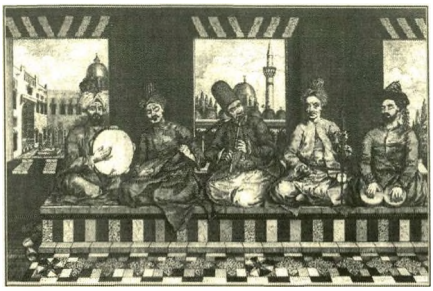
Επομένως φαίνεται ότι το ούτι και το κοπούζ είχαν την μεγαλύτερη επιρροή εκείνη την εποχή. Οι υπόλοιποι μουσικοί δεν έπαιρναν περισσότερους από 25 akce(δες) την ημέρα ο καθένας. Οι παίκτες του κεμεντζέ (λυροειδές όργανο που παιζόταν με δοξάρι) αποτελούσαν την μεγαλύτερη ομάδα, με επτά ερμηνευτές, αλλά ο πιο υψηλόμισθος οργανοπαίκτης απ' αυτούς ήταν ο Ιρανός Sah Kulu, που κέρδιζε μόνο 25 akce(δες) την ημέρα.

Ο Sah Kulu τον οποίον αναφέρει ο Cantemir (1734) στην Ιστορία του (ο οποίος δεν πρέπει να συγχέεται με κάποιον άλλο Sah Kulu από την εποχή του Μουράτ Δ'), ήταν σημαντικός μουσικός. Το γεγονός ότι δεν έπαιρνε πάνω από 25 akce(δες), κατά πάσα πιθανότητα υποδηλώνει ότι οι παίκτες του κεμεντζέ, δεν είχαν τόσο μεγάλη επιρροή όσο οι παίχτες του ουτιού ή του κοπούζ. Και οι τέσσερεις παίκτες του κοπούζ βρίσκονται μεταξύ των δεκατριών πιο υψηλόμισθων μουσικών (σε σύνολο σαράντα), οι οποίοι λάμβαναν όχι λιγότερους από 25 akce(δες) ημερησίως ο καθένας, ενώ τέλος κανένας παίκτης της άρπας ceng δεν έπαιρνε περισσότερους από 15 akce(δες) την ημέρα.

Η ορχήστρα που αναφέρεται σ' αυτό το κείμενο είναι σχεδόν πανομοιότυπη με αυτή των σεραγιών των Τιμουριδών. Ο Babur στο Baburnameh) κάνει λόγο για το ούτι, το νέι και το ghiccak (πανομοιότυπο ή παρόμοιο όργανο με τον κεμεντζέ). Επιπρόσθετα, η άρπα ceng και το κανονάκι είναι γνωστά από ζωγραφικές μινιατούρες της εποχής.

Η ομοιότητα της χρήσης των οργάνων ενισχύεται και από την αναγνώριση της ταυτότητας διαφόρων μουσικών που έπαιζαν σε διάφορα σεράγια της Περσίας, της κεντρικής Ασίας αλλά ακόμα και Οθωμανικά. Ο πασίγνωστος Πέρσης παίχτης του ουτιού Zeyn el-Abidin, είχε εργαστεί σε δύο Οθωμανικά σεράγια, σ' αυτό της Amasya και σ' αυτό της Manisa, ενώ αργότερα συνέχισε να ερμηνεύει στο σεράι του σουλτάνου Akkoyunly Yakub της Tabriz και πιθανότατα και στου Husein Bayqara στην Herat. Ο Πέρσης παίχτης του κεμεντζέ Sah Kulu, πρέπει να είναι ο ίδιος με τον μουσικό που είχε το ίδιο όνομα (Sah Qulī) και είχε ερμηνεύσει στο σεράι του Huscin Bayqara. Σύμφωνα με τον Babur ήταν κάτοικος του Ιράκ (Δυτικό Ιράν), ο οποίος είχε έρθει στην Khorasan για να σπουδάσει το όργανο (saz masq qilib) δηλαδή το ghiccak (= είδος κεμεντζέ). Τα Οθωμανικά κείμενα του 1525 αναφέρουν ότι τον είχε φέρει από την Tabriz ο σουλτάνος Σελήμ. Ο Husein Bayqara ήταν ηγεμόνας της Herat μέχρι το 1506 και δεν είναι καθόλου απίθανο ο Sah Kulu να ακολούθησε τον Σελήμ το 1514 μετά την κατάκτηση της Tabriz. Ο γνωστός συνθέτης Ghulam Sadi ήταν επίσης οργανοπαίχτης, παρόλο που ο Babur δεν διευκρινίζει τι όργανο έπαιζε. Η Οθωμανική παράδοση όπως μεταδόθηκε από τους Cantemir και Fonton θεωρούσε τον Sadi Άραβα. Αυτός ήταν μου-

Δύο Νέυ



Μουσικοί με νταΐρέ, σάζι, νέυ, ραμπάπ και νάκαρα

σικός στο σεράι της Herat μέχρι την κατάκτηση της από τους Ουζμπέκους, οπότε ο Sheybani Χάν τον έστειλε σαν δώρο στον Χάνο του Καζάν στον Βόλγα.

Η οθωμανική τυπική ορχήστρα έντεχνης μουσικής του σεραγιού, από τις αρχές του 17ου έως και τα μέσα του 18ου, παραμένει τυπική και στα πλαίσια της Περσοϊσλαμικής παράδοσης, ενώ από τα μέσα του 18ου αιώνα εισάγονται όργανα όπως η ευρωπαϊκή Viola d' amore (βιολί) και η Ελληνική αχλαδόσχημη λύρα που παίζεται με δοξάρι (Kemence Rumi = Ρωμέικος κεμεντζές).

Ο Evliya Celebi, αναφέρει ότι στην εποχή του υπήρχαν 80 δεξιοτέχνες του κεμεντζέ, από τους οποίους αναφέρει τους 8, καθώς και τον καλύτερο εξ αυτών έναν **Έλληνα** προσήλυτο τον Kemani Ahmed Celebi μαθητή του Kemani Mustafa Aga (ίσως και αυτός ήταν Ρωμηός από το σύστημα devsirme).

Το βιολί απ' ότι αναφέρει ο Rauf Yekta Bey, ήρθε στην αυτοκρατορία μέσω Ρουμανίας και Σερβίας, πιθανόν στα χέρια τσιγγάνων, Ρουμάνων, Μολδαβών, Ελλήνων και Εβραίων, υπηρετώντας αρχικώς τις λαϊκές μουσικές των ταβερνείων και των καπηλειών.

Ο Fonton όμως το 1751, αναφέρει ότι ο Έλληνας Γιώργης, ένας βιρτουόζος όλων των οργάνων της εποχής του, εισήγαγε το βιολί στην οθωμανική αυτοκρατορία[10].

Για την ταυτότητα του Έλληνα Γιώργη ή Τζώρτζη, την σχετική σύγχυση επειδή έχουμε ήδη αναφερθεί προηγουμένως διεξοδικά υπήρχαν δύο Γιώργηδες που έπαιζαν βιολί, και μάλιστα και οι δύο τυφλοί.

Συνοψίζοντας βλέπομε πως τα μουσικά όργανα που αποτελούσαν την ορχήστρα της Οθωμανικής μουσικής τον 16ο αιώνα ήταν:

Το **Kemance** (τοξοτό έγχορδο όργανο, παιζόταν με δοξάρι), το οποίο είχε δύο τύπους, αυτόν που το σκάφος ήταν από καρύδα και αυτόν που το σκάφος ήταν από νεροκολοκύθα[11].

Η **Λύρα** είναι τρίχορδο όργανο, που παίζεται με δοξάρι και είναι διαδεδομένο σε

10. *Avrupali gezginlerin gözüyle Osmanlilarda musiki*, Bülent Aksoy, ώς ανωτέρω.
11. Feldman, 1996: 113 και Maraghi, 1977: 133, ώς ανωτέρω.

Ceng και Ούτι, σε χειρόγραφο

όλον τον Ελλαδικό χώρο από παλιά. Σύμφωνα με τον Λ. Λιάβα ουσιαστικά είναι μια μικρή τρίχορδη πανδουρίδα που κάποια στιγμή παίχθηκε σε κάθετη θέση με δοξάρι (*τόξο*). Η "*Πολίτικη*" λύρα, είναι μικρότερη της Ελλαδίτικης, διατηρεί την αχλαδόσχημο μορφή, αλλά κουρδίζεται λα, ρε, λα. Από σύμπτωση τον Οκτώβριο του 1999 σε προθήκη του αρχαιολογικού μουσείου Κορίνθου είδα να εκτίθεται το σκάφος μίας λύρας του 10ου αιώνα μ.Χ., η οποία μοιάζει περισσότερο με ξύλινη κουτάλα, ή καλύτερα με μικρή πανδουρίδα (*ίσως και μπαγλαμά*), επαληθεύοντας έτσι την άποψη του Λ. Λιάβα.

Το **ούτι**, το οποίο έλκει την καταγωγή του από την Τρανσοξανιανή (Transoxanian) barbat[12], το οποίο σύμφωνα με τον Maraghi[13], είχε δύο τύπους, έναν με 4 διπλές χορδές (ud al-qadim) και έναν με 5 διπλές χορδές (ud al-kamil). Υπήρχε επίσης ένα τύπος μεγάλου μπάσου ουτιού που ονομαζόταν Sabrud, με μάνικο και σκάφος διπλάσιο των άλλων ουτιών, το οποίο κουρδιζόταν μία οκτάβα χαμηλώτερα. Ένας από τους καλύτερα αμοιβόμενους ουτίστες του 16ου αιώνα, ήταν ο Hasan Aga, ο οποίος εισέπραττε 45 akcedes την ημέρα. Αυτός υπήρξε mir-i alem του σουλτάνου Ahmed της Αμάσειας, μεταξύ των ετών 1494-1512 και προερχόταν από τις Γενιτσαρίστικες τάξεις του συστήματος devsirme. Όπως αναφέρουν οι πηγές υπήρξε δάσκαλος ουτιού σε μικρότερους γενίτσαρους (Hunkar kullari, αυτοκρατορικούς σκλάβους).

Άλλο όργανο ήταν το **Kopuz**, το οποίο απεικονίζεται συνεχώς σε ζωγραφικές μινιατούρες της εποχής. Το όργανο αυτό αν και φέρει μάλλον τουρκικό όνομα, εν τούτοις ανήκει στα έγχορδα όργανα με την ευρύτερη ονομασία rabab της Κεντρικής Ασίας, της Ανατολίας, της Ινδίας, της Αραβίας, ακόμα και των Βαλκανίων. Στα χέρια των οθωμανών τροποποιήθηκε αρκετά ανά τους αιώνες, κατέληξε δε να έχει δύο τύπους, έναν που το σκάφος έμοιαζε με ούτι και είχε 6 ή 8 διπλές χορδές που παίζονταν με μακριά σκληρή πένα (πλήκτρο) και έναν που το σκάφος δεν έμοιαζε με το προηγούμενο και ίσως κουρδιζόταν αλλιώς.

Το **νέυ (ney ή nay)**, είναι ένα από τα αρχαιότερα πνευστά καλαμένια όργανα της ανατολικής Μεσογείου, του οποίου το όνομα ίσως ετυμολογείται από το nefes (= πνοή), που και αυτή με την σειρά της προέρχεται από το Ελληνικό *νέφος*. Είναι γνωστή η αδυναμία των αρχαίων αιγυπτίων και Ελλήνων στους καλαμένιους αυλούς και στην σημασία που έδιναν σ' αυτούς, τόσο για το παίξιμο τους, όσο και για τα μεγέθη τους τα οποία αναλόγως έδιναν διαφορετική τονικότητα.

Στην οθωμανική παράδοση το νέυ χρησιμοποιήθηκε και από τις ορχήστρες της αυλής

12. Ίσως να έχει σχέση και με την μετάλλαξη της αρχαίας Ελληνικής Βαρβίτου, στα χέρια των Περσών, ιδίως μετά τις κατακτήσεις του Μ. Αλεξάνδρου και την εδραίωση της αυτοκρατορίας των Επιγόνων του στην Transoxania τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες.

13. Feldman, 1996: 114, ως ανωτέρω.

Μία Cengi, παίζει την άρπα Ceng

και από τους Sufi *sema*, αλλά και από τους λαϊκούς οργανοπαίκτες. Επίσης πρέπει να σημειωθεί ότι πολλές οθωμανικές και Ευρωπαϊκές απεικονίσεις του 16ου αιώνα δείχνουν κοπέλλες cariye να παίζουν νέυ.

Το **Τσενγκ (ceng)**, ήταν η Περσική παραλλαγή της αρχαίας ανατολικομεσογειακής άρπας και ώς εκ τούτου είχε άμεση σχέση με το προϊσλαμικό παρελθόν του χώρου. Πλέον συγκεκριμένα όπως αναφέρουν πολλοί συγγραφείς (Feldman, Mellah, Denny, Νεοκλ. Σαρρής), ήταν όργανο που παιζόταν κυρίως από γυναίκες (Cengi) στα χαρέμια και άλλου είδους γυναικείες ή μικτές δημόσιες συγκεντρώσεις, συνδεόταν δε με τον χορό της Αφροδίτης (Zuhra) σύμφωνα με την Περσοθωμανική ποίηση. Σε άλλο σημείο της μελέτης θα αναφερθούμε ειδικά στις χορεύτριες και οργανοπαίκτριες Cengi, καθώς και την πιθανή προέλευσή τους.

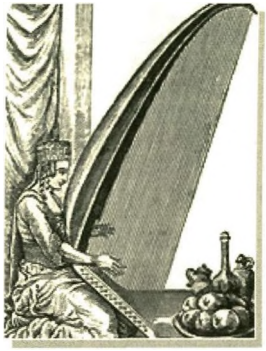
Από τον 17ο έως και τα μισά του 18ου αιώνα, η ορχήστρα της οθωμανικής μουσικής δέχθηκε κάποιες αλλαγές, οι οποίες κατά την άποψή μας ήταν σημαντικές, όχι τόσο γιατί εισήλθαν νέα όργανα, όσο γιατί αυτή (η ορχήστρα) άρχισε να σταθεροποιεί το δικό της οθωμανικό στυλ, αποκόβοντας πλέον των Περσικό παρελθόν της. Μεγάλη σημασία σ' αυτό έπαιξαν και οι Ρωμηοί που εισήγαγαν νέο ύφος, αλλά και όργανα. Είδαμε παραπάνω την περίπτωση του Yiorgi, αλλά και του προσήλυτου Kemani Ahmed celebi. Όργανα σαν το **βιολί**, συνυπάρχουν με το **Kemance**, ή την **Πολίτικη Λύρα**, που έπαιζαν οι Ρωμηοί, συνοδευόμενη από το **Πολίτικο λαούτο (lavfta)** στις ταβέρνες, όπως απεικονίζει μία έγχρωμη γκραβούρα του 1793[14].

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι από τα μισά του 17ου αιώνα, σταματούν οι αναφορές των οθωμανικών πηγών για το **ούτι** και τους οργανοπαίκτες του. Μάλιστα το **saz name** των μέσων του 18ου αιώνα, αναφέρει **Kitare** (πιθανώς ευρωπαϊκή κιθάρα) και λαούτο, αλλά όχι ούτι. Κατά τον R. Yekta, μάλλον το Πολίτικο λαούτο (lavfta), που όπως και η Πολίτικη λύρα προέρχεται από τα Ελληνικά νησιά του Αιγαίου, εκτόπισε το ούτι, το οποίο θύμιζε περισσότερο ανατολή, ενώ οι οθωμανοί μουσικοί ήθελαν πλέον να ακολουθήσουν πιο δυτικές φόρμες. Κατά άλλους μάλιστα[15], το Πολίτικο λαούτο (Lavfta), μάλλον έχει δυτικές επιρροές και όχι αιγαιοπελαγίτικες.

Περίπου ίδια με την μοίρα του ουτιού, ήταν αυτή την περίοδο και η μοίρα του **Kopuz** και του **Ceng** που σιγά σιγά εκτοπίστηκαν, αν και για το Kopuz, ύπαρχουν από τον Evliya Celebi αναφορές για δύο είδη, το Kopuz και το **seshane**, όπου το Kopuz της εποχής του περιγράφεται σαν μικρό seshane που έπαιζαν οι Ρωμηοί *Λεβέ-*

14. Βλ. σχετ. Παύλου Ερευνίδη, Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης - Εξώφυλλο και Ηλ. Πετρόπουλο - Ρεμπέτικα Τραγούδια.

15. Farmer 1937: 42, Feldman 1996: 133, ώς ανωτέρω.



Μία Cengi, παίζει την άρπα Ceng

ντες (πληρώματα του οθωμανικού ναυτικού), ενώ το εξάχορδο seshane, το χρησιμοποιούσαν για την τέχνη της μουσικής[16].

Συγχρόνως, τον 17ο αιώνα κάνει την εμφάνισή του το νεοοθωμανικό **νέυ**, το οποίο στο στόμιό του έχει πλέον έναν κοκκάλινο ή κερατοειδή *"μπασπαρέ/επιστόμιο"*, που βοηθάει τα χείλη στην τεχνική φυσίματος, εκτοπίζοντας τους παλαιότερους Περσικούς τύπους του οργάνου, όπως μας περιγράφει ο πρώτος Ευρωπαίος που παρατήρησε την αλλαγή, John Covel το 1670. Το σπουδαιότερο όμως είναι ότι το όργανο αυτό πλέον πέρασε πλήρως στα χέρια των Mevlevi δερβίσηδων, οι οποίοι το ανέπτυξαν επάνω σε άλλου είδους τεχνικές, αλλά και ρεπερτόριο. Ένα άλλο πνευστό όργανο που περιγράφει ο Evliya Celebi σαν μικρό νέυ που ακούγεται στον ήχο Rast, είναι το **girift**.

Η λέξη "***να***" στην Περσική γλώσσα, σημαίνει καλάμι και σ' αυτό οφείλει την ονομασία του κατά πάσα πιθανότητα ο καλαμένιος αυτός πλαγίαυλος, δηλαδή το ***Νέυ***. Άλλοι όμως το ετυμολογούν από το *nefes* που σημαίνει πνοή, λέξη που βγαίνει από την Ελληνική *Νέφος*. Ήταν γνωστό με την σημερινή μορφή του, στους παλαιότατους πολιτισμούς των Σουμερίων και των Αιγυπτίων, αλλά και στην Ελλάδα, ίσως και με το όνομα ***δόναξ***.

Το **κανονάκι (kanun)**, ανήκει στην οικογένεια των πολύχορδων ψαλτηρίων και απαντάται στον ανατολικομεσογειακό και όχι μόνον χώρο, ήδη από την αρχαιότητα. Το όνομά του το οφείλει κατά πάσα πιθανότητα στον ***κανόνα*** του Πυθαγόρα. Ο Maraghi, περιγράφει[17], ότι το κανονάκι της εποχής του είχε τραπεζοειδές σχήμα και χάλκινες χορδές κουρδισμένες ανά τρεις. Η παραπάνω περιγραφή επαληθεύεται και από μία απεικόνιση του codex Vindobonensis, του 16ου αιώνα, όπου μία γυναίκα παίζει ένα τραπεζοειδές ψαλτήριο (κανονάκι), που μοιάζει περισσότερο με το Δυτικό zither, παρά με το σύγχρονο κανονάκι. Τέλος σημειώνουμε ότι από τις πηγές του 1525, αποδεικνύεται ότι το όργανο αυτό στην αυλή το έπαιζαν νέοι γενίτσαροι, από το σύστημα devsirme.

Το γεγονός ότι το **κανονάκι**, εμφανίζεται ελάχιστες φορές στις πηγές μεταξύ του 1650 και του 1750, μάλλον έχει να κάνει με τις τεράστιες δομικές αλλαγές που επισυνέβησαν στο όργανο, αφού αφενός έχασε το αρχικό τραπεζοειδές του σχήμα, σχηματοποιούμενο πλέον στο γνωστό σημερινό του, αφετέρου οι χορδές του έγιναν εντέρινες, προστέθηκαν περισσότερα κλειδιά κουρδίσματος, τοποθετήθηκε δέρμα ψαριού κάτω από τον καβαλλάρη του και ανοίχθηκαν δύο τρύπες στο ηχείο του, προσομοιάζοντας έτσι στο αντίστοιχο Αιγυπτιακό qanun, τέλος δε άλλαξαν οι τεχνικές παιξίματός του και έτσι κατά το κρίσιμο αυτό χρονικό διάστημα των 100 ετών (1650-1750) φαίνεται

16. Ozergin 1972: 6033, Feldman 1996: 134, ώς ανωτέρω.
17. W. Feldman 1996: 127, ώς ανωτέρω.

Οργανοπαίκτης του Kanun, το 1859

δεν παρουσιάστηκε κανένας δάσκαλος ή βιρτουόζος οργανοπαίκτης για να προωθήσει/προβάλει το όργανο, κι έτσι αυτό έμεινε σε δεύτερη μοίρα.

Τα Ελληνικά λεξικά αναφέρουν ότι το κανονάκι, αποτελεί τελειοποιημένη μορφή παλαιοτέρου οργάνου, της οικογενείας της άρπας με σχήμα τριγωνικό:

– "*Όργανον πολύχορδον εξ αντερονεύρων χορδών, ηδονικόν και παθητικόν, παιανιζόμενον με πλήκτρα μικρά, λεπτά και μαλακά, εσφιγμένα δια δακτυλιδίων επί των λιχανών δακτύλων επί των γονάτων, "**Επιγόνιον**", ο καλείται "**Κανόνι**"*[18].

Το όνομα του προέρχεται από την αρχαιοελληνική λέξη "**κανών**", που δηλώνει το μονόχορδο του Πυθαγόρα, όπου μια χορδή ήταν τεντωμένη πάνω σε ένα ηχείο και ένας κινητός καβαλλάρης προσέδιδε το επιθυμητό μήκος, όπως ακριβώς στο κανονάκι, επαληθεύοντας το θέωρημα του Πυθαγόρα, πως εκάστη χορδή δίδει αντιστρόφως ανάλογο ήχο του μήκους της. Δηλαδή οι μικρές χορδές, δίδουν οξείς ήχους και οι μακριές χορδες, δίδουν βαρείς ήχους.

Ως γνωστόν, κατά τους Βυζαντινούς και μετα-Βυζαντινούς χρόνους, όργανα παρόμοια με το σύγχρονο κανονάκι, απεικονίζονται σε θρησκευτικές τοιχογραφίες και σε μινιατούρες χειρογράφων.

Το *ψαλτήριο* μεταξύ άλλων μουσικών οργάνων, αναφέρεται ότι παιζόταν στον ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης σε ένα Σκανδιναβικό χρονικό του 12ου αιώνα.

Ο περιηγητής Phillipe du Fresne-Canaye, αναφέρει σε σχετικό οδοιπορικό βιβλίο του πως είδε μια "*ελληνική άρπα*" να παίζεται στον γάμο ενός πλουσίου εμπόρου στο Πέρα το 1573, εννοώντας είτε το κανονάκι, είτε το Ceng.

Για το **σαντούρι**, οι πληροφορίες αρχικά είναι συγκεχυμένες, αφού αυτό φαίνεται να συγχέεται με το κανονάκι, ειδικά όταν αυτό είχε χάλκινες χορδές και τραπεζοειδές σχήμα. Η διαφορά του με το κανονάκι είναι αφενός στο σχήμα και το κούρδισμα, αφετέρου στο ότι οι χορδές του κτυπώνται με ειδικές μπακέτες. Είδαμε και αλλού ότι ο Πολωνός Bobowski, που βρέθηκε δούλος στην οθωμανική αυλή, ήταν πολύ καλός μουσικός και παίκτης του σαντουριού. Αυτό σημαίνει ότι τουλάχιστον ένας έπαιζε το όργανο αυτό στην αυλή του Murad IV. Επιπλέον όμως πρέπει να σημειωθεί πως, όπως αναφέρει ο Feldman (1996: 160), υπάρχουν αρκετές γκραβούρες που απεικονίζουν κοπέλλες cariye να παίζουν σαντούρι, μεταξύ του 17ου και του 18ου αιώνα. Επίσης σε

18. Κυριακού Φιλοξένους, *Λεξικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, 1868.

άλλη απεικόνιση ορχήστρας fasil φαίνονται 3 παίκτες του νέυ, ένας με Tanbur, ένας με Kemance, ενώ από πίσω τους δύο όργανα κρατούν τον ρυθμό. Το ένα είναι νταϊρές (κρουστό μεγάλο ντέφι) και το άλλο είναι σαντούρι. Τέλος μία άλλη απεικόνιση της ίδιας εποχής (1720), παρουσιάζει χορευτές ντυμένους με Πέρσικες στολές να χορεύουν υπό τους ήχους μιας μπάντας mehter στην οποία παιανίζουν 4 ζουρνάδες (οξύαυλοι), 4 νταϊρέδες, 2 νακκαράδες και 1 σαντούρι. Μάλιστα την χρήση του σαντουριού σε δημόσια θεάματα υπό την συνοδεία κρουστών επαληθεύει και ο Σουηδός περιηγητής Frederick Hasselquist, το 1766.

Τέλος ένα πνευστό όργανο που περιγράφει ο Maraghi, είναι το **muskar ή miskal,** το οποίο μοιάζει με την αρχαία σύρριγα ή αυλό του Πανός, αν και ο Maraghi αναφέρει πως έχει Κινέζικες ή Ουϊγγούρικες καταβολές, αν και η παρουσία του στον ανατολικομεσογειακό χώρο είναι αδιάσπαστη από την αρχαιότητα, όπως αποδεικνύουν αρχαίες, Ελληνιστικές, πρώιμες χριστιανικές και Βυζαντινές απεικονίσεις.

Μάλιστα πιστεύουμε πως δεν είναι τυχαία η αναφορά του Evliya Celebi στον καλύτερο σύγχρονό του παίκτη του οργάνου αυτού, τον Κωνσταντινουπολίτη, Σκοπιανής καταγωγής γενίτσαρο και ζωγράφο, miskali Solakzade, αλλά και στους δούλους του παραπάνω γενίτσαρου Patakoglou και Kole Yusuf που έπαιζαν ομοίως καλά το miskal[19].

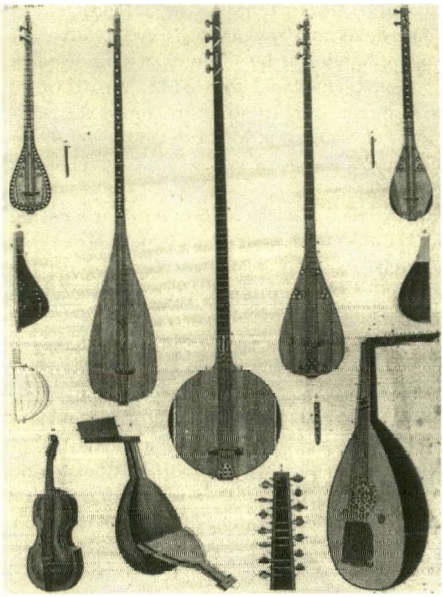
Το miskal, φαίνεται από απεικονίσεις και περιγραφές, πως χρησιμοποιείτο και στις μπάντες mehter, αλλά και στο χαρέμι από γυναικείες ορχήστρες. Όμως τόσο η πολιτική του Selim του ΙΙΙ, απέναντι στο όργανο, όσο και η τακτική των δερβίσηδων που προτιμούσαν το νέυ, το εκτόπισαν από την μουσική των μακαμιών. Αυτό όμως παρέμεινε ζωντανό ως όργανο, αλλά και ως τεχνοτροπία, στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, αφού αξιοποιήθηκε στα χέρια των τσιγγάνων της περίφημης ορχήστρας lautar, η οποία έπαιζε Μολδοβλαχικό, Ελληνικό και Τούρκικο ρεπερτόριο. Η παράδοση αυτή συνεχίστηκε από την οικογένεια Luca έως και την δεκαετία του 1950.

Εάν συγκρίνουμε τα όργανα που χρησιμοποίησαν οι οθωμανικές ορχήστρες, από τον 15ο-16ο, έως και τον 19ο αιώνα, με τις αντίστοιχες απεικονίσεις Βυζαντινών και μεταβυζαντινών μουσικών οργάνων, που βρίσκουμε σε αγιογραφίες ναών, κυρίως αγιορείτικων μοναστηριών (όπως στον νάρθηκα της ιεράς μονής Κουτλουμουσίου), αλλά και σε χειρόγραφα, με έκπληξη θα διαπιστώσουμε ότι υπάρχει μεγάλη σχέση, ειδικά ως εν αφορά τα κρουστά όργανα (νταϊρέδες, τύμπανα, νακκαράδες), τα πνευστά (καλαμένιοι αυλοί, αυλοί του Πανός/miskal), τα όργανα της οικογένειας του ψαλτηρίου (κανονάκι, σαντούρι), τα έγχορδα λαουτοειδή (ταμπουράδες) και τα τοξοτά έγχορδα (οκτάσχημα λυροειδή)[20].

Βέβαια, οι παραπάνω ομοιότητες δεν υποδηλώνουν πλήρη υιοθέτηση του βυζαντινού παρελθόντος και δεν πρέπει να υπερεκτιμηθούν, αφού αφενός η οθωμανική αυτοκρατορία είχε κυρίως αραβοπερσικό πολιτιστικό προσανατολισμό όπως είδαμε αναλυτικά και αλλού, αφετέρου από την εποχή της *Τουλίπας* και εντεύθεν, άρχισε να χαράζει τον δικό της πολιτιστικό δρόμο.

19. W. Feldman 1996: 164, ώς ανωτέρω.

20. Βλ. σχετ. Φοίβου Ανωγειανάκη, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδ. Μέλισσα.



Βιολί, ούτι, ταμπούρ και ποικίλα άλλα όργανα της οικογένειας του ταμπουρά

Όμως δεν πρέπει να αποσιωπάται, ούτε να παραβλέπεται το γεγονός ότι η περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και ειδικά η Μ. Ασία και η Κωνσταντινούπολη, διατήρησαν πάμπολλα in situ μουσικά, πολιτιστικά και εθιμικά στοιχεία του Βυζαντινού πολιτισμού τους, τα οποία μεταλαμπαδεύτηκαν σε σχετικά μεγάλο ποσοστό στην νέα τάξη πραγμάτων (Pax Ottomanica), η οποία τα ενσωμάτωσε, είτε με τα τάγματα των γενιτσάρων, είτε με τις κοπέλλες των χαρεμιών, πολλές εκ των οποίων έγιναν και βαυλομήτορες, είτε με την άσκηση του εμπορίου από τους ρωμιούς, τους αρμένιους και τους εβραίους, είτε με τα χριστιανικά πληρώματα του οθωμανικού ναυτικού, είτε με την άσκηση των δημοσίων θεαμάτων (λαϊκό θέατρο, Καραγκιόζης, δημόσιες μουσικές παραστάσεις, πανηγύρια κ.λπ.), από τσιγγάνους, Έλληνες, Εβραίους και Αρμένιους.

Όλες λοιπόν, οι καλές ή "*κακές*" συνήθειες, των ντόπιων πληθυσμών, συνέβαλαν μαζί με άλλες συγκυρίες (π.χ. παρακμή του τιμαριωτικού συστήματος, ενδυνάμωση των δυτικών δυνάμεων), στο να χαθεί το πολεμικό σφρίγος και η ορμή των μογγολικών τουρκικών φύλων. Όλα αυτά όμως κατά την άποψή μας, ωφέλησαν τελικά την πολυεθνική αυτοκρατορία στο να βρει νέο πολιτιστικό προσανατολισμό, ειδικά δε στα μουσικά δρώμενα που αφορούν την παρούσα, το πάντρεμα των διαφόρων μουσικών ιδιωμάτων που κουβαλούσαν οι επιμέρους εθνότητες, δημιούργησε ένα αξεπέραστο είδος μουσικής, για το οποίο πρέπει ως Έλληνες να είμαστε υπερήφανοι που κάποιοι "*πρόγονοί μας*" συμμετείχαν ενεργά στην διαμόρφωσή του, το ίδιο μάλιστα υπερήφανοι για το όσο είμαστε και για την συμμετοχή Ελλήνων δημιουργών στην Κλασσική δυτική μουσική.

Οι Ταμπουράδες (ειδικά):

Στα τέλη του 17ου αιώνα, κάνει την δυναμική εμφάνισή του, το **Tanbur**, προερχόμενο από μεταλλάξεις παλαιοτέρων κεντροανατολικών λαουτοειδών με μακρύ μάνι-

κο, που παίζονταν με σκληρή πένα (πλήκτρο) από ταρταρούγα, το οποίο όχι μόνο εκπτόπισε τα υπόλοιπα συγγενικά του όργανα (ούτι, seshane, sestar, carta), αλλά κατέλαβε την πρώτη θέση στις ορχήστρες των fasil μαζί με το νέι. Οι διασημώτεροι οργανοπαίκτες του ήταν, ο Ρωμηός Άγγελος, δάσκαλος του ταταρικής καταγωγής Μολδαβού πρίγκηπα Δημήτριου Cantemir, ο Harutin, ο Hamam Musi, ο Isak, ο zeki Mehmed Aga, ο Musahib Seyyid Ahmed και άλλοι πολλοί, με κορυφαίο όμως τον εβραϊκής καταγωγής Isak fresko Romano (πεθ. 1814), που δημιούργησε ολόκληρη σχολή παικτών του **Tanbur** σε όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα, μέχρι που το ούτι, επανερχόμενο από την Συρία και την Αίγυπτο επανέκτησε την χαμένη αίγλη του[21].

Όμως η λέξη tanbur είναι ο πιο κοινός όρος για τα όργανα με μακρύ χέρι σε όλο τον μεσαιωνικό μουσουλμανικό κόσμο. Όπως ακριβώς και στον βυζαντινό κόσμο με τη λέξη θαμπούρα-ταμπούρι αναφέρονται μια σειρά από ατυποποίητα όργανα, έτσι και μέχρι τις μέρες μας με τον όρο tanbur-tanbura έχουμε μια σειρά από ατυποποίητα όργανα. Ακόμη και στις αρχές του 19ου αι. όταν ο Villoteau καταγράφει τα όργανα της Αιγύπτου για τις ανάγκες του εικοσάτομου συγγράματος Description de Egypte, κατ' εντολή του Ναπολέοντα, εμφανίζονται όργανα με ονομασίες όπως: ud, tanbur-i kebir-i turki, tanbur-i sarki, tanbur-i bulgari, tanbur-i buzurk, tanbur-i baglama, kemence-i rumi (σχετ. Aksoy). Στη λόγια μουσική των μέσων του 17ου αι. τα όργανα που έμοιαζαν με το σημερινό, τυποποιημένο πια, tanbur ήταν το tanbur, το sestar και το carta[22]. Στα τέλη όμως του ίδιου αιώνα αυτοί οι όροι εξαφανίζονται κα επικρατεί η λέξη tanbur. Αυτό μάλλον σημαίνει ότι απ' όλα αυτά τα όργανα επικράτησε ένας «εξελιγμένος» τύπος του tanbur.

Είναι πολύ πιθανό στη τυποποίηση αλλά και στην υπερίσχυση του tanbur να έπαιξε σημαντικό ρόλο ο Ρωμηός Αγγελής, αφού ήταν όχι μόνο εκτελεστής, αλλά και δάσκαλος μουσικής μέσα στο Παλάτι. Δεν είναι τυχαίο ότι για την ανάγκη της χρήσης του tanbur στη διδασκαλία της θεωρίας της μουσικής θα μιλήσει λίγο αργότερα ο μαθητής του Αγγελή, πρίγκηπας Δημήτριος Cantemir. Ο Αγγελής είχε τον τίτλο Koca Angeli (Αγγελής ο Μέγας), τίτλο που αργότερα θα αποκτήσει κι ο Πέτρος Λαμπαδάριος. Αυτή την περίοδο, που συμπίμπτει με τη έναρξη του baroque στην Ευρώπη, ξεκινά ένα νέο στυλ στην οθωμανική μουσική, καθώς αρχίζει πια να απεξαρτάται από την Περσική επιρροή και να αποκτά ένα πιο ιδιαίτερο ύφος. Ο συνθέσεις είναι πιο μελωδικές και πιο περίτεχνες. Θα λέγαμε πιο αναλυτικές. Αυτό φαίνεται και στις συνθέσεις του Αγγελή.

Το **Ταμπούρ(ι)** σύμφωνα με τον Χρύσανθο είναι:

> "*Από τα μελωδικά όργανα ή πανδουρίς έρχεται ευκολώτερα εις δίδαξιν, και σαφεστέρως γνωρίζονται επάνω εις αυτήν οι τόνοι, τα ημίτονα και απλώς κάθε διάστημα. Λέγεται δε και Πανδούρα και Φάνδουρος κα()' ημάς, δε, Ταμπούρα ή Ταμπούρι. Έχουσα δε δύο μέρη την σκάφην και τον ζυγόν, επί τούτου δεσμούνται οι τόνοι και τα ημίτονα. Είναι δε τρίχορδος και η μεν πρώτη χορδή βομβεί τον δι, η δε δευτέρα τον γα και η τρίτη τον πα. Οι δε δεσμοί των τόνων, επειδή*

21. Feldman 1996: 142 επ., ώς ανωτέρω.
22. Feldman, 1996, σελ. 147-48, ώς ανωτέρω.

Γυναίκα με tanbur

είναι κινητοί, είναι δυνατόν να γίνονται κατά τας σωζομένας μουσικάς εις κάθε έθνος..."[23].

Ταμπούρ(ι) με δοξάρι. Όργανο παρόμοιο με το Ταμπούρ, που παίζεται όμως με δοξάρι σε κάθετη θέση. Πανδουροειδή όργανα που παιζόντουσαν με δοξάρι ήταν φαίνεται γνωστά στον Ελλαδικό χώρο ήδη από τον 5ο αιώνα μ.Χ., όπως απεικονίζουν πολλές αγιογραφίες, αν και το Γιαλί Ταμπούρ πρέπει να είναι νεώτερης εμπνεύσεως και κατασκευής όργανο, ίσως του Cemil Bey.

Το **λαούτο**, συχνά και αναφερόμενο ως Lavta (λάφτα), φέρει ονομασία που προέρχεται από την αραβική λέξη "*El Ud*", που σημαίνει γενικά ξύλο. Το λαούτο στην Ελλάδα, έχει μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ μάνικο με δεσμούς (περντέδες), ενώ φέρει 4 διπλές χορδές κουρδισμένες σε τέταρτες (*συνήθως λα, ρε, σολ, ντο*) και παίζεται με πλήκτρο (πέννα). Στην Πολίτικη οθωμανική μορφή του, έφερε 3 διπλές χορδές και μία μονή, κουρδισμένες σε τόνους La, Re, La, Re, παιζόταν και παίζεται με μαλακή πέννα και ονομάζεται Lavta (λάφτα).

Το ***Μπεντίρ*** και ο ***Νταΐρές*** έλκουν την καταγωγή τους από το αρχαίο Ελληνικό "*Τύμπανο*". Αποτελούνται από ξύλινο στεφάνι, με τεντωμένο δέρμα ζώου, διακοσμημένο συχνά και με εικόνες. Από απεικονίσεις βλέπουμε ότι το κρατούσαν με το αριστερό χέρι και το χτυπούσαν με τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, ενώ χόρευαν συγχρόνως.

Το **Ντέφι**, είναι τύμπανο μικρού μεγέθους το οποίο "*... σκέπεται με την κύστην των βοών και με άλλα παρόμοια δερμάτια έχει δε τινας τροχίσκους ορειχάλκινους περί τα πλάγια οι οποίοι όταν κρούηται, αποτελούσι ψόφον κωδώνων. Μεταχειρίζονται δε τούτο οι μελωδοί, οίτινες κατά τους Οθωμανούς καλούνται Χανεντέδες*".

Τα **Νάκαρα** είναι είδος τυμπάνων με ορειχάλκινο ηχείο. Ένας Άραβας Πρίγκηπας που επισκέφθηκε την Βασιλική αυλή του Ιωάννη Καντακουζήνου (1357) αναφέρεται μεταξύ άλλων και στην ορχήστρα της αυλής, που περιελάμβανε αυλούς και νακαράδες.

Δ. Οι Ρωμηοί οργανοποιοί στη μουσική της Πόλης

Μια παράλληλη δραστηριότητα με αυτή της οργανοχρησίας, είναι η οργανοποιία. Ο πολυεθνικός χαρακτήρας είναι χαρακτηριστικός και σε αυτή την περίπτωση, αφού πολύ συχνά έχουμε Ρωμηούς που είναι μαθητές Αρμενίων, Αρμένιους που είναι μαθητές Τούρκων κ.λπ.

23. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, εκδ. Κουλτούρα.

Σε μία μουσική τόσο υψηλού επιπέδου, όπως είναι η λόγια μουσική της Πόλης, υπήρχαν απαιτήσεις και είναι φυσικό, η οργανοποιία να έχει αναπτυχθεί σε ανάλογο βαθμό. Δυστυχώς αυτή σήμερα, παρότι υπάρχουν μουσικά όργανα πολύ παλιά, δεν γνωρίζουμε τους μαστόρους που τα έφτιαξαν. Αυτό όμως που είναι σίγουρο, είναι ότι οι Ρωμηοί οργανοποιοί, ήταν από τους καλύτερους και τα οργανά τους, όσα έχουν σωθεί, είναι ακόμα περιζήτητα.

Ο πιο παλιός επώνυμος οργανοποιός που γνωρίζουμε είναι ο **Κώστας Βεντούρας**, μάστορας υψηλής αισθητικής και γνώσης. Όπως φαίνεται από τις ετικέτες στα λαούτα του, ήταν ανοθρόγραφος, όμως από τα όργανα που έφτιαχνε μόνο ως άνθρωπος χωρίς παιδεία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Δεν γνωρίζουμε αν έφτιαχνε λύρες ή άλλα όργανα, γιατί ετικέτες του, βρέθηκαν μόνο σε λαούτα.

Ο Π. Ερευνίδης, ως οργανοποιός και ο ίδιος, πιστεύει, ότι αυτός είναι μάλλον, ο άγνωστος Ρωμηός, από τη Νικομήδεια (Izmit) με το όνομα Izmitli, αλλά αυτό είναι δύσκολο να αποδειχθεί αφού στις λύρες δεν φαίνεται η υπογραφή του οργανοποιού, μιας και αυτές βρίσκονται κάτω από το καπάκι. Από συγκριτική μελέτη, φαίνεται πως το στυλ και η αντίληψη κατασκευής, στις λύρες του izmitli και στα λαούτα του Κώστα Βεντούρα είναι ίδια.

Ένα άλλο πάντως στοιχείο, που αυξάνει την πιθανότητα αυτά τα δύο πρόσωπα να ταυτίζονται, είναι ότι έδρασαν την ίδια εποχή. Γνωρίζουμε από τις ετικέτες των λαούτων του, ότι έφτιαχνε όργανα τη δεκαετία του 1840, περίοδο στην οποία τοποθετείται και η κατασκευή των λυρών του izmitli. Αν κάποτε ανοιχτεί καπάκι λύρας και δούμε την υπογραφή του μάστορα, θα μπορούμε πια να πούμε με σιγουριά, αν όντως αυτά τα δύο πρόσωπα ταυτίζονται.

Πρόσφατα εξάλλου, ο οργανοποιός Νικ. Φρονιμόπουλος, είχε την ευκαιρία να επιμεληθεί μαζί με την συντηρήτρια έργων τέχνης, κ. Πολυχρονιάδου Ελίζα, την επισκευή του περίφημου Ταμπουρά, του Μακρυγιάννη.

Μετά τον καθαρισμό του καπακιού του εν λόγω ταμπουρά, ξεπρόβαλαν τα αρχικά γράμματα **Α.Γ.** Ο Ν. Φρονιμόπουλος, όπως αναφέρει σε σχετικό άρθρο του στο περιοδικό Δίφωνο (σελ. 118 επ.), κάνοντας σύγκριση της γκραβούρας του M. Rörbye του 1835, η οποία απεικονίζει έναν οργανοποιό της Οθωνικής Αθήνας, στο εργαστήριό του, με την επεξηγηματική λεζάντα: "Ο **Λεωνίδας Γαΐλας** από την Αθήνα, κατασκευαστής Μπουζουκιών", απεφάνθη πως τα αρχικά γράμματα Α.Γ., επάνω στο καπάκι του ταμπουρά του Μακρυγιάννη, υποδηλώνουν τον κατασκευαστή **Λεωνίδα Γαΐλα**, ο οποίος μάλιστα έφτιαχνε τα όργανά του, χωρίς καλούπι, αλλά στον "αέρα", όπως λένε οι οργανοποιοί.

Έτσι λοιπόν το διασημότερο μουσικό όργανο στην νεώτερη Ελληνική ιστορία, είναι επωνύμου και γνωστού πλέον κατασκευαστή. Βέβαια ο Γαΐλας, δεν μπορεί να καταχτεί ανάμεσα στους ρωμηούς οργανοποιούς της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ή της Πόλης, μιας και ζούσε στην απελευθερωμένη πλέον Οθωνική Ελλάδα, η παρουσία του όμως επιβεβαιώνει το ότι στην οθωμανοκρατούμενη Ελλάδα, πρέπει να υπήρχαν τεχνίτες που κατασκεύαζαν, κατ' επάγγελμα μουσικά όργανα.

Αυτό ενισχύεται και από την περιγραφή του Ιταλού περιηγητή και συνοδοιπόρου

του γνωστού E. Dodwell, Simone Pomardi[24], ο οποίος αναφέρει ότι στην Δαύλεια του Παρνασσού, ένα χωριουδάκι 150 σπιτιών, είχε αναπτυχθεί βιοτεχνία μουσικών οργάνων και ειδικά τρίχορδων λυρών. Παρακολούθησε μάλιστα πως δούλευαν οι τεχνίτες και μας δίνει μια απλοϊκή περιγραφή: "*Έπαιρναν ένα ξύλο, το έσκαβαν, του έδιναν σχήμα ωοειδές, στρογγυλό στο κάτω μέρος και με κοντή λαβή, μονοκόμματο, λίγο μικρότερο από βιολί. Πάνω στο κοίλωμα, εφάρμοζαν και συγκολλούσαν μια σανιδούλα με τρύπες και ένα γεφυράκι (καβαλλάρη) χονδροειδές για τα κλειδιά και τις χορδές. Ο ήχος της λύρας ήταν οξύς, αλλά ενιωθες ευχαρίστηση να τον ακούς κάτω από τον Παρνασσό*".

Βιοτεχνία λυρών λοιπόν στην Ελλάδα του 1804 και μάλιστα σ' ένα χωριουδάκι 150 σπιτιών. Αυτό σημαίνει ότι υπήρχε ζήτηση οργάνων και γινόταν και "*εξαγωγή*" στην υπόλοιπη οθωμανική αυτοκρατορία. Ίσως η βιοτεχνία αναπτύχθηκε εκεί, λόγω της καλής ξυλείας της περιοχής.

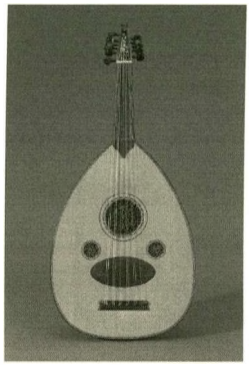
Έτσι λοιπόν γνωρίζουμε άλλο ένα Ελληνικό μέρος, που ήδη από τα τέλη του 18, αρχές 19ου αιώνα, τροφοδοτούσε την αγορά της αυτοκρατορίας με ποιοτικά όργανα.

Επιστρέφοντας στην Πόλη, πρέπει να πούμε, ότι λαούτα και λύρες επίσης έφτιαχνε ο Αρμένιος **Παρονάκ** (Paronak), ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του επίσης Ρωμηού οργανοποιού **Βασίλη** που γεννήθηκε το 1875. Ο Βασίλης είχε μαγαζί στη λεωφόρο Veznediler στις αρχές του αιώνα. Οι λύρες του δεν ήταν βέβαια σαν του δασκάλου του, αλλά τα ταμπούρ που έφτιαχνε θεωρούνται τα καλύτερα. Ήταν άνθρωπος πολύ χαμηλών τόνων και πολύ αγαπητός στους μουσικούς της εποχής του. Πέθανε τον Απρίλιο του 1915.

Το 1915 επίσης, ένα δύο μήνες νωρίτερα, πέθανε ο πιο διάσημος Ρωμηός οργανοποιός ο **Μανώλης Βενιός**. Γεννήθηκε στα 1845. Άνθρωπος ιδιόρρυθμος και στρυφνός, είχε κατάστημα με τον αδελφό του στη Μεγάλη Οδό του Γαλατά. Οι ετικέτες των οργάνων του πότε γράφουν «κατασκευή Εμμανουήλ Βενιού» και πότε «κατασκευή Αφών Βενιού». Γνωρίζουμε από μαρτυρία του Κωνσταντίνου Δεκαβάλλα ότι ο αδελφός του Βενιού δεν είχε σταθερή ενασχόληση με τη οργανοποιία. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του ο Μανώλης άλλαξε τρία μαγαζιά, τα οποία πάντα βρίσκονταν στη Μεγάλη Οδό του Γαλατά. Αυτό πρέπει να οφείλεται στο ότι τα περισσότερα καταστήματα διασκέδασης όπου παιζόταν μουσική fasil, βρίσκοταν σ' εκείνη την περιοχή. Η ζήτηση, λοιπόν, μουσικών οργάνων σ' αυτή την περιοχή, όπως βέβαια και σε άλλες, ήταν μεγάλη. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο οργανοποιείο του Μανώλη κατασκευάστηκαν γύρω στα 500 ούτια, αρκετά από τα οποία υπάρχουν και παίζονται μέχρι σήμερα. Μαζί με τον Μανώλη, εργαζόταν περιστασιακά και ο αδελφός του, όπως ήδη αναφέραμε, καθώς και οι δύο μαθητές του, ο Βίκτωρ Δεκαβάλλας και ο Mustafa Bahriyeli. Όλο αυτό το "*συνεργείο*" ανέπτυξε τον αραβικό τύπο ουτιού και δημιούργησε το χαρακτηριστικό σχετικά μικρόσωμο ούτι της Πόλης.

Στους αδελφούς Βενιού, λοιπόν, οφείλεται το διαφορετικό σχήμα του ουτιού της Πόλης. Παρατηρώντας ένα ούτι των «Αδελφών Βενιού» του 1896, βλέπουμε ότι το

24. Viaggio nella Grecia, *Fatto da Simone Pomardi negli anni 1804, 1805, 1806. Arricchito di tavole in rame*, Roma 1820, τ. 1-2 και Κ. Σμόπουλου, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, τόμος Γ', σελ. 235.



Ούτι του περίφημου κατασκευαστή Μανώλη Βενιού, 1899

σχήμα του είναι μακρουλό, όπως δηλαδή όλα τα αραβικά ούτια. Αυτό είναι εύκολο να το εξηγήσει κανείς. Το ούτι ως όργανο, επανήλθε στην Πόλη, σύμφωνα με την «Εγκυκλοπαίδεια της Τουρκικής Μουσικής», το 1883, αν και ο καθηγ. Aksoy, δεν συμμερίζεται αυτή την άποψη, θεωρώντας πως το ούτι ουδέποτε εξέλειψε από την Πόλη, απλώς κατά περιόδους έπαιζε πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα ρόλο.

Ύστερα από πειραματισμούς, ο Μανώλης καταστα-λάζει σ' ένα πιο μικρό και κομψό σχήμα, με μήκος χορδής 58,5 εκατ. και μέγιστο πλάτος 36 εκατ. Το ίδιο μοντέλο υπάρχει και για γυναίκες, με μήκος χορδής 57 εκατ. Αυτό το σχήμα θα προτιμήσουν όλοι οι μεγάλοι μουσικοί, από τον Nerves Bey μέχρι τον Γιώργο Μπατζανό.

Πολλά επίσης λέγονται, σύμφωνα με τον Π. Ερευνίδη, για την τσιγγουνιά του Μανώλη. Φημολογείται ότι χρησιμοποιούσε όποιο ξύλο έβρισκε μπροστά του –κυρίως ρείκι που του ήταν πρόχειρο– χωρίς να εξετάζει αν έπρεπε να το χρησιμοποιήσει ή όχι. Αυτό επιβεβαιώνεται από την πληροφορία του Φοίβου Ανωγειανάκη, σύμφωνα με την οποία ο Βενιός αγόραζε πολλά παλιά έπιπλα καλής κατασκευής σε τιμή ευκαιρίας, στη συνέχεια τα διέλυε και κατασκεύαζε με αυτά ντούγιες για τα σκάφη των οργάνων. Ο Μανώλης δεν αρεσκόταν μόνο στη χρησιμοποίηση μηχανημάτων, γι' αυτό προτιμούσε να κόβει τις ντούγιες με το πριόνι, αποτέλεσμα αυτού ήταν να υπάρχουν δεύτερα ούτια, που το πάχος της ντούγιας κυμαινόταν ούτε λίγο, ούτε πολύ από 0,4 εκατ. έως 0,1 εκατ. Αν όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε κάποια πράγματα για τα σκάφη των ουτιών του, δεν συμβαίνει το ίδιο με τα καπάκια. Για την κατασκευή των καπακιών χρησιμοποιούσε έλατο Ρουμανίας εξαιρετικής ποιότητας. Πάντως, ορισμένες εργασίες πάνω στην κατασκευή του οργάνου, όπως για παράδειγμα το θηλύκωμα του χεριού του ουτιού, τις έκανε απομονωμένος στο πατάρι του εργαστηρίου του και δεν επέτρεπε ούτε στους μαθητές του να δουν πως εργάζεται. Βέβαια, αυτή η ιστορία με το θηλύκωμα κυκλοφορεί για τους περισσότερους καλούς μαστόρους, όπως π.χ. για τον Αρμένιο Onnik Garipyian, του ονομαζόμενο Kucuk Oner. Είναι, δηλαδή, ένας μύθος που πλέκεται γύρω από το όνομα κάποιου. Αυτό το λέμε, γιατί αν ανοίξουμε το καπάκι από ενα ούτι του Μανώλη, όπως λέει ο ειδικός οργανοποιός Ε. Ερευνίδης, δεν φαίνεται τίποτε το ιδιαίτερο στη σύνδεση του χεριού με τον τάκο. Αξίζει, τέλος να σημειώσουμε μια αντιστοιχία σχετικά με τις τιμές των ουτιών του Μανώλη. Ένα προσεγμένο ούτι του Μανώλη, στολισμένο με σεντέφι από τον ειδικό μάστορα (sedefkar), κόστιζε 50 χρυσές λίρες της εποχής εκείνης, δηλαδή πάνω από ένα εκατομμύριο σημερινές δραχμές. Εκτός από ούτια, βέβαια ο Μανώλης έφτιαχνε και μικρά λαούτα για γυναίκες, καθώς και υπέροχα λαούτα για επαγγελματίες μουσικούς των κέντρων και των meyhanedων.

Πολύ φημισμένα ούτια κατασκεύαζε και ο **Ηλίας Κανάκης**, ο επονομαζόμενος Κα-

πούδαγλης. Γεννήθηκε το 1870 στην Πέραμο και πέθανε το 1930 στη Θεσσαλονική. Ο Ηλίας εργαζόταν στην Πόλη και είχε το εργαστήριο του στη Μεγάλη Οδό. Αργότερα μετακόμισε στη Θεσσαλονική για άγνωστους λόγους. Με τον Ηλία Καπούδαγλη τελειώνει στην Πόλη η παρουσία των Ρωμηών οργανοποιών, αφού μετά από αυτόν δεν υπάρχει συνεχιστής της μακραίωνης παράδοσης στην κατασκευή οργάνων, όπως το ούτι, το πολιτικό λαούτο και άλλα όργανα αυτής της μουσικής. Παράδοση που ευτυχώς συνεχίζεται από Τούρκους οργανοποιούς με πολλή επιτυχία.

Ε. Ορχήστρες «λεπτών οργάνων» (ince saz) στα κέντρα της Πόλης

Τα όργανα που αποτελούσαν μια ορχήστρα ince saz, ήταν τα εξής:

"Αι ορχήστραι ince saz αποτελούντο από Kanum (κανονάκι), το οποίον έπαιζε πρωτεύοντα ρόλον εντός της ορχήστρας. Ήτο καθοδηγητής των ήχων, με τους ποικίλους χρωματισμούς που απέδιδε, με την βοήθειαν των μανδαλιών, κι έτσι οι άλλοι μουσικοί καλλιτέχναι εξ ακοής προσαρμόζονταο εις τον ήχον που έπαιζαν.

Καθώς γνωρίζομεν, το βιολί, το ούτι, το νέι (ο εκ καλάμου πλαγίαυλος, που έπαιζον κατ' αρχάς οι Μεβλεβήδες που θα αναφέρω κατωτέρω τώρα και από την εποχήν των Σουλτάνων το παίζουν και εις τα διάφορα σιγκροτήματα), αυτά τα όργανα δεν έχουν περντέδες ή τάστα, δια να πατούν τα δάκτυλα των οι μουσικοί άκριβώς εκεί που πρέπει. Μόνο το tanbur και το kanum αποδίδουν ακριβώς τας μικράς υποδιαιρέσεις και έτσι οι ήχοι ακούονται όπως πρέπει και όπως τους θέλει η θεωρία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και της τουρκικής μουσικής. Άλλωστε οι Τούρκοι από την βυζαντινήν μουσικήν αντέγραψαν και τελειοποίησαν τους ποικίλους ήχους (μακάμια) [sic].

Το tanburi και το kanoun ήσαν οι καθοδηγηταί των ήχων εις την απόδοσιν των με τας μικροτέρας λεπτομερείας των, διότι ήσαν πλουτισμένα τα δύο αυτά όργαναν με τους περντέδες το tanbur και τα μανδαλάκια του kanoun.

Αι ορχήστραι ince saz είχαν και τους τραγουδιστάς οι οποίοι ονομάζοντο χαναντέδες. Ήσαν καλλίφωνοι τραγουδισταί, έπαιζαν κα τον νταϊρέ –το ντέφι–, κρατώντας τους διαφόρους ρυθμούς των εκτελουμένων μελωδιων. Ήσαν δε οι ρυθμοί αυτοί πολυποίκιλοι και τους ονόμαζαν dum tekia. Οι παλαιοί συνθέτες δεν είχαν τις νότες τις ευρωπαϊκές που έχουν οι σύγχρονοι μουσικοί, και συνθέτανε τις μελωδίες των με τα dum tekia.

Στα παλάτια και μετά εις τα μεγάλα αριστοκρατικά κέντρα που έπαιζαν αι ορχήστραι ince saz με τους περίφημους καλλιτέχνας, ήρχιζαν κατ' αυτόν τον τρόπον: θα έπαιζαν π.χ. ένα Φασήλ ενός μακαμιού, π.χ. το Rast. Πρώτον άρχιζε το kanoun να εκτελεί το ταξίμι solo από τον ήχο που θα ήτο καθιερωμένον να παιχθεί και αφού εντέχνως εξετέλει διαδοχικούς συγγενεύοντας ήχους επέστρεφεν εις τον αρχικόν ήχον που είχε εκκινήσει. Μετά η ορχήστρα έπαιζε το πεσρέφι –οργανικόν εισαγωγικόν μέλος– εις τον ήχον που είχαν καθιερώσει. Το πεσρέφι είναι μία ενόργανος μελωδία, ρυθμική εις 4/4 χωρίς στίχους και τραγούδι. Έχει τέσσερες χανέδες (μέρη), εις κάθε χανέν (οίκον) παίζεται το ρεφραίν το οποίον ονομάζετια τεσλήμ (απόδοσις) και παραδίδει την μελωδίαν εις τον ήχον που είχεν αρχίσει.

Ορχήστρα ince saz στο Μπέγιογλου (Πέραν), 1962. Φωτογραφία Ara Güler

Μετά από το πεστρέφι, παίζουν οι καλλιτέχναι και τραγουδούν οι χανεντέδες κτυπώντας τον κατάλληλον ρυθμόν με τους νταϊρέδες, τους μπεστέδες (δεμσούς) αργά, που στο τέλος λέγουν τα τενεϊνί ή γιαλέλι κτλ, καθώς τα τερερέμ της εκκλησιαστικής μουσικής. Αντέγραψαν δηλαδή οι Τούρκοι μουσικοσυνθέται την βυζαντινήν μουσικήν εις την εκτέλεσιν των μπεστέδων. Εξ αυτών των συνθετών ορισμένοι, όπως ο Dede efendi ή ο Zekayi Dede efendi, ο Haliz efendi, ο Ismayil Hakki Bey και άλλοι, προήρχοντο από την τάξιν των Μεβλεβήδεων (ιερωμένων). Υπήρχον και χριστιανοί ιεροψάλται μουσικοί καθώς τους αναφέρουν τα τουρκικά μουσικά κείμενα: τον Ζαχαρίαν, τον Kemenceci Vasilaki, τον Νικολάκη, τον λαγουταντζή Χρήστο, τον ουτζήν Αντώνιν και άλλους, οι οποίοι έχουν συνθέσει τοιούτου είδους πεστρέφια και μπεστέδες.

Τα κέντρα στις αρχές του αιώνα δεν είχαν μικρόφωνα! Μετά το πεσρέφ και το Beste εκτελείτο το αργό εις 9/4, μετά σαρκί εις 6/4, 4/4 και εις 7/4 ή 7/8. Μετά από μερικές μελωδίες άρχιζε ταξίμι το βιολί επίσης σε διαδοχικούς ήχους. Επακολουθούσαν πάλιν δύο-τρία τεμάχια εις γοργότερους ρυθμούς, 6/8, 3/4, 5/8, 9/8, επαναλαμβάνετο τα ταξίμι από το ούτι ή tanbouri, και επακολουθούσαν πάλιν τραγούδια εις ρυθμούς 10/16, ή 10/8. Ενίοτε μαζί με τα ταξίμια ορισμένοι καλλίφωνοι χανεντέδες τραγουδούσαν και gazel, όχι αμανέδες, όπως τους λέγουν εδώ στην Ελλάδα, αλλά πραγματικούς έντεχνους κελαϊδισμούς, με λαρυγγισμούς που συναρπάζανε τους ακροατάς και ξεσπούσαν με χεριοκροτήματα. Όταν έπαιζε η ορχήστρα και τραγουδούσαν οι χανεντέ-

δες άκρα σιώπη επικρατούσε εις τα κέντρα. Ακόμα και τα γκαρσόνια δεν μετακινούντο από τις θέσεις των. Μόνο εις τα διαλείμματα που σταματούσεν η ορχήστρα, το κοινόν συζητούσε ή παρήγελλε στα γκαρσόνια αυτό που ήθελεν. Εάν επιθυμούσε κανείς κάτι να παίξει η ορχήστρα, εντός φακέλου έβαζε την κάρτα με τη παραγγελίαν και το ανάλογο ποσόν –φιλοδώρημα– και το έστελνε στους καλλιτέχνας με το γκαρσόνι, όπως εκτελέσουν το τεμάχιον που ήθελε. Τέτοια τάξις υπήρχεν στα κέντρα, που στις παλαιές εποχές ούτε μεγάφωνα είχαν, ούτε ενισχυτάς, και μ' όλον που παίζανε εκ του φυσικού, ήκουν οι ακροαταί των μεγάλων κέντρων, που ανήρχοντο πολλάκιες άνω από 500-1.000, διότι επικρατούσε άκρα ησυχία.

Στο τέλος του Φασηλιού (παρτίδας) ενός ήχου παίζανε το saz semayisi, οργανικό εις ρυθμόν 10/8, ή το longa εις 4/4 allergo, εμπνευσμένα από ρουμάνικα μοτίβα κα τελείωνε (η παρτίδα), το λεγόμενο Φασήλ, του ήχου που είχαν αρχίσει, τη βραδυά εκείνη.

Μετά άρχιζαν με την ίδια τάξιν άλλο Φασήλι (παρτίδα), από άλλον ήχον (μακάμι), που άφθονα διαθέτει η αραβοπερσική, προ παντός η τουρκική μουσική, π.χ. τα εξής:

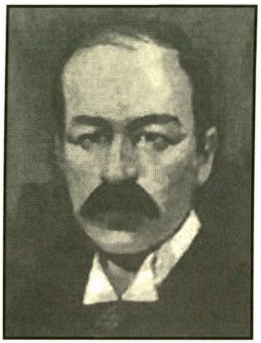
Rast, Suzinak, Hicaz Kar, Kurdili Hicazkar, Neva, Nihavent, Neveser, Set Araban, Araban, Veva Hicaz, Karcigar, Ussak, Huseyni, Muhayyer, Kurdi, Hicaz, Sehnaz, Hisar, Buselik, Suzidil κ.λπ.[25].

Και άλλα μουσικά όργανα:

Φυσικά υπήρχαν και ποικίλα δυτικά όργανα, εκτός από το βιολί, όπως το πιάνο, τα χάλκινα πνευστά και το κλαρίνο, ειδικά μετά την παρέμβαση του Donizetti. Η μεγάλη όμως καινοτομία ήρθε στα μέσα του 19ου αιώνα, όταν ο Ιταλός Giuseppe Turconi εισήγαγε στην Πόλη την πρώτη **λατέρνα** (*από το Lanterna που σημαίνει φανάρι στα ιταλικά*). Πολλοί μαθητές του, μετέφεραν την τέχνη της λατέρνας στη Σερβία, Ρουμανία, Αλβανία, Αίγυπτο και Ελλάδα. Περίφημοι κατασκευαστές λατέρνας και μαθητές του Turconi ήταν ο Φώτιος Φωτίου και ο Ευήμων Πολύκαρπος. Ο πιο γνωστός «σταμπαδόρος» λατερνατζής ήταν ο Νίκ. Αρμάος, Πολίτης στην καταγωγή, που το 1923 μετοίκησε στον Πειραιά, ενώ ο τελευταίος λατερνατζής της Πόλης ήταν ο Νίκος Τεμίζης, ή Αρναούτκιοϊλης[26].

25. Πηγή: Π. Ερευνίδη - Χρ. Τσιαμούλη, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Δόμος.

26. Βλ. σχετική δισκογραφία της KALAN, Istanbul Laternası.



Ο Tanburi Cemil Bey

ΕΠΙΜΕΤΡΟ του Κεφαλαίου

Ο Tanburi Cemil Bey:

Με την είσοδο στον 20ό αιώνα (*προΚεμαλική περίοδο*), η μουσική του meyhane φαίνεται πως κέρδισε έδαφος, με επικεφαλής τον πολύ γνωστό **tanburi Cemil Bey** (1873-1916). Υπήρξε ο μεγαλύτερος οθωμανός μουσικός του 20ού αιώνα, όχι μόνο για τις συνθέσεις του, αλλά και για τη σπάνια ευχέρεια και δεξιοτενία που είχε στο παίξιμο πολλών οργάνων. Ο Cemil Bey έφερε σημαντικές καινοτομίες στη τεχνική του tanbur και της Πολίτικης λύρας (*για την τελευταία είχε αρχίσει να γράφει και μέθοδο εκμάθησης που έμεινε ημιτελής και χάθηκε. Ευτυχώς όμως κατέγραψε μεγάλο μερος της δουλειάς του σε δίσκους γραμμοφώνου, οι οποίοι αποτελούν πηγή έμπνευσης όλων των μουσικών που ασχολούνται με αυτή τη μουσική*).

Φίλος του Cemil και ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες επίσης των αρχών του 20ού αιώνα, ήταν ο Αρμένιος **Tatyos Efendi** (1858-1913). Ήταν γιος του ψάλτη Manok Enkserciyan. Έπινε πολύ όμως κι έπαθε κίρρωση του ήπατος και τελικά παρά την φήμη του, στην κηδεία του παρευρέθηκαν λιγότερα από δεκαπέντε άτομα.

Γνωστός επίσης είναι ο Θεσσαλονικιός συνθέτης **Selanikli Ahmed** Bey (1870-1928), που συνέθεσε περισσότερα από 500 έργα.

Το 1872 γεννήθηκε στη Συρία ο Αραβο-Εβραίος **Misirli Ibrahim**, ο οποίος έπαιζε ούτι και που το πραγματικό του όνομα ήταν Avram Abut. Θεωρείται από τους καλύτερους ουτίστες της εποχής του και συμμετείχε σε πολλές δισκογραφικές παραγωγές. Πέθανε το 1933.

Σημαντική επίσης μουσική προσωπικότητα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, ήταν ο **Hafiz Izak Algazi** (1889-1950), ο οποίος συνεργάστηκε δισκογραφικά με τον Γιώργο Μπατζάνο. Ήταν σημαντική θρησκευτική προσωπικότητα της Εβραϊκής μειονότητας της Τουρκίας. Μετά την ίδρυση του κράτους του Ισραήλ εγκαταστάθηκε στην νέα του πατρίδα.

Μέχρι ακόμα και τη δεκαετία του 1970, ζούσαν στη Πόλη μουσικοί από όλες τις «κοινότητες». Μουσικοί όπως ο Αρμένιος Nubar Tekyay, ή ο Τούρκος Mesud Cemil, ή ο Ρωμηός Γιώργος Μπατζανός έπαιζαν καθημερινά στο ραδιόφωνο και στους χώρους των συναυλιών, όπου η καλή κοινωνία της Πόλης πήγαινε συχνά να τους ακούσει, πριν επισκεφθεί τα καθωσπρέπει εστιατόρια για να διασκεδάσει πίνοντας ούζο ή Metaxa, με φρούτα και γλυκά[27].

27. Πηγή, ώς ανωτέρω: *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*.

ΧΙΧ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΣ ΒΙΟΣ

Α. Ιστορία και κοινωνιολογία του καφέ και των καφενείων

Το καφενείο ως ένας από τους βασικούς πολιτιστικούς θεσμούς της καθημερινής ζωής της Κωνσταντινούπολης, αλλά και των λοιπών πόλεων, δημιουργήθηκε συνεπεία της διάδοσης του καφέ ως είδους ευρείας κατανάλωσης. Ο καφές που ήταν γνωστός στη Μέση Ανατολή και την περιοχή της Μεσογείου από το 12ο αιώνα και από το 14ο έχει αρχίσει η συνήθης χρήση του –προηγουμένως τον έφερναν από την Αιθιοπία ωμό και τον έτρωγαν με ψωμί– εισήχθη στην Κωνσταντινούπολη από την Αίγυπτο το 1519, δηλαδή αμέσως μετά την κατάληψή της από τον Σελήμ το Σκληρό. Η διάδοση όμως του καφέ ως είδους ευρείας κατανάλωσης πραγματοποιήθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα, μετά το 1543, οπότε ανοίγουν και τα πρώτα καφενεία (1551 ή 1554) που αναδείχθηκαν σε τόπους κοινωνικής συνάθροισης και λαϊκής επικοινωνίας, ψυχαγωγίας και διασκέδασης και θεράπευαν εξωθρησκευτικές ανάγκες, αναπτύσσοντας παράλληλα διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις[1].

Τον ίδιο αιώνα ο τελευταίος σταθμός του εμπορίου καφέ στην διαδρομή Υεμένης-Αιγύπτου ήταν η Κωνσταντινούπολη. Οι μουσουλμάνοι έμποροι μετέφεραν τον καφέ από την Υεμένη στην Τζέντα και από εκεί στο Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, απ' όπου φορτωνόταν σε πλοία με τα οποία μετακομιζόταν στην Κωνσταντινούπολη. Αποθηκευόταν μαζί με άλλα εδώδιμα, εκκοκιζόταν και καβουρντιζόταν σε ειδικούς χώρους για καφέ (tahmis) που βρίσκονταν στην περιοχή Εμίνονου[2]. Στη συνέχεια κοπανιζόταν σε μεγάλα γουδιά (μιρ' ή) τα οποία ελεγχόταν από την Εστία των Ταχμίς (καφέ) των γενιτσάρων και μετά γινόταν η διανομή τους στους πωλητές. Συνήθως όμως πωλούνταν σε κόκκους, οπότε τα καφενεία, αλλά και τα νοικοκυριά φρόντιζαν να τους καβουρντίσουν και στη συνέχεια να τους αλέσουν, γι' αυτό και στα μαγειρικά σκεύη συγκαταλεγόταν το καβουρδιστήρι και ο μύλος του καφέ[3].

Μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα το εμπόριο καφέ γινόταν με τη μέθοδο του ιλτιζάμ, διαμέσου της ειδικής υπηρεσίας του Εμινλικού Ταχμίς. Με φερμάνι που εξέδωσε ο Σελίμ Γ' (1789-1807) οι σχετικές αρμοδιότητες ανατέθηκαν σε υπάλληλο που συνεργαζόταν με τέσσερις φερέγγυους καταστηματάρχες. Το σύστημα αυτό διατηρήθηκε μέχρι τον 19ο αιώνα όταν την εμπορία και διανομή του καφέ ανέλαβαν εταιρείες.

Ο καφές συγκαταλεγόταν μαζί με τα σιτηρά στα είδη πρώτης ανάγκης, γι' αυτό και

---

1. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
2. Στην είσοδο του Κερατείου, σχετ. Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, εκδ. Τροχαλία.
3. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

το εμπόριό του υπήρξε εξαιρετικά κερδοφόρο. Συχνή ήταν η νόθευσή του με καβουρδισμένο φουντούκι και ρεβύθι ώστε μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα ένα από τα βασικά ζητήματα στην αγορά της Κωνσταντινούπολης υπήρξε ο νοθευμένος καφές. Εξ άλλου από το 17ο αιώνα το ενδιαφέρον των ευρωπαίων εμπόρων για προμήθεια καφέ από Υεμένη εξανέμισε τα αποθέματα του προϊόντος στην Κωνσταντινούπολη με αποτέλεσμα οι τιμές να εκτιναχθούν στα ύψη. Παράλληλα ο έλεγχος των θαλασσίων οδών από το ναυτικό ευρωπαϊκών χωρών – όπως για παράδειγμα το 1656 όταν ο αγγλικός στόλος είχε αποκλείσει τα στενά των Δαρδανελίων, συντέλεσε στην παραπέρα αύξηση των τιμών και την αύξηση της επιχειρουμενης νοθείας. Σχετικά παρατηρήθηκε ότι η τελευταία γινόταν με τη συνενοχή των γενιτσάρων που απεκόμιζαν σημαντικά οικονομικά οφέλη[4].

Το γεγονός ότι ο καφές θεωρούνταν είδος πολυτελείας είχε αποτέλεσμα την καθιέρωση μιας σειράς από ειδικούς φόρους με την επωνυμία μιζάν, ρουχσατιγιέ και μαλιγέ. Επί Μουσταφά Β' επιβάλλεται νέος φόρος στον καφέ, ο μπιντάτ' ι καχβέ, γεγονός που οδήγησε σε νέα αύξηση της τιμής του. Η απώλεια των φορολογικών εσόδων που προσπόριζε στο κράτος ο καφές ήταν και ένα από αίτια της μη τελεσφόρησης των απαγορεύσεων κατανάλωσής του που κατά καιρούς είχαν επιβληθεί είτε για λόγους θρησκευτικούς είτε για λόγους πολιτικούς. Η πρώτη απαγόρευση επιβλήθηκε επί Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, η αντίδραση όμως ήταν τέτοιας έκτασης ώστε ο σεϊχουλισλάμης Εμπουσουούντ εφέντη που είχε εκδώσει τον απαγορευτικό φετβά, αναγκάστηκε να τον ανακαλέσει. Επιβολή απαγόρευσης του καφέ επιχειρήθηκε επί Σελήμ Β' (1566-1574) και Μουράντ Γ' (1574-1595) και Αχμέντ Α' (1603-1617), αλλά ήταν μη αποτελεσματικές. Η απαγόρευση του καφέ –μαζί με την απαγόρευση του καπνού και των ποτών– το 1633 επί Μουράντ Γ' (1623-1640) με αφορμή δήθεν την πυρκαγιά της συνοικίας Τζιμπαλή που είχε ξεκινήσει από μία φωτιά σε τζάκι καφενείου, στην πραγματικότητα οφειλόταν στις πιέσεις που ασκούσε ισλαμική αδελφότητα για την κατάργηση των τεκκέδων και καφενείων ως αντικειμένων στην ισλαμική θρησκεία. Πάντοτε όμως η απαγόρευση αφορούσε και έναν ουσιαστικό πολιτικό λόγο, διαφορετικό από εκείνο που προβλήθηκε επίσημα. Δηλαδή δεν ήταν η προστασία της δημόσιας υγείας ή επειδή ο καφές ερχόταν σε αντίθεση προς τις θρησκευτικές πεποιθήσεις ή διότι τα καφενεία είχαν μεταβληθεί σε τόπους διασκέδασης και οργίων, αλλά για πολιτικούς λόγους, γιατί η συνάθροιση πολλών ατόμων γινόταν αιτία να συζητούνται τα κοινά και να κατακρίνονται οι πράξεις, τα έργα και οι ημέρες των ιθυνόντων[5].

Η λειτουργία των πρώτων καφενείων ή καφενέδων (Kahvehanc) περί το τέλος της εποχής του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, είναι η συνέπεια και ταυτόχρονα το αποτέλεσμα της κοινωνικής δυναμικής που έχει σχηματισθεί στο διάστημα του αιώνος που μεσολαβεί από την Άλωση. Κατά το 17ο αιώνα φαίνεται να έχει διαμορφωθεί η πολιτιστική ύφανση στην καθημερινή ζωή της Κωνσταντινούπολης και έχουν τεθεί τα θεμέλια των κοινωνικών θεσμών που καθορίζουν τις μορφές σχέσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Τα καφενεία είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της θε-

4. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
5. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Πλανόδιος καφετζής

σμικής πλαισίωσης της κοινωνίας των πόλεων, δεδομένου ότι στα πλαίσια της κοινοτικής συγκρότησης, λειτούργησαν ως χώροι οργάνωσης των κοινών δραστηριοτήτων ατόμων που ανήκουν σε διαφορετικά κοινωνικά στρώματα και μοιράζονται τα ίδια πολιτισμικά στοιχεία.

Β. Κτιριολογική μορφολογία και διακόσμηση των καφενείων

Η αρχιτεκτονική των καφενείων της πόλης διαφέρει αναλόγως του είδους στο οποίο ανήκουν και τις ειδικότερες λειτουργίες τους. Τα καφενεία των γενιτσάρων είναι διώροφα. Στην είσοδο υπάρχει το έμβλημα (nisan) του ορτά (τάγμα) των γενιτσάρων στο οποίο ανήκει το καφενείο, ενώ στη μέση του κυρίως χώρου ο οποίος έχει γεωμετρική διάταξη και είναι στρωμένος με μάρμαρα, υπάρχει ένας πίδακας (συντριβάνι) σε στέρνα (χαβούζα), και γύρω ξύλινα σεντίρια (πεϊκέ) με μαξιλάρια όπου οι θαμώνες κάθονται οκλαδόν. Από το κύριο αυτό τμήμα του καφενέ εισέρχεται κανείς σε παράπλευρους χώρους, όπου υπάρχουν το τζάκι στο οποίο ψήνεται ο καφές, το ανυψωμένο τμήμα όπου παίζουν τα όργανά τους οι ασίκηδες, και το τμήμα όπου ευρίσκεται η έδρα του σεΐχη των μπεκτασήδων και το οποίο αποκαλείται "σοφάς του μπαμπά" (baba sofasi). Την εσωτερική διακόσμηση ολοκληρώνουν πίνακες (με ιερές γραφές) των μπεκτασήδων στους τοίχους και γλάστερες με βασιλικούς γύρω από τη χαβούζα και τα παράθυρα[6].

Η αρχιτεκτονική των λοιπών καφενείων σε γενικές γραμμές είναι όμοια. Στη γωνιά που βρίσκεται απέναντι από το τζάκι υπάρχει ένα ανυψωμένο τμήμα με δύο μαρμάρινα σκαλοπάτια, περιβαλλόμενο από περίτεχνα κάγκελα εν είδη αραβουργήματος, που επιφυλάσσεται για τους προνομιακούς θαμώνες και που αποκαλείται "κιόσκι" ή αρχισεντήρι (bassedir). Πλησίον αυτού, υπάρχει ένα ερμάριο που ανήκει στον ιδιοκτήτη του καφενείου μπροστά στο οποίο υπάρχει στρωμένο δέρμα ζώου. Δίπλα ακριβώς είναι το τζάκι του καφέ διακοσμημένο με λεπτουργήματα από γύψο. Επειδή σε ορισμένα καφενεία διαθέτουν και κουρέα, υπάρχει και ειδικός χώρος γι' αυτόν. Μετά το Τζανζιμάτ (1839) η διαρρύθμιση αυτή των πεϊκές έχει υποστεί ουσιαστικές μετατροπές και τα πεϊκές αντικατέστησαν σκαμνιά και προστέθηκε ειδικός χώρος για σκηνή στην οποία οι καλλιτέχνες εκτελούσαν το πρόγραμμά τους[7].

6. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
7. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Γ. Τυπολογία των καφενείων

Αναμφίβολα είναι πολύ δύσκολη η διατύπωση μιας κοινής τυπολογίας των καφενείων της Κωνσταντινούπολης πόσο μάλλον και των καφενείων άλλων οσμανικών πόλεων. Η πολιτισμική σώρευση διαφόρων εθνικών κοινοτήτων στη ζωή της πόλης δεν παρέχει αυτή τη δυνατότητα. Ωστόσο μπορεί κανείς να αναφέρει σε δύο βασικές κατηγορίες.

Δ. Μόνιμα και συνεχή καφενεία

Τα καφενεία της κατηγορίας αυτής λειτουργούν όλο το χρόνο, δηλαδή τόσο κατά τη θερινή, όσο και τη χειμερινή περίοδο. Πρόκειται για κλειστούς χώρους που στη συνέχεια διακρίνονται αναλόγως προς τις λειτουργίες που έχουν τα πλαίσια της κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης.

Ε. Συνοικιακά καφενεία

Μεταξύ των διαφόρων πολιτιστικών χώρων της Κωνσταντινούπολης, τα συνοικιακά καφενεία (των διαφόρων μαχαλάδων) είναι εκείνα που εμφανίζουν τη μεγαλύτερη ιστορική συνέχεια. Η πολιτιστική ομοιογενοποίηση των συνοικιών που αποτελούν το πιο στενό πεδίο της καθημερινής ζωής, αναπτύχθηκε με τη διάδοση των καφενείων. Συνεπώς τα σοινοικιακά καφενεία που εμφανίζονται από το 16ο αιώνα, συμβάλλουν αποφασιστικά στην κοινωνιπολιτιστική πλευρά της καθημερινής ζωής. Η εσωστρέφεια που παρατηρείται στον ιδιωτικό χώρο (τις κατοικίες) και το θρησκευτικό (το τζαμί/τεκές ή την εκκλησίας) μετατρέπεται σε πολιτιστική εξωστρέφεια διαμέσου του καφενείου. Διαμέσου αυτού οι κάτοικοι της υσνοικίας αποκτούν τη δυνατότητα να γνωρίσουν το πολιτισμικήο γεγονός του δρόμου ανεξαρτήτως των ιδιωτικών και θρησκευτικών χώρων και να συμμετάχουν άμεσα στη ζωή της πόλης. Ακόμη τα καφενεία στεγάζουν τα κέντρα απόφασης που αφορούν τη ζωή της συνοικίας. Οι λειτουργίες που κάποτε εστιάζονταν στο πρόσωπο του ιερέα ή του ιμάμη και που πραγματοποιούταν σε ιδιωτικούς ή θρησκευτικούς χώρους, πυκνώνονται στα καφενεία με αποτέλεσμα να αναπτύσσεται ισόρροπα η συμμετοχή τόσο στα κοινά όσον και στην πολιτιστική γενικά ζωή.

Τα καφενεία της καηγορίας αυτής παρατηρούνται κυρίως στις μουσουλμανικές συνοικίες και όχι στις χριστιανικές. Τούτο οφείλεται στο ιστορικό τους πρότυπο που αφορά τα καφενεία, τόπους αναμονής των (ανδρών) πιστών για την ώρα της προσευχής (ναμάζι) στο τζαμί. Με διαφορετική διατύπωση τα συνοικιακά καφενεία άρχισαν ως παράρτημα του τζαμιού, ως προθάλαμός του και συν τω χρόνω ανεξαρτητοποιήθηκαν και μπορεί να ισχυριστεί κανείς εκκοσμικεύτηκαν ή ορθότερα ανεξαρτητοποιήθηκαν εντός των πλαισίων της συνοικιακής δομής. Αφετηρία λοιπόν της δημιουργίας

Οθωμανικό καφενείο και αργιλές. Τέλη 19ου αιώνα

του τύπου του τακτικού θαμώνα του καφενείου, αυτού που αποκαλούμε καφενόβιου είναι η ισλαμική παράδοση.

Τα καφενεία, λοιπόν, άρχισαν να σχηματίζονται γύρω από ένα θρησκευτικό κέντρο, στη συνέχεια όμως απέκτησαν την πραγματική τους ταυτότητα με τη συγκέντρωση σ' αυτά των επίλεκτων της συνοικίας οι οποίοι και εξέφραζαν την πολιτιστική σώρευση του κοινωνικού τους περίγυρου. Ο περίγυρος αυτός ταυτιζόταν με εκείνον στον οποίο λειτουργούσαν τα καφενεία τα οποία μετατράπηκαν έτσι σε κέντρο συζήτησης και άσκησης κοινωνικής κριτικής και κοινωνικού ελέγχου. Αξιολογικές κρίσεις που πηγάζουν από τα ήθη και τα έθιμα της συνοικιακής ζωής καθόρισαν και τον τύπο του θαμώνα. Αρχικά στα καφενεία της κατηγορίας αυτής σύχναζαν κρατικοί υπάλληλοι με κοινή κοινωνική προέλευση και αγωγή ή ηλικιωμένα κα σεβαστά άτομα με αυξημένο, στη συνοικία κύρος. Στη συνέχεια στα καφενεία άρχιαν να συχνάζουν και ετερόκλητα στοιχεία που ανήκαν σε διαφορετικές πολιτιστικές ομάδες και ανταποκρίνονταν σ' όλο το φάσμα του κοινωνικού ιστού, με αποτέλεσμα να μετατραπούν σε χώρο συγκέντρωσης ατόμων διαφόρων κοινωνικοατομικών καθεστώτων και ηλικιών[8].

ΣΤ. Καφενεία των επαγγελματικών συντεχνιών (των σιναφιών)

Ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα, ταυτόχρονα με τα συνοικιακά καφενεία εμφανίζονται και τα καφενεία των επαγγελματιών, τα οποία είναι χώροι που αναδύονται μέσα από την πολιτιστική παράδοση της οικονομικής ζωής της πόλης. Κυριότερες περιοχές στις οποίες αναπτύσσονται τα καφενεία της κατηγορίας αυτής είναι εκείνες όπου βρίσκονται συγκεντρωμένα τα εμπορικά χάνια και οι αγορές, κυρίως στις ακτές του κερατείου και του άξονα Ακσαράι-Μπεγιαζίτ[9].

Στην πρώτη περίπτωση στα καφενεία εξυπηρετούσαν άτομα κατώτερων στρωμάτων τα οποία εργάζονταν ως μεταφορείς ή σε οικοδομές. Επειδή η περιοχή ήταν ταυτόχρονα και λιμάνι, αναπτύχθηκαν επαγγελματικοί κλάδοι που αφορούσαν και τις θαλάσσιες μεταφορές, όπως των λεμβούχνω, λιμενεργατών και αχθοφόρων. Κοντά σ'

8. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
9. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

αυτούς ήταν οι οικοδόμοι, οι λιθοξόοι ταφόπετρων, οι χτίστες (ντουβαρτζήδες), οι πλανόδιοι πωλητές κ.ά. Οι σκαφτιάδες ήταν εκείνοι που καθόρισαν το πολιτισμικό περιβάλλον των "εσνάφικων καφενείων" (ή καφενείων των σινάφιών), δηλαδή των διαφόρων συντεχνιών. Τα καφενεία αυτά ήταν ώροι ήταν τόπος συγκέντρωσης όσων δεν είχαν κατάστημα ή "εμπορείο" και δεν εξαρτιώνταν από καμιά επιχείρηση, και λειτουργούν ταυτόχρονα ως κέντρα σύναξης συγκεκριμένων επαγγελματικών κάδων. Κάθε επαγγελματικός κλάδος διέθετε το δικό του καφενείο και από την άποψη αυτή ανταποκρίνονταν στην καθημερινή αγορά εργασίας. Τα καφενεία αυτά διοικούνταν από τους επόπτες (κιαγχιάδες) των οικείων συντεχνιών. Η πολιτιστική ιδιαιτερότητά τους σημαίνεται από το ότι αποτελούσαν κοινό τόπο συγκέντρωσης ατόμων των κατωτέρων στρωμάτων διαφορετικής φυλής και θρησκεύματος/εθνότητας.

Στη δεύτερη περίπτωση τα καφενεία είχαν συγκεντρωθεί σε εμπορική περιοχή, στην οποία ανήκε και η Κλειστή Αγορά με τα χάνια που την περιέβαλλαν. Εξυπηρετούσαν τις ανάγκες των καταστηματαρχών της περιοχής και θεωρούνταν ένα τμήμα των εμπορικών χανιών που στέγαζαν διαφορετικούς επαγγελματικούς κλάδους. Τελούσαν σε οργανική σχέση με τα εμπορεία της Κλειστής Αγοράς και χρησιμοποιούνταν από τους επαγγελματίες (σινάφια) που ανήκαν σε ανώτερα και μέσα στρώματα ως οιονεί εμπορικά γραφεία.

Ένα από τα καφενεία της κατηγορίας αυτής που έχει σημαδέψει την καθημερινή ζωή είναι το ευρισκόμενο στη συνοικία Τσελεμπή Αλαεντίν, εντός των τειχών της Κωνσταντινούπολης, στο οποίο συγκεντρώνονταν οι καραγκιοζοπαίχτες και το οποίο συνέχισε να λειτουργεί μέχρι τον Κριμαϊκό πόλεμο (1877-1878)[10].

Ζ. Καφενεία των γενιτσάρων

Τα καφενεία των γενιτσάρων εμφανίζονται περί τα μέσα του 17ου αιώνα, όταν μεταβάλλεται η παραδοσιακή δομή του γενιτσαρικού σώματος που στηριζόταν σε μια εσωστρεφή αυστηρή στρατιωτική πειθαρχία. Την ίδια εποχή καταργείται και τυπικά η αναγκαστική πειθαρχία των γειτσάρων και η διαμονή τους σε στρατώνες. Ταυτόχρονα εντείνεται η ανάμιξή τους στην οικονομία και οι σχέσεις τους με τις συντεχνίες. Όπως μας είναι γνωστό οι γενίτσαροι ανήκαν στην ετερόδοξη ισλαμική αδελφότητα/αίρεση των μπεκτασήδων. Η διάδοση σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα του μπεκτασιδισμού οφείλεται κατά ένα μέρος και στην ύπαρξη αυτών των καφενείων που είχαν συγκεντρωθεί κυρίως σε παραθαλλάσιες περιοχές της Κωνσταντινούπολης και στις ακτές του Βοσπόρου[11].

Παρατηρείται ότι η διοίκηση των καφενείων των γενιτσάρων ακολουθεί τους κανόντες του σώματος (δηλαδή των γενιτσαρικών εστιών) και ειδικά μια κάποια πειθαρχία. Συνήθως οι ιδιοκτήτες τους ήταν γνωστού κύρους αξιοσέβαστοι γενίτσαροι και ισχυρές προσωπικότητες. Επρόκειτο για κατώτερους αξιωματικούς της κατηγορίας

10. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
11. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Γενίτσαροι

των τσορμπατζήδων (σουπάδων) που είχαν άμεση σχέση και επαφή με τους άνδρες του σώματος και διατηρούσαν στο καφενείο ζωντανή την ατμόσφαιρα του ορτά από τον οποίο προέρχονταν μεταφυτεύοντάς τον στην καθημερινή ζωή.

Δύο ήταν οι κύριες ιδιαιτερότητες των καφενείων των γενιτσάρων. Η πρώτη αφορά το θρησκευτικό τους χαρακτήρα. Καθένα απ' αυτά λειτουργούσε ως τεκές δεδομένου ότι διέθετε ένα μπαμπά (πατέρα) των μπεκτασήδων ο οποίος σε συγκεκριμένες μέρες "άνοιγε το μεϊντάνι", δηλαδή τελούσε το τυπικό της αίρεσης. Η δεύτερη αφορά τις πολιτικές συζητήσεις που πραγματοποιούνταν σ' αυτό και οι οποίες αποκαλούνταν "κρατική κουβέντα" (devlet sohbeti). Κάθε είδους διαδόσεις για καταχρήσεις και σκάνδαλα και η λαϊκή οργή για την κακή πολιτική διαχείριση έχει πρωτοεκφραστεί σ' αυτά τα καφενεία, τα οποία ενίοτε υπήραν χώροι απ' όπου ξεκίνησαν στασιαστικά κινήματα με στόχο τα ανάκτορα[12].

Τα καφενεία των γενιτσάρων, κατά μία άποψη, αποτελούσαν αντιπολιτευόμενες πολιτιστικές εστίες της καθημερινής ζωής και κληροδότησαν σημαντικό υλικό στην κοινωνική λαογραφία της Κωνσταντινούπολης. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι "παρελάσεις παρασήμου" (nisan alayi), που προηγούνταν των εγκαινίων ενός καφενείου γενιτσάρων. Πρώτα απ' όλα το απαιτούμενο κεφάλαιο για την εγκατάσταση και λειτουργία ενός νέου καφενείου αναδέχονταν οι κάτοικοι της συνοικίας με τη μέθοδο της αναγκαστικής εισφοράς που κατέβαλαν στους γενιτσάρους, έναντι της οποίας αποκτούσαν την προστασία της γενιτσαρικής δύναμης της περιοχής (που ασκούσε και αστυνομικά καθήκοντα). Ο αρχικαρακουλουκτσού (baskarakullukcu) που είχε την ευθύνη των αστυνομικών τμημάτων της Κωνσταντινούπολης, μετέφερε με πομπή (alay) από την έδρα του αρχηγού των γενιτσάρων (αγά καπουσού) το "παράσημο" ή ορθότερα το λάβαρο ή το έμβλημα – του ορτά των γενιτσάρων που θα άνοιγε καφενείο. Επικεφαλής της πομπής βρίσκονταν οι "πατέρες" των μπεκτασήδων. Η παράδοση αυτή κληρονομήθηκε αργότερα από τους τουλουμπατζήδες. Τα καφενεία των γενιτσάρων εξέλειπαν μετά την κατάργηση του σώματος το 1826[13].

Η. Καφενεία των τουλουμπατζήδων

Ουσιαστικά τα καφενεία των τουλουμπατζήδων διαδέχτηκαν τα καφενεία των γενιτσάρων, συνεπώς εμφανίζονται το 19ο αιώνα και η ακμή τους συμπίπτει με την επο-

12. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
13. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

χή του σουλτάνου Αμπουλαζίζ (1861-1876). Πρόκειται για ειδικά καφενεία συνοικιών στα οποία σύχναζαν όσοι είχαν ως απασχόληση ή πάρεργο την κατάσβεση των πυρκαγιών. Σχετικά παρατηρείται αλλαγή στην κοινωνική βάση των καφενείων των γενιτσάρων και τη θέση του θαμώνα που είναι γενίτσαρος (στρατιωτικός) / εσνάφης (συντεχνιαζόμενος επαγγελματίας) καταλαμβάνει ο θαμώνας, κιουλχάνμπεης (κουτσαβάκης) / καμπάνταγης (τραμπούκος). Τα καφενεία της κατηγορίας αυτής που ήταν διάσπαρτα σ' όλη την Κωνσταντινούπολη, λειτούργησαν ως αθλητικά σωματεία[14].

Θ. Καφενεία των ασίκηδων

Οι ασίκηδες (asik), όπως αναφέραμε και στο ειδικό κεφάλαιο γι' αυτούς, ήταν οι γυριστάδες λαϊκοί ποιητές/τραγουδιστές με έγχορδο όργανο της οικογένειας του ταμπουρά (saz). Τα καφενεία των ασίκηδων χρονικά προηγούνται από τα καφενεία των γενιτσάρων και μπορούν να χαρακτηριστούν ως χώροι στους οποίους καλλιεργείται το αμάλγαμα της λαϊκής πολιτιστικής παράδοσης τόσο της Μικράς Ασίας, όσο και του ευρωπαϊκού τμήματος της Αυτοκρατορίας, της Ρούμελης (ή Ρωμηλίας). Παράδοση που αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο της οσμανικής πραγματικότητας, συνεκτικό και ταυτόχρονα εκφραστικό μιας συγκεκριμένης αντίληψης του κόσμου. Η τελευταία μορφοποιείται στα καφενεία της κατηγορίας αυτής και στα πλαίσια των πόλεων και ειδικά της Κωνσταντινούπολης που εκφράζει, όπως είναι ευνόητο, απολύτως το πολύπτυχο και πολυεθνικό μωσαϊκό της Αυτοκρατορίας. Τα καφενεία των ασίκηδων με άλλη έκφραση έγιναν οι χώροι όπου πραγματοποιήθηκε η σύνθεση παναρχαίων μύθων με τις ουτοπικές εμπνεύσεις της καθημερινότητας της πόλης. Το αποτέλεσμα αυτής της όσμωσης ήταν να δημιουργηθεί μια λογοτεχνία ευαίσθητη σε οικονομικές και πολιτικές διακυμάνσεις της καθημερινής ζωής. Οι ήρωες που εκφράζονται στα καφενεία των ασίκηδων είναι κοινοί άνθρωποι της απλής καθημερινότητας.

Από το 18ο αιώνα τα καφενεία των ασίκηδων ταυτίζονται με τα καφενεία των γενιτσάρων. Η μετατροπή των γενιτσάρων σε επαγγελματίες των συντεχνιών είχε ως αποτέλεσμα μέσα στην πολιτιστική ατμόσφαιρα των καφενείων των ασίκηδων να διατυπωθεί ως πολιτική ιδεολογία και η κοινωνική αταξία ή η κοινωνική αδικία και κατ' επέκταση κοινωνική κριτική να εκφραστεί από τους τραγουδιστές και να μεταδοθεί στο κοινό, δηλαδή στους θαμώνες που γέμιζαν τα καφενεία. Η παράδοση αυτή συνεχίστηκε και μετά το 1826 και τα τελευταία δείγματα καφενείων των ασίκηδων υπήρξαν στην "αγορά των ορνίθων" (tavuk pazari) κοντά στην Κεκαυμένη στήλη (cemberlitaw) της Κωνσταντινούπολης. Στα ίδια καφενεία έδιναν παραστάσεις και άλλοι λαϊκοί τραγουδιστές και οργανοπαίκτες αλλά και χορευτές (κιοτσέκ) ένα μέρος των οποίων, όπως τονίστηκε, ήταν Ρωμηοί και άλλοι Τσιγγάνοι[15].

Μεγάλη εντύπωση μου έκανε το γεγονός ότι σε ταξείδι που είχα κάνει το 1997 στο

14. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ. ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
15. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ. ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

χωριό Ζυγοβίτσι Αρκαδίας, συμπτωματικά "έπεσα" επάνω σ' ένα παμπάλαιο πέτρινο κτίσμα, στο οποίο υπήρχε η πινακίδα: "*Πρώην καφενείο των ασίκηδων, 1740*".

Δηλαδή ασίκηδες, υπήρχαν και στην κυρίως Ελλάδα, όπου μαζεύονταν στα καφενεία τους κατά τα πρότυπα της Μ. Ασίας και της Πόλης. Εξάλλου δεν πρέπει να ξεχνάμε το γεγονός, ότι πολλά Ελληνικά δημοτικά μνημονεύουν ασίκηδες, όπως το γνωστό Καλαβρυτινό συρτοκαλαματιανό "*Ένας ασίκης απ' το Λειβάρτζι, την Ελένη κράζει, κρυφά την κουβεντιάζει*".

Ι. Καφενεία των σεμαή

Όπως η παράδοση των καφενείων των γενιτσάρων συνεχίστηκε στα καφενεία των τουλουμπατζήδων, έτσι και τα καφενεία των ασίκηδων ακολούθησαν τα καφενεία των σεμαή ή καφενεία με τα όργανα (calgili). Παρά το γεγονός ότι υπήρχαν διαφορές ώς προς το χρόνο λειτουργίας τους, συνήθως αυτή συνέπιπτε με το μήνα του Ραμαζανίου κατά τη διάρκεια του οποίου ο ιδιοκτήτης ή ο μισθωτής του καφενείου εκτελούσε μια σειρά από έθιμα. Η διακόσμηση ακολουθούσε συνήθως τις αισθητικές αντιλήψεις των κιουλχάνμπεηδων και την παιδεία του ιδιοκτήτη. Σε γενικές γραμμές την εκτέλεση της διακόσμησης αναλάμβαναν λαϊκοί ζωγράφοι που μετέτρεπαν το καφενείο σε ένα φανταστικό κόσμο. Η διασκέδαση με βάση ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό πρόγραμμα είχε υιοθετηθεί με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα μετά το Τανζιμάτ (1839) και έχει υποστεί σημαντικές αλλαγές κατά το 19ο αιώνα. Η δυτική (αλαγράγκα) μουσική εισχώρησε επί Αμπντουλχαμίντ Β' (1876-1908), ωστόσο και πάλι ο βασικός κορμός των μουσικών προγραμμάτων που εκτελούνταν στα καφενεία ήταν λαϊκή και οσμανική μουσική.

Το μήνα του Ραμαζανίου λειτουργούσαν επίσης και τα καφενεία μεντάχ στα οποία οι αφηγητές-παραμυθάδες εκτελούσαν το εορταστικό τους πρόγραμμα[16].

ΙΑ. Αναψυκτήρια-εντευκτήρια (kiraathaneler)

Κατά μία άποψη, οι ρίζες των αναψυκτηρίων-λεσχών εκτείνονται στον 16ο αιώνα όπου στα πλαίσια της οργάνωσης των τζαμιών υπήρχαν ειδικοί χώροι στους οποίους ανέμεναν οι πιστοί την έλευση της ώρας του ναμαζιού (προσευχής) διαβάζοντας θρησκευτικά βιβλία και συζητώντας. Σύμφωνα προς την άποψη αυτή τα καφενεία υπήρξαν μια παραλλαγή αυτών των συνάξεων. Αναμφίβολα η θέση αυτή παραμένει αστήρικτη, δεδομένου ότι εμφανίζονται κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και είναι προφανής η επίδραση ανάλογων ευρωπαϊκών προτύπων. Τα αναψυκτήρια παρείχαν στους θαμώνες την ευκαιρία να παρακολουθούν τα γεγονότα της ημέρας και γενικά να αποκτούν πληροφόρηση επί διαφόρων θεμάτων και να συζητούν επί αυτών[17].

Τα αναψυκτήρια συμπίπτουν με την εμφάνιση των εφημερίδων και των περιοδι-

16. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
17. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

κών. Διέθεταν, λοιπόν συλλογές από τον καθημερινό ή περιοδικό τύπο και λειτουργούσαν και ως αναγνωστήρια, συγκεντρώνοντας κυρίως, άτομα που ανήκαν στην οσμανική γραφειοκρατία. Έτσι, τα άτομα αυτά διαμοίραζαν το χρόνο τους μεταξύ της οικογένειάς τους, της υπηρεσίας τους και του αναψυκτηρίου. Το γνωστότερο αναψυκτήριο στο οποίο συγκεντρώνονταν οι πιο γνωστοί διανοούμενοι και πολιτικοί της εποχής, οι ανήκοντες στο ιδεολογικό ρεύμα των "νέων οσμανών" (πρόδρομο των Νεοτούρκων) όπως οι Ναμίκ Κεμάλ, Εμπουζιγιά τεβφίκ, Γκαζί Αχμέτ Μουχτάρ πασά κ.ά., ανήκε σε Έλληνα, τον Σεραφείμ[18].

Έλληνες ιδιοκτήτες είχαν και άλλα αναψυκτήρια στα οποία σύχναζαν μουσουλμάνοι τα οποία αποκαλούνταν με το όνομά τους, όπως το "αναψυκτήριο του Γιάννη" ή το "αναψυκτήριο του Δημητράκη". Κατά το μήνα Ραμαζάνι σε ορισμένα αναψυκτήρια δίνονταν παραστάσεις Καραγκιόζη ή κατά διαστήματα εκτελέσεις μετνάχ και συναυλίες οσμανικής μουσικής. Μεταξύ των οργανοπαικτών αρκετοί ήταν χριστιανοί όπως ο Αρμένιος Τάτιυς (Θαδαίος), ο παίχτης της πολίτικης λύρας Βασιλάκης, ο παίκτης του πολίτικου λαούτου Χρήστος κ.ά. Σε άλλα καθιερώθηκε η χαρτοπαιξία. Στην περιοχή του Σταυροδρομίου που θεωρούνταν ευρωπαϊκή και η πλειοψηφία των κατοίκων ήταν μη μουσουλμάνοι τα αναψυκτήρια εμφανίζονται ως καφέ σαντάν. Ένα είδος από τα τελευταία ήταν και τα αποκαλούμενα "καζίνα", (δεύτερο μισό του 19ου αιώνα)[19].

ΙΒ. Υπαίθρια καφενεία

Τα υπαίθρια καφενεία συνήθως βρίσκονταν σε παραλίες ή σε υψώματα με μαγευτικές τοποθεσίες και συνήθως λειτουργούσαν μόνον τους θερινούς μήνες (τυπικό παράδειγμα ήταν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, το καφενείο του Αγησίλαου στην Χάλκη). Στην ίδια κατηγορία ανήκουν τα πλανόδια καφενεία, δηλαδή εκείνα που λειτουργούσαν παροδικά από καφετζήδες που κινούνταν μεταξύ της συνοικίας (μαχαλά) και της αγοράς και στερούνταν μόνιμης στέγης[20].

ΙΓ. Τα υπαίθρια και όχι μόνον καφέ αμάν και σαντάν σε Πόλη, Σμύρνη και Αθήνα

Όταν μιλάμε χώρους που λεγόντουσαν τα τραγούδια *Kanto*, το μυαλό μας πρέπει να πηγαίνει περισσότερο σε παραπήγματα που έστηναν τα μουσικά καφενεία και οι μουσικές ταβέρνες (*meyhane*), παρά σε κανονικούς θεατρικούς χώρους.

Επρόκειτο μάλλον για ένα είδος ***καφέ αμάν*** ή καφέ *σαντούρ*, καθώς και ***καφέ σαντάν***, όπως αυτά είχαν μετεξελιχθεί από τα *meyhane*, τα οποία στην προσπάθειά τους να προσελκύσουν περισσότερο κοινό, παρουσίαζαν επάνω σε πρόχειρα και κατά περί-

18. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
19. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
20. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

σταση παραπήγματα-σκηνές, "*θεατρίνους*", ντόπιους ή ξένους, οι οποίοι είχαν πολλές ιδιότητες (*έπαιζαν, τραγουδούσαν και χόρευαν*).

Στα *καφέ αμάν ή σαντούρ*, βασικά παιζόταν η λεγομένη ανατολίτικη μουσική, χωρίς όμως να αποκλειόταν η φιλοξενία και κάποιου δυτικότροπου συγκροτήματος. Αντιθέτως στα *καφέ σαντάν*, κυριαρχούσε το Ευρωπαϊκό στυλ διασκέδασης, με τραγουδίστριες και χορεύτριες από την Γερμανία και αλλού, όπου ομοίως σε ειδικές περιπτώσεις φιλοξενούνταν, θεατρίνοι, τραγουδιστές *Kanto*, αλλά και ανατολίτικης μουσικής.

Ενώ λοιπόν η Ελλάδα, την εποχή εκείνη, φαίνεται πως έκανε εξαγωγή θεάτρου και ηθοποιών στην Κων/πολη, η πάλαι ποτέ Βασιλεύουσα και η Σμύρνη απέστελναν σωρηδόν στην Αθήνα και όχι μόνον, διάφορα μουσικά συγκροτήματα ανατολίτικης μουσικής, στα οποία συμμετείχαν ρωμηοί και αρμένιοι της Πόλης, αλλά και διάφοροι Μικρασιάτες, προκειμένου να στηρίξουν τα καφέ αμάν που ξεφύτρωναν σαν μανιτάρια, αρχικά στις παρυφές της Αθήνας και αργότερα μέσα στο κέντρο της.

Ο Θ. Χατζηπανταζής, το 1986, έγραψε ένα αξεπέραστο ακόμα βιβλίο από τις εκδόσεις *στιγμή*, με τίτλο: "*Της ασιάτιδος μούσης Εράσται*", στο οποίο ερευνάται η ακμή του καφέ αμάν στην Αθήνα, επί Γεωργίου του Α'.

Εκεί λοιπόν στην σελ. *26*, αναφέρεται πως στην Αθήνα άνοιξε πρώτα *καφέ σαντάν* με Γερμανίδες τραγουδίστριες, στο λεγόμενο κέντρο, *Άντρον Νυμφών*, στις όχθες του Ιλισσού το 1871, ενώ το *καφέ αμάν*, μάλλον άνοιξε το καλοκαίρι του 1873, στον κήπο *Πανανθών* στην Ιερά οδό, κοντά στην εκκλησία της Αγ. Τριάδας, υπό την διεύθυνση του Χαρ. Μανούσου, με το συγκρότημα των Σμυρνιών τραγουδιστών Βασ. Κονταξή και Αναστ. Βελέντζα, τους βιολιστές Πανανό Βογιατζή και Κοκόλη Σιλάλη, τον λαουτιέρη Δημ. Βογιατζή και τον σαντουριέρη Κυρ. Τσορβά.

Το 1876, ένα Κων/πολίτικο συγκρότημα εγκαινιάζει το πρώτο στεγασμένο στέκι ανατολίτικης μουσικής, στην οδό Αθηνάς κοντά στο Μοναστηράκι, ενώ την δεκαετία του 1880, όλες οι εφημερίδες της εποχής, σαν τον *Ραμπαγά*, την *Εστία*, ή την *Νέα Εφημερίδα* τολμούν να επαινέσουν το είδος αυτό της διασκέδασης, χρησιμοποιώντας μάλιστα και το Κων/πολίτικο γλωσσικό ιδίωμα στα άρθρα τους, αποκαλώντας του τραγουδιστές *χανεντέδες*, τον καϋμό *σεβντά*, την φωνή των τραγουδιστριών ως *μπουλμπούλ* (*αηδονιού*) κ.λπ.

Τα παραπάνω φαίνεται πως αντικατόπτριζαν την "*συμφιλίωση*" της εξευρωπαϊσμένης αστικής τάξης, με την μουσική παράδοση της ανατολικής μεσογείου, η οποία δεν υπήρχε μόνον σε επίπεδο άρθρων εφημερίδων, αλλά και έμπρακτα, αφού στο θέατρο του Φαλήρου που ανέβαιναν μόνον γαλλικές οπορέττες, Αρμένιοι μουσικοί έπαιξαν τον Λεπλεπιτζή Χορ Χορ Αγά, τον Αρίφ και τους Ζεϋμπέκους.

Επίσης αποφασιστικό ρόλο, στην εξάπλωση και εδραίωση του ανατολίτικου ύφους στην Αθήνα, έπαιξαν και η Πολίτισσα Φωτεινή Κονδυλάκη ή *χανεντέ Φώτω*, με την Σμυρνιά *Κιόρ* (*τυφλή*) Κατίνα, καθώς και η "*λιγνόμολπος καϊμακοπαχουλή* "Ελένη από το Κιρκά Αγάτς της Μαγνησίας, συνοδευόμενη από την μεγάλη φυσιογνωμία του βιολιού, τον περίφημο Σμυρνιό βιολιστή Γιοβανίκα[21] (*Γιάννη Αλεξίου*).

21. Βλ. σχετ. Ραμπαγάς, 10 Ιουλίου 1886, Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης.

Από τις αναφορές στις εφημερίδες της εποχής, προκύπτει πως το ρεπερτόριο των συγκροτημάτων αυτών του καφέ αμάν, ήταν ποικίλο και ανάλογα με το κοινό κυμαινόταν μεταξύ αμανέδων, τούρκικων, αρμένικων, Κλέφτικων, δημοτικών, Πολίτικων, Σμυρναίικων, Γιαννιώτικων, αλλά και βλάχικων ή αρβανίτικων, στα οποία είχε διακριθεί ο Σουλιώτικης καταγωγής *Βούρκος*.

Ο Σμυρνιός Βασ. Κονταξής, το 1874, έλεγε το γνωστό μέχρι σήμερα και από την Δόμνα Σαμίου:

"Το πονεμένο στήθος μου, αμάν, πονεί μα δεν το λέει,
τ' αχείλι μου κι αν τραγουδεί, μέσα η καρδιά μου κλαίει
Κλαίω κι από τα δάκρυα, αμάν, τη γη που στέκω βρέχω,
κι άνθρωπος δεν ευρέθηκε να με ρωτήσει τ' έχω".

Η *"Νέα Εφημερίς"* της 16ης Ιουλίου 1887, αναφέρεται στην μεγάλη επιτυχία της τραγουδίστριας Καλλιόπης, με τίτλο, *η Χήρα*:

"Χήρα, ν' αλλάξεις τ' όνομα, αμάν αμάν
Χηρά να μη, χήρα να μη σε λένε.
Γιατί έκανες τα μάτια μου, κι αμάν αμάν,
μέρα και νυ, μέρα και νύχτα κλαίνε..."

Ομοίως γνωστό τραγούδι μέχρι και σήμερα.

Βέβαια οι τραγουδίστριες, δεν αρέσκονταν μόνον στο να τραγουδούν, αλλά χόρευαν κιόλας, όπως μας περιγράφει ο *Γ. Βώκος*, στο *Άστυ*, όταν αναφέρεται στην 13χρονη "... *Ευθαλία που χόρευε το θυμοειδές και άγριον Τάμικο σαν Σουλιώτισσα ανδρογυναίκα, άλλων χρόνων Ελληνίς*"[21α].

Αλλά και στην Θεσ/νίκη, η οποία δεν είχε ακόμα απελευθερωθεί, υπήρχε *καφέ αμάν* ήδη από το 1884 και συγκεκριμένα το κέντρο *Ομόνοια* του Εβραίου - σεφαραδίτη Αντων. Ζαρδών, στο οποίο η Ελληνοτουρκική κομπανία έλεγε ποικίλα τραγούδια, μεταξύ άλλων και τον *Ερωτόκριτο*![22]

Στο Μεσολόγγι, την ίδια εποχή, έφτασε η εξ Ιωαννίνων γόησσα *Κούλα*, που με περιπαθές ύφος τραγουδούσε τα *Γιαννιώτικα* και το τραγούδι του *Αλή Πασά*, ενώ καφέ αμάν λειτουργούσαν και στην Χαλκίδα, την Λειβαδιά, την Ερμούπολη και την Πάτρα[23].

Ο Χαρ. Άννινος, το 1888 κάνοντας σύγκριση μεταξύ *καφέ αμάν* και *καφέ σαντούρ*, πιστεύει πως η διαφορά τους έγκειται στην ατμόσφαιρα που αναδύουν καθένα απ' αυτά, αφού στα *καφέ αμάν* οι θαμώνες, μεταξύ των οποίων έστω και συγκεκαλυμμένοι ήταν ο Παπαδιαμάντης και ο Παλαμάς, άκουγαν με ευλάβεια τους τραγουδιστές, οι οποίοι μάλιστα δεν κατιαδέχονταν να βγάλουν δίσκο φιλοδωρημάτων, σε αντίθεση με τα *καφέ σαντάν* όπου υπήρχε οχλαγωγία, πειράγματα στις Ευρωπαίες χορεύτριες και πολύ φιλοδώρημα.

21α. Μάλλον πρόκειται για την μετέπειτα γνωστή Deniz Kızı Eftalya, δηλ. «γοργόνα» Ευθαλία Γεωργιάδη από το Buyukdere του άνω Βοσπόρου, όπως πιθανολογεί ο Στ. Βερβέρης.

22. Βλ. σχετ. Θ. Χατζηπανταζή, "Της ασιάτιδος μούσης Ερασταί", 1986.

23. Βλ. σχετ. Θ. Χατζηπανταζή, "Της ασιάτιδος μούσης Ερασταί", 1986.

Το 1886 όμως τα Ελλαδικά *καφέ αμάν*, άρχισαν να παρακμάζουν, με αποτέλεσμα την μετακινηθούν προς τον Πειραιά, την αγορά τροφίμων της Αθήνας και άλλα μη οικογενειακά μέρη, όπου μέσα σε "*ατμόσφαιρα πνιγηρότατη και συμμιγή θόρυβο φωνών, κραυγών, βλασφημιών και φιλονικειών*", σύχναζαν ναύτες, εργάτες, αμαξάδες και εμποροϋπάλληλοι.

Ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός έγινε και πάλι ιδανικό της διανοούμενης νεολαίας, η οποία κράτησε μια στάση επιφυλακτικότητας, αν όχι εχθρική προς το *καφέ αμάν*, χαρακτηρίζοντας μάλιστα όλους τους θαμώνες των κέντρων αυτών ως *Κουτσαβάκηδες* του Ψυρρή σαν τον περίφημο *Νταούφαρη*, ή *Αντάμηδες* του Μεταξουργείου, ή *Ιφφ* της Αγοράς με τα φαρδειά μπλε ζωνάρια.

Στο σημείο αυτό δράττομαι της ευκαιρίας να μνημονεύσω μια πολύ σωστή αναφορά-υποσημείωση του Θ. Χατζηπανταζή, από το βιβλίο του για τα *καφέ αμάν*, σχετικά με τους *Κουτσαβάκηδες* και το μπουζούκι, σύμφωνα με την οποία τα τραγούδια τους δεν συνδέονται με ένα συγκεκριμένο όργανο όπως επί παραδείγματι το μπουζούκι ή το σαντούρι. Αντιθέτως, οι πηγές της εποχής, μνημονεύουν πως τα τραγούδια τους, λέγονταν μόνον με φωνή, ή στην προεκλογική περίοδο που οι Κουτσαβάκηδες χρησιμοποιούνταν από τους υποψήφιους βουλευτές σαν τραμπούκοι, αυτοί συχνά γλεντούσαν υπαίθρια με πίπιζες και νταούλια, ενώ η Ακρόπολις της 28ης Ιουλίου 1891, γράφει πως αρέσκονταν στις λατέρνες, τις φυσαρμόνικες και τα τουμπερλέκια, όχι όμως τα μπουζούκια!!

Φαίνεται πως το μπουζούκι, ως όργανο *συγγενικό ή αδελφό* με τον ταμπουρά, εκείνη την εποχή δεν είχε ακόμα *αστικοποιηθεί* πλήρως, ώστε να το χρησιμοποιούν οι "*αστοί*" Κουτσαβάκηδες, αλλά διατηρούσε ακόμα τον *παραδοσιακό-δημοτικό* του χαρακτήρα, αφού είναι γνωστό από τα απομνημονεύματα των αγωνιστών του 1821, αλλά και από φωτογραφίες φουστανελλοφόρων του 1880, σαν του γερο-Μιλάνου από τον Βόλο, πως το χρησιμοποιούσαν σαν όργανο δημοτικής κυρίως μουσικής, όπως και τον ταμπουρά.

Το *μπουζούκι* την εποχή εκείνη, εκτός από την ύπαιθρο και τα χωριά της Αττικής, όπως το *Χαλάνδρι* (!) και το *Μαρούσι* (!), δεν απαντάται στην Αθήνα, παρά μόνον σπάνια, αφού υπάρχουν μόλις δύο αναφορές σ' αυτό για χρήση του στα *καφέ αμάν*[24].

Το ***μπουζούκι***, όπως προείπαμε, στην Ελλάδα συνδεόταν περισσότερο με τον αρματωλισμό και τους αγωνιστές του 1821, ως όργανο δημοτικής μουσικής. Στην δεκαετία του 1890, όπως αναφέρει ο Θ. Χατζηπανταζής, άρχισε σιγά σιγά, ή *επαγγελματική* του (!) αξιοποίηση στις παραστάσεις των δραματικών Ειδυλλίων που αναφέρονταν στην ζωή των Κλεφτών. Μάλιστα ο φουστανελλοφόρος Ρουμελιώτικης καταγωγής κουρέας της πλατείας Ομονοίας και συγγραφέας Ειδυλλίων Πανάγος Μελισιώτης, σταδιοδρόμησε στο θέατρο παίζοντας μπουζούκι σε παραστάσεις έργων που περιείχαν σκηνές από Κλέφτικα λημέρια!!!

Παρότι το ύφος της καθ' ημάς ανατολικής μουσικής, έδειχνε να απορρίπτεται από την Ευρωπαΐζουσα νεολαία του τέλους του 19ου αιώνα, φαίνεται πως αυτό βρήκε

24. Ακρόπολις 15.07.1888 και Εστία 29.07.1901, Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης.

"*άλλην θήραν*" για να επανακάμψει δριμύτερο και αυτή δεν ήταν άλλη από το θέατρο σκιών του *karagöz-Καραγκιόζη* που έφεραν στην Αθήνα μερικοί Κων/πολίτες Καραγκιοζοπαίκτες, αλλά και σπουδαίοι αμανετζήδες, σαν τους Παν. Γριμίνα και Χρ. Κόντο, παράλληλα βεβαίως με την Ελλαδική σχολή του Πατρινού Μίμαρου[25].

Το ύφος των *καφέ αμάν* εμφανίστηκε εκ νέου μέσω του Καραγκιόζη και ειδικά μέσω των συνοδευτικών τραγουδιών των παραστάσεών του, όπως βλέπουμε από την διαφήμιση που έκανε στην εφημερίδα *Εμπρός* της 29ης Ιουνίου 1901, ο Χρ. Κόντος, αναφέροντας πως θα παρουσιάσει διάφορα οθωμανικά άσματα και έξι χορούς, ενώ ο Πατρινός ψάλτης και Καραγκιοζοπαίκτης Μίμαρος έφερε μαζί του ένα μικρό λαϊκό συγκρότημα με όργανα όπως ο *ταμπουράς* για να στηρίξει καλλιτεχνικά τις παραστάσεις του!

Το *καφέ αμάν*, έχασε τελικά την υποστήριξη των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων κατά την περίοδο της "*ανορθωτικής*" πολιτικής του Ελ. Βενιζέλου, όπου η λέξη *αμανές* έγινε πια στα χρόνια αυτά, υβριστικός χαρακτηρισμός καταδίκης ενός πολύ μεγάλου μέρους της εγχώριας μουσικής παράδοσης, στα χείλη της νέας ηγετικής τάξης που προτιμούσε τις οπορέττες του Θ. Σακελλαρίδη κι ας υπήρχαν φωνές σαν του Κ. Παλαμά που υποστήριζαν τους *αμανέδες* και τις *θρηνητικές δημοτικές* μελωδίες.

Αλλά μήπως και στην Κεμαλική Τουρκία, ο *αμανές* δεν κυνηγήθηκε ως ξενόφερτο είδος και μάλιστα ρωμαίικο, παρότι ο Γ. ΦΑΙΔΡΟΣ, στο έργο του περί του *Σμυρναίικου (α)Μανέ*, τον θεωρούσε αρχαίο Μ. Ασιατικό είδος τραγουδιού[26]:

> *"Η λέξις Μανές παράγεται εκ του Μανέρως ήτοι Μανι' έρως. Καθαρός και γνήσιος ήχος (ωδή) ημετέρων προπατόρων των εν Ιωνία οικούντων. Ο ήχος Μανέρως, εψάλη το πρώτον υπό της ερωμένης του Λίνου, επί τω απροσδοκήτω του Λίνου θανάτω. Ολιγόστιχον άσμα όπερ μανέρως του Λίνου ωνομάσθη. Και έκτοτε παρέμεινε ως άσμα εκφράζον πάθος εξ έρωτος φλεγομένης καρδίας ή βαρείαν λύπην επί απωλεία προσφιλούς όντος. Επικρατεί δε μέχρι του νυν εις διάφορα μέρη της Μ. ασίας εις τας νήσους του αρχιπελάγους και παρά τοις Σμυρναίοις, ων κτήμα ίδιον είναι ο Μανές".*

Δεν γνωρίζω εάν η παραπάνω άποψη του Γ. Φαιδρού για τον *(α)μανέ* ευσταθεί, ή είναι στα πλαίσια της Ελληνοποίησης των πάντων, όπως επικρατούσε στην εποχή του, εκείνο όμως που διαπίστωσα είναι πως, την ίδια άποψη με τον Φαιδρό, έχει ο μεγάλος καθηγ. του Καίμπριτζ sir James George Frazer, στο θεμελιώδες έργο του ο "*Χρυσός Κλώνος*" (*μελέτη για τη μαγεία και τη θρησκεία, 1890 και Ελληνική έκδοση το 1992 από την Εκάτη, τόμος Γ', σελ. 193 επ.*). Ίσως αυτό να λέει πολλά!!

25. Κατά κόσμον, Δημ. Σαρδούνη.

26. Βλ. σχετ. Γ. Φαιδρού, *Περί του Σμυρναίικου μανέ*, Σμύρνη 1881, επανεκδ. Κουλτούρα.

ΙΔ. Καφενείο και αργιλές

Ο καπνός με την αραβική λέξη ντουχάν(duhan) που αποτελεί την ακριβή απόδοση της ελληνικής, (η τουρκική λέξη tutun είναι μεταγενέστερη) έχει εισαχθεί στην οσμανική επικράτεια το 1606 επί Αχμέντ Α' (1603-1617) και διαδόθηκε τάχιστα. Οι καπνιστές εκτός από τα μακριά τσιμπούκια κάπνιζαν και ναργιλέ.

Πρόκειται για ένα σκεύος το οποίο αποτελείται από τρια μέρη:

Η φιάλη, λευκή ή πολύχρωμη διακοσμημένη με ασημένια λουλούδια και φρούτα κατασκευασμένη από γυαλί και σπανιότερα από ασήμι. Στη φιάλη τοποθετείται νερό, ενώ ένας λεπτός μεταλλικός σωλήνας που είναι τοποθετημένος κάθετα εξέρχεται από το στόμιο της φιάλης.

Ο λουλάς (lule), από πηλό που έχει στιλβωθεί, τοποθετημένος στο στόμιο της φιάλης. Στο λουλά υπάρχει υποδοχή στην οποία ανάβουν κάρβουνο πάνω στο οποίο τοποθετούντα φιλοκομμένα φύλλα καπνού (τουμπεκί).

Το μαρπούτσι (marpuc), κατασκευάζεται από δερμάτινη λεπτή λουρίδα η οποία αφού τυλιχθεί σε μια ράβδο κολλάται στις άκρες, ώστε αφαιρουμένης της ράβδου να σχηματισθεί ένας μακρόστενος σωλήνας που συνδέεται με το λουλά.

Το μπαρπούτσι καταλήγει στο δικό του κεχριμπαρένιο στόμιο (agizlik), που καταλήγει στην αποκαλούμενη (θηλή της κατσίκας) από την οποία ο χρήστης εισπνέει (θηλάζει) τον καπνό. Ο καπνός αφού διέλθει από το μεταλλικό σωλήνα μέσα στη φιάλη διαμέσου του μπαρπουτσιού καταλήγει στο στόμιο απ' όπου τον εισπνέει ο καπνιστής.

Οι κατασκευαστές αυτών των τμημάτων του ναργκιλέ ανήκαν σε επαγγελματίες διαφορετικών συντεχνιών η κάθε μια από τις οποίες βρισκόταν σε διαφορετικές αγορές, σε διαφορετικά σημεία της Κωνσταντινούπολης. Πιο ειδικά οι πρώτοι συγκροτούσαν τη λεγόμενη αγορά των ιμαμετζίδων (imameciler carsisi) οι δεύτεροι την αγορά των λουλετζήδων (ή τακατσουκατζήδων) (luleciler carsisi) και οι τρίτοι την αγορά των μαρπουτσίδων (marpuccular carsisi).

Ναργκιλέδες, όπως και τσιμπούκια χρησιμοποιούσαν άνδρες, αλλά και γυναίκες. Τα καφενεία στην πλειοψηφία τους προσέφεραν στους θαμώνες τους ναργκιλέδες, αλλά υπήρχαν και ειδικά για τους μανιώδεις καπνιστές του είδους[27].

ΙΕ. Τα μη μουσουλμανικά καφενεία

Από την μέχρι τώρα αναφορά, προκύπτει ότι τα καφενεία –αν εξαιρέσει κανείς τα καφενεία των επαγγελματιών– ήταν χώρος σύναξης κυρίως μουσουλμάνων. Στην πραγματικότητα όμως το καφενείο ως θεσμός και τρόπος διασκέδασης είχε μεταφερθεί και στις υπόλοιπες εθνικές-θρησκευτικές κοινότητες:

Σε ό,τι αφορά τα συνοικιακά καφενεία είναι άγνωστο πότε ακριβώς και πού συ-

27. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

στάθηκαν σε χριστιανικές γειτονιές. Εικάζεται ότι αυτό θα πρέπει να συνέβη όχι ενωρίτερα των μέσων του 17ου αιώνα με αρχές του 18ου, δεδομένου ότι ορισμένες από τις λειτουργίες τους εκτελούσαν τα καπηλειά. Στους επόμενους κυρίως αιώνες, τα καφενεία σε συνοικίες είχαν και εθνικοτοπικό χαρακτήρα εφόσον σε ορισμένα από αυτά συγκεντρώνονταν άτομα από συγκεκριμένη περιοχή της Αυτοκρατορίας (όπως καφενεία Μικρασιατών, Ρουμελιωτών και Αιγαιοπελαγητών), όπου ερχόταν κατά διαστήματα ο ταχυδρόμος από την ιδιαίτερη πατρίδα.

Αποτέλεσμα της πρώιμης, σε σχέση προς τους μουσουλμάνους, είσοδο των χριστιανών στην πρόβαση του κοινωνικού εκσυγχρονισμού με τη μορφή του εξευρωπαϊσμού, θεωρείται η προσαρμογή και των χριστιανικών καφενείων στις απαιτήσεις των εποχών, όπως το καφενείο του Θερμογιάνη στο Μακροχώρι[28].

Μερικά από τακαφενεία στέγαζαν και θεατρικούς θιάσους και είχαν ως θαμώνες τόσο άνδρες όσο και γυναίκες και στο σημείο αυτό, ώς προς τις λειτουργίες τους, ταυτίζονταν με τα "καζίνα". Μια βασική διαφορά που πρέπει ν' αναφερθεί για τα υπαίθρια χριστιανικά καφενεία, ήταν ότι σ' αυτά σύχναζαν και γυναίκες και γενικότερα ότι είχαν οικογενειακό χαρακτήρα[29].

ΙΣΤ. Άλλοι χώροι εστιάσεως

1. Τα Χάνια

Μερικές συνοικίες (*ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη)* βρίσκονταν γύρω από "χάνια" τα οποία ήταν μέγαρα με καταστήματα και εργαστήρια, αλλά και αποθήκες και τόποι χονδρικής πώλησης. Στα χάνια υπήρχαν επίσης δωμάτια για τους ταξιδιώτες ή υπνωτήρια. Τα χάνια αποτελούνταν από ευρύχωρο αίθριο, γύρω από το οποίο υπήρχε ένα πολυώροφο πλινθόκτιστο κτίριο, η στέγη του ήταν από μόλυβδο και είχε μερικές εισόδους στον κύριο δρόμο. Εδώ, υπήρχαν ακόμη αχυρώνες για τα ζώα, αποθήκη από τρόφιμα και κριθάρι για τα άλογα, πεταλωτής, καφενείο, χαμάμ κ.λπ. Με άλλα λόγια τα "χάνια" θεωρούνταν κέντρα εμπορίου, τόπος απασχόλησης των επιχειρηματιών. Αρκετά από αυτά, ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη, υπήρχαν από την Άλωση και ήταν μνημεία βυζαντινής αρχιτεκτονικής, (όπως το περίφημη Κουρσουμλού χαν), που είχαν οικοδομηθεί το 16ο αιώνα[30].

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι στα χάνια που ευρίσκονταν διασπαρμένα σε όλη την οθωμανική επικράτεια, διανυκτέρευαν και πολλοί έμποροι δέρματος, ή απλοί μεταφορείς του, οι οποίοι συχνά κοινβαλούσαν μαζί τους και κάποιο ταμπουρουειδές μουσικό όργανο. Αυτοί οι ενασχολούμενοι με το δέρμα (τομαράδες ή ταμπάκηδες) άνθρωποι συχνά συνέθεταν και εκτελούσαν τραγούδια που αναφέρονταν

28. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
29. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
30. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Σ' έναν Meyhane (καπηλειό), κάποιος άρχοντας, ακούει δυο μουσικούς με λύρα και λαούτο και βλέπει ένα Κιοτσέκι (tavşan = λαγό) που χορεύει και τραγουδάει.

στους καϋμούς της ζωής, τα λεγόμενα ταμπαχανιώτικα τραγούδια, σαν το "*Οσο βαρούν τα σίδερα*", που πρωτοηχογράφησε την δεκαετία του '30, ο Ρεθυμνιώτης Φουσταλιέρης.

2. Τα καπηλειά(Meyhane)

"Καπηλειά" με meze (Meyhane) υπήρχαν μονάχα στις χριστιανικές και εβραϊκές συνοικίες. Οι κάπελες είχαν επόπτη, τον ζιτριγέ ναζιρή, κατά λέξη "επόπτη των απαγορευμένων" (*εφ' όσον τα ποτά απαγορεύονται στους μουσουλμάνους*), Τούρκο που διοριζαν οι αρχές της πόλης. Οι κάπελες ή κάπηλοι, πλήρωναν βαρύτατους φόρους, μεταξύ των οποίων και το ζιτριγιέ μουχασσιλή που αφορούσε τα ποτά, και ο οποίος κατά τα τέλη του 18ου αιώνα επί Σελήμ Γ' ήταν δύο παράδες για κάθε οκά κρασί και τέσσερις για ρακί. Όταν από το δρόμο που βρισκόταν το καπηλειό διερχόταν μουσουλμάνος επίσημος, έκλειναν τις πόρτες και οι θαμώνες έμεναν άφωνοι και άλαλοι. Η παράβαση αυτού του εθίμου τιμωρείτο με μεγάλο πρόστιμο. Στα καπηλειά επιτρεπόταν μονάχα στις αποκριές το χοιρινό κρέας, που και αυτό ήταν απαγορευμένο λόγω της ισλαμικής θρησκείας[31].

Τα καπηλειά συνήθως ήταν μεγάλα κτίρια και κάλυπταν έκταση ενός στρέμματος. Στην είσοδό τους, υπήρχε θυρωρός που προσκαλούσε τους περαστικούς, διαφημίζοντας το καλό κρασί και το φαγητό, αλλά και φρόντιζε να κλείνει τις πόρτες στην εμφάνιση του μουσουλμάνου επισήμου. Μέσα στον υπόστεγο περίβολο, κοντά στο σωρό των πελωρίων βαρελιών ήταν το μαγειριό, που συχνά ανήκε σε ξένο εργολάβο. Εδώ έρχονταν τα βράδια οι άγαμοι εργάτες και έτρωγαν τους μεζέδες πίνοντας άφθονο κρασί. Σε άλλη γωνία του κτίσματος υπήρχαν οι μηχανές κατασκευής του ρακιού και το μεγάλο τζάκι του μαγείρου, ενώ παράπλευρα το μεγάλο τραπέζι με τα ποικίλα φαγητά (μπουφές). Για τραπέζια χρησίμευαν στρογγυλοί ξύλινοι πίνακες που είχαν τοποθετηθεί σε χαμηλούς σκαμποδίσκους (σκαμπώ). Εδώ κάθονταν οι πελάτες και συνέτρωγαν.

Στα καπηλειά αυτά έμπαιναν οι αναβάτες με τα άλογά τους και έπιναν το κρασί και το ρακί τους. Όπως περιγράφει ο Πασπάτης "*το στρωτόν έδαφος του καπηλείου, όζον οίνου και ρακίου, ερυπαίνετο πολλάκις με την κόπρον των ζώων, και τα περιττώματα της τραπέζης πολλών μεθυόντων και από την μέθην εμούντων*"[32].

31. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
32. Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Αρκετές αναφορές στα καπηλειά, κάνει και ο Αρμένιος περιηγητής Ι. Κιομουρτζιάν[33], σε μία απ' αυτές μάλιστα γράφει: "*Στην παραλία του Ναρλί καπί* (Βυζαντινή πύλη Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου), *βρίσκονται τα καπηλειά των λογίων, που στις μέρες μας παραμένουν κλειστά. Κάποτε το αρμένικο παπαδαριό της Πόλης, κατάφερε να παρασύρει εδώ σε κρασοκατάνυξη έναν ιερωμένο, τον κουφό Οχαννές, μετέπειτα Αρμένιο πατριάρχη. Ξαφνικά όμως, μπούκαρε στο καπηλειό ο Αγάς των γενιτσάρων. Τότε, ενώ οι παπάδες κατάφεραν να εξαφανιστούν, ο Οχαννές απόμεινε μόνος κι έφαγε το ξύλο της ζωής του*".

Παρακάτω ο ίδιος περιηγητής σε αναφορά του στα Ψωμαθειά (*Βυζ. Εξωκιόνιον*) μνημονεύει πως παλαιότερα εκεί υπήρχαν πάμπολλα καπηλειά, όπου μεθοκοπούσαν νύχτα μέρα πολλοί χριστιανοί παπάδες, ενώ βρήκε σε λειτουργία τα καπηλειά του Κουμ καπί (Κοντοσκάλι), τα οποία έκρινε ως πιο διασκεδαστικά από εκείνα των Ψωμαθειών. Συμπτωματικά στην ίδια περιοχή (Κουμ καπί), στις μέρες μας (2001), υπάρχουν πολλές ταβέρνες που σερβίρουν ψάρι, όπου περιφερόμενοι μουσικοί τσιγγάνικης καταγωγής παίζουν ούτια, βιολία, κλαρίνα και κανονάκι.

Επίσης καπηλειά όπου αναπαύονταν και διασκέδαζαν οι συντεχνίες των μπακάληδων, των ψαράδων, των χασάπηδων, των κεράδων και πολλοί άνθρωποι του λαού, συνάντησε ο Κιομουρτζιάν στο Τζιμπαλί, σημειωτέον δε ότι το φημισμένο καπηλειό του ρωμηού Αναστάση υπήρχε εκεί έως τον 19ο αιώνα.

Μιά πολύ χρήσιμη πληροφορία για την παρούσα μελέτη, παίρνουμε από τον Κιομουρτζιάν, όταν αναφέρεται στην περιοχή Καζλί τσεσμέ (κρήνη της χήνας) που βρισκόταν κοντά στο Επταπύργιο. Αναφέρει λοιπόν πως εκεί υπήρχαν πολλά χάνια και καπηλειά, αλλά και ταμπάκικα, όπου κατεργάζονταν τα δέρματα, δημιουργώντας πολλά δερμάτινα είδη μεταξύ των οποίων και ***ποικίλες εντέρινες χορδές για μουσικά όργανα***[34].

Καπηλειά είδε ο Κιομουρτζιάν και στον Γαλατά, στο Εγρί καπί, αλλά και στην πύλη Κιρέτς καπί, τα οποία ήταν Ελληνικά, τέλος στην σελίδα 122 της Ελληνικής έκδοσης, παραπονείται που λόγω χρόνου δεν κατόρθωσε να ακούσει οργανοπαίκτες και τραγουδιστές στα γλεντζέδικα καπηλειά (meyhane), αποκομίζοντας ψυχική ικανοποίηση και ηδονές.

ΙΖ. Διασκέδαση και ψυχαγωγία στις πόλεις

Δεν υπάρχει γένος πιο φιλόερτο από το δικό μας έγραφε ο Αθήναιος στους Δειπνοσοφιστές, αλλά και ο σχεδόν σύγχρονός μας Στρ. Μυριβήλης.

Ο Ελληνικός ημεροδείκτης δεν είναι παρά ένα κομπολόι πανηγυριών. Ζούμε κάνοντας κάποια γιορτή και περιμένοντας την επομένη. Η ημέρα της γιορτής είναι ημέρα ιερή, ημέρα χαράς, λατρείας ή πανηγυρισμού ενός σημαντικού γεγονότος. Η κινητήριος δύναμις της χαράς αυτής βρίσκεται βαθιά ριζωμένη στην φύση του κοινωνικού

33. *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*, εκδ. Τροχαλία.
34. Σελ. 70 της Ελληνικής έκδοσης.

ανθρώπου, είναι καθολική και διαρκής επιδίωξη, απολύτως απαραίτητη για την καλή συγκρότηση του ατόμου. Γνώση και εμπειρία της αρχαίας Ελλάδος, απ' όπου μας έρχεται τόσο η λέξις όσο και η πράξις **πανήγυρις**.

Στο λεξικό της Ελληνικής γλώσσας βλέπουμε πως **Πανήγυρις** σημαίνει πάνδημη εορτή προς τιμήν αγίου ή επετείου, ενώ η παραγωγή της λέξεως είναι από το ΠΑΝ + ΑΓΥΡΙΣ (αιολικά η αγορά). Συγγενείς λέξεις είναι ο Αγυρμός = συνάθροιση και το ρήμα Αγείρω = συναθροίζω, συγκεντρώνω.

Στην αρχαία Ελλάδα, η πανήγυρις ήταν η συνάθροιση του λαού με σκοπό να λάβει μέρος σε μεγάλες θρησκευτικές τελετές τις οποίες συνόδευαν και άλλες ποικίλες εκδηλώσεις, όπως γυμνικοί και μουσικοί αγώνες, οργάνωσις αγοραπωλησιών, ρύθμισις διαφόρων πολιτικών ζητημάτων και απαγγελίες Πανηγυρικών λόγων.

Μερικές τέτοιες θρησκευτικές γιορτές ήταν τα Κάρνεια των Δωριέων στην Πελοπόννησο, τα Ελευσίνια, προς τιμήν της Δήμητρος, τα Παναθήναια, προς τιμήν της Αθηνάς και βέβαια τα Διονύσια με τις τέσσερεις παραλαγές τους (μικρά, κατ' αγρούς, Λήναια, μεγάλα ή κατ' άστυ).

Δεν είναι του παρόντος να μπούμε σε λεπτομέρειες επί των ανωτέρω, ενδεικτικά όμως μπορούμε να αναφέρουμε τις πάνδημες πομπές στους αγρούς και τις γιορτές για την χρήση του νέου κρασιού, τους κωμικούς χορούς, τις παραστάσεις δραμάτων στα χωριά από περιοδεύοντες ηθοποιούς, τα παιχνίδια σαν τα ασκώλια, τα αστεία, τις προκλήσεις και τα πειράγματα από τις άμαξες (τα εξ αμάξης), τις μεγάλες συνεστιάσεις όπου έπιναν καθ' άμιλλαν, δηλαδή ποιος θα πιεί περισσότερο και φυσικά τα τραγούδια, τους λαμπρούς διθυράμβους προς τον Ελευθέριον Διόνυσον κ.λπ.

Η αρχαία κοινωνία, ήταν μια κοινωνία στο έπακρο ανοικτή και ανταγωνιστική, με περισσότερο δημόσια παρά ιδιωτική ζωή. Στους αιώνες της ανάπτυξης, της ακμής και της παρακμής της, πλάι στα λαμπρά πνευματικά επιτεύγματά της δημιούργησε και πλήθος δοξασίες που ρίζωσαν στο πνεύμα του λαϊκού ανθρώπου και όρισαν αποφασιστικά τον τρόπο της σκέψεώς του.

Η χριστιανικός κόσμος, μπορεί μεν να είναι ο φυσικός διάδοχος-κληρονόμος του αρχαίου, αλλά αντίθετα από το αρχαίο Ελληνικό πνεύμα, το χριστιανικό καλλιεργεί την εσωτερική ζωή του ανθρώπου. Ο αρχέγονος τύπος στερείται σημασίας για την χριστιανική εκκλησία. Το Ευαγγέλιο στρέφεται προς τους ανθρώπους και επιχειρεί να κατακτήσει τον εσωτερικό πυρήνα της προσωπικότητος σαν δύναμη που μεταμορφώνει και πλάθει κάτι νέο. Όσο όμως και εάν προσπάθησε η εκκλησία να ξεριζώσει τους μύθους και τις συνήθειες της αρχαίας θρησκείας, η αίσθηση και η σκέψη του ανθρώπου παρέμειναν ίδιες. Οι απειλές και οι τιμωρίες των Πατέρων έμεναν χωρίς αποτέλεσμα. Ο λαϊκός άνθρωπος παρέμενε και παραμένει προληπτικός και δεισιδαίμων, γεμάτος φόβους για την ύπαρξή του. Η αρρώστια, ο θάνατος, οι δυσκολίες της ζωής ήταν πάντοτε ενώπιόν του. Στην θέση των αρχαίων θεών και ηρώων τοποθέτησε τους αγίους και τους απέδωσε τις ίδιες σχεδόν ιδιότητες. Αντί του Ποσειδώνα ο Άγιος Νικόλαος, αντί των Διοσκούρων, οι Άγιοι Ανάργυροι κ.λπ.

Άλλοι άγιοι είναι φύλακες προστάτες από αρρώστιες και άλλοι από παθήματα. Η πίστη για την δύναμη των αγίων εικόνων είναι ως γνωστόν πολύ βαθιά, ενώ τις θρη-

σκευτικές ιδιότητες και την δύναμη των πηγών "αγιασμάτων", δίνει πάντοτε κάποιος άγιος. Πλήθος λαϊκές παραδόσεις αναφέρονται σε φανερώσεις αγίων, σε δρακοντομαχίες, σε τιμωρίες ασεβών, ενώ ακόμη πλήθος εξωτικών δυνάμεων και κατώτερων θεοτήτων και δαιμονίων επέζησαν από την αρχαιότητα και συμπληρώνουν το Πάνθεον της λαϊκής φαντασίας.

Ο χριστιανισμός κατατρόπωσε σχετικά εύκολα τους μεγάλους θεούς, αλλά οι μικρότεροι αντιστάθηκαν πεισματικά. Οι αρχαίες νηρηΐδες έγιναν νεράιδες και ο βαρκάρης χάρων έγινε χάρος, ενώ οι θυσίες στους αρχαίους βωμούς παρότι πολεμήθηκαν με μεγάλη αυστηρότητα, εξακολουθούν έως και σήμερα όπου έχουμε θυσίες προβάτων, βοδιών ή πετεινών που γίνονται σε διάφορες περιστάσεις (κτίσιμο σπιτιού, γεφυριού κ.λπ.), μεταξύ των οποίων και τα πανηγύρια.

Όπως αναφέρει ο Φαίδων Κουκουλές[35], υπάρχουν πλήθος μαρτυρίες για το ότι οι Βυζαντινοί ήταν γλεντζέδες και φιλέορτοι. Μάλιστα στα πανηγύρια τους έως και το τέλος της αυτοκρατορίας, υπήρχαν όχι μόνον οι αρχαίοι γυμνικοί αγώνες, αλλά και λείψανα του αρχαίου δράματος και της κωμωδίας, παρά το γεγονός ότι διώχθηκαν αυστηρά από την εκκλησία. Είναι γνωστοί οι πύρινοι λόγοι του Ιωάννη του Χρυσόστομου κατά του Θεάτρου και όχι μόνον, αφού με τους λόγους του κατακεραύνωνε και τις πάσης φύσεως διασκεδάσεις, ιδιωτικές ή δημόσιες, καθώς αναγνώριζε ότι όλα αυτά ήταν υπολανθάνουσες καταστάσεις της παλαιάς θρησκείας.

Η εμμονή όμως του λαού και η προσήλωσή του στα πατροπαράδοτα έθιμα ήταν τόσο ισχυρή που οι αναθεματισμοί και οι αφορισμοί δεν έφεραν κανένα αποτέλεσμα και πώς να φέρουν άλλωστε, αφού η διασκέδαση, το γλέντι και το πανηγύρι ικανοποιούν την ανάγκη του ανθρώπου προς συνάθροιση και χαρά. Χρειάζεται να διακοπεί ο μονότονος ρυθμός της καθημερινής ζωής, να γεμίσει το ψυχικό κενό που αυτή δημιουργεί. Πρόκειται για μια βασική πνευματική ανάγκη της ανθρώπινης συμβιώσεως την οποία η αρχαία θρησκεία σεβόταν και ικανοποιούσε.

Εν τέλει ότι η εκκλησία δεν κατάφερε να εξαλείψει προσπάθησε τουλάχιστον είτε να το φέρει στα μέτρα της και να το οικειοποιηθεί, είτε να κάνει πως δεν βλέπει και να ανέχεται πράξεις και εκδηλώσεις καταφανώς αντίθετες με το πνεύμα της, όπως έχουμε αναφέρει και άλλες φορές.

Το πλήθος των θεαμάτων με τα οποία διασκέδαζαν οι Βυζαντινοί μας πρόγονοι, όπως αναφέρει και ο Φαίδων Κουκουλές ήταν μεγάλο. Πολλά μάλιστα από αυτά τα βρίσκουμε έως και σήμερα.

Πλέον συγκεκριμένα ο χρονογράφος Μαλάλας, μας αναφέρει τον κωμοδρόμο, όπου κάποιος πλανόδιος παρουσίαζε έναν μεγαλόσωμο σκύλο που έκανε εντυπωσιακά πράγματα, όπως να βρει το ποιος από το συγκεντρωμένο πλήθος ήταν πλούσιος ή φτωχός, ποιος παντρεμένος ή μοιχός κ.ο.κ., ενώ δημοφιλέστατος ήταν κατά τον Γρηγόριο τον Θεολόγο και ο πίθηκος ο οποίος "*κακοτέχνως εμιμείτο τας των ανθρώπων ενεργείας*". Ο πίθηκος ονομαζόταν και **μιμώ**, λέξη που διασώζει έως και σήμερα την

35. *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, εκδ. Παπαζήση.

αρχαία προφορά του ι και του ω όταν λέμε ***μαϊμού***. Σημειωτέον ότι οι μαϊμούδες είχαν εισαχθεί στην Κλασσική Ελλάδα ήδη από τον 6ο π.Χ. αιώνα, ενώ απεικονίσεις τους υπάρχουν και στα Μινωικά ανάκτορα.

Άλλο είδος περιπλανώμενων διασκεδαστών ήταν οι **αρκοσύρται**, αυτοί δηλαδή που είχαν μαζί τους αρκούδες, ενώ άλλοι έκαναν φακιρικά κόλπα με φίδια όπως μας αναφέρει ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης. Ο Μιχαήλ Ψελλός αναφέρει επίσης θεάματα με ελέφαντες, άλογα, γαϊδούρια, καμήλες, ρινόκερους, αλλά ακόμα και επίδειξη τερατόμορφων πλασμάτων που είχαν προέλθει από τερατογενέσεις. Κατά τον Θεοφάνη στα θεάματα αυτά παρουσιάζονταν και τερατόμορφοι άνθρωποι, ή σιαμαίοι με δύο κεφάλια, καθώς και νάνοι ή γιγαντόσωμοι.

Περισσότερο βέβαια θεαματικά απ' όλα αυτά ήταν οι λαϊκές συναυλίες και οι μετά μουσικής επιδείξεις αθλητών, ακροβατών και θαυματοποιών, ενώ υπήρχαν και αναπαραστάσεις μαχών, καθώς και λαϊκές θεατρικές μουσικές παραστάσεις και παραστάσεις κουκλοθέατρου με το στατό αυτόματο (μηχάνημα που έπαιζε μόνο του), παρελάσεις, ενώ κατά τον Λιβάνιο το δημοφιλέστερο θέαμα ήταν οι σχοινοβασίες. Οι σχοινοβάτες λεγόντουσαν κοντοπαίκτες, επειδή κρατούσαν ένα κοντάρι για λόγους ισορροπίας, ενώ έχαιραν του θαυμασμού ακόμα και των Εκκλησιαστικών. Το θέαμα αυτό συνεχίστηκε και καλλιεργήθηκε και επί οθωμανικής αυτοκρατορίας κυρίως από τους γύφτους.

Επίσης άλλη κατηγορία διασκεδαστών ήταν οι φακίρηδες που έπαιζαν με φωτιές, μαχαίρια και καρφιά, έσπαζαν πέτρες με τα χέρια ή το κεφάλι, καθώς και οι παροφθαλμισταί που έκαναν διάφορες οφθαλμαπάτες και οι ψηφοπαίκται (ταχυδακτυλουργοί).

Τα παραπάνω φαίνεται πως συνεχίστηκαν και στην εποχή του Evliya Celebi, ίδια και απαράλλακτα από την βυζαντινή εποχή. Αναφέρει λοιπόν ο Evliya:

> "*Κάθε βράδυ, τραγουδιστές και οργανοπαίκτες, έπαιζαν κάθε λογής σκοπό με λαουτοειδή όργανα του τύπου Αχμέτ, Τζεβαχήρ, Ακιντέ, Ζιουμρούτ, Σαρμουκάτς, άρπες, ραμπάπ, σαντούρια, ταμπουράδες, ούτια και κανονάκια και μέχρι το πρωί γινότνα πανζουρλισμός (...), κάθε μέρα, σε κάθε πλατεία, μαζεύονται ταχυδακτηλουργοί (χοκαμπαζήδες), πυροτέχνες, μάγοι, αθλητές, σχοινοβάτες, κωλοτουμπατζήδες (δηλ. ακροβάτες), ζογκλέρ με πιατάκια, παπατζήδες, αρκουδιάρηδες, εκπαιδευτές μαϊμούδων, γαϊδάρων, σκύλων, κουκλοθεατρίνοι, πεχλιβάνηδες (παλαιστές) με κοντάρια, ξίφη, σφυριά...*"[36].

Εξάλλου, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος έγραφε για την πρώιμη βυζαντινή εποχή του: "*Ένθα όρχησις, εκεί διάβολος*" στην προσπάθειά του να αποτρέψει τον κόσμο από τα γλέντια και τις πανηγύρεις, ενώ ο Γρηγόριος ο Θεολόγος προέτρεπε να διασκεδάζουν μεν, αλλά να μην χορεύουν χορούς φιλήδονους.

Οι Βυζαντινοί λοιπόν χόρευαν κυρίως στα θρησκευτικά πανηγύρια, όπου μετά την λειτουργία έπιναν και έστηναν χορούς. Δεν είχαν βέβαια την άδεια της εκκλησίας, είχαν όμως την ανοχή της πολιτείας, αφού κανένας Βασιλικός ορισμός δεν το απαγό-

36. W. Feldman, Music of the Ottoman Court, εκδ. Pan.

ρευε, τα παραπάνω δε επιβεβαιώνονται από τον Βαλσαμών τον 12ο αιώνα όταν αναφέρει πως: "... *σήμερον εν μνήμαις αγίων ου μόνον κατά πόλεις, αλλά και κατά τας έξω χώρας γίνονται πανηγύρεις και χοροστασίαι...*".

Με την ευκαιρία θρησκευτικών εορτών ή και ανεξάρτητα από αυτές συγκροτούνταν και εμπορικά πανηγύρια ήδη από τα αρχαία χρόνια. Την Βυζαντινή εποχή, ο Μιχαήλ Ψελλός αναφέρει πως στα πανηγύρια αυτά μαζευόταν μέγα πλήθος, ενώ ο Μέγας Βασίλειος λέει ότι πήγαιναν σε αυτά ακόμη και καλόγεροι για να πωλήσουν τις χειροτεχνίες τους.

Μεγάλες εμποροπανηγύρεις γινόντουσαν σε όλες τις πόλεις ή τα μεγάλα κέντρα, μάλιστα η Άννα Κομνηνή κάνει λόγο και για ειδικά πανηγύρια με σκοπό την τροφοδοσία του στρατού.

Βεβαίως οι πανηγύρεις συνεχίστηκαν και στα μεταβυζαντινά χρόνια κατά την περίοδο της οθωμανοκρατίας, όπως αναφέραμε και παραπάνω δια στόματος Evliya Celebi.

Οι απλές όμως θρησκευτικές πανηγύρεις των Ελλήνων απέκτησαν πλέον άμεση σχέση με συγκεκριμένες τοπικές εορτές αγίων και επικεντρώθηκαν κυρίως σε μουσικοχορευτική βάση και διασκέδαση συνδιαζόμενες με οίνο και κρεταοφαγία (βραστό ή κοψίδια και σουβλάκια καλαμάκι/οβελίσκοι). Βεβαίως δεν έλειψαν και οι εμποροπανηγύρεις όπου ανταλλάσσοντο είδη πρώτης ανάγκης, αλλά και ζώα (κυρίως άλογα, βόδια και γαϊδούρια), πράγματα δηλαδή που διατηρήθηκαν και επί συστάσεως νεοελληνικού κράτους και παρά τις πιέσεις των εκάστοτε Βασιλέων και κυβερνήσεων και που συνεχίζονται έως και σήμερα.

Οι πανηγύρεις γενικώς συγκινούσαν και συγκινούν ακόμα τους ανθρώπους, αποτελούν δε τον πιο γνήσιο τρόπο εκφράσεως της λαϊκής ψυχής πέρα από σύνορα και όρια. Εκεί με τον χορό και το τραγούδι η ψυχή χαίρεται και ψυχαγωγείται με την αρχαιοελληνική έννοια του όρου.

ΙΗ. Διαφορές και ομοιότητες στη διασκέδαση μεταξύ των εθνοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας

Αναμφίβολα η διασκέδαση στις πόλεις συναρτάται από την τοπική παράδοση και τις σχετικές συνήθειες. Συνεπώς υπάρχει μια ιδιοτυπία που αφορά ιδιαίτερα την συγκεκριμένη περιοχή στην οποία βρίσκεται η κάθε πόλη της οσμανικής επικράτειας. Αυτό δεν σημαίνει απουσία παράλληλων γενικών χαρακτηριστικών που έχει η αστική διασκέδαση, τόσο μεταξύ των εθνικών ομάδων, όσο και ιδεολογικά. Η κυρίαρχη, πάντως, θέση στο επίμαχο θέμα ανήκει και πάλι στην Κωνσταντινούπολη. Συνήθως σ' αυτήν καλλιεργούνταν τα πρότυπα τα οποία στη συνέχεια γενικεύονταν διαδιδόμενα στις υπόλοιπες περιοχές και πόλεις.

Μια πρώτη παρατήρηση που αφορά τη διασκέδαση, γενικά, έχει σχέση προς τη διακεκριμένη (sagragation) κοινωνική διαβίωση των εθνικών-θρησκευτικών κοινοτήτων στα πλαίσια της πόλης. Έτσι, η από κοινού διασκέδαση εθνοτήτων ελαχιστοποιείται. Η μορφολογία της διασκέδασης παραμένει η ίδια, παρά το γεγονός ότι ορισμένα είδη δεν αφορούν τους μη μουσουλμάνους – έστω και αν μη μουσουλμάνοι είναι εμψυχωτές

Ένας παραμυθάς Meddah

(animateurs) και συχνά εκτελεστές και δημιουργοί. Γενικά, η διασκέδαση των μη μουσουλμάνων δεν είναι μόνον διακεκριμένη (και κατά εθνότητες) αλλά και διακριτική σε σύγκριση προς τη διασκέδαση των μουσουλμάνων. Κάτι που επισημαίνεται κυρίως σε επίπεδο δημοσιότητας. Οι μουσουλμάνοι ως κυρίαρχη ομάδα έχουν και το προνόμιο να χαίρονται με μεγαλύτερη δημοσιότητα τη διασκέδασή τους, κάτι που αποκαλύπτει το ριπίδιο των τρόπων που συγκροτείται η τελευταία, ορισμένοι από τους οποίους είναι άγνωστοι σε μη μουσουλμάνους.

Η κατάσταση παραμένει η ίδια μέχρι το μέσο περίπου του 19ου αιώνα, οπότε οι μη μουσουλμανικές εθνότητες στις πόλεις (με πρώτη την ελληνική) προηγούνται στον κοινωνικό τους εκσυγχρονισμό, κάτι που αντανακλά στις βαθύτατες τομές οι οποίες σημειώνονται στην καθημερινή ζωή και στη διασκέδασή τους. Τώρα οι ίδιοι μεταβάλλονται σε πρότυπα μίμησης από τους μουσουλμάνους και ειδικά από εκείνες τις κοινωνικές κατηγορίες των στρατογραφειοκρατών ή και διανοουμένων που έχουν ως ομάδα αναφοράς τη δυτικού τύπου (ευρωπαϊκή) κοινωνία. Το τελευταίο τους οδηγεί στο να δέχονται ως ομάδα αναφοράς τους εκσυγχρονισθέτες ή εκσυγχρονιζόμενους χριστιανούς.

Η διάκριση, κατά συνέπεια δύο τύπων αστικής διασκέδασης στις οσμανικές πόλεις, της παραδοσιακής και της νεωτεριστικής, που παρατηρείται από τα μέσα του 19ου αιώνα, συνδέεται με τον κοινωνικό εκσυγχρονισμό. Αυτό είναι απόλυτο προκειμένου περί των μουσουλμάνων, για τους οποίους αμφότεροι οι τύποι για ένα διάστημα συνυπάρχουν αφορώντας διαφορετικά πολιτιστικά και κοινωνικά στρώματα και τελικά ορισμένοι απ' αυτούς εκσυγχρονίζονται με την έννοια της ένταξής τους σε ένα νέο κοινωνικό τύπο ή περιθωριοποιούνται εντελώς και τελικά εξαφανίζονται.

ΙΘ. Οι μεντάχ (meddah = παραμυθάδες)

Οι μεντάχ ήταν πλανόδιοι αφηγητές (γυριστάδες) κοσμικών, ενίοτε και θρησκευτικού περιεχομένου φανταστικών ιστοριών, παραδοξολογιών και ανεκδότων. Τις περισσότερες όμως φορές επρόκειτο για περίτεχνες αφηγήσεις ευθυμογραφημάτων. Τόπος αφήγησης συνήθως ήταν τα καφενεία. Για μερικούς απ' αυτούς οι χρονικογράφοι αναφέρουν ότι "*με την ευγένεια, τη γλυκιά τους συμπεριφορά και τις μιμήσεις τους έκαμαν και νεκρούς ακόμη να γελάσουν, ενώ ήταν τόσο επιδέξιοι στο να κάμουν κάποιον να γελά με τις περίεργες ιστορίες τους, ώστε και πολύ σοβαρά άτομα πέθαιναν στο γέλιο*"[37]

37. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

ΧΧ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Α. Το ομοφυλοφιλικό στοιχείο της οσμανικής κοινωνίας

Οι κιοτσέκ (köcek) και τα Τσεγκί (cengi)

Στην οσμανική κοινωνία η ομοφυλοφιλία ήταν ανεκτή.

Το παράδειγμα των σουλτάνων που διέρχονταν τον καιρό τους με ωραίες παλλακίδες, αλλά και νεαρούς υπηρέτες και τροφίμους, τους Εντερούν, ακολουθούσαν οι βεζύρηδες, οι στρατιωτικοί και οι ουλεμά. Οι καταστηματάρχες αναγκάζονταν να διαθέτουν νεαρούς μαθητευόμενους (τσιράκια) με μακριά μαλλιά που έφεραν άλικα σάλια και κόκκινα νιμτένια και φορούσαν σαρίκια των λεβέντηδων, με σκοπό όπως αναφέρεται, να "ξεμυαλίζουν τους αγοραστές-πελάτες (μουστερίδες)".

Θεωρούνταν απολύτως φυσικό ένας άντρας να ερωτροπεί δημόσια με έναν άλλο άντρα. Άλλωστε και η οσμανική ερωτική λογοτεχνία αναφέρεται κατά κανόνα σε έρωτα ανδρών και όχι γυναικών (κάτι που διευκολύνει η μη ύπαρξη θηλικού γένους στην τουρκική γλώσσα). Τα τελειότερα ερωτικά λογοτεχνήματα των μεγαλύτερων οσμανών ποιητών, σουλτάνων, ή κειμενογράφων έχουν ως ερωτικά υποκείμενο πόθου άνδρα και όχι γυναίκα.

Ας δώσουμε εδώ τρία τέτοια παραδείγματα.

Το πρώτο είναι ένα τραγούδι του Σελήμ του Γ' (1761-1808), όπως παρουσιάστηκε στο cd, Sultan Bestekarlar (τραγούδια των σουλτάνων), από την δισκογραφική εταιρεία KALAN, σε μετάφραση του φίλου μου Ηλία Κολοβού:

Αήρ σεμαή, σε ήχο σουζηντηλαρά.

"Ω καρδιά, είμαστε μήπως γουλιά σε καταφύγι να βυθιστούμε
κι αν είθε βγούμε πάνω ξανά σαν σε όνειρο να κολυμπούμε
στην οπτασία του αγαπημένου, κάποτε ας αρκεστούμε,
το δίσκο του καθρέπτη μας, της σελήνης να πούμε
τανά ντηρ τενέν νη τενέν νε τενέν τενενέν
τενενέν τενέ νεν ντηρ, ντηρ τενέν αχ αμάν,
ας αναστενάξουμε αχ!"

Στο τραγούδι αυτό, εκτός από την αναφορά στην οπτασία του αγαπημένου, γίνεται και ένα ωραιότατο τερέτισμα στο τέλος, κατά τα πρότυπα της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, το οποίο θα πρέπει να ληφθεί πολύ σοβαρά υπόψιν μας στο συγκριτικό θέμα των σχέσεων της βυζαντινής και της οθωμανικής μουσικής.

Επίσης, στο ίδιο cd της KALAN, υπάρχει ένα τραγούδι σε ήχο μαχούρ του σουλτάνου της Ελληνικής επανάστασης Μαχμούτ του Β' (1786-1839), το οποίο λέει:

Μουσικοί συνοδεύουν Κιοτσέκια που χορεύουν ντυμένα γυναικεία με κρόταλα (καστανιέτες)

"Ένα ρόδινο χείλι μου πήρε το μυαλό
γεμάτο νάζι και δίχως ραγμό
είδα ένα αγόρι, σαν φεγγάρι λαμπρό.
Τα μάτια του αγοριού (γκαζέλας) με κοιτούν,
μες τη σύναξη συναγμού ξεσπούν
στο χέρι καρκαπότηρα (;) γυρνούν.

Είναι χορευτής λαγός ή άραγε γκαζέλα;
αμάν-αμάν το τσιμπούσι του φιλιού
Είναι χορευτής λαγός ή άραγε γκαζέλα;

Ενώ τέλος δεν πρέπει να ξεχάσουμε τον περίφημο *Μέμο*, ένα σαρκί σε ήχο Ουσάκ και ρυθμό curcuna, ανωνύμου συνθέτη, που αναφέρεται στον καϋμό κάποιου μεγαλοσχήμονα που τον εγκατέλειψε ο Μέμος (*είτε μουσουλμάνος ονόματι Memet, είτε ρωμηός Köcek*) και τραγουδιόταν κατά κόρον σε όλα τα καφέ αμάν μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Παραστατικότατη είναι η αναφορά του "*Ραμπαγά*" της 26ης Ιουνίου 1886, όπου αναφέρεται πως, η καλλίφωνη Πολίτισσα Φωτεινή, *ή χαϊνεντέ* Φώτω, είπε τον "*Μέμο*" συνοδεία του βιολιού του Πελοποννήσιου βιολιτζή Δημ. Ρόμπου, του κλαρινετατζή Παντελή Γκούμα, ενός σαντουριού και ενός λαούτο, πάνω σε μια υπαίθρια εξέδρα που είχαν στήσει συνεταιριστικά δύο καφενεία κοντά πλατεία Ομονοίας της Αθήνας.

Συνεπώς, για να επανέλθουμε στα προηγούμενα, αντιλαμβάνεται εύκολα πλέον κανείς, το πως σε μία τέτοια κοινωνία, λειτουργούσαν οι νεαροί χορευτές, διακρινόμενοι σε δύο κατηγορίες, τους κιοτσέκ και τα αγόρια/λαγούς (tavsan oglanlari). Οι πρώτοι χόρευαν φορώντας χρυσοκέντητα βελούδινα πουκάμισα και ασημονκέντητες μεταξωτές φούστες με ασημένια ζώνη. Τα μαλλιά τους ήταν μακριά με μπούκλες που κυμάτιζαν όταν χόρευαν. Ενίοτε φορούσαν προκλητικές γυναικείες ενδυμασίες. Οι δεύτεροι φορούσαν στενό μαύρο τσόχινο σαλβάρι που τόνιζε υπερβολικά τις γραμμές του λυγερού σώματός τους. Στη μέση τους είχαν κρεμάσει πολύχρωμα σάλια και στο κεφάλι ένα μικρό χρυσοκέντητο σκουφί[1].

Οι άντρες χορευτές, εκπαιδευμένοι κατάλληλα, όλο νάζι ακκίζονταν συνεχώς, τίναζαν την κοιλιά τους και τα μαλλιά τους μπρος-πίσω και με τις κινήσεις και τη συμπεριφορά τους ήταν ερωτικά προκλητικοί. Συνήθως εκτελούσαν τις παραστάσεις τους ομαδικώς σε σπίτια ή σε ιδιωτικές αίθουσες, αλλά και σε καφενεία. Προφανώς απευθύνονταν σε άντρες και είναι παροιμιώδεις οι εκφράσεις ερωτικού θαυμασμού σε μερικούς απ' αυτούς από συγγραφείς όπως ο Εβλιγιά Τσελεμπή.

1. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Κιοτσέκια

Κιοτσέκια και τζουτζέδες (νάνοι) διασκεδαστές σε ομάδα

Οι γυναίκες χορεύτριες αποκαλούνταν Τσενγκί. Μια ομάδα (θίασος) από αυτές συγκροτούνταν απο την αρχηγό, τις βοηθούς της και δώδεκα χορεύτριες και ορχήστρα επίσης γυναικών από τέσσερα όργανα: συνήθως από την άρπα Ceng, το λυροειδές rebab, και τα κρουστά daire και nakkara.

Τα τσενγκί, όπως άλλωστε και οι κιοτσέκ, διέμεναν ομαδικά σε κακόφημα σπίτια και μετέβαιναν με ειδική πομπή, ντυμένες στις θαυμάσιες ενδυμασίες τους σε σπίτια όπου γινόταν εορταστικές συγκεντρώσεις γυναικών ή γάμος. Στο σπίτι που θα έδιναν παράσταση αποσύρονταν σε κάποιο δωμάτιο όπου άλλαζαν ρούχα. Χορεύοντας τίναζαν προκλητικά τα μαλλιά πίσω, είχαν δε προκλητικό ντεκολτέ και στενή φούστα.

Το πρώτο μέρος της παράστασης ήταν μόνο μουσικό και οι δώδεκα χορεύτριες με την αρχηγό τους έκαμαν τέσσερις φορές τον γύρο της αίθουσας. Στο δεύτερο μέρος η αρχηγός αποσυρόταν και οι χορεύτριες με μετάλλινα κύμβαλα και σείστρα χόρευαν, τίναζαν το κορμί, την κοιλιά, τους ώμους και τα μαλιά τους, χτυπούσαν τα πόδια τους και με τρέμουλο του σώματός τους γινόταν εξαιρετικά αισθησιακές. Στο τρίτο μέρος οι τσενγκί εμφανίζονταν με ανδρικές ενδυμασίες (όπως των αγοριών/λαγών). Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος δεν υπήρχε χορός, αλλά οι τσενγκί τραγουδούσαν συνοδεία της ορχήστρας.

Πολλές κυρίες πλουσίων οικογενειών ερωτεύονταν τις χορεύτριες και μεταξύ τους πλέκονταν ειδύλλια, δηλαδή λειτουργούσαν ερωτικά ακριβώς αντίστροφα από τους κιοτσέκ, για τους οποίους ερωτικό ενδιαφέρον εξεδήλωναν οι άνδρες[2].

Β. Οι Όμιλοι διασκεδαστών (su badebaz ή hokkabaz)

Τόσον οι κιοτσέκ, όσον και τα τσενγκί μαζί με νάνους (τζουτζέδες) ήταν οργανωμένοι συντεχνιακά και οι ομάδες τους (kol = κλάδοι) εθνολογικά ήταν μικτές, δηλαδή

2. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

Ζουρνάς και νταούλι, συνοδεύουν ακροβάτες κατά την εκτέλεση ακροβατικών

υπήρχαν χορευτές και χορεύτριες που ανήκαν σε διάφορες εθνότητες και μάλιστα και χριστιανικές. Το θέμα όμως είναι πιο γενικό, δεδομένου ότι οι χορευτές και οι χορεύτριες ανήκαν στην ευρύτερη κατηγορία των διασκεδαστών, οι συντεχνίες των οποίων ήταν συγκροτημένες σε "εστίες" (τζάκια) ή θιάσους εκατό-εκατοπενήντα ατόμων διαφορετικών ειδικοτήτων που ζούσαν κοινοβιακώς σε συγκεκριμένα χάνια της Κωνσταντινούπολης. Ο κάθε θίασος ως ομάδα αποκαλείτο με το όνομα του θιασάρχη όπως "κλάδος του Γιαννάκη" ή "κλάδος του Αχμέτ" και περιλάμβανε οργανοπαίκτες, τραγουδιστές, χορευτές καραγκιοζοπαίχτες, παραμυθάδες, μίμους, γελωτοποιούς, ταχυδακτυλουργούς, οι κυρίως χοκκαμπάζ με παιχνίδια από χοκκάδες, δηλαδή ειδικές κούπες. Ακόμη υπήρχαν άτομα που κατάπιναν σπαθιά ή φωτιές, ισορροπιστές, ειδικοί ακροβάτες και μάλιστα εκείνοι που χόρευαν με είκοσι φιάλες νερού στο κεφάλι κ.ά.[3].

Από τους διασκεδαστές οι νακαλέ (nakale) ήταν ικανοί να ζωγραφίσουν σε απίθανα σύντομο χρονικό διάστημα δένδρα, ζώα κ.ά. σε κερί, ενώ υπήρχαν παλαιστές/αρσιβαρίστες και άτομα που γύμναζαν ζώα προκειμένου να χορεύουν, όπως αρκουδιάρηδες, γαϊδουριάρηδες κ.ά. Οι τουλουμτζήδες (tulomcu) φορούσαν ένα κιουλάχι από δέρμα και κετσέ, μικρό φόρεμα (τζεμπέ) και βράκα (σαλβάρι) και κρατούσαν ένα λαδωμένο τουλούμι κάνοντας ποικίλα "καμώματα" και τούμπες. Ο επικεφαλής τους (τουλουμτζούμπασης) φορούσε ένα γυαλιστερό άσπρο κιουλάχι μια γυαλιστερό κίτρινο τζεμπέ και κρατώντας μια λευκή γυαλιστερή ράβδο, προπορευομένων ενός νταουλιού, δύο ζουρνάδων, δύο διπλών τυμπάνων (νακκαιρέ), πέντε οργάνων, συνοδευόταν από δέκα-δεκαπέντε νέα παιδιά με βράκες που είχαν περάσει την λεπτή τους ζώνη από το λαιμό τους, και όλοι μαζί χοροπηδούσαν και έκαναν "μασκαραλίκια".

Στις ομάδες διασκεδαστών ανήκαν Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι, Τσιγγάνοι, μουσουλμάνοι. Ένας τέτοιος θίασος ή κλιμάκιο θιάσου, το 18ο αιώνα αμειβόταν για τις διασκεδάσεις στις οποίες συμμετείχε με ένα ποιγκί (δηλαδή 500 γρόσια). Επιπλέον σε κάθε νούμερο εισέπρατταν φιλοδώρημα ώστε τα έσοδά τους για μια νύκτα έφταναν τα 1.000 γρόσια[4].

3. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.
4. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

ΧΧΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ - ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Α. Οι απαρχές

Όπως αναφέρει ο Μ. Πλωρίτης στο βιβλίο του για το θέατρο στο Βυζάντιο, η αρχαία Ελληνική σκηνή επί Βυζαντινής εποχής φαίνεται πως είχε εκλείψει. Τα μόνα σκηνικά είδη που επιζούσαν ήταν ο παμπάλαιος Μίμος και το πολύ νεώτερο παρακλάδι του, ο Παντόμιμος, όπως είχαν διαμορφωθεί στα ύστερα ρωμαϊκά χρόνια.

Μάλιστα ο Παντόμιμος, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στο αγράμματο λαϊκό κοινό των αρχών του Βυζαντίου. Οι θεατές αποστήθιζαν τα επικολυρικά άσματα που συνόδευαν την όρχηση και τα τραγουδούσαν στους δρόμους, στα σπίτια τους, στις διασκεδάσεις τους, όπως και σήμερα, ο δε Ν. Πολίτης θεωρεί πως από τέτοιου είδους πράξεις ξεπήδησαν αρχικά οι παραλογές και στην συνέχεια απ' αυτές το δημοτικό τραγούδι[1].

Από το κλασσικό Ελληνικό Δράμα δεν είχαν απομείνει παρά μερικές σποραδικές εκτελέσεις μονολόγων-μονωδιών απ' τις αθηναϊκές τραγωδίες ("*παρακαταλογαί*"), που τις ερμήνευαν οι λιγοστοί τραγωδοί-συνεχιστές της διονυσιακής παράδοσης, φορώντας τα προσωπεία και τους κοθόρνους, με συνοδεία αυλού και μικρής χορωδίας. Πολλές παραστάσεις σε ανάγλυφα, του 5ου και 6ου αιώνα, μας μαρτυρούν την επιβίωση των θεατρικών αυτών σπαραγμάτων, που παρουσιάζονταν ακόμα και στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης, μαζί με τις ιπποδρομίες, τα "*κινηγέσια*", τις θηριομαχίες, όπως απεικονίζει και το δίπτυχο του Αναστασίου (517 μ.Χ.)[2].

Έτσι φαίνεται πως την πραγματική θεατρική χαρά, το κοινό της εποχής την έβρισκε στο ταπεινό μιμοθέατρο κι όχι πια στην τραγική θυμέλη.

Ήταν μάλιστα τόσο κοσμαγάπητο αυτό το λαϊκό θέατρο, που παρά τους αφορισμούς της εκκλησίας, την απογύμνωνε απ' το "*ποίμνιό*" της, το οποίο προτιμούσε, τη "*χυδαία*" σκηνική έξαρση απ' τη θρησκευτική έκσταση.

Συχνά έχουμε την λανθασμένη εντύπωση πως, οι Βυζαντινοί ήταν λαός ασκητών, που μόνη τους ενασχόληση είχαν την προσευχή και μόνη τους έγνοια τη μεταθανάτια ζωή! Αυτό είναι εντελώς λάθος, αφού οι Βυζαντινοί ήταν εν Φιλόθρησκοι, ίσως και Θρησκόληπτοι, αλλά συγχρόνως ήταν και πολίτες της "Ρωμανίας", φιλοθεάμονες όσο λίγοι και κληρονόμοι του ρωμαϊκού "*δήμου*".

Ο υπέρμαχος του θεάτρου και κορυφαίος ρητοδιδάσκαλος του ύστερου Ελληνισμού Λιβάνιος (δ' αιώνας) έλεγε ότι "*Πολύς (ο Διόνυσος) παρ' ημίν βακχεύει*", ενώ,

---

1. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.
2. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

έξι αιώνες αργότερα, ο Λέων ο Διάκονος διαπίστωνε, ειδικά για τους κατοίκους της Πόλης: "*Φιλοθεάμονες των άλλων ανθρώπων Βυζάντιοι*"[3].

Άδικα αγωνιζόταν η Εκκλησία να καταπνίξει την "*ειδωλολατρική*" τάση για γέλιο, γλέντι και θέαμα, ενώ δεν μπορούσε να ξεριζώσει τις παλιές, "*εθνικές*", συνήθειες και τέρψεις, δηλαδή την "*φιλοπαίγμονα, φιλόγελων και φιλέορτον*" ανθρώπινη φύση.

"*Πίνεις, κυβεύεις, παίζεις, γελάς*", κατηγορεί ο Γρηγόριος ο Θεολόγος ένα σύγχρονό του γλεντοκόπο, δίνοντας, άθελά του, με λίγες λέξεις, την εικόνα πάμπολλων Βυζαντινών του καιρού του. Ο χορός, το φαγοπότι, τα τυχερά παιχνίδια (*ιδιαίτερα τα ζάρια, οι "κύβοι*), τα χαμαιτυπεία, τα κάθε λογής θεάματα ήταν οι αγαπημένες επιδόσεις των υπηκόων της αυτοκρατορίας[4].

Παράλληλα, οι Βυζαντινοί διατήρησαν πλήθος παγανιστικών, εορταστικών εθίμων, κυρίως ρωμαϊκών όπως τις ***calendae***, κατά πρώτες μέρες του Ιανουαρίου, που τις γιόρταζαν με "*ιλαρές*" πομπές-παρελάσεις, όπου οι μεθυσμένοι εορταστές τραγουδούσαν πειραχτικά τραγούδια και κορόιδευαν τους θεατές (*κατά τα "εξ αμάξης" των αρχαίων Διονυσίων*), μεταμφιέζονταν σε ζώα (*τράγους, καμήλες, ελάφια κ.λπ.*), κτυπούσαν τις πόρτες και αφού στόλιζαν τις εξώπορτές τους με δαφνοστέφανα, ρίχνονταν στο φαγοπότι και στα ζάρια, δίνοντας και στους δούλους τους την ελευθερία να κάνουν το ίδιο, ενώ μοίραζαν δώρα στους γιατρούς, τους διασκάλους και τους "*σκηνικούς*". Αλλά και στο Παλάτιον δίνονταν επίσημα δείπνα, καρυκευμένα με παραστάσεις μίμων, ενώ στον Ιππόδρομο γίνονταν ιππικοί αγώνες[5].

Ο Χρυσόστομος τις χαρακτήριζε "*πομπή δαιμόνων*" και "*καταγέλαστον κωμωδίαν, παντός πολεμίου χαλεπώτερον την πόλιν εξαιχμαλωτίζουσαν*, ώσπου ο Θεοδοσιανός Κώδικας (395) τις απαγόρευσε. Ωστόσο, από διάφορες πηγές, όπως ο κανονολόγος Βαλσαμών, προκύπτει πως το έθιμο διατηρήθηκε τουλάχιστον ώς τον 12ο αιώνα για να μην πούμε έως τις 'μέρες μας, αφού τα κάλαντα και το χαρτοπαίγνιο της πρωτοχρονιάς, οι λουλουδιένιοι "*Μάηδες*" της πρωτομαγιάς, οι κωμικές "*πομπές*" και οι μεταμφιέσεις της Αποκριάς μας διασκεδάζουν ακόμα, ενώ προφανώς οι πειραχτικές και θορυβώδεις εκφήξεις των "*καλανδιστών*", γέννησαν την παράδοση και τον φόβο των καλικάντζαρων.

Άλλη παγανιστική γιορτή που είχε διατηρηθεί στο πρώιμο Βυζάντιο ήταν το ρωμαϊκό ***vota*** (publica), με θυσίες και ευχές για τους άρχοντες. Οι αυτοκράτορες Αρκάδιος και Ονώριος (*4ος αιώνας*) τα απαγόρευσαν, αλλά έμειναν στο επίσημο εορτολόγιο ως την εποχή του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογέννητου (10ος αιώνας), μόνο που η τελετουργία τους εκχριστιανίστηκε[6].

---

3. Βλ. σχετ. Α. Σολωμού, *Ο Άγιος Βάκχος*, εκδ. Δωδώνη και Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*.

4. Βλ. σχετ. Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, και Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

5. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, Α. Σολωμού, *Ο Άγιος Βάκχος*, εκδ. Δωδώνη, Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

6. Βλ. σχετ. Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, και Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

Ο εορτασμός της 1ης Μαρτίου ήταν "*Μεγάλη και καθολική εορτή, την σύμπασα εορτάζει ανθρώπων ζωή*", ομολογεί ο Γρηγόριος Νύσσης, με ανθοστολισμούς σπιτιών αλλά και "*ορχήσεις απρεπείς, παρά τινων γυναίων και ανδρών*". Με τον εορτασμό αυτόν συνδέονται τα "*χελιδονίσματα*", όπου παιδιά, κρατώντας ένα ομοίωμα χελιδονιού γύριζαν τα σπίτια τραγουδώντας ειχετήρια "*άσματα χαριέστατα*". Το αξιοσημείωτο είναι πως τα χελιδονίσματα απηχούν, αρχαία Ελληνικά τραγούδια, που δυστυχώς όμως ο Χρυσόστομος τα αποκαλούσε "*τερατωδίας*"[7].

Τα ρωμαϊκά ***rosalia*** ή rosaria, από τα ρόδα που τα άνθιζαν, εορτάζονταν στο Βυζάντιο την άνοιξη με χορούς και "*παίγνια*" και με "*ανθισμόν*" των τάφων. Κατά την διάρκειά τους, γίνονταν ρητορικοί διαγωνισμοί, όπου φοιτητές και καθηγητές απήγγελλαν τις λεγόμενες "*ακροάσεις*". Αλλά κι αυτή η γιορτή κατηγορήθηκε πως αμαυρωνόταν με "*ορχήματα και βεβακχευμένα άλματα και ασχημοσύνας*"[8].

Όμως η πιο βακχική απ' αυτές τις γιορτές γινόταν, τον Μάιο με φωταγωγήσεις, δείπνα πολυδάπανα, χορούς και ονομαζόταν ***Μαϊμουμάς***[8α]. Μάλιστα ο Λιβάνιος τον ειδικό χορό που χορευόταν ένεκα της εορτής τον χαρακτήριζε ως "*καλλίστην όρχησιν*", ενώ ο Μαλάλας την ονόμαζε "*εορτήν οργίων Διονύσου και Αφροδίτης*", όπου οι εορταστές "*ησχημόνουν κατά πάντα τρόπον*", και μιμάδες χόρευαν γυμνές – ή περίπου. Γι' αυτό και την εορτή την απαγόρευσαν ο Κωνσταντινος Α΄, ο θεοδόσιος Α΄, αλλά και ο φιλοθέατρος Αναστάσιος Α' (495), αν και στο μεταξύ, ο Ονώριος (396) την είχε επιτρέψει στους επαρχιώτες με τον όρο να μην προσβάλλονται τα χρηστά ήθη[9].

Άλλη εορτή με αρχαίες ρίζες ήταν τα ***Βρουμάλια***, εορτές προς τιμή του Διονύσου και της Δήμητρας, που εορτάζονταν από τις 24 Νοεμβρίου ώς τις 17 Δεκεμβρίου με την σημερινή ημερολογιακή αντιστοιχία, με προσφορές από δημητριακά, λάδι, κρασί, σφαγή χοίρων και τράγων, αλλά και παραστάσεις μίμων. Μάλιστα από πηγές πληροφορούμαστε πως όχι μόνο ο λαός "*εβρουμάλιζε*", αλλά και οι αυτοκράτορες, όπως ο Ιουστινιανός έκαναν "*βασιλικά βρουμάλια*", με δείπνα και χορούς[10].

Όπως σωστά διαπιστώνει ο Μ. Πλωρίτης, από την απαρίθμηση αυτών των εορτών, καταφαίνεται πως οι Βυζαντινοί, όλο σχεδόν τον χρόνο, επιδίδονταν σε χαροκόπια και φαγοπότια, πομπές και μασκαράτες και μιμοθεάματα, καταστάσεις δηλαδή που βαθιά ανησυχούσαν την Εκκλησία. Πολύ περισσότερο δε που, στα "*όργια*" αυτά, έπαιρναν μέρος και κληρικοί, μασκαρεμένοι σε στρατιώτες ή και ζώα, ακόμα και μέσα στις εκκλησίες, χόρευαν "*σαν αμαξάδες*" και παράσταιναν τις γυναίκες για να προκαλούν το γέλιο των θεατών. Αυτό μάλιστα συνεχιζόταν ως την εποχή του Βαλσαμώνα (*12ος αιώνας*), "*εκ μακράς συνηθείας*", όπως λέει ο ίδιος.

7-8 Βλ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, Α. Σολωμού, *Ο Άγιος Βάκχος*, εκδ. Δωδώνη.

8α. Οι Πόντιοι τον διασώζουν σήμερα με το δρώμενο «Μωμόγεροι».

9. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, Φ. Κοικουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*.

10. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, Α. Σολωμού, *Ο Άγιος Βάκχος*, εκδ. Δωδώνη, Φ. Κοικουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

Η εν Τρούλλω Σύνοδος, με τον 62ο κανόνα της, καταδίκασε όλες αυτές τις γιορτές συλλήβδην "*περιαιρεθήναι βουλόμεθα*", τόσο επειδή γίνονταν στο όνομα "*των παρ' Έλλησι ψευδώς ονομασθέντων θεών*" και προπάντων του "*βδελυκτού Διονύσου*", όσο και επειδή συνοδεύονταν από άσεμνες "*ορχήσεις και τελετάς*", με "*κωμικά και σατυρικά προσωπεία*", απειλούσε δε με 6χρονο αφορισμό όσους έπαιρναν μέρος σ' αυτές τις "*ακολασίες*", γεγονός όμως που δεν εμπόδισε, τη συνέχιση πολλών απ' αυτούς τους εορτασμούς και τη διατήρησή τους, με κάποιες παραλλαγές, ως τις 'μέρες μας[11].

Όμως, ο κύριος στόχος των εκκλησιαστικών "*μύδρων*", δεν ήταν οι παραπάνω λαϊκές γιορτές, αλλά το θέατρο, που ουσιαστικά μαγνήτιζε τους πιστούς, καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, ακόμα και "*εν μεσημβρία μέση*". Ο Χρυσόστομος μάλιστα, αφιέρωσε ολόκληρη ομιλία "*προς τους καταλείψαντας την εκκλησίαν και αυτομολήσαντας προς τας ιπποδρομίας και τα θέατρα*", ενώ και άλλοι Πατέρες μέμφονταν τους πιστούς πως, ενώ αγνοούν τις Γραφές και τους ψαλμούς, ήξεραν τραγουδούν ολημερίς τις "*διαβολικές ωδές και τα πορνικά μέλη*" των θεάτρων. Γι' αυτό τους συμβούλευαν, ν' αντικαταστήσουν τα θεάματα με περιπάτους στην ύπαιθρο, και τα θεατρικά και ερωτικά τραγούδια, ακόμα και τα νανουρίσματα, με τους Ψαλμούς!!

Είναι αλήθεια πως, απ' τους ρωμαϊκούς χρόνους, οι μίμοι και οι παντόμιμοι θεωρούνταν ανήθικα πρόσωπα. Το Βυζάντιο υπό την θεοκρατική αντίληψη της στρατογραφειοκρατίας του, όχι μόνον συνέχισε την "*παράδοση*" αυτή, αλλά την επέτεινε, επειδή πράγματι, πολλές θεατρίνες και θεατρίνοι συνδύαζαν το σκηνικό επάγγελμα με αυτό της κλίνης, σε σημείο μάλιστα τέτοιο που οι λέξεις "*μίμος, μιμάς, σκηνικός, θυμελικός*" να γίνουν συνώνυμες με τις λέξεις "*πόρνη, πόρνος, θηλυπρεπής, πορνοβοσκός, μαστροπός*". Οι μίμοι αποκαλούνταν "*πολιτικοί*", όπως οι ιερόδουλες, τα πορνεία λέγονταν και "μιμάρια" ή "μιμαρεία", το θεατρικό θέαμα ονομαζόταν και "*πόρναι*". Η Εκκλησία χρησιμοποίησε εξαντλητικά την ηθικολογία κατά του θεάτρου. Απ' τον 2ο κιόλας αιώνα, οι χριστιανοί απολογητές κήρυτταν την αποχή των χριστιανών από τις ιπποδρομίες και τα θέατρα, τα "*αισχρά*" και "*αναίσχυντα*", τα "*διεφθαρμένα και διαφθείροντα*". Οι Πατέρες του 4ου αιώνα θεωρούσαν την σκηνή "*διδασκαλείον ασελγείας*"και "*ασελγές αισχρότητος εργαστήριον*"[12].

Ο Βυζαντινός Μίμος κληρονόμησε, την "*όψιν*" του ελληνορωμαϊκού γεννήτορά του, όπου λιγοπρόσωποι θίασοι από άντρες και γυναίκες, έπαιζαν σ' ένα ξύλινο πατάρι σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους.

Για το βυζαντινό Μιθέατρο, διαθέτουμε αρκετές πληροφορίες, τόσο από τους νόμους και τους κανόνες των Συνόδων, όσο και από τους Πατέρες της Εκκλησίας, τους κανονολόγους κ.α. Τις πλουσιότερες όμως, προσφέρει ο θανάσιμος πολέμιος του θεάτρου, Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Σε αντίθεση με το "*φτωχό θέατρο*" του ελληνορωμαϊκού Μίμου, ο Βυζαντινός επίγονός του χαρακτηριζόταν από πλούτο διάκοσμου και κοστουμιών. Ο Χρυσόστομος

---

11. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

12. Βλ. σχετ. Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

μιλάει για "*πολυτέλεια της σκηνής*", για "*τάπητες*" και "*ασημοστόλιστα κρεβάτια*", ενώ ο Γρηγόριος Νύσσης πληροφορεί πως οι μίμοι "*σχημάτιζαν ολόκληρη πόλη με παραπετάσματα*", πράγμα που υποδηλώνει πως βρισκόμαστε μακριά απ' το απλό ρωμαϊκό *siparium* (*την εσωτερική αυλαία, που αποτελούσε ένα στοιχειώδη σκηνικό διάκοσμο*), συνεχίζει δε λέγοντας πως η "*σκηνογραφία*" ήταν τόσο πειστική, που προκαλούσε τον θαυμασμό των θεατών[13].

Επίσης από τις πηγές προκύπτει πως τα κοστούμια δεν ήταν πια τα ταπεινά *ricinia* (*τετράγωνα καλύμματα*) και *centuli* (*ζακέτες με μπαλώματα*), αλλά μεταξωτά, χρυσά ή χρυσοστόλιστα, κυρίως τα γυναικεία.

Παρότι οι μιμάδες αρέσκονταν στα πολυτελή φορέματα, το κοινό φαίνεται πως αρεσκόταν στο "*γυμνό*", το οποίο οι "*καλλιτέχνιδες*" δεν δίσταζαν να του προσφέρουν άφθονο, χορεύοντας γυμνές, σε σκηνές και πισίνες - "*ιδρόμιμος*"[14].

Είναι γνωστός ο διασυρμός του Ιουστινιανού και της Θεοδώρας από τον ιστορικό Προκόπιο, ο οποίος στα *Ανέκδοτά* του, ιστορεί τη νεανική θητεία της κατοπινής αυτοκράτειρας στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης και περιγράφει το πώς η κόρη του αρκουδιάρη Ακάκιου έπαιρνε μέρος στις παραστάσεις του μεγάλου "*κίρκου*", όχι μόνο "*βοηθώντας τους γελωτοποιούς με διάφορες αισχρονολογίες*", αλλά και κάνοντας αισχρά γυμνικά "*νούμερα*" στη σκηνή με τους μίμους, και καταγής με χήνες[15].

Αλλά και η ***μουσική***, τα τραγούδια και οι χοροί, που διάνθιζαν το μιμοθέαμα, δε έμειναν ασχολίαστα από τους χριστιανούς Πατέρες και έτσι ευτυχώς σήμερα πληροφορούμαστε για τα είδη τους. Ο Χρυσόστομος τα αποκαλεί "*άσματα πάσης γέμοντα πορνείας*"... "*σατανικών ασμάτων μέλη*", "*φωνή πολλήν ηδονήν έχουσα*", "*διαβολικοί χοροί*", συνοδευόμενοι "*δια συρίγγων, δια των αυλών και των άλλων τοιούτων, μελωδία καταγοητεύουσα*", ενώ ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός συμπληρώνει, "*ασμάτων αισχρών νόσοι, μέλη τε θηλύνοντα καρδίας τόνον, χορείαι πορνικών βακχευμάτων*".

Από τα παραπάνω, φαίνεται πως η όλη "*ατμόσφαιρα*" του μιμοθεάτρου, κατά τον Χρυσόστομο πάντα, θύμιζε σύγχρονα "*σκυλάδικα*", όπως σωστά επισημαίνει ο Μ. Πλωρίτης. "*Ατακτοι φωναί, και άσημος βοή, και κόνις αναποπεμπομένη, και ωθούντες, και βαζόμενοι, και ακκιζόμενοι κατέναντι των γυναικών*"[16].

"*Εν δε θεάτρω... γέλως, αισχρότης, πομπή διαβολική, διάχυσις, ανάλωμα χρόνου και δαπάνη ημερών περιττή, επιθυμίας ατόπου κατασκευή, μοιχείας μελέτη, πορνείας γυμνάσιον, ακολασίας διδασκαλείον, προτροπή αισχρότητος, γέλωτος υπόθεσις, αισχημοσύνης παραδείγματα*", είναι η τελική άποψη του Ι. Χρυσόστομου για το Θέατρο[17].

Στα χρόνια της Φραγκοκρατίας-Σταυροφορίας κατά της Κων/πολης, ο ***Μίμος*** φαίνεται να εκλείπει, αν κρίνουμε από την παντελή έλλειψη σχετικών πληροφοριών. Αλλά μετά την ανακατάληψη της Πόλης από τον Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο (1261) και

13. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

14. Βλ. σχετ. Φ. Κουκουλέ, *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών*, εκδ. Παπαζήση.

15. Βλ. σχετ. *Ανέκδοτα Προκόπιου*, εκδ. Γεωργιάδη, Βιβλιοθ. των Ελλήνων.

16. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

17. Βλ. σχετ. *Ο καθημερινός βίος των Βυζαντινών* και Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικών δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

την ανασύσταση της αυτοκρατορίας, οι μίμοι φαίνεται πως ξανακάνουν σποραδικά την εμφάνισή τους.

Οπωσδήποτε το Βυζάντιο έκτοτε ήταν ένα σώμα ακρωτηριασμένο, αναιμικό και άθλιο, μ' ένα πελώριο κεφάλι, την Πόλη, που η Δύση δεν σκεφτόταν παρά πώς θα επωφεληθεί απ' τις συμφορές του για να το υποτάξει θρησκευτικά, να το κατακτήσει πολιτικά και να το εκμεταλλευθεί οικονομικά, κατά την έκφραση του Charles Diehl. Ωστόσο, το Βυζάντιο των Παλαιολόγων γνώρισε μια απρόσμενη άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών, μια επιστροφή δηλαδή στη σπουδή της παράδοσης και στο πνεύμα του αρχαίου ελληνισμού, ώστε η περίοδος εκείνη να χαρακτηρισθεί "*Βυζαντινή αναγέννηση*" συγκρινόμενη με την ιταλική συνώνυμή της.

Ο ρητοροδιδάσκαλος Θεόδωρος Υρτακηνός (*τέλη 13ου - αρχές 14ου αιώνα*), παραπονιόταν που οι μαθητές του, το "*σκάγανε*" απ' τη σχολή του και σύγχαζαν στον Ιππόδρομο και τα θέατρα. Τον 14ο αιώνα, βλέπουμε τον μοναχό Θεόδουλο, να νουθετεί τους μαθητές του, λέγοντάς τους, πως πρέπει να θεωρούν τους κόπους για τις σπουδές τους πιο γλυκούς απ' τα ζάρια και τα θέατρα ("*... τους περί ταύτα πόνους ηδίους νομίζειν κύβων τε και θεάτρων*")[18].

Ο Ιωάννης Χούμνος, την ίδια εποχή, αναφέρει πως οι βασιλείς τελούν τον "*Δαφναίον θρίαμβον*" στη γιορτή των *Καλανδών*, όπου οι υπήκοοί τους "*ασχημονούν και κορδακίζονται*" και συνοργιάζουν με θυμελικούς χαρίζοντάς τους πλούσια δώρα "*... τοις εκ θυμέλης εαυτούς όλως διδόασι αι τοις παραιτίοις τούτου μεγάλας εκτίνουσι δωρεάς*"[19].

Αλλά ακόμα και οι ενθρονίσεις των Πατριαρχών, όπως αυτή του μοναχού Ησαΐα το 1323, φαίνεται πως είχαν λαϊκά δρώμενα, αφού τον συγκεκριμένο Πατριάρχη, δεν τον συνόδευαν επίσκοποι και πρεσβύτεροι, αλλά εσμός "*αυλητών και αυλητρίδων και ορχηστών και ορχηστρίδων συν ωδαίς χαρμοσύνοις*"[20].

Κατά τα άλλα, οι μίμοι πρωταγωνιστούσαν, λίγο ή πολύ, στο "*έθιμο*" που διατηρήθηκε σ' όλη τη διάρκεια της αυτοκρατορίας στις "*πομπείες*", τις διαπομπεύσεις δηλαδή των νικημένων αντιπάλων.

Την τελευταία ίσως, μαρτυρία για Βυζαντινούς μίμους, τη χρωστάμε στον Μανουήλ Β' Παλαιολόγο (*1391-1425*), όταν ο αυτοκράτορας επισκέφθηκε τον Σουλτάνο Βαγιαζήτ. Εκεί λοιπόν είδε στην αυλή του "*μίμων όχλους και αυλητών συστήματα και χορούς οδόντων και έθνη ορχηστών*", κρίνοντας εσφαλμένα πως οι μίμοι ήταν τυπική οθωμανική ψυχαγωγία!![21].

Τι δυστυχία άραγε, όταν στο ψυχορράγημα της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, το πανάρχαιο Ελληνικό θεατρικό είδος με την δισχιλιόχρονη παρουσία του στην Ανα-

18. Βλ. σχετ. Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

19. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

20. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη.

21. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη και Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον, περί του θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, επανεκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

τολική Μεσόγειο, υπό την θεοκρατική πίεση και τους συνεχείς πολέμους του Βυζαντίου που είχαν αφαιρέσει τα στοιχεία της ποιότητας της ζωής από τον λαό, είχε ξεχαστεί ως είδος με αποτέλεσμα να θεωρηθεί τυπική Τουρκική διασκέδαση και πολιτιστικό στοιχείο!!!

Εκτός από το λαϊκό θέατρο, όπως αυτό εκφραζόταν με τους μίμους, αλλά και τους λουπούς διασκεδαστές, κατά την Βυζαντινή περίοδο, αναπτύχθηκε και το λεγόμενο "*Λόγιο Θρησκευτικό δράμα*", με θεματολογία παρμένη από την Παλαιά και Καινή διαθήκη (*κυρίως τ' απόκρυφα Ευαγγέλια*).

Αυτό το λόγιο θρησκευτικό δράμα, οι ερευνητές το χωρίζουν σε δύο κατηγορίες. Η μία αφορά τα κείμενα των λογίων, τα οποία θεωρήθηκαν ως κανονικά θεατρικά έργα, παιγμένα ή προορισμένα για να παιχθούν στην σκηνή, ενώ η άλλη κατηγορία αφορά διάφορα θρησκευτικής μορφής δρώμενα, ου γεννήθηκαν από την ανάγκη της ίδιας της ορθόδοξης λειτουργίας και τελικά εντάχθηκαν σ' αυτήν ως στοιχεία της[22].

Ως "*ιδρυτής*" του θρησκευτικού θεάτρου, θεωρείται από τον Κ. Σάθα, μάλλον εσφαλμμένα, ο άγιος Μεθόδιος, επίσκοπος Ολύμπου Λυκίας (*τέλη 3ου, αρχές 4ου αιώνα*), με το στην Ελληνική γραμμένο έργο του, "*το Συμπόσιον δέκα παρθένων, ή περί αγνείας*", που μόνο με προτρεπικό λόγο ασκητισμού και παρθενίας μοιάζει, παρά με οτιδήποτε το θεατρικό[23].

Αλλά και ο αιρεσιάρχης Άρειος, θεωρήθηκε "*θεμελιωτής*", θρησκευτικού θεάτρου, χάρις στο έργο του *Θάλεια* (320 μ.Χ.), ενώ δεν έλειψε και η άποψη που θέλει ακόμα και τον Ρωμανό τον Μελωδό, ως θεατρικό συγγραφέα.

Στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό, απέδωσε ο τυπογράφος Antonius Bladus (1542), το δραματικό έργο "*Χριστός πάσχων*", ενώ άλλοι ερευνητές στον Απολλινάριο, τον Κων/νο Μανασή, τον Ιω. Τζέτζη κ.λπ.

Αλλά εκτός από τα Λόγια Θρησκευτικά κείμενα, που οι ερευνητές θεώρησαν σαν θεατρικά έργα, αναζητήθηκαν επιδράσεις του αρχαίου θεάτρου και στην ορθόδοξη λατρεία και λειτουργία.

Η αποκαθήλωση, ο επιτάφιος, η ανάσταση, αλλά και ο γαμήλιος κυκλικός "*χορός του Ησαΐα*", θεωρήθηκαν ως θεατρογενή λειτουργικά δρώμενα.

Φαίνεται πως ο κλήρος, μη κατορθώνοντας να εξοντώσει το "*βέβηλο*" θέατρο από τον καθημερινό βίο των βυζαντινών, αποφάσισε να το βάλει μέσα στις εκκλησίες, προκειμένου να το "*εξαγιάσει*".

Ο G. La Piana και ο L. Brehier, θεωρούν ως αφετηρία του θρησκευτικού θεάτρου, τις Ομιλίες, τους Λόγους και τα Εγκώμια προς διαφώτιση των πιστών, ενώ ο χρονικογράφος Κεδρηνός, αναφέρει πως ο Πατριάρχης Θεοφύλακτος (*933-956*), είχε συγκροτήσει ολόκληρο θίασο από κακόφημους άνδρες, με επικεφαλής κάποιον Ευθύμιο, θεατροποιώντας την θεία λειτουργία[24].

Την ίδια εποχή είχε επισκεφθεί την Κων/πολη και ο επίσκοπος Κρεμόνας Liut-

22. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 137.
23. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 144.
24. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 172 επ.

prand, όπου σε μια επίσκεψή του στην Αγιά Σοφιά, κατηγορεί τους Έλληνες πως την μεταμόρφωσαν σε Θέατρο!![25].

Επίσης ο Μιχ. Α' ο Κηρουλάριος πατριάρχης από το 1043, αναπαραστούσε στην Αγιά Σοφιά με ηθοποιούς, την γέννηση και την βάπτιση του Χριστού, πράξεις που μαζί με άλλες αποτέλεσαν τις κατηγορίες που του εκτόξευσε ο Ψελλός.

Πάντως όπως αναγνωρίζουν οι περισσότεροι, ως γνήσιο λειτουργικό δρώμενο, μπορεί να θεωρηθεί η σύντομη αναπαράσταση του μαρτυρίου των "*Τριών παίδων εν καμίνω*" και αυτό γιατί υπάρχουν πολλές μαρτυρίες περιηγητών, που είδαν το δρώμενο να τελείται κατά την προ της γεννήσεως του Χριστού εβδομάδα στην Αγιά Σοφιά[26].

Από τα λειτουργικά δρώμενα της βυζαντινής εποχής, όπως πιστεύει ο Σάθας, ο Φ. Κουκουλές και μνημονεύει ο Μ. Πλωρίτης στο σχετικό βιβλίο του για το Βυζαντινό θέατρο, δύο μπορούμε να πούμε πως σώζονται έως τις 'μέρες μας.

Το πρώτο είναι το "*Άρατε πύλας*" ή "*Η εις Άδου κάθοδος*" και δεύτερο ο "*Νιπτήρ*" που αναφέρεται στη νίψη των ποδιών των μαθητών από τον Ιησού κατά τον Μυστικό Δείπνο και τελείται ακόμα στην Πάτμο, το Άγιο Όρος, τα Ιεροσόλυμα και αλλού.

Το σπουδαιότερο από κάθε άποψη, βυζαντινό θεατρικό κείμενο, που έφτασε έως εμάς, είναι σίγουρα η σκηνική διδασκαλία των παθών του Χριστού, έργο Κυπριακής μάλλον προελεύσεως του 13ου αιώνα, που ανακάλυψε ο Σπ. Λάμπρου στον Παλατινό Κώδικα 367.

Ήταν σίγουρα προορισμένο για την σκηνή, αποτελείται από εννέα επεισόδια που αφορούν την ζωή του Χρσιτού από την έγερση του Λαζάρου, έως την ψηλάφιση των πληγών από τον Θωμά, έχει σκηνοθετικές οδηγίες, ενώ κατά τους ερευνητές θα ήθελε πάνω από 40 ηθοποιούς για να αποδοθεί σωστά[27].

Μερικά λόγια βυζαντινά ποιήματα επίσης, τα οποία ακολουθούσαν αρχαιοελληνικά πρότυπα, όπως οι *Στίχοι του Αδάμ*, το *Φιλόπατρις ή Διδασκόμενος*, η *Διόπτρα*, οι *Πτωχοδρομικοί διάλογοι*, το *Δραμάτιον*, οι *Φιλικοί Διάλογοι*, τα *Ερωτήματα και αποκρίσεις Ξένου και Αληθείας*, ομοίως θεωρήθηκαν "*θεατρικά*" έργα, μάλλον καταχρηστικά, αφού προορίζονταν μόνο για ανάγνωση και όχι για την σκηνή.

Ο Χρ. Χάλαρης, σε πρόσφατες έρευνές του, που αρκετές από αυτές βρήκαν διέξοδο στο ευρύ κοινό μέσω των δισκογραφικών (cd's) παραγωγών του, υποστήριξε πως πολλά έργα κοσμικής βυζαντινής συμφωνικής μουσικής, ήταν γραμμένα ή προορισμένα για να επενδύσουν διάφορες θεατρικές παραστάσεις και πως ακόμα και ο Ιωαν. Κουκουζέλης είχε γράψει τέτοιου είδους μουσική.

Εξάλλου, οι βυζαντινοί "*σχολαστικοί*", δηλαδή οι δικηγόροι της εποχής, ήταν λάτρεις του θεάτρου και των εκφραστών του μίμων και μιμάδων, συνέθεταν δε για τα ινδάλματά τους επαινετικά τραγούδια, σαν το παρακάτω που είχε συνθέσει για την "*ορχηστρίδα Ελλαδίη*", ο σχολαστικός Λεόντιος τον 6ο αιώνα μ.Χ.:

---

25. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 173.
26. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 180.
27. Βλ. σχετ. Μ. Πλωρίτη, *Το Θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 192.

"Εμέ μεν Ελλαδίη Βυζαντιάς, ενθάδε δ' έστην
ήχι χοροστασίην είαρι δήμος άγει,
οππόθι πορθμώ γαία μερίζεται, αμφότεραι γαρ
άντυγες ορχηθμούς ήνεσαν ημετέρους"[28].

Από τα παραπάνω λοιπόν προκύπτει πως παρά την θεοληψία του Βυζαντίου, "*πολύς ο Διόνυσος εβάκχευε*".

Το θέμα τώρα είναι εάν ο "*Διόνυσος*" και οι θυμελικοί υπηρέτες του ηθοποιοί, συνέχισαν με κάποιο τρόπο (*και εάν ναι πώς;*), τις δραστηριότητές τους κατά την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Β. Το θέατρο στην οθωμανική περίοδο

Οι πληροφορίες που αναφέρονται σε θεατρικές παραστάσεις Ελληνικού ενδιαφέροντος στην οθωμανική Κων/πολη, είναι ελάχιστες και αυτές με την σειρά τους προέρχονται από τους ξένους περιηγητές.

Ο Αθανάσιος Υψηλάντης Κομνηνός, στα "*Μετά την Άλωσιν*", στην σελ. 152, αναφέρεται σε κάποιον "*Ρωμαίο Λάσκαρι*", αρχηγό της "*φατρίας των κωμωδοποιών*", γεγονός που στοιχειοθετεί την "*πρώτη*" ένδειξη για Ελληνικό θέατρο στην Πόλη το 1650, πού μάλλον όμως θα *ομοίαζε* προς το υστεροβυζαντινό μιμοθέατρο, ή το οθωμανικό Ortaoyonu, ενώ υπάρχουν πληροφορίες και για την ύπαρξη Γαλλικού προπαγανδιστικού θεάτρου το 1643.

Ο A. Galland, αναφέρει σειρά από γαλλικές παραστάσεις με έργα του Μολιέρου που δόθηκαν τον χειμώνα του 1673 σε ειδικό διαμορφωμένο χώρο του γαλλικού πρεσβείου[29].

Σύμφωνα με τις πηγές, αλλά και τον καθηγ. Aksoy, ο πρώτος σουλτάνος που άκουσε στην Κων/πολη, όπερα και δυτική μουσική ήταν ο Selim ο 3ος.

Ο καθηγ. Aksoy, στο σχετικό βιβλίο του για τους Ευρωπαίους περιηγητές στην οθωμανική αυτοκρατορία, αναφέρει για το παραπάνω περιστατικό:

"Η πρώτη επαφή του Selim του 3ου, με τους δυτικούς χορούς ήταν στο παλάτι της αδελφής του HATICE σουλτάνας, όπου οι κόρες του Γάλλου πρέσβη στην Σμύρνη M. Annurent και του πρέσβυ της Σικελίας M.D. Lodo έπαιζαν στο παλάτι όργανο και χόρευαν. Ο σουλτάνος τις είδε να παίξουν κρυμμένος πίσω από το παραβάν, του άρεσε δε τόσο πολύ που δεν άντεξε, βγήκε και τους μίλησε με κολακευτικά λόγια"[30].

28. Βλ. σχετ. *Ανθολογία Ελληνική - Παλατινή*, V, 222.
29. Βλ. σχετ. Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, σελ. 29-30.
30. Βλ. σχετ. B. Aksoy, *Osmanlilarda musiki*, εκδ. Pan.

Η παραπάνω όμως πληροφορία διασταυρώθηκε και από ένα χειρόγραφο που έφερε στην επιφάνεια ο παλιός διευθυντής του Τοπ Καπί, Tahir Oz. Το κείμενο αυτό, γράφτηκε από τον γραμματέα του σουλτάνου, και περιλαμβάνει την καθημερινή ζωή του SELIM του 3ου. Σύμφωνα μ' αυτό λοιπόν, το 1793, τον μήνα SEVAL, την 4η μέρα, στο παλάτι του Τοπ Καπί, ο σουλτάνος διασκέδασε με *φράγκικους χορούς*, πράγμα που συνέχισε και τις επόμενες βραδιές. Πιθανολογείται πως, οι διασκεδαστές του σουλτάνου ήταν ομάδα χορευτών-μουσικών ιταλικής ή γαλλικής καταγωγής. Τέσσερα χρόνια αργότερα, δηλαδή το 1797, την 5η μέρα του μήνα ZILKADE, ημέρα Τρίτη, όπως αναφέρει το χειρόγραφο, ο SELIM ο 3ος, είδε ιταλική όπερα ειδικά παιγμένη γι' αυτόν, όπως διασταυρώνεται και από πληροφορία του Pouqueville που λέει τα εξής:

> "*Ένα χρόνο πριν τον πόλεμο με την Γαλλία, ο σουλτάνος θέλησε να δει στο παλάτι του μια κωμωδία. Γι' αυτό κάλεσε από το Πέρα κάτι Ιταλούς για να παίξουν ένα έργο. Η γλυκύτητα της μουσικής των Ιταλών δεν άρεσε πολύ στον ΣΕΛΗΜ. Οι Ευρωπαϊκοί χοροί δεν ήταν καθόλου του γούστου του*"[31].

Αναφερόμενοι τώρα στο νεοελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, μπορούμε να πούμε πως "*υπήρξε*" αρχικά στην Κρήτη και στα επτάνησα, αλλά και εκτός της μητροπολιτικής Ελλάδας, όπως στις παραδουνάβιες ηγεμονιές, την Τριέστη, την Βιέννη, ή την Οδησσό.

Έτσι σύμφωνα με τον Π. Παναγιωτούνη στο έργο του "*επίτομη ιστορία νεοελληνικού θεάτρου, σελ. 15*", ως πρώτο νεοΕλληνικό θέατρο, θεωρείται αυτό του Αγ. Ιακώβου της Κέρκυρας 1663-1720, στο οποίο ανέβηκαν οι τραγωδίες *Ιφιγένεια* και *Θυέστης* του Κεφαλλονίτη *Πέτρου Κατσαΐτη*, λάτρη του αρχαίου ελληνικού, ρωμαϊκού, αλλά και Κρητικού Θεάτρου.

Μεταξύ 1700 και 1775, έζησε και ο θεατρικός συγγραφέας *Σαβόγιας Σουρμελής* ή *Ρούσμελης ο Ζακινθινός*, ο οποίος έγραφε στο δημοτικό τοπικό ιδίωμα της Ζακύνθου κωμωδίες σαν τους "*Ψευτογιατρούς*".

Λίγο αργότερα (1774-1843) έζησε και ο επίσης Ζακυνθινός *Δημήτριος Γουζέλης*, συγγραφέας του γνωστού "*Χάση*" που αναφέρεται στην ζωή του καυχησιάρη παπουτσή Θ. Καταπόδη.

Αλλά και ένας λόγιος συγγραφέας και αγωνιστής του '21 από την Σκιάθο, ο *Επιφάνιος ή Στέφανος Δημητριάδης* (1760-1827), έγραψε την ίδια εποχή τρία θεατρικά έργα τα οποία όμως δεν παίχθηκαν.

Ως προεπαναστικός θεατρικός συγγραφέας και μεταφραστής έργων, που αποτελεί συγχρόνως και συνδετικό κρίκο με την μετεπαναστατική Ελλάδα, αναφέρεται και ο Λευκαδίτης Εισαγγελέας Ιωάννης Ζαμπέλιος (1787-1856) που έζησε και έδρασε στο Βουκουρέστι.

Θεατρικά έργα όμως, έγραψαν και ο ποιητής Ανδρέας Κάλβος, ο γιατρός Νικόλαος Πίκκολος από το Τύρνοβο της Βουλγαρίας, φίλος του Κοραή και κάτοικος Παρισίων,

31. Βλ. σχετ. B. Aksoy, *Osmanlilarda musiki*, εκδ. Pan.

ο Μακεδόνας εκ Κοζάνης φιλικός Γεώργιος Λασσάνης, ο ιερέας Κων/νος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων και ο αυλικός στην αυλή του Αλ. Μουρούζη, δάσκαλος, συγγραφέας και ηθοποιός Θεοδ. Μεϊμάρογλου ή Θεοδ. Αλκαίος κατά το *καλλιτεχνικώτερον*!

Τέλος μπορούμε ν' αναφέρουμε τον Κερκυραίο δικηγόρο και ποιητή Γεώργιο Ρίκη (1765-1826) που έγραψε λιμπρέτο για όπερα με θέμα την Οδύσσεια, τον καθηγ. του γυμνασίου του Βουκουρεστίου Δημ. Φωτήλα, καθώς και τις θεατρογράφους Ευανθία Καΐρη από την Άνδρο με το έργο της Νικήρατος (*δηλ. ο Καψάλης από το Μεσολόγγι*) και Ελισάβετ Μαρτινέγκου από την Ζάκυνθο με τα έργα της *Ειρήνελεια*, *Θεανώ* κ.λπ.

Στους παραπάνω πρέπει να προσθέσουμε και τους φαναριώτες Γ. Σούτζο δραγουμανάκη, Αθ. Χριστόπουλος, Γιακωβάκη Ρίζο Νερουλό με τα Κορακίστικά του, Ιάκωβο Ρίζο Ραγκαβή και φαναριώτισσες σαν την δομνίτσα Ραλλού Καρατζά.

Οι φαναριώτες, προφανώς επηρρεασμένοι από τον δυτικό διαφωτισμό, αλλά και από την ρομαντική "*ανακάλυψη*" της αρχαίας Ελλάδας, έγραφαν διάφορα θεατρικά έργα, ή μετέφραζαν ξένα, διοργάνωναν βραδυνές φιλολογικές συνεστιάσεις στα σπίτια τους, προκειμένου να ανταλλάξουν γνώση και πληροφορίες, αλλά και να διασκεδάσουν τέρπωντας την ψυχή τους, διαβάζοντας αρχαία και ευρωπαϊκά κείμενα, απαγγέλοντας και τραγουδώντας τα γνωστά καταστιχάκια τους (*μισμαγιές*), αλλά και διαβάζοντας από το πρωτότυπο αρχαίες τραγωδίες και ευρωπαϊκά θεατρικά έργα, τα οποία συχνά μετέφραζαν οι κυρίες, όπως μας πληροφορεί ο Αλ. Ρίζος Ραγκαβής[32].

Προφανώς σε κάποιο αρχοντικό σπίτι των παραδουνάβιων περιοχών, σαν του άρχοντα της Βλαχίας Μιχαήλ Σούτσου, εκεί γύρω στο 1780-1784, δόθηκε και η πρώτη νεοελληνική ιδιωτική θεατρική παράσταση, όταν κάποιος εκ των συνδαιτημόνων, προτίμησε να παραστήσει θεατρικώς κάποιο έργο, από Ιταλική μετάφραση, παρά να το αναγνώσει απλώς στους συνευρισκομένους[33].

Ως πρώτη όμως Ελληνική παράσταση, με πρωτότυπο θεατρικό έργο, θεωρείται αυτή του "***Αχιλλέως***", του Αθαν. Χριστόπουλου, που δόθηκε το 1805 στην αυλή του Αλ. Μουρούζη στο Ιάσιο[34].

Λίγο πριν όμως και ήδη από το 1785, είχε εμφανιστεί και η κωμωδία του Γ. Σούτσου, "***Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος***", η οποία αναφέρεται στον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο τον επονομαζόμενο και *Φιραρή*, λόγω της φυγής του από τον ηγεμονικό θρόνο. Ο Αλ. Μαυροκορδάτος ήταν γνωστός στα γράμματα, ήδη από τις αρχές της δικαιοσύνης του 1780, αφού κυκλοφορούσαν δικά του στιχουργήματα στις χειρόγραφες ανθολογίες της εποχής. Ένα μέρος από αυτή τη νεανική παραγωγή στιχουργημάτων κυκλοφόρησε ο Αλ. Μαυροκορδάτος, στη Μόσχα το 1810 σχεδόν ανώνυμα, με τον τίτλο "**Βόσπορος εν Βαρυσθένει**"[35].

Αν και δεν υπάρχουν ακριβή στοιχεία για τις μετακινήσεις του, από έμμεσες ενδεί-

32. Βλ. σχετ. *Απομνημονεύματα*, Αθήναι 1894, τόμ. 1, σελ. 12.

33. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

34. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 115.

35. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.

ξεις γνωρίζουμε πως ο Αλέξανδρος έμεινε αρχικά στην Πολτάβα εγκαθιστάμενος αργότερα σε μια κωμόπολη νοτιοδυτικά της Πολτάβας, το Ελισάβετγκραντ (*Κίροβογκραντ*).

Σε μια από τις πρώτες μετακινήσεις του σ' αυτές τις νότιες περιοχές (*τον Μάιο του 1787*) ο Αλέξανδρος επισκέφθηκε στον Ευγένιο Βούλγαρη στη Χερσώνα.

Η παραμονή του Αλέξανδρου στην Πολτάβα τροφοδότησε και τη λογοτεχνική παραγωγή, αφού ως γνωστόν χρησιμοποιήθηκε σαν πλαίσιο-σκηνικό για την "*τρίτη ιστορία του βιβλίου* ***Έρωτος αποτελέσματα*** *(Βιέννη 1792)*[36].

Με την κωμωδία "*Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*", ο δραγουμανάκης, θέλει να στηλιτεύσει τις ποικίλες μορφές της διαφθοράς της φαναριώτικης εποχής του και να χτυπήσει το κακό στη ρίζα του.

Ένας άρχοντας (*Αλ. Μαυροκορδάτος ο φιλαρής*) που αναδείχτηκε στην θέση του χωρίς αξία, χρησιμοποιώντας δόλο, υποκρισία και άλλα άνομα μέσα για να αναρριχηθεί και να κρατηθεί στην εξουσία, ένας πορωμένος ασελγής, δούλος των παθών του, με λίγα λόγια ένας ασυνείδητος, είναι μοιραίο να έχει την κατάληξη που φαίνεται αναπόφευκτη στις τελευταίες σκηνές του έργου, δηλαδή τον θάνατο.

Ο δραγουμανάκης Σούτσος, πιστεύει πώς, η συμπεριφορά και η "*πολιτεία*" του Αλεξανδροβόδα είναι συνέπεια της απομάκρυνσης από τις σταθερές αξίες της κατεστημένης ηθικής, δηλαδή ο συγγραφέας μας δείχνει τη φθοροποιό επίδραση που ασκούν τα ευρωπαϊκά ήθη, η διάδοση των νέων ιδεών και η συνακόλουθη χαλάρωση της θρησκευτικής πίστης.

Η Ελληνική κοινωνία όμως είχε μπει στην τροχιά της χειραφέτησης από τις παραδοσιακές νοοτροπίες και από τον πατριαρχικό τρόπο ζωής. Ο Δραγουμανάκης συλλαμβάνει τα μηνύματα και αντιδρά στον αντίκτυπο των κλυδωνισμών με το πάθος του προσηλωμένου σε αμετακίνητες αξίες ηθικιστή. Τον σύμφυτο με την ανάπτυξη των αστικών σχέσεων ατομικισμό, που εκφράζεται με το αίτημα "*όποιος έμαθε να ζη εις την Ευρώπην θέλει την ελευθερίαν του*", τον απορρίπτει συνολικά με μια διττή αρνητική φόρτιση, τον ερμηνεύει ως πλήρη περιφρόνηση προς κάθε ηθική υποχρέωση και ως αποτέλεσμα εισβολής ξένων ηθών.

Στον Σοφοκλή Οικονόμο, οφείλουμε τα ελάχιστα στοιχεία που γνωρίζουμε για τον συγγραφέα της παραπάνω κωμωδίας "*Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*", Γ.Ν. Σούτσο.

Καταγράφει λοιπόν ο "*βιογράφος του*":

> "*Ο Γεώργιος ο Σούτσος, ο και Δραγουμανάκης υπό των εν Φαναρίω επονομαζόμενος, διότι επί μακρόν εγένετο επίτροπος του αυταδέλφου αυτού Αλεξάνδρου μεγάλου Διερμηνέως (τω 1799-1802), απόντος μετά του εξεστρατευμένου Βεζύρου, διήνυσε τον βίον μακράν των πολιτικών πραγμάτων, καλλιεργών τα γράμματα, και ιδίως ασχολούμενος εις την Τουρκοπερσικήν μουσικήν και την ποίησιν. Ετελεύτα δε τον βίον τω 1816 εν Κωνσταντινουπόλει, καθά επληροφόρησεν ημάς ο Σκαρλάτος ο Βυζάντιος*"[37].

---

36. Βλ. σχετ. Mario Vitti, *Έρωτος Αποτελέσματα*, εκδ. Οδυσσέας.
37. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.

Δάσκαλος του Γεωργάκη Σούτσου στην Πόλη, υπήρξε ο Χρύσανθος Αποκουρίτης ή Χρύσανθος ο Αιτωλός. Βέβαια δεν διευκρινίζεται ούτε ποια περίοδο, ούτε και πόσο κράτησε η μαθητεία αυτή, αλλά μάλλον ήταν από το 1768 και μετά.

Οι πηγές και τα χφ., πιστοποιούν πως ο Γεωργάκης Σούτσος, είχε αναγνωριστεί και καταξιωθεί ως στιχουργός "*ασματοποιός*".

Ανώνυμα, παραλλαγμένα και αταύτιστα στιχουργήματα του Γ.Ν. Σούτσου λανθάνουν σε πολλές χειρόγραφες συλλογές φαναριώτικων τραγουδιών, ή είναι τυπωμένα, πάντα ανώνυμα, σε ανθολογίες όπως του Ζήση Δαούτη, στον Νέο Ερωτόκριτο του Διονυσίου Φωτεινού και αλλού.

Σε τέσσερεις (*μέχρι τώρα*) χειρόγραφες συλλογές, εντοπίζονται στιχουργήματα που αποδίδονται με ασφάλεια στον Γεώργιο Σούτσο-Δραγουμανάκη, μεταξύ των οποίων και η *Μελπομένη*.

Ένα φαναριώτικο άσμα, "*Την ωραία σου εικόνα, στον καθρέπτην αν ιδής*"[38], περιέχεται στο χειρόγραφο Ραιδεστηνού, με τη σημείωση πως είναι "*του άρχοντος Ποστελνίκου Γεωργίου Σούτζοι*".

Στο χφ. που φυλάσσεται στη Γεννάδειο βιβλιοθήκη, τέσσερα στιχουργήματα προσγράφονται επίσης στον ευγενέστατο άρχοντα "*ποστέλνικο Γεώργιο Σούτζο*".

Δύο από τα άσματα αυτά, το"*Τι μεγάλη συμφορά, τι ημέρα, τι ειδήσεις*" και το "*Τι κακόν θανατηφόρον, τι ανόητος πληγή* ", ήταν πολύ δημοφιλή. Τα ίδια τα ξαναβρίσκουμε στο χφ. Ηλιάσκου, αλλά και τυπωμένα στην "*Ανθολογία*" του Ζήση Δαούτη και στον "*Νέο Ερωτόκριτο* "του Διονυσίου Φωτεινού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα τέσσερα στιχουργήματα του 1790, που περιέχονται σε χφ. της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη, όπου η πατρότητα των στίχων κατοχυρώνεται με την ένδειξη "*του Γεωργάκη Τερτζιμανζαδέ*".

Το σημαντικό είναι πως, ενώ όλα τα άσματα που περιέχονται στις άλλες ανθολογίες εκφράζουν τη λυρική διάθεση του Γ.Ν. Σούτσου, αυτοί οι στίχοι του 1790 αποκαλύπτουν την σατυρική του φλέβα, που δεν είναι διόλου άσχετη προς ορισμένες πτυχές της κωμωδίας "*Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*".

Όμως οι σατυρικοί αυτοί στίχοι, μας θυμίζουν περισσότερο τα ηθικοδιδακτικά θεατρόμορφα κείμενα που ο Γ. Ν. Σούτσος έδωσε στη δημοσιότητα μετά το 1805.

Στους στίχους στηλιτεύονται με "*ιεραποστολικό*" πάθος, συγκεκριμένα ανθρώπινα ελαττώματα ή κοινωνικές πληγές, η δίψα του πλούτου, η ασωτεία, η κραιπάλη, ενώ ο διδακτικός τόνος και οι γνωμολογικοί αφορισμοί κυριαρχούν:

Θέλεις να σε ευφημούν, ως των ταλαιπώρων πόρον,
δίδε πάντα εις πτωχούς, βάλλε εις τον χόρον όρον.
Η ανάγκη του χρυσού είναι μια αχρεία χρεία,
η λιτότης καθ' αυτό, είν' τη αληθεία θεία.

38. Που μας θυμίζει τον δημοτικό-λαϊκό στίχο, «στον καθρέφτη σου κοιτιέσαι, κι από μόνη σου αγαπιέσαι».

Αποκτώνται τα καλά, πλην με πολύτροπους τρόπους,
πολιχρόνιο καιρόν και αδιακόπους κόπους[39].

Τους πρώτους μήνες του 1785, όταν γράφεται η κωμωδία, "*Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*", ο δραγουμανάκης βρισκόταν στην Πόλη, αφού από την περιγραφή και την διακωμώδηση τον γεγονότων, δείχνει πως γνώριζε τα περιστατικά πολύ καλά.

Παρότι ασχολήθηκε περισσότερο με τα γράμματα, απ' ότι με την πολιτική, τα κυριότερα έργα του, δεν είναι άσχετα με τις πολιτικές κοινωνικές ζυμώσεις στο περιβάλλον που έζησε, ενώ ο τίτλος του *Ποστέλνικου*, μάλλον δεν του δόθηκε τυχαία.

Το παρωνύμιο Δραγουμανάκης (*υιός του δραγουμάνου*) καθιερώθηκε για τον Γεωργάκη Σούτσο από τις αρχές της δεκαετίας του 1790 και προφανώς κρίθηκε απαραίτητο για να ξεχωρίζουν τα παιδιά του μεγάλου δραγουμάνου/διερμηνέα Νικολάου Σούτσου από τα πολυάριθμα ξαδέλφια τους και ειδικά από τον εξάδελφο και συνώνυμό του, οσπαδάριο Γεωργάκη Σούτσο, γιο του Αλέξανδρου που κρέμασαν οι Τούρκοι το 1759.

Όπως και άλλοι φαναριώτες, ο Γεωργάκης γνώριζε ιταλικά και γαλλικά, είχε στην διάθεσή του τη βιβλιοθήκη του παππού του Κωνσταντίνου Δράκου και του πατέρα του Νικολάου Σούτσου, πλούσια συλλογή βιβλίων, που ο μέγας διερμηνέας είχε αποφασίσει να χαρίσει στην Πατριαρχική Σχολή. Είναι πιθανό επίσης, πως ο Γεωργάκης είχε σχέσεις με τον κύκλο των λογίων γύρω από την αυλή του Μιχαήλ Σούτσου στην Βλαχία το 1783-1786. Μάλιστα στην αυλή αυτή, το έτος 1784, τοποθετείται όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η πρώτη πιθανή ερασιτεχνική θεατρική παράσταση, κατά την οποία παίχθηκε ιταλική κωμωδία σε μετάφραση[40].

Ο Γεώργιος Ν. Σούτσος εμφανίστηκε δημόσια στα Ελληνικά γράμματα, το 1804 και το 1805 με δύο τυπωμένα έργα.

Το πρώτο είναι "*Ο πιστός Βοσκός*" του B. Guarini (1804) όπου αναγράφεται πως η μετάφραση έγινε "*παρά του Γεωργίου Σούτσου, υιού του εν Μακαρία τη λήξει γενομένου Νικολάου Σούτζου, Μεγάλου Διερμηνευτικού της Κραταιάς Βασιλείας*".

Το δεύτερο βιβλίο, τυπώθηκε από τον ίδιο εκδότη στη Βενετία το 1805 και αποτελείται από τέσσερα πρωτότυπα μικρά θεατρικά ή θεατρόμορφα κείμενα με τον γενικό τίτλο "*Πονήματα τινά δραματικά, συντεθέντα παρά του Γεωργίου, υιού του Νικολάου Σούτζου, ποτέ μεγάλου Διερμηνευτικού της Κραταιάς των Οθωμανών Βασιλείας*"[41].

Εν τούτοις, φαίνεται πως ο Γεώργιος Σούτσος είχε αρχίσει τη λογοτεχνική του δραστηριότητα πολύ νωρίτερα, ίσως και πριν το 1785, αποκτώντας και φήμη κυρίως από τις στιχουργικές του επιδόσεις, ήταν όμως γνωστός και ως μεταφραστής θεατρικών έργων.

Στην ίδια περίοδο, πριν από το 1800, ανάγεται η πληροφορία που κατέγραψε ο Γεώργιος Ζαβίρας, σύμφωνα με την οποία ο "*Γεώργιος Νικολάου βόδα του Σούτζου, μετέφρασεν εκ της ιταλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον* ***έξ τραγωδίας*** *του Μεταστασίου αι οποίαι εξεδόθησαν Ενετίησιν τω 1779...*"[42].

39. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.
40. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.
41. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.
42. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.

Η δίτομη έκδοση με τα έξι δράματα του Μεταστάσιου (*Αρταξέρξης, Ανδριανός εν Συρία, Δημήτριος, Η ευσπλαχνία του Τίτου, Σιρόης, Κάτων εν Ιτύκη*), δεν είχε ένδειξη μεταφραστή ούτε το 1779 ούτε όταν ξανατυπώθηκε, πάλι στη Βενετία, το 1806.

Η αδημοσίευτη, ώς το 1872 απογραφή των "*πεπαιδευμένων Ελλήνων*" από τον Ζαβίρα ήταν και παραμένει η μόνη πηγή, σύμφωνα με την οποία, αυτό το τόσο σημαντικό έργο προσγράφεται στον Γ.Ν. Σούτσο.

Στο έργο "*Ο πιστός Βοσκός*" του B. Guarini (1804), που μετέφρασε ο Γ. Σούτσος, τα έμμετρα μέρη πρέπει να θεωρηθούν ελεύθερη μετάφραση, ή διασκευή του ιταλικού πρωτοτύπου. Σε ορισμένα σημεία μάλιστα που η απόδοση εμφανίζεται "*άνετη*", ο μεταφραστής έχει εγκαταλείψει εντελώς το ιταλικό κείμενο, όπως για παράδειγμα το παρακάτω απόσπασμα (*πράξη Γ', σκηνή στ'*) που ψάλλει ο απελπισμένος εραστής-βοσκός Μυρτίλλος:

Καθώς χορτάτου νους δεν το βάζει,
Ο πεινασμένος τι δοκιμάζει.
Καθώς δεν νοιώθει την δυστυχίαν,
Ένας που είναι εις ευτυχίαν.
Καθώς δεν ξεύρει ο ενδυμένος,
Τι πάσχει ένας ξεγυμνωμένος
Ούτω νομίζω κ' εσύ δεν ξεύρεις,
Ούτε ποτέ σου μπορείς να εύρης.
Των επώδυνων παθών το πλήθος,
που νοιώθω μέσα σ' αυτό το στήθος.
Ούτε την ύλην που το φλογίζει.
Και μέρα νύκτα το βασανίζει[43].

Άλλοτε πάλι, ο Δραγουμανάκης χρησιμοποιεί έτοιμο υλικό από δικά του στιχουργήματα που είχαν κυκλοφορήσει ανώνυμα, για να καλύψει τα έμμετρα μέρη του έργου:

Κακόν χρόνο ν' άχοιν όλ' οι φθονεροί
Ως πολλά κακούργοι και φαρμακεροί.

Η χωρισμένη σε δύο μικρές πράξεις αλληγορία "*Αυλικός ο πεφωτισμένος*", αποκαλύπτει τις πληγές που ο Γ. Σούτσος θέλει να καυτηριάσει στο φαναριώτικο αυλικό περιβάλλον.

Ο ήρωας του έργου, θα μάθει ότι στις αυλές κυριαρχεί η υποκρισία, η κολακεία, η απάτη, η ασωτεία και πως αν κάποιος θέλει να αναδειχθεί και να ευδοκιμήσει σ' αυτό το κλίμα, πρέπει να γίνει ο ίδιος υποκριτής, κόλακας, ραδιούργος.

Πολύ διαφορετικό και πιο διασκεδαστικό, είναι το τρίπρακτο έργο, "*Η πατρίς των*

43. Βλ. σχετ. Λ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.

τρελλών", το οποίο δικαιούται αναμφισβήτητα, να διεκδικήσει το χαρακτηριστικό της **κωμωδίας**, αφού εδώ ο Γ. Σούτσος δεν καταγγέλει απλώς την φαναριώτικη εποχή του, αλλά διακωμωδεί, στιγματίζοντας τα πρόσωπα και τα ελαττώματά τους με γνήσια κωμικά μέσα. Το κυριάρχο στοιχείο στην κωμωδία είναι το θέμα του χρήματος, με τις δύο ακραίες του μορφές, δηλαδή την εκτροπή της αλόγιστης δαπάνης και την φιλαργυρία, ενώ παράλληλα επαναλαμβάνονται οι νύξεις για το ρόλο που παίζει το συμφέρον στις ανθρώπινες σχέσεις. Στο έργο, ο άσωτος Ποταμόρρυτος, αφού ξόδεψε όλη την πατρική του περιουσία σε γλέντια και διασκεδάσεις, έμεινε μόνος γιατί: "*οι φίλοι μου ετελείωσαν ευθύς οπού ετελείωσαν και οι παράδες μου*".

Ενώ η άποψη του δραγουμανάκη για την αστάθεια του χρήματος εκφράζεται στο παρακάτω καταστιχάκι του:

Τα άσπρα είναι στρογγυλά, και ως ρεύστά δεν μένουν.
Μετακινούνται συνεχώς, δυσκόλως παραμένουν,
Έρχονται, και παρέρχονται, ταχέως φεύγουν, τρέχουν,
Και σταθεράν και πάγιον μονήν ποτέ δεν έχουν.
Ποτέ εδώ ευρίσκονται, και πότε μεταβαίνουν,
Και μ' ευκολίαν πάντοτε στο χέρι δεν εμβαίνουν,
Ωσάν χελώνη περπατούν, ως αστραπή ευγαίνουν,
Χωρίς ποδάρια έρχονται, και με πτερά πηγαίνουν[44].

Στο εν λόγω σύντομο τρίπρακτο, οι ήρωες φαίνονται να λένε πολλά τραγούδια, που μαζί με τις μικρές έμμετρες παρεμβάσεις προσδίδουν έναν πιο εύθυμο και θεατρικό τόνο στο έργο. Ίσως το κείμενο αυτό αποτελεί τον πρόδρομο της "**κωμωδίας μετ' ασμάτων** "που επικράτησε στην Ελληνική σκηνή μετά το 1870.

Η **πατρίς των τρελλών**, κρίθηκε σαν ένα πολύ ιδιόρρυθμο έργο, ιδιαίτερα για το ότι στο τέλος δίνει την εικόνα του "*οικουμενικού φρενοκομείου*" με το εξής τραγούδι:

Εις τον κόμον οι τρελοί είναι διασκορπισμένοι
Δια τούτο και πατρίς των τρελλών η Οικουμένη.
Και εχέφρονες πολλοί αγκαλιά να κατοικούσι,
Πλην κατά τον αριθμόν οι τρελλοί υπερτερούσιν.
Ο τρελλός εδώ στην γην ως εχέφρων επαινείται,
Και ο εμφρων ως τρελλός πανταχού κατηγορείται,
Όθεν σύγχισις πολλή, ταραχή, πυργοποιία
Αδικία συνεχής, και ολίγη ευποιία"[45].

Η έρευνα απέδειξε πως, το παραπάνω ιδόρρυθμο τρίπρακτο του Γ. Σούτσου, είναι πολύ στενά εξαρτημένο από την ελαφρά κωμωδία (*dramma giocoso*) του Carlo Goldoni

44. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.
45. Βλ. σχετ. Δ. Σπάθη, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, εκδ. Κέδρος.

με τον τίτλο *Arcifanfano re dei matti*, από την οποία ο έλληνας συγγραφέας έχει δανειστεί το θέμα, τα βασικά πρόσωπα και τα κύρια συσταστικά της δομής του έργου, ενώ τα τραγουδάκια είναι δικά του.

Εκτός όμως από τον δραγουμανάκη, μια νέα γυναίκα και συγκεκριμένα η κόρη του άρχοντα Ιω. Καρατζά, δομνίτσα Ραλλού Καρατζά, θεωρείται από τους Ρουμάνους, ως η θεμελιώτρια του θεάτρου στην χώρα τους, αφού πριν απ' αυτήν υπήρχαν εκεί μόνον πλανώδιοι γελωτοποιοί, σχοινοβάτες και σαλτιμπάγκοι.

Σε ολόκληρο το Βουκουρέστι όπως λέει ο Ιόν Γκίκα, υπήρχε μόνον ένα πιάνο και μία άρπα, ενώ η μουσική εκαλλιεργείτο από τους λαουτιέρηδες και τους ψάλτες[46].

Κατά τον Ιόν Γκίκα, η δομνίτσα Ραλλού, συνέστησε τον πρώτο θίασο από Έλληνες μαθητές της Ελληνικής σχολής Μαγκουρεάνου, ο οποίος, την 10η Ιανουαρίου 1810, έκανε την πρώτη του δημόσια εμφάνιση επί σκηνής, εντός κήπου στην Θέση Ποδοσόι, προς τιμή του οθωμανού απεσταλμένου της Πύλης, με το διασκευασμένο έργο από τον δάσκαλο Κων/νο Ιατρόπουλο, υπό τον τίτλο ΦΩΚΙΩΝ[47].

Το 1817, μετέτρεψε μια σάλα του πατρικού της σπιτιού σε θέατρο, ενώ την ίδια χρονιά στο Βουκουρέστι, ο πατέρας της έκτισε μία δήθεν λέσχη, αλλά ουσιαστικά θέατρο, στο οποίο η Ραλλού με τον θίασό της παρουσίαζαν αρχαία Ελληνικά, αλλά Γαλλικά έργα σαν τον Ιούνιο Βρούτο του Βολταίρου και τον Ορέστη του Αλφιέρι.

Αρωγοί της δομνίτσας Ραλλού Καρατζά, ήταν αφενός ο πατέρας της και αφετέρου ισχυρά στελέχη της Φιλικής Εταιρείας, σαν τους Νεόφυτο Δούκα, Γεώργιο Λεβέντη, Μιχ. Χρηστερή, αλλά και ο Γεωργάκης Ολύμπιος, ή καθηγητές σαν τους Κων/νο Ιατρόπουλο, Κων/νο Αργυρόπουλο και τον ποιητή Α0. Χριστόπουλο.

Δεδομένου ότι το θέατρό της, εξυπηρετούσε με τις παραστάσεις του, τους σκοπούς της Φιλικής Εταιρείας, το 1818 σταμάτησε με διαταγή του σουλτάνου, ο δε πατέρας της φυγαδεύθηκε στην Τρανσυλβανία, την Ουγγαρία, την Αυστρία, την Γενεύη, την Πίζα και την Αθήνα[48].

Παρά την φυγή της οικογενείας Καρατζά, οι εναπομείναντες αρωγοί της δομνίτσας Ραλλού, προσπάθησαν και τελικά κατάφεραν να ξαναλειτουργήσουν το εν λόγω θέατρο παίζοντας έργα όπως ο Τιμολέων του Ζαμπέλιου, η Φαίδρα του Ρακίνα, η Ασπασία του Ιακωβ. Ρίζου Νερουλού κ.ά., ενώ εφανίσθηκαν και "*δέσποιναι*" ως ηθοποιοί.

Στην *Φαίδρα*, τον ρόλο της Οινώνης, ερμήνευσε η Μαριγώ Θ. Αλκαίου και την ομώνυμο ρόλο της Φαίδρας, η Μαργιώρα Μπογδανέσκου. Στον *Ιούνιο Βρούτο*, η εκ Θεσ/νίκης Κάκη-Μαρία Παπαϊωάννου, ερμήνευσε την Τυλλία. Η δομνίτσα Σμαραγδίτσα Γκίκα, ερμήνευσε τόσο καλά τον ρόλο της *Κλυταιμνήστρας*, που της έμεινε ο ρόλος ως παρατσούκλι[49].

Αλλά και στο φανάρι της Πόλης, όπως μας πληροφορεί ο Αλ. Ρίζος Ραγκαβής, σκαρώνονταν ιδιωτικές κατ' οίκον θεατρικές παραστάσεις, σαν αυτές που δίνονταν

46. Βλ. σχετ. Κούλα Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες*, εκδ. Φιλιππότη, σελ. 58.
47. Βλ. σχετ. Κούλα Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες*, εκδ. Φιλιππότη, σελ. 58.
48. Βλ. σχετ. Κούλα Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες*, εκδ. Φιλιππότη, σελ. 69.
49. Βλ. σχετ. Κούλα Ξηραδάκη, *Φαναριώτισσες*, εκδ. Φιλιππότη, σελ. 79.

στο σπίτι του Αλ. Σούτσου στο Μέγα Ρεύμα το 1807, με πρωταγωνίστρια του έργου του Βολταίρου "*Μερόπη*", την κόρη του άρχοντα Ραλλού Αλ. Σούτσου, τον νεαρό ηγεμονοπαίδα Νικ. Αριστάρχη και την αδελφή του Ελένη[50].

Ο συνδετικός κρίκος, ή "*μεταβατικό στάδιο*" μεταξύ του "*κατ' οίκον - ιδιωτικού*" φαναριώτικου θεάτρου και του πρώτου Ελληνικού "*δημοσίου*", που πραγματοποιήθηκε στην Πόλη το 1858, βρίσκεται στο μεσοδιάστημα, δηλαδή στις αρχές και προς τα μέσα του 19ου αιώνα.

Το πρώτο Ελληνικό έργο που εκδόθηκε στην Κων/πολη μετά το 1821 και μάλιστα πρωτότυπο, ήταν το έμμετρο δράμα "*Επάνοδος, ήτοι, το Φανάρι του Διογένους*", του αρχιμανδρίτη Αγάπιου Χαπίπη, το 1836[51].

Ακολούθησαν έργα σαν το *Σωκράτη* - 1839, τον *Μαργαρίτη* - 1840, *Μισέ Κωζής* - 1850, η *Βαβυλωνία* - 1856, τα *δικηγορικά γελοία* - 1853 και άλλα πολλά[52].

Δεδομένου ότι οι οθωμανοί ήταν πάντοτε διστακτικοί προς την δυτικότροπη θεατρική τέχνη, επαναπαυμένοι στις λαϊκές μορφές του περιφερόμενου θεάτρου, του Ortaoyonu και του Karagöz, δεν ασχολήθηκαν με την δημιουργία μονίμων θεατρικών χώρων, παρά μόνον μετά την Τανζιμάτ (*μεταρρύθμιση*) και το Χάτι-Χουμαγιούν έδωσαν ελευθερία κινήσεως και δημιουργίας στις εθνικές κοινότητες.

Στον θεατρικό τομέα, όπως μας πληροφορεί η εφημερίδα *Νεολόγος* (*αριθμ. φ. 1997/30.09.1875*), είχαν αναπτύξει μεγάλη δράση, οι Ιταλοί, οι Γάλλοι και οι Αρμένιοι, ιδρύοντας συγχρόνως και τα θέατρά τους από το 1850, σε αντίθεση με τους Έλληνες, που παρά την πληθυσμιακή τους πλειοψηφία έναντι των προηγουμένων, στερούνταν Θεάτρου, ο δε πρώτος Ελληνικός θίασος που εμφανίσθηκε στην Πόλη θεωρείται του Ζακυνθινού Διον. Ταβουλάρη το 1858[53].

Τα παραπάνω τρία θέατρα, κυρίως λειτουργούσαν με μετακλητούς θιάσους από την Ιταλία και την Γαλλία, ενώ οι Αρμένιοι θεωρούνται ως οι πρώτοι οθωμανοί ηθοποιοί.

Ήταν πολύ συνηθισμένο να βλέπεις στην Κων/πολη να φτάνουν ηθοποιοί σαν την Sarah Bernhardt, το 1888, ή τον Γάλλο Mounet Sully και τον Γερμανό Adalbert Matkowsky.

Οι Έλληνες της αριστοκρατίας έδειχαν να προτιμούν τα Ευρωπαϊκά θεάματα, κατηγορώντας τα αντίστοιχα Ελληνικά, μάλλον αδίκως, ως κακής ποιότητας, αναγκάζοντας έτσι τους ηθοποιούς να επιλέγουν ελαφρότερο ρεπερτόριο και περισσότερο εύπεπτη θεματολογία, προκειμένου να προσελκύσουν το μεσοαστικό και λαϊκό Ελληνικό κοινό της Πόλης.

Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δίνουν τις παραστάσεις τους σε Καφέ Αμάν ή Καφέ Σαντάν, εναλλάξ με τις παραστάσεις του karagöz, του Φασουλή και των Ευρωπαϊκών

50. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 120.

51. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 123.

52. Βλ. σχετ. Π. Παναγιωτούνη, *Επίτομη ιστορία νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Σχολής Σταυράκου.

53. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 101.

ή Ανατολίτικων "*μπαλλέτων*", με συνέπεια την χαλάρωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του κοινού[54].

Το Πατριαρχείο, παρά την όποια συντηρητικότητά του, μπορούμε να πούμε πως κράτησε ουδέτερη στάση απέναντι στους θεατρανθρώπους, παρά τις κατά καιρούς απαγορεύσεις παραστάσεων, σαν αυτή που οργάνωσε η επιτροπή οικονομικής ενίσχυσης του Αγ. Νικολάου, στο Τοπ Καπί, για οικονομική ενίσχυση του ναού και η οποία παράσταση επρόκειτο να παιχθεί στο Καπηλειό του Χατζηγιάγκου, την 6η Νοεμβρίου 1871[55].

Η οθωμανική διοίκηση, ασκούσε λογοκρισία στις θεατρικές παραστάσεις, όπου ο κάθε "*θεατρώνης*", ήταν υποχρεωμένος να πάρει ειδική άδεια από το δημοτικό συμβούλιο και την αστυνομία. Για να εκδοθεί η σχετική άδεια, επροηγείτο έγκριση της επιτροπής λογοκρισίας.

Απ' ότι γνωρίζουμε η πρώτη λογοκρισία επί Ελληνικού έργου, επεβλήθη τον Ιούλιο του 1860, όταν κατά την διάρκεια της παράστασης του "Αριστοδήμου", εμφανίσθηκε επί σκηνής η Ελληνική σημαία, οπότε το έργο "*κατέβηκε*" άρον-άρον![56].

Έκτοτε όλες οι Ελληνικές "*πατριωτικές* "παραστάσεις με τίτλους όπως, *Μ. Μπότσαρης*, *Γ. Καραϊσκάκης* κ.λπ., "*ανέβκαιναν*", συγκεκαλλυμένες με διαφορετικά ονόματα.

Παρά ταύτα, με δεδομένη την "*ισοπολιτεία*" του Χάτι-Χουμαγιούν, οι οθωμανοί σουλτάνοι σαν τους Αβδούλ Μετζίτ ή τον Αβδούλ Αζίζ, έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς το Ευρωπαϊκό, εν *Κων/πόλει θέατρο*, το δε Αρμενικό το θεωρούσαν ως γνήσιο οθωμανικό, όχι όμως και για το Ελληνικό, απέναντι στο οποίο κρατούσαν απλώς "*ανεκτική*" στάση. Οι Έλληνες πάλι από την πλευρά τους, στα πλαίσια της *καλής πίστης*, ειδικά μετά το 1887, άρχισαν να ψάλλουν πριν τις παραστάσεις τους, τον ύμνο *Χαμηδιέ*, για την μακροημέρευση και την υγεία του Σουλτάνου![57].

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο πρώτος Ελληνικός θίασος της Κων/πολης το 1858, ήταν *Ελλαδίτικος* και μάλιστα κυρίως Επτανησιακός, -αν αυτό σημαίνει κάτι–, αποτελούμενος από τους Ζακυνθινούς Διον. Ταβουλάρη, Ιωάν. Μαρκεσίνη, Δημ. Μάργαιρη, Ιωάν. Μπαμπάση, Ανδρ. Τζάλα, ο Κεφαλλονίτης Ευαγ. Λούτζης και ο Αιγιώτης Βασ. Καλλιμαχόπουλος ή Ανδρονόπουλος.

Το θεατρικό αυτό μπουλούκι, βρήκε στέγη στο *Καφενείο των Πουλιών* στο Γαλατά, ενώ δεν άργησε να αποκτήσει και γυναίκα ηθοποιό, τη Σμαράγδα Σιρμακέζη. Παρά τις όποιες αντιξοότητες, το 1869 εμφανίστηκε στο Ιταλικό θέατρο Ναούμ, ενώ ο θίασος εμπλουτίστηκε με τον δικηγόρο Παν. πανά, τη Σοφία Πολιτοπούλου, ο Γ. Νικηφόρος κ.ά.[58].

---

54. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 105.

55. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

56. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 97.

57. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996, σελ. 93.

58. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

Ακολούθησαν και άλλοι θίασοι σαν του Παντελή Σούτσα, το 1863, του Δημοσθένη Αλεξιάδη το 1871, με μεγάλη πρωταγωνίστρια την Πιπίνα Βονασέρα, του Μιχ. Αρνιωτάκη το 1880, ο οποίος συνενώθηκε με τον θίασο του Δ. Αλεξιάδη, ο θίασος του Νικ. Λεκατσά το 1883.

Επίσης ο θίασος του Γεωργ. Πετρίδη το 1895, της Κων/πολίτισσας Αικατερίνης Βερώνη το 1894, ενώ είχαν προηγηθεί δύο εμφανίσεις της στην Σμύρνη το 1889 και το 1894[59].

Οι παραπάνω, θεωρούνται από τους ερευνητές του νεοελληνικού θεάτρου ως πρωτεύοντες θίασοι, σ' αυτούς όμως προσθέτουν και κάποιους ελάσσονες, σαν του Συριανού Ιωαν. Κυριακού, το 1868, τον θίασο "*Αριστοφάνης*" του Δημ. Νέρη το 1871, του Αντωνίου Τασσόγλου το 1869, του Ξεν. Ησαΐα το 1887, του Κων/νου Χαλκιόπουλου το 1878, του Θεμ. Βερώνη το 1880, του Δημ. Κοτοπούλη το 1879, του Κων/νου Σ. Πέρβελη το 1888, του Παντελή Δεπάστα το 1893, του Δ. Καζούρη - Θ. Ποφάντη το 1894, του Ιωάννη Πετρίδη το 1895, του Ευτυχ. Βονασέρα το 1899, ενώ δεν εξέλειπε και ο θεατρικός ερασιτεχνισμός από τους ντόπιους Κων/πολίτες, με θιάσους - φιλοπρόοδα σωματεία, των οποίων *οὐκ ἔστιν ἀριθμός*![60].

Το πρώτο χρονολογικά θέατρο της Πόλης κτίσθηκε το 1849 στο Σταυροδρόμιον, με 1.400-1.500 θέσεις και πήρε το όνομα του ιδρυτή του, Ιωσήφ Ναούμ και εκεί δίνονταν κυρίως Ιταλικές παραστάσεις.

Πάντως η Αθήνα είχε προηγηθεί με την ξύλινη παράγκα που είχε στήσει για θέατρο στην γωνία Αιόλου και Γ. Σταύρου, ο Αθ. Σκοντζόπουλος το καλοκαίρι του 1836, στην οποία παίχθηκαν τα *Ολύμπια* του Μεταστάσιου σε μετάφραση του Ρήγα.

Το πρώτο Αθηναϊκό λιθόκτιστο θέατρο ήταν του *Μπούκουρα*, το 1840 στο οποίο παίχθηκε η *Λοινκία ντε Λαμερμούρ* από ιταλικό θίασο, ενώ ο πρώτος Ελληνικός θίασος που έπαιξε ήταν του Καστόρχη από την Σύρο, με το έργο *Βρούτος* του Βολταίρου.

Ως πρώτοι ηθοποιοί που ξεχώρισαν λόγω της συνεχούς συμμετοχής τους στα έργα ήταν ο Θ. Ορφανίδης (1844), ο Ιωαν. Κούγκουλης, ο Σωτ. Καρτέσιος, ο Λ. Καπέλλας, ο Ξεν. Αλκαίος, ο Αθ. Σίσυφος, καθώς και μία γυναίκα η Αικατερίνη Παναγιώτου που έπαιξε με προτροπή του Δημ. Φωτήλα και φυσικά οι πρώτοι "*γνήσιοι*" επαγγελματίες Δ. Ταβουλάρης και Παντ. Σούτσας[61].

Στο Φανάρι της Κων/πολης, υπήρχε το θέατρο της λέσχης "*Μνημοσύνη*", κτισμένο από ξύλο το 1862, στο οποίο παιζόντουσαν Ελληνικές παραστάσεις έως το 1913 που γκρεμίστηκε για να γίνει ναυπηγείο.

Το Γαλλικό θέατρο, στεγαζόταν στην αρχικώς κατασκευασμένη για χορό αίθουσα με την ονομασία "*Κρυστάλλινον Παλάτιον*", παλαιάς κατοικίας ιδιοκτησίας Δεστουνιάνη στην λεωφόρο Ιστικλάλ στο Πέραν και εκμεταλλεύσεως Σάλλα, ο οποίος το 1865 μετέτρεψε την αίθουσα σε θέατρο.

---

59. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

60. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

61. Βλ. σχετ. Π. Παναγιωτούνη, *Επίτομη ιστορία νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Σχολής Σταυράκου.

Το θέατρο Βυξαντινόν Αλκαζάρ, στην μεγάλη οδό του Σταυροδρομίου, χρονολογείται από το 1867, πλην όμως καταστράφηκε από πυρκαγιά το 1892.

Στον κήπο Ομονοίας, υπήρχε το ομώνυμο θέατρο από το 1875, ενώ σύγχρονό του ήταν στο Πέραν και το θέταρο Croissant.

Ο Κεφαλλονίτης Νικ. Μεταξάτος, ήταν ο ιδιοκτήτης του θεάτρου Αλάμπρα ή Βαριετέ στο Πέραν. Στην ίδια περιοχή ήταν και το θέταρο Βερδή, πρώην Ελδοράδο, των αδελφών Δάνδολου.

Στον δημαρχιακό κήπο εν Μνηματακίοις, στο Πέραν, βρισκόταν το ομώνυμο θέατρο, που ουσιαστικά ήταν παραπήγματα σε μορφή σκηνής, τέλος υπήρχαν και το θέατρο Ιπποδρομίου, πίσω από το θέατρο Βέρδη στο Πέραν, καθώς και το Θέατρο Γεδίκ -Πασά ή Osmaniye, ιδιοκτησίας του οθωμανικού αυτοκρατορικού οίκου, κτισμένο το 1867[62].

Εκτός από τα κεντρικά θέατρα, υπήρχαν και τα λεγόμενα περιφερειακά, σε περιοχές όπως το Μπουγιούκ Ντερέ, το Μπογιατζήκιοϊ, τα θέατρα Ευρώπη, Λαού και Αμερικής στο Γαλατά, στο Διπλοκιόνιον, στο Μακρυχώρι, στο Μέγα Ρεύμα, στο Ορτάκιοϊ, στα ταταύλα, στα Ψωμαθειά, στη Χάλκη, στην Χαλκηδόνα, στην Χρυσούπολη.

Στο πρόσφατα εκδοθέν βιβλίο με τίτλο "*Η Κων/πολις, εκδ. Σταμούλης 2001*", του ιταλού περιηγητή Εδμόνδου ντε Αμίτσι, (1878) επαληθεύονται τα παραπάνω, ενώ μας δίδονται επιπρόσθετες πληροφορίες για γυρολόγους ηθοποιούς και μουσικούς στις γειτονιές της Πόλης, όπως ακριβώς συνέβαινε και τους προηγούμενους αιώνες της οθωμανικής αυτοκρατορίας και παρά τον λεγόμενο "*εκσυγχρονισμό της*"!

Επίσης ο Π.Κ. Ενεπεκίδης, στο ομοίως νεοεκδοθέν βιβλίο του από τις εκδ. Λιβάνη με τίτλο: "*Μικρασιατικά - Κρητικά - Ηπειρωτικά 1816-1931*", αναφέρει ως πηγή τον γερμανό περιηγητή του 1836 *Karl Koch*, ο οποίος φιλοξενήθηκε στο σπίτι ενός ξεπεσμένου ιταλού ηθοποιού και τραγουδιστή στην Τραπεζούντα του Πόντου. Για να φτάσει στον Πόντο ο ιταλός ηθοποιός-τραγουδιστής, σημαίνει πως παρά τον ξεπεσμό του, υπήρχε ενδιαφέρον στην περιοχή για το μουσικοθεατρικό θέαμα που παρουσίαζε.

Εκείνη την περίοδο, φαίνεται πως το Ιταλικό θέατρο και η οπερέττα, είχαν επιρροάσει πάρα πολύ το οθωμανικό θέατρο και τους εκφραστές του (*αρμένιους και ρωμηούς κυρίως*), όχι μόνον σε τεχνικές παιξίματος, αλλά και στην ορολογία, όπως την *σκηνή* που την έλεγαν *sahano*, το *παρασκήνιο* που στα τουρκικά λεγόταν *Koyuntu*, αλλά το έλεγαν *bosko*, το χειροκρότημα *furi* κ.ο.κ.

Εδώ όμως πρέπει να γίνει μια ιδιαίτερη αναφορά στα τραγούδια που λέγονταν μεταξύ των θεατρικών πράξεων, είτε με την μορφή του σόλο, είτε σαν ντουέτο, στηριζόμενα μεν μουσικά στα makam, αλλά παιγμένα με δυτικά όργανα. Αυτά τα θεατρικά τραγούδια ήταν τα ***Kanto.***

Τα τραγούδια αυτά, μπορούμε σύμφωνα με τον Cemal Ünlü[63] να τα χωρίσουμε σε δύο βασικές περιόδους, στην οθωμανική και σε αυτή της Κεμαλικής δημοκρατίας.

Το *Kanto*, φαίνεται πως στέριωσε σε οθωμανικό έδαφος, στα μουσικά θέατρα του

62. Βλ. σχετ. Χρυσοθ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη τον 19ο αιώνα*, εκδ. Νέος κύκλος Κων/πολιτών, Αθήνα 1996.

63. Βλ. σχετ. Kantolar 1905-1945, *Arsiv serisi*, KALAN.

Γαλατά, την περιοχή δηλαδή που σύχναζαν ναυτικοί και άνθρωποι της πιάτσας, παλικαράδες κ.λπ., όπως γλαφυρώτατα περιγράφει ο Rasim Bey στην νουβέλα του με τίτλο Fuhs-i Aktit.

Στον αντίποδα του Γαλατά, λειτουργούσαν τα μουσικά θέατρα του Direklerarasi, όπου και εκεί έβγαλε ρίζες το *Kanto*, αλλά σε μια πιο οικογενειακή ατμόσφαιρα, με τις ορχήστρες του Kel Hasan και του Abdi Efendi αποτελούμενες από τρομπέττες, τρομπόνια, βιολιά, τύμπανα και κύμβακα, να παίζουν έξω από τα θεατρικά παραπήγματα, γνωστά τραγούδια της εποχή και διάφορα Μαρς, για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του κοινού, ακόμα και μία ώρα πριν την παράσταση, τελειώνοντας πάντα με το *Σμυρναίικο Μαρς*.

Όπως αναφέρει ο *Cemal Unlü*, οι τραγουδιστές του *Kanto*, ήταν συχνά και οι συνθέτες του, οι δε μελωδίες, παρότι φαίνονταν "*απλές*", τα φωνητικά μέρη τους απαιτούσαν μεγάλα προσόντα για να αποδοθούν. Οι συνθέσεις ήταν επάνω σε makam, όπως το rast, huzzam, hicaz, huseyni ή το Nihavent, παιζόντουσαν με δυτικά κυρίως μουσικά όργανα, είχαν δυτικότροπη χροιά, ενώ οι παρτιτούρες με πεντάγραμμο, αν και υπήρχαν, δεν χρησιμοποιούνταν ιδιαιτέρως μιας και προτιμούσαν την απομνημόνευση.

Στην πρώιμη Κεμαλική περίοδο, το *Kanto* πέρασε κρίση και παρότι βγήκαν στην *σκηνή* Τουρκάλες ηθοποιοί-τραγουδίστριες, (*αφού μέχρι τότε το μονοπώλιο το είχαν οι Αρμένιες, οι Ρωμηές και οι δυτικές με τα ονόματα Pepron, Karakas, Haim, Samran, Peruz,Küciik Verjin, Amelya hanim*), εξωβελίστηκε από το tango, το charleston και το fox trot, έως το 1935 που φάνηκε να ξανανακαλύπτεται με την μετακίνησή του από την σκηνή στα στούντια ηχογραφήσεων.

Βέβαια στα στούντιο μεταλλάχθηκε σύμφωνα με τα ήθη της μεσοπολεμικής περιόδου, ενώ δημιουργήθηκαν και νέες συνθέσεις για την απελευθέρωση κυρίως της γυναίκας από τον σκληρό ισλαμικό νόμο, σαν το *sarhos Kizlar* (*μεθυσμένα κορίτσια*), που θυμίζει την αντίστοιχη Ελληνική "*Βαλεντίνα*", ή το *sofor kadınlar* (*σωφερίνες*), που θυμίζει το αντίστοιχο Ελληνικό "*Εγώ είμαι η νέα γυναίκα, που θα καπνίζω και θα γυρίζω...*", το *Daktilo* (*δακτυλογράφος*) και άλλα πολλά.

Γ. Το Λαϊκό Θέατρο σκιών (Karagöz)

Για το θέμα της προελεύσεως του θεάτρου σκιών, έχουν γραφτεί ήδη πάρα πολλά, τόσο από ξένους, όσο και από Έλληνες και Τούρκους μελετητές αυτής της λαϊκής θεατρικής έκφρασης με σκιές από φιγούρες.

Οι βασικές απόψεις μπορούν "*χοντρικά*" να συνοψιστούν σε δύο. Μία που αποδέχεται την ασιατική του προέλευση και μία άλλη που αποδέχεται την αρχαιοελληνική, όπως αυτή διαμορφώθηκε, ανά τους αιώνες, με το Ελληνιστικό, ρωμαϊκό και Βυζαντινό μιμοθέατρο και κοινκλοθέατρο, το οποίο σε συνδυασμό με την τεχνική του "*μπερντέ και της σκιάς που δημιουργούσε το κερί*", κατέληξε στον οθωμανικό Karagöz, του οποίου μάλλον, κύριοι φορείς διαδόσεως, αλλά και Καραγκιοζοπαίκτες, ήταν οι Τσιγγάνοι.

Ο R. Pischel πιστεύει ότι, γενέτειρα του θεάτρου αυτού, είναι η Ινδία, απ' όπου και

διαδώθηκε στον υπόλοιπο κόσμο. Αντίθετα ο Jacob, αν και δεν συμφωνεί με τον Pischel, εν τούτοις δέχεται σαν ενδεχόμενο, την περίπτωση που θέλει τους γύφτους, που ζούσαν στο βορειοδυτικό τμήμα της Ινδίας, κατά το πέρασμά τους από την Ασία, να μετέφεραν μαζί τους ώς την οθωμανική αυτοκρατορία το είδος αυτό[64].

Και ίσως τελικά το ανωτέρω να ευσταθεί, αφού όπως απέδειξε ο Pischel, οι τσιγγάνοι συνέβαλαν στη διάδοση του θεάτρου μαριονεττών. Μάλλον γι' αυτό ο Evliya, υποστηρίζει ότι ο *ιστορικός* Καραγκιόζης ήταν τσιγγάνος, ενώ ακόμα και σήμερα, πολλές φορές στη σκηνή των σκιών, ο Καραγκιόζης χαιρετά με τον τσιγγάνικο χαιρετισμό "*Zombornos Keros*".

Παρόλο, όμως που ο Jacob, τροφοδοτεί την παραπάνω θεωρία του με επιπρόσθετα στοιχεία, τελικά, ο ίδιος πιστεύει ότι το θέατρο σκιών ξεκινάει από την Κίνα και μεταφέρθηκε δυτικά από τους Μογγόλους και τους Τούρκους της κεντρικής Ασιάς.

Η άλλη βασική θεωρία, που είναι ιδιαίτερα προσφιλής στην Ελλάδα, μιας και τονίζει την ελληνική καταγωγή αυτής της λαϊκής έκφρασης, είναι αυτή του H. Reich, όπου σημειώνονται οι ομοιότητές της με τον μίμο.

Ο H. Reich είναι ο πρώτος ερευνητής, που συνδύασε το θέατρο σκιών με το μιμικό δράμα. Στη μελέτη του "*Der Mimus*", αρχίζει από τους Δωριείς μίμους στα Μέγαρα του 6ο αι. π.Χ. παρακολουθώντας την εξέλιξή τους ώς το *fabulae attelanae* και την ρωμαϊκή κωμωδία, που αργότερα εξελίχθηκε στην commedia dell' arte, η οποία με την σειρά της διατήρησε αναλλοίωτα όλα τα στοιχεία του θεάτρου των μίμων.

Η Κωνσταντινούπολη, αλλά και τα υπόλοιπα ανατολικά κέντρα διατήρησαν τον ρωμαϊκό μίμο, αφού ώς γνωστόν, την βυζαντινή εποχή, ο μίμος ήταν πολύ δημοφιλής σαν θέαμα, επιζώντας μέχρι το τέλος του μεσαίωνα, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα, με ζωντάνια και προσωπικό τρόπο, την βυζαντινή κοινωνία[65].

Οι χαρακτήρες του βυζαντινού μίμου, όπως εξάλλου και του karagöz, προέρχονται από διάφορες φυλές και κοινωνικές τάξεις, αντιπροσωπεύοντας, όλες τις πλευρές της αυτοκρατορίας.

Άνθρωποι της πιάτσας, αλλά και αραβικές φυσιογνωμίες παρουσιάζονταν στα έργα τους. Δηλαδή, τόσον ο μίμος του Βυζαντίου, όσο και ο προκάτοχός του Ελληνιστικός, αντανακλούσαν την κοινωνία της εποχής τους.

Όπως πιστεύει ο Reich, όταν οι Οθωμανοί κατέλαβαν το Βυζάντιο, ήρθαν σε επαφή με τον νεώτερο βυζαντινό μίμο και με την βοήθεια των τσιγγάνων τον μεταμόρφωσαν στο γνωστό είδος του θεάτρου σκιών. Αυτή η νέα έκφραση λοιπόν, αν και διαφορετική από τον μίμο, ουσιαστικά πηγάζει απ' αυτόν.

Ο B. Laufer υποστηρίζει κι αυτός την θέση του Reich, ότι το θέατρο σκιών δηλαδή αρχίζει στην Μεσόγειο και απλώνεται στην Ανατολή, στηριζόμενο στο αρχαιοελληνι-

64. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz*, theatre d'ombres Turc.

65. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz*, theatre d'ombres Turc και Reich, Hermann, *Der Mimus ein litterärentwickelungs - geschichtlicher versuch*, Berlin.

κό κουκλοθέατρο του Ποθηνού, αλλά και το στατό αυτόματο του Ήρωνα του Αλεξανδρέα που έπαιζε μόνο του. Επίσης ο Horowitz, δείχνει την συγγένειά του με τον βυζαντινό μίμο, και τις μαριονέτες (νευρόσπαστα) της ιδίας εποχής, ενώ ο Landau πιστεύει ότι ορισμένα στοιχεία, όπως η βωμολοχία, μάλλον προέρχονται από τον Ελληνιστικό μίμο, διαμέσου του Βυζαντίου.

Δεν αποκλείεται λέει, όλες αυτές οι θεατρικές παραδόσεις και τα στοιχεία ενός πολιτιστικού υποστρώματος πλούσιου σε δραματική έκφραση να επέδρασαν ποικιλοτρόπως πάνω στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Τα κατακτημένα εδάφη προσέφεραν πολλές ιδέες για να γίνει ο Karagöz, η κοινή συνισταμένη έκφρασή τους[66].

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα αναφορικά με την ιστορική προέλευση του θεάτρου σκιών, ας εξετάσουμε τώρα τον σχηματοποιημένο οθωμανικό Karagöz.

Υπάρχουν αρκετά στοιχεία για να πιθανολογήσουμε, ότι η πολιτική και κοινωνική σάτυρα, ήταν η βάση των πρώτων παραστάσεων του Karagöz, τουλάχιστον μέχρι την εποχή του Σουλτάνου Abdulaziz και Abdulhamit II, οπότε άρχισε και η λογοκρισία του[67].

Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, οι ξένοι περιηγητές έγραφαν ότι το θέατρο του Karagöz, χρησιμοποιείτο συχνά, σαν πολιτικό όπλο κριτικάροντας με πολύ μάλιστα έμπνευση, τις πολιτικές και κοινωνικές καταχρήσεις που μάστιζαν εκείνη την εποχή.

Ένας από αυτούς τους περιηγητές σημείωνε ότι:

> *"Σε μια χώρα όπου η εξουσία είναι απόλυτη, ο Karagöz αντιπροσωπεύει την χωρίς όρια ελευθερία. Με εξαίρεση τον Σουλτάνο, του οποίου το πρόσωπο είναι ιερό και οι πράξεις απρόσβλητες, δεν υπάρχει πρόσωπο σε όλη την Αυτοκρατορία που να ξεφεύγει από τα σατυρικά του βέλη. Καταφέρεται εναντίον του μεγάλου βεζύρη, παρενοχλεί τους πρέσβεις, επιτίθεται στους ναυάρχους της Μαύρης Θάλασσας, ή τους στρατηγούς της Κριμαίας. Το πλήθος χειροκροτεί και η κυβέρνηση ανέχεται..."*[68].

Ένας άλλος Άγγλος περιηγητής, αυτή την φορά, κατά την επίσκεψή του στην Τουρκία, βρήκε τους διαλόγους στον Karagöz, γεμάτους πνεύμα και στασιαστικούς, χωρίς να παραλείπουν ούτε τον Σουλτάνο, ούτε τους υπουργούς του, ενώ ένας άλλος παρατηρητής διευκρινίζει ότι:

> *"... Είναι ο διάσημος φασουλής της Κωνσταντινούπολης, είναι ο φανταστικός Karagöz. Ο πιο ελεύθερος Αμερικάνος είναι σκλάβος σε σχέση με τον Karagöz. Ο Φίγκαρο είναι ένας άνθρωπος της τάξης, ένας φανατικός συντηρητικός, αν*

66. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz*, theatre d'ombres Turc και Hammer constantinople und der Bosporus και βεβαίως Reich, Hermann, *Der Mimus ein litterärentwickelungs - geschichtlicher versuch*, Berlin.

67. Metin And, *Karagöz*, theatre d'ombres Turc και Hammer constantinople und der Bosporus και Reich, Hermann, *Der Mimus ein litterärentwickelungs - geschichtlicher versuch*, Berlin.

68. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.

τον συγκρίνουμε με τον κωμειδυλλιογράφο της Κωνσταντινούπολης, με αυτόν τον Τούρκο Marforio..."[69].

Βλέπουμε λοιπόν πως στο λαϊκό θέατρο της Κωνσταντινούπολης, ο Karagöz έπαιζε τον ρόλο της καθημερινής εφημερίδας, που έφτιαχνε τα άρθρα και τα *πρωτοσέλιδα* της Κωνσταντινούπολης με παντομίμες, που συχνά ήταν πολύ εκφραστικές, αφού σχολίαζε τα πάντα εκτός ίσως από τον σουλτάνο, που ήταν το μόνο ιερό πρόσωπο για τον Karagöz, κάτι δηλαδή που έκαναν και οι παντόμιμοι της Βυζαντινής εποχής, οι οποίοι συχνά διακωμωδούσαν ακόμα και τον αυτοκράτορα, ενώ αρκετοί από αυτούς δεν αισχύνοντο να *πέρδωνται* ενώπιόν του[70].

Ο Karagöz λοιπόν για τους Ευρωπαίους περιηγητές, ήταν ένα μείγμα από Βοκκάκιο, Rabelais, Πετρόνιο, Marforio και Αρλεκίνο.

Μάλιστα, το 1855, ένας άλλος δυτικός περιηγητής, επιβεβαίωνε τα παραπάνω και δήλωνε ότι:

"*... Δεν θα πω παρά μια κουβέντα για τον Karagöz. Αυτό το όνομα σημαίνει κυριολεκτικά μαύρο μάτι. Είναι κατά περίπτωση Γελωτοποιός και Φασουλής, αλλά με εξαρτήματα των οποίων ο κυνισμός θα συνέλεγε οποιοδήποτε άλλο ακροατήριο παρά ένα συντηρητικό μουσουλμανικό τούρκικο ακροατήριο. Εδώ τα λόγια και οι χοντροκομμένες πράξεις της φιγούρας δεν κάνουν κάτι άλλο από το να προκαλούν στους θεατές ένα ακράτητο γέλιο που αυξάνεται περισσότερο παρά μετριάζεται από την παρουσία του kavass, που όρθιος μπροστά από το μαγαζάκι του Karagöz και οπλισμένος με ένα μακρύ ραβδί του οποίου η άκρη φθάνει μέχρι τα πιο μακρινά έδρανα χτυπά με μεγάλους χτύπους αυτούς που γελούν επίμονα. Όταν παίρνουμε την δική του φιγούρα (που έτσι κι αλλιώς δεν είναι χειρότερη από κάποιες φιγούρες του Αριστοφάνη) κι αν γνωρίζουμε καλά τα τούρκικα μπορούμε να διασκεδάσουμε με τον Karagöz. Το αστείο έχει έμπνευση και συναντά μερικές φορές τα ίχνη μιας πραγματικής κωμωδίας. Η σάτιρα του δεν τσιγκουνεύεται κανέναν: πασάδες, μουσουλμάνους νομοδιδασκάλους, δερβίσηδες, τραπεζίτες, διαπραγματευτές. Όλες οι κάστες, όλα τα επαγγέλματα έχουν περάσει από επιθεώρηση και έχουν αποτυπωθεί καθένα με την συμπεριφορά που του αρμόζει. Οι ίδιοι οι κυβερνήτες δεν είναι υπεράνω της κριτικής του και ο βεζύρης που παρευρίσκεται κάποιες φορές ινκόγκνιτο στις παραστάσεις του εκτίθεται να ακούσει παραπάνω από μία σκληρές αλήθειες. Είναι τα σατουρνάλια του ισλαμισμού...*"[71].

Ένας Γάλλος επίσης που βρισκόταν στην Κων/πολη, το έτος 1820, μας άφησε μια πολύ ενδιαφέρουσα μαρτυρία:

---

69. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.

70. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική, αλλά και Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινών βίος και Πολιτεία*, καθώς και Αλ. Σολωμού, *Άγιος Βάκχος* και Μ. Ηλιοφίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*.

71. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.

> "... *Αυτή η σάτιρα, σημαδεύει μόνιμα τους αξιωματούχους του Κράτους, τους γνωστούς ανθρώπους, τα ήθη και έθιμα, τον τρόπο ζωής. Ο ίδιος ο σουλτάνος δεν ξεφεύγει από την σκανταλιάρικη και καυστική έμπνευση του...*"[72].

Φαίνεται όμως πως οι κριτικές που ασκούσε ο Karagöz (στην ουσία οι καραγκιοζοπαίκτες) στους αξιωματούχους της αυτοκρατορίας δεν του έφεραν πάντα *οφέλη*.

Ο ίδιος παραπάνω αναφερόμενος Γάλλος περιηγητής, παραβρέθηκε σε μία παράσταση, την οποία χαρακτηρίζει ανήθικη και απρεπή, αφού έβγαιναν στην σκηνή, οι "*αισχροί*" έρωτες του κουτσού Husrew πασά, με αγοράκια, θέμα δηλαδή που συνδυάστηκε με τις ιδιαιτερότητες του σουλτάνου Mahmud, οπότε ο συγκεκριμένος καραγκιοζοπαίκτης, υπέστη τιμωρία για την ανηθάδειά του αυτή, ενώ απέσυραν τις άδειες του Karagöz και με την απειλή πιο αυστηρών ποινών, απαγόρεψαν την εισαγωγή στην σκηνή υψηλόβαθμων αξιωματούχων και υπαλλήλων της αυτοκρατορίας, οπότε ο Karagöz, από πολιτικός σατυριστής, ξέπεσε σε χοντροκομμένες φάρσες, χωρίς κανένα νόημα ή σημασία[73].

Ο Karagöz ήταν κυρίως γνωστός για την ακραία ασωτεία και χυδαιολογία του, κάτι βέβαια που δεν μας προκαλεί έκπληξη, στο μέτρο τουλάχιστον που βρίσκουμε αυτό το χαρακτηριστικό δείγμα, σε όλα τα λαϊκά θέατρα, σύμφωνα και με την παράδοση της comedia dell'arte.

Ένας Άγγλος περιηγητής και μάρτυρας μιας παράστασης του Καραγκιόζη, έγραφε για το θέμα της χυδαιολογίας:

> "*Ακολουθεί λοιπόν μια σκηνή με κατορθώματα που δεν μπορώ να περιγράψω ευπρεπώς ούτε στα λατινικά. Κάποιοι ξένοι σοκαρίστηκαν όταν είδαν γυναίκες και παιδιά σε τόσο χυδαία θεάματα. Σε μια από αυτές τις παραστάσεις, ένιωσα κατάπληκτος βλέποντας έναν γέρο Τούρκο με αξιοπρεπή εμφάνιση και με άνεση, να συνοδεύει τις δυο νεαρές του κόρες. Τον ρώτησα γιατί τις εξέθεσε στο θέαμα τόσο χυδαίων πραγμάτων, και απάντησε. Για να μάθουν. Αργά ή γρήγορα, θα τα γνωρίζουν όλα αυτά. Καλύτερα είναι να τις ενημερώσω παρά να τις αφήσω στην άγνοια...*"[74].

Τόσο πολύ άρεσε ο Karagöz στο κοινό της Πόλης, που στο *Πέραν*, περιοχή με πολλούς ρωμηούς, άνοιξε ένα μόνιμο θέατρο σκιών, σ' ένα χώρο λαϊκής διασκέδασης, που ονομαζόταν "***Ο Μικρός Κήπος των Λουλουδιών***", όπου συνέρρεαν καθημερινά τα πλήθη, ακόμα κι αν το θέαμα που παρουσιαζόταν ήταν πολύ τολμηρό.

Ένα άλλο στοιχείο που φαίνεται πως επηρέασε τον οθωμανικό Καραγκιόζη, μάλλον ήταν η επίδραση του τρόπου ζωής και ενδύσεως των *Κιοτσέκ* και των *Τσενγκί*, αλλά και γενικώτερα των διασκεδαστών, πράγμα που αποτυπώνεται πολύ έντονα στις

72. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.
73. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.
74. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.

Η φιγούρα του οθωμανού Karagöz

φιγούρες του, είναι δε φανερή η επιρροή αυτή και από την αντιπαραβολή τους, με ανάλογες μικρογραφίες του 16ου-18ου αιώνα.

Έτσι, για παράδειγμα το καπέλο του Καραγκιόζη κατά τον Evlyia Celebi, έμοιαζε με εκείνο των "*απίστων μασκαράδων αλευράδων*", ή ακόμα και με το ντύσιμο και την συμπεριφορά των τσιγγάνων που πολλοί απ' αυτούς ήταν Κιοτσέκ, ή τα κορίτσια τους, Τσενγκί[75].

Ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, είναι γνωστές παραστάσεις θεάτρου σκιών στο σαράι του σουλτάνου, αλλά και άλλων ανώτατων αξιωματούχων, ειδικά σε εορτασμούς περιτομής των αγοριών τους.

Παράλληλα υπήρχε και κουκλοθέατρο και η μεταξύ των δύο ειδών θεάτρου σχέση φαίνεται στενή, ενώ και τα δύο ήταν πολύ δημοφιλή, αφού οι παραστάσεις τους, συστηματοποιούντο στα πλαίσια ενός ευρύτερου ψυχαγωγικού προγράμματος (*μαζί με άλλα είδη, όπως ακροβάτες, χορευτές κ.ά.*) αλλά και αυτοτελώς, ειδικά στα καφενεία.

Όπως αναφέρει ο καθηγ. Ν. Σαρρής, εκείνη την εποχή, οι διαστάσεις της οθόνης ήταν αρχικά 2μ.×2,5μ., ενώ αργότερα έγιναν 1.10μ.×0.80μ., τέλος οι τίτλοι μερικών από τα καταγραμμένα έργα είναι: *Ο δουλέμπορος, οι αράδες, η έφοδος, ανάποδος γάμος, η ματωμένη λεύκα, ο μπακάλης, το τρελάδικο, το καπηλειό, οι ποιητές κ.ά.*

Το κάθε έργο του οθωμανικού Καραγκιόζη περιελάμβανε τέσσερα μέρη, δηλαδή:

Το **πρώτο μέρος**, που ήταν μια εισαγωγή, στην οποία παράλληλα με τη **μουσική** εμφανίζονταν φιγούρες, άσχετες με το κυρίως θέμα, όπως ζώα (π.χ.: γάτες), μια λεμονιά σε γλάστρα, το δέντρο της ζωής, οργανοπαίκτες κ.ά. Μερικές φορές όμως μπορεί να ήταν και σχετικές με το θέμα. Η παρέλαση με τις φιγούρες έληγε με το συριγμό μιας ειδικής καλαμένιας σφυρίχτρας, ενώ από τα αριστερά της σκηνής εμφανιζόταν ο Χατζηαβάτης που τραγουδούσε ένα semai. Στη συνέχεια έλεγε ένα gazel, στο οποίο εξυμνούτο, η φιλοσοφική και μεταφυσική σημασία του έργου και αναφερόταν ότι, ιδρυτής του θεάτρου σκιών, ήταν ο σεΐχης Κουστερή απ' την Προύσσα (14ος αιώνας).

Στην συνέχεια ακολουθούσαν ***ύμνοι*** στο σουλτάνο, σαν τα βυζαντινά ***Άκτα***, ενώ τονιζόταν η διαπίστωση πως, το θέατρο σκιών εξέφραζε την ομορφιά που δημιούργησε ο Θεός. Εξυμνούτο επίσης, η θεία δύναμη, η θεία πρόνοια και η θεία πραγματικότητα. Συμβολικά, το κερί που έφεγγε την οθόνη, ήταν το φως του ήλιου της αλήθειας, ενώ ο ουρανός ήταν η τέντα δίχως στήριγμα, το αντίγραφο του οποίου τελικά ήταν ο ίδιος ο μπερντές.

Μετά απ' όλα αυτά, ακολουθούσε η εμφάνιση του Καραγκιόζη και ο διαπληκτισμός του με τον Χατζηαβάτη, με αποτέλεσμα ο τελευταίος ν' αποχωρήσει από την σκη-

75. Ν. Σαρρή, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*. Πανεπ. Παραδόσεις, Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz, theatre d'ombres Turc*.

νή. Τότε ο Καραγκιόζης άρχιζε να μονολογεί (tekerleme) με ρίμα, παραφράζοντας περσικές και αραβικές λέξεις, ειρωνευόμενος το ακατανόητο, από τον πολύ λαό, της έντεχνης οθωμανικής γλώσσας.

Στο δεύτερο μέρος, παρετείθετο ο μύθος (muhavere). Γενικά στο μέρος αυτό συμμετείχαν και πάλι ο Καραγκιόζης και ο Χατζαηβάτης, ενώ δεν έλειπαν και άλλα τρίτα πρόσωπα. Σκοπός του μέρους αυτού, ήταν να προβληθούν οι ιδιότητες των χαρακτήρων, τόσο από άποψη δημιουργίας, όσο και άποψη φωνής.

Το τρίτο μέρος, ήταν το σημείο που στην υπόθεση του έργου τελικώς διαπλέκονταν και οι δύο ήρωες.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος, ήταν ο επίλογος, που συχνά ήταν πολύ σύντομος. Εκεί, ο Καραγκιόζης ανήγγελλε το τέλος της παράστασης, ζητούσε συγνώμη για τις ατέλειες και γνωστοποιούσε το επόμενο έργο, ενώ εάν κατά τη διάρκεια του έργου ο ίδιος και ο Χατζαηβάτης είχαν αλλάξει ρούχα, εμφανίζονταν με την αρχική τους ενδυμασία[76].

Όλα αυτά τα μέρη της παράστασης, καλύπτονταν μουσικά από λαϊκούς οργανοπαίκτες, που συνήθως έπαιζαν κρουστά και ζουρνάδες, όπως αναπαριστούν και οι ίδιες οι φιγούρες του Καραγκιόζη (τα σαντουροβιόλια, μπήκαν πολύ αργότερα) όργανα δηλαδή που κυρίως έπαιζαν οι τσιγγάνοι, γεγονός που ενισχύει την άποψη, ότι οι περισσότεροι καραγκιοζοπαίκτες ήταν τσιγγάνοι.

Τα εμφανιζόμενα πρόσωπα στον τουρκόφωνο Karagöz, αριθμητικά τουλάχιστον, είχαν μεγαλύτερη ποικιλία από το ομώνυμο Ελλαδικό θέατρο σκιών, οι δε χαρακτήρες ήταν: *ο Τιριγακής (θεριακλής), ο Ρωμηός, ο Αρμένης, ο Αρβανίτης, ο Τούρκος, ο Κούρδος, ο Καισαρεύς, ο Άραβας, ο άραβας ζητιάνος, ο Τσελεμπής, ο Μεμπερουχί, ο Παλαιστής, ο Τυφλός, ο Τραυλός, ο Κουφός, ο Πέρσης, ο Εβραίος, η Σκατομάνα, ο Φράγκος του γλυκού νερού, ο Λαζός, ο Ανάλατος, ο Πρεζάκιας, ο Μεθύστακας, ο Τρελός, ο Πόντιος-Τραπεζούντος, ο πρόσφυγας από τη Ρούμελη, ο γιος του Καραγκιόζη, ο Ματίζ, ο Εφές, η Ζεννέ (με το όνομα αυτό ή με την αρχικό λέξη γκάτζο, αναφέρονται οι γυναίκες γενικά), η κόρη του Χατζηαβάτη, χορευτές και χορεύτριες κ.ά.*, όλοι οι τύποι δηλαδή της πολυεθνικής αυτοκρατορίας[77, 78].

Ένας άλλος κύριος άξονας των έργων του θεάτρου σκιών, ήταν η μίμηση των διαφόρων προφορών και ντοπολαλιάς και η διακωμώδησή τους με βάση την *"καθαρή - πρωτευουσιάνικη"* τουρκική της Κωνσταντινούπολης.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφέρουμε πως στις παραστάσεις του Karagöz, ήταν πολύ σύνηθες φαινόμενο και αποδεκτό απ' όλους, το να αναπαριστούν και να μιλούν οι καραγκιοζοπαίκτες για το ***φαλλό,*** πράγμα μάλιστα το οποίο, κατά περίεργο τρόπο δεν έθετε πρόβλημα ηθικής τάξης.

---

76. Ν. Σαρρή, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις και Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz, theatre d'ombres Turc.*

77. Ν. Σαρρή, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις και Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982 και Metin And, *Karagöz, theatre d'ombres Turc.*

78. Οι μουσικές εκδόσεις ΚΑΙ.ΑΝ κυκλοφόρησαν το 1996 ένα ωραιότατο cd με ηχογραφημένες τούρκικες παραστάσεις του Karagöz και του Hacivat, όπου αποτυπώνονται πολύ εύγλωττα όσα περιγράψαμε παραπάνω.

Παράσταση Καραγκιόζη τον 19ο αιώνα

Μάλιστα πολλοί ερευνητές της ιστορίας του Karagöz, ειδικά στην Τουρκία, θεωρούν ότι το μεγάλο κινούμενο χέρι του Karagöz θα πρέπει να ήταν αρχικά ένας φαλλός[79].

Εκτός όμως από τον Karagöz, υπάρχουν κι άλλες πολλές φιγούρες του θεάτρου σκιών που είχαν φαλλό. Ο Evliya Celebi μάλιστα, που μελέτησε ειδικά δέκα έργα, παρμένα από το ρεπερτόριο των περίπου τριακοσίων έργων του δάσκαλου της μαριονέτας στην εποχή του, τον γνωστό τυφλό και μάλλον προσήλυτο, Kör Hasanzade Mehmet Celebi, ανέφερε μία ιστορία όπου, η Civan Nigar, μια νεαρή κοπέλα, γυρνώντας από το χαμάμ, βιάστηκε από τον φαλλοφόρο Gazi Bosnak[80].

Ο φαλλός δεν "*ετιμάτο*", όμως μόνο στα θεάματα του Καραγκιόζη, αλλά επίσης και στις λαϊκές γιορτές και τις τελετουργίες των χωρικών, όπως γινόταν δηλαδή και στον Μ. Ασιατικό και Ελλαδικό χώρο, ήδη από την αρχαιότητα. Ένας ξένος παρατηρητής αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια της τελετής περιτομής του γιου του Mehmet IV, Mustafa, που έγινε στην Ανδριανούπολη (Edirne) και διήρκεσε δεκαπέντε μέρες, είδε έναν κωμικό, ντυμένο με ένα ένδυμα από άχυρο και χαρτί, να ανεβαίνει πάνω σ' ένα γάιδαρο, φορώντας ένα γιγάντιο φαλλό. Απ' εκεί χαιρετούσε τους θεατές με το τεράστιο όργανο, ενώ οι γυναίκες έκρυβαν ντροπαλά τα πρόσωπα τους στα χέρια τους.

Όπως προείπαμε, αυτές οι γιορτές και τελετές, θυμίζουν έντονα, τις αρχαιοελληνικές φαλλικές τελετές των Διονυσιακών Σατύρων, για την γονιμότητα της γης, ήθη και έθιμα δηλαδή που διασώζονται μέχρι και σήμερα στον Ελλαδικό χώρο, όπως το έθιμο του *Μπουρανί* της Ελασσόνας, αλλά μας πάνε ακόμα και στα παιχνίδια των βυζαντινών μίμων[81].

Μια άλλη όμως εύλογη απορία που δημιουργείται, είναι το πως το "*πουριτανικό*" μουσουλμανικό στοιχείο της αυτοκρατορίας αποδεχόταν και επικροτούσε μια τέτοια θεματολογία, η οποία περισσότερο θύμιζε *Αριστοφανική παράσταση*, αποδεκτή δηλαδή από Ελληνικό κοινό και όχι ισλαμικό.

Ένα άλλο θέμα που πρέπει να ερευνηθεί από τους περί τον Καραγκιόζη ειδικούς,

---

79. Metin And, *Karagöz, theatre d'ombres Turc*, Hammer constantinople und der Bosporus, και Reich, Hermann, *Der Mimus ein litterärentwickelungs - geschichtlicher versuch*, Berlin.

80. Metin And, *Theatre d'ombres Turc*, μετφ. από την Γαλλική.

81. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινών βίος και Πολιτεία*, καθώς και Αλ. Σολωμού, *Άγιος Βάκχος*, και Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, ώς ανωτέρω.

είναι η εθνική και θρησκευτική προέλευση των καραγκιοζοπαικτών, που μάλλον φαίνεται να είναι μη τουρκική, αφού συχνά τα ονόματά τους είναι προσήλυτων, ή τσιγγάνων, ή ρωμηών και σπανιώτερα αρμενίων και εβραίων, πράγμα που ενισχύεται και από τις σατυρικές και καυστικές τους διαθέσεις, έναντι του οθωμανικού κατεστημένου, ενώ η ιστορική έρευνα της θεματολογίας του, πρέπει κατά την άποψή μας να στραφεί και στο βυζαντινό παρελθόν των μίμων, αλλά και του κυκλοθέταρου των φασουλήδων και των στατών οργάνων, που έπαιζαν μόνα τους (αυτόματα) αρχαιοελληνικές τραγωδίες και κωμωδίες, ενώ ο *οργανάριος* (χειριστής τους) διηγείτο την ιστορία, τραγουδούσε και έπαιζε και κάποιο μουσικό όργανο[82].

Βέβαια σήμερα, σχεδόν όλοι οι λαοί της ανατολικής μεσογείου μεταξύ των οποίων η Ελλάδα, αλλά και οι λαοί της ανατολής, έχουν το δικό τους παραδοσιακό θέατρο σκιών το οποίο εξομοιώθηκε με την καθαρά δική τους κουλτούρα, σε σημείο τέτοιο που δεν μπορούμε να πούμε ότι όλοι αυτοί επηρεάστηκαν μόνον από τον οθωμανικό Karagöz, ο οποίος κατά την άποψή μας, έχει και ευρύτερα ανατολίτικο και αιγυπτιακό, αλλά και βυζαντινό παρελθόν.

Ίσως όμως, απ' όλα τα παραπάνω θέατρα σκιών, ο Ελλαδικός Καραγκιόζης, να είναι ο πιο βαθιά επηρεασμένος από τον οθωμανικό, παρότι κάποια στιγμή αυτοπροσδιορίστηκε με αμειγώς ελληνική θεματολογία και ταυτότητα.

Εδώ όμως εύλογα γεννάται το ερώτημα: Αυτοί που τον μεταλαμπάδευσαν στην ελεύθερη Ελλάδα, που διδάχτηκαν τον Καραγκιόζη και από ποιους, μήπως από άλλους ρωμηούς, ή τσιγγάνους Καραγκιοζοπαίκτες των μεγάλων αστικών κέντρων της αυτοκρατορίας και ειδικά από την Κων/πολη;

Και εάν ναι, τότε ποια είναι η συμβολή των Ρωμηών στην εξέλιξη και την θεματολογία του οθωμανικού Καραγκιόζη, ο οποίος διατηρεί αριστοφανικά σατυρικά στοιχεία, άγνωστα και επιλήψιμα από τους συντηρητικούς μουσουλμάνους;

Ας δούμε όμως τώρα την Τουρκική εκδοχή της καταγωγής του Καραγκιόζη, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Metin And, Theatre d'ombres Turc (*μετφ. από την Γαλλική, Δ. Σταθακόπουλος*):

> "... *Στους κατοίκους της βορείου Αφρικής υπάρχει ένας θρύλος που μπορεί να εξηγήσει την καταγωγή του Karagöz και τον εξαιρετικά πολιτικό χαρακτήρα αυτού του θεάτρου. Στην Κωνσταντινούπολη υπήρχε ένας άνθρωπος πολύ τίμιος και ιδιαίτερα ευσυνείδητος που υπέφερε βλέποντας να βασιλεύει η διαφθορά και η χαλαρότητα ανάμεσα στους υπουργούς του Σουλτάνου και τους Βεζύρηδες. Προκειμένου να προσελκύσει την προσοχή του Σουλτάνου και να τον προειδοποιήσει για αυτήν την ελεεινή κατάσταση, αυτός ο άνθρωπος δημιούργησε ένα θέαμα που το ονόμασε Karagöz. Είχε πάρει κάτι το αυτί του Σουλτάνου για την υπόληψη αυτού του θεάματος, που του το περιέγραφαν ως*

82. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινών βίος και Πολιτεία*, καθώς και Αλ. Σολωμού, *Άγιος Βάκχος*, και Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Σάθα, *Ιστορικών δοκίμιων περί του Θεάτρου των Βυζαντινών*, και Χρ. Χάλαρη, ένθετο στο cd Πουλολόγος.

άσεμνο, και πήγε λοιπόν ο ίδιος να δει περί τίνος επρόκειτο. Και ιδιαίτερα εκείνη τη βραδιά, εκτός από τα λογοπαίγνια και την παραδοσιακή χυδαιότητα, ο καλλιτέχνης έβαζε στην σκηνή πολιτικές μορφές και περιέγραφε το κράτος διαφθοράς και κατάχρησης στο οποίο αρκούνταν. Αφού παραβρέθηκε σε αυτό το θέαμα, ο Σουλτάνος, έγινε επιτέλους γνώστης, του τι συνέβαινε γύρω του και τότε τιμώρησε και έδιωξε όλους τους βεζυρηδες, ορίζοντας στη θέση τους σαν Μεγάλο Βεζύρη τον άνθρωπο του Karakuz. Από εκείνη τη στιγμή ο Karagöz ξεκίνησε την μακριά του καριέρα..."

Η παραπάνω εξήγηση όμως της δημιουργίας του Καραγκιόζη, θυμίζει έντονα την περίπτωση του κακάσχημου βυζαντινού μίμου και νάνου/cuce, Δένδερι, που έζησε στα χρόνια του αυτοκράτορα Θεόφιλου (829-842) και ο οποίος θέλησε με μία μιμητική παράσταση στον ιππόδρομο, να γνωστοποιήσει στον αυτοκράτορα (κατ' αντιστοιχία του σουλτάνου), πως ο πραιπόσιτός του (*μέγας αρχιθαλαμηπόλος του παλατιού*, κατ' αντιστοιχία του βεζύρη), είχε καταχραστεί και σφετεριστεί την "*κουμπαρία*" ή "*καραβίτζιν*" (δηλ. το καραβάκι) μιας χήρας. Έτσι λοιπόν ο Δένδερις, με τον συνεργάτη του μίμο, σκάρωσαν την εξής σκηνή, ενώπιον του αυτοκράτορα:

"*Έφτιαξαν ένα ομοίωμα καραβιού και προσπαθούσαν να το φάνε. Λέει τότε ο ένας μίμος στον άλλο:*

Χάνε κατάπιε το. Δεν μπορώ, απαντά ο άλλος. Ο πραιπόσιτος Νικηφόρος κατάπιε κοτζάμ καράβι της χήρας γεμάτο φορτίο κι εσύ δεν μπορείς να φας ετούτο εδώ;"

Απορημένος ο αυτοκράτορας ρώτησε τι σημαίνει αυτό, κι όταν έμαθε, διέταξε να συλλάβουν αμέσως τον αρχιθαλαμηπόλο του και να αποδοθεί το καράβι στην χήρα[83].

Ο Evliya Celebi, παρακολουθώντας μια παράσταση Karagöz το 1670 στο πανηγύρι της Ντόλιανης, πιθανολογούσε ότι, ο Karagöz σαν πρόσωπο θα μπορούσε άνετα να έχει τσιγγάνους προγόνους. Στην πραγματικότητα, τα κουστούμια και κάποια στοιχεία της προφορικής παράδοσης μπορούν να μας αφήσουν να υποθέσουμε τέτοιες καταβολές[84].

Οι πληροφορίες που προμνημονεύσαμε για την πιθανή Αιγυπτιακή καταγωγή του Karagöz, μας δίνονται με λεπτομέρεια από τον χρονικογράφο Ιμπν Ιγιάς, ο οποίος με σχολαστική ακρίβεια, περιγράφει τα καθημερινά γεγονότα της εποχής του, όπου σύμφωνα μ' αυτά, ο Σελήμ Α', όταν επέστρεψε νικητής στην Πόλη, μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου, έφερε μαζί του και μια ομάδα του θεάτρου σκιών.

Ο von Hammer, ο ιστορικός της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αναφέρει ότι στις γιορτές της περιτομής του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή, το 1530, δόθηκαν παραστάσεις θεάτρου σκιών. Το χειρόγραφο Surname-i Hummanyun που περιγράφει τις γιορτές της περιτομής του σουλτάνου Μουράτ Γ', το 1582, αναφέρει το θέατρο σκιών σαν

83. Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*.

84. Βλ. σχετ. Θ. Φωτιάδη, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σελ. 121.

καινοτομία, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον όρο *hayalbazan*, χωρίς όμως περαιτέρω λεπτομέρειες για τη φύση αυτού που ονόμαζε *hayalbazan*, έναν όρο δηλαδή που συνήθως αναφέρεται στα διάφορα είδη κουκλοθέατρου.

Αναφερόμενος στο ίδιο περιστατικό της περιτομής του πρίγκιπα Μεχμέτ, το καλοκαίρι του 1582, ο Nicolas Haunolth δίνει την παρακάτω περιγραφή του έργου σκιών. Αυτή η περιγραφή είναι η παλαιότερη που υπάρχει στην Γερμανική γλώσσα.

> "... *Κάποιοι έσπρωχναν τον σκελετό μιας καρότσας σκεπασμένης με σανίδια πάνω σε έξι τροχούς στην αγορά. Αν στεκόσουν μπροστά σ' αυτή την καρότσα που έσπρωχναν, έβλεπες μια άσπρη οθόνη και φώτα στο εσωτερικό τους. Πάνω στην οθόνη με τις σκιές που 'ρίχναν, από το φως οι φιγούρες, κάποιος παρουσίαζε το πως τρώει μια γάτα ένα ποντίκι, το πως τρώει ένα λελέκι το φίδι, πως χειρονομούν δυο άνθρωποι λες και είναι κωφάλαλοι, πως συζητούν και μιλούν μεταξύ τους, πως κινηγούν και σκοτώνουν κ.τ.λ. Όλα αυτά ήταν πολύ ευχάριστο να τα παρακολουθείς, αν οι ράβδοι και οι κλωστές με τις οποίες κινούνταν οι φιγούρες δεν γίνονταν αντιληπτές...*"[85].

Όλα αυτά τα γεγονότα αποδεικνύουν ότι το θέατρο σκιών, σαν τεχνοτροπία τουλάχιστον, το πρωτογνώρισαν οι Οθωμανοί, τον 16ο αιώνα και αυτό γιατί, δεν έχουν αποκαλυφτεί γραπτές αποδείξεις για την ύπαρξή του στην αυτοκρατορία, πριν απ' αυτή την εποχή, αν εξαιρέσουμε, μια αναφορά από τον καθηγητή Basgoz πάνω στην μοναδική ίσως πηγή του 15ου αιώνα, όπου στην καταγραφή ενός defter Basvekalet Arsivi (αρχείων του Basvekalet) που χρονολογούνται από το 1489-1490, δίνονται τα ονόματα και συχνά και τα επαγγέλματα των ενοικιαστών των σπιτιών του βακουφιού.

Ένα λοιπόν από αυτά ήταν το "*Karagöz Hayali*". Πολλές είναι οι ερμηνείς που μπορούν να αποδοθούν σ' αυτό το όνομα, όπως παραθέτει η Αικ. Μυστακίδου. Το αναφερόμενο πρόσωπο μπορεί να είναι κάποιος που έχει σαν προσωπικό του όνομα το Karagöz, ή μπορεί και να εκφράζει το επάγγελμα ενός καραγκιοζοπαίχτη, όπως στην περίπτωση των Karagöz Kemal, Karagöz Kucuk Ali, κ.τ.λ. Η ασάφεια του ονόματος και του επαγγέλματος, μας εμποδίζει να πούμε με βεβαιότητα ποιο είναι το σωστό. Πάντως αν η δεύτερη ερμηνεία είναι η σωστή, τότε το Karagöz Hayali, μπορεί να θεωρηθεί σαν η παλαιότερη μνεία του θεάτρου σκιών-Karagöz στην οθωμανική αυτοκρατορία.

Τον 17ο αιώνα το θέατρο σκιών, ήταν πια καθιερωμένο είδος διασκέδασης. Μάλιστα ο Evliya Celebi, ώς συνήθως, μας δίνει λεπτομερείς πληροφορίες. Ανάμεσα στα επαγγέλματα των συντεχνιών, στο 46ο μέρος του βιβλίου του, αναφέρεται στους μίμους (Mukallid), όπου σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει και το θέατρο σκιών, με επικεφαλή τους τον Hassan-Zadeh.

Τον 17ο αιώνα, το όνομα Karagöz, πλέον είχε δοθεί σε όλο το θέατρο σκιών. Από 'κεί και πέρα δηλαδή, ο Karagöz, έγινε συνώνυμος με τα έργα και ταυτίστηκε, τόσο με το θέαμα όσο και με τον ίδιο τον πρωταγωνιστή του.

---

85. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία.*

Οι επί πλέον πληροφορίες πάνω στο θέατρο σκιών κατά τον 17ο αιώνα, αλλά και τους επόμενους αιώνες, προέρχονται από τις παρατηρήσεις των Δυτικών περιηγητών πάνω στον οθωμανικό πολιτισμό και τα είδη διασκέδασής του.

Ο Cornelio Magni, μας δίνει τις εντυπώσεις του από μια παράσταση θεάτρου σκιών που είδε στην επίσκεψή του στην αυτοκρατορία. Τον Karagöz, τον συναντάμε επίσης και στα απομνημονεύματα ανθρώπων που διέσχιζαν την οθωμανική αυτοκρατορία τον 19ο αιώνα όπως ο Thronton, ο D' Aubignocs, ο Charles White, ο Richard Davey, κανείς όμως δεν μπορεί να συγκριθεί με τον Evliya Celebi στην γνώση και στην αγάπη του γι' αυτό το είδος. Οι ξένοι αντιμετώπιζαν το θέατρο σκιών σαν κάτι αξιοπερίεργο, ανάμεσα στα άλλα, που ξεχώριζε τον οθωμανικό τρόπο ζωής από τον δικό τους δυτικό. Δυστυχώς, όταν το θέατρο σκιών άνθιζε, δεν του αφιερώθηκε καμμιά ειδική μελέτη, παρά μόνο μερικές σκόρπιες περιγραφές. Όταν το κύρος αυτής της τέχνης άρχισε να ξεθωριάζει τότε το ανακάλυψαν, κυρίως οι Γερμανοί μελετητές της Ανατολής.

Για την καταγωγή των δύο πρωταγωνιστών του θεάτρου σκιών, δηλαδή του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη, αρκούμαστε ακόμα και σήμερα στους μύθους που λέγονται γύρω από τις φυσιογνωμίες τους. Όλες οι ιστορίες και οι διηγήσεις για την προέλευσή τους είναι εξίσου γοητευτικές, όμως η πιο γνωστή είναι αυτή που πρώτος διατυπώνει ο Elviya Chlebi:

> "... *Ο Καραγκιόζ είναι ο ανέμελος άνθρωπος και ο Χατζή Αϊβάντ, ο σεμνός φιλόσοφος. Χατζή Αϊβάντ, είναι το παραμορφωμένο όνομα του Χατζή Αζ, ο οποίος τον καιρό των Σελτζουκιδών ήταν ταχυδρόμος ανάμεσα στην Προύσσα και τη Μέκκα και ίσως τον φώναζαν Γιουρουσκέ Χαλίλ και οι πρόγονοί του ήταν γνωστοί με το όνομα A'feli-ogli. Ο Χατζή Αϊβάντ, ο οποιός για εβδομήντα επτά χρόνια ήταν στον δρομο Προύσσα-Μέκκα, δολοφονήθηκε κοντά στην τελευταία πόλη και τον έθαψαν στο Χοναίν. Αυτή είναι η προέλευση του Χατζή Αϊβάντ.*
>
> *Ο Κάραγκιοζ (ο ανέμελος άνθρωπος), ήταν ταχυδρόμος του Κωνσταντίνου, του τελευταίου Έλληνα αυτοκράτορα.*
>
> *Ήταν Κόπτης τσιγγάνος και ζούσε στη γειτονιά της Ανδριανούπολης στο Κιρκκιλισέ και ήταν ένας κλέφτης με ευφράδεια. Ολόκληρο το όνομά του ήταν Σοφιοσλή Κάραγκιοζ Μπαλή Τσελεμπή. Τον έστειλαν μια φορά τον χρόνο στον Ala-ud din, τον πρίγκιπα των Σελτζουκιδών, που έμενε στο Ικόνιο. Εκεί άρχισε ένα καβγά και έναν αστείο συναγωνισμό με τον Χατζή Αϊβάντ, τον ταχυδρόμο της αυλής του Ala-ud din. Αυτούς τους καβγάδες μιμήθηκαν και αναπαράστησαν οι μίμοι δημιουργώντας την αρχή για όλες τις αναπαραστάσεις των κινέζικων σκιών (Χιαλί Ζίλλ)...*"[86].

Ένας άλλος θρύλος που συχνά ακούγεται, ειδικά στην Ελλάδα, είναι αυτός που μας παραθέτει ο Σωτήριος Σπαθάρης στα Απομνημονεύματά του.

---

86. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία.*

Σύμφωνα λοιπόν με αυτόν: "*ο Χατζηαβάτης, ήταν εργολάβος στην Προύσσα και έκτιζε το σαράι του Πασά. Ο Καραγκιόζης δούλευε εκεί σαν αρχιμάστορας μαραγκός και έλεγε χιλιάδες ιστορίες στους εργάτες αποσπώντας τους από την δουλειά τους. Όταν ο Πασάς ανακάλυψε την αργοπορία και ρώτησε τον Χατζηαβάτη τον λόγο, ο Χατζηαβάτης του είπε την αλήθεια για τον Καραγκιόζη. Έτσι ο Πασάς τον κάλεσε απειλώντας τον ότι, αν συνεχίσει θα τον τιμωρήσει με θάνατο. Φυσικά ο Καραγκιόζης σινέχισε και ο Πασάς διέταξε να τον σκοτώσουν, αλλά επειδή όλοι αγανάκτησαν μαζί του, για να τους ηρεμήσει έκτισε ένα μνημείο στην Προύσσα στην μνήμη του Καραγκιόζη. Επειδή ο Πασάς, όμως αισθανόταν ένοχος για την αδικία, προκειμένου οι εργάτες να τον διασκεδάσουν, είπαν στον Χατζηαβάτη, να επαναλάβει τις ιστορίες του Καραγκιόζη. Μια μέρα η Χατζηαβάτης λοιπόν έκοψε ένα κομμάτι από άσπρο ύφασμα, το φώτισε με λάμπα και έδωσε μια παράσταση Καραγκιόζη. Ο Πασάς ευχαριστήθηκε τόσο πολύ, ώστε παραχώρησε στον Χατζηαβάτη την άδεια να δίνει παραστάσεις...*"[87].

Οι περισσότερες ελληνικές εκδοχές, επιμένουν στην ελληνική καταγωγή του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη, αλλά ακόμα και τότε, αυτοί είναι οθωμανοί πολίτες. Ο Πέτρος Μαρκάκης σε σχετικό άρθρο του, δείχνει τις ομοιότητες του βυζαντινού μίμου με τον Karagöz και εξηγώντας τα κοινά χαρακτηριστικά, τους τύπους, την δομή των έργων, την βωμολοχία και τους ξυλοδαρμούς, δείχνει την άμεση συγγένειά τους. Ο Κ. Μπίρης επίσης, ως βασικός υποστηρικτής της άποψης ότι ο αρχαίος μίμος είναι ο πρόγονος του Καραγκιόζη, πιστεύει ότι ουσιαστικά προέρχεται από τα Ελευσίνια και τα Καβείρια μυστήρια, στα οποία λάτρευαν την γονιμότητα με βασικό έμβλημά τους τον *φαλλό*, ενώ η αντίθεση σκιάς και φωτός που υπήρχε στα μυστήρια, είναι και το βασικό γνώρισμα του θεάτρου σκιών.

Ποιο ήταν όμως στ' αλήθεια το θέατρο σκιών, που εισήχθη στην Οθωνική Ελλάδα, το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα;

Δίχως, άλλο, ήταν μια ακραία, βωμολοχική σάτυρα, που ο Καλαματιανός Ι. Βράχαλης είχε μάθει στην Κων/πολη (από ποιους όμως;) και προσπάθησε να μεταφυτέψει στους Ελλαδίτες (στον Πειραιά), οι οποίοι είχαν ξαναδεί νωρίτερα θέατρο σκιών στο Ναύπλιο και την Αθήνα το 1841[88]. Το παραπάνω, μας κάνει να πιστέψουμε, ότι κατά την διάρκεια της οθωμανικής κατοχής, τόσοι οι Μικρασιάτες και Κων/πολίτες Έλληνες, όσο και οι Ελλαδίτες, ήταν καλοί δέκτες του θεάτρου σκιών και πολύ πιθανόν και παίκτες του και γι' αυτό τον λόγο ο Βράχαλης, τόλμησε να τον μεταλαμπαδεύσει στην πουριτανική οθωνική Ελλάδα, αφού γνώριζε πώς θα βρει λαϊκό έρρισμα και υπόβαθρο στηρίξεως της τέχνης-επαγγέλματός του.

Μια λογική και εύλογη ερώτηση των Ελλήνων ερευνητών είναι, το πως έγινε η πρώτη εμφάνιση του Καραγκιόζη στην Ελλάδα; Πολλοί πιστεύουν ότι, υπήρχε σαν ψυγαγωγία, ήδη από την προεπαναστατική περίοδο. Γι' αυτά τα χρόνια έχουμε ελάχιστες αναφορές και συγκεκριμένα μία το 1799 στην Τριπολιτσά[89], μία άλλη το 1809 στα

87. Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*.

88. Σχετ. εφημερίς *Ταχύπετρος φήμη* 1841.

89 Βλ. σχετ. *Αρκαδικά Νέα* και Π. Παναγιωτούνη, *Επίτομη ιστορία Νεοελληνική θέατρου*, σελ. 14.

Γιάννενα, από τον Πούκεβιλ, τον γερμανό Χόμπχάους, αλλά και τον Μπάυρον, ενώ τέλος υπάρχει και μια περιγραφή ενός περιστατικού, με θεατή μάλιστα τον στρατηγό Μακρυγιάννη, η οποία πληροφορία, μας έρχεται σε προφορική αναμετάδοση από τον Νικόλαο Πολίτη, καταγραμμένο τελικά από τον Στ. Κυριακίδη.

Αυτή η ιστορία λοιπόν, μας αναφέρει, το πώς, ο στρατηγός Μακρυγιάννης πήγε να παρακολουθήσει μια παράταση θεάτρου σκιών, η οποία ήταν εντελώς απαλλαγμένη από κάθε τολμηρό στοιχείο και προσαρμοσμένη στα πουριτάνικη Βαβαρικά ήθη. Λόγω λοιπόν αυτής της ηθικολογίας, ο στρατηγός εκνευρίστηκε και διέταξε τις γυναίκες να βγουν έξω, προκειμένου ο καραγκιοζοπαίχτης να πει αυτά που ξέρει.

Ίσως ο καραγκιοζοπαίκτης που έπαιξε μπροστά στον Μακρυγιάννη να ήταν τσιγγάνος, από αυτούς που κατέβαιναν από τα Γιάννενα, μια περιοχή δηλαδή που υπήρχε αποδεδειγμένα θέατρο σκιών, το οποίο μέσω Άρτας, Αμφιλοχίας (*γεννέτηρας του καραγκιοζοπαίκτη Ρούλια*) και Αγρινίου, κατέληξε στην Πάτρα, όπου "*Ελληνοποιήθηκε*", ουσιαστικά τροποποιήθηκε σε οικογενειακό θέαμα (1892) από τον περίφημο Πατρινό (*μάλλον Καλαβρυτινής καταγωγής από το χωριό Κέρτεζη*) καραγκιοζοπαίκτη, ψάλτη και τραγουδιστή Δημήτριο Σαρδούνη ή Μίμαρο, ενώ παίχθηκε και από τους συγχρόνους του, Χρήστο Κόντο (1881) Δημήτριο Πάγκαλο, Παναγ. Μαθιόπουλο ή Μπέκο (1893), Θ. Δρακόπουλο ή Θεοδωρέλο, Δ. Λεβαντινό (1890), Νικ. Λάτσα, Χρ. Κόντο, Γιάννη Ρούλια (1900)[90].

Οι λόγοι της μεταφύτευσης του θεάτρου σκιών στους Ελλαδίτες είναι πολλοί:

Καταρχάς ήταν μια δημοφιλής ψυχαγωγία για όλους τους Οθωμανούς υπηκόους και βεβαίως τους ρωμηούς Κων/πολίτες και Μικρασιάτες, με συνέπεια να διευκολυνθεί η υιοθεσία και από τους Ελλαδίτες, μέσω Ηπείρου και Κων/πολης[91].

Δεύτερον: μετά από αιώνων συνύπαρξη και εμπέδωση της θεματολογίας και της ιδέας του Καραγκιόζη, που κατά πάσα πιθανότητα έπαιζαν, ρωμηοί και τσιγγάνοι, ήταν πλέον πολύ εύκολη, η προσαρμογή του στις σύγχρονες Ελλαδικές ανάγκες.

Τρίτον, όταν η Ελλάδα απελευθερώθηκε, το πολιτιστικό της επίπεδο, μπορούσε πιο εύκολα να αφομοιώσει ένα λαϊκό θέατρο, παρά ένα δομικά πολύπλοκα και πολυδάπανο δυτικότροπο έργο.

Τέλος, από πρακτικής απόψεως, ήταν πολύ πιο εύκολο οικονομικά να στηθεί ένα θέατρο σκιών, παρά μια θεατρική παράσταση με απαιτήσεις πολλών προσώπων, κοστουμιών, σκηνικών κ.λπ.

Όπως αναφέρει η Αικ. Μυστακίδου, σε όλα αυτά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι, παρά την λιτότητα της οργάνωσης και του στησίματός του, ο Καραγκιόζης, θα μπορούσε να συγκριθεί με την αρχική μορφή του αρχαίου ελληνικού δράματος (άρμα Θέσπιδος), αφού επιπροσθέτως, η λειτουργία του ήταν να προσφέρει την αλήθεια και να κατευθύνει τον λαό, καθώς και να καταξιώνει τις σωστές αρχές.

---

90. Γ. Κοτοπούλης, *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα*, εκδόσεις Περί Τεχνών, Πάτρα 2000.

91. Κάτι παρόμοιο συνέβη και με το κλαρίνο, το οποίο ήρθε στην κυρίως Ελλάδα, μέσω των τσιγγάνων από την Κων/πολη και την Β. Ελλάδα, όπως αναφέρει η Δέσποινα Μαζαράκη στο δοκίμιό της για το λαϊκό *κλαρίνο στην Ελλάδα*.

Στους περασμένους αιώνες, που ούτε οργανωμένη εκπαίδευση ούτε μαζικά μέσα αναμετάδοσης υπήρχαν, αλλά και το βιβλίο δεν ήταν κοινό αγαθό του λαού, το θέατρο σκιών, κάλυπτε αυτό το κενό, σαν φορέας κοινωνικοπολιτικής επικαιρότητας, αφού συχνά μετέφερε τα μηνύματα της Πόλης (ή της αυλής στην περίπτωση των οθωμανών και των ασιατικών λαών) στην επαρχία, μετατρεπόμενο σε συνδετικό κρίκο πληροφόρησης και όχι μόνο κριτικής.

Παρά το γεγονός ότι το θέατρο σκιών απευθύνεται σε λαϊκούς ανθρώπους, εν τούτοις είναι αστικό δημιούργημα και έτσι εξηγείται το γιατί πρωτοεμφανίστηκε στις πόλεις και από εκεί με τους γυρολόγους τσιγγάνους διαδόθηκε σε όλη την ύπαιθρο, αλλά και τις μικρότερες πόλεις της αυτοκρατορίας, όπου το παρέλαβαν ντόπιοι καραγκιοζοπαίκτες.

Η εισαγωγή στην οθωμανική αυτοκρατορία, της δυτικής κουλτούρας και του ευρωπαϊκού δράματος, τον 19ο αιώνα, είχε σαν κύρια συνέπεια την καταστροφή της λαϊκής τέχνης, παρότι οι οθωμανοί δεν ήταν πάντοτε δεκτικοί στις δυτικές τέχνες.

Αργότερα, η εμφάνιση του κινηματογράφου που ακολουθήθηκε από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, έσπασαν όλους τους δεσμούς ανάμεσα στο λαό και τις παραδοσιακές τέχνες, καταστρέφοντας κάθε μορφή λαογραφίας και εθνικής κουλτούρας και μεταλλάσσοντας την έννοια της ίδιας της κοινωνίας. Έτσι το θέατρο σκιών ανήκει πλέον σ' ένα νεκρό παρελθόν, παρότι βεβαίως, υπάρχουν και άλλοι λόγοι για την παρακμή και την σχεδόν εξαφάνισή του σε Ελλάδα και Τουρκία.

Ένας από τους λόγους αυτής της παρακμής, οφείλεται πρωταρχικά στο γεγονός ότι, από την εποχή του Abdulaziz και μετά, κατά τη βασιλεία του Abdulhamit II που διήρκεσε 33 χρόνια, στην οθωμανική αυτοκρατορία κυριαρχούσε απόλυτος δεσποτισμός, που συνέθλιβε το πιο ζωτικό και πιο υγιές στοιχείο του θεάτρου σκιών και του Ortaoyunu, ότι δηλαδή αντιστοίχως συνέβη αρχικώς με τους Βαβαρούς στην Ελλάδα και συνεχίστηκε αργότερα με την αμερικανόπληκτη κουλτούρα του superman κ.λπ.

Από την άλλη πλευρά ο συντηρητισμός κάποιων Καραγκιοζοπαικτών, άμβλυνε την "*επιθετικότητα*" που χαρακτήριζε τα παλιά έργα, ιδιαίτερα από τη στιγμή που δεν μπορούσαν πλέον να εισαγάγουν τίποτα νέο ή πρωτότυπο. Οι παλιοί καλλιτέχνες πέθαιναν σιγά-σιγά, ο τελευταίος μάλιστα Τούρκος που αντιπροσώπευε το κύρος του παλιού Karagöz, ο Kucuk Ali πέθανε το 1974, ενώ οι Έλληνες Καραγκιοζοπαίκτες όσοι επιζούν, είναι ήδη στην δύση τους.

Επιπλέον, δεν υπήρχαν νέοι, να εισέλθουν στο επάγγελμα, γιατί αυτό, όπως και η κλασσική οθωμανική μουσική, απαιτούσε μια μακριά περίοδο μάθησης κοντά στον δάσκαλο, που πλέον δεν έλκυε τους νέους της νεώτερης βιομηχανοποιημένης κοινωνίας.

Ωστόσο, τον 19ο αιώνα, στην Τουρκία, έγιναν δυο προσπάθειες για την αποκατάσταση του Karagöz και του Ortaoyunu. Κάποιοι Καραγκιοζοπαίκτες, όπως ο Katip Salih, εισήγαγαν μερικές καινοτομίες στην τεχνική του θεάτρου σκιών για να εκσυγχρονίσουν τα θεάματά του, συμπεριλαμβάνοντας κάποιες σύγχρονες αναφορές, έφτιαξαν δε ακόμα και καινούργια σενάρια και προσέθεσαν καινούργια πρόσωπα. Το προσκήνιο, ή πλαίσιο μπροστά από τη σκηνή που περιλαμβάνει και τα παρασκήνια και τα έγχρωμα ντεκόρ, ήταν κάποιες απ' αυτές τις καινοτομίες, ενώ δανείστηκαν *έντριγκες* από έργα του δυτικού ρεπερτορίου του κουκλοθέατρου.

Μουσείο Καραγκιόζη Προύσα

Παρότι εφαρμόσθηκαν αυτές οι ελάχιστες και μάλλον επιπόλαιες αλλαγές, όπως τις χαρακτηρίζει ο Metin And, η ανανέωση του παραδοσιακού θεάτρου σκιών, παρέμεινε περιορισμένη, καθώς αυτό είναι ένα είδος θεάτρου που ανήκει στις κοινωνικές δομές της αυτοκρατορίας, ενώ οι ιστορίες του, τα πρόσωπα του και η υπολανθάνουσα φιλοσοφία του, φαίνονται σήμερα απλοϊκές, γι' αυτό το λόγο οι απόπειρες για αποκατάστασή του, στην σύγχρονη Τουρκία, και γιατί όχι και στην Ελλάδα, αποτυγχάνουν, είτε στο περιεχόμενο, είτε στο στυλ, γιατί τα γούστα και οι νοοτροπίες του λαού έχουν αλλάξει πάρα πολύ.

Από μια άλλη όμως σκοπιά, πρέπει να πούμε ότι παρότι οι προσπάθειες παλινόρθωσης του Karagöz είναι πολύ αχνές, εν τούτοις, τόσο οι Τούρκοι, όσο και οι Έλληνες, θέλουμε να το διαφυλάξουμε, σαν ένα μουσειακό κομμάτι, για να μας θυμίζει τι ήταν το θέατρο σκιών.

Οι Τούρκοι μάλιστα επιχείρησαν να χρησιμοποιήσουν τις ιστορίες και τα πρόσωπα του Karagöz, προκειμένου για να παιχτούν από αληθινούς ηθοποιούς. Οι πρώτες προσπάθειες σ' αυτό το πνεύμα έγιναν ήδη από την αρχή του 20ού αιώνα, όταν συντέθηκαν κάποιες ***μουσικές κωμωδίες*** που χρησιμοποιούσαν ηθοποιούς ντυμένους όπως οι φιγούρες του Karagöz, που απέδιδαν την γλώσσα και τους τρόπους των προσώπων του.

Ο πολύ δημοφιλής τότε, Τούρκος κωμικός Nasit Ozcan εμφανίστηκε στη σκηνή ντυμένος σαν Karagöz. Πιο πρόσφατα, όπως μας πληροφορεί ο Metin And, το τουρκικό Κρατικό Μπαλλέτο, δημιούργησε μια χορογραφία πάνω σε μουσική του Τούρκου συν-

θέτη, Ferit Tuzun. Το χορόδραμα ονομαζόταν Cesmebasi και η χορογραφία του έγινε από τη χορογράφο Dame Ninette de Valois, την ιδρύτρια δηλαδή του σύγχρονου Τουρκικού Κρατικού Μπαλέτου.

Κινούμενη στο ίδιο πνεύμα, το 1968, η εφημερίδα Milliyet ξεκίνησε ένα διαγωνισμό για καινούρια σενάρια-κείμενα του Karagöz. Η επιτροπή έδωσε το πρώτο βραβείο σε ένα πολύ γνωστό συγγραφέα και χιουμορίστα, τον Aziz Nesin. Δυο από αυτά τα σενάρια παίχτηκαν στο θέατρο της Κωνσταντινούπολης, όπου οι ηθοποιοί ήταν ντυμένοι με τα ιδιαίτερα κουστούμια των μορφών του Karagöz.

Πάντως, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Τουρκικός λαός, και όχι μόνον, ήδη από τις πρώτες επαφές τους με τη Δύση και ειδικά τώρα με την υποψηφιότητα της Τουρκίας στην ΕΟΚ, είναι μοιρασμένος ανάμεσα σε αυτό που είναι παραδοσιακό και σε αυτό που είναι μοντέρνο. Ο Κεμάλ Ατατούρκ, πίστευε πως ήταν δυνατόν να συνδυαστούν αρμονικά, η παράδοση και ο δυτικός εκσυγχρονισμός. Ωστόσο ο Ατατούρκ κυρίως ανέπτυξε τις ιδέες του στον ιδιαίτερο τομέα της **μουσικής** και όχι επί παραδείγματι στο λαϊκό θέατρο σκιών. Στο θέμα μάλιστα της μουσικής, έλεγε ότι ο σκοπός έπρεπε να είναι ο γάμος της κλασσικής οθωμανικής και παραδοσιακής μουσικής, που κατ' αυτόν είχε ξεπεραστεί, με τις τεχνικές της δυτικής μουσικής. Γι' αυτό λοιπόν σήμερα η Τουρκία βρίσκεται με δύο Κρατικές ορχήστρες, μία κλασσικής οθωμανικής μουσικής και μία κλασσικής δυτικής μουσικής, ενώ δεν λείπουν τα κονσερβατουάρ μουσικολογίας και οργανοποιίας, σε αντίθεση δηλαδή με την Ελλάδα, που η κατεύθυνση των ωδείων, είναι αμειγώς δυτικότροπη, αγνοώντας εντελώς την παράδοση της καθ' ημάς ανατολής, ως σχεδόν βάρβαρης και αυτό λόγω άγνοιας.

Κλείνοντας πρέπει να πούμε πως, ο Karagöz είναι μια μοναδική πηγή μελέτης αστικού λαϊκού πολιτισμού, γιατί συγκεντρώνει μόνος του σχεδόν όλες τις παραδοσιακές τέχνες του πολυεθνικού οθωμανικού πολιτισμού, δηλαδή της ποίησης, της τεχνικής της ζωγραφικής της μινιατούρας, της μουσικής, των λαϊκών εθίμων και της προσφυγικής παράδοσης των λαών της αυτοκρατορίας, όπου βεβαίως σ' όλα αυτά η Ελληνική παρουσία της Μ. Ασίας και της Κων/πολης είναι πολύ έντονη.

Δ. Το Ορτάογιουνου (Orta Oyunu - μιμοθέατρο)[92]

Το **Orta Oyunu,** ή μιμοθέατρο, δρούσε και λειτουργούσε παράλληλα με τον Karagöz, και σίγουρα το ένα επηρέαζε το άλλο. Ίσως όμως το **Orta Oyunu**, να έχει περισσότερη σχέση με το Βυζαντινό μιμιθέταρο, απ' ότι ο Karagöz.

Πρωτοεμφανίστηκε τον 17ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, ως γνήσιο αστικό θέαμα και αποτελεί την μετεξέλιξη των *"ομίλων διασκεδαστών - μίμων - μουσικών - χορευτών"*.

---

92. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις, Alus S. Muhtar "Eski Milli Tiyatromuz: Orta Oyunu". Resimili Tarih Mecmuasi, 1950, και *Orta Oyununda tekerleme*, Türk Dili, 1962 και *Karagöz ve Orta Oyununun Güldürücülüğü*, Türk Dili, 1962· και Felek Burhan, *Orta Oyunu nasil oynanir. Perde ve sahne·* και Madat, A.S, *Orta Oyunu nedir. Büyük gazete.*

Η παράστασή του, δινόταν σε τσαντίρι (σκηνή), ενώ μια ορχήστρα από ζουρνά, διπλό τύμπανο (κουντούμ) και νταούλι, ίδια με αυτή του Karagöz, έπαιζε σκοπούς των *Κιοτσέκ*. Τότε, ένας δωδεκαμελής όμιλος χορευτών, άρχιζε να χοροπηδά, με τινάγματα της κοιλιάς και άλλα τσακίσματα της μέσης και του σώματος, κρατώντας συχνά φουσκωμένος ασκούς που βοηθούσαν στις ανακυβιστίσεις[93].

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν και πάλι στην τσιγγάνικη προέλευση των μίμων-διασκεδαστών αυτών, όπως και στην περίπτωση του karagöz.

Αφού λοιπόν είχαν γίνει οι χοροί και τα άλματα, στην σκηνή εισερχόταν ο Τιργιακής (*Θεργιακλής*) με μουντζουρωμένο το πρόσωπό του από το κατακάθι του καφέ, φορώντας και ένα ρούχο από ανατολίτικο ύφασμα και κόκκινα γεμενιά (παντόφλες), ενώ στη μέση του φορούσε ζώνη από σάλι και στο κεφάλι του ένα στραβό κιουλάχι, κρατώντας ένα τσιμπούκι με μικρό λουλέ που έχει δέσει στη μέση του με σχοινί.

Μετά από διάφορες κωμικές κινήσεις, αφηγήσεις, πειράγματα, και τραγούδια, εισέρχονταν και διάφορα άλλα τρίτα άτομα, όπως Κιοτσέκ (αγοράκια ντυμένα σαν κοριτσάκια), που χόρευαν μανιωδώς με κωμικό και συγχρόνως προκλητικό τρόπο.

Αυτός ο χαοτικός τρόπος παρουσιάσεως, λεγόταν curcuna (δηλ. χαμός), έχοντας το ίδιο όνομα με τον αντίστοιχο χαοτικό τρόπο παιξίματος των μουσικών οργάνων και ειδικά του baglama (*σαζιού, ταμπουρά*).

Ένα άλλο πρόσωπο, που εμφανιζόταν στο **Orta Oyunu,** ήταν ο *Πισεκιάρ* με το οδοντωτό καβούκι του. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι, οι *τύποι* αυτοί κατά καιρούς άλλαζαν, ή αναπροσαρμόζονταν, έτσι λοιπόν σε ύστερες εποχές, ο Τιργιακής αντικαταστάθηκε από τύπους όπως, ο Καβουκλού και ο Νεκρέ με μυτερό αυτή την φορά κιουλάχι στο κεφάλι του[94].

Ε. Οι φωταψίες και τα πυροτεχνήματα

Σε γάμους θυγατέρων του σουλτάνου ή σε τελετές περιτομής γιων του, ή σε γάμους ανωτάτων αξιωματούχων και σε θρησκευτικές γιορτές των μουσουλμάνων λάμβανε χώρα φωταψία και φωτοχυσία με λυχνάρια και φανάρια (donanma), ενώ οι κήποι των ανακτόρων ή των μεγάρων φωτιζόταν από εκατοντάδες πυρσούς. Μια ειδική κατηγορία επαγγελματιών κατασκεύαζε πυροτεχνήματα (μαϊτάπια) που άναβαν στους παραπάνω εορτασμούς. Παράλληλα κατασκευάζονταν από πυρίτιδα καράβια, πύργοι κ.ά. που πυροδοτούνταν προς θέα του λαού, αλλά και συχνά με αρκετά ανθρώπινα θύματα[95].

Ένας συνήθης τρόπος διασκέδασης των ιθυνόντων (όπως του σουλτάνου και του

93. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις, Alus S. Muhtar, "Eski Milli Tiyatromuz: Orta Oyunu". Resimili Tarih Mecmuasi, 1950.

94. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις και Alus S. Muhtar, "Eski Milli Tiyatromuz: Orta Oyunu". Resimili Tarih Mecmuasi, 1950 και *Orta Oyununda tekerleme*, Türk Dili, 1962 και *Karagöz ve Orta Oyununun Güldürücülügü*, Türk Dili, 1962· και Felek Burhan, *Orta Oyunu nasil oynanir. Perde ve sahne* και Madat, A. S, *Orta Oyunu nedir. Büyük gazete.*

95. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα ΙΙ, ο καθημερινός βίος*, πανεπ. παραδόσεις.

σαντραζάμη) θεωρείτο το να βάζουν οκλαδόν σε σχήμα ημικυκλίου γύρω από τη σκηνή τους πλήθος λαού προς τον οποίο να ρίπτουν νομίσματα και τη στιγμή που οι συγκεντρωθέντες έσπευδαν να τα πάρουν να εκσφενδονίζονται φυσίγγια από πυρίτιδα[96].

ΣΤ. Κουβέντες του χαλβά (helva sohberleri)

Οι "κουβέντες του χαλβά" είναι συνήθεια γνωστή από την παράδοση των εχόντων θρησκευτικό χαρακτήρα αδελφοτήτων των μουσουλμανικών συντεχνιών φουτουββέτ που είχει διαδοθεί στους αξιωματούχους του κράτους και στα ανώτερα και μέσα κοινωνικά στρώματα. Οι ατέλειωτες χειμωνιάτικες νύχτες περνούσαν με βεγγέρες σε σπίτια. Από τα τέλη Δεκεμβρίου έως τα τέλη Μαρτίου (περίοδος ερμπαΐν-40 μέρες μετά την 21 Δεκεμβρίου και χαμσίν-άλλες 50 μέρες) οι εύποροι μουσουλμάνοι έκαναν υπέρ της υγείας τους θυσίες (κουρμπάν) –συνήθως προβάτων– και επιδίδονταν στην οργάνωση νυκτερινών συγκεντρώσεων που αποκαλούνταν "κουβέντες του χαλβά". Περισσότερο μεγαλόπρεπες ήταν οι συγκεντρώσεις που πραγματοποιούνταν σε κονάκια των βεζίριδων και ανώτατων αξιωματούχων, δεδομένου ότι θεωρούνταν μεγάλο κοσμικό γεγονός[97].

Με τον τρόπο οργάνωσης αλλά και με τα μέσα διασκέδασης και τα εδέσματα που προσέφεραν, ορισμένες από τις συγκεντρώσεις αυτές, ήταν πιο σημαντικές και απο τις γαμήλιες γιορτές ή τις γιορτές περιτομής. Προσκαλούνταν ποιητές, στοχαστές, μουσικοσυνθέτες, μουσικοί και τραγουδιστές. Και ήταν ευκαιρία για πολλούς ευγενείς την καταγωγή και τους τρόπους (κιμπάρηδες) προκειμένου να επιδείξουν τα πλούτη τους, συναγωνιζόμενοι μεταξύ τους στο να διοργανώνουν συχνότερα τις "κουβέντες" αλλά και να προσκαλούν μεγαλύτερο αριθμό καλεσμένων. Οι ποιητές συνέθεταν ειδικά στιχουργήματα (κασιντέ) για κάθε μια από τις συγκεντρώσεις που καλούνταν να συμμετάσχουν. Ενίοτε "κουβέντες του χαλβά" διοργάνωνε και ο ίδιος ο σουλτάνος στα ανάκτορα, στις οποίες προσήρχοντο οι κυβερνητικοί παράγοντες. Στα κονάκια και τα σαράγια των πλουσίων μεταξύ των καλεσμένων παιζόταν το παιχνίδι που αποκαλούνταν "μετακόμισε το χωριό", αλλά και το "δακυλίδι", ο "μύλος" κ.ά.[98].

Κατά περίπτωση συγκεντρώσεις γίνονταν και προς τιμή ξένων πρεσβευτών, προς εντυπωσιασμό των οποίων υπήρχε ορχήστρα με 50-60 όργανα. Στο τέλος της εκδήλωσης δίδονταν στους προσκαλεσμένους και τους αναμένοντες στην πόρτα τσαούσηδες και λοιπά μέλη της συνοδείας του πρεσβευτή σαν δώρα, γούνες.

"Κουβέντες του χαλβά" γίνονταν αποκλειστικά και για γυναίκες. Στην περίπτωση αυτή τις δαπάνες οργάνωσης μπορεί να τις αναδεχόταν ένα άτομο, η οικοδέσποινα, μπορεί όμως και να κατανέμονταν μεταξύ των οργανωτριών. Στις συγκεντρώσεις αυ-

---

96. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις και Alus S. Muhtar, "Eski Milli Tiyatromuz: Orta Oyunu".

97. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.

98. Κάθε Κυριακή το δορυφορικό πρόγραμμα της τουρκικής τηλεόρασης TRT, σε εκπομπές όπως το bir nefes Anadolu, μεταδίδει σύγχρονες λαογραφικές αναπαραστάσεις των παραπάνω παιχνιδιών.

τές προσφέρονταν διάφορα εύγευστα εδέσματα, παραγεμιστές γαλοπούλες, μπουρέκια (διάφορες πίττες) και γλυκά όπως ρεβανί, κανταΐφι, μπακλαβάς, εκμέκ με καϊμάκι, σερμπέτια και η σπεσιαλιτέ της Κωνσταντινούπολης ο περίφημος μποζάς (παχύρευστο παρασκεύασμα από εκχύλισμα κριθαριού)[99].

Πραγματική ιεροτελεστία ήταν η παρασκευή με μεγάλη επιδεξιότητα του χαλβά που προσφερόταν και από αυτόν είχαν λάβει το όνομά τους οι συγκεντρώσεις αυτές. Επρόκειτο για τον περιώνυμο κετέν χαλβά (ψιλός χαλβάς του λιναρόσπορου) από ζάχαρη. Άρχιζε από μια δοξαστική ωδή και συνέχιζε κατά τη διάρκεια της παρασκευής με τραγούδια των παρισταμένων και αινίγματα που έλυναν μεταξύ τους, σαν το παρακάτω τραγούδι που είχε ηχογραφήσει η περίφημη Ζεχρά Μπιλήρ το 1935 και βρήκα σε cd της KALAN[100]:

Κάτω απ' τα τσαντήρια είναι ωραία,
έγνεψα στην αγάπη την παλιά.
Θυσία η μάνα μου, θυσία κι εγώ
για την αγάπη με τα ρούχα τα καλά.
Χαλβατζή χαλβά, με λιναρόσπορο χαλβά,
με ζάχαρη λουκουμτζίδικο χαλβά.
Το μαύρο πρόβατο έχει κρέας με την οκά,
όταν το καβουρντίζεις έχει νοστιμιά
και η κόρη που παντρεύεται τον χήρο
δεν πεθαίνει αλλά πονάει στην καρδιά.
Χαλβατζή χαλβά, με λιναρόσπορο χαλβά,
με ζάχαρη λουκουμτζίδικο χαλβά.
Του σπιτιού είναι η κολόνα,
καρπός πιο λευκός κι από τα χιόνια
Κι εκείνος που χωρίζει απ' την αγάπη του,
η καρδιά του καίγεται στα χρόνια.
Χαλβατζή χαλβά, με λιναρόσπορο χαλβά,
με ζάχαρη λουκουμτζίδικο χαλβά.

Στις συγκεντρώσεις αυτές που οργάνωναν, όπως ήταν επόμενο και οι αδελφότητες των συντεχνιών, εκμισθώνονταν και οργανοπαίχτες, μίμοι, παραμυθάδες κ.ά. Γι' αυτό οι "κουβέντες του χαλβά" συνεχίστηκαν μέχρι την οριστική κατάργηση των συντεχνιών.

---

99. Ν. Σαρρής, *Οθωμανική Πραγματικότητα ΙΙΙ*, Πανεπ. Παραδόσεις.

100. Η μετφ. από τον φίλο μου Ηλία Κολοβό.

101. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

Ζ. Νύχτες της χέννας (kina geceleri)

Όπως αναφέρει ο καθηγ. Σαρρής στις παραδόσεις του μαθήματός του για το καθημερινό βίο στην οθωμανική αυτοκρατορία, αλλά και η Suraiya Faroqhi, στο πρόσφατα μεταφρασθέν στην Ελληνική, βιβλίο της για την κουλτούρα και την καθημερινή ζωή στην οθωμανική αυτοκρατορία (*εκδόσεις εξάντας 2000*): "*Φτωχικές ή πλούσιες, όλες οι μουσουλμανικές οικογένειες όταν επίκειτο γάμος των θυγατέρων τους, οργάνωναν "νύχτες της χέννας*".

Κατά την ειδική αυτή γιορτή που γινόταν νύχτα Τετάρτης (*δεδομένου ότι οι περισσότεροι μουσουλμανικοί γάμοι γίνονταν Πέμπτη*), οι μεν άνδρες διασκέδαζαν στο αντρικό τμήμα του σπιτού (σελαμλίκι) και χωριστά οι γυναίκες στο χαρέμι, όπου οι τσεγκί συνόδευαν το κορίτσι με τραγουδι. Κατά τις πρωινές ώρες μπροστά στις προσκαλεσμένες έμπαινε ένα ασημένιο ταψί το οποίο προηγουμένως με ένα κερί αναμένο στη μέση, είχαν προσκομίσει οι συγγενείς του γαμπρού. Ζητείτο λοιπόν από μια ή δύο από τις προσκαλεσμένες ή τις οικείες της νύφης, που ήταν καθισμένη στο κέντρο, να βάψουν με χέννα στα ακροδάκτυλα και στο μεγάλο δάκτυλο του ποδιού της νύφης. Η μητέρα της έβαζε στην παλάμη ένα χρυσό νόμισμα και στη συνέχεια έκαιγε χέννα σε τρόπο ώστε αυτό να κολλήσει, ενώ επί πλέον της έδεναν το χέρι. Το νόμισμα αυτό φυλασσόταν από τη νύφη ως γούρι. Παράλληλα για τον ίδιο λόγο και οι φίλες της νύφης άναβαν κι αυτές στα χέρια τους χέννα, ενώ οι παριστάμενες γυναίκες έβαζαν στο ταψί νομίσματα προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι δαπάνες της γιορτής. Παρόμοιες γιορτές δεν γίνονταν μονάχα στις πόλεις, αλλά και στην ύπαιθρο, σήμερα δε στην Θράκη διατηρούνται ακόμα ως τελετές της *Κνα* (χέννας), ενώ η δορυφορική τουρκική τηλεόραση μεταδίδει συχνά λαογραφικές αναπαραστάσεις.

Η. Τα λαϊκά γλέντια και οι χοροί των συντεχνιών

Οι ελληνικές συντεχνίες στην Κωνσταντινούπολη το πρώο ήμισυ του 19ου αιώνα και περιγραφές από τον Evliya Celebi

Ο Πασπάτης που δίνει ακριβή περιγραφή των ασχολιών κάθε μιας από τις ελληνικές συντεχνίες κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη τις διαρκίνει κατά βάση ανάλογα αν τα μέλη τους κατάγονται από τη Ρούμελη ή την Ανατολή (όπως επίσης αναφέει και τα άτομα που προέρχονται από τη μεταεπαναστατική Ελλάδα και την Επτάνησο). Έτσι μας παρέχει τον ακόλουθο κατάλογο, κατατάσσοντάς τους επαγγελματίες σε τέσσερις κατηγορίες.

Μικτές συντεχνίες (δηλαδή ανεξαρτήτος τόπου καταγωγής)
Ιππηλατών
Καφεπωλών
Μυλωνάδων

Ναυτών (Ναυτικών)
Πετροκόπων
Πραγματευτών
Πωλητών
Σιδηρουργών
Υδροφόρων (Νερουλάδων)
Υπηρεσιών
Υπηρετών
Υποδηματοποιών
Συντεχνίες Ρουμελιωτών
Αλιέων
Αμαξηλατών
Αμπαδορράφων (αμπατζήδων)
Αρτοποιών
Ασβεστοποιών
Βαρελποιών
Γαλακτοπωλών
Γεωργών
Γουναράδων
Ιερωμένων
Ιπποκόμων
Καπνοπωλών
Κηπουρών
Κρεοπωλών
Κτιστών
Λαχανοπωλών
Λειτουργών
Μαγείρων
Ποιμένων
Πτωχών ανδρών
Πτωχών γυναικών
Ραπτών
Σαλεποπωλών
Χαλβαδοπωλών
Συντεχνίες Μικρασιατών
Ελαιοπωλών
Θυροποιών
Καπήλων
Κονιατών
Κωπηλατών
Παλαιορράφων (παλιροιχατζήδων)
Παντοπωλών
Στρωματοποιών
Χαλκέων (μπακιρτζήδων)
Ολιγάνθρωποι Συντεχνίες
Αραϊτζήδων
Αχυροπωλών
Ανθρακοπωλών
Αχθοφόρων
Βιβλιοπωλών
Βυθιστών (δυτών, όλοι ήταν νησιώτες)
Γναφέων
Γανωτών
Διδασκάλων
Ζωγράφων
Ιατρών
Καλαφατών
Κανδηλαπτών
Καπνοκοπτών
Κηροποιών
Κοπροσκπατών (λαγουμτζήδων, που ασχολούνται με βόθρους)
Λεμονοπωλών
Λιθοστρώτων
Μαθητών Μαιευτριών
Μεσιτών
Μουσικών
Μυλοχαρακτών
Νεκροθαπτών
Ξυλικοπωλών (εμπόριο ξυλείας για οικοδομές)
Ξυλοπωλών (πωλητών ξύλων για καύσιμα)
Ονηλατών
Ορνιθοπωλών
Πεταλωτών
Πλινθοποιών
Πριονιστών (Χιώτες ή Αλβανοί)
Πυρσβεστών
Σαπωνοπωλών
Στρατιωτικών (άτακτων χριστιανών στρατιωτών της Ρούμελης) ή βασιβουζούκων
Σακκοποιών

Τυπογράφων (μετά το β' ήμιση του 19ου αιώνα)
Υφαντών
Υδροφυλάκων (φυλάκων σε υδραγωγεία)
Φαρμακοπωλών (σπετισέρηδων)
Χρυσοχών
Ωρολογοποιών.

Η συντεχνιακή οργάνωση στόχευε στον περιορισμό της παραγωγής και της κατανάλωσης, καθότι επιβάλλει έλεγχο επί των τιμών και της ποιότητας των προϊόντων και περιορίζει τον αριθμό του εργατικού δυναμικού. Κατ' επέκταση περιορίζει και την προσφορά της πρώτης ύλης. Αποτέλεσμα τούτου είναι πως παρουσιάζεται στενότητα σε πρώτες ύλες και στον αγροτικό τομέα στενότητα της παραγωγής, που συντελούν στην πτώση του αριθμού των αγοραστών.

Εάν αφηνόταν ελεύθερη η παραγωγή, τότε ορισμένοι κλάδοι θα απορροφούσαν την περιορισμένη ποσότητα της πρώτης ύλης που χρησιμοποιούσαν και με αλυσιδωτή αντίδραση θα ελαττωνότων εκείνη η ύλη που ήταν απαραίτητη για άλλους κλάδους. Γι' αυτό το λόγο το κράτος από κοινού με τις συντεχνίες καθόριζε τόσο την τιμή όσο και τις προδιαγραφές της ποιότητας των προϊόντων, δηλαδή επέβαλλε διατίμηση. Έτσι ο έλεγχος της προσφοράς, της ποιότητας και της παραγόμενης ποσότητας, αλλά και της τιμής προλάβαινε τον ανταγωνισμό, διαφορετικά υπήρχε κίνδυνος ανεργίας και μαζικής χρεωκοπίας.

Η διατίμηση, παράλληλα προς τα καθήκοντα της συντεχνίας, ήταν έργο του κράτους που τον επέβαλλε μέσω του αγορανόμου (μουκτεσίμπ). Είναι λοιπόν προφανές ότι η συντεχνιακή οργάνωση μόνο σε προκεφαλαιοκρατικό μόρφωμα οικονομίας μπορεί να λειτουργεί. Ένα τέτοιο όμως μόρωμα ανήκει κατά βάση σε συντηρητική κοινωνία. Πραγματικά μια κοινωνία βασιζόμενη σε συντεχνιακή βάση, όπως ήταν η οσμανική, προωθεί τη συντήρηση. Μπορεί οι κανόνες της εμπειρικής γνώσης, της επαγγελματικής δεοντολογίας, της αγάπης του επαγγέλματος και της εργασίας, της ευθύτητας στις συναλλαγές και της εντιμότητας γενικά να καλλιεργούν ένα αίσθημα ασφάλειας. Παράλληλα όμως εμποδίζεται η ατομική πρωτοβουλία, οι επαγγελματικές δραστηριότητες περιορίζονται, κωλύεται η ταχύτητα των συναλλαγών και η οικονομία με την κοινωνία αγκυλώνεται σε ξεφτισμένα και εκφρασμένα από την κοινωνική εξέλιξη μορφώματα.

Οι συντεχνίες στην οσμανική πραγματικότητα συνέχισαν την ύπαρξή τους μέχρι τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Η εμφιλοχώρηση των κεφαλαιοκρατικών σχέσεων στην οικονομία, ολίγον κατ' ολίγον είχε αποδυναμώσει τις χριστιανικές συντεχνίες, παράλληλα προς την επαγγελματική ευδοκίμηση των χριστιανών (Ελλήνων και Αρμενίων) σε νέους τομείς της οικονομίας οι οποίοι κατέληξαν να περιέλθουν στον αποκλειστικό τους έλεγχο. Οι μουσουλμάνοι, αντίθετα, παρέμενα προσκολλημένοι σε παραδοσιακούς –και συνεχώς υποβαθμιζόμενους– τομείς. Και είναι εντυπωσιακό πως όταν η νεοτουρκική στρατοκρατία του κόμματος "Ένωση και Πρόοδος" εφαρμόζοντας αυτό που απεκάλεσε πολιτικά "εθνική Οικονομία" δηλ. τη δημιουργία μουσουλμανικής τουρκικής αστικής τάξης και γι' αυτό την εθνοκάθαρη των χριστιανικών πλη-

θυσμών και την υποκατάστασή τους στις οικονομικές δραστηριότητες, στράφηκε στις "μουσουλμανικές συντεχνίες". Το θεωρητικό σχήμα που διετύπωσε ο θεωρητικός του "Ενωση και Πρόοδος", Ζιγιά Γκιοκάλπ ήταν η διαμόρφωση συντεχνιακού (κορπορατιβιστικού) κράτους δηλαδή αυτού που κατά το μεσοπόλεμο επαγγελόταν ο φασισμός.

Περιγράφοντας μια μεγάλη παρέλαση (Αλάι), που έγινε το 1638, λίγο πριν ξεκινήσει ο Σουλτάν Μουράτ ο Δ' για την εκστρατεία της Βαγδάτης, ο Evliya Celebi, αναφέρει μία προς μία τις συντεχνίες, τα σωματεία κτλ. που πήρανε μέρος.

Η παρέλαση έγινε μπροστά στο Αλάι –κιόσκ– έτσι λεγόταν η Αυτοκρατορική εξέδρα –στην παραλία του Σαράγι– Μπουρνού, λίγο παρακάτω από το σημείο όπου σήμερα βρίσκεται ο σιδηροδρομικός σταθμός του Σιρκετζή (*το τέρμα του πάλαι ποτέ Όριαν Εξπρές*).

Στην πομπή πήραν μέρος, εκτός από τις συντεχνίες και στρατιωτικά τμήματα, καθώς και όλες οι πολιτικές και στρατιωτικές αρχές της πρωτεύουσας.

Η γιορτή είχε λαϊκό χαρακτήρα. Κάθε συντεχνία περνούσε με τη μουσική της κι ακολουθούσαν ένα ή περισσότερα άρματα, που παρίσταναν, κάπως ρεαλιστικά, το σχετικό επάγγελμα. Εκείνοι που ήταν πάνω στ' άρματα ξεφώνιζαν, τραγουδούσαν, χόρευαν με διάφορες παντομίμες, γκριμάτσες και σκέρτσα, αλλάζοντας χοντρά αστεία με τους θεατές και σκορπώντας δεξιά κι αριστερά κουλουράκια, κουφέτα και ένα σωρό άλλα πράγματα.

Από πίσω ακολουθούσε κόσμος –άλλοι πεζοί άλλοι έφιπποι– ένα πλήθος από σείχηδες, δερβίσηδες, πίρηδες, σοφτάδες και απλός λαός.

Όλη αυτή η πολυσύνθετη εικόνα, όπως μας την περιγράφει ο Evliya, θυμίζει τα καρναβάλια της Βενετίας και της Νίκαιας, αν όχι τα Βυζαντινά πανηγύρια και τα Σατουρνάλια της Αρχαίας Ρώμης[101].

Το γλέντι βαστούσε τρεις ολόκληρες μέρες. Σ' όλο αυτό το διάστημα οι δουλειές σταματούσαν κι όλος ο κόσμος από τις συνοικίες και τα περίχωρα της Πόλης ήταν μαζεμένος στον τόπο της γιορτής.

Ο Evliya Celebi γράφει ακόμα πως η σειρά που είχε κάθε συντεχνία στην παρέλαση ήταν προκαθορισμένη από το πρωτόκολλο και πως συχνά ξεσπούσαν καβγάδες για το προβάδισμα.

Τον κατάλογο των συντεχνιών ο Evliya Celebi τον προλογίζει με μια φανταστική ιστορική εισαγωγή, όπου συνδέει τις διάφορες τέχνες με τον Αδάμ και με τους Πατριάρχες της Π. Διαθήκης.

Ο Evliya αναφέρει ακόμα πως στην Πόλη ασκούνταν 1.000 επαγγέλματα, χωρισμένα σε 57 ομάδες. Απ' αυτά περιγράφει τα 735. Στον κατάλογό του, εκτός από τα καθ' εαυτό εσνάφια και διάφορα άλλα επαγγέλματα, βρίσκουμε και δημόσια αξιώματα, στρατιωτικά και πολιτικά.

Κάθε συντεχνία είχε για προστάτη της έναν Άγιο. Τέτοιους θεωρούσαν τους πρώτους συντρόφους του Μωάμεθ, τους Μουχατζίρηδες και τους Ανσάρ. Μουχατζίρηδες

101. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

(πρόσφυγες) λέγονταν εκείνοι που είχαν συνοδεύσει το Μωάμεθ στην ιστορική φυγή του (Χίτζρα) από τη Μέκκα στη Μεντίνα στα 622. Ανσάρ (βοηθοί) είταν οι κάτοικοι της Μεντίνας που τον είχαν φιλοξενήσει και πρώτοι δέχτηκαν το κήρυγμα του Ισλάμ. Οι Μουχατζίρηδες κι οι Ανσάρ κατέχουν στη μουσουλμανική ιστορία την ίδια θέση με κείνη που κατέχουν στην ιστορία του Χριστιανισμού οι Δώδεκα Απόστολοι κι οι εβδομήντα μαθητές του Χριστού. Σαν άγιοι ακόμα λογίζονται και μερικοί μεγάλοι σεΐχηδες, λ.χ. ο Χατζή-Μπεκτάς, ως ιδρυτής και προστάτης των Γενιτσάρων, ο Σέιχ Μπουχάρα ή Σαρή Σαλτίκ και μερικοί άλλοι[102].

Προστάτη τους οι *συμπασήδες*, είχαν τον Ινς-μπεν-Μάλικ, που ο Προφήτης του είχε αναθέσει τη φροντίδα για την καθαριότητα της Μεντίνας, οι οδοκαθαριστές τον κουρέα Ουαρράντ, από τους πρώτους οπαδούς του Μωάμεθ, οι δήμιοι τον Ιώβ τον Μπάσραλη, που ο Προφήτης τον είχε διορίσει δήμιο, οι ιπποκόμοι κι οι αγωγιάτες τον ιπποκόμο του Προφήτη Καμπούρ Άλη, οι σημαιοφόροι το σημαιοφόρο του Μπερίντα Ισλαμλή, οι αγγελιοφόροι τον αγγελιοφόρο του Άμρου μπεν Ούμμια Δομάιρη, οι χατίμπηδες τον Οσμάν (τον ύστερα Χαλίφη) που διάβαζε την προσευχή της Παρασκευής μπροστά στον Προφήτη, οι μουεζίνηδες τον πρώτο μουεζίνη Μπιλάλ τον Αβησσυνό, οι Σούφηδες τον Άμπου Ντερνταΐ Αμίρη, τον πρώτο μυστικιστή, οι φύλακες των Ιεροδικαστηριών τον Έμπου Σέμπα, που του είχε αναθέσει ο Προφήτης να φυλάει τα κλειδιά της Μέκκας, οι ποιητές τον Χασάν μπεν Τάμπιτ (τον ιδιαίτερο ποιητή του Προφήτη), ***οι παραμυθάδες τον παραμυθά του Προφήτη Σουχαΐμπ Ρουμί, οι τραγουδιστές τον τραγουδιστή του Χάμζα μπεν Γετίμα***, οι ζητιάνοι τον Σέιχ Χάφη, που σ' αυτόν έδιναν ελεημοσύνη οι σύντροφοι του Προφήτη σαν γυρίζαν νικητές από τους πολέμους του Ισλάμ, οι γιατροί τον γιατρό του Προφήτη Ζουλνούν τον Κόπτη κτλ.[103].

Παρακάτω θα δώσουμε μερικά δείγματα από τα πιο περίεργα και πιο σημαντικά που περιγράφει ο Evliya Celebi.

Επί κεφαλής της πομπής έρχονταν οι τσαούσηδες. Τα καθήκοντά τους ήταν να κρατούν την τάξη και να φωνάζουν τα προστάγματα με δυνατή φωνή. Οι στολές τους ήταν χρυσοκέντητες. Κρατούσαν στο χέρι τους μια βέργα, στη μέση είχανε ζωσμένο ένα σπαθί και στο κεφάλι τους φορούσαν ένα ψηλό καβούκι, στολισμένο με φτερά παγωνιού (tavus). Τ' άλογά τους ήταν στολισμένα με χαίτες από ιπποπόταμους και πλήθος άλλα γυαλιστερά μπιχλιμπίδια. Προστάτης τους ήταν ο ενδέκατος Πιρ (Άγιος δάσκαλος) Μάλεκ-Ουστούρ, ένας από τους συντρόφους του Άλη.

Οι ακόλουθοι του Σαραγιού –οι Ιτς - Ογλάν– φορούσαν πλούσιους μεταξωτούς μαντύες και ίππευαν αρβικά άλογα. Προστάτης τους ήταν ο Κουρέας του Προφήτη, Σελμάν ο Πέρσης.

Οι Ατζέμ - Ογλάν (δόκιμοι Γενίτσαροι) είχαν για προστάτη τους τον ξακουστό δερβίση Χατζή-Μπεκτάς. Γι' αυτόν η παράδοση λέει πως κάποτε ο Σουλτάν Ορχάν

102. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

103. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

του χάρισε εκατό μαμελούκους. Ο Χατζή-Μπεκτάς τους χώρισε σε ομάδες, την καθεμιά με ιδιαίτερη στολή κι αφού τους γύμνασε καλά, τους ξαναπαρουσίασε στο Σουλτάνο λέγοντάς του: "*Γενί Τσερί ντουρ!*" (*Να η καινούρια Εθνοφυλακή!*). Σε κάθε παρέλαση, οι Ατζέμ - Ογλάν ακολουθούσαν τους αστυνόμους και καθαρίζαν το δρόμο με σκούπες και φτυάρια.

Σ' ένα άλλο σημείο ο Evliya Celebi λέει: "*Θ' αναφέρουμε εδώ τα εσνάφια των πορτοφολάδων (χιρσίζ) και των ληστών (καρά-χιρσίζ). Αυτοί έχουν προστάτη τους τον Άμρου Αγιάρ. Μακριά από δαύτους! Το ίδιο θα πούμε και για το εσνάφι των πεζεβένκηδων και των μουφλούσηδων, που είναι ο αριθμός τους μεγάλος. Δεν παίρνουν φυσικά επίσημο μέρος στην παρέλαση, μα βγάζουνε το ψωμί τους χώνοντας τη μούρη τους μέσα στα πλήθη και ξεγελώντας τους ξένους*"[104].

Μετά τους χαφούζηδες, γραμματικούς, βιβλιοπώλες και ποιητές, περνούσαν οι παραμυθάδες (μεντάχ), μια τάξη πολυάριθμη την εποχή εκείνη. Αυτοί είχαν για επάγγελμα το να διηγούνται παραμύθια στους καφενέδες. Ο προστάτης τους είταν ο Σουχάιμπ Ρουμί, που, όπως λέει η παράδοση, δουλειά του ήταν να διασκεδάζει τον Προφήτη με τα παραμύθια του Άνταρ. Ο ίδιος είχε γράψει, με την προσταγή του Προφήτη, ένα επικό ποίημα που ιστορούσε τα κατορθώματα του μεγάλου ήρωα του Ισλάμ Χάμζα, θείου του Προφήτη. Στην παρέλαση οι παραμυθάδες περνούσαν πάνω σε φορεία, απαγγέλνοντας παραμύθια και στίχους.

Οι αστρολόγοι (μουνετζίμ) και οι μάντηδες (ρεμμάλ) περνούσαν έχοντας επικεφαλής τον Αρχιαστρολόγο του Σουλτάνου.

Στην παρέλαση έπαιρναν μέρος οι Μαντρατζήδες και οι Αβτζήδες (Κυνηγοί) των Γενιτσάρων, με κάτι πελώρια μαντρόσκυλα (μια ιδιαίτερη ράτσα από την Κασταμονή) σκεπασμένα με τούλια από ατλάζι, καθώς και οι φύλακες του Αυτοκρατορικού Ζωολογικού Κήπου, οδηγώντας λιοντάρια και λεοπαρδάλεις, οι αρκουδιάρηδες (αϊτζήδες) –όλοι τους τσιγγάνοι από τη συνοικία Σαχ Μαχαλέ τυ Μπαλάτ– με τις αρκούδες τους. Οι τελευταίοι, όταν έφταναν μπροστά στο Αλάι-Κιόσκ, όπου καθόταν ο Σουλτάνος, έβαζαν τις αρκούδες να χορεύουν και να κάνουν διάφορες φιγούρες[105].

Ορισμένα εσνάφια, σαν αυτά των καρβουνιάρηδων, των καλφάδων, των ταβερνιάρηδων,των γουναράδων, ήταν σχεδόν όλοι Χριστιανοί.

Οι Ρωμηοί, όπως και οι Αρμένιοι, φημίζονταν πολύ ως κοσμηματοποιοί. Ο Evliya Celebi αναφέρει ως διάσημο χαράχτη και σμαλτοποιό της εποχής του τον Έλληνα Σιμίτζογλου Μιχαήλ, που οι σμαλτωμένες λαβές σπαθιών κι οι ρολογοθήκες του στέλνονταν για δώρα στο Σάχη της Περσίας κι άλλους ηγεμόνες. Δεύτερος στη σειρά ερχόταν ο Αρμένιος Χατζαντούρ, τρίτος ο Αρμένιος Αϊντίν, και τέταρτος ο Αλβανός Οσμάν Τσελεμπή[106].

---

104. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

105. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

106. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη.

Οι γουναράδες ήταν κι αυτοί σχεδόν όλοι τους Ρωμηοί από τα μέρη της Καστοριάς. Είχαν τα μαγαζιά τους στο Μαχμούτ Πασά, στο κέντρο της Πόλης. Στην παρέλαση περνούσαν μασκαρεμένοι, φορώντας δέρματα από λιοντάρια, αρκούδες, λεοπάρδαλες, κτλ. Μπροστά στο Αλάι-Κιόσκ παίζανε κι αυτοί την παντομίμα τους – άλλοι περπατούσανε με πόδια και με χέρια σαν τετράποδα, άλλοι μούγκριζαν σαν άγρια θηρία πάνω στους φύλακες που τους βαστούσαν δεμένους με αλυσίδες[107].

Οι ταμπάκηδες (*τομαράδες-δερματάδες*) αποτελούσαν μια από τις πιο μεγάλες συντεχνίες. Ήταν όλοι τους παλικαράδες κι ανυπόταχτοι. Ανάμεσά τους έβρισκες κάθε λογής ατίθασα και κακοποιά στοιχεία. Ο Evliya Celebi λέει πως αν κάποιος κακοποιός ξέπεφτε σε συνοικία ταμπάκηδων, αυτοί αντί να τον παραδώσουν στην αστυνομία τον κρατούσαν για να μαζεύει από τους δρόμους τις βρωμιές των σκύλων, τις οποίες χρησιμοποιούσαν για την επεξεργασία των δερμάτων. Προστάτης τους ήταν ο Άγιος Αχβεράν, ξακουστός "πίρης" της Καισάρειας την εποχή των Σελτζούκων. Οι Ταμπάκηδες, συνεχίζει ο Evliyai, είναι μια άγρια κι ανήμερη φάρα ανθρώπων. Κάθε φορά που έκαναν συλλαλητήριο, αγρίευαν τόσο πολύ που μπορούσαν να καθαιρέσουν και τον ίδιο τον σουλτάνο.

Οι τσαγκάρηδες ήταν κι αυτοί μια από τις πιο πολυάριθμες συντεχνίες της Πόλης και παλικαράδες. Κάθε φορά που οι Γενίτσαροι στασίαζαν, ο Σουλτάνος τους καλούσε σε βοήθεια. Ο Evliya αναφέρει πως τον καιρό του Σουλτάν Σουλεϋμάν Β', οι Γενίτσαροι, έχοντας παράπονα, αρνήθηκαν να φάνε τη σούπα τους[108].

Ο Σουλτάνος κάλεσε αμέσως τους τσαγκάρηδες σε συναγερμό μπροστά στο Σαράγι και φοβέρισε τους στασιαστές πως θα τους κτυπούσε. Οι Γενίτσαροι, μόλις το έμαθαν γνωρίζοντας τι τους περίμενε, ανέστειλαν την στάση τους.

Από το δέκατο τέταρτο ώς το δέκατο έβδομο αιώνα η Οθωμανική Αυτοκρατορία βρισκόταν σχεδόν αδιάκοπα σε πόλεμο με τις χριστιανικές χώρες της Δύσης. Ο τρόμος που σκορπούσαν οι εισβολές των Τούρκων σ' όλους τους ευρωπαϊκούς λαούς βοήθησε κι αυτός στο να δημιουργηθεί η φήμη γι' αυτούς πως ήταν λαός βάρβαρος κι απολίτιστος. Ο θρησκευτικός φανατισμός, ενωμένος με τον πολιτικό ανταγωνισμό, έγινε η αιτία να μη μπορούν οι περισσότεροι Ευρωπαίοι να δουν την Τουρκία και τους Τούρκους δίχως προκατάληψη, με μάτι ανεπηρέαστο κι αντικειμενικό, παρότι στην Ευρώπη, κυριαρχούσε άγριος και τυφλός φανατισμός, όπου καίγαν στην πυρά τους αιρετικούς και τις μάγισσες, όπου τα βασανιστήρια ήταν τα πιο συνηθισμένα μέσα που χρησιμοποιούσε η δικαιοσύνη, όπου η δουλοπαροικία κρατούσε χιλιάδες χωρικούς σε θλιβερή κοινωνική και οικονομική σκλαβιά και το εμπόριο των αφρικανών δούλων –μέχρι τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα– είχε εξελιχτεί σε μια πολύ προσοδοφόρα επιχείρηση.

Τα εξωτερικά γνωρίσματα του δυτικού πολιτισμού –τα γράμματα, οι τέχνες και η ευζωία– έλειπαν από τους οθωμανούς της εποχής εκείνης. Ο οθωμανικός πολιτισμός,

---

107. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

108. Οι Γενίτσαροι όταν στασίαζαν είχαν ως σύνθημα το αναποδογύρισμα των καζανιών τους, βλ. σχετ. Ν. Σαρρή, *Οσμανική Πραγματικότητα*, εκδ. Αρσενίδη.

όσο κι αν διέφερε από το χριστιανικό της Δύσης, ως συνεχιστής και εκ νέου διαμορφωτής του Βυζαντινού Μ. Ασιάτικου και του Ανατολίτικου, δεν ήταν βέβαια για *"πέταμα"*, όπως αναφέρει ο Α. Hálls.

Είναι αλήθεια πως στον τομέα των Καλών Τεχνών, όχι όμως σ' όλες τις τέχνες, οι οθωμανοί έμειναν καθυστερημένοι, ειδικά στις εικαστικές τέχνες. Αφορμή που η ζωγραφική (κυρίως η προσωπογραφία) κι η γλυπτική δεν μπόρεσαν να προοδέψουν στην οθωμανική αυτοκρατορία, ή στις άλλες μουσουλμανικές χώρες, στάθηκε το αυστηρά εικονοκλαστικό πνεύμα της ισλαμικής θρησκείας, φαινόμενο όμως που συναντούμε και σε Χριστιανικές χώρες, σαν την Ελβετία, τη Σκωτία και τη Σκανδιναβία, όπου ο Καλβινισμός κι ο Πουριτανισμός είχαν επιβάλει όμοιες αντιλήψεις σχετικά με τις εικόνες και τα αγάλματα.

Όμως σε πολλούς άλλους κλάδους των τεχνών, όπως λ.χ. στην αρχιτεκτονική και στις διακοσμητικές τέχνες (μεταλλουργία, χρυσοχοΐα, κεραμουργία, υφαντουργία), η οθωμανική αυτοκρατορία από το δέκατο πέμπτο ώς το δέκατο έβδομο αιώνα μπορούσε να καυχηθεί πως είχε μια επίδοση όλως διόλου εξαιρετική. Τα δείγματα της οθωμανικής χειροτεχνίας της εποχής εκείνης είναι εφάμιλλα στην ομορφιά και στην αξία με τα καλύτερα της Ευρώπης.

Οι οθωμανοί ανήκουν στον κύκλο της αραβο-περσικής γλωσσικής και φιλολογικής επιρροής κι όχι της ελληνολατινικής, όπου ανήκουν οι λαοί της Χριστιανοσύνης. Παρότι δεν "έβγαλαν" κατά τα δυτικά πρότυπα κάποιον μεγάλο, διεθνούς φήμης, σαν τον Dante, εντούτοις καλλιεργούσαν εντατικά τα γράμματα κι όλα τα είδη του λόγου. Όπως η καλή κοινωνία στην Ιταλία του δέκατου τέταρτου και δέκατου πέμπτου αιώνα διασκέδαζε με τις νουβέλλες του Βοκάκκιου, τα σονέτα του Πετράρχη και τα έπη του Αριόστο, όπως η μορφωμένη τάξη των Ιταλών αγαπούσε να συνθέτει στίχους λατινικούς, έτσι κι οι οθωμανοί, στις συντροφιές τους, περνούσαν την ώρα τους ακούγοντας απαγγελίες από τα έργα της περσικής ποίησης –το "Σαχναμέ" του Φιρντουζή, το "Γκιουλιστάν" του Σααντή και τις "γαζέλες" του Χάφιζ– ή τα στιχουργήματα των δικών τους ποιητών και δεν άφηναν ακαλλιέργητο κανένα παρακλάδι της ποιητικής τέχνης.

Στις σελίδες του Evliya Celebi, μας δίνεται μια καθαρή εικόνα της κοινωνικής ζωής της εποχής του. Βλέπουμε τι πρόοδο είχαν κάνει η μουσική και γενικά τα γράμματα κι οι τέχνες στον δέκατο έβδομο αιώνα.

Κι ας δούμε πρώτα για τη Μουσική, έναν κλάδο που ο συγγραφέας του "Σεγιαχάτναμέ", όντας ο ίδιος μουσικός, δείχνει ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Στην οθωμανική αυτοκρατορία, όπως και στις άλλες χώρες της Ανατολής (Περσία, Αραβία κτλ.), η μουσική στάθηκε, σαν την αρχαία Ελληνική και βυζαντινή μουσική, μονοφωνική και δεν εξελίχτηκε ποτέ σε πολυφωνική, σαν τη μουσική της Δυτικής Ευρώπης.

Την πρώτη θέση στην εκτίμηση της μουσουλμανικής κοινωνίας κατείχε πάντα η θρησκευτική μουσική.

Η ανάγνωση ή μάλλον η απαγγελία του Κορανίου στα τζαμιά, όπως του Ευαγγελίου στις δικές μας εκκλησίες, γινόταν με ψαλμωδία κι ήταν μια αληθινή επιστήμη που χρειαζόταν χρόνια και χρόνια διδασκαλίας και πείρας για να γίνει κτήμα κάποιου. Ο τρόπος της απαγγελίας ήταν ρυθμισμένος πάνω σε κανόνες καθιερωμένους από την παράδοση

πολλών αιώνων. Έδιναν μεγάλη σημασία στην ορθή αραβική προφορά, γι' αυτό σχεδόν πάντα προτιμούσαν για ψάλτες Αιγύπτιους ή άλλους αραβόφωνους και μάλιστα εκείνους που αποφοιτούσαν από το Αλ-Άζχαρ, το φημισμένο Πανεπιστήμιο του Καΐρου.

Εφτά ήταν οι τρόποι ή τόνοι απαγγελίας του Κορανιού, διαφορετικοί ο ένας από τον άλλον, κι όλους έπρεπε να τους μάθει ο προορισμένος για ιμάμης ή μουεζίνης. Οι πιο ικανοί μαθαίναν ν' αποστηθίζουν ολόκληρο το Κοράνι και τότε αποκτούσαν τον τίτλο του χάφιζ ή χαφούζη.

Στο Ραμαζάνι, όπου γίνονταν νυχτερινές συγκεντρώσεις στα σπίτια και προπάντων στα μέγαρα των μεγιστάνων, συνήθως πλήρωναν τους πιο φημισμένους και καλλίφωνους χαφούζηδες για ν' απαγγέλνουν το Κοράνι. Η απαγγελία βαστούσε ολόκληρες ώρες κι ο κάθε Μουσουλμάνος είχε το δικαίωμα να μπει και να καθίσει κοντά στους καλεσμένους για να παρακολουθήσει το ανάγνωσμα. Οι συγκεντρώσεις αυτές γίνονταν στο ύπαιθρο, συνήθως στην εξωτερική αυλή του σπιτιού, όπου τοποθετούσαν καναπέδες γύρω γύρω στους τοίχους. Εκεί έβλεπες πασάδες, ουλεμάδες και μπέηδες και δίπλα τους ανθρώπους του λαού – χαμάληδες, στρατιώτες και ζητιάνους να παρακολουθούν.

Περιζήτητοι ήταν και οι καλλίφωνοι μουεζίνηδες – εκείνοι που διαλαλούσαν το εζάνι (προσκλητήριο της προσευχής) από τους μιναρέδες των τζαμιών.

Εκτός από τους χαφούζηδες και τους μουεζίνηδες, ήταν και μια τρίτη κατηγορία ψαλτάδων – οι λεγόμενοι ναατχάνηδες. Αυτοί έψελναν θρησκευτικά τροπάρια, όπως λ.χ. το Αλ-Μπούρντα, έναν πανηγυρικό του Προφήτη που τον φιλοτέχνησε σε στίχους ένας από τους πρώτους συντρόφους του Μωάμεθ, ο Σέιχ Μουχάμμαντ Μπουσάιρη[109].

Άλλη πάλι κατηγορία επίσης ήταν των Χουανεντεγκιάν, εκείνων που ψέλναν πολεμικούς ύμνους ή εμβατήρια με θρησκευτικό πάντα χαρακτήρα, κατά το πρότυπο του Χαμζά μπεν Γιετίμα, του ευνοούμενου τραγουδιστή του Προφήτη.

Εννοείται πως όλες αυτές οι διάφορες ειδικότητες –του χαφούζη, του μουεζίνη, του ναατχάνη κτλ.– μπορούσαν να συγκεντρωθούν σε ένα μόνο πρόσωπο, όπως έγινε με τον ίδιο τον Evliya Celebi, που, όντας μουεζίνης, ήταν μαζί και βιρτουόζος σ' όλα τα παρακλάδια της θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής.

Οι καλλίφωνοι ψάλτες ήταν, όπως είπαμε, περιζήτητοι στις θρησκευτικές τελετές και μάλιστα στα λεγόμενα "σουλτανικά" τζαμιά, όπου δηλαδή πήγαινε ο Σουλτάνος την Παρασκευή για προσευχή. Σε μια τέτοια περίσταση χρωστούσε ο Evliya Celebi το διορισμό του στο Παλάτι[110].

Εκτός από την "λειτουργική" μουσική που αναφέραμε υπήρχαν και τα άσματα των δερβίσηδων, δηλαδή το είδος που καλλιεργούσαν περισσότερο οι δερβίσηδες του τάγματος των Mevlevi.

Οι Δερβίσηδες, κατά τις κοσμικές συγκεντρώσεις συνήθιζαν πολύ ν' απαγγέλνουν ή να ψέλνουν αποσπάσματα από το "Μεσνεβί" κι άλλα όμοια μουσικά κομμάτια των δερβίσηδων.

---

109. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη.

110. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

Σ' όλους τους τεκκέδες των Μεβλεβί γινόταν κάθε Παρασκευή ένα είδος μυσταγωγίας – το "sema". Μαζεύονταν στο "σινανχανέ" –μια ειδική θολωτή αίθουσα με μια κυκλοτερή "πίστα"– κι εκεί χορεύαν μπροστά στο σεΐχη τους, στριφογυρίζοντας σαν σβούρες, με τα χέρια τεντωμένα και το κεφάλι γερμένο στο δεξί ώμο. Με την κίνηση αυτή, οι άσπρες φούστες τους ανασηκώνονταν σαν φούστα μπαλλαρίνας και μοιάζαν σαν μεγάλα άσπρα λουλούδια. Πίσω από το σεΐχη στεκόταν η ορχήστρα που συνόδευε το χορό με τους ήχους μιας μυστικοπαθούς λυπητερής μουσικής. Το κυριότερο μουσικό όργανο των ντερβίσηδων ήταν το νέυ, έτσι από τη μια η επίδραση της μουσικής, κι από την άλλη η αδιάκοπη ρυθμική κυκλική κίνηση, βύθιζαν λίγο-λίγο τους χορευτές σε βαθιά νάρκη, ώσπου πέφταν σε έκσταση. Στην κατάσταση αυτή, σύμφωνα με τις δοξασίες των Σουφήδων, το πνεύμα χωρίζεται ολότελα από το σώμα, παθαίνοντας τη λεγόμενη "αφαίρεση", κι ο άνθρωπος κατορθώνει να πλησιάζει μόνος του το Θεό.

Οι Μεβλεβί δίνουν την ακόλουθη εξήγηση στο θρησκευτικό αυτό χορό, που τον εκτελούν σ' ανάμνηση του ιδρυτή του τάγματός τους. Ο Τζελαλεντίν, ζώντας στην έρημο μαζί με το δάσκαλό του Σεμσεντίν Ταμπρίζη, ξακουσμένο κι αυτόν δερβίση, αφοσιωνόταν στον ασκητισμό και στη μυστικοπάθεια. Κάπου κάπου τον έπιανε ένας νευρικός παροξυσμός και τότε πιανόταν από μια κολόνα και στριφογυρνούσε γύρω τις ώρες ολόκληρες σαν σβούρα, ψέλνοντας θρησκευτικά τροπάρια.

Ο Evliya Celebi, περιγράφοντας τον τεκκέ των Μεβλεβί του Μπεσίκτας, δίνει μερικές περίεργες πληροφορίες για τους παροξυσμούς αυτούς των δερβίσηδων:

> "*Εκεί υπάρχει, λέει, ένας τεκκές των Μεβλεβί, μ' ένα σινανχανέ που βλέπει στη θάλασσα. Και τι δε διηγούνται για τους σέιχηδες αυτού του τεκκέ. Ο Σέιχ Χάσαν Ντενέ, λ.χ., που πέθανε πάνω από εκατό χρονών, όταν ανέβαινε πάνω στην εξέδρα, τις μέρες της συνάθροισης, έπεφτε σε έκσταση και σ' αυτή την κατάσταση σχολίαζε τους στίχους του "Μεσνεβ΄" αποκαλύπτοντας την αληθινή τους έννοια. Ο διάδοχός του Νιζέν Ντερβίς Γιουσούφ Τζελαλή, κάθε φορά που τον έπιανε ο παροξυσμός, γκρεμιζόταν κάτω από την εξέδρα ανάμεσα στους δερβίσηδες κι έψελνε τόσο υπέροχα, που κινούσε το θαυμασμό των ακροατών του. Οι "εραστές του Θεού", μαζεμένοι γύρω του, άκουγαν τα θεϊκά του άσματα, κι ήταν σαν να τα είχανε χαμένα. Ήταν αληθινός βασιλιάς της φιλοσοφικής σκέψης*"[111].

Η Σουλτανική Αυλή πάντοτε τραβούσε –όπως είδαμε και σε άλλο κεφάλαιο–, τους πιο ξακουστούς τραγουδιστάδες απ' όλα τα μέρη του Ισλάμ. Έτσι ο Σουλτάν Σουλεϋμάν έφερε από το Κάιρο το Ντερβίς Εϋμέρ Γκουλσανή, που του έχει μεγάλο θαυμασμό ο Εβλιά, κι ο Μουράτ ο Δ' από την Βαγδάτη τον περίφημο Πέρση τραγουδιστή Σαχ-Κουλή.

Για τον τελευταίο ο Αθανάσιος Κομνηνός Υψηλάντης, γιατρός του Μεγάλου Βεζίρη Ραγκήπ Πασά, στο χρονικό του "Τα μετά την Άλωσιν", γράφει πως όταν, το 1637, ο Σουλτάν Μουράτ κυρίεψε το Βαγδάτι έβαλε και σφάξανε μπροστά του τριάντα χιλιά-

111. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

δες Πέρσες που είχαν παραδοθεί. Ανάμεσα στους αιχμαλώτους ήταν και ο Σαχ-Κουλή, που, σαν ήρθε η σειρά του να του κόψουν το κεφάλι, παρακάλεσε το δήμιο να τον αφήσουν πρώτα να πει δυο λόγια στο Σουλτάνο. Όταν τον φέρανε μπροστά στο Μουράτ, ο Σαχ-Κουλή τον ικέτεψε να του χαρίσει τη ζωή λέγοντας: "*Δεν με νοιάζει τόσο για τη ζωή μου, όσο για την τέχνη μου, που θα χαθεί μαζί μου*".

Του Σουλτάνου του κινήθηκε η περιέργεια ν' ακούσει τον Κουλή πώς τραγουδάει και πρόσταξε να μην τον σκοτώσουν, παρά να τον φέρουνε την άλλη μέρα για να δείξει την τέχνη του. Έτσι κι έγινε. Τότε ο Σαχ-Κουλή πήρε ένα ταμπούρ κι άρχισε να τραγουδάει ένα θρήνο για την άλωση της Βαγδάτης, υμνώντας το θρίαμβο του Μουράτ. Τόσο συγκινητικό ήταν το τραγούδι, που ο σκληρός εκείνος Σουλτάνος χύνοντας πικρά δάκρυα του χάρισε τη ζωή, κι όχι μόνο του ίδιου, παρά κι όλων των άλλων αιχμαλώτων. Από εκείνη τη στιγμή κράτησε τον μουσικό κοντά του κι ύστερα τον έφερε μαζί του στην Πόλη, όπου, χάρη σ' αυτόν, μπήκε η μόδα της περσικής μουσικής[112].

Άλλος φημισμένος μουσικός της ίδιας εποχής ήταν ο Περσογεωργιανός Γιουσούφ Εμιργκιένογλου, που κι αυτόν τον είχε φέρει ο Σουλτάν Μουράτ μαζί του αιχμάλωτο από το Εριβάν στα 1635. Ο Εμιργκιένογλου (ή Εμιργκουνέ, όπως τον ονομάζει ο Εβλιά), χάρη στα εξαιρετικά του μουσικά προσόντα, απόκτησε την εύνοια του Σουλτάνου και δεν άργησε να διοριστεί "μουσαχίπ", δηλ. μέλος της ιδιαίτερης ακολουθίας του. Ήτανε κιόλας μεγάλος μπεκρής και στα καθημερινά γλέντια και μεθύσια του Μουράτ λάβαιναν μέρος μονον αυτός κι ένας άλλος της στενής παρέας του Σουλτάνου, ο περίφημος Μπεκρή-Μουσταφά, γνωστός τύπος των καπηλειών της Πόλης και μεγάλος χωρατατζής, γεγονός που τον έκανε να κερδίσει τη συμπάθεια του Μουράτ.

Ο Εμιργκιένογλου, με τα χρήματα που του χάρισε ο Σουλτάνος, έκτισε πάνω στο Βόσπορο, κοντά στο Νεοχώρι, ένα ωραιότατο "γιαλί", που η ανάμνησή του σώζεται στ' όνομα του χωριού Εμιργκιάν. Ο Σουλτάνος πήγαινε εκει τακτικά και γλεντούσε[113].

Ο Evliya Celebi ομιλεί συχνά για τις "συντροφιές του Χουσσέιν Μπαϊκάρα", όπως ονομάζαν τότε τις παρέες όπου γίνονταν επιδείξεις χορού, μουσικής και απαγγελίας στίχων, κυρίως περσικών. Τ' όνομά τους το χρωστούν στο Χουσσέιν Μίρζα Μπαϊκάρα, το δισέγγονο του Ταμερλάνου, που βασίλεψε στο Χοράσάν από το 1470 ώς το 1506. Ο Μπαϊκάρα ήταν ο Λορέντζο ντέι Μέντιτσι της Περσίας και φημιζόταν ως προστάτης των γραμμάτων και των τεχνών. Οι φιλολογικές και μουσικές βραδιές του στο Χεράτ αφήσαν εποχή κι η φήμη τους είχαν απλωθεί σ' όλη την Ανατολή[114].

Εκτός από τα παλάτια και τα μέγαρα των μελών, οι συντροφιές αυτές γίνονταν και στο ύπαιθρο, κάτω από τα πλατάνια, σε κάποια από τις δροσόλουστες τοποθεσίες του Κεράτιου κόλπου ή του Βοσπόρου. Στην εποχή του Εβλιά ο Καϊτχανές –οι Eaux Douces d' Europe, όπως τις ονόμαζαν οι Φράγκοι– ήταν ο περίπατος της μόδας, και εκεί, όπως διηγείται, μαζεύονταν οι φιλόμουσοι για ν' ακούσουν κανένα βιρτουόζο

112. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη.

113. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη.

114. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

του τραγουδιού ή για να διαγωνιστούν μεταξύ τους στην απαγγελία στίχων, όπως στην εποχή του Χουσσέιν Μπαϊκάρα.

Οι οθωμανοί, λαός πολεμικός, δώσαν ιδιαίτερη σημασία στη στρατιωτική μουσική. Οι "μεχτερχανέδες", όπως ονόμαζαν τις στρατιωτικές μπάντες, συνόδευαν τα συντάγματα στη μάχη παίζοντας πολεμικά εμβατήρια – τους λεγόμενους "ύμνους του Αφρασιάμπ". Οι ήχοι της μουσικής, με τους ζουρνάδες και τα νταούλια, άναβαν το πολεμικό μένος των στρατιωτών του Ισλάμ και σκορπούσαν τον τρόμο στον εχθρό.

Η Πόλη, όπως γράφει ο Εβλιά, είχε πολλές μπάντες. Η πρώτη ήταν του Σαραγιού, που τη διεύθυνε ο Αρχιμουσικός του Παλατιού. Κάθε στρατώνας και κάθε φρούριο είχε την μπάντα του. Τέτοιες υπήρχαν στο Γεντή Κουλέ, στον Ταρσανά, στο Τοπχανέ, στο Γαλατά, στο Ρούμελι-Χισάρ, στο Ανατόλ-Καβάκ, στο Κιζ-Κουλεσή, στο Σκούταρι κι αλλού[115].

Η Ανακτορική μπάντα παιάνιζε δύο φορές τη μέρα, χειμώνα καλοκαίρι, στον κήπο του Σαραγιού – το πρωί, τρεις ώρες πριν από την ανατολή του ήλιου (κι αυτό, εξηγεί ο Εβλιά, για να ξυπνούν στην ώρα τους οι υπάλληλοι του Ανακτορικού Ντιβανιού) και πάλι το απόγευμα για το Σουλτάνο, και τότε έπαιζαν στρατιωτικά εμβατήρια και το σουλτανικό ύμνο.

Όταν κάποιος υπάλληλος του Ντιβανιού προβιβαζόταν σ' ένα από τ' ανώτερα αξιώματα του κράτους, η μουσική πήγαινε κι έπαιζε μπροστά στο σπίτι του νέου υπουργού. Το ίδιο και στις ξένες Πρεσβείες, τη μέρα που ο Σουλτάνος δεχόταν τον Πρέσβυ σε ακρόαση[116].

Στις παρελάσεις παίρναν μέρος όλες οι μπάντες της φρουράς μαζί με τις ορχήστρες των συντεχνιών. Ο Εβλιά, ιστορώντας το μεγάλο "Αλάι" (παρέλαση) του 1638, που έγινε στην Πόλη τις παραμονές της εκστρατείας της Βαγδάτης, δίνει, όπως πάντα, μερικούς χαριτωμένους χαρακτηρισμούς. Οι μπάντες με τα νταούλια, τα τουμπελέκια, τα πίφηρα και τους νακαράδες κάναν ένα θόρυβο δαιμονικό. "*Οι πεντακόσιοι νακαρατζήδες*, γράφει ο Εβλιά, *κάνουν έναν τέτοιο σαματά (θόρυβο) που ο ουρανός αντιβουίζει κι η Αφροδίτη χοροπηδάει πάνω στο στερέωμα... Σαν χτυπάνε τα ταμπούρλα και τα νταούλια με τον ίδιο ρυθμό όλα, λες και περνά ένας στρατός του Τσάμα-Πουρ... Του κόρνου οι παίκτες παίζουν μαζί όλοι πάνω στο ρυθμό "σεγκιάχ", μια μελωδία που ούτε Τζαμσήντ, ούτε Αλέξανδρος, ούτε Δαρείος, ούτε Χουσσέιν Μπαϊκάρα θα μπορούσαν να μιμηθούν*"[117].

Οι συντεχνίες επίσης, –για να επανέλθουμε–, είχαν η κάθε μια την "*ορχήστρα*" της, που πήγαινε μαζί τους στις παρελάσεις και στα πανηγύρια. Οι μουσικές αυτές έπαιζαν και σε φιλικές συντροφιές – σε γάμους και σουννέτια και Μπαϊράμια. Όλοι οι μουσικοί της Πόλης –κάπου τέσσερεις χιλιάδες– εξαρτούντο από τον Αρχιμουσικό

115. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

116. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκιάς*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

117. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

του Σαραγιού που του πληρώναν ένα ποσό κάθε φορά που έπαιρναν την άδεια να παίξουν σε ιδιωτικό σπίτι.

Ο Εβλιά αναφέρει και μια περίεργη δίκη που έγινε ανάμεσα σε δύο συντεχνίες –των αρχιτεκτόνων και των μουσικών– για το προβάδισμα στις τελετές, όπου κερδίσαν οι τελευταίοι, πράμα που δείχνει πόση εκτίμηση είχαν οι Σουλτάνοι στο επάγγελμα του μουσικού:

> *"Πρώτος μίλησε ο Μιμάρμπασης (ο Πρωταρχιτέκτονας του Σουλτάνου), αντιπροσωπεύοντας τους συναδέλφους του, κι είπε τούτα δω τα λόγια:*
>
> *Σεβαστέ μου Παντισάχ, εμείς οι αρχιτέκτονες είμαστε οι προστατευόμενοι του Χαμπίμπ Ναντζιάρ, ενώ ετούτοι δω οι μουζικάντηδες έχουν πρόγονό τους τον ειδωλολάτρη Τζαμσήντ και είναι όλοι τους τσιράκια του Διαβόλου. Εμείς είμαστε που κτίζομε παλάτια και τζαμιά, μνημεία και φρούρια, και γι' αυτό αξιούμε το προβάδισμα στο Αυτοκρατορικό στρατόπεδο.*
>
> *Σ' αυτά ο Αρχιμουσικός απάντησε: Κι εμείς το ίδιο, είμαστε απαραίτητοι για το μεγαλείο και τη δόξα και τη μεγαλοπρέπεια του Αυτοκράτορα, γιατί τον συνοδεύομε παντού με τα ταμπούρλα και τα πίφερα και δίνομε το θάρρος στις στρατιές του Ισλάμ με τα τουμπερλέκια μας. Αν τον Παντισάχ καμμιά φορά τον πιάσει ακεφιά, εμείς του ξαναδίνουμε το κέφι με τους χαρούμενους σκοπούς μας. Είμαστε γλεντζέδες κι ανοιχτόκαρδοι, ενώ οι συντεχνίες αυτών που έχουν το Μιμάρμπαση για προϊστάμενο είναι γεμάτες από γκιαούρηδες – Αλβανούς Ρωμηούς κι Αρμένηδες. Γι' αυτό και σε παρακαλούμε, Δέσποτα, να μην τους χαρίσεις την πρώτη θέση κι έτσι εμάς τους μουσικούς μας αδικήσεις. Και μην ξεχνάς πως όπου τα μπαϊράκι πηγαίνει του Προφήτη, ακολουθεί από πίσω του Τούρκου το ταμπούρλο"*[118].

Όπως είπαμε, οι μουσικοί κέρδισαν την υπόθεσή τους. Ο Μιμάρμπασης θα μπορούσε ίσως να είχε απαντήσει στο επιχείρημα του Αρχιμουσικού, πως κι ανάμεσα στους μουσικούς βρίσκονταν πολλοί άπιστοι/*γκιαούρηδες*, ρωμηοί, αρμένιοι και εβραίοι, αφού οι περισσότεροί τους (*κι αυτό το λέει ο Εβλιά*) ήτανε από το Φανάρι, το Μπαλάτ και το Δέρκος.

Τέλος έχουμε την *λαϊκή μουσική*.

Πάνω στο κεφάλαιο αυτό, το "Σεγιαχάτ-Ναμέ" μας δίνει άφθονες πληροφορίες τεχνικές και ιστορικές για όλα τα μουσικά όργανα της εποχής. Ο Εβλιά, κατά την συνήθειά του, βάζει μέσα στην περιγραφή του μύθους και χιουμοριστικές παρατηρήσεις. Ο κατάλογός του αναφέρει εξήντα τέσσερα μουσικά όργανα – πνευστά, έγχορδα και κρουστά.

Ο Εβλιά δε βασίστηκε μονάχα στις προφορικές πληροφορίες που μάζεψε στα διάφορα ταξίδια του στην Τουρκία, την Περσία, την Αραβία και την Ευρώπη (*του άρεσε*

---

118. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

πάντα, λέει, όπου πήγαινε να κάνει παρέα με τραγουδιστές κι οργανοπαίκτες), αλλά και σε μουσικά συγγράμματα, όπως εκείνο του ποιητή Νιχανή.

Ονομάζει τον Πυθαγόρα πατέρα της μουσικής και εφευρέτη του πρώτου μουσικού οργάνου – της φλογέρας των τσοπάνηδων. Ο Μωϋσής, λέει, βρήκε τη σύριγγα (μισκάλ). Τις μυθολογικές αυτές πληροφορίες ίσως να τις δανείστηκε ο Εβλιά από το διάσημο Άραβα μουσικολόγο του δέκατου αιώνα Αλ Φαράμπι, που έγραψε το κλασσικό μουσικό σύγγραμμα, που αναφέραμε στα αρχικά κεφάλαια, βασισμένο στα θεωρητικά έργα των αρχαίων Ελλήνων. Κατά τον Εβλιά, ο Φαραμπί ανακάλυψε και τον κεμεντσέ[119].

Το περίεργο είναι πως δεν κάνει λόγο για τον Πλάτωνα, που η Μουσουλμανική παράδοση, βασισμένη βέβαια σ' ελληνικές πηγές, τον παρουσιάζει για σπουδαίο μουσικό με το όνομα Nevplatun.

Ο Εβλιά μας δίνει μια ζωηρή και γεμάτη ενδιαφέρον εικόνα της ιστορίας της μουσικής κατά τους πρώτους Ισλαμικούς χρόνους. Ο Προφήτης, γράφει, με την υπερβολική αυστηρότητα που τον χαρακτήριζε στην αρχή, είχε απαγορεύσει, μαζί με το κρασί και το κουμάρι (τυχηρά παιγνίδια), όλα τα μουσικά όργανα χωρίς εξαίρεση. Ο αφόρητος αυτός πουριτανισμός φυσικά προκάλεσε τις διαμαρτυρίες των οπαδών του και γι' αυτό αργότερα αναγκάστηκε να κάμει κάποιαν υποχώρηση κι άφησε ορισμένα όργανα – τους αυλούς, τα ντέφια κ.λπ. Αντίθετα, ο Προφήτης αγαπούσε πολύ τη φωνητική μουσική και ήταν πάντα περιστοιχισμένος από τραγουδιστές. Πρώτος και καλύτερος ήταν ένας Αβησσινός σκλάβος –ο Μπιλάλ– που είχε μια εξαιρετικά γλυκιά φωνή. Αν ο Προφήτης ήταν κουρασμένος ή άκεφος κι ήθελε να ξεσκάει λίγο, φώναζε τον Μπιλάλ και τον έβαζε να του τραγουδήσει[120].

Ο Μπιλάλ είναι από τα σπουδαία πρόσωπα του Ισλάμ, γιατί αυτός ήταν ο πρώτος μουεζίνης. Η παράδοση αναφέρει πως, όταν ο Προφήτης για πρώτη φορά καθιέρωσε το "εζάνι", πρόσταξε τον Μπιλάλ κι ανέβηκε πάνω στο δώμα του σπιτιού για να κράξει τους πιστούς στην προσευχή. Γι' αυτό ο τελευταίος εθεωρείτο ο προστάτης των μουεζίνηδων. Ο Εβλιά, όντας ο ίδιος μουεζίνης, του έχει ιδιαίτερη συμπάθεια.

Ο Εβλιά αναφέρει όλα τα όργανα, τόσο τα λαϊκά όσο και εκείνα που παίζονταν από τους επαγγελματίες μουσικούς και βιρτουόζους.

Οι διάφοροι λαοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είχαν ο καθένας το εθνικό τους όργανο – οι Βόσνιοι το καπούζ, οι Γύφτοι το τσεσντέ, οι Ζεϊμπέκηδες της Μαγνησιάς και του Αϊδινιού το μουγκνί, οι Τουρκομάνοι και οι Άραβες το ικινγκί, οι Κούρδοι το σαντέρ, οι Μαροκινοί το σεχαμπτή ζουρνά, οι Λαζοί το ντιαγκή-ντουντούκ, οι Ούγγροι του μαντζάρ-ντουντούκ, οι Οσμανλήδες το μπαλαμπάν, οι Πέρσες το κουρμέ (*γκάρισμα γαϊδάρου*), παρατηρεί με κακία ο Εβλιά, που δεν χώνευε τους σχισματισμούς Πέρσες, κι άλλοι άλλα[121].

---

119. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & C).

120. Βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

121. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

Μαζί με άλλα, κάνει λόγο και για το "όργανο" (*orgue*) των Φράγκων, που το είχε γνωρίσει στα ταξίδια του στη Κεντρική και Βόρεια Ευρώπη. Η εκκλησιαστική μουσική της Δύσης του είχε κάνει, φαίνεται, μεγάλη εντύπωση. Αναφέρει τους τίτλους μερικών γερμανικών θρησκευτικών ύμνων και ομιλεί με μεγάλο ενθουσιασμό για τα "κόρα" που άκουσε στα μοναστήρια και στις εκκλησίες, και προ πάντων για τις παιδικές φωνές. Βλέπει κανείς πως είχε αληθινό μουσικό αίσθημα και πως στο ζήτημα αυτό δεν άφησε τον εαυτό του να παρασυρθεί από το συνηθισμένο του θρησκευτικό φανατισμό.

Για την περσική όμως μουσική μεταχειρίζεται γλώσσα πολύ τσουχτερή. Είναι φανερό πως εδώ επηρεάστηκε από το μίσος που την εποχή εκείνη χώριζε Σουννίτες και Σιίτες Μουσουλμάνους. Όπως είπαμε, δεν μπορούσε να υποφέρει τους Πέρσες επειδή ήταν σχισματικοί και έβριζαν το Χαλίφη Ομάρ. "*Η μουσική τους, γράφει με περιφρόνηση ιστορώντας το ταξίδι του στο Ταμπρίζ, μοιάζει με γκαρίσματα γαϊδάρων*"[122].

Από τις περιγραφές του Εβλιά βλέπει κανείς πόσο οι άνθρωποι όλων των τάξεων στην αυτοκρατορία αγαπούσαν τη μουσική και το τραγούδι. Στις εκδρομές που γίνονταν με τις βάρκες στον Καϊτχανέ, στο Βόσπορο ή στα νησιά, κάποιος της παρέας έφερνε πάντα μαζί του ένα ταμπούρ ή ρεμπάμπ και στρώνονταν όλοι στο τραγούδι. Άρχιζαν με κανένα πεταχτό σκοπό – κανένα σαρκί ή λαϊκό τραγούδι, τραγουδώντας όλοι μαζί και χτυπώντας παλαμάκια για το ρυθμό. Ύστερα κάποιος έλεγε ένα τραγούδι της αγάπης. Με το τραγούδι αυτό το ακροατήριο βυθιζόταν λίγο λίγο σ' ένα είδος νάρκης, ενώ ο τραγουδιστής, μάλιστα αν ήταν κανένας βιρτουόζος σαν τον ρωμηό Laftaci Hristo, έκανε επίδειξη της τέχνης του με τρέμολα, με φιοριτούρες, με καντέντζες, με ψηλές κορώνες, φανερώνοντας έτσι την εκστατική τους απόλαυση.

Ο Εβλιά, σαν βιρτουόζος του τραγουδιού, γνώριζε απ' έξω κι ανακατωτά τα ονόματα όλων των ξακουστών τραγουδιστών της εποχής του. Μας λέει πως ο ίδιος είχε καθηγητή του τραγουδιού στο Σαράι τον περίφημο Ντερβίς Όμαρ Γκουλσανή, που στάθηκε ο ευνοούμενος τριών Σουλτάνων – του Σουλεϋμάν του Α', του Σελήμ του Β' και του Μουράτ του Δ'. Ο Εβλιά μιλεί με ακράτητο ενθουσιασμό για το δάσκαλό του. Ήταν αληθινό θαύμα, γράφει, να τον βλέπεις ν' αρπάζει ένα νταϊρέ στολισμένο με κουδουνάκια και να τον ακούς να βγάζει μια ψηλή κορώνα πάνω στη λέξη "Ντοστ" (φίλε) αρχίζοντας το τραγούδι του με μια επίκληση στο φίλο και πάτρωνά του Όμαρ Γκουλσανή του Καΐρου. Ήταν μαέστρος σ' όλα τα είδη τραγουδιών. Ο Σουλτάν Μουράτ είχε μανιά με τον "ήχο" που λέγεται "σεγκιάχ". Ο Ντερβίς Όμαρ γνώριζε να τραγουδά άπειρους σκοπούς και συνθέσεις πάνω σ' αυτόν τον ήχο[123].

Όλοι, οι οθωμανοί, από το Σουλτάνο και κάτω, γνώριζαν υποχρεωτικά τους μεγάλους Πέρσες ποιητές –Φιρντουζή, Σααντή, Χάφιζ, Νιζάμη και άλλους– και τους άρεσε κάθε τόσο, στην κατάλληλη περίσταση, να διανθίζουν την ομιλία τους με κανένα περσικό στίχο. Έτσι ο Πορθητής, την άλλη μέρα μετά την Άλωση, όταν μπήκε στ' ανάκτορα των Παλαιο-

122. Βλ. σχετ. Evliya Elendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

123. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Elendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

λόγων κι αντίκρυσε παντού την καταστροφή και την ερήμωση, δάκρυσε μπροστά στο Ολιβερό εκείνο θέαμα κι απάγγειλε μελαγχολικά τους περίφημους στίχους του Φιρντουζή:

Bum naubat mi-zened der tarcm-i Afrasiab,
Perdedari mi-kuned der kasr- Kaysar ankebut.
Πάνω από τους πύργους του Αφραζιάμπ η κουκουβάγια την
συρτή διαλαλεί κραυγή της
Και στο παλάτι μέσα το βασιλικό,
υφαίν' η μαστόρισσα η αράχνη το πανί της[124].

Θ. Διασκεδάσεις και πανηγυρισμοί στο Φανάρι

Οι διασκεδάσεις στο Φανάρι είχαν "*ιερό*" χαρακτήρα. Ήταν οι γάμοι ή τα βαπτίσια. Ιδιαίτερα οι γάμοι των "επιφανών οικογενειών" προσλάμβαναν πανηγυρικό χαρακτήρα: "*ήταν... μάλιστα πομπώδεις, διότι και πατριάρχαι παρευρίσκοντο, και Τούρκοι επιφανείς ενίοτε, πλούσια τοις νεονύμφοις δώρα κομίζοντες. Εις τους γάμους εψάλλοντο και ωδαί, επίτηδες συντεθειμέναι, ουχί σπανίως είνετο και προσώνησις, υπό τινος των διδασκάλων της πατριαρχικής ακαδημίας (Μεγάλης του Γένους Σχολής) κατά το δείπνον, και μετ' αυτό, παρενέβαινον οι μουσικοί...*". Κατά τις αποκρηές "*αφ' ότου ήνοιγε το τριώδιον, διασκεδάσεις ήσαν οικογενειακαί, δημόσιαι δ' ουδόλως μέχρι το 1863, χοροί δε και μουσικαί και ποικίλα παίγνια διεξήγοντο κατ' οίκον, μέχρι νικτός μέσης της τελευταίας Κυριακής...*"[125].

Μέρες λαϊκής πανηγύρεως ήταν αυτές του Πάσχα. Στον περίβολο του Πατριαρχείου και στην πλατεία του Φαναρίου χορεύονταν εθνικοί χοροί, δηλαδή συρτοί και τσάμικοι.

Τουλάχιστον μία φορά την εβδομάδα οι φαναριώτες γίνονταν μάρτυρες "*πανηγύρεων μικρών ιεροκοσμικών, της υποδοχής δηλαδή των χατζήδων, των από του προσκυνήματος εις τον Πανάγιον τάφον επιστρεφόντων ευσεβών*". Επειδή γινόταν γνωστό πως τη συγκεκριμένη μέρα θα αφιχθούν οι "χατζήδες", προσέρχονταν στην παραλία του Φαναρίου "*οι κληρικοί της ενορίας εις ην διέμενεν ο επισκεψάμενος την Αγίαν Γην, και οι συγγενείς αυτού και φίλοι, και περελάμβανον αυτόν εκείθεν μετά πομπής, ήτις ελάμβανεν ενίοτε χροιάν λιτανείας διότι προηγούντο τα εξαπτέρυγα του ναού, οι ιερείς..., οι ψάλται, μετ' αυτούς ηκολουθεί ο προσκυνητής, χαιρετιζόμενος από της στιγμής εκείνης δια του τίτλου του χατζή, δια τον οποίο ο κατέχων εξώδευνε, έσθ' ότε, τόσα χρήματα, όσα ήρκουν προς αγοράν μικράς τινός οικίας*".

Τέλος, η μεταλύτερη πανήγυρις των Φαναριωτών ήταν η "καββαδοφορία", δηλαδή

124. Βλ. σχετ. Α.Α. Πάλλη, *Σελίδες από τη ζωή της παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας*, εκδ. Εκάτη, και βλ. σχετ. Evliya Efendi, *Narrative of Travels in Europe*, Asia and Africa, J. von Hammer London (William H. Allen & Co).

125. Βυζάντιος Σκαρλάτος, *Η Κων/πολις ή περιγραφή τοπογραφική αρχαιολογική κ.λπ. 1851-69, 1890*. Εθνική Βιβλιοθήκη.

η ενθρόνιση του Οικουμενικού πατριάρχη. "*Προηγούντο και είποντο σχεδόν εκατόν υπηρέται (χαδεμέδες) της Υψηλής Πύλης, τον πατριάρχην και τους δώδεκα πρώτους τη τάξει μητροπολίτας περιέκλειεν ίλη ιππέων, είτε λόχος χωροφυλάκων ή τακτικού στρατού, συνεπορεύοντο δε αρχιερείς και κληρικοί πατριαρχικοί, και λαϊκοί πρόκριτοι, παρά δε τον πατριάρχην ανώτερός τις στρατιωτικός, υποστράτηγος ή αντιστράγγγος, εκ της αυτοκρατορικής θεραπείας, ήσαν δε πάντες έφιπποι, και οι ίπποι των αρχιερέων και του πατριάρχου απεστέλλοντο από των ανακτορικών ιπποστασίων. Παρά τον ίππον, ου επέβαινεν ο πατριάρχης, εβάδιζε και ο παρά Τούρκοις εν τοιαύταις τελεταίες συνειθιζόμενος παρήορος (το γεδέκι, τουρκικώτερον...*"[126].

Η μουσική ζωή της Πόλης ήταν εξαιρετικά έντονη. Δεκάδες ορχήστρες κάθε είδους, μόνιμα μουσικά στέκια και θέατρα προσέφεραν στο μουσικόφιλο κοινό ό,τι ήθελε για να διασκεδάσει και να καλλιεργηθεί. Εκείνο όμως που συνέβαινε συχνότερα από όλα ήταν οι χορεσπερίδες και τα συγγενικά γλέντια.

Είναι πράγματι αξιοθαύμαστη η ποικιλία των ειδών μουσικής που άνθισαν σε ένα τόσο μικρό γεωγραφικά τόπο. Κάθε περιοχή και κάθε κοινωνική τάξη μπορούμε να πούμε ότι είχε τη δικιά της μουσική. Στα αριστοκρατικά σαλόνια με τα πιάνα, οι αρχοντοπούλες έπαιζαν όλους τους ευρωπαίους συνθέτες της εποχής και βέβαια κάθε ελληνικό ελαφρό τραγούδι που ήταν της μόδας, τη μουσική του οποίου εύκολα προμηθευόντουσαν σε ένα από τα πολλά ελληνικά μουσικά τυπογραφεία της Πόλης.

Παραδίπλα τα φτωχοσόκκακα με τη ζεστή λαϊκή ατμόσφαιρα που αντηχούσαν από τον ήχο της γλυκειάς λατέρνας και τα καφενεία που οι παρέες με τις λύρες και τις λάφτες (*Πολίτικα λαούτα*) τραγουδούσαν τα μακρόσυρτα συμποτικά τραγούδια που αργότερα θα ονομαστούν λαϊκά και ρεμπέτικα. Μιας και αναφερθήκαμε στην ***λατέρνα***, πρέπει να πούμε πως πρόκειται για Ιταλικής εμπνεύσεως όργανο, που στα μέσα του 19ου αιώνα έφερε στην Κων/πολη ο Giuseppe Turkoni, ανοίγοντας το πρώτο κατάστημα στον Γαλατά και διδάσκοντας τους πρώτους μαθητές του, τους ρωμηούς Φώτιο Φωτίου και Ευήμιο Πολύκαρπο. Όμως ο περισσότερος γνωστός λατερνατζής, ήταν ο Νίκος Αρμάος (*γεν. 1890 στην Κων/πολη*), ο δε τελευταίος λατερνατζής της Πόλης ήταν ο Νίκος Τεμίζης, που μέχρι πρόσφατα βρισκόταν στο γηροκομείο Βαλουκλή.

Από τον άνθρωπο αυτό μαθαίνουμε πως η λατέρνα στην Πόλη παιζόταν στο Αρναβούτικιοϊ, το Κιουτσούκιοϊ, το Τσεγκέλκιοϊ και βεβαίως όπου υπήρχε γλέντι, πανηγύρι και χαρά.

Στο Φανάρι και γύρω από το Πατριαρχείο η παλιά γενιά των μεγάλων μουσικοδιδασκάλων μας άφησε ένα μεγάλο αριθμό από μουσικά αριστουργήματα που έθεσαν τα θεμέλια της οθωμανικής κλασσικής μουσικής.

Στο λιμάνι όμως της Πόλης, η εικόνα άλλαζε, αφού η πανσπερμία των εργατών και ναυτικών, κυρίως βέβαια Ελλήνων, εύρισκε πρόσφορο έδαφος για να σπείρει τη μουσική του τόπου του και όταν ξανάρθει να τη βρει ενσωματωμένη στη μουσική παράδοση της Πόλης.

126. Βυζάντιος Σκαρλάτος, *Η Κων/πολις ή περιγραφή τοπογραφική αρχαιολογική κ.λπ. 1851-69, 1890*, Εθνική Βιβλιοθήκη.

Υπαίθριος κυκλικός συρτός χορός, 18ος αιώνας ονομαζόμενος «Ρωμαίικα»

Προς τα προάστεια και την Προποντίδα, ο μουσικός χαρακτήρας γινόταν νησιωτικός, όπως και στα παράλια της Βιθυνίας, ενώ στα ενδότερα η μουσική επηρεαζόταν από την Καππαδοκία.

Αυτό που πρέπει να σημειωθεί ιδιαίτερα είναι ότι, η αστική μουσική της Κωνσταντινούπολης μεταλαμπαδεύτηκε και σε άλλα μεγάλα αστικά κέντρα, διότι οι αξιόλογοι μουσικοί από την Πόλη που ταξίδεψαν και εργάστηκαν στις αυλές των μεγάλων αρχόντων Ελλήνων και οθωμανών, ήταν πάμπολλοι.

Έτσι λοιπόν άνθισε το αστικό τραγούδι στα Ιωάννινα, στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, στη Σμύρνη, την Καβάλα, την Αλεξάνδρεια, την Σύρο και βεβαίως τον Πειραιά.

Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί της Πόλης διέφεραν κατά περιοχή, μουσικό είδος και εποχή, έχουμε δε αναφερθεί διεξοδικά σε αυτά, σε άλλα σημεία της παρούσας.

Δεν έλειπαν όμως κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και οι Εστουδιαντίνες με την ορχήστρα από μαντολίνα και κιθάρες.

Αξιοσημείωτο είναι πως στην Πόλη δεν συνήθιζαν σχεδόν κανένα από τους θρακιώτικους χορούς, αλλά αντίθετα ήταν διαδεδομένοι, όλοι οι νησιώτικοι χοροί, όπως οι μπάλλοι, οι συρτοί, οι καλαματιανοί, οι καρσιλαμάδες και κυρίως τα αργά και γρήγορα "*κασάπικα*".

Η σύνδεση του χασάπικου με το χορό της συντεχνίας των "*μακελλάρηδων*" του Βυζαντίου φαίνεται και από μικρογραφία χειρογράφου του 11ου αιώνα.

Όπως υποστηρίζουμε με την παρούσα μελέτη, οι μελωδίες ακολουθούσαν όλους σχεδόν τους μουσικούς ήχους του Βυζαντίου, όπως αυτοί εμπλουτίσθηκαν από τα Αραβοπερσικά Μακάμια. Άλλωστε και η εκκλησιαστική μουσική που συνέθεταν οι μαΐστορες της ψαλτικής τέχνης χρησιμοποιώντας τους πατροπαράδοτους αρχαιοελληνικούς και Βυζαντινούς ήχους, δεν είχε να ζηλέψει σε τίποτε την πολυηχία της κοσμικής μουσικής οι δε ρυθμοί ακολουθούσαν την ποικιλία των χορευτικών μέτρων, δίσημα και τετράσημα για τους συρτούς, τους μπάλλους, τα κασάπικα, επτάσημα μέτρα για τα καλαματιανά και εννεάσημα για τους καρσιλαμάδες, τα ζεϊμπέκικα, ενώ μαζί με τα αργά μακρόσυρτα μέτρα των καθιστικών τραγουδιών, υπήρχαν και τραγούδια σε διακτυλικά εξάσημα μέτρα που αποτελούσαν παλαιά μουσική παράδοση της Πόλης. Τέλος στην έντεχνη μουσική χρησιμοποιήθηκαν και μέτρα τρίσημα (σε μερικά συμποτικά τραγούδια), καθώς και πεντάσημα και δεκάσημα (σεμάι) τα οποία όμως δεν διαδόθηκαν στην Ελληνική λαϊκή μουσική, σε αντίθεση με την οθωμανική.

Ζίλια, ζουρνάς και έγχορδο (;). Ελληνικός χορός. Du Mont, Nouveau voyage du Levant (1694)

Ελληνικός γάμος

Ι. ΟΙ ΦΥΛΑΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝΤΟΣ ΑΥΤΩΝ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Την εποχή που ήμουν ακόμα φοιτητής στην Νομική σχολή (1982-1987) και είχα τις πρώτες μου επαφές με τα ρεμπέτικα τραγούδια και κυρίως αυτά που αναφέρονταν στις φυλακές, μου δημιουργήθηκε η απορία για το εάν υπήρχαν παλαιότερα δημοτικά τραγούδια με ίδια θεματολογία, δηλαδή τις φυλακές και τους φυλακισμένους.

Συμπτωματικά, εκείνο το διάστημα μεταξύ άλλων βιβλίων που αναφέρονταν στο ρεμπέτικο και την καταγωγή του (*π.χ. Ηλ. Πετρόπουλου, Τάσου Σχορέλη, Γκαίλη Χόλστ κ.λπ.*), είχα αποκτήσει και τα Μωραΐτικα τραγούδια της Γεωργίας Ταρσούλη, των εκδόσεων της Εστίας, σε επανατύπωση από το πρώτο βιβλίο που ήταν του 1944.

Η Γεωργία Ταρσούλη, είχε χωρίσει κατά ομάδες τα δημοτικά τραγούδια της συλλογής της, μεταξύ των οποίων είχε και τραγούδια της φυλακής, αλλά και τραγούδια για μεράκια και καϋμούς. Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε το έναυσμα για περαιτέρω συγκριτική μελέτη, δημοτικών τραγουδιών και από άλλες συλλογές (*Πασσώφ, Φωριέλ, Πολίτης κ.λπ.*) με τις αντίστοιχες ρεμπέτικες, όπου με χαρά διαπίστωσα την σχέση των δύο ειδών τραγουδιού, τουλάχιστον στον στίχο, μιας και οι ρυθμοί βεβαίως ήταν διαφορετικοί. Στα μεν δημοτικά, συρτοί, ή τσάμικα ή καθιστικά, στα δε ρεμπέτικα κυρίως ζεϊμπέκικα ή χασάπικα.

Από εκείνη την εποχή λοιπόν είχα πειστεί πως ένα μεγάλο μέρος της αγαπημένης θεματολογίας των ρεμπέτικων, δηλαδή η περιγραφή των φυλακών και της ζωής των φυλακισμένων, καθώς και τα μεράκια και οι καϋμοί, ήταν κοινή με αυτή των παλαιότερων δημοτικών τραγουδιών, γεγονός βεβαίως που τουλάχιστον εμένα με έκανε να

πιστεύω πως τα ρεμπέτικα δεν είναι τίποτα άλλο, παρά τα δημοτικά τραγούδια της πόλης, δηλαδή των αστικών κέντρων, όπως ομολογούσε και ο Μ. Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του.

Η τότε πρωτόλεια άποψή μου, συν τω χρόνω έγινε πεποίθηση, όταν από διάφορες δισκογραφικές συλλογές, δημοτικών και ρεμπέτικων τραγουδιών, άκουγα όλο και περισσότερα από τα τραγούδια αυτά να έχουν κοινό στίχο, ή θεματολογία.

Στα τέλη του 1999, ο πολύ καλός Μακεδόνας ερευνητής Γιώργης Μελίκης, κυκλοφόρησε ένα cd με τίτλο: "*Δημοτικά τραγούδια του κάτεργου, της φυλακής και της καρμανιόλας*", που περιέχει 20 υπέροχα δημοτικά τραγούδια σε επιτόπιες καταγραφές ή επανεκτελέσεις στο στούντιο, με θεματολογία βεβαίως αυτή που περιγράφεται στον τίτλο του cd, ενώ συγχρόνως δίνονται και κατατοπιστικώτατες πληροφορίες. Πιστεύω ότι το cd αυτό, ήρθε να συμπληρώσει στην δισκογραφία, τα στοιχεία αναφορικά με την μετάλλαξη του δημοτικού τραγουδιού σε ρεμπέτικο και ώς τέτοιο πρέπει να τύχει ιδαίτερης εκτίμησης από τους ερευνητές του είδους.

Τα τραγούδια που παρουσιάζει ο Γιώργης Μελίκης είναι τα εξής: Πουλάκι είχα σε κλουβί (συρτό Θεσσαλάς), Μια Κυριακή πρωί-πρωί (αργό Έβρου), Μάνα θαρρείς κι η φυλακή (αργό Αϊβαλιού Μ. Ασίας), Σ'αυτήν την ασημόκουπα (αργό Νιγρίτας), του Κωνσταντή η μάνα (αργό Αν. Θράκης), Της φυλακής παράπονα (αργό Πιερίας), Βάσανα πόχει η φυλακή (συρτό Ολύμπου), Στ' Αναπλιού το Παλαμήδι (Σαρακατσάνικο), Σήμερα βγαίνει η δίκη μας (αργό Πιερίων), Από τ' ανάπλι στου Τσιγγρού (ζεϊμπέκικο), Kimi cura oynar (αργό Τούρκικο), Τριανταφυλλάκι μ' άσπρο (αργό Ανατ. Θράκης), Ντούλας (επιτραπέζιο Μακεδονίας), Καριμάνης (αργό Πιερίων), Δώδεκα χρόνια φυλακή (συρτό Καστοριάς) Στη φυλακή με ρίξανε (αργό Παντελεήμονα), Μεσ' στου τσιγγρού τη Φυλακή (ζεϊμπέκικο), Του Γιάννου η μάνα (Συρτό Αργολίδας, σε πρώτη όμως καταγραφή από τον Σίμωνα Καρρά), της Μελαχροινής το γέλιο (ζεϊμπέκικο) και Στη φυλακή με βάλανε (Χασάπικο Εστουδιαντίνα).

Ακούγωντας ξανά και ξανά το cd αυτό, συνειδητοποίησα πως οι φυλακές είναι διαχρονικό δημιούργημα των εκάστοτε νομικών-κατασταλτικών συστημάτων, ήδη από την αρχαιότητα και επομένως είναι εντελώς φυσιολογικό για την ανθρώπινη φύση που περιορίζεται σ' αυτές δίκαια ή άδικα, να εκφράζει τον καϋμό της τραγουδώντας τα βάσανα που πέρασε εκεί, ή αυτά που περνούν οι συγγενείς (μάνες, γυναίκες κ.λπ.) περιμένοντας τον άνθρωπό τους να βγει. Άρα τα τραγούδια της φυλακής δεν γεννήθηκαν στο ρεμπέτικο τραγούδι με παρθενογένεση, αλλά σαν θεματολογία είναι παλαιότερα, ίσως αρχαία και Βυζαντινά[127] και επομένως κακώς οι ερευνητές του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν έχουν ασχοληθεί εμπεριστατωμένα με αυτά σε βάθος χρόνου, προκειμένου ν' ανακαλύψουν τους "*προγόνους*" του είδους.

---

127. Μην ξεχνάμε το τραγούδι του Άγγουρου και της Κόρης, "*Άγγουρος πέτρα πελεκά, αλήθεια κι όχι ψώμματα. και πελεκά με το 'να, την μαρμαροκολώνα...*". Πρόκειται για Βυζαντινό νέο-Άγγουρο, που του είχαν κόψει το ένα χέρι, προφανώς λόγω ποινής ένεκα κλοπής ή μοιχείας και έσπαγε πέτρες στα κάτεργα, ή το μεταβυζαντινό δημοτικό τραγούδι "*Όλοι τα σίδερα βαστούν*", του Κώδικα 1203 της μονής Ιβήρων Αγ. Όρους.

Ας δούμε όμως μερικούς στίχους από τα τραγούδια του cd του Γιώργη Μελίκη:

"Πουλάκι είχα σε κλουβί κι αηδόνι σε καφάσι
και μέσα στο Γεντί Κουλέ, τρανταφυλλιά με τ' άνθη....."

σε άλλο τραγούδι:

"Μια Κυριακή πρωί πρωί κι ένα σαββάτο βράδυ,
με πήρε το παράπονο και το βαρύ το κλάμα
κι αρχίνησα να τραγουδώ κι αρχίνησα να λέω
της φυλακής τα πάθη.....".

Στην επωδό του τραγουδιού, Μάνα θαρρείς κι η φυλακή, λέει:

"Τα κάτεργα και τα κελιά,
μερώνουνε παιδιά θεριά
και η στενή κι ο μακαράς (ο τροχός του μαρτυρίου)
αχούν λυπητερά για μας.

Στο τραγούδι από την Νιγρίτα Σερρών, αναφέρει:

"..... Να κάτσω να σας διηγηθώ της φυλακής τα πάθια
τι πάθια έχει η φυλακή, τι πίκρες, τι φαρμάκια..."

"Της φυλακής παράπονα, έχω και δεν τα λέγω
γιατί αμ' αρχίσω και τα πω μερόνυχτα θα κλαίγω",

λέει στο τραγούδι από την Λαγοράχη Πιερίας.

Ανατριχιαστικός είναι ο στίχος του δημοτικού τραγουδιού από τον Αγ. Παντελεήμονα Πιερίας: *"Σήμερα βγαίν' η δίκη μας, στης Λάρισας τα μέρη / μας δίκασαν για θάνατο, για την* ***καραμανιόλα*** */ το κρίμα να χ' ν οι μάρτυρες κι αυτοί οι δικαστάδες / που δεν δικάζουν 'ξάμηνο, παρά δικάζουν χρόνια..."*.

Η επωδός του τραγουδιού, Από τ' Ανάπλι στου Τσιγγρού, λέει:

"Στο ούτι και στον ταμπουρά, αμάν αμάν, λέγω τα βάσανά μου / της φυλακής παράπονα, γιάλα ντουνιά και τα παθήματά μου". Βλέπουμε δηλαδή πως ο ταμπουράς, όργανο της οικογένειας του μπουζουκιού, συνόδευε τους καϋμούς και τα μεράκια των φυλακισμένων, πολύ πριν την διαμόρφωση των λεγομένων ρεμπέτικων όπως τα ξέρουμε σήμερα από την προπολεμική δισκογραφία.

Όλα τα τραγούδια του cd, έχουν στίχους που αναφέρονται στην φυλακή και τα δεινά της, όμως ο Πελοποννησιακός συρτοκαλαματιανός, του Γιάννου η μάνα κάθεται, είναι ο πλέον *"δημοτικοφανής"* και από τους πλέον παλαιούς:

"Του Γιάννου η μάνα κάθεται στης φυλακής την πόρτα:
– Γιάννο μου σε τρομάζουνε γιατί είσαι αντρειωμένος.
Για δε τρυπάς τις φυλακές, δε ρίχνεις τα μπουντρούμια;
– Πώς να τρυπήσω φυλακές, να ρίξω τα μπουντρούμια
π' έχω στα πόδια σίδερα.....".

Η Δέσποινα Μαζαράκη, στο βιβλίο της: "*Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορειτικά χειρόγραφα, εκδ. Φ. Νάκας 1992*", παρουσιάζει μεταγεγραμμένο με βυζαντινή παρασημαντική, αλλά και στο πεντάγραμμο, ένα από τα παλαιότερα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, όπως αυτό καταγράφηκε με νότες στον Κώδικα 1203 της μονής Ιβήρων Αγ. Όρους μεταξύ 17ου-18ου αιώνα. Το τραγούδι αυτό αναφέρεται στα βάσανα της φυλακής και λέει:

"Όλοι τα σίδερα βαστούν κι όλοι στην φυλακή 'ναι,
κι ο ταπεινός ο Κωνσταντής δεν ημπορεί 'πομένει,
γιατί είν' τα σίδερα βαριά κι η φυλακή κλεισμένη.
– Χριστέ, να 'ρράγη η φυλακή, να τσακιστούν οι θύρες,
να 'πέφταν και τα σίδερα, να έβγαινε ο καλός μου,
να έβγαινεν ο Κωνσταντής ο πολυαγαπημένος,
πόχω καιρόν να τον ιδώ, χρόνους να τον μιλήσω"

Στα Μωραΐτικα δημοτικά τραγούδια της Γ. Ταρσούλη, στην ομάδα των τραγουδιών της φυλακής (*σελ. 175 επ.*), υπάρχει ένα συγκλονιστικό που λέει:

"Εγέρασα μανούλα μου, μπροστήτερα από 'σενα,
δε με γερνάν τα γέρατα, δε με γερνάν τα χρόνια,
μον' με γερνάει η φυλακή, της Πύλου τα μπουντρούμια.
Μέρα και νύχτα καταγής, στον τοίχο ακουμπισμένος,
εσάπη το κορμάκι μου δεξιά μεριά στην πλάτη.
Πανάθεμά σ', ανακριτή και σε, ρ' εισαγγελέα,
που δε δικάζεις 'ξάμηνο, παρά δικάζεις χρόνους".

Φαίνεται πως ο τελευταίος στίχος, ίδιος σχεδόν με τον τελευταίο από τον Άγ. Παντελεήμονα Πιερίας που είδαμε παραπάνω, από το cd του Γ. Μελίκη, είχε πανελλήνια απήχηση. Όμως η Πύλος, αναφέρεται και σ' ένα μεταγενέστερο ρεμπέτικο τραγούδι του Γ. Παπάζογλου, όταν μνημονεύει τα βάσανα ενός αποφυλακισμένου: *"Σαν εγώ, ρε σαν εγώ, σαν εγύριζα απ' την Πύλο, / ρε σαν εγύριζα απ' την Πύλο, ρε ν' έψαχνα για να 'βρω φίλο……".*

Και ξανά η Πύλος και οι φυλακές της σε άλλο τραγούδι από την συλλογή της Γ. Ταρσούλη (σελ. 177): *"Το Κακοσούλι να καεί, τ' Ανάπλι να βουλιάξει / και του Νιοκάστρου (Πύλου) οι φυλακές, ο θιός να τις φυλάει / πο 'χει λεβέντες διαλεχτούς κι ούλο βαριποινίτες / μέρα και νύχτα καταγής, στον τοίχο ακουμπισμένοι……"*

Μεγάλη εντύπωση μας κάνουν δύο ακόμα δημοτικά τραγούδια από την ίδια συλλογή (σελ. 182), των οποίων το περιεχόμενο δεν σχετίζεται με τις φυλακές, αλλά με τα ντέρτια και τους καϋμούς, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, που εάν τα έβλεπα ανεξάρτητα, όχι δηλαδή μέσα σε συλλογή δημοτικών τραγουδιών, θα πίστευα πως πρόκειται για ρεμπέτικα:

"Μοίρα, δεν εβαρέθηκες τα μάτια μου κλαμμένα;
– Σύρε να ειπείς της μάννας σου, να σε ξαναγεννήσει,
και να σε βάλει στην κοιλιά να σε κοιλοπονήσει,
τότε θελά 'ρθει η Μοίρα σου να σε ξαναμοιράνει
και να σου δώσει ριζικό και να σε ξανασάνει...".

Το άλλο πάλι λέει: *"Ήλιε μου, για βασίλεψε, ήλιε μ' για πέσε κάτω / σε καταριώνται οι αργατιές του κόσμου οι δουλευτάδες / άλλοι δουλεύουν για ψωμί κι άλλοι για τρεις παράδες / κι ένας γέρος, κανάγερος, για μια πρέζα ταμπάκο".*

Η Δόμνα Σαμίου, στην δισκογραφική δουλειά με τίτλο: *"Τραγούδια της Ξενιτειάς"*, παρουσίασε, ένα δημοτικό τραγούδι από την Προποντίδα, το οποίο αναφέρεται στα ***κάτεργα*** των καραβιών του οθωμανικού ναυτικού, τα οποία επάνδρωναν κυρίως Ελληνόπουλα, οι γνωστοί ***Λεβέντες***, όταν το ναυτικό έβγαινε την άνοιξη (*Μάρτιο μήνα*) στην Akdeniz (*Άσπρη θάλασσα, Μεσόγειο-Αιγαίο*).

Το τραγούδι αυτό με τίτλο: *"Όλους τους μήνες τους θελώ"*, λέει:
"Όλους τους μήνες τους θελώ, κι όλους τους καλοθέλω,
τον Μάρτη μήνα δε θελώ, γιατί είναι ταξειδιάρης.
*Γιατ' αρματώνει **κάτεργα** και ξεκινάει καράβια,*
κινάει κι εμέν' ο αφέντης μου μαζί με το καράβι..."

Στο βιβλίο του Σ. Δημητρακόπουλου, Ιστορία και Δημοτικό τραγούδι, στην σελίδα 319, βρίσκουμε ένα τραγούδι για την άδικη δίκη του Θ. Κολοκοτρώνη, όπου μεταξύ άλλων αναφέρει:

"..... Οι Βαυβαροί τους δίκασαν, θέλουνε να τους κόψουν
στρατεύματα αρματώσανε, τες πόρτες τες εκλείσαν,
τες τάπιες τες επιάσανε, μια διαταγή εβγήκε:
– Αν έλθει κανενάς να μπει στ' Ανάπλι, να βαρέσουν,
κι αν είναι και μικρό παιδί, πίσω να το γυρίσουν.
Ο ουρανός συννέφιασε, ο ήλιος εσκοτίσθη,
στ' Ανάπλι πηγαινόρχουνταν, την καρμανιόλα στήσαν.
Τ' είν' το κακό που γίνεται, μες στο τζαμί στην κρίση,
δικάσανε τους αρχηγούς άδικα να τους κόψουν!.....".

Ένα ωραιότατο συγκινητικό Μ. Ασιάτικο τραγούδι φυλακισμένου μελλοθάνατου είναι και το εξής:

"Απόψε τα μεσάνυχτα, σηκώθηκα να γράψω, το πουλάκι μου,
και κοντυλιά δεν έβαλα, έλα και 'σύ και κλάψε, το πουλάκι μου.
Σημέρα με σκοτώνουμε, έλα και 'σύ και κλάψε το πουλάκι μου
έλα και 'σύ και κλάψε τρυγονάκι μου....."

Για τις φυλακές στην Κων/πολη, έχουμε αρκετές αναφορές από τον Αρμένιο περιηγητή Ι. Κιομουρτζιάν από το οδοιπορικό του το 1680, όπου μεταξύ άλλων αναφέρει: *"Αριστερά υψώνεται το Επταπύργιο (yedikule) που έκτισε ο αυτοκράτορας Μ. Κων/νος. Στις μέρες μας, στους απομονωμένους πύργους του, φυλακίζουν πασάδες, αυλικούς, τατάρους, πρίγκηπες, καθώς επίσης τους αιχμαλώτους φράγκους αξιωματούχους και στρατηγούς. Εδώ πέρα δολοφόνησαν τον σουλτάνο Οσμάν (1622)".*

Αναφέρει επίσης και το γεγονός, ότι μέσα στην Υψηλή Πύλη και συγκεριμένα στην Μεσόπορτα, υπήρχαν δύο περιφρουρούμενοι πύργοι, στους οποίους δικάζονταν και φυλακίζονταν οι πασάδες, οι βεζύρηδες, οι εφοριακοί, οι χρεοφειλέτες και οι θανατοποινίτες[128].

Περιγράφοντας την δέκατη πύλη της Κων/πολης, ο Κιομουρτζιάν λέει: *"Η δέκατη πύλη λέγεται πύλη των Φυλακών – (Βυζ, πύλη των Δρουγγάριων ή Ζιντάν καπί). Στη μέσα πλευρά βρίσκεται ο φοβερός Πύργος του Τζαφέρ μπαμπά, όπου κλαίνε τη μοίρα τους οι φυλακισμένοι φονιάδες και απατεώνες. Εδώ φυλακίζουν ξεχωριστά τις γυναίκες, τους Τούρκους, τους Έλληνες, τους Αρμένιους και τους Εβραίους....."* (σελ. 47 ο.ά.).

Ίσως εδώ να πρωτοτραγουδήθηκε το τραγούδι:

Kimi cura oynar, kimi dertlenir
kimi barbut oynar, kimi beklenir.
Aman aman, bugün ben yandim
mapushanelerden eyledim kaldim
Ah amanim aman anam ben yandim
mapushanelerden söleydin kaldim
*(**δηλ**. άλλος τον τζουρά παίζει, άλλος μερακλώνεται,*
άλλος μπαρπούτι παίζει, άλλος περιμένει
Αμάν, αμάν, σήμερα κάηκα,
στις φυλακές παράπεσα.
Αχ μάνα μου εγώ κάηκα,
στις φυλακές απόμεινα και παραμιλάω),

το οποίο παρουσίασε ο Γ. Μελίκης στο cd του με τα δημοτικά τραγούδια της φυλακής, όπως του το είχε τραγουδήσει η παλιά Μ. Ασιάτισσα Ανάστα Σμυρναίου.

Στην περιοχή Κασίμ πασά και την γειτονιά Κουλακσίζ, ο Κιομουρτζιάν είδε τις λεγόμενες φυλακές του σουλτάνου και αναφέρει γι' αυτές: *"Χρόνια τώρα φέρνουν εδώ τους ρώσσους και μοσχοβίτες αιχμαλώτους πολέμου. Τα μπουντρούμια της φυλακής έγιναν τάφος για τους αρμοστές των ανατολικών επαρχιών που καταχράστηκαν τα φορολογικά έσοδα της Περσίας. Μόνη παρηγοριά για τους αιχμαλώτους είναι οι εκκλησίες που βρίσκονται εντός του χώρου των φυλακών και λειτουργούν από τους φυλακισμένους παπάδες. Όταν την νύχτα οι φύλακες κραυγάζουν: ένας είναι ο Αλλάχ", πάει να πει ότι δραπέτευσαν, για άλλη μία φορά κάποιοι σκλάβοι. Εδώ φέρνουν και τους τατάρους αιχμαλώτους αλυσοδεμένους από τα πόδια, δεμένοι κατά ζεύγη, με τον πόνο της ξενιτιάς και*

128. Σελ. 40, Ελληνικής μετφ., εκδ. Τροχαλία.

δυστυχίας, δουλεύουν στο κομμάτιασμα των παλιών καραβιών και κάνουν δάφορες αγγαρείες, κουβαλώντας πέτρες, ξυλεία και σέρνωντας τα κανόνια..." (σελ. 80-83, ό.ά.).

Στις φυλακές του χιας μπακτσέ στο Τοπ καπί, ο φρούραχος της Πόλης φυλάκιζε όλους τους ταραξίες, τους μάγκες, τους νταβατζήδες και τους μπράβους ή σκοτεινούς τύπους όπως τους αναφέρει ο Κιομουρτζιάν:

> *"Στο Καντίργκα λιμανί (Βιζ, Σοφιανός λιμένας), τριγύριζαν μέρα νύκτα, ορισμένοι σκοτεινοί τύποι και σε συνεργασία με τις γύφτισσες, κανόνιζαν κρυφές συναντήσεις για κάποιες ωραίες γυναίκες με τους ερωμένους τους....." (σελ. 22 ό.ά.)*
>
> *"Στην περιοχή του Τοπχανέ συναντάμε μαργιόλες, ερωτιάρηδες λεβέντες και κοιτσαβάκηδες....." (σελ. 93 ό.ά.).*
>
> *"Στα χάνια που γίνεται η αγοραπωλησία των σκλάβων..... οι χειροδύναμοι άνδρες χρησιμοποιούνται σαν μπράβοι....." (σελ. 126, ό.ά.).*

Τέλος δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε σε μία πηγή για τις φυλακές της Κων/πολης του 1591-1596, όπως τις βίωσε ο Βαρώνος Βέγκελσα Βρατισλάφ Φον Μήτροβιτς, ακόλουθος της Αυστριακής πρεσβείας στην Πόλη κατά το παραπάνω διάστημα, αλλά και φυλακισμένος στο Ρούμελι Χισάρ, ή Γενί χισάρ, ή Μαύρο Πύργο ή Πύργο του αίματος, λόγω των εκτελέσεων που γίνονταν εκεί, σαν αυτή του Πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη τον 17ο αιώνα.

Ο βαρώνος αυτός λοιπόν, στα απομνημονεύματά του που μετέφρασε στην Ελληνική ο Ι. Δρύσκος το 1920 και επανατυπώθηκαν το 2001 από τις εκδόσεις Πελασγός, από την σελ. 117 και επ. περιγράφει με συγκλονιστικό τρόπο την διαβίωση των φυλακισμένων στο Ρούμελι Χισάρ, το πώς γλύτωσε την ισόβια ποινή του και τον θάνατο από τις κακουχίες, το πώς δραπέτευαν οι Έλληνες, καθώς και το ότι οι ποικίλων εθνικοτήτων φυλακισμένοι έλεγαν λυπητερά τραγούδια ο καθένας στην γλώσσα του, ανακατεμένα συχνά με χριστιανικούς ψαλμούς.

Εύκολα μπορούμε να αντιληφθούμε πως οι σκοποί των τραγουδιών αυτών συχνά θα μπλέκονταν μεταξύ τους και δεν θα ήταν σπάνιο το φαινόμενο να βλέπεις επάνω σε μία Ιταλική μελωδία να ταιριάζεται ένα Ελληνικό τραγούδι της φυλακής, ή σε μια Αυστριακή μελωδία, ένα Τούρκικο[129].

Βεβαίως με τα όσα αναφέρθηκαν στο παρόν, δεν μπορούμε να πούμε ότι υπήρχε θέαμα και ακρόαμα στις φυλακές, πλην όμως με σαφήνεια προκύπτει πως είτε οι ίδιοι οι φυλακισμένοι, είτε οι φίλοι και οι συγγενείς τους που τους περίμεναν, έλεγαν τραγούδια για τα βάσανα της φυλακής, πολύ πριν υπάρξουν τα ρεμπέτικα της φυλακής και επομένως οι έρευνες των μελετητών τους είδους πρέπει να πάνε πιο πίσω.

Εξάλλου από τις περιγραφές του Κιομουρτζιάν και όχι μόνον προκύπτει πως οι χαρακτηριστοί τύποι των ανθρώπων της πιάτσας, ομοίως υπήρχαν παλαιόθεν και μάλιστα με τα ίδια στοιχεία σαν αυτά των μετέπειτα ρεμπετών του Πειραιά.

---

129. Λέγεται πως επάνω σ' ένα Αυστριακό εμβατήριο που άκουσαν οι γενίτσαροι κατά την πολιορκία της Βιέννης, –και αφού ανατολικοποιήθηκε η μελωδία– ταιριάστηκαν τα λόγια του γνωστότατου *Uskudara giderikеn, aldi da bir yagmur*, που οι Έλληνες τραγούδησαν ως: "Από ξένο τόπο κι απ' αλαργινό..."!!!

ΧΧΙΙ. ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΕΥΡΩΠΑΙΟΙ ΠΕΡΙΗΓΗΤΕΣ[1]

Α. Καταγραφές

Οι Ευρωπαίοι φαίνεται ότι αρχικά γνώρισαν την μουσική της ανατολής μουσική μόνο μέσα από το είδος της στρατιωτικής μουσικής και αυτό έγινε κατά την περίοδο των Σταυροφοριών, όταν ακόμα δεν είχε ιδρυθεί το κράτος των Οθωμανών και έτσι δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες. Εκείνη την εποχή, στην Ευρώπη, υπήρχε μεγάλη εντύπωση ότι εκτός από την στρατιωτική μουσική δεν υπήρχαν άλλα είδη στο Ισλάμ και αυτό λόγω απαγορεύσεων από την θρησκεία. Στις αρχές του 17ου αιώνα, ο Γερμανός ιστορικός μουσικός συνθέτης MICHAEL PRAETAPIUS έγραψε για την Οθωμανική μουσική τα εξής:

> "*Ο δυνάστης Μωάμεθ την εποχή της δυναστικής εξουσίας του για να μπορέσει να διαδώσει την βαρβαρότητα και την διαβολική θρησκεία του, απαγόρευσε όλα όσα έφερναν ευτυχία, φιλία δηλαδή τις καλές τέχνες, το κρασί και τα έγχορδα όργανα. Στην θέση αυτών των οργάνων ζήτησε να παίζουν ζουρνά, νταούλια και κουδούνια. Οι Τούρκοι ακόμα δίνουν μεγάλη σημασία σ' αυτά τα όργανα. Τα παίζουν όχι μόνο στα γλέντια και τους γάμους αλλά και στον πόλεμο.*

Το 1452 ο βασιλιάς της Αγγλίας Heriri VIII, ίδρυσε μια ομάδα στρατιωτικής μουσικής με μεγάλα τύμπανα (*νακκαρέδες*) επάνω σε άλογα. Αργότερα, το ίδιο έκαναν και ομάδες Γερμανών και Γάλλων, όπου εκτός από τους νακκαρέδες, έβαλαν και κουδούνια. Το πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα, οι μπάντες με όμποε που ιδρύθηκαν στην Γερμανία, λέγεται ότι εμπνεύστηκαν την ίδρυσή τους, από τον ζουρνά των Γενιτσάρων, ενώ τον ίδιο αιώνα στην Γαλλία και την Αγγλία, ιδρύθηκαν παρόμοιες μπάντες. Επίσης πρέπει να σημειωθεί πως στο χρονικό διάστημα 1683 έως το 1699, οπισθοχωρώντας οι μονάδες των Οθωμανών από τα πεδία μαχών της Βιέννης, άφησαν πίσω τους πολλά όργανα των στρατιωτικών μπαντών μεχτέρ, τα οποία πέρασαν στα χέρια των Ευρωπαίων. Την εποχή αυτή επειδή υπήρχε η νοοτροπία, ότι τα όργανα αυτά ήταν λάφυρα, μάλλον οι Ευρωπαίοι δεν τα μεταχειρίστηκαν αυτούσια, όμως τον 18ο αιώνα, υπήρξε ένας αέρας οθωμανικής "μόδας" στην μουσική, με αποτέλεσμα να υπάρξουν πολλές Ευρωπαϊκές απομιμήσεις των μεχτέρ.

Από τον Γερμανό περιηγητή Sulzer, μαθαίνουμε πως αυτόν τον αιώνα στην Γερμα-

---

1. Για το παρόν Κεφάλαιο χρησιμοποιήθηκαν δύο (2) βασικές βιβλιογραφικές πηγές. Το βιβλίο *Avrupali gezginlerin gözüyle osmanlilarda musiki*, εκδ. Pan, του καθηγ. Bülent Aksoy, και το 4τομο έργο του Κ. Σιμόπουλου, «Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα», Αθήνα 1990 και στα οποία έργα θ' αναφέρομαι συνεχώς ενδεικτικά ως Aksoy και Σιμόπουλος, προς αποφυγήν επαναλήψεων.

Μία έφιππη μπάντα Mehter

νία υπήρχαν μπάντες κατά απομίμηση της στρατιωτικής μουσικής των Γενιτσάρων. Μάλιστα το 1720 ο σουλτάνος Ahmet III, χάρισε στον βασιλιά Augustus II μία ολόκληρη μπάντα μεχτέρ.

Ομάδες μεχτέρ, δηλαδή στρατιωτικές μπάντες στα οθωμανικά πρότυπα, ιδρύθηκαν και η Ρωσσία με την Πρωσσία.

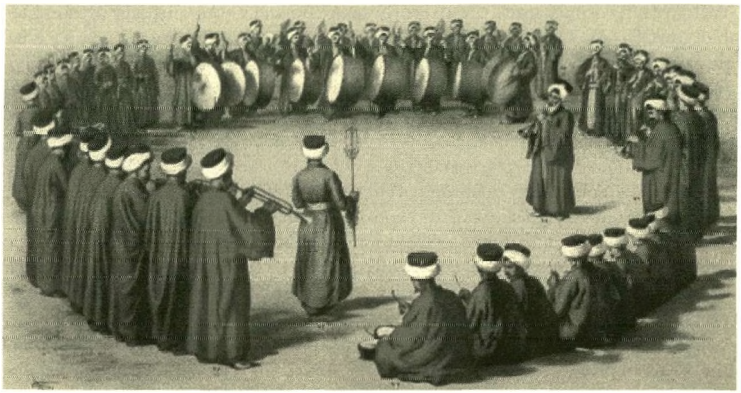
Αυτοί οι νεωτερισμοί στην στρατιωτική μουσική της Ευρώπης, φαίνεται πως επηρρέασαν, ευρύτερα και την μουσική τέχνη. Εξαίρετοι συνθέτες της κλασσικής μουσικής εμπνεύστηκαν απ' τον ρυθμό, το χρώμα και τον τόνο της οθωμανικής μουσικής για να συνθέσουν ωραιότατα κομμάτια. Αυτά τα κομμάτια, φυσικά δεν ήταν απλή αντιγραφή των μεχτέρ, αλλά για να γίνουν, οι οθωμανοί είχαν αποτελέσει την πηγή της έμπνευσής τους. Πολλοί περιηγητές περιέγραφαν την Ανατολική μουσική ως μονοφωνική με επίμονα επαναλαμβανόμενα μονοτονικά στοιχεία. Αυτή η περιγραφή σχεδόν γελοιοποιούσε το είδος, οι δε Ευρωπαίοι συνθέτες για να δώσουν αυτή την αίσθηση, που πίστευαν ως ανατολίτικη έδωσαν σταθερές αρμονίες στα έργα τους. Συχνά δηλαδή τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά "*καλούπια*" έδιναν στους Ευρωπαίους την εντύπωση του μυστικιστικού χορού των δερβισίδων (sema).

Τον 18ο αιώνα, άρχισε η Οθωμανική αυτοκρατορία να παρακμάζει και καλώς ή κακώς, τότε ήταν που η Ευρώπη με τις διομολογήσεις και τους περιηγητές, άρχισε να ερευνά τους οθωμανούς και τις επί μέρους εθνότητες in situ δηλαδή επί τόπου και όχι ως μακρόθεν θεωρητική. Κατ' αυτόν τον αιώνα για την οθωμανική μουσική μίλησαν με τα έργα τους οι Fonton, Blainville, Laborde, Sulzer και Toderini.

Αυτοί οι περιηγητές του 18ου αιώνα, έγραφαν ότι η οθωμανική μουσική δεν ήταν μόνο η στρατιωτική μουσική, αλλά πως υπήρχε και μια άλλη "*λόγια και πιο καλλιτεχνική μουσική*" δίνοντας μάλιστα και λεπτομέρειες. Όσοι δε άκουσαν την μουσική των οθωμανικών μεχτέρ, εξήγησαν πως τελικώς ήταν κατά πολύ διαφορετική από την αντίστοιχη Ευρωπαϊκή.

Απ' αυτή την άποψη, μπορούμε να πούμε πως ο 18ος αιώνας, είναι ο αιώνας της γνωστοποίησης της οθωμανικής μουσικής στην Ευρώπη, οπότε μπορούμε να πούμε πως με αυτού του είδους τις επαφές, ξεκίνησαν οι ανατολικές σπουδές κατά τον 19ο αιώνα στα μεγάλα Ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και τα κέντρα ερευνών.

Από την άλλη πλευρά πάλι, φαίνεται πως ο πρώτος Τούρκος που ανακάλυψε τους Ευρωπαίους περιηγητές στην οθωμανική επικράτεια και χρησιμοποίησε τα γραφόμενά τους ως πηγές ιστορικής μουσικολογίας, είναι ο μεγάλος Τούρκος συγγραφέας σε θέματα μουσικής των αρχών του 20ού αιώνα Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta, έγραψε στην εφημερίδα Ikdam ένα άρθρο για τον ιερωμένο Toderini και τις περιηγήσεις του.



Μπάντα Mehter

Ο Rauf Yekta, ερεύνησε όλες τις Δυτικές πηγές που αναφέρονται στην οθωμανική Μουσική και τα πορίσματά του, αναφέρονται στο μονόγραμμα του καθηγητή του Ωδείου του Παρισιού Albert Lavignac στην Encyclopedie de la Musique et Dictionaire de Conservatoire στο άρθρο για την οθωμανική μουσική.

Έκτοτε, πολλοί Τούρκοι ασχολήθηκαν με τις περιηγητικές μουσικολογικές αναφορές με τελευταίους τον Cem Bahar που μετάφρασε στα Τουρκικά το έργο του Γάλλου περιηγητή Charles Fonton, δηλαδή το Essai sur la Musique Orientale a la Musique Europeene, καθώς και τον καθηγ. Bülent Aksoy με το έργο του Avrupali gezginlerin gözüyle, Osmanlularda musiki, 1994 εκδόσεις Pan, το οποίο πολύ μας βοήθησε στην παρούσα απ' όλες τις απόψεις.

Β. Τα ταξειδιωτικά κείμενα του 15ου και του 16ου αιώνα

Τον μεσαίωνα ήταν ασαφές αυτό που σήμαινε η λέξη οθωμανός ή Τούρκος. Τις περισσότερες φορές με την λέξη αυτή εννοούνταν οι Ανατολίτες, οι Μουσουλμάνοι, οι Σαρακηνοί, ακόμη και οι Άραβες. Το πραγματικό ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για τους οθωμανούς, ουσιαστικά αρχίζει με την επέκταση του Οθωμανικού κράτους προς την Ευρώπη. Έτσι οι γραπτές Ευρωπαϊκές πηγές στον 14ο και τον 15ο αιώνα είναι σχεδόν ανύπαρκτες διότι την περίοδο αυτή το ενδιαφέρον απέναντι στους οθωμανούς ήταν έμμεσο και υπήρχε μόνον λόγω του ενδιαφέροντος για το Βυζάντιο. Έτσι οι πληροφορίες σχετικά με τους Τούρκους-Οθωμανούς αντλούνταν από τις Βυζαντινές πηγές. Οι Οθωμανοί Τούρκοι έγιναν ξεχωριστό και αυτόνομο αντικείμενο ενδιαφέροντος μετά την άλωση της Πόλης.

Στην Ευρώπη οι σχετικές με τους Οθωμανούς εκδόσεις εμφανίζονται τον 16ο αιώνα. Ο 16ος αιώνας είναι μια περίοδος που το Οθωμανικό κράτος εκτείνεται πλέον σ' ένα μέρος της Ευρώπης. Τον αιώνα αυτό, το συνεχώς αυξανόμενο εμπόριο μεταξύ

Ανατολής και Δύσης γεννάει την ανάγκη σύναψης μόνιμων διπλωματικών σχέσεων μεταξύ του Οθωμανικού κράτους της Ιταλίας, της Γαλλίας και της Αγγλίας. Την περίοδο αυτή ο αριθμός των Ευρωπαίων που πηγαινοέρχονταν στην χώρα των Οθωμανών είχε αυξηθεί τόσο ώστε να μην μπορεί να συγκριθεί με τον αριθμό αυτών που πηγαινοέρχονταν προηγουμένως (διομολογήσεις). Εξάλλου οι μεγάλη πλειοψηφία των όσων έγραφαν ταξειδιωτικές παρατηρήσεις και εντυπώσεις, ήταν οι μέσω των επισήμων πολιτικών και εμπορικών αυτών καναλιών εισερχόμενοι στην αυτοκρατορία απεσταλμένοι, πρεσβευτές, και οι υπό την προστασία αυτών των πρέσβεων, ιερείς και έμποροι.

Τα σχετικά με την οθωμανική αυτοκρατορία βιβλία του 17ου αιώνα είχαν αρχίσει να αυξάνονται τόσο που προκάλεσαν μια πραγματική εκδοτική έκρηξη. Σύμφωνα με μια έρευνα, τα σχετικά με τους οθωμανούς εκδοθέντα βιβλία μεταξύ των ετών 1480-1609 είναι διπλάσια αυτών που εκδόθηκαν σχετικά με την νεονακαλυφθείσα Αμερικανική ήπειρο.

Ο Μ.Α. Στάαμπερ που ερεύνησε τα μέχρι το 1622 εκδοθέντα δελτία ειδήσεων πολέμου, λέει πως μετά τις εκδόσεις που αφορούσαν τους Γάλλους και τους Ολλανδούς, οι περισότερες εκδόσεις αφορούσαν τους οθωμανούς.

Μπορεί να ειπωθεί πως οι περισσότερες πηγές του 15ου και του 16ου αιώνα, σχετικά με τους οθωμανούς αποτελούνται από κείμενα που δεν είναι ταξειδιωτικά και αυτό διότι εκείνη την περίοδο που το Οθωμανικό κράτος ήταν ισχυρό, η είσοδος και η έξοδος ήταν δύσκολη, ενώ με την μείωση της ισχύος του και την παρακμή του Τιμαριωτισμού, καθώς και με τις διομολογήσεις, αυξήθηκαν και οι επισκεπτόμενοι αυτό, όπως αναφέρει ο καθηγ. Ν. Σαρρής. Ο μικρός αριθμός των ταξειδιωτικών κειμένων που έχουν γραφτεί τον 15ο και τον 16ο αιώνα, εν μέρει οφείλεται και σε αυτό.

Παρότι όπως προείπαμε, οι σχετικές με τους Οθωμανούς ειδικές εκδόσεις είχαν αρχίσει από τον 16ο αιώνα, για να μπορέσει να δει κάποιος εκδόσεις που να έχουν αξιόλογες αναφορές στην Οθωμανική μουσική και τις δομές της πρέπει να ψάξει στην μετά τον 17ο και 18ο αιώνα περίοδο.

Τούτο όμως πρέπει να θεωρηθεί φυσιολογικό. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως οι περισσότεροι από αυτούς που έγραφαν παρατηρήσεις και εντυπώσεις σχετικά με την Οθωμανική αυτοκρατορία ήταν διπλωμάτες, έμποροι και ιερείς. Ήταν, δηλαδή, άνθρωποι που είχαν πολύ συγκεκριμένες υποχρεώσεις και συγκεκριμένα καθήκοντα, χωρίς ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις. Αυτοί που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ιδιώτες περιηγητές και ταξίδευαν ένεκα φιλομαθείας και μουσικοδιφίας ήταν μειοψηφία.

Εξάλλου τον 16ο αιώνα που η Ευρώπη βρίσκονταν υπό την απειλή των οθωμανών δεν θα ήταν δυνατόν οι συγγραφείς των σχετικών με την οσμανική πραγματικότητα και την Οθωμανική κοινωνία ερευνητικών-μελετητικών κειμένων να έδιναν προτεραιότητα στην τέχνη και την μουσική αυτής της κοινωνίας.

Το ενδιαφέρον για την οθωμανική μουσική, τις δομές και την προέλευσή της, καθώς και το θέμα της έλλειψης εκδόσεων που να παρουσιάζουν αυτήν, έγινε αισθητό αφού πρώτα ερευνήθηκαν θέματα που είχαν στρατηγική σημασία, όπως επί παραδείγματι το Οθωμανικό κρατικό, στρατιωτικό, νομικό σύστημα, η δομή της Οθωμανικής κοινωνίας, η ιστορία και η θρησκεία των οθωμανών.

Αν ληφθεί υπόψη ότι ο εκδότης του βιβλίου του Τζιοβάννι Μπατίστα Ντονάντο, "*della leterattura dei Turchi*"[2] που εκδόθηκε το 1688, στον πρόλογο του βιβλίου λέει πως ενώ είχαν, μέχρι τότε, γραφεί πάρα πολλά βιβλία σχετικά με τους οθωμανούς, για την τέχνη και την λογοτεχνία τους, δεν υπήρχε καμμιά πληροφορία και ότι αυτός ήταν ο λόγος που εξέδιδε τις επιστολές του Ντονάντο από την Κων/πολη, θα μπορούσε να υποτεθεί πως το θέμα της έλλειψης πληροφοριών γύρω από την οθωμανική μουσική είχε αρχίσει να γίνεται αισθητό ήδη τα τέλη του 17ου αιώνα.

Πράγματι, οι φημισμένοι ιστορικοί της μουσικής και οργανογράφοι του 17ου αιώνα, Μαρίν Μερσέν, Αθανάσιους Κίρσερ και Μισέλ Πρετόριους στα έργα τους, έχουν κάνει πολύ μικρή μνεία σχετικά με την οθωμανική μουσική, τέτοια που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σχεδόν ανύπαρκτη.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως από τα τέλη του 17ου αιώνα το Οθωμανικό κράτος ήδη είχε μπει σε μια πορεία παρακμής και τον 18ο είχε πάψει πια να αποτελεί για την Ευρώπη απειλητική δύναμη. Αυτή λοιπόν η περίοδος προλείανε το έδαφος για την εις βάθος και πολύπλευρη έρευνα του Οσμανισμού.

Πριν περάσουμε στα ταξειδιωτικά κείμενα του 16ου αιώνα ας δούμε μια Δυτική πηγή του 15ου αιώνα και μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που υπάρχει σε αυτήν.

Σ' ένα βιβλίο που εκδόθηκε από τον Τσαρλς Σέφερ με τίτλο "*Λα Βογιάζ ντε Ουτρεμέρ*" συναντάμε ίσως την αρχαιότερη Δυτική πηγή που κάνει λόγο για την οθωμανική μουσική.

Ο συγγραφέας του βιβλίου, Μπερτραντόν ντε λα Μπροκιέρ (πέθανε το 1459) είχε έρθει στην Αδριανούπολη ως ο σύμβουλος του δούκα της Βουργουνδίας Φιλίπ ο οποίος είχε αποσταλλεί στην Οθωμανική αυτοκρατορία ως διπλωμάτης.

Τα όσα γράφει αποτελούνται από τις παρατηρήσεις του τις οποίες έκανε το 1433, δηλαδή πριν την άλωση της Πόλης. Στα σημεία που κάνει λόγο για την μουσική υπάρχουν αναφορές σε τελετές **ζικρ**, σε λαϊκούς βάρδους (ποιητές οζάν) και σε κάποιο συγκρότημα οργανοπαιχτών.

Το οργανοπαιχτικό αυτό συγκρότημα που είδε ο συγγραφέας αποτελείτο από 12 έως 14 άτομα, τα οποία είχαν στα χέρια τους τα εξής μουσικά όργανα: "μια μπουρού (κοχύλι, ή είδος κόρνου;), ένα μεγάλο νταούλι, το λιγότερο οχτώ ζεύγη μικρών νταουλιών (νακκαρέδες, όργανα τα οποία είχαν και οι Βυζαντινοί) και σάζια (ταμπουράδες), τα οποία έπαιζαν δύο βάρδοι-ποιητές.

Αυτό που μας τραβάει την προσοχή εδώ, είναι οι βάρδοι-ποιητές με τα σάζια, καθώς και τα λαϊκά έπη.

Ο καθ. Φουάτ Κιόπριουλου, ο οποίος είναι ο πρώτος που κάνει λόγο γι' αυτό το ταξειδιωτικό κείμενο, το σχολιάζει ως εξής:

> "*(...) Αν είναι να ληφθεί υπόψη το πάθος του Μουράτ του Β' για την μουσική και το ενδιαφέρον και οι γνώσεις του Φάτιχ για την κλασσική λογοτεχνία μπο-*

2. Σχετικά με την λογοτεχνία των Τούρκων.

*ρεί να περάσει από τον νου πως οι μουσικοί που αναφέρονται στο κείμενο πιθανόν να ήταν βάρδοι-**Οζάν**, που τραγουδούσαν τα ηρωικά έπη των Ογούζ. Είναι σίγουρο πως στον 14ο και 15ο αιώνα, μέσα στον Οθωμανικό στρατό και, γενικά, μέσα στον λαό –όπως σε όλη την Ανατολία– θα πρέπει να υπήρχαν λαϊκοί ποιητές και μουσικοί. Το ότι από τα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα υπήρχαν, στην Ανατολία, Δερβίσηδες που έψαλλαν ύμνους παίζοντας ταυτόχρονα σάζι το μαθαίνουμε από το ταξειδιωτικό κείμενο του Κλαβίγιο. Αυτοί οι βάρδοι μουσικοί, είναι βέβαιο ότι θα πρέπει να υπήρχαν και νωρίτερα, προερχόμενοι είτε από Τουρκομανικούς πληθυσμούς, είτε από ντόπιους μικρασιατικούς Βυζαντινούς πληθυσμούς που εκτουρκίσθηκαν*".

Αν ερμηνεύσουμε αυτά που αναφέρει ο καθ. Κιόπριουλου, τότε θα πρέπει να βγάλουμε το συμπέρασμα πως την εποχή εκείνη η κλασσική Οθωμανική μουσική ακόμη δεν είχε ακόμα σχηματιστεί, ή πως βρισκόταν στα πρώτα στάδια του σχηματισμού της, αφού μόλις παντρευόταν με την κοσμική-λαϊκή Βυζαντινή μουσική και πως στούς κύκλους του σαραγιού επικρατούσε ακόμα το γούστο της λαϊκής μουσικής των τούρκων και των Μικρασιατών[3].

Επικουρικά για τα μουσικά όργανα της πρώιμης αυτής εποχής ο καθηγ. Ακσοϋ αναφέρει ότι: "*τα μουσικά όργανα της μετέπειτα κλασσικής οθωμανικής μουσικής βρίσκονταν ήδη σε χρήση, όμως οι οθωμανοί δεν τα χρησιμοποιούσαν για λόγια κλασσική μουσική, παρά μόνον για την εκτέλεση λαϊκών μουσικών, τις οποίες προτιμούσε τόσο το σαράι, όσο και ο λαός.*

Ο καθ. Φουάτ Κιόπριουλου, εξηγεί το φαινόμενο αυτό ως εξής:

"*... Οι μουσικοί που είδε ο Μπερτραντόν ντε λα Μπροκιέρ στην δεξίωση, στο παλάτι του Μουράτ του Β' και οι μουσικοί και τραγουδιστές στους οποίους αναφέρεται ο Τουρσούν μπέη αφηγούμενος την τελετή περιτομής των γιων του Φάτιχ μπορεί και να ήταν βάρδοι Οζάν (...) Το γεγονός του ότι εκεί, μεταξύ των λαϊκών τραγουδιστών και οργανοπαιχτών, βρίσκονταν και βάρδοι είναι κάτι που μπορεί να βγει σαν συμπέρασμα από την παρουσία των βάρδων και στην δεξίωση του Μουράτ του Β', ως κοινή πρακτική στις τελετές να συνυπάρχουν βάρδοι και λαϊκοί μουσικοί*".

Η πραγματοποίηση της τελετής του ζικρ συνοδεία μουσικής και η χρήση νακκαρέδων (είδος μικρών Βυζαντινών κρουστών) ακριβώς όπως και στο Βυζαντινό παλάτι είναι κάποια άλλα στοιχεία που εμπεριέχονται στις παρατηρήσεις του Μπερτραντόν ντε λα Μπροκιέρ. Παρότι τα σημεία του κειμένου του Μπροκιέρ που αναφέρονται στην μουσική είναι ελάχιστα, εντούτοις επειδή αποτελούν ένα πολύ παλιό ντοκουμέντο, προερχόμενο από την εποχή πριν την άλωση της Πόλης τα αναφέραμε στο παρόν.

3. Βλ. σχετ. και Παχυμέρη για Ροδίτες μουσικούς στην αυλή του Σελτζούκου σουλτάνου του Ικονίου.

Σε πολλά ταξιδειωτικά κείμενα του 16ου αιώνα, είναι δυνατόν να δει κάποιος να γίνεται λόγος για την οθωμανική μουσική, αλλά σχεδόν σε όλα, η μνεία αυτή δεν ξεπερνάει την έκταση μερικών φράσεων. Οι πληροφορίες που δίνονται σε αυτά είναι, κυρίως, για τα μουσικά όργανα. Στα κείμενα αυτά αναφέρονται, περισσότερο, ως είδη μουσικών πρώτα η μπάντα **Μεχτέρ** (στρατιωτική μπάντα με τύμπανα και ζουρνάδες) και κατά καιρούς ή δημώδης και η αστική μουσική που παίζονταν για διασκέδαση. Επίσης και οι ζωγράφοι της ίδιας εποχής απεικόνιζαν συχνά τις μπάντες Μεχτέρ.

Τα ταξειδιωτικά κείμενα που εξετάζονται εδώ, μπορεί να ειπωθεί πως είναι μια επιλογή από τα πιο ενδιαφέροντα κείμενα του 16ου αιώνα όσον αφορά το θέμα μας.

Γ. Οι περιηγητές Postel, Menavino και Nicholay

Ο Guillaume Postel είχε σταλεί, ως βοηθός πρέσβη, στην Κων/πολη το 1537 από τον βασιλιά της Γαλλίας Φρανσουά τον Α'. Στα μετέπειτα χρόνια δίδαξε Ελληνικά, Εβραϊκά και Αραβικά στο Βασιλικό Κολλέγιο, είχε γίνει ιερέας και για κάποιο διάστημα είχε μπει και στην αίρεση Τζιζβίτ.

Το βιβλίο του "*Η δημοκρατία των Τούρκων*", το οποίο πιθανολογείται πως γράφτηκε περί το 1530-1540, τυπώθηκε το 1560 στο Πουατιέ. Το μέρος του έργου που μπορεί να θεωρηθεί ότι παρουσιάζει ενδιαφέρον από απόψεως αναφοράς στην μουσική, είναι εκείνο όπου αφηγείται τον χορό των **Τσενγκί** που είχε παρακολουθήσει.

Το παρακάτω απόσπασμα περιγράφει το πως ήταν οργανωμένα τα κορίτσια στον χορό, καθώς και το παίξιμο της μουσικής αυτής. Επίσης το ότι στον χορό αυτό γινόνταν χρήση του οργάνου **Τσένγκ** (*είδος άρπας με νηματίνες χορδές)* το οποίο παιζόταν όρθιο με το να το κρατάνε οι οργανοπαίκτριες ανάμεσα στα πόδια τους.

Αναφέρει λοιπόν ο Ποστέλ:

> "*... Το άλλο μουσικό όργανο διασκέδασης είναι η άρπα (**τσένγκ**) που λόγω του γλυκού του ήχου είναι πολύ διαδεδομένο. Το μουσικό όργανο αυτό με το κάθετο καλάμι που έχει στο κάτω μέρος του όπου συνδέονται-καταλήγουν τα νήματα και όπου δεν έχει ντεντόν, έτσι ώστε να βγάλει ομορφότερο ήχο, θυμίζει την πλάτη ενός σχετικά μεγάλου ψαριού. Το Τσένγκ παίζεται από κορίτσια που λέγονται Σινγκουίν* (εδώ ο Ποστέλ παραφράζοντας το Τσενγκί, ακούει Σινγκουΐν και αναρωτιέται εάν είναι τσιγγάνες) *έναντι κάποιου μεροκάματου – όπως και στην περίπτωση των ποιητών που παίζουν σάζι. Όταν ένα από τα κορίτσια παίξει το Τσενγκ το άλλο παίζει ένα μικρό ντέφι που έχει τεντωμένο δέρμα από την μία του πλευρά και κουδούνια φτιαγμένα από ρύζι γύρω του. Έτσι, δύο με τρία κορίτσια δείχνουν την απερίγραπτη δια λέξεων, στην ομορφιά, δεξιοτεχνία τους να κάνουν χορευτικούς ελιγμούς, τραγουδώντας, ταυτόχρονα, όλες μαζί συνοδεία του Τσενγκ. Μετά, για να αλλάξουν το κλίμα, σηκώνεται όρθια η μεγαλύτερη και ομορφότερη μεταξύ τους και πετώντας με το σάλι της το σκουφί με τα μοτίβα που φοράει στο κεφάλι, φοράει ένα σαρίκι που φοράνε οι άντρες σαν καπέ-*

Χαρέμι, πίνακας του Jean Auguste Dominique

λο και, χωρίς να πει τίποτα, εκφράζει την ερωτική αίσθηση με ένα ατελείωτο παιχνίδισμα τόσο ωραίο που οι άντρες που θα ακούσουν την αφήγησή μου αυτή, ακόμη και αν έχουν δει τον χορό αυτό θα την ακούσουν με μια επιθυμία πέρα από μια κοινή ευχαρίστηση. Το κορίτσι λοιπόν πρώτα αρχίζει και εκθέτει με ανάλογες κινήσεις το κορμί του ρίχνοντας ξεμπαλιστικές ματιές στους γύρω και προχωράει, λες και προσφέρει το κορμί του, τυλίγοντας το γιεμενί του στο δάκτυλο και στριφογυρίζοντας το προκλητικά προς την κατεύθυνση κάποιου εκ των θεατών μέχρι που αποφασίζει κάποια στιγμή να σταματήσει σε όποιον θέλει. Εν τω μεταξύ, το άλλο κορίτσι, που παίζει το Τσενγκ, το οποίο κρατάει μεταξύ των ποδιών του, κρατάει τον ρυθμό χτυπώντας της κνήμες του στο έδαφος".

Τον ίδιο αιώνα ο Δανός ζωγράφος Μελχιόρ Λόρικς, ζωγράφισε ένα πίνακα που απεικονίζει παραστατικότατα αυτή την περιγραφή του Ποστέλ.

Ο Giovanni Antonio Menavino Genovese, γεννήθηκε περίπου το 1492, ήταν Ιταλός από την Γένοβα που είχε εγκατασταθεί στην Κων/πολη. Εργάσθηκε στις υπηρεσίες του σαράϊγιού μέχρι τον θάνατο του Μπαγιαζίτ του Β'.

Στο κομμάτι που πήραμε από το βιβλίο του I Costumi e la Vita dei Turchi (1551) γράφει για τα καθήκοντα και τις ώρες της ημέρας που κτυπούσαν τα "νεβμπέτ" οι οργανοπαίχτες των μεχτέρ που βρίσκονταν στην υπηρεσία του σουλτάνου.

> *"Οι οργανοπέχτες που ήταν στην διαταγή του σουλτάνου ήταν 150, αυτοί πληρωνόταν με οκτώ ακτσέδες την ημέρα.*
>
> *Οι τριάντα από αυτούς στέλνονται στην πόλη, δηλαδή οι δεκαπέντε στον πύργο δίπλα στο παλάτι και οι άλλοι δεκαπέντε σε άλλο μέρος της πόλης. Αυτοί παίζουν μια ώρα πριν την αυγή. Μερικοί οργανοπαίχτες είναι στο Πέρα ενώ οι υπόλοιποι ακολουθούν τον σουλτάνο στην εκστρατεία. Τα βασιλικά νταούλια από δέρμα λιονταριού (κος) που χειρίζονται αυτοί είναι τόσο μεγάλα ώστε μια καμήλα μπορεί να κουβαλήσει μόνο ένα. Αυτά τα κτυπούνε δύο μαζί. Με την φωνή που βγάζουν νομίζει κανείς ότι γίνεται σεισμός".*

Αυτή η παράγραφος μπορεί να παραλληλιστεί με αυτά που έγραψε ο EVLIYA GELEBI έναν αιώνα μετά τον MENAVINO.

> *"Εδώ οι μεχτέρ έπαιζαν τρεις προσευχές και ένα πολεμικό κομμάτι προσευχόμενοι για τον σουλτάνο. Τρεις ώρες πριν την αυγή έπαιζαν τρεις προσκλήσεις για να ξυπνήσουν τον κόσμο για πρωινή προσευχή.*

Υπάρχουν και τα μεχτέρ του Γιεντικουλέ. Αυτοί στο σούρουπο και στην αυγή προσεύχονται τρεις φορές. Αυτό είναι ένας νόμος της εποχής του Μωάμεθ του Πορθητή.

Στις τέσσερεις άκρες του ορίζοντα της Κωνσταντινούπολης, δηλαδή στο EYUP KASIMPASA, GALATA, TOPHANE, BESIKTAS RUMELIMISAR, YENIKOY, RUMELIKAVAGI, ANADOLUKAVAGI, USKUDAR, KIZ, KULESI έπρεπε να παίξουν πρωί και βράδυ και αυτές τις ώρες οι καπήδες οι SUBASI και οι άλλοι να είναι ξύπνιοι σύμφωνα με τον νόμο του Πορθητή."

Ένας άλλος περιηγητής του ιδίου αιώνα είναι και **NICHOLAS de NICHOLAY** (1517-1583). Ο Nicholay βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη συνοδεύοντας τον Γάλλο Πρέσβη d' Avauon (1551).

Έγραψε τις εντυπώσεις και τις εμπειρίες του από το ταξείδι σ' ένα βιβλίο που τυπώθηκε στα Γαλλικά το 1568 και το 1585 μεταφράστηκε στα Αγγλικά με το όνομα The Navigations, peregrinations, and voyages made into Turkey, όπου μεταξύ άλλων έγραψε εν ολίγοις και για την μουσική. Περιέγραψε ότι είδε και άκουσε στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης, όπου μεταξύ άλλων του έκανε εντύπωση το υπαίθριο παίξιμο ενός ταμπουρά με την συνοδεία ενός είδος γκάιντας που ήταν από δέρμα τράγου. Το ενδιαφέρον από άποψη μουσικής στο βιβλίο του NICHOLAY ήταν οι απεικονίσεις της γκάιντας και του ταμπουρά. Αυτές είναι οι πιο παλιές απεικονίσεις-πηγές για τα όργανα λαϊκής μουσικής της εποχής εκείνης.

Αλλά από πλευράς αμειγούς μουσικής, τις πιο ενδιαφέρουσες πηγές μας τις έδωσε ο περιηγητής **Pierre Belon**. Κατά προτεραιότητα, ενδιαφέροντα είναι αυτά που έγραψε για τις ιδιαιτερότητες των μουσικών οργάνων. Το πρώτο όργανο που περιγράφει είναι ο τρίχορδος ταμπουράς, στο είδος που οι Τούρκοι ονομάζουν baglama.

Το δεύτερο όργανο που εξηγεί, έχει στο καπάκι του ηχείου, δέρμα ψαριού και ήταν επτάχορδο. Αυτού του είδους τα όργανα τα βλέπουμε να τα μεταχειρίζονται και τον 17ο αιώνα από περιγραφές του EVLIYA CELEBI και μας θυμίζει το "seshane", παρότι ήταν επτάχορδο. Το εξάχορδο seshane είναι ένα από τα πολλά όργανα που περιγράφει τον 16ο αιώνα ο GELIBOLULU MUSTAFA ALI (1541-1600). Το seshane λέει, έμοιαζε σαν απομίμηση και ήταν μικρότερο του Koptz, μάλιστα και ο EVLIYA CELEBI εξηγώντας έλεγε πως "*είναι το παιδί του Koptz*".

Ο MAHMUT RAGIP GAZIMIHAL στο βιβλίο του AHMED VEFIK PASA αναφέρει πως το εν λόγω όργανο, ήταν χωρίς μπέρντεδες στο μάνικο.

Επίσης ο AHMET VEFIK PASA αναφέρεται στο "BOZUK" ή Arnavut Bozuk, δηλαδή ένα είδος ταμπουρά με τρύπα στο καπάκι του ηχείου του και μπερντέδες στο μάνικο, το οποίο είχε 6 μεταλλικές ανά ζεύγη χορδές.

Το πρώτο οκτάχορδο όργανο που αναφέρεται, μας θυμίζει το ταμπούρ. Μάλιστα η παρατήρηση του Belon ότι μεταχειρίζονταν Kiris, δηλαδή χορδές από έντερα ζώων είναι αξιοσημείωτη.

Στην ερώτηση όμως για το πότε τα έγχορδα πέρασαν από τα Kiris/έντερα, στις μεταλλικές χορδές, δεν μπορούμε να το απαντήσουμε με σιγουριά.

Ένα αιώνα μετά τον BELON, ο EVLIYA CELEBI μιλάει για έναν έγχορδο ταμπουρά, που παρότι μας δίνει την εντύπωση πως οι χορδές του είναι μεταλλικές, αυτό δεν είναι σίγουρο.

Μάλλον όμως ο 17ος αιώνας είναι η εποχή που πέρασαν στις μεταλλικές χορδές, επηρρεασμένοι από την αντιστοιχία των Ευρωπαϊκών οργάνων που τις χρησιμοποιούσαν. Πιθανολογείται μάλιστα, ότι τον 18ο αιώνα τελικά επικράτησαν εντελώς τα μεταλλικά έγχορδα, με χορδές που αρχικά είχαν έλθει από την Βενετία.

Σύμφωνα με τον Rauf Yekta, όπως περιγράφει ο FRENKCIN και διάβασε στο έργο του OLIVIER AUBERT, Histoire abregee de la musique ancience et moderne, το 1543 επί Σουλεϋμάν του Μεγαλοπρεπή, ήλθε στην Κωνσταντινούπολη ένα γκρουπ με Γάλλους μουσικούς, απεσταλμένοι του βασιλιά Francois I, οι οποίοι έπαιξαν ένα μουσικό κομμάτι τριών χρόνων, που άρεσε ιδιαίτερα στον σουλτάνο, έδωσε δε την εντολή στους μουσικούς του σαραγιού, να γράψουν και να εμπνευστούν νέα κομμάτια, από αυτό που έπαιξαν οι Γάλλοι. Αλλά τους "ταλαίπωρους "τους Γάλλους μουσικούς, τους προειδοποίησε, πως εάν δεν εγκαταλείψουν άμεσα την χώρα θα το πληρώσουν με την ζωή τους και αυτό διότι πίστευσε, πως η Ευρωπαϊκή μουσική των Γάλλων, θα επηρέαζε αρνητικά τον πολεμικό χαρακτήρα του λαού του.

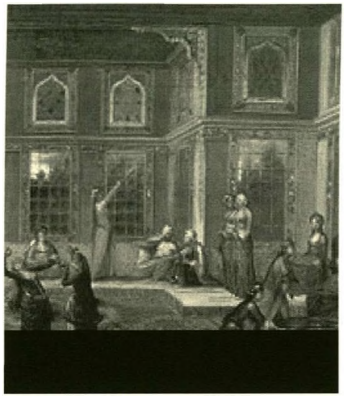
Παρόμοιες ιστορίες σαν την παραπάνω, μνημονεύονται και σε άλλες πηγές. Μια από αυτές είναι του Γερμανού μουσικού και συνθέτη (1571-1621) MICHAEL PPAETOPIUS, ο οποίος έγραψε δύο αιώνες πριν από τον AUBERT στον δεύτερο τόμο του βιβλίου του Syntagma Musieum: "*Κάποια φορά ο Γάλλος βασιλιάς FRANCOIS I, χάρισε στον SULEYMAN ένα org (όργανο). Οι Τούρκοι είδαν σαστισμένοι ένα όργανο που δεν μπορούσαν να το κουβαλήσουν από το λιμάνι στο σαράι. Όταν με κόπο τελικά το ανέβασαν στο παλάτι, ο σουλτάνος έβαλε τους Γάλλους μουσικούς να το παίξουν, τόσο δε άρεσε οι μουσική του στον ίδιο και τον λαό του, που φοβούμενος ότι θα αλλοιωθεί το πολεμικό τους ήθος, διέταξε αμέσως να το σπάσουν και να το κάψουν*"[4].

Κάπως διαφορετικά και λεπτομερέστερα, διηγείται την ιστορία αυτή ο PIERRE BOURDELOT το 1715, στο βιβλίο του Histoire de la Musique et ses Effets.

Το ενδιαφέρον του KANUNI για την μουσική, το μαθαίνουμε επίσης και από τον πρέσβη της Αυστρίας που έζησε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ 1554-1562, OGIER GHISELIN DE BUSBECQ, όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται και η απαγόρευση της μουσικής:

> "*Ο Σουλτάνος λόγω της μουσικής, μέρα με τη μέρα συνδεόταν όλο και περισσότερο με τους Γάλλους, με άλλα λόγια άρχισαν να του αρέσουν και οι δυτικές συνήθειες. Του άρεσε να ακούει τραγούδια και του έκανε πολύ κέφι. Αλλά μετά από*

4. Τι ειρωνεία, αν σκεφτεί κανείς πως ο πρόγονος του Οργάνου αυτού, ήταν η αρχαία Ελληνική Ύδραυλις, την οποία είχε κατασκευάσει ο Κτησίβιος στην Αλεξάνδρεια και αφού έμεινε στα χέρια των Ελλήνων, των Ρωμαίων και των Βυζαντινών έως τον 8ο μ.Χ. αιώνα, δωρήθηκε στον Βασιλιά των Φράγκων Πιπίνο με πρωτεύουσα το Άαχεν της Γερμανίας, οπότε λόγω της οθωμανικής κατάκτησης και της ανοργανικής Ορθόδοξης χριστιανικής μουσικής, είχε ξεχαστεί τελείως στα εδάφη της πάλαι ποτέ Βυζαντινής αυτοκρατορίας και φυσικά δεν το γνώριζαν ούτε οι οθωμανοί.



Πίνακας του Jean Baptiste van Mour, Cengi χορεύουν στο παλάτι

τα λεγόμενα μιας γυναίκας μάντισσας που ήταν σεβαστή λόγω των προβλέψεών της, διέλυσε την Γαλλική μουσική ομάδα και έδωσε εντολή να καούν τα μουσικά τους όργανα, αν και ήταν φτιαγμένα με χρυσό και άλλα ακριβά μέταλλα".

Ο **BARTHOLOMEUS GEORGIEVITZ** (1560), έγινε γνωστός με τα έργα που έγραψε για τους οθωμανούς. Το 1528 πιάστηκε αιχμάλωτος στην Ουγγαρία και ήταν επί τρία χρόνια αιχμάλωτος.

Το βιβλίο που εξηγεί την ζωή, τα ήθη και τα έθιμα των Τούρκων La maniere et cerenies des Turcs το 1554 μεταφράστηκε σε τρεις γλώσσες: Λατινικά, Γερμανικά και Γαλλικά, ενώ το 1970 μεταφράστηκε και στα Αγγλικά, απ' όπου και η πηγή μας. Ο GEORGIEVITZ σ' ένα σημείο του έργου αυτού, εξηγεί ότι: *οι οθωμανοί, δεν ήταν καλοί στην μουσική, αλλά γνώριζαν να γράφουν καλά ποιήματα, τους δε ποιητές τους έλεγαν "asik".* Στα ποιήματα είχαν ενδεκασύλλαβους στίχους και μας δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα.

Birecheu bes on elledum derdumi
lara daudam istemiscem lardum
Terch eildumu Zach mamumu gavduim
Ne ilcim cimiemczum glumglumi

Bir ikeu bes on eyledium derdimi
Yaradandau istemiscm gardimi
Terkeyledim zeminimi yirrdumu
Ne eyleyim (Neyleyeyim) yenemczum gonlumu

Όπως αναφέρει ο καθηγ. Ακσοϋ, αυτό το τετράστιχο πρέπει να είναι από τα παλαιότερα λαϊκά τραγούδια.

Το 1557 ένας ανώνυμος Ισπανός χάρισε στον Ισπανό βασιλιά Felipe, ένα χειρόγραφο ανθολόγιο με ποιήματα και τραγούδια, που μάλλον ήταν γραμμένα στην εποχή του KANUNI.

Επίσης το 1608 γράφτηκε από τον SCHWEIGGER για πρώτη φορά μία παρτιτούρα με Ευρωπαϊκές νότες της εποχής, ενός οθωμανικού τραγουδιού, το οποίο συγγραφέας αναφέρει ως μουσική των μεχτέρ.

Ο SCHWEIGGER εκτός από την παρτιτούρα, εκτύπωσε και τρεις γκραβούρες που φαίνονται διάφορα μουσικά όργανα.

Παρ' όλα αυτά πρέπει να σημειωθεί, πως οι περιηγητές, ώς επί το πλείστον, έβγαζαν τα συμπεράσματά τους για την οθωμανική μουσική, κυρίως από αυτά που άκουγαν στους δρόμους και τα καπηλειά. Μάλιστα η επιπολαιότητά τους αυτή φάνηκε κατά τους επόμενους αιώνες.

Η **Lady Mary Montegu** εξηγούσε αυτό το φαινόμενο στον 18ο αιώνα ως εξής:

> "*Σίγουρα έχετε διαβάσει ότι η οθωμανική μουσική τρυπάει αυτιά. Όπως ένας ξένος που περπατάει στους δρόμους του Λονδίνου ακούγοντας την Αγγλική μουσική δεν μπορεί να σχηματίσει γνώμη, έστι κι εδώ είναι το ίδιο. Οι πιο πολλοί μιλώντας γι' αυτή τη μουσική, μιλούν επιφανειακά*".

Η ώς άνω μουσική, δηλαδή η μουσική του δρόμου ή της "πιάτσας", με την οποία είχαν την επαφή τους οι περισσότεροι περιηγητές, ακουγόταν στους δρόμους, τα καφενεία, τις ταβέρνες, τα γλέντια. Από τις περιγραφές των περιηγητών, μπορούμε μάλιστα να φανταστούμε και τα όργανα που πλαισίωναν την μουσική αυτή:

Το Τζενκ, το μισκάλ (Postel, Lorichs, Dr Covel), ο ταμπουράς (Nicholay, Schweigger, Covel, Febvere), το rebab (Covel), ο κεμέντσες, το σαντούρι, το τσογούρ (Quiclet), το κανονάκι, το ντέφι και ο νταϊρές (Covel). Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτά τα όργανα αυτά ήταν μόνον για ελαφριά λαϊκή μουσική του δρόμου, αφού είναι γνωστό πως οι οθωμανοί τα χρησιμοποιούσαν και στο σαράι για κομμάτια κλασσικής μουσικής. Επί παραδείγματι το "μισκάλ" ή αυλός του Πανός ή Σύρριγξ, ήταν αναπόσπαστο όργανο της κλασσικής μουσικής.

Από τους παραπάνω συγγραφείς, ο Quiclet, ευρισκόμενος στο Σαράγιεβο στην υπηρεσία του SEYYID AHMET PASA, άκουσε κάτι όργανα που τα έπαιζαν τόσο ενώπιον του Πασά, όσο και στον δρόμο για το Βελιγράδι κάτι τσιγγάνοι. Όμως στις πηγές των περιηγητών, υπάρχει μεγάλη σύγχιση αναφορικά με τα ονόματα των μουσικών οργάνων, διότι πολλά από αυτά που έμοιαζαν ή θύμιζαν αντίστοιχα Ευρωπαϊκά, τα ονόμαζαν με Ευρωπαϊκά ονόματα και όχι με τα οθωμανικά, όπως επί παραδείγματι τους ταμπουράδες, τα λαούτα και τα ούτια τα λένε συχνά κιθάρες, τα νέυ, αυλούς και το κανονάκι, zither.

Κατά τον 18ο αιώνα μερικά από τα όργανα που περιέγραψαν οι παλαιότεροι περιηγητές, θα αφήσουν σιγά σιγά την θέση τους σε άλλα, όπως επί παραδείγματι το δυτικό βιολί και το κλαρινέτο, τα οποία άρχισαν να τα μεταχειρίζονται οι μουσικοί της πιάτσας (κυρίως τσιγγάνοι), στην θέση του κεμεντζέ ή του ζουρνά, άλλα όργανα μεταλλάχθηκαν και επανέκαμψαν δριμύτερα, όπως το ούτι και το κανονάκι, ή το πολίτικο λαούτο lavta, ενώ όργανα σαν το μισκάλ και το τζένγκ χάθηκαν τελείως.

Ο Ιταλός περιηγητής **Pietro della Valle**, όταν άκουσε μια λειτουργία των MEVLEVI το 1614 στον Γαλατά είπε: "*η μουσική αυτή είναι ευχάριστη και αξίζει να ακούγεται*".

Μετά τον Della Valle, οι Du Loir, Dr. Covel και Paul Rycot, σαν επιμελείς περιηγητές και παρατηρητές, μίλησαν για την μουσική των MEVLEVI δίνοντας και ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Αυτοί είχαν την ευκαιρία δηλαδή να ακούσουν την "*κλασσική οθωμανική μουσική*".

Απεικόνιση του Χαρεμιού εν ώρα διασκέδασης

Μπορεί λοιπόν να λεχθεί ότι, οι περιηγητές του 17ου αιώνα προσπάθησαν να μάθουν την οθωμανική μουσική από κοντά.

Επί παραδείγματι, ο **Antoine Galland** γράφοντας το ήθος της οθωμανικής μουσικής αναφέρει:

> *"Οι Τούρκοι δεν σε μορφώνουν με νότες και ορισμούς σαν και εμάς, αλλά στο μαθαίνουν από του δασκάλου το στόμα και ο μαθητής επαναλαμβάνει τα λόγια του δασκάλου.*
>
> *Εμείς δεν έχουμε την υπομονή γι' αυτό. Όμως οι Τούρκοι είναι τόσο ψύχραιμοι ώστε να μην στενοχωριούνται".*

Τις πιο ενδιαφέρουσες όμως σκέψεις για την οθωμανική μουσική στον 17ο αιώνα, τις συνατούμε στο βιβλιο του Γάλλου συγγραφέα Charles Perrault, Paralleles des Anciens et de Modernes.

Σ' αυτό το έργο τρία άτομα συζητούν ακαδημαϊκά, για το εάν οι οθωμανοί ευχαριστιούνται ή όχι από την μουσική. Στη συζήτηση τα βασικά ερωτήματα είναι τα εξής:

- Αρέσει στους οθωμανούς η Ευρωπαϊκή μουσική, που είναι διαφορετική από την δική τους;
- Τα αυτιά των Ανατολιτών είναι πιο ευαίσθητα και οι εκτελεστές της οθωμανικής μουσικής είναι πιο ικανοί από τους Ευρωπαίους;
- Η οθωμανική μουσική είναι μονοφωνική;

Και το συμπέρασμα της συζητήσεως: "*Η οθωμανική μουσική δεν μπορεί να συγκριθεί με την Ευρωπαϊκή, αλλά μπορεί να πλουτίσει την Ευρωπαϊκή μουσική*"

DU LOIR

Ο du Loir ήταν Γάλλος έμπορος και περιηγητής και ήλθε το 1639 στην Κωνσταντινούπολη με τον Γάλλο πρέσβη Jeau de la Haye παραμένωντας 17 μήνες στην Τουρκία.

Σ' αυτό το διάστημα προσπάθησε να μάθει Τουρκικά, ενώ έγραψε στους φίλους του για τις εντυπώσεις του και για τα νησιά του Αιγαίου, της Μεσογείου και την Κωνσαντινούπολη. Τα παραπάνω τυπώθηκαν το 1654 στο Παρίσι με τον τίτλο Les Voyages du Sieur du Loir.

Ο Du Loir στα γράμματά του περιγράφει τις συνοικίες της Πόλης τα ιστορικά μνημεία, το παλάτι των Οθωμανών, τον θάνατο του MURAT IV, τα συμβάντα της εποχής του σουλτάνου Ibrahim, την θρησκεία, τον τρόπο ζωής και τα ήθη των Τούρκων, τους βαθμούς των αξιωματικών και την πολιορκία της Βαγδάτης το 1639. Από τα γράμματά του μας ενδιαφέρει εκείνο που κάνει τις παρατηρήσεις του για την μουσική των MEVLEVI:

> "*Δύο φορές την εβδομάδα ένας από τους MEVLEVI ομιλεί από τον άμβωνα. Ο ομιλών διαβάζει εδάφια από τον Κοράνι. Όταν τελειώσει η ομιλία, αρχίζουν οι ψαλμωδίες από τους ψάλτες τους που είναι μαζεμένοι σ' ένα σημείο όπως στις εκκλησίες μας εμείς έχουμε το όργανο. Η τελετή συνδεύεται από αυλούς (νέυ) και τα χτυπήματα των tambour de biscaye*".

Στην συνέχεια μετά από λίγες σελίδες, αναφέρει πάλι:

> "*Στο πρώτο μέρος της προσευχής (le premier Verset de cét Hymne) οι δερβίσηδες γονατίζοντας βάζουν σταυρωτά τα χέρια τους, με σκυμμένα τα κεφάλια τους και περιμένουν με ενλάβεια. Ο σεΐχης με μία χλένη από δέρμα καμήλας είναι γυρισμένος προς την ανατολή και όταν αρχίζει το δεύτερο μέρος της τελετής ενώνουν τα χέρια τους όλοι μαζί και σηκώνονται όρθιοι. Ο πιο κοντινός στον σεΐχη σκύβοντας με το κεφάλι του τον χαιρετά και αρχίζει να γυρνάει τόσο γρήγορα ώστε να μην μπορεί να το παρακολουθήσει ανθρώπινο μάτι. Τον ακολουθούν και οι άλλοι έτσι τριάντα έως σαράντα δερβίσηδες κάνουν τις ίδιες κινήσεις. Αυτός ο κυκλικός χορός κρατάει 7-8 λεπτά, μετά αυτός που είχε αρχίσει τον χορό σταματάει απότομα. Οι δερβίσηδες έως το καινούριο του σήμα τον περιμένουν ακίνητοι. Αυτό επαναλαμβάνετε 4-5 φορές και κρατά περισσότερο από μία ώρα. Οι τελευταίοι χοροί κρατάνε περισσότερο διότι έχει ανοίξει η αναπνοή τους και έχει δυναμώσει ο ρυθμός τους. Οι δερβίσηδες έφεραν για την δουλειά αυτή από την Γαλλία ρούχα από τούλι που φορούσαν οι γυναίκες και τα φοράνε επειδή γυρνώντας αερίζονται και ανοίγουν καλύτερα*".

Ο **PIETRO DELLA VELLA** (1614) και ο **PAUL RYCAUT** (1668), περιηγητές του 17ου αιώνα, έγραφαν ότι μετά το κήρυγμα γινόταν το taksim από το νέυ και μετά ακο-

λουθούσε η μυστικιστική μουσική, ανάλογα με την ώρα και την λειτουργία της ημέρας. Κάτι παρόμοιο δηλαδή με τις ορθόδοξες λειτουργίες που κάθε Κυριακή ψέλνεται διαφορετικός ήχος.

Άλλοι δύο περιηγητές του 17ου αιώνα, είναι ο **THOMAS CORYATE** (1631), που στις αφηγήσεις του δίνει την εντύπωση, πως πριν την λειτουργία διαβάζονταν και κομμάτια από το Κοράνι.

Το 1789 η **DOMINIQUE SESTINI** μας δίνει μερικές πληροφορίες, πως όταν τελείωνε το κήρυγμα, ένας δερβίσης από την ομάδα έλεγε ένα άσμα πολύ λυπητερό που η μουσική του δεν είχε μεγάλη διαφορά από τα αντίστοιχα Ευρωπαϊκά.

Ο Du Loir έγραψε ένα μικρό κομμάτι από την λειτουργία των MEVLEVI σε παρτιτούρα με νότες. Αυτό το κομμάτι είναι ο χαιρετισμός της λειτουργίας των MEVLEVI και οι στίχοι ανήκουν στον EFLAKI DEDE.

Ey ki hezar aferim bu nice sultan olur
Kulu olan kisiler liustev-u kakan olur
her ki bugun Veled'e inambeu juz sure
Yoksul ise Bay olur bayise sultan olur.

Αυτή η παρτιτούρα είχε δημοσιευτεί από τον καθηγητή Berna Morau.

Ο Du Loir σε άλλο γράμμα του, δίνει αξιόλογες πληροφορίες για τα όργανα που οι οθωμανοί ονόμαζαν ταμπούρ, κεμεντσέ και τζενκ. Για το ταμπούρ λέει ότι είναι εξάχορδο όργανο. Αρχικά ταμπούρ λέγονταν όλα τα παρόμοια όργανα με μάνικο και σχετικά μικρό ηχείο, όπως αναφέρει εξάλλου και ο EVLIYA CELEBI, ο οποίος δεν ξεχώριζε το ταμπούρ και τον ταμπουρά. Εάν πιστέψουμε δηλαδή τα όσα γράφει ο Du Loir, τότε κατά το πρώτο ήμισυ του 17ου αιώνα, το ταμπούρ πρέπει να είχε σαν βάση του τον ταμπουρά τύπου baglama. Σ' αυτό το σημείο μπορούμε να σκεφτούμε, ότι ίσως ότι το κλασσικό ταμπούρ, ήταν η εξέλιξη του λαϊκού εξάχορδου ταμπουρά/baglama.

Όταν ο Villotcau, εξέδωσε τις γραβούρες του, απεικονίζει τα τότε μεγάλα οθωμανικά ταμπούρ, πανομοιότυπα με τα σημερινά, ενώ τα άλλα σε σχήμα ταμπουρά/baglama. Μην ξεχνάμε πως ακόμα και στον 18ο αιώνα, οι μουσικοί μεταχειριζόταν το ίδιο όνομα για πολλά όργανα της οικογένειας του ταμπουρά, παρότι αυτά είχαν μεταξύ τους κάποιες μικρές ή μεγάλες διαφορές.

Ο κεμεντσές λέει ο Du Loir, είχε βάση στρογγυλή, σαν ένα είδος βιόλας, αλλά μάλλον εννοούσε το iklig ή το rebap, όργανα τα οποία έως το τέλος του 19ου αιώνα ονομαζόταν κεμέντσε. Στο ίδιο σημείο, ο συγγραφέας ανέφερε και ένα γλέντι με χορό, όπου στο τελευταίο μέρος του γλεντιού τα Τζενγκί, συνοδεία του κεμεντσέ και του ντεφ χόρευαν τον χορό τζενγκά.

COVEL και MARSIGLI

Ο πιο προσεκτικός μελετητής του 17ου αιώνα φαίνεται πως ήταν ο Dr. JOHN COVEL που μεταξύ 1670-1679, υπήρξε ιερέας της πρεσβείας της Αγγλίας, επί πρέ-

σβεως DANIEL HARVEY. Το ημερολόγιο που κράτησε κατά την παραμονή του στην οθωμανική επικράτεια, έχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις πηγές για τα θέματα του καθημερινού μουσικού βίου των Οθωμανών.

Στα γραπτά του, υπάρχουν δύο ενδιαφέρουσες σημειώσεις. Η πρώτη αφορά το ότι οι MEVLEVI στην μουσική τους χειρίζονταν έγχορδα όργανα με μεταλλικές χορδές, μάλιστα πρέπει να σημειωθεί πως ο Dr Covel δεν είναι το μόνο παράδειγμα τέτοιας αναφοράς, αφού στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα ο αρχιερέας της Αγγλικής πρεσβείας στην Κωνσταντινούπολη James Dallaway ομοίως αναφέρει πως οι MEVLEVI εκτός από νέι έπαιζαν και ταμπούρ με μεταλλικές χορδές.

Το δεύτερο ενδιαφέρον θέμα από τα γραπτά του Dr Covel, αφορά το miskal (*αυλό του Πανός ή σύριγγα*) το οποίο περιγράφει να αποτελείται από 20, 22, 24, αλλά και 32 (!) καλάμια. Κάτι παρόμοιο περιγράφει τον 16ο αιώνα και ο περιηγητής από την Πρωσσία Reinhold Lubenau.

Ένας άλλος περιηγητής του 17ου αιώνα είναι ο κόμης **Luigi Fernando Marsigli**, που είχε φτάσει στην Κωνσταντινούπολη μαζί με τον πρέσβη της Βενετίας. Ο Marsigli αποτύπωσε με ζωγραφιές τα όργανα των MEHTER, εξηγώντας συγχρόνως και τα καθήκοντα του κάθε οργάνου σ' αυτή την στρατιωτική μουσική.

Αναφέρει λοιπόν πως οι στρατιωτικές μπάντες είχαν κυρίως 5 μουσικά όργανα, το νταούλι, τους ναккαράδες, τον ζουρνά, τα ζιλ και την μπουρού ή κέρας, όμως το πιο σημαντικό μουσικό πολεμικό όργανο ήταν το μεγάλο αυτοκρατορικό νταούλι (Kös) από δέρμα λιονταριού, που το κτυπούσαν όταν πλησιάζαν τον εχθρό, ή όταν ήταν αναγκαίο να κρατήσουν ξύπνιο τον στρατό, φωνάζοντας συγχρόνως "Yelctir Allah" (*ένας είναι ο θεός*).

Ο **GIOVANNI BATTISTA DONADO**, σύγχρονος του Du Loir υπήρξε πρέσβης της Βενετίας μεταξύ 1680-1684 στην Κωνσταντινούπολη. Τις πληροφορίες, τις παίρνουμε από τα γράμματα που έστειλε ο Donado στον αδελφό, ιερέα Andrea Donado. Οι τελευταίες δέκα σελίδες των επιστολών όπως αυτές εκδόθηκαν, είναι αφιερωμένες στα οθωμανικά μουσικά όργανα εξηγεί δε τις παρατηρήσεις του επ' αυτών ώς εξής:

> *"Αν και δεν είδα κανένα γραμμένο κομμάτι τους σε παρτιτούρα, κατάλαβα πως δεν τραγουδάνε τα τραγούδα τους όπως εμείς τα δικά μας. Από όσα μου εξηγήθηκαν δεν υπάρχει γραφή σε παρτιτούρα για την μουσική τους. Σ' αυτούς, υπάρχουν μόνον εθιμικά τραγούδια που αποστηθίζοντάς τα, περνούν από πρόγονο σε απόγονο και είναι διαφόρων ειδών, λυπητερά, εύθυμα, δυνατά, γλυκά και ερωτικά τραγούδια, ενώ υπάρχουν 24 ειδών μουσικοί τρόποι για να τα δουλέψεις".*

Το αξιοπρόσεκτο είναι πως ο Donado, από τα γραφόμενά του, δεν υποτίμησε το γεγονός πως η κλασσική οθωμανική μουσική ήταν προφορική και όχι γραπτή, αντιθέτως αντιμετώπισε το θέμα με απορία και ίσως θαυμασμό.

Ο Γάλλος οργανογράφος **MARIN MERSENNE** (1588-1648) είναι γνωστός ιστορικός της μουσικής. Το 1636 στο έργο του Harmonic Universelle, παρομοιάζει τον ταμπουρά τύπου baglama με το colachon, δίχορδο ή τρίχορδο όργανο διαδεδομένο την ίδια εποχή και στην Ιταλία.

Ο Γερμανός **ATHANASIUS KIRCHER** (1602-1680) στο βιβλίο του, Musurgia Universalis (1650) αναφέρει ομοίως πως ο baglama, είναι το οθωμανικό τρίχορδο colachon, όμως συμπερασματικά καταλήγει πως η οθωμανική μουσική είναι τόσο κακή ώστε τρυπάει τ' αυτιά, δίνει δε και ως παράδειγμα σε παρτιτούρα την προσευχή ενός μουεζίνη.

Ένας άλλος ιστορικός μουσικός και οργανογράφος της εποχής ήταν ο Γερμανός συνθέτης **MICHAEL PROETARIUS**, που αναφέρει το μικρό νταούλι, ενώ απαξιωτικά μνημονεύει πως οι οθωμανοί δεν έχουν άλλα όργανα εκτός από το νταούλι και τον ζουρνά.

Επιγραμματικά, για τον 17ο αιώνα, μπορούμε να πούμε πως στους Ευρωπαίους, παρότι δεν άρεσε καταφανώς η οθωμανική μουσική, τουλάχιστον δεν την απέρριπταν, ενώ αισθάνθηκαν και την ανάγκη να γράψουν κάτι γι' αυτήν.

Όμως ο 18ος αιώνας, είναι η εποχή που η κλασσική οθωμανική μουσική στηριζόμενη στα αρχαιοελληνικά, βυζαντινά, περσικά και αραβικά στοιχεία, αυτοπροσδιορίζεται κυρίως με τους σημαντικούς συνθέτες που έζησαν τότε. Εκτός αυτού οι Ευρωπαίοι που ήλθαν στις Οθωμανικές πόλεις, είχαν πλέον την ευκαιρία να την ακούσουν, διότι αυτή είχε εξαπλωθεί έξω από σαράι.

Συμπτωματικά όμως, ο αιώνας αυτός είναι και η εποχή που άλλαξε δομή μπορούμε να πούμε, η κλασσική Ευρωπαϊκή μουσική, έγινε δηλαδή περισσότερο συμφωνική και δυναμική (π.χ. Μότζαρτ), ενώ οι συνθέτες της, κοίταξαν με καλύτερο "*μάτι*" την μουσική της ανατολικής μεσογείου, πράγμα που συγχρόνως έκαναν και οι οθωμανοί συνθέτες, κοιτάζονταν δηλαδή προς την Δύση.

Μάλιστα μερικοί ρομαντικοί Ευρωπαίοι μουσικοί και περιηγητές, εύρισκαν ομοιότητες μεταξύ οθωμανικής και αρχαίας Ελληνικής μουσικής, όπως επί παραδείγματι ο ιερέας TODERINI που αναφέρει τα εξής:

"*Ο Πλάτων στο έργο του Πολιτεία, ήθελε οι νέοι να δώσουν τον εαυτό τους στην επιστήμη της μουσικής. Οι οθωμανοί έχουν δουλέψει στην μουσική πολλά χρόνια (.....)*", ενώ λίγο παρακάτω επανέρχεται λέγοντας: "*Όπως αναφέρουν οι γραφές, καθώς η αρχαία Ελληνική μουσική επηρεάζει την ψυχή, έτσι και η οθωμανική μουσική κάνει το ίδιο...*".

Ο Γάλλος περιηγητής Fonton είχε την ίδια άποψη και έλεγε: "*Δυστυχώς δεν μπορούμε να ξέρουμε καλά την μουσική των αρχαίων Ελλήνων και των Ρωμαίων. Όμως δεν μπορεί να λεχθεί πως είναι λάθος ότι στην μουσική της Ανατολής υπάρχουν υπολλείματα αυτής της μουσικής.*"

Από τους ιστορικούς μουσικούς του ιδίου αιώνα, ο BLAINVILLE είχε πιο ξεκάθαρη άποψη:

> "*Η οθωμανική μουσική δεν είναι τίποτα άλλο από τα υπολλείματα της αρχαίας Ελληνικής μουσικής*".

Ο Γάλλος περιηγητής Guys ανέφερε, ότι το όργανο της Ανατολής που λέγεται κιοτσέκτσε, κατάγονταν από τον Βάκχο (!).

Φαίνεται πως η προσπάθεια επαναπροσδιορισμού και "*ανακάλυψεως*" της αρχαίας Ελληνικής μουσικής, είχε αρχίσει, ήδη από την Αναγέννηση.

Ο PIERRE BELON έλεγε σε επίρρωση των παραπάνω:

"*Όσοι θέλουν να βρουν στοιχεία για τα αρχαία Ελληνικά όργανα εκτός από τα γραμμένα στα βιβλία, μπορούν να επωφεληθούν από τις καταγραφές των περιηγητών που ταξίδεψαν στην Τουρκία και την Ελλάδα τον XVII αιώνα*".

Ο John COVEL αφού χαρακτηρίζει σ' ένα σημείο τα οθωμανικά όργανα λέει:

"*Αυτό (ο ταμπουράς τύπου baglama), μου θυμίζει αυτό το όργανο που οι αρχαίοι Έλληνες έλεγαν πανδούρα ή τρίχορδο*".

Στον 17ο αιώνα, οι Γάλλοι μουσικοί προσπαθούσαν να βρουν την συνέχεια της αρχαίας Ελληνικής μουσικής, καθώς και την πλουσιότητα της μυθολογικής αρμονίας. Αναζητώντας λοιπόν το ζωντανό μοντέλλο αυτής της χαμένης μουσικής ενέσκυψαν περισσότερο στην Οθωμανική μουσική και κουλτούρα. Έτσι λοιπόν αν και δεν είχαν ακούσει ποτέ τους αρχαία Ελληνικά όργανα, οι Γάλλοι μουσικοί της εποχής αυτής, παρομοίαζαν την μουσική του Ορφέα με τις μπάντες των Γενίτσαρων, των δερβίσηδων και της μουσικής επένδυσης του θεάτρου σκιών, ή των οθωμανικών ερωτικών τραγουδιών. Ήταν ευνόητο πλέον, η κλασσική οθωμανική μουσική να γίνει για τους Γάλλους μουσικούς και τους Αριστοκράτες προστάτες τους, πηγή έμπνευσης που έφερε νεωτερισμό και εξωτισμό στην Γαλλία.

Στον 18ο αιώνα, η περιέργεια για την αρχαία Ελλάδα δεν σταματούσε μόνο στην μουσική. Την ίδια εποχή η Ευρώπη δημιούργησε τα πρώτα φιλελληνικά κινήματα πιστεύοντας πως οι νεώτεροι Έλληνες ήταν οι απόγονοι των αρχαίων.

Όμως στην πραγματικότητα, το ενδιαφέρον για τον αρχαίο Ελληνικό πολιτισμό, άρχισε όταν οι οθωμανοί παρήκμασαν και δεν ήταν πλέον κίνδυνος για τον δυτικό Χριστιανό κόσμο.

Όσο διευκολυνόταν με τις διομολογήσεις και τις περιηγητικές άδειες η δίοδος προς την Ανατολική Μεσόγειο, τόσο μεγάλωσε το ενδιαφέρον για την κλασσική τέχνη, την Αθήνα και την Ιωνία.

Τα αρχαία Ελληνικά μνημεία και αγάλματα άρχισαν να μεταφέρονται σιγά-σιγά στην Ευρώπη μαζί με τα χειρόγραφα που βρίσκονταν στα μοναστήρια και τις μεγάλες βιβλιοθήκες που είχαν μείνει παρακαταθήκη στους οθωμανούς από το Βυζάντιο. Όλα τα παραπάνω φαίνεται πως βοήθησαν στην προετοιμασία της εποχής για την ανοικτή πλέον συζήτηση του πολιτικού και οντολογικού μέλλοντος των Ελλήνων. Υπήρξαν βέβαια και ερευνητές που κατά τα λεγόμενά τους, δεν μπορούσαν να βρουν κανένα στοιχείο που να αποδεικνύει ότι οι Έλληνες (Ρωμηοί) ήταν η φυσική συνέχεια των αρχαίων. Πολλοί περιηγητές, συγγραφείς και ασχολούμενοι με τις τέχνες, πίστευαν ότι η τέχνη, οι γνώσεις, τα ήθη και τα έθιμα, χάθηκαν υπό τον Τουρκικό ζυγό.

Αλλά όπως παραδέχεται και ο Τούρκος καθηγ. Ακσοϋ, το προφίλ του λαού, οι συνήθειες και ο τρόπος ζωής του δεν είχε αλλάξει. Μάλιστα οι προσεκτικοί περιηγητές προσπάθησαν να εντοπίσουν και να καταδείξουν αυτήν την ιδιαιτερότητα στον καθημερινό βίο των ανθρώπων.

Ένα τέτοιο παράδειγμα του 18ου αιώνα είναι η **Lady Mary Montagu**, που στα γράμματά της στον ποιητή ALEJANDER POPE ανιχνεύει την συνέχεια του Ελληνισμού:

> *"Εδώ διαβάζω τον Όμηρο με μεγάλη ευχαρίστηση. Τα κομμάτια που δεν καταλάβαινα πριν, εδώ τα εννοώ πολύ καλύτερα. Ακόμα ισχύουν ορισμένα έθιμα από την εποχή του Ομήρου, ακόμα φοριούνται πολλά ρούχα από την εποχή εκείνη. Δεν διστάζω να πω ότι διατηρούν τα παλαιά έθιμα περισσότερο από άλλους λαούς. Αλλά πιστέψτε με, ότι αρχοντοπούλες, γυναίκες ανώτερης τάξης, περνούν την ώρα τους υφαίνοντας ρούχα, περιτριγυρισμένες από πολλές υπηρέτριες, όπως τα εξηγούν η Ανδρομάχη και η Ελένη. Η ζώνη που φορούσαν οι άνδρες της ανώτερης τάξης ήταν ίδιες με του Μενέλαου με χρυσή Τόκα που γύρω της είχε πλουσιοπάροχα στολίδια. Το ύφασμα που σκέπαζε η Ελένη το πρόσωπο της είναι ακόμη στην μόδα. Βλέποντας τους γέρους με τις μεγάλες γενειάδες να λιάζονται ξιπνώντας τον σεβασμό όλων, θυμούμαι τον Βασιλιά Πρίαμο. Επίσης το ύφος του γλεντιού των Ελλήνων δεν έχει αλλάξει. Είδα άτομα διαφορετικών τάξεων να κάθονται στις όχθες του ποταμού και να γλεντούν παίζοντας ένα όργανο πανομοιότυπο με το Panflute (αυλό του Πανός, εννοεί το miskal). Η πρωτόγονη φωνή του είναι τόσο μαλακή που αρέσει σ' όλους. Οι άνθρωποι αυτής της χώρας μεταχειρίζονται όλα τα όργανα που βλέπουμε στα Ελληνικά και Ρωμαϊκά αγάλματα".*

Τον ίδιο αιώνα ζούσε στην Κων/πολη, ήταν Πρέσβης της Αγγλίας ο Sir JAMES PORTER ο οποίος έλεγε ότι τα αρχαία Ελληνικά στοιχεία μπορούσαν να βρεθούν στην "Κρητική λύρα", το "Panflute", στα όργανα των βοσκών της Αρκαδίας, "στα ερωτικά τραγούδια" και στους χορούς που λέγονταν Ρωμέικα (*δηλ. συρτούς*).

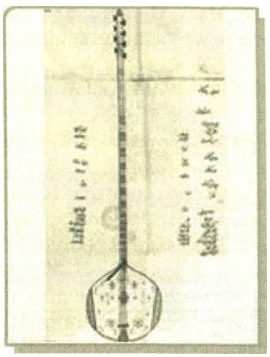
Ο **Charles de Ferriot** ήταν πρέσβης της Γαλλίας στην Κων/πολη μεταξύ του 1699-1711. Το βιβλίο που εξέδωσε το 1714 με τίτλο RECVEIL DE CENT ESTAMPES είχε μόνο γκραβούρες.

Ο FERRIOL παρήγγειλε τις ζωγραφιές αυτές μεταξύ 1707-1708 στον ζωγράφο VAN MOYR και όταν γύρισε στην Γαλλία τις εξέδωσε. Οι ζωγραφιές μας δείχνουν τις στολές και τους ανθρώπους διαφόρων εθνικοτήτων. Ανάμεσα σ' αυτές υπάρχουν και 4 ζωγραφιές οργάνων. Οι δύο απεικονίζουν Τουρκάλες να παίζουν κανούν και τσογούρ, η τρίτη μια Ελληνίδα να παίζει ταμπουρά και η τέταρτη ένα Τζενγκί να χορεύει.

Ο FERRIOL ήταν λάτρης της μουσικής και λόγω της αγάπης του αυτής, εξέδωσε και μία παρτιτούρα με δυτικές νότες από τις λειτουργίες των MEVLEVI στον Γαλατά. Το κομμάτι αυτό παρασημάνθηκε με νότες από τον μουσικό SIEUR CHABERT, ο οποίος για εμπλουτισμό πρόσθεσε και συνοδεία μπάσου. Η παρτιτούρα αυτή αναφέρεται σε πολλές Ευρωπαϊκές πηγές.

Ο RAUF YEKTA πίστευε πως η παραπάνω παρτιτούρα ήταν του Μολδαβού πρίγκηπα Δημητρίου Καντεμίρ και από εκεί το είχε αντιγράψει ο Chabert.

Μιά άλλη "*οπτική*" πηγή του 18ου αιώνα με γκραβούρες, είναι το έργο GABINETTO ARMONICO του **FILIPPO BONANNI**. Από την αρχή έως το τέλος, το



Το ταμπούρ και τα διαστήματά του, όπως τα απεικόνισε ο Fonton

έργο αυτό που πρωτοτυπώθηκε το 1716, έχει γκραβούρες παλαιών και νέων οργάνων από διάφορες χώρες μεταξύ των οποίων και μερικά οθωμανικά, δύο ντααούλια, ένα Kös, ζίλια, κανονάκι, ένα είδος βιολοντσέλου με πόδι για στήριγμα και το οθωμανικό κόρνο. Πιθανολογείται πως ο BONANNI επωφελήθηκε από τις πηγές του ιστορικού της μουσικής και γνώστη της Ανατολής ATHANASIUS KIRCHER, καθώς και του μαθηματικού MARIN MERSENNE.

Κατά τον FARMER, το οθωμανικό κόρνο έμοιαζε με αυτό που αναφέρει ο EVLIYA CELEBI ως τρομπόνι του EYUP, αλλά ο PAUL RYCAUT το θεωρεί απλώς ως ένα νέυ.

Ο **Charles Fonton** είναι από τους καλύτερους παρατηρητές. Το χειρόγραφο του Essai Sur la Musigue Orientale Comparre a la Musigue Europec (*Η Ευρωπαϊκή μουσική σε αντιπαράσταση με την Ανατολική Μουσική*) γράφτηκε το 1751. Τα γραπτά του FONTON τα εξέδωσε για πρώτη φορά το 1985 ο ERCHARD NEUBAVER στην Γερμανία, στην συνέχεια το 1987 ο CEM BEMAR τα μετάφρασε στα Τουρκικά και το 1988 μεταφράστηκαν από τον ROBERT MARTIN στα Αγγλικά και εξεδώθηκαν στις Η.Π.Α.

Ο FONTON έγραψε για τα διαστήματα (περντέδες) της οθωμανικής μουσικής και τα ταξινόμησε ως εξής:

> *Ycgah (Re, D) Asiran (Mi, E) Arak (Fa, F), Rast (Sol. G), Dugah (La, A), Segah (Si, B), Cargah (Do, C), Neva (Re, D), Huseyni (Mi, E), Evic (Fa, F), Gerdaniye (Sol, G),Muhayycr (La, A), Tiz Scgah (Si, B) Tiz Cargah (Do, C), Tiz Neva (Re, D), Tiz Huseyni (Mi, E), Tiz Evic (Fa, F).*

Λέει ότι εκτός αυτών υπάρχουν και άλλα 36 διαστήματα και μας αναφέρει τα ημιδιαστήματα: *Tetimme i - Evic, Rchavi, Zirgüle, tetimme i segah, busclik, Uzzal, Hisar, Mahur, sehnaz, tetimme i tiz segah, Tiz Buselik, Tiz Uzzal, tiz Hisar, Karcigar, Nihavend, Rchavi, Saba, Bayati, Acem, Scdd i Saba, Sünbülle, Tiz Rchavi, Tiz Rchavi, Tiz Bayati.*

Έτσι λοιπόν τα διαστήματα που είχε αναφέρει 50 χρόνια πριν τον Fonton ο πρίγκηπας Καντεμίρ και επανέλαβε αργότερα ο Sulzer είναι ακριβώς ίδια.

Ο Fonton, επίσης εξηγεί πως διαφορετικά ονόμαζαν τα ημιδιαστήματα κατά την άνοδο της μουσικής κλίμακας και διαφορετικά κατά την κάθοδο, ενώ ασχολούμενος και με τους ρυθμούς (usul), και τα μέτρα dum tek, αναφέρει τα εξής:

> *"... όταν οι ανατολίτες μουσικοί είναι να μάθουν ένα τραγούδι γράφουν μόνο σε πιο μέτρο θα παιχθεί το τραγούδι, διότι τα μέτρα και τις νότες τις ξέρουν απ' έξω".*

Ο FONTON όμως έδωσε σπουδαίες και λεπτομερείς πληροφορίες για την κατασκευή των οργάνων. Αναφερόμενος στο νέυ και το επιστόμιό του baspare, αναφέρει:

> "*Στο πάνω μέρος του νέυ τοποθετείται ένα επιστόμιο, το οποίο είναι από ελεφαντόδοντο, ή κέρατο και μοιάζει με κομμένο χωνί..... Τα νέυ είναι τριών ειδών, το "davut", το sah mansur και το "kucuk mansur"*.

Ενώ σε άλλο σημείο, περιγράφοντας τις χορδές των rebap λέει:

> "*Οι χορδές δεν είναι από έντερα, αλλά από κλωστές, που διαλέγονται από ψιλά και καθαρά άσπρα μεταξένια νήματα. Για να μην κοπούν οι νηματίνες χορδές κατά το παίξιμο, πρέπει να είναι ψιλές και σφιχτές.Οι χορδές δένονται σε τρεις μικρούς γάντζους*".

Το ταμπούρ, το περιγράφει ως έγχορδο με πολύ μακρύ μάνικο (χέρι) μήκους 3 ποδιών (*περίπου 1m*).

Στο μουσείο του SOUTH KENSINGTON της Αγγλίας, υπάρχει ένα ταμπούρ του 17ου αιώνα που το συνολικό μήκος του είναι 136,5 και το σκάφος του (*ηχείο*) του 31,75 εκ. Εάν από το συνολικό μήκος αφαιρέσουμε το ηχείο, μας μένουν 104,75 εκ., δηλαδή 04,75 εκ μακρύτερο από αυτό που περιγράφει ο Fonton.

Ο VILCOTEAN στο τέλος του 18ου αιώνα είδε στην Αίγυπτο, ένα οθωμανικό ταμπούρ με μήκος μάνικου 101,5 εκ. και ηχείο 31,8 εκ. Οπότε μάλλον πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, πώς την εποχή εκείνη δεν υπήρχαν σταθερές στην κατασκευή των οργάνων, αλλά αυτά άλλαζαν από μάστορα σε μάστορα.

Ο FONTON αναφέρει επίσης πως το βιολί το έφερε στην Ανατολή ο Ρωμηός Yiorgi ή Georgi που ήταν τυφλός, αρχικά δε παιζόταν μόνο στις ταβέρνες.

Δεκαέξι χρόνια μετά τον FONTON, ο BLAINVILLE λέει:

> "*Ο βιολιστής του σουλτάνου είναι ρωμηός τυφλός, κατά τα λεγόμενα είναι τόσο καλός ώστε είναι ικανός με την πρώτη φορά που θα ακούσει ένα κομμάτι να το παίξει αμέσως*".

Μεταξύ του 1738-1742, βρισκόταν στην Σμύρνη και την Κων/πολη ο Ελβετός ζωγράφος Liotard ο οποίος ζωγράφισε κάποιους λαϊκούς μουσικούς να παίζουν βιολί. Εάν πιστέψουμε τον FONTON ίσως παριστάνει τους βιολιτζήδες που έπαιζαν στις ταβέρνες πριν τον ρωμηό τυφλό Γιώργο. Όμως στην μετάφραση του βιβλίου του Perrault "paralleles des Anciens et des Mondernes (1697)" γράφεται ότι στο σπίτι του Γάλλου πρέσβη στην Κων/πολη ένας Περσικής καταγωγής οθωμανός μουσικός έπαιζε βιολί συναγωνιζόμενος με έναν Γάλλο βιολιστή, αλλά δεν είναι σίγουρο ότι πρόκειται για το Δυτικό βιολί, ή κάτι που στα μάτια των δυτικών θύμιζε το βιολί.

Ένα μέρος του βιβλίου του ***BLAINVILLE*** με τίτλο: Historie generale Critique de la Musique (*Γενική ιστορία, κριτικη της μουσικής*) αναφέρεται στην οθωμανική μουσική,

μνημονεύοντας μερκά μουσικά όργανα, όπως την αχλαδόσχημη λύρα, το νέυ, το ikiteli (δίχορδο), το "Karaduzen "και το "τσογκούρ", ενώ οι ζωγραφιές των οργάνων είναι συννημένες στο τέλος. Ανάμεσα σ' αυτά το πιο ενδιαφέρον όργανο είναι η λύρα. Το όργανο αυτό, κατά τον 19ο αιώνα παιζόταν στα καφενεία και τις μουσικές ταβέρνες. Προς το τέλος του αιώνα, ο ρωμηός Βασίλης (1845-1907) κατάφερε να το κάνει *Λόγιο* όργανο, πράγμα που συνέχισε ο περίφημος TANBURI CEMIL BEY.

Δυστυχώς πριν από τον ρωμηό Βασίλη δεν υπάρχουν αξιόλογα στοιχεία και δυσκολευόμαστε πολύ να βρούμε τα ίχνη της λύρας, αφού δεν γνωρίζουμε τους παλαιότερους οργανοπαίχτες. Ο παλαιότερος γνωστός παίχτης λύρας τύπου κεμεντζέ (Ποντιακής) και όχι αχλαδοειδούς που αναφέρεται, είναι ο TAHIR AGA επί MAHMUT του 2ου, τον 19ο αιώνα. Το έργο Hubanname ve Zenanname του 1793, σε μια από τις ζωγραφιές μινιατούρες που περιλαμβάνει, απεικονίζει και μία αχλαδοειδή λύρα που συνοδεύεται από το Πολίτικο λαούτο τύπου lavta, ενώ ένας tavsan (λαγός) χορευτής-τραγουδιστής, χορεύει συνοδεία της μουσικής. Η ζωγραφιά αυτή αποτέλεσε και το εξώφυλλο του βιβλίου "*Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*", του Χρ. Τσιαμούλη και του Π. Ερευνίδη.

Στην οθωμανική μουσική υπήρχαν 4 όργανα που ονομαζόντουσαν κεμεντζέ, αρχικά το rebap, μετά η Ποντιακή λύρα της Μ. Θάλασσας, το iklip και η αχλαδοειδής λύρα ή κεμεντζέ ρουμί (ρωμαίικος κεμεντζές). Οι δυτικοί με τον όρο κεμεντζέ, εννούσαν το rebap, τους δε οργανοπάικτες τους έλεγαν βιολιστές, οπότε μπερδεύονται οι έννοιες για το ποιος παίζει τι.

Στην δεκαετία του 1770, ο Γερμανός περιηγητής και ιστορικός SULZAR, βρέθηκε στο Eflak, οπότε μαθαίνουμε πως στην περιοχή αυτή τον κεμεντζέ το έλεγαν βιολί.

Ο μεγάλος εθνομουσικολόγος CURT SACHS γράφει ότι, ο κεμεντζές τύπου αχλαδόσχημης λύρας έχει Βυζαντινές ρίζες. Ο SACHS όπως και ο PICKEN, θεωρούν ότι η λύρα είναι ο Ελληνικός κεμεντζές της Μέσης Ανατολής ή το Βυζαντινό βιολί, το ονομαζόμενο στην Ελλάδα Βουλγαρία και Γιουγκοσλαβία τρίχορδη λύρα, το αυτό δε πιστεύουν και για τον Ποντιακό κεμεντζέ ή φιαλόσχημη Ποντιακή λύρα.

Ο ANTHONY BAINES θεωρεί πως, παρότι ο κεμεντζές στα Αραβικά έχει πάρει το όνομα "Rubebe" ή "Rebec", ουσιαστικά έχει τον τύπο των τρίχορδων οργάνων της οικογένειας της πανδουρίδας των αρχαίων Ελλήνων που κάποια στιγμή από την οριζόντια θέση που παιζόντουσαν κτυπώντας τις χορδές με πέννα (πλήκτρο), σηκώθηκαν σε κάθετη θέση και άρχισαν να παίζονται με τόξο (δοξάρι), καθώς και ότι έφθασαν στην Δύση τον 11ο αιώνα όπου αξιοποιήθηκαν στα χέρια των τροβαδούρων ως λαϊκά όργανα. Ο ιστορικός της μουσικής MARTIN AGRICOLA (1486-1556), στο βιβλίο του Musica Figuralis Deudsch, λέει πως οι οργανοπαίκτες από την Λεχία σ' αυτά τα όργανα "*πατούσαν ανάμεσα στις χορδές και ακουμπούσαν τα νύχια των δακτύλων τους για να παίξουν*".

Πάντως από σύμπτωση, τον Οκτώβριο του 2000, στο αρχαιολογικό μουσείο της Κορίνθου, είδα να εκτίθεται μία Βυζαντινή ξύλινη Λύρα του 11ου αιώνα που μοιάζει με μεγάλη ξύλινη κουτάλα, με σχετικά μακρύ και λεπτό μάνικο που προσομοίαζε μεταξύ rebap και αχλαδόσχημης λύρας, οπότε μάλλον ο Suchs είχε δίκαιο όταν αναφερόταν στην Βυζαντινή καταγωγή του οργάνου, πράγμα που ενισχύεται από το γεγονός ότι οι Έλληνες παίζουν αχλαδόσχημη λύρα σε πολλά μέρη μέχρι και σήμερα (Κρήτη,

Κάρπαθο, Θράκη κ.λπ.), ενώ οι Τούρκοι πάντοτε την ονόμαζαν Ρωμαίικο κεμεντζέ, πράγμα που ενισχύει την Ελληνική προέλευση του συγκεκριμένου τύπου οργάνου.

Ο BLAINVILLE αναφέρει και ένα άλλο ενδιαφέρον όργανο, το mouscat, ένα είδος σαντουριού, για το οποίο μας δίνει πληροφορίες ο CURT SACHS, λέγοντας πως με την λέξη MUSCAT (μουσικά), οι οθωμανοί ονόμαζαν όλα τριγωνικά έγχορδα μουσικά όργανα.

Στην βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο χειρόγραφο του περιηγητή EVLIYA CELEBI αναφέρεται το δίχορδο ikitelli "Tel tenburacyan" της οικογένειας του "ταμπουρά".

Ο NIEBUHR αναφέρει πως ο ταμπουράς, είναι το κοινό όνομα των δίχορδων οργάνων τύπου baglama, ενώ ο LABORZE λέει ότι, το iktelli είναι η οθωμανική εκδοχή του Αραβικού Ταμπουρά.

Σύμφωνα με τον Muzaffer Sarisozen, τόσο η έννοια, όσο και το όργανο ikitelli, το ξεχώριζαν στην δυτική Ανατολία, από τα υπόλοιπα ταμπουροειδή, ενώ στην Σεβάστεια ισοδυναμούσε με την έννοια baglama. Αλλά σύμφωνα με τον BLAINVILLE και την σχετική εικόνα του, η βάση του ikitelli, δεν ήταν σαν του baglama που ακόμα και σήμερα είναι λαϊκό όργανο, αλλά σαν του Λόγιου ταμπούρ. Μάλιστα στις ζωγραφιές του Blainville, η μόνη διαφορά μεταξύ ταμπούρ και ikitelli είναι ότι το πρώτο απεικονίζεται σαν επτάχορδο, ενώ το δεύτερο σαν δίχορδο.

Για το Karaduzen, οι γνώσεις μας είναι τόσο λίγες, ώστε είναι σχεδόν σαν να μην υπάρχουν. Ο EVLIYA CELEBI το περιγράφει ως ένα όργανο που μοιάζει με ταμπουρά, με τρεις ή τέσσερεις εντέρινες χορδές και περντέδες στο μάνικο. Τον 19ο ο Τούρκος λαϊκός ποιητής Seyram, αναφέρει σε μερικούς στίχους του:

"Kim calarsa Kavadüzen baglama
Kullanêr parmagin mézrap yerinc".

Ο BLAINVILLE μας λέει ότι ήταν ένα είδος τετράχορδου baglama.

Για το πεντάχορδο cogür, ο EVLIYA CELEBI αναφέρει πως είχε ξύλινο καπάκι στο ηχείο και 26 μπερντέδες-διαστήματα. Το ίδιο πεντάχορδο όργανο, το βρίσκουμε και σε περιγραφές του 17ου αιώνα από τον M. Quiclet και στις αρχές του 18ου αιώνα από τον Ferriol.

Αντίθετα με τα παραπάνω, οι LAURENCE PICKEN και EDWARD BROWN αναφερόμενοι σε πηγή του 18ου αιώνα, αναφέρουν πως οι ρωμηοί έπαιζαν ένα dört telli cogür (τετράχορδο).

Ο BLAINVILLE στο έργο του, παραθέτει και μερικές παρτιτούρες οθωμανικής μουσικής και ειδικώτερα, ένα οθωμανικό τραγούδι, ένα χορό της Κύπρου και έναν στρατιωτικό ύμνο των Γενίτσαρων αγνώστου συνθέτη.

Ο **PIERRE AUGUSTIN GUYS** το 1771 δημοσίευσε το δίτομο έργο του, Voyages litteraire de la Grece, όπου στο κεφάλαιο 39, αναφέρεται στην οθωμανική μουσική. Ο Guys λέει πως οι οθωμανοί ήταν ευαίσθητοι έναντι της μουσικής και πως η οθωμανική μουσική έχει κάτι που επηρεάζει την ψυχή του ανθρώπου, γι' αυτό δεν παραξενεύεται πού μια γυναίκα σαν την Lady Montegu επηρρεάστηκε από αυτήν.

Σε ένα άλλο σημείο, αναφέρει ότι διάβασε ένα μικρό κομμάτι από το έργο του πρίγκηπα Καντεμίρ για την ιστορία της μουσικής.

Με την ονομασία CHANSONS TURQUES (τουρκικά τραγούδια) δημοσίευσε δύο τουρκικά τραγούδια μελοποιημένα από τον NEUSEHIRILI DAMAT IBRAHIM PASA, που τα είχε αφιέρωσε στην γυναίκα του.

Ο Guys, φαίνεται πως ενδιαφερόταν περισσότερο για τους Έλληνες και λιγώτερο για τους Τούρκους και αυτό γιατί οι πληροφορίες για τους Έλληνες είναι πάμπολλες και στην παρούσα εργασία, συχνά έχουμε χρησιμοποιήσει τα λεγόμενά του, όπως τα βρήκαμε κυρίως στο έργο του Κυρ. Σιμόπουλου, *Ξένοι Ταξειδιώτες στην Ελλάδα.*

Ένας άλλος περιηγητής της Ανατολής ήταν ο NIEBUHR. Αυτός αναφέρεται κυρίως στα όργανα που χρησιμοποιούσαν οι οθωμανοί, οι ρωμηοί και οι άραβες, μη βρίσκοντας ιδιαίτερες διαφορές μεταξύ τους. Τα όργανα που μνημονεύει είναι: το "iki telli", το "semari", ο "baglama", ο "tanbura", η "lyra", "semenge", "marabba", "salamanie", "panflut", "sumara", "surma, sumara el Kurbe, def, tabl, zil".

Τα παραπάνω όργανα και με την ίδια ορθογραφία τα βρίσκουμε και στον LABORDE και τούτο προφανώς διότι ο LABORDE πήρε τις απεικονίσεις των οργάνων από το βιβλίο του Niebuhr.

Στα κείμενά του ο Niebuhr, μας εξηγεί με τον τρόπο του, τι είναι το rebap. Το σκάφος του (ηχείο), λέει, είναι από Ινδική καρύδα και στο καπάκι έχει τεντωμένο δέρμα.

Γράφει επίσης πως, οι Άραβες όλα τα έγχορδα όργανα τα ονόμαζαν ταμπουρά, κάτι που μας επιβεβαιώνει και VILLOTEAU.

Το δίχορδο semari, καθώς και ο Baglama, αναφέρονται χωρίς καμμία περαιτέρω πληροφορία. Το Salamani αναφέρεται σαν πνευστό καβάλ των τουρκεμένων ποιμένων και ως νέυ των MEVLEVI δερβίσηδων, κάτι που λόγω της αντίθεσης της πληροφορίας, προσπάθησε ο Labordc να διορθώσει.

Το surma είναι λέει η Αιγυπτιακή Μπουρού (κέρας;), το Sumara el Kurbe είναι η Αιγυπτιακή γκάιντα (άσκαυλος) με διπλά καλάμια, όπου το ένα είναι μακρύτερο από το άλλο και το marabba είναι ένα μονόχορδο όργανο.

Ο Laborde, ήταν συγγραφέας του 18ου αιώνα, που μεταξύ άλλων έγραψε και για την οθωμανική μουσική, τις σχέσεις της με την Περσική και την Αραβική, το πως αυτές οι μουσικές πήραν την θεωρία του μονόχορδου του Πυθαγόρα, ενώ δεν λησμόνησε να μνημονεύσει τα οθωμανικά διαστήματα της μουσικής αυτής, στηριζόμενος σε πληροφορίες του βαρώνου de Tott.

Ο Labore, στην προσπάθειά του να δείξει με παραδείγματα τα μυσικά διαστήματα του μονοχόρδου σε σχέση με την οθωμανική μουσική, μεταχειρίστηκε δύο μουσικά κομμάτια και ειδικά ένα RAST PESREV και ένα RAST KAR, που μάλλον ανήκει στον ABDULKADIR MERAGI σε ποίηση του MOLLA CAMI.

Ο συγγραφέας, σε διάφορα σημεία μας δίνει πληροφορίες για τα οθωμανικά όργανα, παραθέτωντας και τις ζωγραφιές τους, ενώ επηρεασμένος από τον NIEBUHR, τα αναφέρει ανακατεμένα με τα αραβικά. Ένα όργανο που δεν μας δίνει πληροφορίες αλλά έχει την ζωγραφιά του είναι το "*τουρκικό kcman-βιολί*" για το οποίο έχει γίνει πολύς λόγος μεταξύ των ερευνητών. Ο TODERINI, 17 χρόνια μετά από τον LABORDE,

γράφει ότι οι Τούρκοι εκτός από το rebap και το keman, είχαν και το keman με το πόδι, το οποίο περιγράφει ως ένα όργανο που μοιάζει με βιολοντσέλο ή κοντραμπάσο, αλλά πόδι στηρίξεως του ηχείου του.

Επειδή σήμερα, τουλάχιστον στην ανατολική μουσική, δεν έχει διασωθεί κάποιο παρόμοιο εν ενεργεία όργανο, μας είναι πολύ δύσκολο να καταλάβουμε τι είδους όργανο ήταν. Επρόκειτο για κεμεντζέ με πόδι, ή κάτι άλλο;

MAHMUT RAGIP GAZIMIHAL λέει σχετικά:

> *"Την εποχή εκείνη, μερικοί που αγαπούσαν την μουσική στην ΚΩΝ/ΠΟΛΗ, πειραματίζονταν επάνω στο ταμπούρ και άλλα όργανα όπως αναφέρει και ο TODERINI. Ίσως ήταν κάτι που έμοιαζε με την Ευρωπαϊκή Viola da gamba (το βιολί του γονάτου), ή το βιολοντσέλο, ή ο πρόγονος του yayli tanbur".*

Πάντως το όργανο απεικονίζεται και σε ζωγραφιά από το βιβλίο του FILIPPO BONANNI που τυπώθηκε το 1716.

Ο LABORDE, ήταν ο δεύτερος Ευρωπαίος μετά τον Blainville που μίλησε για την λύρα, λέγοντας ότι παίζετε με το ακούμπημα των νυχιών στις χορδές.

Αναφέρεται επίσης και σε κάποια μονόχορδα όργανα με το όνομα iklig και Kaba, που μάλλον ήταν δίχορδα και τρίχορδα και όχι μονόχορδα. Ο VILLOTEAU και ο LANE έλεγαν ότι στην Αίγυπτο μεταχειρίζονταν μονόχορδα τον 19ο αιώνα, σαν το marabba. Πάντως στις γραπτές πηγές δεν αναφέρονται στην ΚΩΝ/ΠΟΛΗ μονόχορδα όργανα. Μόνο ο μουσικός KEMAN HIZIR AGA της εποχής του σουλτάνου Μαχμούτ αναφέρει το "Keman-i Kipti", ένα μονόχορδο όργανο των Αιγυπτίων. Μ' όλα τούτα, ο LAURENCE PICKEN το 1966, με ένα από τα μέλη της παραδοσιακής μουσικής ομάδας του BITLIS πήραν την πληροφορία ότι στην περιοχή κατασκευαζόταν ένα μονόχορδο όργανο σαν το marabba.

Ένα από τα όργανα που αναφέρει ο συγγραφέας είναι και το aklac. Για το όργανο αυτό έχουμε πολύ λίγες πληροφορίες και δεν υπάρχει σχετική ζωγραφιά, απλώς το ονομάζει tambour a long manche (ταμπούρλο με μακρύ χέρι). Ο MEHMET GAZI HACIMIHAL δίνει μια πιθανότητα το Aklak να ήταν το ντέφι που χόρευαν τα Τσενγκί, με διπλή όψη δέρματος και διάφορα κουδουνάκια επάνω του.

Στο εν λόγω βιβλίο, αναφέρεται πως τα έγχορδα λαϊκά όργανα της εποχής του, είχαν μεταλλικές χορδές συνήθως κουρδισμένες ανά δύο (σύστημα unisono).

Ο LABORDE εξέδωσε και το DANCE TURQUE, με τουρκικούς χορούς από τους οποίους εμπνεύστηκε ο Γερμανός CARL MARIA von WEBER για να γράψει την όπερα OBERON.

Ο Γερμανός ιστορικός και περιηγητής **FRANZ JOSEPH SULZER** (1790), έγραψε το βιβλίο GESCHICHTE DES TRANSALPINISCHEN DACIENS που έχει ως θέμα την ιστορία των βαλκανικών χωρών, ως απόροια των περιηγήσεών του, αρχίζοντας από την αρχαιότητα και φτάνοντας στην εποχή του αναφερόμενος και σε οικονομικά, εμπορικά, γλωσσικά, θρησκευτικά, πολιτιστικά και λοιπά θέματα.

Θεωρείται από τους καλύτερους περιηγητές του 18ου αιώνα σε θέματα μουσικής. Η μουσική που άκουσε ήταν κλασσική οθωμανική και την είδε να παίζεται με νέυ, girift, miskal, keman, sine keman, tanbur, santur, daire και def. Μιλώντας για τα οθωμανικά όργανα της κλασσικής οθωμανικής μουσικής δωματίου, δίνει ιδιαίτερη σημασία στον κεμεντζέ. Ο Sulzer έγραψε το όργανο αυτό ως Kiemany, που μπορεί να διαβαστεί και ως Κεμάν, όμως αυτό που που είδε δεν ήταν κεμάν/βιολί, αλλά κεμεντζές/λύρα. Ίσως είδε ένα είδος βαλκανικής Λύρας που παιζόταν στην Σερβία και την Αλβανία, αλλά και από τους Αρβανίτες της Ελλάδας, με σκάφος σε μέγεθος μαντολίνου και δοξάρι, που οι Αλβανοί σήμερα το λένε Λαούτ (να μην συγχαίεται με το Ελληνικό λαούτο).

Ο Sulzer χωρίζει τα νέυ σε "Battal", "Davut", "Sah mansur", και "Küeük mansur". Για το Battal λέει πως είναι "*το πιο μακρύ νέυ*" με 104 εκ., που μάλλον αντιστοιχεί στο σημερινό "bolahenk".

Ο Sulzer αναφέρεται και στους ρυθμούς usul, αλλά και στα κτυπήματα dum tek, σημειώνοντας πως η οθωμανική μουσική δεν είναι μονότονη, ενώ ήταν ο πρώτος που εκτός από το "makam" ανέφερε και τους τύπους "sube" και "terkip", κάνοντας και σωστές αντιστοιχίες μεταξύ οθωμανικών ήχων και Ευρωπαϊκών κλιμάκων, όπως επί παραδείγματι το "rast", το απέδωσε στην ευρωπαϊκή μουσική ως sol ματζόρε.

Εν τούτοις και παρότι προσπαθεί να είναι ουδέτερος, σε πολλά σημεία αναφέρεται στην ανωτερότητα της Ευρωπαϊκής μουσικής. Κατά τον Sulzer, η οθωμανική μουσική είχε προβλήματα, μιας και μεταξύ θεωρίας και πρακτικής υπήρχε διαφορά, τονίζοντας πως για να γραφτεί η μουσική αυτή σε παρτιτούρα με δυτικές νότες είναι κάτι το πολύ δύσκολο, ενώ θεωρούσε πως δεν είχε αρμονία.

Σύμφωνα με τον Sulzer, ο μπέης του EFLAK, άκουγε κουαρτέτα με Γερμανούς μουσικούς, με έργα των HAYDN και BEETHOVEN, ενώ άλλοι περιηγητές έγραφαν πως μαζί με την Ευρωπαϊκή μουσική άκουγαν και οθωμανική. Μάλιστα το 1766, ο JEAN CLAUDE FLACHAT λέει ότι στο σαράι του Βοεβόδα του Βουκουρεστίου, εκτός από οθωμανική μουσική ακουγόντουσαν Ιταλικά και Γαλλικά λαϊκά τραγούδια.

Τον λίγο καιρό που έμεινε στο EFLAK (1786) η LADY ELIZABET CRAVEN, αναφέρει πως άκουσε Βοημική μουσική από μονίμους μουσικούς του τοπικού σαραγιού.

Ανάμεσα στους πολλούς περιηγητές που βρέθηκαν στην οθωμανική επικράτεια, ήταν και ο **Toderini**. Στο τρίτομο βιβλίο του Letteratura Turchesca (τουρκική φιλολογία) περιλαμβάνει πολλές γνώσεις, επί διαφόρων θεμάτων, ενώ το έργο αυτό αποτελεί σπουδαία πηγή για τους Ευρωπαίους *τουρκολόγους* και *ανατολικόλογους*.

Ένα μέρος του βιβλίο του, το έχει αφιερώσει στην οθωμανική μουσική, δίνοντας πολλές πληροφορίες για την μουσική και τους μουσικούς της εποχής εκείνης. Σε μερικά σημεία φαίνεται η προσπάθειά του να διορθώσει τα λάθη των προηγούμενων και προσπαθεί να βρει το σωστό, βγάζοντας μάλιστα και το εξής συμπέρασμα:

> "*Οι Τούρκοι αν και παίζουν μουσική χωρίς παρτιτούρες, δεν σημαίνει πως δεν έχουν νόμους και αρχές. Οι Άραβες και οι Πέρσες ομοίως έπαιζαν χωρίς παρτιτούρες, αλλά φέρανε πολλές αρχές στην μουσική*".

Ο TODERINI, μας παρουσιάζει μια σπουδαία άποψη, αφού πράγματι αυτή η μουσική είχε μεν κανόνες και αρχές, αλλά ήταν προφορικοί και μεταφέρονταν από γενεά σε γενεά, από τον δάσκαλο στον μαθητή, πράγμα που εν πολλοίς ισχύει και σήμερα.

Προσπαθώντας να καταλάβει την μουσική που γνώρισε στην Κωνσταντινούπολη, λέει μεν ότι είναι πλουσιότερη από την Ευρωπαϊκή, αλλά φτωχότερη από άποψη αρμονίας, θεωρούσε δε πως η Ευρωπαϊκή μουσική μπορούσε να βρει στην οθωμανική ανεκμετάλλευτες μουσικές αξίες.

Μαζί με τον μηχανικό Ferrageau, τον Μάρτιο του 1797, έφθασε στην Κωνσταντινούπολη και ο ζωγράφος-συγγραφέας Antoine **Louis Castellan** (1772-1838), ο οποίος έμεινε στην Πόλη έως τον Ιούνιο. Κατά την παραμονή του εκεί ζωγράφισε διάφορους λαϊκούς τύπους, καθώς και τα όργανα της ζωής του παλατιού τις δε γκραβούρες του τις τύπωσε στο βιβλίο MOEURS DES OTTOMANS. Σε κάποιες από αυτές, απεικονίζονται κορίτσια Τσενγκί να παίζουν το τοξοτό έγχορδο Ikliq, αλλά και όργανα σαν το ταμπούρ και το cogür.

Παρά το λίγο χρονικό διάστημα που παρέμεινε στην Πόλη, κατάφερε να δει ή να πληροφορηθεί για την μουσική στο χαρέμι. Μας αναφέρει λοιπόν πως στο χαρέμι, οι γυναίκες περνούσαν τον χρόνο τους με μαθήματα χορού και μουσικής. Τα μαθήματα δίνονταν συνοδεία πιάνου,ή κιθάρας, άλλα μέλλον εννοεί ταμπούρ. Παρότι το πιάνο υπήρχε στα καλά Κων/πολίτικα σπίτια, κυρίως των ρωμηών και των αρμενίων, εντούτοις δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς μπήκε στο παλάτι και ειδικά στο χαρέμι. Ο Gazimihal θεωρεί πως το πιάνο μπήκε στο παλάτι επί ABDULMECID, ενώ κατά τα γραφόμενα του CASTELLAN είχε μπει ήδη από την εποχή του Σελήμ του 3ου, πάντοτε όμως εθεωρείτο "ξένο"-δυτικό όργανο και ποτέ δεν ενσωματώθηκε στην οθωμανική κλασσική μουσική, προφανώς διότι δεν μπορούσε να αποδώσει τα χρωματικά μουσικά γένη.

Από μια συνοπτική ματιά στις αναφορές των περιηγητών του 18ου αιώνα, μπορούμε να συμπεράνουμε πως τα όργανα κλασσικής οθωμανικής μουσικής της εποχής εκείνης ήταν το νέυ, το ταμπούρ, το μισκάλ, ο νταιρές, το "rebap" που κινδύνευσε να χάσει την θέση του από το sine keman. Για το ούτι και την θέση του στον 18ο αιώνα μας μιλάει μόνον ο LABORDE, ενώ η αχλαδοειδής τρίχορδη ρωμέικη λύρα δεν είχε γίνει ακόμα διάσημη, θα χρειαζόταν η προσωπικότητα του Βασίλη για να αναδειχθεί το όργανο αυτό. Από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τις αρχές του 19ου αιώνα, ένα από διασημότερα όργανα ήταν και το σαντούρι, αντίθετα από το κανονάκι που δεν πολυαναφέρεται στις πηγές της εποχής. Όπως αναφέρει ο Raul Yekta, το κανονάκι αν και παλαιότερα παιζόταν συχνά στην κλασσική οθωμανική εποχή, την εποχή εκείνη είχε ξεχαστεί και επανεισήχθηκε επί σουλτάνου Μαχμούτ του 2ου (1818-1839), από έναν ένας Άραβα της Δαμασκού τον Ομέρ.

Βέβαια ο Former και άλλοι ερευνητές δεν συμμερίζονται την παραπάνω άποψη και αυτό διότι, ο G. SCOTTIN στα μέσα του 18ου αιώνα ζωγράφισε μια κοπέλλα που έπαιζε κανονάκι. Αλλά και ο Toderini που έζησε κατά τα έτη 1781-1786 στην Κωνσταντινούπολη, αναφέρει πως ένα από τα οθωμανικά όργανα μουσικής δωματίου ήταν το κανονάκι, το οποίο παιζόταν στο παλάτι και από γυναίκες. Επίσης το 1738, ο THOMAS SHAW, περιγράφει το κανονάκι και το σαντούρι, ως παρόμοια όργανα με το Ευρωπαϊκό

dulcimer. Ο D' OHSSON επίσης λέει ότι, οι ανάμεσα στα όργανα που έπαιζαν οι οθωμανοί ήταν και το psalterion (ψαλτήριον-κανονάκι). Μεταξύ του 1738-1742 έζησε στην Κωνσταντινούπολη και την Σμύρνη ο Ελβετός ζωγράφος LIOTARD, ο οποίος απεικόνισε το κανονάκι. Από τα παραπάνω λοιπόν προκύπτει το συμέρασμα, πως το κανονάκι δεν είχε ξεχαστεί στην οθωμανική αυτοκρατορία του 18ου προς 19ο αιώνα, καθώς και ότι παρότι δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο λόγω της πρωτοκαθεδρίας του σαντουριού, μέσω της μόδας που επανεισήγαγε ο Άραβας Ομέρ τον 19ο αίωνα, τελικά κατόρθωσε να ανακτήσει την θέση του στην κλασσική οθωμανική μουσική, εις βάρος του σαντουριού.

Ένας ακόμα που δεν παραδέχεται ότι οι οθωμανοί είχαν δική τους μουσική είναι ο HATHERLY. Σύμφωνα με τον Άγγλο συγγραφέα, η οθωμανική αρχιτεκτονική και μουσική είναι των Ρωμηών και πολύ περισσότερο των Βυζαντινών.

Όταν το 1826 σταμάτησε η στράτευση στα τάγματα των γενιτσάρων, η στρατιωτική μουσική με τις γενιτσαρικές μπάντες Mehter πέρασε κρίση, αντικατεστάθη όμως αμέσως από την λεγομένη MUZIKAY-I HUMAYON δηλαδή μια στρατιωτική μπάντα δυτικού τύπου.

Αυτή η αλλαγή όμως δεν έγινε μόνο στον στρατό, αφού απώτερος σκοπός της διοίκησης ήταν να γίνουν ορχήστρες και χορωδίες σε δυτικά πρότυπα με βασική έδρα το παλάτι και την αυλή και από εκεί στην Πόλη και όλη την χώρα.

Για την οργάνωση της δυτικότροπης αυτοκρατορικής μουσικής, έφθασε στην Κωνσταντινούπολη με την ιδιότητα του Γενικού αρχηγού της Μουσικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ο αδελφός του διάσημου συνθέτη της όπερας STEFANO DONIZETTI, ονόματι GIUSEPPE DONIZETTI ή *GIUSEPPE PASA*.

Η ιστορία της ζωής του DONIZETTI πριν φτάσει στην αυτοκρατορία, το πώς προσκλήθηκε στην Κων/πολη, πώς ίδρυσε την πρώτη μπάντα από τους μαθητές του ENDERUN, ποίοι ήταν οι πρώτοι μαθητές του, το πώς έμαθαν την Αρμένικη μουσική σημειογραφία HAMPARSUM και την παρέβαλαν με το δυτικό πεντάγραμμο, τα όργανα που παρηγέλθησαν στην Ιταλία, καθώς και άλλα στοιχεία βρίσκονται σε κείμενο του A. Bacolla, που δημοσίευσε ο καθηγ. Aksoy στην *σελ. 208 επ.* του βιβλίου του για το πώς είδαν οι δυτικοί περιηγητές την οθωμανική μουσική.

Ο Άγγλος περιηγητής CHARLES MAC FARLANE, έφθασε το 1928 στην Κω/πολη και έμεινε 16 μήνες. Σε έναν περίπατό του, στην παραλία μεταξύ GALATA και TOPHANE, έκπληκτος είδε την μπάντα του παλατιού να παίζει, έναν ύμνο του ROSSINI, ενώ μία άλλη μέρα, όπως περιγράφει, είδε την ίδια μπάντα να παίζει δημοσίως, έναν αγγλικό ύμνο που είχε χρόνια να ακούσει και θυμήθηκε τα παιδικά του χρόνια!

Σαστισμένος με την μουσική που άκουσε ο περιηγητής, έγραψε αυτά:

> "*Όταν ήλθα εδώ, είπα ότι άκουσα ένα κομμάτι από τον ROSSINI και παραξενεύθηκα, αλλά αυτό στην Κων/πολη είναι πλέον συνηθισμένο γεγονός και η στρατιωτική μπάντα παίζει διάφορα μικρά κομμάτια αναμφισβήτητα ωραία*".

Από ποιους αποτελούνταν η πρώτη δυτικότροπη μπάντα το μαθαίνουμε από τον Tayyarzade Ata Bey, ο οποίος μας δίνει τα ονόματα όλων των μουσικών ένα προς ένα.

Ο Ιταλός συνθέτης Giuzzepe Donizetti Pasha

Ήταν 21 νέοι που φοιτούσαν στο ENDERUN, παιδιά γνωστών οικογενειών.

Όμως στο μεσοδιάστημα μεταξύ δηλαδή της διάλυσης των γενιτσαρικών Mehter και την ίδρυση της μπάντας του Enderun, του Donizetti, η μπάντα αποτελείτο από Αρμένιους, με μαέστρο τον γάλλο M. MANGUEL, ο οποίος όμως απολύθηκε λόγω μη ικανοποιητικής εργασίας.

Επομένως ο MAC FARLANE, είχε δει την μπάντα να αποτελείται από Αρμένιους και όχι φοιτητές του Enderun της εποχής Donizetti, πράγμα που αποδεικνύει το πώς διαδόθηκαν οι Αρμένικες νότες Hamparsum, καθώς και το γιατί οι πρώτοι μουσικοί μπάντας έμαθαν αυτό το σύστημα μουσικής γραφής.

Ο Άγγλος πλοίαρχος ADOLPHUS SLADE, έφθασε το 1829 επί MAHMUD του 2ου, στην Πόλη και εργάστηκε στον οθωμανικό στόλο ως σύμβουλος. Ένα βράδυ του 1829, μαζί με τους Ιταλούς GOBI και GALASSO, περνώντας από το *Μεγάλο Ρεύμα*, άκουσαν την μπάντα να παίζει κάποια ιταλικά κομμάτια, γεγονός απρόσμενο γι' αυτούς, περιγράφει λοιπόν:

> "*Μας διασκέδαζαν τα τραγούδια μερικών Ρωμηών βαρκάρηδων όταν η μουσική της στρατιωτικής μπάντας ακούστηκε πολύ πιο δυνατά. Αυτό με ξένησε για τις παραλίες του Βοσπόρου. Ακόμα και δάσκαλος τους, ο κύριος DONIZETTI, μπορούσε να παινευτεί για το πόσο ωραία εκτελούσαν το έργο του ROSSINI. Πήγαμε στην παραλία του παλατιού που βρισκόταν η μπάντα. Απόρησα όταν είδα την φιλία που είχε ο CALOSSO με τους νέους της μπάντας που τον αποκαλούσαν RUSTEM. Όταν διαπίστωσα πως οι μουσικοί ήταν μέλη του ENDERUN που ασχολούνταν με την μουσική, η απορία μου μεγάλωσε περισσότερο. Όπως μου εξήγησε ο DONIZETTI είχαν ταλέντο για την μάθηση της μουσικής που ακόμα και στην Ιταλία θα τραβούσε την προσοχή. Κι αυτό ήταν ένα φυσικό προσόν των οθωμανών για την μουσική. Αλλά κρίμα που οι νέοι αυτοί πριν προλάβουν να γίνουν επαγγελματίες χωριζόταν σε άλλους κλάδους της τέχνης για να μάθουν και άλλα. Μετά από την μάθηση αυτή θα έπαιρναν θέση σε σπουδαίες κρατικές ή στρατιωτικές θέσεις. Βλέποντάς τους σκεπτόμουν ότι μπορεί αυτός που έπαιζε φλάουτο να γίνει καπετάνιος, αυτός που έπαιζε τύμπανο φρούραρχος και ο άλλος συνταγματάρχης*".

Η μπάντα που περιέγραψε ο Slade, έπαιζε συνέχεια την "*Χορωδία των Κυνηγών*", το Zitti Zitti και το Malbrook, δηλαδή τα 3 πρώτα κομμάτια που τους μάθαιναν.

Ο Βέλγος διάσημος συνθέτης και βιολιστής Henry Vieutemps, έφθασε στην

Κων/πολη το 1848 για μια σειρά κονσέρτων. Ο Σουλτάνος ABDULMECID, λοιπόν τον κάλεσε για φαγητό, μαζί με την πιανίστρια σύζυγό του, οπότε ευκαιρία του ζήτησε να επιθεωρήσει την μπάντα και την μουσική σχολή του παλατιού.

Ο Vieutemps αναφέρει πως στην σχολή του παλατιού υπήρχαν περίπου 60 νέοι, που μάθαιναν μουσική, όργανα και χορό, καθώς και ότι, μια ομάδα φοιτητών της σχολής έπαιξαν προς τιμήν των συνδαιτημόνων, μερικά κομμάτια από το έργο του Bellini La Sonunaubule, σε άσχημη όμως εκτέλεση, αλλά η μπάντα του DONIZETTI ήταν καλύτερη, είχε μάλιστα την ικανότητα να παίξει ένα κομμάτι του Vieutemps το οποίο ο ίδιος είχε συνθέσει και αφιερώσει στον σουλτάνο.

Ένας από τους διάσημους καλλιτέχνες που έδωσαν κονσέρτα τον 19ο αιώνα στην Κων/πολη, ήταν και ο Ιταλός, εβραϊκής καταγωγής συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας LUIGI ARDITI (1822-1903), ο οποίος είχε φτάσει για να διευθύνει την ορχήστρα στα κονσέρτα του θεάτρου Ναούμ.

Η σύζυγός του Virginia, σε σχετικό γράμμα της προς την μητέρα της στις 31 Αυγούστου 1856, λέει ότι το θέατρο των αδελφών Ναούμ, είναι πολύ καλό. Εδώ δούλευαν οι DONATELLI, MURIO CELLI, καθώς και άλλοι αξιόλογοι καλλιτέχνες, μάλιστα ο Celli, είχε επιλεγεί για να τραγουδήσει ενώπιον του σουλτάνου την NORMA και την LUISA MILLER, πράγμα που έκανε με μεγάλη επιτυχία οπότε μετά από μερικές ημέρες πήρε το παράσημο MECIDIYE.

Ο Arditi συνέθεσε και στίχους στα οθωμανικά, αφιερωμένους στον ABDULMECID, τους οποίους η σύζυγός του αποκαλεί καντάδα, παρότι πρόκειται για επαινετικό ύμνο-πολυχρόνεμα.

Μια άλλη πάλι σύνθεση του Arditi αφιερώθηκε στον σουλτάνο ABDULAZIZ, όταν αυτός επισκέφθηκε την Αγγλία στις 17 Ιουλίου 1867 και δόθηκε προς τιμήν μου μία συναυλία στο CRYSTAL PALACE, της οποίας την διεύθυνση ορχήστρας, μοιράστηκαν οι LUIGI ARDITI και FRIEDRICH MAN. Στην συναυλία παίχθηκαν MOZART, ROSSINI, GROUNOD, VERDI, WEBER, αλλά και άλλοι συνθέτες, καθώς και μια μουσική σύνθεση του ARDITI που την τραγούδησε χορωδία, στηριγμένη στο κείμενο του ρωμηού Ζαφειράκη, με τίτλο "SULTAN'A KASIDE".

Για την σύνθεση αυτή, ο ARDITI είχε δηλώσει ευτυχισμένος που στην σύνθεσή του έβαλε οθωμανικά χαρακτηριστικά". Ο ABDUL AZIZ έμεινε πολύ ευχαριστημένος από την συναυλία και το έργο, επαίνεσε τον συνθέτη και τον συγγραφέα Ζαφειράκη, χάρισε δε στον Arditi το παράσημο MECIDIYE τετάρτου βαθμού.

Το 1902, έφθασε στην Κων/πολη, ο Ουγγρικής καταγωγής βιολιστής LEOPOLD AVER (1845-1930), ο οποίος εκπαίδευσε τους βιολιστές YASCHA HEIFATZ, MISCHA ELMAN, EFRAIM ZIMBALIST και ISOLDE MENGES.

Ο Aver, έδωσε την πρώτη του συναυλία για τον ABDULHAMID τον 2ο, με πιανίστες τον MIKLACEVSKI και την GORLENKO. Τα κομμάτια της συναυλίας αυτής ήταν διαλεγμένα και σύμφωνα με τα γούστα του σουλτάνου, δηλαδή Άριες από Ιταλικές όπερες, CHOPIN, Ουγγρικοί χοροί του BRAHMS και λαϊκά Ρώσσικα τραγούδια.

Ο Aver, πάντως για την εμπειρία του στο παλάτι και για το πόσο καταλάβαινε ο σουλτάνος τι άκουγε αναφέρει τα εξής:

«Η σάλα ήταν ζεστή και υγρή, οπότε προσπάθησα να κάνω ακορνέ το βιολί μου. Μόλις άρχισα, μου λέει ο Aranda Pasa, να συνεχίσω να παίζω. Του εξήγησα τι έκανα και με μεγάλη αγωνία μου λέει: "Δεν πειράζει, συνεχίστε"»!!!

Στην εποχή του ABDULMECID υπήρχαν και γυναικείες ορχήστρες. Πληροφορίες γι' αυτό το θέμα παίρνουμε από τον αρχίατρο ISMAIL PASA και την κόρη του LEYLA HANIM που έμεινε πολλά χρόνια στο παλάτι.

Ο Άγγλος M.A. WALKER που έζησε την ίδια εποχή με την LEYLA HANIM, μας αναφέρει πως γυναικείες ορχήστρες δεν υπήρχαν μόνο στο παλάτι αλλά και στα καλά σπίτια. Ο M.A. WALKER μετά το τέλος του Κριμαϊκού πολέμου ήλθε στην Κωνσταντινούπολη και έκανε φιλίες με κυρίες της αυλής. Όντας καλεσμένος της κόρης του ABDUL MECID, της ZEYNER SULTAN περιγράφει τα εξής:

"Σκεφθείτε ένα άδειο δωμάτιο που έχει φως από πολλά παράθυρα, 15-20 κορίτσια και γυναίκες καθισμένες ημικύκλιο έπαιζαν διάφορα όργανα. Ακριβώς στην μέση καθισμένος ένας άνθρωπος κράταγε ρυθμό. Αυτή ήταν η μπάντα της πριγκήπισσας τα πιο πολλά κορίτσια ήταν Τσερκέζες. Ήταν υπό την επίβλεψη ενός νέγρου που στεκόταν στην πόρτα. Καθηγητής τους ήταν ένας ρωμηός καλλιτέχνης από τα θέατρα του Πέρα. Αυτή η ορχήστρα δεν ασχολείτο με την γυναικεία αδυναμία. Ένα από τα κορίτσια προσπαθούσε με το κόρνο, άλλη φυσούσε την τρομπέτα κι άλλες 2-3 φυσούσαν τα φλάουτα και ανάμεσα ακουγόνταν τα τύμπανα. Όλες τα χειρίζονταν καλά. Δεν χρειάζεται να πούμε το αποτέλεσμα".

Συνεχίζει δε παρακάτω:

"Όταν έπαιζε η μπάντα μπροστά στις πριγκήπισσες, οι κοπέλες φορούσαν ειδικές φορεσιές, πελερίνες από άσπρο ύφασμα, μάλλινο και κολλητό παντελόνι και μικρό στρατιωτικό καπελάκι. Αυτό το ντύσιμο έδινε στρατιωτική εντύπωση. Όταν δούλειαν με τον καθηγητή τους φορούσαν στο κεφάλι τους ένα σκέπασμα από μουσλίνα".

Ο ***Villoteau*** (1759-1839), από ηλικία 4 ετών, ήταν στην παιδική χορωδία του καθεδρικού ναού του LE MANS. Σπούδασε στην Σορβόννη και κατάφερε να μπει στην χορωδία της Notre Dame, ενώ το 1792 μπήκε στην χορωδία της Όπερας.

Το 1798 πήγε στην Αίγυπτο, με γάλλους επιστήμονες και επί 2 χρόνια μελέτησε την Αραβική, Αιγυπτιακή και Ανατολίτικη μουσική. Στο τέλος των δύο αυτό ετών, γύρισε στην Γαλλία, συνεχίζοντας τις έρευνές του στις πιο μεγάλες βιβλιοθήκες στου Παρισιού. Μελέτησε τις μεταφράσεις των ανατολικολόγων, τις παρατηρήσεις των Sylvester de Sacy, Herbin, Sedillot και άλλων, ενώ βοήθησε στην συγγραφή του 20άτομου έργου, Descpription de l' Egypte (*Η περιγραφή της Αιγύπτου*), όπου οι 2 τόμοι αναφέρονται στην μουσική.

Στον 13 τόμο λοιπόν, υπάρχουν αναφορές για τα μουσικά όργανα της Αιγύπτου,

με τις διαστάσεις τους, ακόμα και το κούρδισμα του καθενός οργάνου ξεχωριστά, αποτυπωμένα σε γκραβούρες από τον DECHAMEL.

Στον 14ο τόμο αναφέρονται πληροφορίες για την θρησκευτική, εξωθρησκευτική και στρατιωτική μουσική, καθώς και οι κανόνες της Αραβικής μουσικής. Εκτός αυτών, αναφέρονται και στοιχεία για τις μουσικές της Σενεγάλης, Αβυσσηνίας, Σενεγάλης Κοπτών, Συρίας, των Εβραίων, Αρμενίων και Ρωμηών της Αιγύπτου.

Ο VILLOTEAU δεν κάνει ιδιαίτερο αφιέρωμα στην οθωμανική μουσική, την οποία αθροίζει μαζί με την Ινδική και Περσική μουσική. Δυτυχώς οι παρατηρήσεις του για τις μουσικές αυτές, καθώς και επιτόπιες καταγραφές του πήραν νερό στο θαλάσσιο ταξείδι του και καταστράφηκαν, εκτός λίγων που τις έκδοσε σε βιβλίο.

Από τις πληροφορίες για τα μουσικά όργανα που μας δίνει ο VILLOTEAU σημαντικώτερες για την οθωμανική μουσική είναι οι εξής:

1. TANBUR-I KEBIR-I TURKI, του οποίου το συνολικό μήκος είναι 134 εκ., το μάνικό του 101,5 εκ. και η βάση του είναι 32,5 εκ. Το ταμπούρ την εποχή εκείνη είχε 37 δεσμούς (περντέδες) εκ των οποίων 36 στο μάνικο και έναν επάνω στο καπάκι του σκάφους.
2. Το TANBUR-I SARKI με συνολικό συνολικό μήκος 112,6 εκ. και 5 χορδές, με 21 άνισους δεσμούς (περντέδες), εκ των οποίων 16 είναι στο μάνικο και 5 στο καπάκι του σκάφους που είναι από καλάμι, παίζεται δε με φτερό αετού.
3. TANBUR-I BULGARI είναι το πιο μικρό ταμπούρ, αφού στο σύνολό είναι 57,8 εκ. Το σκάφος του είναι από μουριά, είχε 13 δεσμούς (περντέδες) και 4 χορδές εκ των οποίων τρεις μεταλλικές και μία από ρύζι!
4. Το TANBUR-I BUZURK ή BOZUK, περιγράφεται σαν λαϊκό όργανο με συνολικό μήκος οργάνου 104,9 εκ., δηλαδή 72,4 εκ. το μάνικο και 32,5 το σκάφος, με 25 δεσμούς (περντέδες), εκ των οποίων 19 στο μάνικο και 6 επάνω στο καπάκι από καλάμι, 6 χορδές εκ των οποίων οι 3 ήταν μεταλλικές και οι άλλες 3 από ρύζι, ενώ στο καπάκι του είχε τρύπα για τον ήχο.
5. Το TANBUR-I BAGLAMA, ήταν και είναι η μικρογραφία του του BUZURK (*περίπου στο 1/3)*, με 4 χορδές (*3 μεταλλικές και μία από ρύζι)* και 14 περντέδες.
6. Το KANUN (*κανονάκι*), σύμφωνα με το σχέδιο που το απεικονίζει, η επάνω στενή γωνία του ήταν 32, 5mm εκ. και η μεγάλη κάτω 95,3 εκ., έφερε δε 75 εντέρινες χορδές. Οι πρώτες 12 χορδές ήταν χοντρές, οι επόμενες 21 είχαν το μισό πάχος από τις πρώτες και όλες οι υπόλοιπες ακόμα πιο ψιλές.
7. Το SAH NEY είχε μήκος 74,3 εκ. χωρίς τον baspare και 77,0 εκ. με αυτόν, δυστυχώς όμως η περιγραφή για την θέση των οπών που έπαιζαν τα δάκτυλα δεν είναι σαφείς.
8. Το GIRIFT είχε μήκος 46,8 εκ. ή 48,8 εκ. με 8 οπές για το παίξιμο με τα δάκτυλα, εκ των οποίων η 7η οπή ήταν στο τέλος του καλαμιού και ελαφρώς πλάι από τις βασικές έξι, η δε 8η οπή ήταν στο πίσω μέρος του κορμού του οργάνου.
9. Το 12χορδο τοξοτό SINEKEMANI, ο Villateu διευκρινίζει πως οι Ευρωπαίοι το ονομάζουν VIOLE D' AMOUR, οι δε οθωμανοί SINEKEMANI και οι Άραβες της Αιγύπτου KEMENCE-I RUMI. Είχε 6 κύριες χορδές από έντερα και 6 συμπαθητικές από ρύζι.

Εκτός από την περιγραφή των παραπάνω οργάνων, που στο πρωτότυπο κείμενο είναι αναλυτικώτατη, ο Villateu εξέδωσε και ένα οθωμανικό τραγούδι με νότες που πιστεύεται πως είναι το ποίημα NEFI σε μελοποίηση στο makam Rast του HACI ARIF BEY, γεγονός όμως που αμφισβητεί ο καθηγ. Aksoy μάλλον εύλογα.

Την εποχή που ήταν διερμηνέας της Γερμανικής Πρεσβείας στην Κων/πολη ο ***Hr. von Hussard***, άκουσε πολλές λειτουργίες MEVLEVI και μερικές από αυτές τις αποστήθησε. Το 1821 τις είπε επανειλλημένως στον Αυστριακό ***Stadler*** (1748-1833) και αυτός τις κατέγραψε στο πεντάγραμμο, οπότε ο ***Hr. von Hussard*** τις εξέδωσε στο Allgemeina Musikaliche Zeitung στο τεύχος 43 της 23ης Οκτωβρίου 1822.

Οι λειτουργίες που τυπώθηκαν στο πεντάγραμμο αν και όχι πλήρεις, ήταν το hicaz και nihavend του Musahib Seyyid Ahmed Aga, το accmbuselik του Nasir Mustafa Dede και το bayati του Dervis Mustafa efendi. Από την σημερινή μελέτη των δημοσιεύσεων αυτών προκύπτουν πολλά λάθη, σε σημείο που ο μουσικός ερευνητής να μην βγάζει άκρη. Εύλογα λοιπόν γεννάται το ερώτημα, του κατά πόσο ένας Ευρωπαίος περιηγητής έστω και εάν ήταν μουσικός, μπορούσε να καταγράψει και να περιγράψει στο πεντάγραμμο ένα σύστημα μουσικής που δεν κατείχε, αλλά οι συγκυρίες τον οδήγησαν να το ακούσει;

Στην δεκαετία του 1860 στην Πρεσβεία των ΗΠΑ στην ΚΩΝ/ΠΟΛΗ υπηρετούσε σαν γραμματέας και διερμηνέας ο ***John P. Brown*** ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα και με λεπτομέρειες με τις τελετές των MEVLEVI, μαθαίνοντας μάλιστα και την ορολογία τους, την οποία μεταχειρίστηκε στο βιβλίο του.

Στο σημείο που ξεκινούσε η μουσική αναφέρει σχετικά:

> *"Ύστερα ο Σείχης παίρνει τη θέση του επάνω στο δέρμα ζώου με τα χέρια ενωμένα μπροστά. Αυτή την στιγμή επάνω από το MUTRIB (άμβωνα) ένας δερβίσης ψέλνει μια ψαλμωδία που επαινεί τον Προφήτη (na ' ti serifi) όταν τελειώνει, μια μικρή ορχήστρα αρχίζει να παίζει ney, Keman και kudum".*

Το 1867, έγινε στο Παρίσι μια έκθεση στην οποία εκτέθηκαν και οθωμανικά μουσικά όργανα, από τα οποία αργότερα, δεκαέξι αγόρασε το Αγγλικό μουσείο του South Kensington. Το 1869 τυπώθηκε ο κατάλογος των οργάνων που εκτέθηκαν, με τις διαστάσεις τους και το τίμημα που αυτά αγοράστηκαν, στον δε κατάλογο υπήρχαν και επτά φωτογραφίες των οργάνων του Carl Engel.

Τα δεκαέξι όργανα που αγόρασε το μουσείο ήταν τα εξής:

(1) KANUN, αγοράστηκε 24 λίτρες και 18 σελίνια. Αρ. 1032,69.
(2) TANBUR-I KEBIR-I TURKI του 18ου αιώνα. Αγοράστηκε 12 λίρες. Αρ. 576.72.
(3) SAZ (baglama), αγοράστηκε 3 λίρες 1 σελίνι και 3 πένες. Αριθμ. 1011.69.
(4) CIFTE SAZ, αγοράστηκε 2 λίρες 8 σελίνια και 7 πένες. Αριθμ. 1010.69.
(5) KEMENCE (*αχλαδοειδές*), αγοράστηκε 7 λίρες 5 σελίνια και 9 πένες. Αριθμ. 1009.69.
(6) REBAB ESH - SHA'ER (*μονόχορδο*) του 14ου αιώνα. Αγοράστηκε 1 λίρα 18 σελίνια και 6 πένες. Αριθμ. 1031.69. Βέβαια το όργανο αυτό δεν ήταν οθωμα-

νικό, αλλά αιγυπτιακό, καταγράφηκε δε ως οθωμανικό λόγω της κατοχής της Αιγύπτου.

(7) DUDUK, αγοράστηκε 1 σελίνι και 3 πένες. Αριθμ. 1012.69.
(8) NEY, αγοράστηκε 14 σελίνια και 5 πένες. Αριθμ. 1018.69.
(9) GIRIFT από μαύρο ξύλο, που αγοράστηκε 2 σελίνια και 6 πένες. Αριθμ. 1019.69.
(10) ZUMMARAH (cifte Kaval), αγοράστηκε 1 σελίνι και 7 πένες. Αριθμ. 1015.69.
(11) ZUMMARAH (cifte Kaval), αγοράστηκε 1 σελίνι και 7 πένες. Αριθμ. 1017.69. Τα όργανα αυτά (10 και 11) πρέπει να είναι Αραβικά.
(12) ARGÜL: cifte Kaval με τρία κομμάτια. Αγοράστηκε 2 σελίνια και 7 πένες. Αριθμ. 1019.69.
(13) ZURNA VEZIRLI, αγοράστηκε 4 σελήνια 10 πένες. Αριθμ. 1014.69.
(14) GAYDA, αγοράστηκε 15 σελίνια. Αριθμ. 1027.69
(15) GAYDA, 14 σελίνια και 6 πένες. Αριθμ. 1028.69.
(16) DAIRE, ντέφι με πέντε διπλές ζίλιες. Αγοράστηκε 8 λίρες. Αριθμ. 1012.69.

Δ. Οι ξένοι περιηγητές για τα ελληνικά τραγούδια

Αλλά και τα δημοτικά τραγούδια του Ελληνικού λαού απετέλεσαν αντικείμενο μελέτης των Ευρωπαίων περιηγητών, χάρις δε σε αυτούς μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, περισσότερα από χίλια τραγούδια συνελέγησαν και είτε εκδόθηκαν, είτε παρέμειναν στα αρχεία διαφόρων μελετητών περισσότερο ή λιγότερο προσιτά σήμερα.

Τα πρώτα στοιχεία ελληνικών μελωδιών ανιχνεύονται σε μοτέτα που συνέθεταν Λατίνοι συνθέτες της αυλής των Λουζινιάν στην Κύπρο, όπου στους στίχους τους, συχνά επιβιώνουν Ελληνικά τοπωνύμια και ονόματα. Μάλιστα αρκετοί εθνομουσικολόγοι πιστεύουν πως ίσως θα μπορούσαμε να διακρίνουμε κάποια ελληνικότητα και στις φόρμες των χορών που εξαπλώθηκαν στη Δύση μετά τις Σταυροφορίες (π.χ. Estampies, Saltarelli κ.λπ.).

Οι Άραβες και οι Εβραίοι βοήθησαν μάλλον άθελά τους, στην εξάπλωση μεταφέροντας μαζί με τα δικά τους και ελληνικά μουσικά στοιχεία κυρίως στην Ισπανία. Περισσότερο όμως συνετέλεσε η μεγάλη μετανάστευση διανοουμένων που έγινε μετά την Άλωση της Πόλης. Μάλιστα σε μερικές περιπτώσεις όπως στη Βενετία, τόσον οι μελωδίες όσο και οι γλώσσες μπλέκονται δημιουργώντας μια περίεργη διάλεκτο, την Γκρεκέσκες, στην οποία έγραψαν ποιητές και συνθέτες όπως ο Molino, ο A. Gabrieli κ.ά.

Ο Χιώτης βιβλιοθηκάριος του Βατικανού, Λέων Αλλάτιος, είχε καταγράψει μερικά δημοτικά τραγούδια της εποχής του, ενώ εκτός απ' αυτόν αναφέρονται και μερικοί άλλοι όπως, ο Ιησουΐτης μοναχός Xaverius και ο πρεσβευτής της Αυστρίας Augier Busbecq που είχαν συγκεντρώσει και ταξινομήσει μεγάλο αριθμό Ελληνικών τραγουδιών.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, πως οι κατηγορίες ταξινόμησης που είχαν κάνει αυτοί οι πρώτοι μελετητές (Ερωτικά, Κλέφτικα, Μοιρολόγια κ.ά.) ακολουθούνται ακόμη και σήμερα.

Περί των Ελληνικών τραγουδιών αναφέρει και ο de La Guilletere στον πρόλογο του βιβλίου του "*Lacedemoine ancienne et nouvelle*" το 1676. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι τα τραγούδια που άκουσε στις πλαγιές του Παρνασσού ή στα σπήλαια του Ελικώνος δεν διαφέρουν σε τίποτε από τα υπέροχα ποιήματα της αρχαιότητας. Αντίθετα όμως έναν αιώνα μετά ο Guys υποστήριξε πως, τα τραγούδια που άκουσε και κατέγραψε στα χρόνια που έζησε στην Κωνσταντινούπολη, ήταν ένα κράμα μουσικής επηρεασμένο τόσο από την λεγόμενη Αραβοπερσική μουσική όσο και από τη Δυτική.

Μεταξύ αυτών των απόψεων βρίσκονται όλοι σχεδόν οι μετέπειτα καταγραφείς, μερικοί δε από αυτούς, όπως είδαμε σχολίασαν με ειρωνεία ή αποστροφή τις ιδιορρυθμίες των οθωμανικών, αλλά και των Ελληνικών μουσικών κλιμάκων, καθώς και την τραχύτητα των ήχων μερικών οργάνων, όπως η γκάιντα, ο ζουρνάς και τα νταούλια, ενώ επιπλέον οι τραγουδιστές και οι χορευτές περιγράφονται ως άγριοι και τα έθιμά τους βάρβαρα. Βέβαια, η μεγάλη πλειοψηφία των ξένων μελετητών, ιδιαίτερα μετά το τέλος του 18ου αιώνα, μιλάει με θαυμασμό τόσο για τα Ελληνικά τραγούδια όσο και για τους ίδιους τους Έλληνες και τα θαυμαστά κατορθώματά τους και αυτό λόγω του αρχαιοελληνικού ρομαντισμού, αλλά όπως είδαμε και αλλού δυστυχώς, λίγοι από αυτούς τους περιηγητές ασχολήθηκαν με τη συστηματική καταγραφή της μουσικής των τραγουδιών που άκουγαν και αυτό πάλι με πολλά λάθη.

Μάλιστα το αξιοπερίεργο είναι ότι, μέσα στις πολλές μελωδίες που καταγράφηκαν, δεν συναντάμε καμμία σε 7/8 ή 9/8, μέτρα πολύ συνηθισμένα στην ελληνική μουσική.

Οι ερευνητές θεωρούν σπουδαία συλλογή ελληνικών τραγουδιών, μια από τις παλαιότερες, αυτή του βαρώνου Werner von Haxthausen (1811), η οποία αν και εκδόθηκε μόλις το 1935, ήταν γνωστή στους μελετητές επί 120 χρόνια που παρέμενε ανέκδοτη. Η συλλογή αυτή, εκτός από τα 70 δημοτικά ποιήματα και πολλά δίστιχα, περιέχει και τις μελωδίες 17 τραγουδιών.

Πολύ σημαντικές είναι βέβαια και άλλες συλλογές, ιδιαίτερα αυτές που συνοδεύονται και με μουσικά παραδείγματα, όπως του Ch. Henri de Blanville, Paris 1767, Histoire generale, critique et philosophique de la musique (*Γενική Ιστορία κριτική και φιλοσοφική της μουσικής*), στην οποία υπάρχει και μια καταγραφή ενός Κυπριακού χορού.

Άλλη είναι αυτή του M. Guys, Paris 1771, Voyage Litteraire de la Grece, (*φιλολογικό ταξείδι στην Ελλάδα*) όπου εκτός από κάποια ποιήματα περιλαμβάνει και τη μελωδία ενός τραγουδιού.

Του Jean Benjamin de Laborde, Paris 1780, Essai sur la musique (*Πραγματεία περί μουσικής*), η οποία περιλαμβάνει τρεις καταγραφές, δύο με κείμενο και μία με χορό.

Του λοχαγού του Αυστριακού στρατού Franz Joseph Sulzer, Wienn 1781, Geschichte des Transalpinischen Daciens (*Ιστορία της Τρανσυλβανικής Δακίας*). Όπως αναφέραμε και αλλού, περιλαμβάνει κεφάλαιο περί Ελληνικής και οθωμανικής μουσικής, καθώς και 8 μουσικά παραδείγματα, αποτελεί δε πολύτιμη πηγή πληροφοριών για τους Έλληνες των ηγεμονιών.

Του Edward Jones, Lyric Airs (Λονδίνο 1840), που περιέχει μερικούς Ελληνικούς χορούς, τους οποίους ο συγγραφέας επιχειρεί να συσχετίσει με την αρχαιότητα.

Αυτή του J.L.S. Bartholdy (Berlin 1805). Bruchstecke zur nehern Kentniss des

leutigen Griechenlands (*Σπαράγματα για την πληρέστερη γνώση της σημερινής Ελλάδος*), όπου στο τέλος του βιβλίου καταγράφονται 3 ελληνικοί χοροί.

Του John Mac Gregor, με τίτλο Eastern Music, στην οποία δημοσιεύει ένα νανούρισμα από το Μαραθώνα. Του J.C. Hobhouse το 1813, με τίτλο A journey through Albania & other provinces of Turkey, που περιλαμβάνει δύο χορευτικές παραλλαγές.

Του ήδη πολύ γνωστού μας, από προηγούμενη αναφορά τραγουδιστή της όπερας Guillaume Andre Villoteau, Description de l' Egypte (Παρίσι 1823-26). Ανάμεσα σε πολλές πληροφορίες για τη μουσική των Αιγυπτίων και των άλλων λαών της περιοχής, παραθέτει και ένα κεφάλαιο για την Ελληνική μουσική, καθώς και τις καταγραφές δύο αστικών μελωδιών των Ελλήνων της εκεί κοινότητας.

Του Leopold Schefer, με τίτλο "Palmerio" (1823), όπου περιγράφονται Ελληνικά μουσικά όργανα, διάφορες γνώμες για την Ελληνική μουσική, ενώ παρατίθενται 9 μουσικές καταγραφές.

Του R. Gironi, με τίτλο Il costume dei Greci –τα ενδύματα των Ελλήνων (1824), στο οποίο έργο δημοσιεύεται μια παραλλαγή του χορού– μελωδία Ρωμαίικα με τίτλο Musica Greca.

Του Gottfried Weber (1824), το περιοδικό για μουσικούς Cecilia, στο οποίο εμπεριέχονται δύο καταγραφές.

Του Otto Magnus Baron von Stackelberg, (Ρώμη 1826), με τίτλο Der Apollotempel zu Bassae in Arkadien – ο ναός του Απόλλωνος στις Βάσσες της Αρκαδίας, στο οποίο δημοσιεύει και 10 ελληνικές μελωδίες.

Πιθανόν σ' αυτό να τον βοήθησε ο Έλληνας λόγιος και συνθέτης Κ. Νικολόπουλος που ζούσε στο Παρίσι και καταγόταν από την γειτονική Ανδρίτσαινα.

Του Mebold-Schott, (1827) με τίτλο Taschenbuch fur Freunde der Geschichte GRIECHISCHEN VOLKES, όπου περιέχονται πατριωτικά ποιήματα και η παρτιτούρα από έναν Ύμνο του Υψηλάντη (πρόκειται για το "*Φίλοι μου συμπατριώται*").

Του Karl Iken (1827), με τίτλο Eunomia, όπου εκτός από τις πολύτιμες πληροφορίες που περιέχει περί της ελληνικής λογοτεχνίας της εποχής του, παραθέτει αρκετά δημοτικά και λόγια ποιήματα και τέλος μερικές ελληνικές μελωδίες. Ο Iken εξέδωσε και άλλα δύο βιβλία αναλόγου ενδιαφέροντος την "Leukothea" (1825) και το "Hellenion".

Του J.D. Elster (1828) με τίτλο "*Το τάγμα των Φιλελλήνων*", όπου περιλαμβάνει ένα Κλέφτικο σκοπό χωρίς κείμενο.

Του Daniel H. Sanders (1844), με τίτλο Das Volksleben der Neugriechen, δηλ. Ο λαϊκός βίος των Νεοελλήνων, όπου περιέρχονται 68 δημοτικά τραγούδια, 264 δίστιχα καθώς και 16 μελωδίες.

Του C.F. Weitzmann (1855), με τίτλο Geschichte der Griechischen Musik. Στο παράρτημα του έργου, δημοσιεύονται ως επίμετρο, μερικές αρχαίες μελωδίες καθώς και 40 νεοελληνικές, από τις οποίες οι περισσότερες προέρχονται από άλλες δημοσιεύσεις.

Οι μουσικές καταγραφές που έγιναν στον Ελληνικό χώρο, από ξένους περιηγητές, ξεκινούν από τα μέσα του 18ου αιώνα. Μεγάλη αύξηση του αριθμού τους έχομε κατά τους χρόνους της Επανάστασης του 1821, απόρροια του Φιλελληνικού ρεύματος που άνθιζε στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Οι καταγραφές που έκανε ο κάθε περιηγητής

ήταν λίγες σε αριθμό, από διάφορες περιοχές και πολλές φορές αντλημένες από εκδόσεις παλαιότερων επισκεπτών. Αργότερα όμως οι αποστολές αυτές λαμβάνουν περισσότερο επιστημονικό χαρακτήρα, καταγράφονται περισσότερα τραγούδια κάθε φορά και συνήθως από μία περιοχή. Καταγραφές του Γάλλου μουσικολόγου, συνθέτη και παιδαγωγού Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910).

Τα πρώτα ακούσματα Ελληνικής μουσικής αρχίζουν με ένα ταξείδι του στην Αθήνα το 1874. Εντυπωσιασμένος, κατορθώνει να ηγηθεί μιας αποστολής του Υπουργείου Δημόσιας Εκπαίδευσης της χώρας του και έτσι φτάνει το 1875 και πάλι στην Αθήνα. Από τις πρώτες ώρες η ανταπόκριση του ντόπιου περιβάλλοντος στη συλλογή τραγουδιών υπήρξε γενναιόδωρη. Υπηρετικό προσωπικό, στρατιωτικοί, καθηγητές και νέες κοπέλλες της γειτονιάς έσπευσαν να του τραγουδήσουν μελωδίες της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Παράλληλα αρχίζει να παρατηρεί και την εκκλησιαστική μουσική και μυείται στη βυζαντινή παρασημαντική. Στις ταξιδιωτικές του αναμνήσεις περιγράφει διεξοδικά τον τρόπο που γιορτάζουν οι Έλληνες, τα όργανά τους και τους χορούς τους. Μετά από δύο μήνες φτάνει στη Σμύρνη. Η γυναίκα του εκεί Γάλλου υποπροξένου Madame Laffon, Κυπριακής καταγωγής με εξαιρετική φωνή και μουσικές ικανότητες αποδεικνύεται αληθινός θησαυρός. Υπαγορεύει στον Ducoudray αναρίθμητες μελωδίες της ιδιαίτερης πατρίδας της και της Σμύρνης. Επίσης του γνωρίζει και άλλους τραγουδιστές, ψάλτες και κομπανίες της πόλης που κυριολεκτικά τον μαγεύουν. Μετά τη Σμύρνη ταξιδεύει στην Κωνσταντινούπολη και ξανά στην Αθήνα και τα Μέγαρα. Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι εκδίδει τις εντυπώσεις του και τη συλλογή του "30 melodies populaires de Grece & d' Orient". Τα επόμενα χρόνια εκδίδει μελέτες πάνω στην εκκλησιαστική μουσική, συνεχίζει δε να ενδιαφέρεται για την Ελλάδα και σχετίζεται με κύκλους Ελλήνων μουσικών του Παρισιού.

Στον πρόλογο της συλλογής του, αναφέρει ότι περιλαμβάνεται μόνο ένα μικρό μέρος των καταγραφών του και ότι πρόκειται να εκδοθούν περισσότεροι τόμοι με τραγούδια της Κωνσταντινούπολης και άλλων περιοχών, πράγμα που δυστυχώς δεν υλοποιήθηκε. Στις πρώτες 24 σελίδες του βιβλίου του αναλύει τους μουσικούς τρόπους της Ανατολικής μουσικής ενώ μετά από κάθε τραγούδι του ακολουθεί η ταξινόμησή του στον ήχο που ανήκει. Τα τραγούδια της συλλογής είναι ως επί το πλείστον δίστιχα, ερωτικού περιεχομένου. Τις περισσότερες φορές καταγράφει και άλλα δίστιχα που τραγουδιούνται στην ίδια μελωδία και απαρτίζουν το συγκεκριμένο τραγούδι. Μερικά από αυτά είναι μάλιστα κοινά.

Οι καταγραφές του Ducoudray είναι τρόπον τινά διασκευές με εισαγωγές και συνοδεία πιάνου κυρίως δικής του εμπνεύσεως. Όπως είναι φυσικό οι παρατηρήσεις του έχουν αρκετά λάθη και οι καταγραφές του στερούνται τονικής και ρυθμικής ακρίβειας. Πολλές λέξεις παρατονίζονται και άλλα μέτρα υποκρύπτονται στα δίσημα και τρίσημα μέτρα των καταγραφών.

Ε. Με βάση τα προηγούμενα, μερικές παρατηρήσεις σχετικά με την θέση της μουσικής στην οθωμανική κοινωνία

Ποια ήταν η θέση της μουσικής στην Οθωμανική κοινωνία; Πόσα είδη μουσικής υπήρχαν; Ποια ήταν η προέλευση των ειδών αυτών της μουσικής; Τι μουσική έπαιζαν οι λαοί που αποτελούσαν την οθωμανική αυτοκρατορία (τα μιλιέτ) και ποια η σχέση τους με τα υπόλοιπα είδη; Υπήρχαν δάνεια και αντιδάνεια; Ποιοι έπαιζαν τις μουσικές αυτές και με τι μουσικά όργανα; Η μουσική σε ποιους τόπους παιζόταν, σε ποιους τόπους ακουγόταν και ποιοι την άκουγαν; Ποια ήταν η στάση των Οθωμανών στρατογραφειοκρατών, αλλά και του απλού λαού απέναντι της;

Οι απαντήσεις τέτοιων ερωτήσεων που έχουν να κάνουν με τις κοινωνικές και πολιτισμικές πτυχές της μουσικής αυτής, στην Ελλάδα τουλάχιστον είναι παντελώς άγνωστες, ή συχνά διαστρεβλωμένες και λειψές, αφού σχεδόν κανένας μουσικολόγος, ιστορικός, λαογράφος ή κοινωνιολόγος δεν καταπιάστηκε σοβαρά και εξαντλητικά με το όλο θέμα σε βάθος χρόνου. Έτσι λοιπόν όταν γίνεται απόπειρα να δοθούν λεπτομερείς απαντήσεις σε τέτοια ερωτήματα, τότε έρχεται κανείς αντιμέτωπος με ένα σωρό άγνωστα πράγματα. Προβλήματα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μόνα τους θέμα εξερεύνησης, προβλήματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως περιεχόμενα του πλαισίου της Οθωμανικής κοινωνιολογίας, εννοείται πως δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν μόνο υπό το φως των έξωθεν παρατηρήσεων των ξένων παρατηρητών/περιηγητών και αυτό γιατί χωρίς την βοήθεια των ντόπιων πηγών δεν είναι δυνατόν να βγουν συγκεκριμένα και ικανοποιητικά συμπεράσματα. Πάρα ταύτα η παράθεση κάποιων ελαχίστων πληροφοριών, παρατηρήσεων και εντυπώσεων που αναφέρονται σε Ευρωπαϊκές πηγές (περιηγητικά κείμενα) μπορεί να αποβεί χρήσιμη, γι' αυτό θα παραθέσουμε όσες πληροφορίες αυτού του είδους κατορθώσαμε να συλλέξουμε.

Απ' ότι γίνεται αντιληπτό από τα λεγόμενα πολλών περιηγητών που κάνουν λόγο για τους τόπους που παιζόταν μουσική, η μουσική στους Τούρκους ώς επί το πλείστον ακούγονταν εντός των σπιτιών.

Ο Τοντερίνι, ο οποίος τον 18ο αιώνα έμεινε στην Κων/πολη για περίπου 5 χρόνια, αυτό το εξηγεί ώς εξής: "*Το ότι οι καθώς πρέπει άνθρωποι των υψηλών κοινωνικών στρωμάτων θεωρούν ευτελές το να ακούνε μουσική δημοσίως μαζί με άλλους είναι αλήθεια. Ωστόσο, όταν πρόκειται για μουσική που παίζεται με* ***νέι*** *και ακούγεται σε στενό φιλικό κύκλο τα πράγματα είναι διαφορετικά διότι το* ***νέι*** *τιμάται ως ένα μουσικό όργανο υψηλού επιπέδου*".

Η παρατήρηση αυτή μάλλον λειτουργεί διευκρινιστικά και αναφορικά με το ότι το πιο σοβαρό, (βαρύ) είδος μουσικής ακουγόνταν σε ειδικές ομιγήρεις και ειδικούς χώρους. Αντιθέτως η μουσική που μπορούσε να ακουστεί οπουδήποτε και ενώπιον πολύ κόσμου θα πρέπει να θεωρείτο ως πιο ελαφριά (μη σοβαρή) και χονδροειδής.

Εντούτοις σύμφωνα με τα όσα προκύπτουν από την σύνθεση όλων των εν λόγω παρατηρήσεων γίνεται αντιληπτό πως ακόμη και αυτοί που ήθελαν να ακούσουν μουσική για λόγους διασκέδασης ή για να περάσουν την ώρα τους προτιμούσαν τα σπίτια τους ή τα σπίτια κάποιων φίλων τους.

Η μουσική παιζόνταν ή εκ μέρους κάποιου προσώπου της οικογενείας, ή –στην περίπτωση των ευπόρων μουσικόφιλων– εκ μέρους υπηρετών και παλλακίδων, ή εκ μέρους συγκροτημάτων που καλούνταν στο σπίτι έναντι αμοιβής, πράγμα που θυμίζει βυζαντινά, ρωμαϊκά, ακόμα και αρχαιοελληνικά συμπόσια[5].

Πάνω στο θέμα αυτό σώζονται πολλές αλληλοεπαληθευόμενες μεταξύ τους παρατηρήσεις. Ο Σιέρ Πουλέ, που έγραφε το 1668, αφού αναφέρει ότι ο ταμπουράς είναι ένα πολύ αγαπημένο από τους Τούρκους μουσικό όργανο (...) λέει πως μεταξύ των παιδιών των καλών οικογενειών δεν υπάρχει ούτε ένα που να μην ξέρει να παίζει αυτό το μουσικό όργανο.

Ενώ ο Θέβενο, που έγραφε το 1686, μας αφηγείται το πως περνούσε ένας Τούρκος τον ελεύθερο χρόνο του, ως εξής: "*Οι Τούρκοι όταν είναι μόνοι στο σπίτι ή κοιμούνται, ή καπνίζουν, ή παίζουν ένα έγχορδο μουσικό όργανο που το λένε* ***ταμπούρ***".

Ο Κορνέιγ Λε Μπρουιν, λίγο πολύ αναφέροντας τα ίδια πράγματα λέει: "*(οι Τούρκοι) Όταν είναι στο σπίτι και δεν έχουν δουλειά να κάνουν, ή κάθονται στα σεντέρια (μιντέρια) τους και καπνίζουν τα τσιμπούκια τους, ή παίζουν ένα τρίχορδο μουσικό όργανο*".

Από τους περιηγητές του 18ου αιώνα, ο Μπλαινβίλ αναφέρει πως: "*οι Τούρκοι τραγουδούν και παίζουν τα τραγούδια τους, ή όπως οι Ισπανοί κάτω από τα παράθυρα των αγαπημένων τους, ή στα σπίτια τους, καθήμενοι πάνω σε μιντέρια*"[6].

Το να έχει κανείς μουσικούς ως μόνιμους υπηρέτες μέσα στο σπίτι ήταν κάτι που παρατηρούνταν μόνο στους κύκλους του σαραγιού και των πασάδων.

Αυτοί για τους οποίους ο Τοντερίνι λέει πως για να διασκεδάσουν αποκτούσαν δούλους και από τα δύο φύλα (, ήταν εύπορα άτομα από υψηλές κοινωνικές τάξεις και επώνυμοι Τούρκοι στρατογραφειοκράτες.

Τα σπίτια που η λαίδη Μόντεγκιου στις αρχές του 18ου αιώνα είχε δει να έχουν συγκροτήματα μουσικών και οργανοπαιχτών ήταν όλα σπίτια σαντραζάμηδων, βεζύρηδων και πασάδων. Οι βεζύρηδες και οι πασάδες όταν διορίζονταν να υπηρετήσουν σε περιοχές εκτός της Κων/πόλεως, έπαιρναν μαζί τους όχι μόνο το υπό την δοίκησή τους συγκρότημα **Μεχτέρ** αλλά και τα προσωπικά τους συγκροτήματα μουσικής.

Ο Ντόχσον λέει ότι, επειδή οι Τούρκοι θεωρούσαν απρεπές για την θρησκεία τους το να έχουν μόνιμους οργανοπαίχτες στα σπίτια τους, αυτό συνέβαινε κατ' εξαίρεση μόνο στην περίπτωση των σουλτάνων.

Οι οικογένειες που όπως προείπαμε θεωρούσαν αμαρτία κάτι τέτοιο, όταν σε ειδικές περιπτώσεις ήθελαν να διασκεδάσουν, καλούσαν στα σπίτια τους οκταμελή ή δεκαμελή συγκροτήματα αποτελούμενα από Μουσουλμάνους, Χριστιανούς, Αρμένιους ή Εβραίους μουσικούς.

---

5. Επομένως οι Τούρκοι φαίνεται πως από νομάδες πολεμιστές, αστικοποιήθηκαν και υιοθέτησαν πρακτικές της αυτοκρατορίας που κληρονόμησαν.

6. Βεβαίως από μαρτυρίες και άλλων περιηγητών, αλλά και ζωγραφικές παραστάσεις (γκραβούρες), γνωρίζουμε ότι το ίδιο έκαναν και οι ρωμηοί, τόσο κατά την περίοδο της Οσμανοκρατίας, όσο και και την εποχή του *Ερωτοκρίτου* του Βιτσέντζου Κορνάρου, την βυζαντινή, ακόμα και την εποχή του Αθηναίου, όπως μας περιγράφει στους *Δειπνοσοφιστές*.

Έτσι λοιπόν κανείς άλλος εκτός από τους Ουλεμά και τους υπερβολικά θρησκόληπτους δεν είχε πρόβλημα με το να παίζεται μουσική στο σπίτι του.

Μόνο που, όταν θα παιζόταν μουσική, προτιμούσαν ένα από τα πιο απομακρυσμένα από τον δρόμο δωμάτια του σπιτιού έτσι ώστε να μην ακούγονται έξω, μάλιστα ο βαρώνος Ντε Τοτ τον 18ο αιώνα αφηγείται μια τέτοια περίπτωση.

Εξάλλου, όσο σημαντικό είναι το θέμα γύρω από τους τόπους που παιζόταν και ακουγόταν η μουσική στην Οθωμανική αυτοκρατορία, άλλο τόσο είναι σημαντικό και το θέμα της ιδιότητας (επαγγέλματος) του μουσικού.

Τα όσα έχουν γραφεί για το θέμα αυτό, κυρίως από ξένους περιηγητές, άλλοτε είναι εξ απαλών ονύχων ειδομένα και άλλοτε είναι πολύ προκατειλειμμένα. Μεταξύ αυτών αξίζει να μνημονευτεί η παρατήρηση του Γάλλου περιηγητή του 18ου αιώνα Γκάους.

Ο Γκάους, αφού αναφέρει πως οι ανατολίτες έχουν μια εκ γενετής ευαισθησία απέναντι στην μουσική και πως την αγαπούν με το που την ακούν, καθώς και το ότι τόσο ένας Ρωμηός, όσο και ένας Τούρκος, ανεξαρτήτως της κοινωνικής του προέλευσης, ποτέ δεν θα έμενε απαθής απέναντι σε ένα όμορφο μουσικό άκουσμα, συνεχίζει διευκρινίζοντας: "*... Παρ' όλα αυτά, αντίθετα με αυτό που παρατηρείται σε εμάς (εννοεί τους Δυτικούς), η αγάπη τους για την μουσική ποτέ δεν είναι τέτοια ώστε να γίνει ένα πάθος που θα τους κάνει να της αφοσιωθούν ολοκληρωτικά...*".

Από τα λόγια αυτά δίνεται η εντύπωση πως οι Οθωμανοί υπήκοοι, δεν σκέπτονταν την μουσική σαν επάγγελμα.

Το έτος 1790 περίπου, ο πρέσβης της Αγγλίας στην Κων/πολη Τζέιμς Νταλλαγουέι αναφέρει πως: "*... οι Τούρκοι παρότι για λόγους ιδίας ευχαρίστησης μαθαίνουν μουσική, ποτέ δεν παίζουν εκτός των σπιτιών τους και των πολύ στενών φιλικών ομιγήρεων...*".

Επομένως, ακόμη και αυτοί που είχαν έφεση στην μουσική, την σχέση τους με την τέχνη αυτή την διατηρούσαν εντός των ορίων ενός χόμπυ (μερακιού-ερασιτεχνικού ενδιαφέροντος).

Οι παρατηρήσεις αυτές πρέπει να απηχούν, σε μεγάλο βαθμό, την πραγματικότητα και αυτό διότι η μουσική στους Τούρκους παιζόταν ώς επί το πλείστον, σαν μέρος θρησκευτικών, μυστικιστικών (τασαββούφ) και στρατιωτικών δραστηριοτήτων.

Οι ασχολούμενοι με το είδος μουσικής που αποσκοπούσε απλώς στο να περνάει κάποιος ευχάριστα την ώρα του και στην διασκέδαση, κατά πάσα πιθανότητα είχαν την ασχολία αυτή ως κάτι επιπρόσθετο στην κυρίως επαγγελματική τους ασχολία, που σίγουρα ήταν διάφορη της μουσικής.

Η μετατροπή της μουσικής, επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας, σε κύρια ενασχόληση και επάγγελμα, συνέβη μόλις προς τα τέλη του 19ου αιώνα, την εποχή δηλαδή που άρχισε να διαμορφώνεται μια κάστα επαγγελματιών μουσικών.

Πριν την εποχή αυτή όσοι είχαν την μουσική ως βιοποριστική ενασχόληση θα πρέπει να αποτελούσαν ένα πολύ μικρό μέρος των όσων ασχολούνταν με την μουσική στην αυτοκρατορία και αυτό προκύπτει και από το γεγονός ότι η συντεχνία των μουσικών ήταν από τις μικρότερες αριθμητικά σε μέλη.

Όμως, μπορεί να υποθέσει κανείς πως και μεταξύ αυτών, των ελαχίστων μελών

της συντεχνίας της μουσικής, οι περισσότεροι δεν θα πρέπει να είχαν την μουσική ως εφόρου ζωής επάγγελμα αλλά ως μια βιοποριστική ενασχόληση κάποιων μόνο περιόδων της ζωής τους.

Ο Αμπντουλχάκ Σινασή Χισάρ, του οποίου οι παρατηρήσεις προεκτείνονται μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, –την περίοδο δηλαδή των καφέ αμάν και των καφέ σαντάν–, για το θέμα των μουσουλμάνων Τούρκων μουσικών/οργανοπαιχτών και το ακροαματικό κοινό τους δίνει τις εξής πληροφορίες:

> "*Οι ασχολούμενοι με την μουσική και οργανοπαιξία καλλιτέχνες, σε εκείνους τους καιρούς, παρότι βρισκόμενοι σε ένα τόσο πρόσφορο για την τέχνη τους περιβάλλον, ήταν, ξανά, θύματα της φοβερής, σε εμάς, τύχης των καλλιτεχνών. Επειδή όλοι τους είχαν μείνει μόνοι μέσα σε μια γενικότερη ανοργανωσιά, επειδή παρουσίαζαν μια διόλου ευχάριστη αντιπαλότητα μεταξύ τους και επειδή δεν αλληλοσυμπαθιόντουσαν, ενώ είχαν δώσει τον εαυτό τους στην τέχνη τους εντούτοις δεν είχαν βρει κάποιο τρόπο να εξασφαλίσουν τα προς το ζειν δια της τέχνης τους. Και όλοι είχαν άλλες δουλειές και ενασχολήσεις. Οι περισσότεροι έβγαζαν τα προς το ζειν δια της υπαλληλίας στις δημόσιες υπηρεσίες.* ***Υπήρχε, εκτός από αυτούς, και μια αποτελούμενη κυρίως από Χριστιανούς ομάδα επαγγελματιών που αποκαλούνταν από το κοινό απλώς ως οι οργανοπαίχτες.*** *Αυτοί ενώ, όταν τους καλούσαν κάπου να παίξουν, τύγχαναν σοβαρής υποδοχής και καλής πληρωμής δεν γινόντουσαν αποδεκτοί στο ίδιο τραπέζι με τους καλεσμένους αλλά τους ετοίμαζαν ένα ξεχωριστό τραπέζι έτσι ώστε να καθήσουν μεταξύ τους.*"

Όπως αναφέρει και ο σύγχρονος Τούρκος εθνομουσικολόγος Μπιουλέντ Ακτσοϋ, το ενδιαφέρον στα παραπάνω είναι, το ότι οι περισσότεροι από τους μουσικούς δεν ήταν μουσουλμάνοι.

Είναι γνωστό πως ως αποτέλεσμα του εντός της Οθωμανικής κοινωνίας διαχωρισμού των γυναικών και των αντρών μέσω της έννοιας και πραγματικότητας του χαρεμιού που ανάγκασε τις γυναίκες να αντιμετωπίσουν οι ίδιες τις ανάγκες μουσικής και διασκέδασης που είχαν, υπήρξαν αμέτρητες γυναίκες-μουσικοί αλλά και πολλές συνθέτριες.

Λόγω του ότι ο παλαιός τρόπος ζωής συνεχίστηκε μέχρι τις αρχές του αιώνα που φεύγει, η σχέση των γυναικών με την μουσική γίνεται αντιληπτή και από τις εκδόσεις και τα ντοκουμέντα του πρόσφατου παρελθόντος. Ένα από τα θέματα που διέγειρε την περιέργεια των ξένων περιηγητών, που έρχονταν από τις χριστιανικές χώρες της Ευρώπης όπου δεν υπήρχαν τέτοια έθιμα στην καθημερινότητα τους, ήταν και το τι έκαναν οι γυναίκες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας όταν δεν είχαν δουλειά. Οι παρακάτω παρατηρήσεις και τα ψυχία πληροφοριών μπορεί να φανούν ενδιαφέροντα όχι επειδή μιλούν για πράγματα εντελώς άγνωστα αλλά επειδή αποτελούν μια μαρτυρία για καιρούς πολύ μακρινούς από τους δικούς μας.

Στο γραμμένο το 1557 αγνώστου συγγραφέως ταξιδιωτικό κείμενο "*Βουαγιάζ ντε Τουρκιγιά*" παρουσιάζεται το πως διασκέδαζαν οι γυναίκες σε έναν γάμο.

Βλέπουμε λοιπόν ότι μεταξύ των γυναικών δεν υπήρχαν καθόλου άντρες. Η μετά μουσικής διασκέδαση και ο χορός διαρκούσε μέχρι το πρωί.

Οι άρπες [μάλλον εννοεί τα τσενγκ], οι κιθάρες [μάλλον εννοεί τα ούτια;], τα φλάουτα [προφανώς τα νέυ;] και όλοι οι τραγουδιστές ήταν γυναίκες.

Τον ίδιο πάλι αιώνα ο Φιλίπ ντε Φρεσνέ Καναγιέ σημειώνει πως όλες οι Οθωμανές ήξεραν να τραγουδούν και να παίζουν ντέφι.

Η λαίδη Μόνταγκιου που βρισκόνταν την περίοδο 1717-1718 στην Κων/πολη και ο Ζαν-Κλωντ Φλασέ που έγραφε το 1766, λένε πως οι γυναίκες όταν δεν είχαν δουλειά περνούσαν τον καιρό τους εκτός από τις χειροτεχνίες, όπως το ράψιμο και το κέντημα και με την εκμάθηση μουσικών οργάνων.

Ο Φλασάτ μάλιστα τις ενασχολήσεις-αρετές των οθωμανίδων τις απαριθμεί ως εξής: "*μουσική, χορός, όμορφη φωνή και κατασκευή απλών σπιτικών φαρμάκων*".

Ο Φλασάτ αναφερόμενος σ' αυτό το θέμα λέει πως οι νέες κοπέλλες γνώριζαν πολύ καλά, ότι με το να τραγουδούν και με το να παίζουν μουσικά όργανα για τέρψη των συζύγων τους εντός των σπιτιών τους, είχαν ένα προτέρημα, βάσει του οποίου μπορούσαν και προέβαλλαν τον εαυτό τους καλύτερα.

Ο γνωστός πίνακας του Ιαοτάρ που απεικονίζει μια γυναίκα γυναίκα να παίζει ταμπούρ στον σύζυγό της ζωντανεύει πολύ χαρακτηριστικά αυτή την παρατήρηση.

Ο Γάλλος περιηγητής Σιε ντιου Μοντ το 1691 σε γράμμα που έστειλε από την Σμύρνη, έγραφε: "... *Όλες οι γυναίκες εδώ παίζουν πολύ όμορφα* ***σαντούρι***. *Η κυρίως διασκέδασή τους στα σπίτια είναι αυτή*".

Και ο Σερ Τζαίημς Πόττερ που βρίσκονταν στην Κων/πολη ως πρέσβης της Αγγλίας, έλεγε πως: "*οι γυναίκες είναι πολύ ικανές στο να τραγουδούν και να χορεύουν αλλά αυτό το κάνουν μόνο στον ελεύθερο χρόνο τους και μεταξύ τους,όταν είναι στα σπίτια τους*".

Ο μόνος περιηγητής που γράφει πως οι οθωμανίδες δεν ασχολούνταν με την μουσική είναι ο Σούλζερ. Ο Σούλζερ όταν κάνει λόγο για την αγάπη των Τούρκων και Ρωμηών του Έφλακ στην μουσική, αφηγείται τα αισθήματα και τις παρατηρήσεις του ώς εξής: "*... οι οθωμανίδες δεν ασχολούνται με την μουσική, όμως, μεταξύ των γυναικών αυτές που τραγουδούν είναι μόνο οι Χριστιανές. Οι Τουρκάλες όχι μόνο δεν τραγουδούν αλλά ούτε το πρόσωπο τους δείχνουν. Στο Έφλακ είχα γνωρίσει μια Ρωμηά που την έλεγαν* ***Σοφία***. ***Αυτή η γυναίκα ήταν πολύς καιρός που είχε κάνει στην Κων/πολη φήμη με την φωνή της. Εγώ, όμως, περισσότερο από τα τραγούδια της εντυπωσιάστηκα με τον θαυμασμό που της έδειχναν οι Ρωμηοί ακροατές της. Η εν λόγω γυναίκα αφού είχε τέτοια φήμη στην Κων/πολη και είχε πάει στο Βουκουρέστι να τραγουδήσει ενώπιον κόσμου μάλλον θα πρέπει να ήταν επαγγελματίας τραγουδίστρια...***".

Αυτό που κατά πάσα πιθανότητα θέλει να μας πει ο Σούλζερ είναι ότι δεν υπήρχαν μουσουλμάνες επαγγελματίες τραγουδίστριες, παρά μόνον Χριστιανές. Η παρατήρηση του μπορεί να μνημονευθεί εξ απόψεως της επισήμανσής του, ότι οι γυναίκες που τραγουδούσαν δημοσίως ήταν ώς επί τω πλείστον μη μουσουλμάνες, δηλαδή είτε Ρωμηές, είτε Αρμενοπούλες, είτε Εβραίες κ.λπ.

Κάποιες από τις πληροφορίες που μπορούν να δοθούν στο κεφάλαιο αυτό είναι

και οι σχετιζόμενες με το θέμα των σχέσεων του Οθωμανικού σαραγιού με την μουσική.

Ο Τοντερίνι που υπήρξε ένας από τους καλύτερους παρατηρητές μεταξύ των περιηγητών οι οποίοι επισκέφθηκαν την Οθωμανική αυτοκρατορία, αναφερόμενος στις σχέσεις της Οθωμανικής αυλής με τους μουσικούς γράφει τα εξής: "... *Στο σαράι υπάρχουν πολλά μουσικά όργανα δωματίου για τον σουλτάνο. Όλοι οι μουσικοί του σαραϊγιού είναι Τούρκοι και μερικές φορές την εβδομάδα για να διασκεδάσουν τον σουλτάνο παίζουν μουσική. Επίσης, υπάρχουν και εκτός του σαραϊγιού ταλαντούχοι μουσικοί με μόνιμο μηνιαίο μισθό μεταξύ των Ρωμηών, των Αρμενίων και των Εβραίων που καλούνται στο σαράι μια δύο φορές τον μήνα για να διασκεδάσουν τον σουλτάνο.*"

Αυτές οι πληροφορίες αποκαλύπτουν ότι επί σουλτάνου Αμπνουλχαμίτ του Α', οι μουσικοί είχαν μηνιαίο μισθό. Ο αξιομνημόνευτος Οθωμανός ιστορικός Ισμαήλ Χακκή Ουζούντσαρσηλη ερευνώντας τα βιβλία εξόδων του παλατιού είχε δείξει πως μετά το 1795 (περίοδος του Σελίμ του Γ') το παλάτι είχε αφήσει την πρακτική της πληρωμής των μουσικών μόνο με δώρα και είχε προχωρήσει στην μηνιαία επ' αμοιβή απασχόλησή τους.

Αυτοί οι μουσικοί λόγω του ότι ήταν μισθωτοί και σε ενταταλμένη υπηρεσία, εντάσσοντο στις μουσικές συνάξεις του σαραγιού σε τακτά χρονικά διαστήματα. Σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα μπορεί να υποτεθεί πως κάτι παρόμοιο θα πρέπει να ίσχυε όχι μόνο επί Αμπνουλχαμίτ του Α', αλλά και επί των εποχών των μεταγενέστερων σουλτάνων διαδόχων του.

Όμως και μια άλλη καταγραφή γύρω από την μουσική του σαραϊγιού είναι σχετική με το θέμα του πότε οι σουλτάνοι άκουγαν μουσική.

Ο ντ' Οχσόν ο οποίος είχε υπηρετήσει για πολλά χρόνια στην Σουηδική πρεσβεία της Κων/πολης ως διερμηνέας και ειδήμων σύμβουλος, το 1788 αφού παρέχει μια ιστορική πληροφορία σύμφωνα με την οποία σουλτάνοι όπως ο Μπαγιαζήτ ο Β', ο Σελήμ ο Β', ο Μουσταφά ο Α', ο Μουράτ ο Δ', ο Ιμπραζήμ, ο Μεχμέτ ο Δ' και ο Μαχμούτ ο Α' δεν έτρωγαν ποτέ χωρίς την συνοδεία μουσικής, επικουρικά λέει ότι: "... *Η ακρόαση μουσικής ακόμη και σήμερα είναι μια πράξη συμπεριλαμβανομένη στο πρωτόκολο του σαραγιού. Ενώ ο σουλτάνος τρώει φαΐ σε ένα από τα κιόσκια του σαραϊγιού, το υπό τις διαταγές του ευρισκόμενο συγκρότημα μουσικής είναι ανά πάσα στιγμή έτοιμο τα παίξει γι' αυτόν.*"

Άλλη μια καταγραφή που άπτεται του θέματος των σχέσεων του σαραγιού με τους μουσικούς μας έρχεται από τον 17ο αιώνα.

Ο Οτταβιάνο Μπον που έγραφε το 1650 έλεγε πως, οι γελωτοποιοί, οι ταχυδακτυλουργοί, οι παλαιστές, οι μίμοι και οι μουσικοί μπορούσαν να μπανοβγαίνουν στο σαράι όποτε ήθελαν, αρκούμενοι και μόνο στην άδεια του Κουλ της πύλης.

Όμως, ο Μπον διευκρινίζει, πως κατά την γνώμη του το φαινόμενο αυτό είχε τον λόγο του στο ότι οι άνθρωποι αυτοί θεωρούνταν κατώτεροι, δηλαδή ένα είδος υπηρετών που δεν χρειάζονταν κάποιο ιδιαίτερο τυπικό για την παρουσίασή τους στον σουλτάνο.

Στα Οθωμανικά πανηγύρια η μουσική είχε μια πολύ σημαντική θέση. Ευτυχώς οι ζωγράφοι και οι χαράκτες της εποχής έχουν περιγράψει, με τα έργα τους, τα πανηγύ-

ρια αυτά, τόσο στην Ρούμελη, όσο και στην Ανατολία, ενώ πολλοί περιηγητές και παρατηρητές έχουν αφηγηθεί τις επιδείξεις (παιχνίδια) που γίνονταν και τις τέχνες που εκτίθονταν σε αυτά τα πανηγύρια. Όμως, παραταύτα, οι πληροφορίες γύρω από το είδος των μελωδιών που συνόδευαν τις επιδείξεις αυτές είναι πενιχρές.

Γι' αυτό τον λόγο εδώ θα 'πρεπε να παρατεθεί μια πληροφορία για ένα από τα παιχνίδια-επιδείξεις αυτά που είχε το όνομα **Μορέσκα**. Ο Λαμπόρντ έχει γράψει χοντρικά τις νότες –με γράμματα– ενός μουσικού κομματιού που συνόδευε τον εν λόγω χορό. Αυτό είναι ένα **ΡΑΣΤ ΠΕΣΡΕΦ**. Η μελωδία είχε παιχθεί με πνευστά, κατά πάσα πιθανότητα με ζουρνάδες. Ο **Μορέσκα** ήταν ένας ένας χορός από το Μαγκρέμπ της Βορείου Αφρικής.

Στους Άραβες που είχαν γίνει Χριστιανοί και είχαν εγκατασταθεί στην Ισπανία μέχρι τις αρχές του 17ου αιώνα είχε δωθεί το όνομα Μορίσκος.

Το όνομα λοιπόν του χορού προέρχεται από την λέξη αυτή. Ο χορός των Μορίσκος έχει χορευτεί πολύ στην μεσαιωνική Ευρώπη, αλλά και στην Οθωμανική αυτοκρατορία, επιβιώνοντας μέχρι τις ημέρες μας στην Τουρκία. Ειδικά στα Οθωμανικά πανηγύρια ήταν ένα από τα παιχνίδια-επιδείξεις που τύγχαναν της μεγαλύτερης απήχησης.

Η πληροφορία που αναφέρει ο Λαμπόρντ, μας δίνει την δυνατότητα να πάρουμε μια ιδέα για την άγνωστη μουσική αυτού του χορού.

Βιβλιογραφικές σημείωσεις για τα παραπάνω και εκτός των B. Aksoy και K. Σιμόπουλου:

Βλπ. Αμπντουλχάκ Σινασή Χισάρ, *Φεγγάρια του Βοσπόρου*, τέταρτη έκδοση, εκδόσεις Οτουκέν, Ιστάνμπουλ 1978, σελ. 47-48.

Βλπ. Λαίηδη Μόνταγκιου, επιστολή με ημερομηνία 1 Απριλίου 1717

Βλπ. Ισμαήλ Χακκή Ουζούντσαρσιλη, *Η μουσική στα σαράϊγια των καιρό των Οθωμανών*, Μπελλετέν, τόμος XLI, αριθμός161, Ιανουάριος 1977.

Βλπ. Ρεφίκ Αχμέτ Σεβένγκηλ, *Οι πρώτες μας συναντήσεις με την τέχνη της όπερας*, σελ. 7.

Βλπ. Μετίν 'ντ, σελ. 188-189. σ. 155.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από τις αρχές του 18ου αιώνα η οθωμανική αυτοκρατορία άρχισε να χάνει την παλιά της δύναμη και να συρρικνώνεται ολοένα και περισσότερο. Τα πρώτα σημεία παρακμής παρατηρήθηκαν στο στρατό, ύστερα στον πολιτικό και στη συνέχεια στον κοινωνικό τομέα. Η κατάσταση επιδεινώθηκε ακόμα πιο πολύ στη πρώτη και δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα, και από "*ένδοξη*" αυτοκρατορία, κατάντησε "ο μεγάλος ασθενής". Τα αποτελέσματα αυτής της παρακμής τελικά έθιγαν και τα συμφέροντα των χριστιανικών πληθυσμών, οι οποίοι τότε αποτελούσαν ένα πολύ σημαντικό τμήμα της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Για το λόγο αυτό τα χριστιανικά κράτη της Ευρώπης αποφάσισαν να συμπαρασταθούν τους ομοθρήσκους τους, που βρισκόταν στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας ειδικά δε μετά την Ελληνική Επανάσταση του 1821. Το διάβημα που έκαναν για το σκοπό αυτό το αποδέχτηκε ο σουλτάνος και στις 3 Οκτωβρίου του 1839 ο τότε υπουργός των Εξωτερικών Ρεσίτ Πασά ανακοίνωσε το Χάττι Χουμαγιούν με το οποίο εξασφαλίζονταν διάφορα προνόμια στους χριστιανούς οθωμανούς υπηκόους της αυτοκρατορίας. Το γεγονός αυτό πολλοί Τούρκοι οθωμανοί διανοούμενοι το χαιρέτησαν με μεγάλη ικανοποίηση, όχι βέβαια γιατί οι χριστιανοί απαλλάσσονταν από το συστηματικό κατατρεγμό του κράτους, αλλά γιατί άνοιγε το δρόμο να διεκδικήσουν και οι μη χριστιανοί υπήκοοι παρόμοιες ελευθερίες. Επικεφαλής της ομάδας των διανοουμένων τάχθηκε ο υπουργός των Εξωτερικών Ρεσίτ Πασά, ο οποίος ήταν υποστηρικτής μιας ευρύτερης πολιτικής και κοινωνικής μεταρρύθμισης στη χώρα του. Οι ενέργειες άρχισαν από τον τομέα της εκπαίδευσης. Με την πρωτοβουλία του Ρεσίτ Πασά δόθηκαν υποτροφίες σε νέους που ήθελαν να σπουδάσουν στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στο Παρίσι. Οι νέοι αυτοί επέστρεψαν πίσω και έγιναν οι φορείς της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης. Παρόμοια ανοίγματα προς την Ευρώπη έκαναν πολλοί συγγραφείς και λογοτέχνες.

Ειδικά στο χώρο της λογοτεχνίας, οι πρώτες ενέργειες για τον εξευρωπαϊσμό της έγιναν από το Σιναστή, σύντομα όμως τον ακολούθησαν και άλλοι, όπως ο Ζιγιά Πασά και ο Ναμίκ Κεμάλ. Οι τρεις αυτές προσωπικότητες, οι οποίες πρωτοστάτησαν στην αναγέννηση της τουρκικής λογοτεχνίας, θεωρούνται και ιδρυτές της λογοτεχνικής σχολής, "Σχολή του Σινασή-Ζιγιά Πασά και Ναμίκ Κεμάλ". Παράλληλα όμως με τις προσπάθειες του εξευρωπαϊσμού, η οθωμανική/τουρκική λογοτεχνία συνέχισε και το δρόμο της απλοποίησης που άρχισε από τις αρχές του 18ου αιώνα. Η νεώτερη οθωμανική/τουρκική λογοτεχνία, η οποία όπως είπαμε άρχισε να δημιουργείται μετά τις μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ, δεν έμεινε σταθερή και αμετάβλητη, όπως την οραματίστηκαν οι δημιουργοί της, αλλά εξελίχτηκε ακολουθώντας τέσσερις διαφορετικές μορφές:

α) Τη λογοτεχνία της Αναγέννησης (1860-1896)

β) Τη λογοτεχνία του Σερβέτι Φουνούν (1896-1901)

γ) Την Εθνικιστική λογοτεχνία (1908-1940) και

δ) Τη Σύγχρονη Τουρκική Λογοτεχνία (1940-)

Το αυτό συνέβη και με τον εξευρωπαϊσμό της μουσικής μέσω του Ιταλού μαέστρου Donizetti, όπως προαναφέρθηκε.

Έτσι λοιπόν, συμπερασματικά και κλείνοντας την παρούσα διατριβή αναφορικά με τις κοινωνικοϊστορικές δομές της μεταβυζαντινής λόγιας αστικής μουσικής και τραγουδιού της Μ. Ασίας, που πλέον στη μουσικολογία ονομάζεται Κλασσική οθωμανική/Τουρκική μουσική, καθώς και των επιρροών της, ένθεν και ένθεν των πολιτισμών, θα καταλήξουμε στο ότι είναι ένας τομέας ο οποίος δυστυχώς δεν έχει ερευνηθεί σε βάθος, παρά μόνον επιφανειακά, συνάμα δεν έχει τονιστεί πλήρως η προσφορά της μουσικής και του τραγουδιού αυτού, τόσο από τους Έλληνες όσο και από τους Τούρκους.

Αυτό συνέβη διότι τα νέα κράτη που δημιουργήθηκαν με την πτώση της οθωμανικής αυτοκρατορίας και κυρίως το νεοΕλληνικό και το νεοΤουρκικό, δεν ήθελαν άλλου είδους λαϊκές εκφράσεις πλην του δυτικού προτύπου που αναμάσαγαν. Έτσι, στην Κεμαλική Τουρκία ο αμανές κυνηγήθηκε ως ξενόφερτο είδος, οι Ζεϋμπέκηδες εξοντώθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα, οι Ασίκηδες, –όσοι δεν εξοντώθηκαν–, περιορίστηκαν στα καφενεία τους, οι Δερβίσηδες διώχθηκαν μετά μανίας από το επίσημο Ισλάμ λόγω των θεοσοφικών τους αντιλήψεων έως εξαφανίσεως και σήμερα παρουσιάζονται μόνο ως φολκλόρ για εξυπηρέτηση άλλων σκοπών.

Μάλιστα ο επίσημος ιδεολόγος τους τουρκικού εθνικισμού Ziya Gökalp, έγραφε σχετικά: "*... πριν εισχωρήσει η ευρωπαϊκή μουσική στην πατρίδα μας, συνυπήρχαν δύο είδη μουσικής. Από την μία πλευρά η Βυζαντινή Ανατολική μουσική που μας την έφερε ο Farabi και από την άλλη η συνέχεια των Τουρκικών λαϊκών μουσικών. Η Ανατολική όπως και η Δυτική μουσική γεννήθηκαν από την αρχαία Ελληνική μουσική. Μέσω του farabi με την επιθυμία των σαραγιών, μεταφέρθηκε η άρρωστη αυτή μουσική (εννοείται η Ελληνική) στους Άραβες και τους Πέρσες. Από την άλλη μεριά, η Ορθόδοξη, η αρμένικη και η Συριακή εκκλησία και οι συναγωγές, πήραν την μουσική αυτή από το Βυζάντιο. Άραγε από αυτές, ποια είναι η εθνική μας μουσική;... η ανατολική μουσική είναι άρρωστη και μη εθνική*"[1].

Η ανατολική λοιπόν μουσική για τους Τούρκους εθνικιστές είναι ξένο είδος, έλκει την καταγωγή της από τους Έλληνες και θεωρείται μη εθνική, για τους δε Έλληνες εθνικιστές είναι ανατολική και ώς εκ τούτου a priori απορριπτέα! ως βάρβαρη!!! Πλήρης σύγχυσις δηλαδή και στις δύο πλευρές παρά τις επί μακρόν φιλότιμες επιστημονικές απόψεις των ιστορικών μουσικολόγων (Rauf Yekta, Σ. Καρά κ.λπ.).

Ξέχωρα όμως από τις περιόδους κρίσεως, φαίνεται πως η οθωμανική Ανατολία παρέμεινε μέχρι και τον 19ο αιώνα με το ξέσπασμα των εθνικών επαναστάσεων, μια χώρα θρησκευτικών ανταλλαγών και πολιτιστικής ανάμιξης, όπου οι διάφορες ομά-

1. Ζίγια Γκιοκάλπ, *Αρχές Τουρκισμού*, εκδ. Κούριερ 2005, μετφ. Αρ. Αμπατζή, σελ. 160.

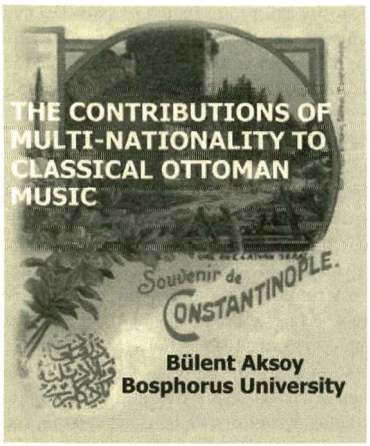
δες συνυπήρχαν σε σημείο τέτοιο που επιτρεπόταν επί παραδείγματι σ' έναν Έλληνα υμνογράφο να είναι ταυτόχρονα και φημισμένος συνθέτης μουσικής του Διβανιού (π.χ. *Πέτρος Πελοποννήσιος-Λαμπαδάριος*), σ' ένα χριστιανό να γίνεται αποδεκτός από τους Μπεκτασί κρατώντας την θρησκεία του, ή σ' έναν άρρωστο μουσουλμάνο να πηγαίνει να γιατρευτεί από έναν θαυματουργό χριστιανό.

Το νεοτουρκικό παράδοξο του αρχικού εξωβελισμού της μουσικής αυτής (*που ευτυχώς σήμερα έχει επανακάμψει πλήρως στην Τουρκία*), συνέβη και στον Ελλαδικό χώρο, όπου όλες οι λαϊκές πολιτιστικές τάσεις που συνέδεαν τον λαό με το παρελθόν του, εκδιώχθηκαν μετά μανίας ως "ανατολίτικες" ή "βλάχικες", από μία νέα ανερχόμενη Βαυαρόπληκτη μερίδα της κοινωνίας, η οποία αλλοιθωρίζοντας προς την Δύση, ήθελε να αποβάλει ως καρκίνωμα το δήθεν "ανατολίτικο" παρελθόν της, πιθηκίζοντας τον δυτικό τρόπο ζωής, ο οποίος βεβαίως δεν μπορούσε να έχει καμμία θέση στον Ελλαδικό χώρο, αφού οι συνθήκες της πουριτανικής-καθολικής, αλλά και καιρικά "*μουντής*" Κεντρικής Ευρώπης που τον δημιούργησαν αυτόν και την κλασική της μουσική δωματίου (δεν θίγω την αξία της κλασικής μουσικής, απλά επισημαίνω τις διαφορετικές συνθήκες που αυτή ευδοκίμησε), δεν μπορεί να έχουν καμμία σχέση με την ψυχοσύνθεση του Έλληνα ή του ανατολικομεσογειακού ανθρώπου του ήλιου, της θάλασσας, των ανοικτών χώρων, που θέλοντας να εκφράσει το ενστικτώδες του Διονυσιακό στοιχείο και την παρόρμησή του, επιθυμεί όταν εκφράζεται να συνεπαίρνεται και να δονείται ολόκληρος, σαν τον Αλέξη Ζορμπά του Νίκου Καζαντζάκη.

Πόσες και πόσες αντιπαραθέσεις δεν συνέβαιναν για τα παραπάνω στα τέλη του περασμένου αιώνα μέσω των εφημερίδων "Ακρόπολις, Ραμπαγάς, Εστία, Το Άστυ, Εθνοφύλαξ, Αιγή, Αιών κ.τ.λ." μεταξύ του Ισίδωρου Σκυλίτση, του Αλέξανδρου Καντακουζηνού, του Νικόλαου Πολίτη, του Άγγελου Βλάχου, του Βλάση Γαβριηλίδη, του Κλεάνθη Τριανταφύλλου, του Ιωάννη Καμπούρογλου, του Δροσίνη, του Καμπά, του Παλαμά και τόσων άλλων λογίων της εποχής, περί της ορθότητας του ποια είναι η δέουσα μουσική για τους νεοέλληνες και ποια μουσική έλκει την καταγωγή της από την αρχαία.

Το αποτέλεσμα όμως όλων αυτών των αντιπαραθέσεων ήταν ο απλός λαός να έρθει σε μεγαλύτερη σύγχυση, να θεωρεί την λόγια μουσική του παράδοση ως "*ανατολίτικη*" και επομένως απορριπτέα, την δε δημοτική του μουσική παράδοση ως "*βλάχικη*" και επομένως και αυτή απορριπτέα ως χαμηλού επιπέδου και ανάξια αξιολογήσεως.

Έτσι λοιπόν η λόγια αστική μεταβυζαντινή μουσική των Ρωμηών/Ελλήνων (*ήδη καλούμενη μουσικολογικά ως κλασσική Οθωμανική*), η οποία θα έπρεπε να θεωρείται και ως Ελληνική/Ρωμαίικη κλασσική μουσική, λόγω άγνοιας και ηθελημένης διαστρέβλωσης των Βαυβαρόπληκτων, κυνηγήθηκε και αποσιωπήθηκε τόσο στον Ελλαδικό χώρο, όσο και στην Τουρκία, με αποτέλεσμα σήμερα να ψάχνει την ταυτότητά της και δυστυχώς να θεωρούμε την εποχή της αναπτύξεώς της ως μουσικό "*μεσαίωνα*" με δήθεν μουσικό κενό, ενώ δεν είναι καθόλου έτσι. Πάντως οι γείτονες Τούρκοι την ξαναξιολόγησαν πρώτοι –την μουσική αυτή– και πιο γρήγορα από τους Έλληνες (*τώρα αρχίζουν να γίνονται δειλά δειλά, στην Ελλάδα με κάποιες λίγες, αλλά σοβαρές προσεγγίσεις της*), δημιουργώντας μάλιστα και ορχήστρες κλασσικής οθωμανικής μουσικής, την προβάλουν δε με όλα τα οπτικοακουστικά μέσα το διαδίκτυο (π.χ. google) και μέ-



Το εξώφυλλο του βιβλίου του καθηγ. Bülent Aksoy, για την συνεισφορά της πολυεθνικότητας στην κλασσική οθωμανική μουσική.

σω του δορυφόρου Turksat, σε όλο τον κόσμο ως αμειγώς τουρκικό δημιούργημα, ενώ δεν είναι. Αντιθέτως είναι ένα λυλιτυπικό προϊόν των λαών της πάλαι ποτέ οθωμανικής αυτοκρατορίας[2].

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, η Ελληνική αριστοκρατία της Πόλης, εκτός από τον κλήρο, αποσύρθηκε απ' οτιδήποτε "*ανατολίτικο*", παρότι στην Μικρασιατική επαρχία επιζούσαν λαμπρά δείγματα μι ρίζες από το Βυζάντιο και παρότι στις *μεϊχανέ* ταβέρνες (καπηλειά) της Πόλης όπου συναντιώντουσαν όλες οι εθνότητες, κυριαρχούσε, η πολίτικη λύρα, το πολίτικο λαούτο, το ούτι και το κανονάκι, ενώ στα Ταταύλα εξακολουθούσαν να χορεύονται τα χασάπικα (*μακελλάρικα*) και στις ταβέρνες του Γαλατά ν' ακούγονται σαρκιά, αμανέδες και καρσιλαμάδες.

Η Ελληνική μουσική παρουσία στην Πόλη έκλεισε με την ξεχωριστή παρουσία του Γιώργου Μπατζανού (1900-1966), που ήταν ένας από τους μεγαλύτερους δεξιοτέχνες του ουτιού και μεγάλος δάσκαλος των τούρκων στο παίξιμο αυτού του οργάνου.

Αναφορικά δε με τους κατασκευαστές των μουσικών οργάνων, όπως παλαιότερα, έτσι και σήμερα, στην Τουρκία θεωρείται απόκτημα για έναν αναγνωρισμένο μουσικό να έχει ούτι ή λαούτο του Ηλία ή του Μανώλη, ταμπούρι του Βασίλη, λύρες του Λεωνταρίδη ή του Ρωμιού από την Νικομήδεια[3].

Από την άλλη, εμείς οι Ελλαδίτες, χάνοντας την δημοτική μας μουσική παράδοση, καθώς και την λόγια μεταβυζαντινή αστική μουσική μας παράδοση ή οθωμανική (στην ουσία Πολίτικη), χάσαμε τον εαυτό μας ως έθνος. Τον μισό εαυτό μας όταν αποβάλαμε ως *βλάχικο* το δημοτικό μας τραγούδι και τον άλλο μας μισό όταν αποβάλαμε ως *ανατολίτικο* το λόγιο αστικό μας τραγούδι που αναπτύχθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα της "*καθ' ημάς ανατολής*". Το σημαντικώτερο όμως είναι ότι μετά την επανάσταση του 1821, περιοριζόμενοι πολιτιστικά στο Αθηναϊκό μας κράτος, απωλέσαμε την οικουμενικότητά μας και την αρχοντιά που μας έδινε ο αέρας του κοσμοπολίτη όταν είχαμε ολόκληρο τον εαυτό μας, δηλαδή όταν είχαμε και αυτόν του κυρίως Ελλαδικού χώρου με την στεριανή και νησιωτική του παράδοση και αυτόν της καθ' ημάς ανατολής με την Πολίτικη παράδοσή του.

---

2. Bülent Aksoy, "The contributions of the multi-nationality to classical ottoman music", Bosphorus University.

3. «Ρωμηοί Σινθέτες της Πόλης», εκδ. Δόμος.

Ο Μάρκος Βαμβακάρης με το τρίχορδο μπουζούκι του

Ολοκληρώνοντας, μετά από 25ετή έρευνα και μελέτη, καταλήγω στο ότι ανεξάρτητα της καταγωγής και της προελεύσεως της μουσικής που ερευνήθηκε στην παρούσα, ανεξάρτητα με τις ιστορικοκοινωνικές δομές της, το καλύτερο απ' όλα είναι να την απολαμβάνω, μαζί με όλους τους συνανθρώπους μου όπου γης, χωρίς περαιτέρω θεωρία, γιατί τελικά η εμπειρία της "Κοινωνίας", είναι σημαντικώτερη και με πιο αληθινά συμπεράσματα από τους "εγωκεντρικούς" απομονωτές ιδεών και ανθρώπων που με τα θέσφατά τους, μόνον κακό έφεραν στον πολιτισμό και την ανθρωπότητα.

Ο **Μ. Βαμβακάρης,** μ' έναν ανεπανάληπτο απλό τρόπο, εξηγεί το πώς αντιλαμβανόταν/ένιωθε την διαχρονικότητα της Ελληνικής μουσικής, από την αρχαιότητα, μέσω Βυζαντίου και οθωμανικής περιόδου έως το δημοτικό και το ρεμπέτικο:

"... τα γράμματα τ' αγάπησα, τα 'παιρνα στον αέρα. Επήγα στο σχολείο. Ξύλινα θρανία κι ένας πίνακας. Όταν ο δάσκαλος με σήκωνε στο μάθημα του ξηγιόμουνα αβέρτα... Εκεί όμως που πάθαινα μεγάλη ζημιά ήταν με τον Πάρι και την Ωραία Ελένη. Τον Αγαμέμνονα, Ξέρξη, Δαρείο. Τους άθλους του Ηρακλέους. Όπου εστεκόμουνα, αυτούς τους πατριώτες τους έβλεπα ομπρός μου. Και τις ναυμαχίες. Με πρώτη εκείνη που έλαβε χώρα στη Σαλαμίνα... Και όταν φτάσαμε σ' εκείνους, Βυζάντιο και τα ρέστα, ξανάπαθα ζημιά. Όλους εκείνους τους αυτοκράτορους, Κωνσταντινούπολη, Αγιά Σοφιά. Έπεφτα να πλαγιάσω αλλά πού ύπνος... ξαγρύπναγα και τα 'βλεπα. Κοιμόμανε και 'ρχόσανε στα όνειρα. Βυζάντιο. Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως... Ετούτοι οι πρόγονοι πολύ με συγκίνησαν. Ταίριαξαν με την ψυχή μου...".

Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, εκδ. Παπαζήση

BRIEF SUMMARY IN ENGLISH

Historical and social structures of the ottoman music entertainment - the contribution of the Greeks (Rum)

The Balkan Peninsula was the first area in Europe to experience the arrival of cultures in the Neolithic era. In pre-classical and classical antiquity, this region was home to Greeks, Illyrians, Thracians and other ancient groups. Later the Roman Empire conquered most of the region and spread Roman culture and the Latin language but significant parts still remained under classical Greek influence. During the middle Ages, the Balkans became the stage for a series of wars between the Byzantine, Bulgarian and Serbian Empires. By the end of the 16th century, the Ottoman Empire became the controlling force in the region, although it was centered around Anatolia. In the past 550 years, because of the frequent Ottoman wars in Europe fought in and around the Balkans, the Balkans has been influenced mostly by the Byzantine and Ottoman Empire.

The ancient Greek & Byzantine influence

Byzantium is the name given to both the state and the culture of the Eastern Roman Empire in the middle ages. The music of the Byzantine Empire composed to Greek texts as ceremonial, festival, or church music. Long thought to be only a further development of ancient Greek music, Byzantine music is now regarded as an independent musical culture, with elements derived from Syrian and Hebrew as well as Greek sources. Its beginnings are dated by some scholars to the 4th cent., after the founding of the Eastern Empire by Constantine I. Although two ancient Greek instruments, the kithara and the aulos, were used, in common with the organ, the principal instrument of Byzantium. No purely instrumental music is extant, however, and the exact nature of the instrumental accompaniment of vocal music is not certain. The eight Byzantine echoi - ΗΧΟΙ (singular echos - ΗΧΟΣ) correspond roughly to the eight modes of plainsong, but they were groups of melodies made of certain definite formulas. The Byzantine music that survives is all sacred, with the exception of some acclamations for the emperor. Byzantine chant was monodic, in free rhythm, and often attempted to depict melodically the meaning of the words. The language was Greek. Byzantine music and hymnography took a major part in the liturgy of the church and the singing and chanting of music became increasingly popular. In Byzantine music, stanzas are units of paraphrased biblical text that are grouped together, by both theme and similar metrical composition, under a heirmo. A heirmo is a stanza to which a

melody is attached. Usually, the heirmos is a well-known hymn that could be used as a template through which to sing all stanzas of similar metrical composition. That is why most heirmoi are used in several places throughout the kontakion and the kanon.

The scale

The Byzantine chant scale consists of seven notes: Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω. These notes, together with the repeated Νη, cover a span of one octave. Within that octave, the relative pitch of each note varies according to the mode or tone of the scale. Current Byzantine chant theory divides the octave into 72 intervals (moria). The Western tone (whole-step) thus consists of 12 moria, with the semi-tone (half-step) consisting of 6. The position of the notes within the octave varies according to the mode (tone) in which a melody is chanted. Byzantine chant consists of eight basic modes, although several modes exhibit variations in the scale. The modes are grouped in three categories: natural, enharmonic, and chromatic.

The natural modes

These are numbered 1, 4, Plagal of the first (5), and Plagal of the fourth (8). The scale for these modes is very similar to the Western scale. The distances between notes is

Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
12	10	8	12	12	10	8	

Thus, this looks like the **C** major scale, with slightly lowered third and seventh notes. The tonic (*base note*) for the four natural modes is:

Mode 1: Πα, rendering it a tonality close to the Western minor scale

Mode 4: Βου, Πα, or Δι, depending on the type of hymn chanted

Mode Plagal of the first: Πα or Κε, depending on the type of hymn chanted. This again has a tonality close to the Western minor scale

Mode Plagal of the fourth: Νη or Γα, depending on the type of hymn changed. The Νη-based variety renders a tonality close to the Western major scale.

The enharmonic modes

These are modes 3 and Grave (Βαρύς, Plagal of the third, 7). The scale for mode three is the Western major scale with a flat seventh:

Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
12	12	6	12	12	12	6	

The grave mode often uses the same scale as mode 3, but there are several variations proper to the mode. One of the most common is shown below:

Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω
8	12	10	12	8	16	8	

The tonic of the enharmonic modes is:

Mode 3: Γα

Grave Mode: Γα, when using the scale of mode 3, Ζω otherwise.

The chromatic modes

These are modes 2 and Plagal of the second (6). The scales of these two modes are different. The scale for mode 2, known as the soft-chromatic scale, is:

Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
8	14	8	12	8	14	8	

Thus, properly speaking, the intervals between Δι and Κε on one hand and between Ζω and Νη on the other are 1/3 larger than a semi-tone, while the Κε-Ζω and Πα-Βου intervals are 1/3 of a semi-tone larger than a tone.

The scale of Plagal of the second, known as the hard chromatic scale, is:

Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη	Πα
6	20	4	12	6	20	4	

Thus, the intervals between Βου and Γα on one hand and between Ζω and Νη on the other are 1/3 of a semi-tone larger than a minor third, and the Γα-Δι and Νη-Πα intervals are 2/3 of a semi-tone.

The tonic for the chromatic modes is:

Mode 2: Δι

Mode Plagal of the second: Πα

It should be noted that there are many instances in which hymns in mode 2 will use the hard chromatic scale and hymns in plagal of the second will use the soft chromatic scale.

Ottoman influence

Turkey, as a country on the eastern shore of the Mediterranean Sea, is a crossroad of cultures from across Europe, North Africa, the Middle East, the Caucasus and South and Central Asia. The music of Turkey includes diverse elements ranging from Arabic and Persian classical music, to Balkan music and ancient Byzantine music, and Central Asian folk music to modern European and American popular music. It in turn has influenced these cultures through the Ottoman Empire. The roots of traditional music in Turkey spans across the centuries to a time when the Seljuk Turks colonized Anatolia and Persia in the 11th century and even before pre-Turkic influences, while much of its modern popular music can trace its roots to the emergence in the early 1930s drive for Westernization. Elements of indigenous music mixed in varying amounts to form a wide array of diverse styles. As the old Ottoman estate was a cultural mix of immigrants and minorities, Turkey has also seen documented folk music and recorded popular music produced in the ethnic styles of, Greek, Armenian, Kurdish, Polish, Azeri and Jewish communities, among others. Many Turkish cities and towns have vibrant local music scenes which, in turn, support a number of regional musical styles.

Traditional music in Turkey falls into two genres, classical art music and folk music

Turkish classical music is characterized by the culture of Ottoman elite and influenced lyrically by neighboring regions and Ottoman provinces, such as Persian and Byzantine vocal traditions and South European cultures. Earlier forms are sometimes termed as saray music in Turkish, meaning royal court music, indicating the source of the genre comes from Ottoman royalty as patronage and composer. Neo-classical or postmodern versions of this traditional genre are termed as art music or sanaat musikisi, though often it is unofficially termed as alla turKa. From the royal courts came the Ottoman military band, Mehter takımı in Turkish, considered to be the oldest type of military marching band in the world. It was also the forefather of modern Western percussion bands and has been described as the father of Western military music. Turkish folk music is characterized by the culture of Turkish-speaking rural communities of Anatolia, the Balkans, and Middle East. While Turkish folk music contains definitive traces of the Central Asian Turkic cultures, it has also strongly influenced and been influenced by many other cultures in the region. Religious music in Turkey is sometimes grouped with folk music due to the tradition of the wandering minstrel or aşık, but its influences on Sufism due to the spiritual Mevlevi sect arguably grants it special status. The distinction between the two

major genres it has been suggested comes during the Tanzîmat period of Ottoman era, when Turkish classical music was the music played in the Ottoman palaces and folk music was played in the villages. However, with the type of cultural cross-breeding the empire allowed, both genres relate to the multitudes of ethnic groups to be found in the make-up of the Ottoman Empire. In that sense they are the first examples of their kind in world music. The Ottoman modal system, called "*maqam*" is different from the western system.. It is one of the most extensive modal systems in the world. The maqam modal system is one of the most extensive modal systems in the world. Besides its obvious ubiquity in Egypt, Syria, Jordan, and Turkey, the system is the basis of most melodic music throughout North Africa (*Algeria, Libya, Tunisia, and Morocco*), south in Africa (*Sudan, Ethiopia, Kenya*), in other Arab nations (Iraq, Saudi Arabia, Kuwait, Oman), in parts of Iran and Armenia, in some of the new Turkic nations (Azerbaijan, Turkmenistan, Uzbekistan, Kazakhstan), and in Europe (*Greece, Bulgaria, Serbia, Croatia, F.Y.R.O.M, Albania*). Fragments of maqam theory can even be found in Uighur music in western China and in newer music of Malaysia and Indonesia!

It is important to note that in every country we mention, there are significant regional variants in the maqam system. There is NOT one maqam system! It is more accurate to say that maqam represents a way of conceiving of tuning and mode that creates a framework to understand a lot of different folk and classical music traditions, particularly in countries that have been ruled under Islam or were part of the Ottoman Empire.

This last statement informs us most of the widespread nature of maqam. The Ottoman court was, at times, very interested in the (*relatively*) obscure folk traditions held by its subjects, and would send composers out to transcribe songs and create "new modes" (*which tended to be pilfering of old modes in some hither uncharted region*). One could say that the Ottomans were large-scale ethnomusicologists, cataloging the music of their occupied territories in obsequious ways.

Because there are so many regional variants in the maqam system, any attempt to authoritatively talk about a particular maqam, or even a particular set of rules will be met with counters from theorists from another region that shares that same maqam. Thus, if we talk about the structure of maqam Rast in a Turkish fashion, it won't match the way that the same maqam is perceived in Morocco, in Egypt, or in Bulgaria. There are substantial similarities, however, and with these we will carefully tread onto the turf of describing elements about the maqam system and introducing this modal system to a Western audience. There is a lot of confusion as to the tuning systems of music in the maqam system. Particularly, scholars from Turkey and Egypt have developed sophisticated theories to justify particular symmetrical tuning systems, but in reality, musicians play altogether something different.

Historical systems

The work of Safi al-Din (c. 1293) describes the tuning of scales based on approximately 17 unique notes per octave. This is significant, since some fretted instruments

from Turkey and Egypt, capable of playing more than 12 notes to the octave, have frets allowing 17 notes. Certain sizes of the baglama-saz are examples of modern instruments with this ancient tuning system in mind. Additionally, one can define a hierarchy of important pitches based on modes (maqamat) at root position. This root position limitation restricts possible tonics to four: C, D, E "half-flat," and B flat. To represent all the pitches of the common root-position maqams, one needs all the Western chromatic pitches (12), in addition to two variants E "half-flat, two variants of B "half-flat, and F "half-sharp." The total is 17 notes.

Now, moving to modern Turkish music, we find that with 17 notes we can represent the most common of Turkish modes, though Turkish notation would describe these notes differently. Thus, the baglama-saz, the national instrument of Turkey, is capable of playing all the common maqams at root position without moving any frets.

However, one of the most common aspects to the improvisatory genre known as taksim (taqasim) is the use of modulation, and maqams modulated from their root position. Thus, we find that the five non-Western notes required to represent root-position music, in transposition, form a set of somewhere between 24 and 30 unique pitch classes per octave. Additionally, some performers and ensembles perform multiple subtle variants on one or more of the pitches: thus where I loosely mentioned two distinct notes that Western musicians may mistakenly think of as E "half-flats," there are in fact sometimes three unique notes with this designation. Thus, where Western music has the pitches:

D (re) - Eb (mib) - E (mi) - F (fa)

We would find the following potential pitches in use in common pieces in Turkey and Egypt:

D (re) - Eb (mib low) - Eb (mib) - E (mi, half flat) - E (mi, sharp half flat) -
E (mi, natural) - F (fa)

In Ottoman society, which was composed of various religious and ethnic communities, several different cultures existed side by side, each community having its own way of life, traditions, customs and mores. These cultures continued to exist for many centuries influencing each other and having been influenced by one another.

This social structure is oftendescribed as a mosaic of cultures. Musical conventions of various ethnic and religious communities in the Ottoman empire whose territory spread over three continents, also co-existed.

Each community preserved its religious music in its place of worship and its folk music within its traditions as a product of the folk culture. All these musical genres formed the peripheral musical cultures of the empire, music of the Ottoman elite constituting the central culture.

Musicians of the ethnic and religious communities, namely those of non-Muslim and non-Turkish communities, who had already been functioning as musicians in their own mi-

liet –in church, in synagogue, etc.– and also contributing to their local or folk music got in touch with classical Ottoman music if they wished to test and display their talents on a central level. Hence, Ottoman music became, so to speak, an art music which stood above all the local, ethnic, and religious musical conventions. Since this music created a sphere assimilating the musical taste of all the Ottomans, it had a specific social and historical significance. This aspect of Ottoman music is comparable to that of classical Ottoman architecture, which also created a sweeping style which stood outside the scope of local architectural conventions of various regions and districts. This supracommunal composition can be observed only in music and architecture. We cannot find the same peculiarity in other branches of the fine arts such as literature, miniature painting, and calligraphy. These arts came into being and developed within the framework of Islamic arts. Carpet-making, tile-making, carving, and blacksmithing, etc. are anonymous minor arts which do not belong to the fine arts, therefore lie outside the present frame of reference.

Ottoman music was a classical art appealing to the elite. Such distinguished traditions in art are often closed to a greater part of the population and peripheral conventions. They interact with traditions of their strain and tend to develop with their contribution. In fact, Ottoman music in its formative times had been influenced by pre-Ottoman elite Islamic musical traditions, the music schools active in the musical centres of the Islamic world like Herat, Baghdad, and Samarkand.

However, having assimilated what it received from outside, it composed a new style and set up a new tradition, put its own trademark on the musical genre it took over, and kept it up for five centuries. The focal point here is how this process became realised.

In principle, if a society developed a certain artistic style and taste and maintained it for five centuries, it must have added new elements to it out of its own resources, its local conventions, altering the older style at least to some extent.

The Ottoman musical tradition was not a closed one like the other elite traditions of the Middle-East. It was open not only to wealthy classes and people who could spare time for music but also to people of humble social background, non-Muslim communities, and various ethnic groups. It was also not indifferent to other musical genres prevalent in the empire. It was a high culture but it was never closed to peripheral and subcultural conventions. Thus, as the most prestigious genre in the Ottoman musical milieu it attracted the Greeks, Jews, Armenians, and others, and it is precisely this openness that made it a long-lived tradition. If considered in quantitative terms, since it developed only in the main urban areas of the empire, it did not represent the taste of the majority, but in qualitative terms, because it embraced many different sections of the population, it was sweeping in this sense.

The Ottoman musical tradition was based neither on ethnic conventions, nor was it limited to the liturgical functions of music. It was based on musical convention and taste. Due to this quality of the tradition, musicians from non-Turkish or non-Muslim communities were never regarded as strangers and never underestimated. They were always valued for their musical knowledge and talents. They gave music lessons to talented young people in their own community but also to the Turks, both in the imperial court and in the

city. They taught many Turks how to play the tanbur, the violin, and masters like Oskiyan, the ney, an instrument peculiar to Islamic culture. As for the Turks, they never felt that they learned music from non-Muslim or non-Turkish musicians, regarding their teachers as masters of music. The best-known example of this reception is the traditionally related and very meaningful rumour that Sultan Selim III rose to his feet in respect whenever his tanbur teacher Isaak, a Jewish musician who was considered at the time the greatest performer of the tanbur in its traditional style, came before his presence.

As the tradition built this peculiar musical ground it caused a curious development which was not quite in anticipation:

> while the non-Muslim musicians were given the conditions to display their talents on the level of the central musical culture, hence to realise their artistic identity, they ventured the possibility to exist only in this tradition. Thus the bulk of them existed not in the history of their respective communities but in the memory and records of the tradition they joined.

Zaharya, for instance, an eighteenth century Greek musician, has become immortalised as one of the greatest composers of Ottoman music. His very few religious compositions are not considered important at all for Greek church music and are very rarely performed.

Fresko Romano of Ortakoy (1745-1814), known as Tanburi Isaak in Ottoman music, was not recorded in the history as a synagogue cantor but as one of the remarkable composers of Ottoman music and the greatest representative of the traditional tanbur style and also the tanbur teacher of Sultan Selim III. Oskiyan the Jeweller of Samatya (18th c.), whose name is now not even remembered by the Armenian community, occupies a prestigious place in the history of Ottoman music as one of the greatest masters of the tanbur. The Greek composer Ilya (18th c.) has an unshakable place in the repertoire with his few but outstanding compositions. It is impossible to list the names of all good non-Muslim musicians here.

Ottoman music owes the bulk of its written authentic repertoire to three non-Muslim musicians: Ali Ufki (17th c.), a Polish taken captive in war, known as Albert Bobowski in Western sources, Demetrius Cantemir (1773-1723), prince of Moldavia, and Hampartzum Limonciyan (1768-1839), chief musician of the Armenian Church in Istanbul. Ali Ufki, Cantemir, and Hampartzum have notated much of the repertoire of the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries respectively and prevented numerous compositions from falling into oblivion. Indubitably, all three musicians will have made a precious contribution to the history of Ottoman music when its history is completed in the future.

Within the present context I do not mean by "peripheral cultures" solely the cultures of non-Turkish elements. As is known, the Ottomans did not discriminate between religious and ethnic cultures. For the Ottoman central culture, even the Turkish provincial cultures or the Turkish peasant culture, which expressed basicly a rural or nomadic way of life, were also peripheral. This view of the Turkish culture in the Ottoman milieu explains more clearly the formation of Ottoman supracommunal culture.

As Ottoman music carried out its own composition it welcomed the contributions of those peripheral cultures. It did not find alien any influence it could assimilate. Interestingly enough, it could not adopt those Persian and Arabic elements which lay in its structure and gained its identity as it eliminated them. Now let us try to understand the relationship between the peripheral cultures and central culture, starting from the more apparent phenomena.

Today we are able to determine the place of the musical instruments within the tradition of Ottoman music more clearly than we did at the beginning of 20th century. In the formation of the tradition the ud , was the most prestigious instrument in the fifteenth and sixteenth centuries . However, the Turkish convention, which was accustomed to long-necked stringed instruments, could not use the ud for a longer period of time. Eventually, the long-necked tanbur was developed to replace the ud. According to Evliya Celebi, in the seventeenth century there were only six ud players left in Istanbul . In the mid-sixteenth century, or at the latest at the beginning of the seventeenth century the tanbur was developed in Istanbul, which seems to be inspired by Turkish folk music instruments like the kopuz, the cogur, and the tanbura, and became the most prestigious instrument of Ottoman music, together with the ney. Here we observe that the baglama, which is an instrument of the peripheral culture, was cultivated and assimilated into the central culture. It must be noted that the tanbur has never been played in less prestigious and lower or commercial genres of music although I assume it to be a transformed version of the baglama. It has never been used in urban folk and light music, never aroused interest outside the main centres of Ottoman music and has always remained the instrument of the genres appealing to the elite. Even today one can hardly find musicians who play the tanbur in the provincial towns of Anatolia, both the teachers and makers of this instrument live in Istanbul.

The second important instrument in the fifteenth and sixteenth centuries was the ceng, a small harp . The ceng was used both by court musicians and itinerant musicians in the city. The players of the ceng in the city were mainly Gypsy women. Guillaume Postel, who was sent by Francoise I of France in the 1530s as the scientific attache to Ambassador La Forest in Istanbul, saw Gypsy women in places of entertainment, and they were all playing the ceng, the def (tambourine), and the calpara (a pair of wooden clappers of castanets) .

The Danish painter Melchior Lorichs, who visited Istanbul in the sixteenth century, made engravings representing Gypsy women playing the ceng. The French traveller De Loir, who spent eighteen months in Istanbul in 1639-1640, states that the word cengi derives from the ceng and that meaning of the cengi is both a ceng player and dancer who dances to the ceng music. This etymological information refers to the relation between the ceng and Cingene (Gypsy) because all the cengis were Gypsy women.

Another popular instrument of the Gypsies in the sixteenth century was the davul (drum) and the zurna (shawm). The Gypsies have brought up countless good davul and zurna players throughout the centuries. The zurna made its way both to the Mehterhane (Ottoman military band) and the incesaz (classical music). One should note here the well-

known miniature of Levni, representing the Harem's musical ensemble, which consisted of four instruments: the tanbur, the miskal (the Ottoman panflute), the zurna, and the daire (tambourine). The rule did not change even in the nineteenth century when the zurna was replaced by the clarinet, which was akin to the zurna. All the clarinet players emerged from among the Gypsies. Like other instruments, the clarinet was introduced into the incesaz music after it was used in commercial music and cultivated in performance. All the clarinet players in Turkish music are of Gypsy origin.

The miskal, which was one the leading instruments of Ottoman music until the nineteenth century, is an instrument that has been used in the Balkan musical genres for many centuries. It is supposed that it was developed from the panpipe of the antiquity. It is of greater possibility that this musical instrument came to Istanbul from the Balkans. But wherever it came from it is obvious that it is a folk music which was subsequently introduced into classical Ottoman music. It was used in Istanbul both in court music and urban light music. It was so popular an instrument that in the sixteenth century one could see miskal players on the streets in Istanbul . The iklig and the rebap are almost similar instruments.

In fact, the iklig is the folk music version of the rebap. Both instruments were used in the Ottoman court as well as in the city. The rebap was still a favourite instrument in the first half of the eighteenth century , but it was replaced by the sinekemani (viola d'amore) and the Western violin in the second half of the same century .

The Western violin also became a member of the classical ensemble after it was used on peripheral levels. At the outset it was played in commercial music in coffee-houses and taverns. Most of the performers of the violin were again Gypsies and the violinists who cultivated the violin until the twentieth century were Gypsy, Greek, Armenian, and Jewish musicians. In classical music the first master of the violin was kemani ema Yorgi (Violinist Yorgi the Blind), who was active in the court of Sultan Mahmud I (1730-1754). Yorgi was followed by Kemani (subsequently Tanburi) Isaak, and Kemani Miron of Romania.

Violinist and composer Denizoglu Ali Bey (Gypsy), Sebuh (Armenian), Sinekemani Kapril (Armenian), the brother of famous composer Nikogos, Tatyos efendi (Armenian) were other well-known violinists of the last century.

The other favourite bowed instrument is the kemence known as the lyra in the Balkans and Aegean islands.

Kemani Hizir Agha, a musician and writer on music of Mahmud I's period, illustrated a similar instrument as a single-stringed instrument, referring it to as "keman-i kipti" (Gypsy violin) (see Tefhimu'l-Mekaamat pages unnumbered).

Actually, it was the Gypsies, the Greeks, and the Greeks of Gypsy origin who introduced this instrument into classical music. Until the beginning of the twentieth century the kemence was used only in urban light music. The great kemence player Vasil (1845-1907), who was a Greek musician of Gypsy origin, cultivated the performance of this instrument and for the first time used it in classical concerts. Tanburi Cemil Bey (1873-1916), who is now considered the greatest instrumentalist of Ottoman music, actually followed Vasil and played the kemence with equal mastery. These two musicians made the kemence a permanent member of classical music ensembles. But even from then on the

Greek and Gypsy tradition in the kemence has been carried on by other Greek, Gypsy, and "Gypsy-Greek" kemence players.

The only instrument that has not come from "outside", from the periphery, is the ney. It has always been the instrument of the most serious musical circles. The instrument itself has almost been sanctified in Ottoman music and many legendary stories have been told to explain how it was invented. It has been observed in the past centuries that even pious and devout people who believed that they would be dishonoured by learning or listening to music excepted the music with the ney and furthermore, there have been ney players among the ranks of the ulema (doctors of the Islamic canonical law) . In brief, the ney and the tanbur are the genuine instruments of this music.

The Mevlevi music - Origins of the music

The origin of the modal system (makamlar) is ancient and connected to times before the dervishes, the Ottomans and the Turks.

There are ancient documents written by the great Arabic musicologist Safi al Din, which show the source, as far as he knew, or was prepared to tell. This shows that the system which uses units of 4 and 5 notes, known as tetrachords and pentachords, was extensively used by Pythagoras in his experiments into the true nature of the human psyche, 2500 years ago. Pythagoras himself used this system of music after he emerged from 13 or so years in the Egyptian Temples. It was after that time he formed a small closed group who used the mystical wisdom of number and music at the centre of their journey to the Divine.

In Mevlevi music we have a system which generates the condition necessary for progress in Self development. It is not music for pleasure or any other kind of sentimental feeling, it is music for focus, concentration, self-discipline, cleaning the mirror of the heart. For this purpose it has two systems of musical intervals. One which is outer for the physical senses and one which is inner, for the inner sense.

By divine and artful weaving of these two, the mind of the dervish is drawn away from the outer experience to a real appreciation of the inner experience.

Mevlevi music embodies this idea in the use of four vibrating membranes. The cymbals are mineral, the ney (flute) is vegetable, the drums are animal and the voice is human. In this way it implies that the divine consciousness lives in these four conditions, each being a stage in the development of the human soul. The music needs to be living and present during the Sema. The Sema is made alive with the use of living music. The divine inspiration within the music system and in the individual compositions serves to awaken the sense of inner self or truth for those who take part in the sema.

The three instruments, with their deep symbolism, are the only ones traditionally used or permitted by the Sheiks of the Mevlevi order. Modern attempts to produce the music have introduced a number of elements which destroy the simple potency of the music. Most of these elements come from the influence of European or Western ideas of music.

1. The first of these being the use of a European style orchestra to play the music. This

mistake arises because those from outside of the Mevlevi Order do not understand that the music contains sufficient beauty and variety of form within the inspiration of its composition and therefore does not need complexity of form to be added from the make up of the ensemble who play it. The Western idea that bigger is better does not apply to Mevlevi music. The accord of thought and co-ordination of correct playing becomes impossible with too many players and too many types of instrument.

2. The next is the playing from western style notation sheets. This mistake comes from the European attitude that the music is known from outside information.

Whereas the makams and the traditional Mevlevi Ayins (composed by Mevlevis) are divine in their inspiration . They exist in a world which never changes. The outer information leads to that inner place where they are.

Therefore it is necessary to make attempts to learn the music by heart. This way the correct inspiration is placed into the music as if That which made them, uses the dervishes as Its instruments to play them. The music becomes a permanent part of the dervishes life. It is not the same each time it is played from memory, this aspect is contrary to the gramophone record or cd recording.

3. Another mistake is to play the music as if it were for a cultural concert. Bringing it down to the level of something for pleasure. There is every kind of music to suit the human need for pleasure. To use a precious jewel of divine melody in this way is a violation. It is to be lived and loved for what it really is and to be played for the purpose of the Mevlevi Sema.

4. In the west music has to give immediate appeal to the pleasure of the external senses. Mevlevi music does not appeal to those people who expect this instant short lived effect. Instead the appeal penetrates into deeper aspects of the human being and grows with time as familiarity with it is experienced in the proper surroundings.

The reason for wrong practices in Mevlevi music comes from the fact of the Tekkes being closed and dervishe practices being made illegal as happened in 1923 when Turkey went through a cultural "*genocide*". Because of this, the true handed down tradition of the music has only been held by a very thin thread into the present time. It is those who have tried to learn without the value of the tradition who are making mistakes without knowing it.

One mistake, which is not least, is the incorrect use of the notes of the makams. The cause of this is twofold.

Firstly, simple ignorance of what the makams are and how they should be played. Secondly, incorrect teaching about the makams which have been influenced by the tempered music of Western Europe. This incorrect method is taught in the Istanbul music conservatoire. The ignorance may be easy to overcome by simple receiving the correct traditional teaching. The other mistake is more difficult to overcome. The promulgation of European music world-wide has already destroyed the traditional music of many older cultures. Mevlevi music is only one of a list of casualties.

The use of tempered unnatural musical scales is for convenience and suits music which plays many notes simultaneously. This directs music to the outer worldly pleasure, a function which it carries out very well.

The system which plays only one note at a time accords with the nature of the inner communication channel and requires a science of intervals which uses simple natural ratios[1].

The western ear is educated, or accustomed to perceive half of a tempered whole tone as the smallest interval used in music. In the art music, note differences of 1/9th of a whole tone (1 comma) need to be clearly distinguished. Because of this, the size of the alteration of a note which would be called out of tune is correspondingly smaller.

A European musician might consider a note 1/4 of a semi-tone (1/8th whole tone) as too flat, whereas when playing Mevlevi music there are situations where 1/3rd of a comma is definitely too flat.(i.e. 1/27th of a whole tone.) It is for this reason the statement "none of the intervals are the same" has been made.

Although by the western ear these differences might be considered insignificant.

It is this fine tuning of the sense of hearing and the corresponding requirement for a finer sense of attention to sound, which marks Mevlevi music out as a developer of the whole person. This is because of the self control which is required and is not easy to develop.

These facts are little understood generally by western musicians and because of this can lead easily to corruption or misinterpretation of Oriental musics in general.

A complete history of the above is describing in Greek language in the present PhD.

1. None of the intervals less than an octave played in the European tempered scale are exactly the same as those used in the Ottoman Art music and Mevlevi music, although the tempered 4th and the tempered 5th are very close. Of course the octave is generally universal in all music systems.

Μούσα της Μαντινείας, 4ος αι. π.Χ., με πανδουρίδα

Πρώιμο Βυζαντινό ψηφιδωτό. Οργανοπαίκτης με τρίχορδη πανδουρίδα-φάνδουρο

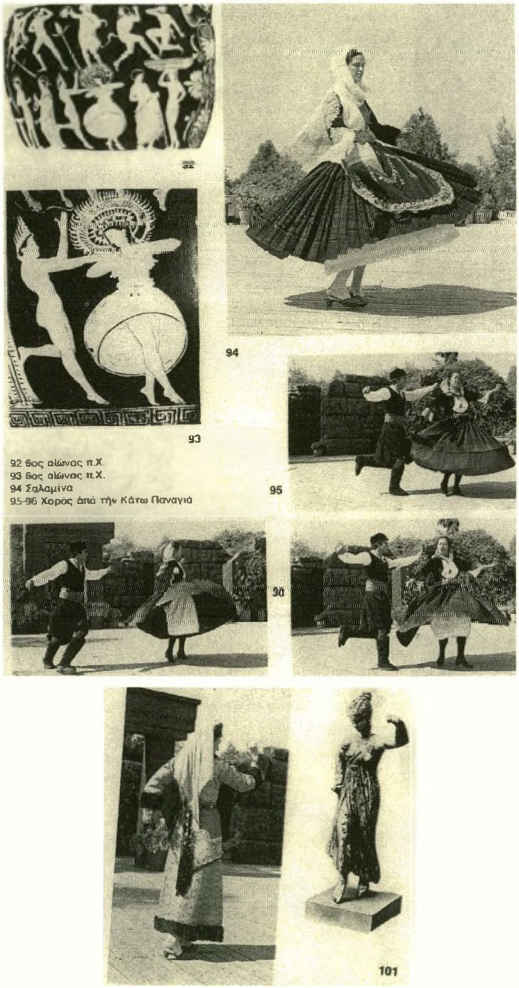
Μονή Κουτλουμουσίου Αγ. Όρους, 18ος αι. Οργανοπαίκτης με μικρόμπο φάνδουρο-ταμπουρά

Τέλη 19ου αι. Φουστανελοφόρος με τρίχορδο ταμπουρο-μπουζούκι

Δεκαετία του 1930. Ο Φουσταλιέρης με το ταμπουρο-μπουλγαρί του στο Ρέθυμνο Κρήτης

Ο γράφων με τον ταμπουρά του (1997)

Έξι (6) εικόνες, που αποδεικνύουν εντυπωσιακά, την συνεχή παρουσία του ταμπουρά ανά τους αιώνες. Από την αρχαία ελληνική πανδουρίδα, στο βυζαντινό φάνδουρο και τον οθωμανικής περιόδου ταμπουρά στο μπουζούκι



Απεικονίσεις αρχαίων και νεώτερων παραδοσιακών χορών,
βάσει των οποίων αποδεικνύεται η διαχρονικότητά τους στην περιοχή μας
(Πηγή: Στράτου Δόρα: *Οι λαϊκοί χοροί, ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*, Αθήνα 1966).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ[1]

ΟΣΜΑΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, Ν. ΣΑΡΡΗ (εκδόσεις Αρσενίδη).

Τον Γ' τόμο, *Οσμανική Πραγματικότητα, ο καθημερινός βίος*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, καθηγ. Νεοκλή Σαρρή.

Σ. Βρυώνη, "Η παρακμή του μεσαιωνικού Ελληνισμού και η διαδικασία Εξισλαμισμού της Μ. Ασίας", εκδ. ΜΙΕΤ.

Π. Ερευνίδη και Χρ. Τσιαμούλη, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, εκδ. Λόμος.

Ζεγκίνη, *Ιστορία της Τουρκικής λογοτεχνίας*, πανεπ. σημειώσεις.

Χαλίλ Ιναλτζίκ, *Η οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδ. Αλεξάνδρεια.

Paul Wittek, *Η γένεση της οθωμανικής αυτοκρατορίας*, εκδ. Πορεία.

Heath W. Lowry, *Η φύση του πρώιμου οθωμανικού κράτους*, εκδ. Παπαζήση.

ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Π.Γ. Κηλτζανίδη, Κων/πολη 1881, επανέκδοση ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ.

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Κ. Σάθα, εκδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

ΣΥΜΒΟΛΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΗΣ ΠΑΡ' ΗΜΙΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Γ. Παπαδόπουλου, εκδ. ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ, Τόμος ΙΑ', Εκδοτική Αθηνών.

ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Σίμωνος Καρά.

Π. ΤΑΜΠΟΥΡΗΣ, Ένθετα cd's.

ΧΡ. ΧΑΛΑΡΗΣ, Ένθετα cd's.

THE GREEK HERITAGE IN THE MUSIC OF ISLAM, Curt Suchs.

LA CHANSON POPULAIRE GRECQUE DU DODECANESE, BAUD BOVY.

ΠΑΝΔΩΡΑ, Σύγγραμμα περιοδικών, ιστορικών και λογοτεχνικών, Εν Αθήναις 1850, επανεκδοσ. ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΡΩΜΑΪΚΑ, A. PASSOW, Lipsiae 1860.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΟΥΝΑΔΗΣ, Άρθρα και ραδιοφωνικές εκπομπές στο κανάλι 1 του Πειραιά, 90,6 f.m.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ, Άρθρα εφημερίδων και ένθετα δίσκων.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ, Άρθρα και τηλεοπτικές εκπομπές στην ΕΤ 1.

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΟΣΧΟΣ, Μαρτυρίες.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, Ηλία Πετρόπουλου, εκδόσεις Κέδρος.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΛΑΪΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ, Φοίβος Ανωγειανάκης, εκδόσεις Μέλισσα.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ, Τάσου Σχορέλη, εκδόσεις Πλέθρον.

Περί της λέξεως **Ρεμπέτικο** το ανάγνωσμα και άλλα, Πάνου Σαββόπουλου (εκδόσεις οδός Πανός).

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Σόλωνα Μιχαηλίδη, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος.

ΑΡΧΑΙΟΙ ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ, Εκδόσεις Γεωργιάδης, Α' τόμος.

ΟΙ ΔΕΡΒΙΣΣΑΙ, Βλαδίμηρου Μυρμιρόγλου, εκδόσεις Εκάτη.

1. Η βιβλιογραφία δεν αναφέρεται αλφαβητικά, αλλά με την συχνότητα χρήσης της στην παρούσα διατριβή.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (325-1945), Σοφοκλής Δημητρακόπουλος, Αθήνα 1984.
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ, Αθανασίου Μπίκου, Τρίπολις 1960.
ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ, Νικολάου Πολίτη, εκδόσεις "Ιστορική έρευνα".
"Έρωτος Αποτελέσματα", σε επιμέλεια Mario Vitti, εκδόσεις Οδυσσέας.
"Σχολείον των Ντελικάτων Εραστών", του Ρήγα, σε επιμέλεια Π.Σ. Πίστα.
Συλλογή του "Ζήση Λαούτη" (1818), σε επιμέλεια Άντειας Φραντζή.
Παύλος Χιδίρογλου, *Ταυτότητα και ετερότητα στον Τουρκικό πολιτισμό*, εκδόσεις Γρηγόρη.
Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού, Άλκη Ράφτη, Σχολή Δόρα Στράτου.
Αλ. Σαββίδης, *Λοκίμιο οθωμανικής Ιστορίας*, εκδόσεις Παπαζήση.
Γ.Θ. Ζώρα, *Χρονικόν περί των Τούρκων Σουλτάνων*, Αθήνα 1958.
Εβλιά Τσελεμπή, *Οδοιπορικό στην Ελλάδα*, εκδόσεις Εκάτη.
Λημ. Κιτσίκης, *Ιστορία της οθωμανικής αυτοκρατορίας*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
Τ.Μ. Αντζολέλο, *Ένας Βενετός στην αυλή του μεγάλου Τούρκου*, εκδόσεις Στοχαστής.
Π. Κουνάδη, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, εκδόσεις ΚΑΤΑΡΤΙ.
"Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας", του Mario Vitti, εκδόσεις Οδυσσέας.
Αθανασίου Χριστόπουλου, Λυρικά, εκδόσεις Ερμής.
Samuel Baud Bovy, "Λοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι", εκδόσεις Πελο/κου λαογραφικού Ιδρύματος.
"Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής", Κων/νου Πρωτοψάλτου, εκδόσεις Κουλτούρα.
Γεωργίου Φαιδρού, "Περί του Σμυρναΐκου μανέ", εκδόσεις Κουλτούρα.
Γιώργου Λυκούρα, "Πυθαγορική μουσική και ανατολή", εκδόσεις ΣΥΡΤΟΣ.
Σκαρλάτου Λ. του Βυζαντίου, Αθήνησιν 1869, "Η Κωνσταντινούπολις".
Κυριάκου Σιμόπουλου, "Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα", Ιδιωτική έκδοση.
Πόλη και Παιδεία, "Σύλλογος Κων/πολιτών".
Ι.Τ. Κιομουρτζιάν, "Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680", εκδόσεις Τροχαλία.
Φαίδωνος Κουκουλέ, "Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός", εκδόσεις Παπαζήση.
Π.Δ. Μαστροδημήτρη, "Η ποίηση των μεταβυζαντινών χρόνων", Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, "Εκδόσεις Μέλισσα".
Γ. Παπαδόπουλου, "Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής", εκδόσεις Κουλτούρα.
Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, "Εισαγωγή και θεωρητικόν Μέγα", εκδόσεις Κουλτούρα.
Θωμά Κοροβίνη, *Οι Ζεϊμπέκοι της Μ. Ασίας*, εκδόσεις ΑΓΡΑ.
Ν. Γεωργιάδη, "Από το Βυζάντιο στον Μ. Βαμβακάρη", εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή.
Θ. Χατζηπανταζή, "Της Ασιάτιδος Μούσης εράσταί...", εκδόσεις Στιγμή.
Η καθημερινή ζωή στην Κων/πολη τον αιώνα του Σουλεϊμάν Μεγαλοπρεπή, του Ρομπέρ Ματράν, εκδόσεις Παπαδήμα.
Αναστασιματάριον αργόν και σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου, έκδ. ε', εκδόσεις Ζωή, Αθήνα 1967.
Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Κωνσταντινούπολη 1835, εκδόσεις Ζωή.
Μουσικός Πανδέκτης, 4 τόμ., εκδόσεις Ζωή, Αθήνα 1973-1977.
Ταμείον Ανθολογίας, 4 τόμ., εκδόσεις Β. Ρηγόπουλος, Αθήνα 1978-1979.
Σ.Α. Βυζάντιος, Η Κωνσταντινούπολις ή περιγραφή τοπογραφική, αρχαιλογική και ιστορική της περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως και των εκατέρωθεν του κόλπου και του Βοσπόρου προαστείων αυτής (...), τ. 3, Αθήνα 1869.
Ν. Βέης, "Ανθολογία του Ζήση Λαούτη του Θεσσαλού", Πρωία 192 (14.6.1942).
Κούλας Ξηραδάκη, Φαναριώτισσες, η συμβολή τους στα γράμματα, στις τέχνες και στην κοινωνική πρόνοια, εκδ. Φιλιππότη, 1999.
Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, τόμος 51ος, 1976, ανακοίνωση Γ. Στάθη για το παλαιότερο δημοτικό τραγούδι μελισμένο με βυζαντινή σημειογραφεία.

Ρήγα Βελενστιλή, Τα Επαναστατικά. Επιστημονική εταιρεία Μελέτης, Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, Αθήνα 1994.
Κ.Θ. Δημαράς, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1985 (1948).
Λ.Ι. Βρανούσης, "Οι πρόδρομοι" Βασική Βιβλιοθήκη ΙΙ (1956).
Α. Καμαριανού, "Λαϊκά τραγούδια και φαναριώτικα στιχουργήματα Ελλήνων και Ρουμάνων του 18ου και 19ου αιώνος", Λαογραφία 18 (1959).
Π. Μουλλάς, "Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18ο αιώνα: περιγραφή ενός κώδικα", Ερανιστής 3 (1965).
Π.Σ. Πίστας, "Η πατρότητα των στιχουργημάτων του "Σχολείου των ντελικάτων εραστών", Ελληνικά 20 (1967).
Π.Σ. Πίστας, Ρήγας, Σχολείον των ντελικάτων εραστών (εισαγωγή-επιμέλια έκδοσης), Αθήνα 1971.
Andrew Wheatcroft, *Οι Οθωμανοί*, εκδόσεις Λιβάνη.
Jean Paul Roux, Η Ιστορία των Τούρκων, εκδόσεις Γκοβόστη.
God Frey Goodwin, *Οι Γενίτσαροι*, εκδόσεις Οδυσσέας.
Ε. Ζεγκίνη, *Γενίτσαροι και Μπεκτασισμός*, εκδόσεις Βάνιας.
Μ. Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις FAGOTTO.
Κ.Θ. Δημαράς, Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Αθήνα 1977.
Άντεια Φραντζή, "Δύο αταύτιστα έργα στην Ανθολογία του Ζήση Λαούτη", Ερανιστής 15 (1978-79).
Δημήτρης Σπάθης, "Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου και Πρωτότυπα στιχουργήματα. Ένα χειρόγραφο του 1785", Ερανιστής 16 (1980).
Γ.Π. Σαββίδης, "Παλαιό κρασί σε νέα μπουκάλια, Ι. Λανθάνουσα φαναριώτικη διασκευή της Θυσίας του Αβραάμ", Μαντατοφόρος 32 (Δεκέμβριος 1990).
Νίκος Σβρώνος, "Μια χειρόγραφη ανθολογία (μισμαγιά) με τραγούδια ελληνικά και τουρκικά και δύο εθνικά στιχουργήματα", Ελληνογαλλικά. Αφιέρωμα στον Roger Milliex για τα πενήντα χρόνια της ελληνικής παρουσίας του, Αθήνα 1990.
Π. Παναγιωτούνη, *Επίτομη ιστορία νεοελληνικού θεάτρου*, εκδ. Σχολής Σταυράκου.
Αλίκη Βαξεβάνογλου, *Έλληνες Τσιγγάνοι - Περιθωριακοί οικογενειάρχες*, εκδ. Αλεξάνδρεια 2001.
Εδμόνδου ντε Αμίτσι, *Κωνσταντινούπολις*, εκδ. Σταμούλη 2001.
Π.Κ. Ενεπεκίδη, *Μικρασιατικά - Κρητικά - Ηπειρωτικά 1816 -1931*, εκδ. Λιβάνη 2001.
Κομνηνός Υψηλάντης Αθανάσιος, *Τα μετά την Άλωσιν*, (εν Κωνσταντινουπόλει 1870), επανέκδοσις Βιβλιοπωλείον Νότη Καραβία, [Αθήναι MCMLXXII].
Αικ. Μυστακίδου, *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982.
Τζον Φρίλι, *Κωνσταντινούπολη*, εκδόσεις Περίπλους.
Λιάνα Μυστακίδιου, *Το χαμάμ*, εκδόσεις Τσουκάτος.
Βάννα ντε Έγγελις, *Οι ευνούχοι*, εκδόσεις Περίπλους.
CAROLINE FINKEL, *Οθωμανική Αυτοκρατορία 1300-1923*, εκδόσεις Λιόπτρα.
Ι.Τ. Παμπούκης, *Οι πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου σκιών*, Πυρέλλι Ελλάς, 1970.
Κ. Ν. ΣΑΘΑ, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάς... 1869*, επανδ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.
Suraiya Faroqhi, *Προσσεγγίζοντας την οθωμανική Ιστορία*, εκδόσεις University Studio Press.
Suraiya Faroqhi, *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην οθωμανική αυτοκρατορία*, εκδόσεις Εξάντας.
Βαρώνου Βέγκεσλα Βράτισλαφ φον Μήτροβιτς, *Η Κωνσταντινούπολη τον 16ο αιώνα*, εκδόσεις Πελασμός.
Μητροπολίτη Μ. Φούγια, *Το ελληνικό υπόβαθρο του Ισλάμ*, εκδόσεις Λιβάνη.
Α. Μπαρσαμιάν και Μ. Αρουτιουνιάν, "Ιστορία αρμενικής μουσικής", Ερεβάν.
Ο Σαράροβα, "Αράμ Χατσατουριάν", Μόσχα 1983 (γαλλ.).
Αριστόξενος Σκιαδάς, "Μουσική και ποίηση" (άρθρο), "Το Βήμα" 17 Μαρτ. 1985.
Ρ. Αταγιάν, "Περί Κομιτάς", Τόμος 1, Ερεβάν, 1969.
Αλιγιζάκης Α.Ε., *Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπέρσικα μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990.
— *Η Οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1945.

Αριστόξενος Ταραντίνος, *Αρμονικά 36*, έκδ. Meibomius, Antique musicque auctores septem graece et latine, τόμ. Α', Amstelodami 1652, εκδόσεις Γεωργιάδη.
Καράς Σ.Ι., *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής: Πρακτικόν*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα 1941.
Του ιδίου, *Μέθοδος Ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα 1942.
Καψάσκης Σ., *Μικρόν Θεωρητικόν της βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1946.
Κλεωνίδης, "Εισαγωγή αρμονική", στο Αθ. Σιαμάκης (επιμ.), Κλεωνίδου εισαγωγή αρμονική, Θεσσαλονίκη 1990.
Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Παιδαγωγός*, Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων 8.
Θωμά Κορωβίνη, *Οι Ασίκηδες*, εκδόσεις Εξάντας
Στάθη Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
Paul Landormy, *Ιστορία της μουσικής*, εκδόσεις Ελευθερουδάκη 1931.
Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων*, εκδόσεις Εν Χορδαίς.
Μαργαζιώτης Ι.Λ., *Θεωρητικόν βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1958.
Μαυροειδής Μ., *Άρθρα για την ελληνική μουσική*, Αθήνα 1992.
Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1888.
Σάθας Κ.Ν., *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, εκδόσεις Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.
Στάθης Γρ., *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 3, Αθήνα 1979.
Φιλοξένης Κ., *Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, εκδόσεις Κουλτούρα.
Φωκαεύς Θ., *Κρηπίς του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1902, εκδόσεις Κουλτούρα.
Ψάχος Κ.Α., *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*, Εν Αθήναις 1917, Αθήνα 1978 (επιμέλεια β' έκδ., εισαγωγή: Γ. Χατζηθεοδώρου).
Ζίγια Γκιοκάλπ: ΑΡΧΕΣ ΤΟΥΡΚΙΣΜΟΥ, εκδόσεις Κούριερ, 2005.
Σ. Σφυρόερα, *Το Χαρέμι, οίκος της ηδονής*, Ελληνικά Γράμματα 2008.
Μαρίνος Σαρηγιάννης, *Η ΑΠΟΛΑΥΣΗ στην οθωμανική Κωνστάντζα*, εκδ. Περίπλους, 2003.
Γιάννης Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική*, εκδόσεις Εν Πλω.
Καλυβιώτης Αριστ., «ΣΜΥΡΝΗ» η μουσική ζωή 1900-1922, εκδ. Music corner & τηνέλλα.

Χειρόγραφα:

Το χειρόγραφο "***Μελπομένη***", του Νικηφόρου Ναυτουνιάτη, το οποίο φωτογράφησα ολόκληρο (περίπου 400 φωτογραφίες) στην ιερά μονή Βατοπαιδίου Αγίου Όρους, το 1997.
Το αυτόγραφο χειρόγραφο του Πέτρου Πελοποννησίου-Λαμπαδαρίου που βρίσκεται στην βιβλιοθήκη Παναγιώτη Γριτσάνη, στην ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου.
Τον κώδικα υπ' αριθμ. 4 (πρώην 492) της ιεράς μονής Ταξιαρχών Αιγιαλίας.
Τα χειρόγραφα της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας, υπ' αριθμ. χφ. 43, χφ. 249 και χφ. 253.
Τα χειρόγραφα χφ. 725 και χφ. 231 της Γεναδείου Βιβλιοθήκης.
Το χειρόγραφο χφ. 50 του Μουσείου Μπενάκη.
Το χειρόγραφο χφ. 27 της Βιβλιοθήκης της Βουλής.
Το χειρόγραφο Ραιδεστηνού που βρίσκεται στην κατοχή του Μ. Δραγούμη στο Μ.Λ.Α.

Διαδίκτυο (ενδεικτικά):

en.wikipedia.org/wiki/ottoman_classical_music
www.turkmusikisi.com, www.nme.com, www.makamweb.com, www.vwb-verlag.com,
www.goldenhorn.com, www.kalan.com και **You Tube** στο ottoman classic music με πάρα πολλά videos.

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Feldman Walter, *Music of he Ottoman Court*, VWB, Berlin 1996, εκδόσεις Pan.

Türk musikisinin Tarihinin Kaynaklarından: Karamanlıca Musıki. Bardakci.

Osmanlılarda Musıki (Avrupalı Gezginlerin Gözüyle). Bülent Aksoy, εκδόσεις Pan.

La musique Arabe (tome premier - Al Farabi), Paris, 1930, Librairie Orientaliste, Paul Geuthner.

Popesku-Judetz, *Dmitrie Kantemi*, εκδόσεις Pan.

John Freely, "Inside the Seraglio", private lives of the Sultans in Istanbul, εκδ. Viking.

Wellesz E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, β' έκδ., Οξφόρδη 1961.

— "Les makams arabes et leurs correspondances avec les modes byzantines", ανακοίνωση στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο με θέμα την Ορθώηχο και τα Έντεχνα Συστήματα Τροπικής Μουσικής, Royaumont, 18-20 Σεπτεμβρίου 1992.

Rudolf Maria Brandl: Konstantinopolitanische Makamen da 19, Jahrhunderts in neumen: Die musik der Fanarioten.

Yehta Bey R., "La Musique Turque", Encyclopedie de la Musique (ιδρ. α. Lavignac), μέρος Ι, τόμ. 5, Παρίσι 1922.

Rulers of the Ottoman Empire, εκδόσεις ΚΙΒΕΑ

Fener Beyleri'ne Türk Sarkilari, Murat Bardacki, εκδόσεις Pan.

Eugenia Popescu-Judetz, *Sourses of 18th century music*, εκδόσεις Pan.

Akan Emin, Tanburi Gemil Bey, Izmir 1992.

Aksut Sadun, Turk musikisinin 100 bestekari, Inkilap, Istanbul 1993.

Balta Evangelia, Karamanlidika: Additions (1584-1900). Bibliographie Analytique, Athenes 1987.

«Karamanlidika: Nouvelles additions et complements», Bulletin du Centre d' Etudes d' Asie Mineure, VIII, Athenes 1992.

Behar Gem, 18 Yuzyilda Turk muzigi Charles Fonton, Pan Yayincilik, Isanbul 1987.

— Ali Ufki ve Mezmurlar, Pan Yayincilik, Istanbul 1990.

— Zaman, Mekan, Muzik, AFA Yayincilik, Istanbul 1992.

— «Turk musikisinin tarihinin kaynaklarindan: Karamanlika yayinlar», Muteferrika, Instabul 1994, σελ. 39-49.

Oztuna Yilmaz, Buyuk Turk musikisi ansiklopdisi, Kultur Bkanligi, Ankara 1990.

Metin And, *Karagöz, theatre d'ombres Turc*, εκδόσεις Dost.

Clogg R., "The greek millet in the Ottoman Empire", στο: Christians and Jews in the Ottoman Empire, επιμ. B. Braude, B. Lewis, 2 τ., New York, 1982, 1, σ. 185-208.

Erder L., "The measurement of preindustrial polpulation changes: the Ottoman Empire from the 15th to the 17th century", στο: Middle East Studies 11 (1975).

Erder L. και Faroqui S., "Population rise and fall in Anatolia, 1550-1620", στο: Middle East Studies 15 (1979), σ. 322-345.

Frangakis El., "Tharaya communities of Smyrna in the eighteenth century, 1690-1820: demography and economic activities", στο: Actes du Colloque International d' Histoire. La ville neohellenique. Heritage ottaman et etat grec, Αθήνα 1985, 1, σ. 27-42.

Griswold W., *The great anatolian rebellion 1000-1020/1591-1611*, Berlin 1983.

Panzac D., *La peste dans l' Empire Ottoman*, 1700-1850, Louvain 1985.

Palmer J.A.B., "The origins of the janissaries", στο: Bulletin of John Rylands Library 35 (1953), σ. 448-481.

Farhat H., *The Dastgah Concept in Persian Music*, Καίμπριτζ 1990.

Karadeniz M.E., *Turk Musikisinin Nazariye ve Esaslari*, Άγκυρα 1979.

Ozkan I.H., *Turk Musikisi Nazariyati ve Usulleri*, Κωνσταντινούπολη 1982.

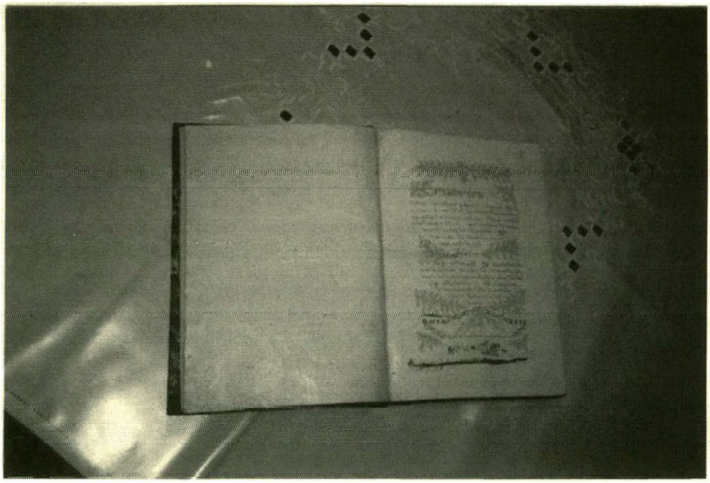
Torun N., *Ud Metodu*, Κωνσταντινούπολη 1993.

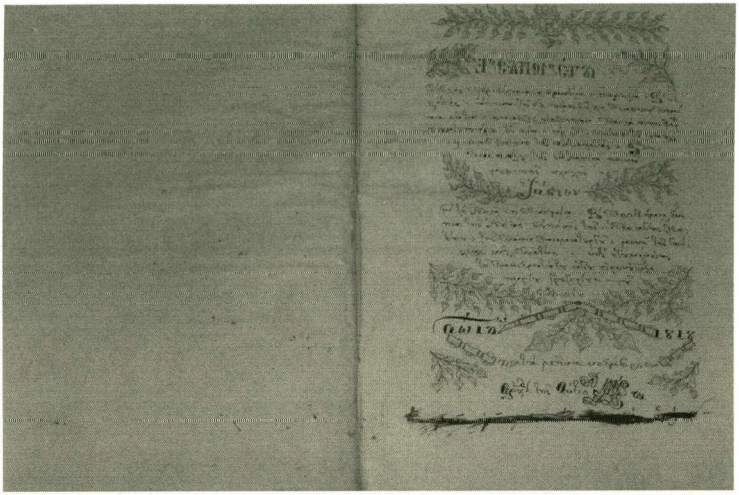
ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

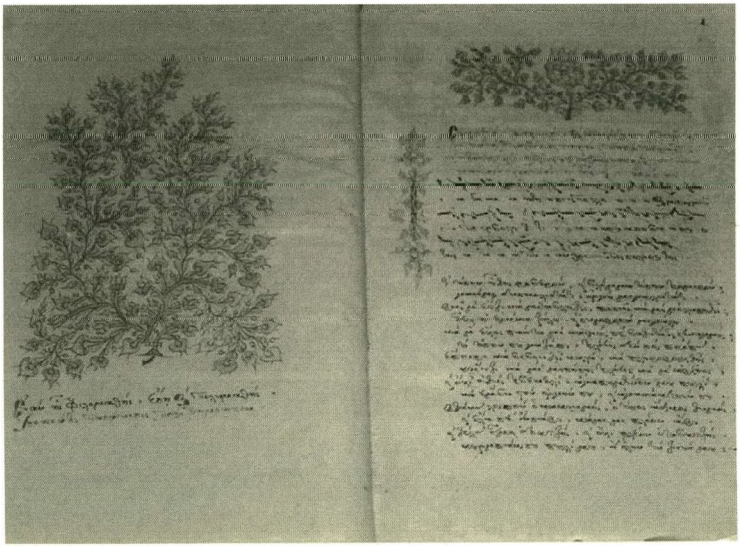
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΟΥ
ΜΕ ΘΕΜΑ:

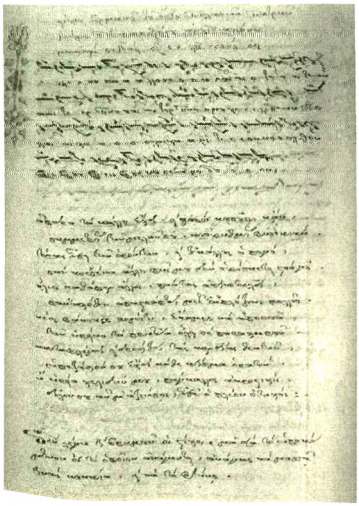
ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ - Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΡΩΜΗΩΝ

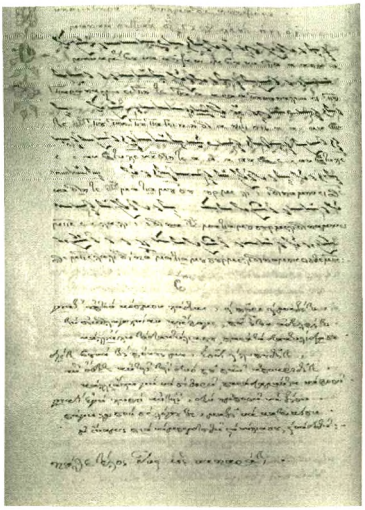
ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ
ΤΟΥ ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ, ΝΙΚ.
ΝΑΥΤΟΥΝΙΑΡΗ 'Η ΚΑΝΤΟΥΝΙΑΡΗ του ΧΙΟΥ
ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ ΑΓ. ΟΡΟΥΣ,
ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΡΑΦΟΝΤΑ ΔΗΜ. ΣΤΑΘΑΚΟΠΟΥΛΟ
ΤΗΝ 29.08.1997

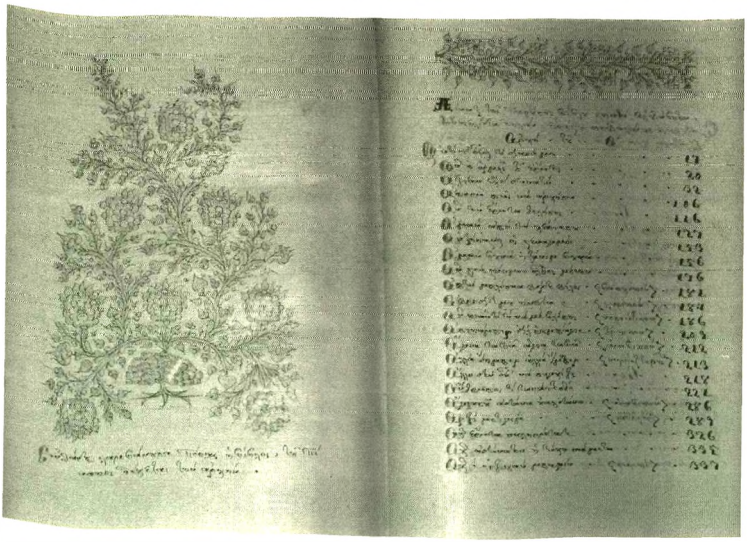


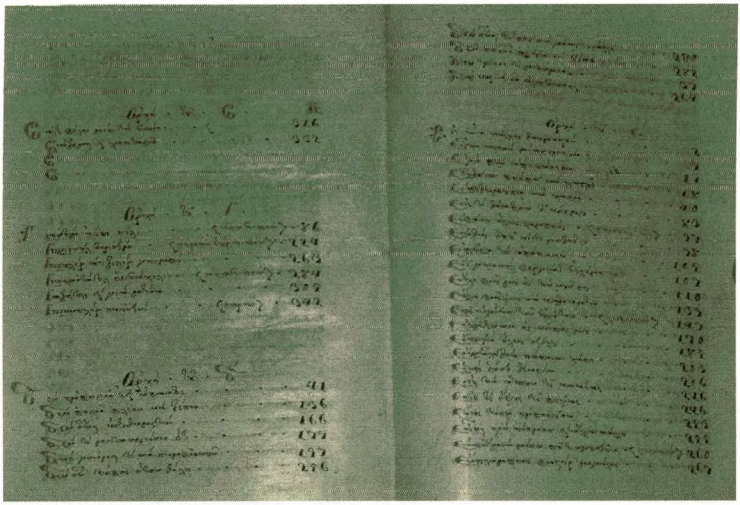




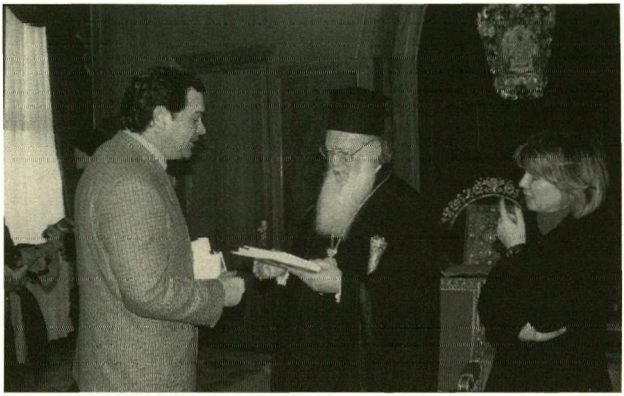








Βατοπαίδι, 29.08.1997, μελετώντας το χφ. «ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ»

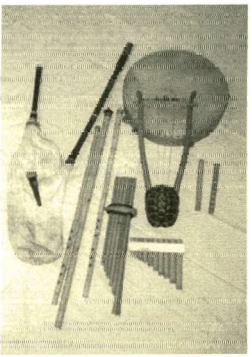


Ο οικουμενικός Πατριάρχης Κων/πόλεως Βαρθολομαίος, παραλαμβάνει από τον γράφοντα νομικές και ιστορικές μελέτες του, κατά την διάρκεια επίσημης επίσκεψης του Δικ. Συλ. Πειραιά στο Πατριαρχείο τον Φεβρουάριο του 2001.
Στη φωτ. διακρίνεται η Αντιπρόεδρος του Δ.Σ.Π. κ. Άννα Αλεξανδροπούλου

Ο γράφων μπροστά στον Mevlevi hanê. Πέραν Κων/πολης, 2001

Νικηφόρος Μεταξάς και γράφων. Οκτώβριος 1996. Συναυλία του συγκροτήματος «Βόσπορος» στο θέατρο Σφενδόνη.

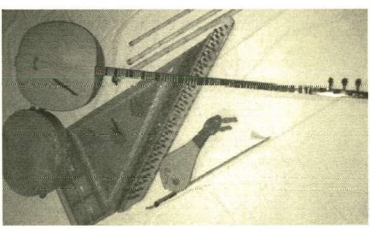
1



4

2

3



5

1. Ο γράφων με τον αείμνηστο Αρ. Μόσχο το 1995 στο Δημ. Θέατρο Πειραιά. 2. Η χορωδία του Λ.Σ.Π. 3. Το εξώφυλλο του CD της χορωδίας του Λ.Σ.Π.4-5. Μουσικά όργανα οθωμ. και αρχ. ελλ. περιόδου, από τη συλλογή του γράφοντα.

THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY, INC.

Morrison Hall 005, Indiana University, Bloomington, IN 47405-2501
Telephone: 812-855-6672 Fax: 812-855-6673 E-mail: sem@indiana.edu

March 30, 2000

Demetrius O D. Stathakopoulos
Panteion University of Athens

Dear Demetrius,

Welcome to the Society for Ethnomusicology!

During 2000, you will receive four issues of our *SEM Newsletter* and three issues of our journal, *Ethnomusicology*. You have voting privileges for our spring election of Board of Directors and Council and you will receive registration information about our 2000 annual conference, which will take place in Toronto, Canada.

This year we will update our membership directory and you will find enclosed an information form which we ask that you complete and return to our office.

Now that you are an active member of SEM, you have access to the "members' only" area on our Web site at http://www/indiana.edu/~ethmusic Your membership number/password is 00-1 To enter the members' only area on our Web site, in the login box type the number where it asks for your name (don't enter your name), then type the number again where it asks for your password.

Feel free to contact me with any questions you may have about your membership.

Sincerely,

Lyn Pittman
Office Coordinator

Α. ΟΠΤΙΚΟΣ ΔΙΣΚΟΣ (DVD)

Ιστορική αναδρομή για την στρατιωτική μουσική και τις μπάντες Μεχτέρ (Mehter) των οθωμανών. Αναπαράσταση από την σύγχρονη Προεδρική Φρουρά, με μουσικά όργανα εποχής και τραγούδια των γενιτσάρων.

Β. ΗΧΗΤΙΚΟΣ ΔΙΣΚΟΣ (CD)

Οθωμανική μουσική, από χφ. παρτιτούρες εποχής, αποδιδόμενες από σύγχρονους Τούρκους μουσικούς.

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

1) Konuşma (Mevlevi Dervish)
2) Arazbar peşrev (Neliri Behram)
3) Fatih-i Bagdat (sah Murad)
4) Evçara peşrev (Dilhayat kalfa - Kadin Bestekârlar)
5) Elçi peşrev (Yenicari Mether) - πρωτότυπη ηχογράφηση
6) Karagöz - Hacivat - πρωτότυπη ηχογράφηση
7) Hicaz peşrev (Mevlevi Dervish)
8) Rast Beste (Rum Zacharia hanende)
9) Güzelligin on par'etmez (Aşik Veysel) - πρωτότυπη ηχογράφηση
10) Sazgiar peşrev (Dmitri Cantemir)
11) Suzidilara Ağir semai (sultan Selim III)
12) Çeng Taksimi
13) Nigriz Zeybek (Usta tanburi Cemil Bey)
14) Hüzzam Sarki (sultan Selim III)