

Νίκος Ανδρικός

Τουρκόφωνοι Πολυχρονισμοί και Ασματα Εγκωμιαστικά στον Σουλτάνο Abdülhamit τον Β', μελοποιημένα από εκκλησιαστικούς συνθέτες

Το παρόν άρθρο φέρει ως βασικό θεματικό του περιεχόμενο, καταρχήν την παρουσίαση και έπειτα την μορφολογική επεξεργασία μιας ιδιαίτερης ειδολογικά ιστορικής περίπτωσης από τον χώρο της μουσικής φιλολογίας της ύστερης Οθωμανικής περιόδου, που αφορά σε μια αυτόνομη συνθετική ενότητα, απαρτιζόμενη από έργα εκκλησιαστικών συνθετών αφιερωμένα στο πρόσωπο του Σουλτάνου Abdülhamit του Β'. Πιο συγκεκριμένα, στο εν λόγω ιστορικό υλικό –προερχόμενο τόσο από έντυπες όσο και από χειρόγραφες μουσικές συλλογές-, περιλαμβάνονται έργα, όπως Πολυχρονισμοί και Εγκωμιαστικά Ασματα καταγεγραμμένα στο νέο αναλυτικό σύστημα «Παρασημαντικής», τα οποία σε επίπεδο υφολογίας και δομής παραπέμπουν άμεσα σε αισθητικά πρότυπα προερχόμενα από το εικαστικό μοντέλο του Οθωμανικού Ρομαντισμού¹. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στους στίχους των συγκεκριμένων έργων είναι η τουρκική της ύστερης Οθωμανικής περιόδου, και αποδίδεται σε γραπτή μορφή μέσω της χρήσης του ελληνικού αλφαβήτου, κατά το πρότυπο δηλαδή, της «Καραμανλήδικης» γραφής.

Το είδος του «Πολυχρονισμού», όπως άλλωστε και εκείνο της «Φήμης» αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση μελοποιητικής φόρμας, η οποία λόγω της χρηστικής της ευελιξίας – τόσο στα πλαίσια της λατρευτικής επιτέλεσης, όσο και εκτός αυτής-, κατέστη πρόσφορο πεδίο για την ανάπτυξη μορφών πρωτογενούς συνθετικής δημιουργίας με ποικίλες εξωγενείς αναφορές, εκ μέρους εκκλησιαστικών δασκάλων και συνθετών. Αν και η «επευφημία» κοσμικών αρχόντων φαίνεται να αποτελεί παλαιότερη λειτουργική πρακτική², κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα το φαινόμενο της σύνθεσης Ασμάτων και Πολυχρονισμών αφιερωμένων στον Σουλτάνο λαμβάνει ευρύτερες διαστάσεις, σε σημείο μάλιστα τέτοιο ώστε να είναι δυνατή η δόμηση ενός αυτόνομου ειδολογικά ιστορικού κορμού με διακριτές

¹ Αναφορικά με τις αρχές που χαρακτηρίζουν το εικαστικό ρεύμα του Οθωμανικού Ρομαντισμού στο β' μισό του 19^{ου} αιώνα, και ειδικά στο πεδίο της μουσικής συνθετικής δημιουργίας και πρακτικής, βλ. Kögükcü 1998 : 62-87, Ak χ.χ : 86-121, και Ανδρικός 2010 : 46-50.

² Βλ. Στάθης 1979 : 143-144, όπου και αναφορές κυρίως από το χειρόγραφο ιστορικό υλικό της πρώιμης Οθωμανικής περιόδου.

μορφολογικές σταθερές, εξαιρετικά ενδιαφέροντος για το πεδίο της νεότερης εκκλησιαστικής μουσικής παραγωγής.

Από την καθιέρωση του νέου Χρυσανθικού συστήματος και έπειτα, εντοπίζονται σε έντυπες μουσικές συλλογές περιπτώσεις που θα μπορούσαν κάλλιστα να καταταγούν στον εν λόγω φιλολογικό άξονα, και αναφέρονται στα ιστορικά πρόσωπα Σουλτάνων, από την εποχή του Selim του Γ' έως και την όψιμη υστεροθωμανική περίοδο του Abdülhamit³. Στα πλαίσια μιας ιστορικο-κοινωνιολογικής προσέγγισης του εν λόγω ζητήματος, παρατηρεί κανείς την ανάπτυξη του συγκεκριμένου αυτού συνθετικού είδους, σε μια περίοδο που η ελληνική κοινότητα, εντασσόμενη σε μια ευρύτατη μετεξελικτική για τον χαρακτήρα του Οθωμανικού κράτους διαδικασία, θα έχει την διάθεση, πέρα των άλλων και μέσω της συνθετικής δημιουργίας να εκφράσει την δημιουργική ένταξή της στο πολυπολιτισμικό κοσμοείδωλο του νεότερου Οθωμανικού κόσμου. Έτσι, η έξαρση του ιστορικού αυτού φαινομένου –και ειδικά κατά τα κρίσιμα χρόνια της Χαμίτειας διακυβέρνησης-, συμπίπτει χρονικά τόσο με την εποχή κατά την οποία το ελληνικό στοιχείο της Αυτοκρατορίας δραστηριοποιείται με τον πλέον παρεμβατικό τρόπο στο πολιτικό, κοινωνικό και διπλωματικό πεδίο του κράτους, όσο και με την εμφάνιση του ιδεολογικού μοντέλου του «Ελληνοθωμανισμού», που μεταξύ άλλων, προτείνει την εναλλακτική ύπαρξη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, μέσω της ουσιαστικής συνδρομής των Ελλήνων Οθωμανών στον τομέα της διοίκησης, της γραφειοκρατίας και της οικονομίας⁴.

Σε επίπεδο μορφολογικής ανάλυσης, θα επεσήμανε κανείς τους λόγους από τους οποίους αντλούν την αφορμή της δημιουργίας τους οι εν λόγω συνθέσεις, καθώς στην πλειονότητά τους αναφέρονται σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές από τη ζωή του Σουλτάνου, όπως είναι η ανάρρηση στον θρόνο και η στέψη, ορισμένες επίσημες επισκέψεις, ανακηρύξεις διαταγμάτων, χρονικές επετείους-εορτές, καθώς και ειδικά γεγονότα όπως η

³ Στα πλαίσια της παρούσας έρευνας εντοπίστηκαν οι περιπτώσεις των Μισαήλ Μισαηλίδη, Γεωργίου Σαρανταεκκλησιώτου, Παναγιώτη Κηλτζανίδη, Ηλία Τανταλίδη, Νηλέα Καμαράδου, Γεωργίου Βιολάκη, Σίμου Αβαγιανού, Χαράλαμπος Παπανικολάου, Δημητρίου Κυφιώτου, Νικολάου Παγανά, Ζωγράφου Κείβελη, Κοσμά Μαδυτινού, Μπέτσου Καστοριανού, Ν. Β Γουναρόπουλου Σωζουπολίτου, Αντωνίου Σιγάλα, Δημητρίου Βουλγαράκη, Δ. Ι. Πρωτοψάλτου, Αλεξάνδρου Βυζαντίου, Αχ. Διαμαντάρα, Συμεών Μανασσειδή, Αδάμ Ακράτου και Αγαθαγγέλου Κυριαζίδη, οι οποίοι έχουν συνθέσει άλλοτε ελληνόφωνους και άλλοτε τουρκόφωνους Πολυχρονισμούς στους Σουλτάνους Selim, Abdülmecit, Abdülaziz και Abdülhamit, καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

⁴ Αναφορικά με την Χαμίτεια περίοδο, βλ. Berkes 2002 : 341-388, για την έννοια του «Ελληνοθωμανισμού» βλ. Σκοπετέα 1988 : 311,315, καθώς επίσης και Αναγνωστοπούλου 1998 : 19-35 και 271-312 για την δράση και τον τρόπο ύπαρξης του ρωμαϊκού millet στο β' μισό του 19^{ου} αιώνα.

επάνοδος από την Ευρώπη κ. α. Αυτό που φέρει επίσης εξαιρετικό τόσο φιλολογικό όσο και ιδεολογικό ενδιαφέρον είναι το εννοιολογικό περιεχόμενο των συγκεκριμένων έργων, καθώς ο στίχος –τόσο στα τουρκόφωνα όσο και στα ελληνόφωνα ποιήματα- είναι εγκωμιαστικός, ενώ παράλληλα με τις ευχές που αναπέμπονται στο πρόσωπο του Σουλτάνου για υγεία και μακροήμερευση, τονίζεται το γεγονός της δικαίας του κρίσης, καθώς και της Θεοπρόβλητης εξουσίας του. Έτσι, ο Σουλτάνος παρουσιάζεται ως ο εγγυητής της ειρήνης, ο άνευ φυλετικής και θρησκευτικής διακρίσεως προστάτης της παιδείας, των τεχνών, των επιστημών, του νόμου και της τάξης, ενώ εντύπωση προκαλεί η θεολογική αναγωγή στο πρόσωπο του μοναδικού Θεού, μέσω της πίστης στον Μονάρχη, που είναι η ενοποιός δύναμη για την εξασφάλιση της κοινής πατρίδας και του ενός-αδιαίρετου λαού.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί και θα σχολιαστεί μουσικολογικά μια ομάδα Πολυχρονισμών αφιερωμένων στον Σουλτάνο Abdülhamit τον Β', η οποία απαρτίζεται από τουρκόφωνα έργα εκκλησιαστικών συνθετών προερχόμενων τόσο από την Οθωμανική Πρωτεύουσα –επίσημο Πατριαρχικό περιβάλλον, επιμέρους κοινότητες, φιλολογικοί σύλλογοι και μουσικές σχολές-, όσο και από τις εκάστοτε επαρχίες της Αυτοκρατορίας, όπου εκπροσωπούν τοπικές ιδιωματικού ενδιαφέροντος ερμηνευτικές εκδοχές⁵.

Η πρώτη σύνθεση που θα παρουσιασθεί είναι έργο του Αρχοντος Πρωτ. της Μ. Χ. Ε Γεωργίου Βιολάκη (μέσα δεκ. 1820-1911), σε στίχους του Ιορδάνη Καρολίδη, και ουσιαστικά πρόκειται για «ωδή εις τὴν ΙΗ' ἐπέτειον ἡμέραν τῆς εἰς τὸν θρόνον ἀναβάσεως τῆς Α. Α. Μ. τοῦ Σουλτάνου Ἀμπδούλ Χαμίδ Χὰν τοῦ Β'»⁶. Η σύνθεση είναι σε makam Hüseyini, ενώ σε επίπεδο ρυθμικής υπόστασης ανήκει στο μοντέλο εννεάσημου ρυθμού τύπου «aksak», του οποίου το μοίρασμα αποδίδεται σχηματικά στο τέλος του έργου με κανόνες μετρικής. Αυτό που

⁵ Ελληνόφωνους Πολυχρονισμούς στον Abdülhamit έχουν συνθέσει οι, Γεώργιος Βιολάκης, Σίμος Αβαγιανού, Χαράλαμπος Παπανικολάου, Νηλέας Καμαράδος, Κοσμάς Μαδυτινός, Αδάμ Ακρατος, Δημήτριος Βουλγαράκης, Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, Δημήτριος Καμπούρογλου Κινικλής και Δημήτριος Κυφιώτης. Αν και στο παρόν άρθρο θα επιχειρηθεί η μορφολογική προσέγγιση μόνο του σώματος των τουρκόφωνων Πολυχρονισμών, στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να ειπωθεί, πως από τα έργα που φέρουν ελληνικό στίχο, θα ήταν δυνατό να αναγνωρισθούν δύο επιμέρους κατηγορίες, καθώς πέρα από τις περιπτώσεις όπου αναπτύσσεται μια αυτόνομη ειδολογικά, νεωτερική συνθετική και στιχουργική φόρμα, υπάρχουν και εκείνες, όπου ο δομικός σχεδιασμός είναι φανερά προσηλωμένος σε καθιερωμένα λατρευτικά πρότυπα, τόσο αναφορικά με το μελοποιητικό όσο και με το στιχουργικό περιεχόμενο. Έτσι, στο εν λόγω υλικό συναντώνται περιπτώσεις μελοποίησης Πολυχρονισμών κατά τα πρότυπα της Φήμης εις Αρχιερέα σε ήχο Β' ή πλ. Δ', παραμένοντας παράλληλα εντός και του καθιερωμένου μυνογραφικού μοντέλου των Πολυχρονισμών, με την εξής διατύπωση : «Πολυχρόνιον ποιῆσαι Κύριος ὁ Θεός τὸν Μεγαλειότατον καὶ Κραταιότατον ἡμῶν ἄνακτα Σουλτάν Ἀπδούλ Χαμίτ Χὰν αὐθέντην ἡμῶν, Κύριε φύλατε Αὐτόν εἰς πολλὰ ἔτη».

⁶ Βλ. Ναυπλιώτης 1894 : 205-207.

αρμονικό⁹ και αποτελεί ουσιαστικά προσαρμογή της παλαιότερης, ομότροπης σύνθεσής του στον Σουλτάνο Abdülaziz (1861-1876) «Σιρτ εϊλέ γιαραπί», που είναι δημοσιευμένη στο «Απάνθισμα» του Ζωγράφου Κέϊβελη¹⁰. Η σύνθεση «Νε ιζζού αδαλέτ ασαρή Χαμίτ» κινείται όπως και η αντίστοιχη αναφορική της στα πλαίσια του makam Âcem Âşîran, φέροντας παράλληλα τόσο σε επίπεδο μελωδικού σχηματισμού, όσο και υφολογίας, έντονα τα κυρίαρχα στοιχεία περιγραφικότητας και λυρισμού, που χαρακτηρίζουν το ισχύον κατά την εποχή αυτή εικαστικό μοντέλο του Οθωμανικού Ρομαντισμού¹¹. Ετσι, αν επιχειρηθεί κάποια μορφολογικής φύσεως αποδόμησή του, αυτόνομες φράσεις αλλά και επιμέρους εκφραστικοί σχηματισμοί, είναι δυνατόν να απομονωθούν και στην συνέχεια να ταυτισθούν με αντίστοιχα μελωδικά μοντέλα, γνώριμα λόγω της ευρύτατης χρήσης τους στο ρεπερτόριο του εν λόγω makam, κατά την περίοδο αυτή¹². Το ίδιο έργο, με το ίδιο ποιητικό κείμενο παραδίδεται από τον Μισαηλίδη διασκευασμένο και σε Ηχο πλ. Α' Αρμονικό, αφού στα πλαίσια της εν λόγω εκδοχής έχει εφαρμοστεί μετάθεση της βασικής τονικής του $\overset{\times}{\text{A}}$ (Âcem Âşîran) στην τονική του $\overset{\text{A}}{\text{A}}$ (Kaba Çargâh Perdesi), με αποτέλεσμα το μέλος, μετά από ενδιάμεσες χρωματικές γέφυρες, να καταλήγει στην τονική του $\overset{\text{A}}{\text{A}}$, κατά τα πρότυπα Bûselik¹³.

⁹ Για το νόημα και τη λειτουργία του όρου «αρμονικός» στη θεωρητική σκέψη του Μισαηλίδη, βλ. Ανδρικός ο.π. 139-148.

¹⁰ Βλ. Κέϊβελης 1872 : 287-289.

¹¹ Για τις βασικές σταθερές που ορίζουν το εικαστικό μοντέλο του Οθωμανικού Ρομαντισμού στον χώρο της συνθετικής παραγωγής στον 19^ο αιώνα, βλ. Ανδρικός ο.π. 49.

¹² Βλ. Ο .π. 218.

¹³ Η συγκεκριμένη πρακτική του Μισαηλίδη, στην περίπτωση που δεν θα ληφθεί υπ' όψιν η μετάθεση της τονικής περιοχής του Âcem Âşîran μία τέταρτη βαρύτερα, θα μπορούσε να γίνει κατανοητή ως μια περίπτωση τροπικής συμπεριφοράς συμβατής με τα πρότυπα του Nevâ Bûselik. Ετσι, μετά την εξάντληση των αρμονικών σχηματισμών σε σχέση με το Âcem, το μέλος θα μπορούσε να αποδοθεί καταληκτικά περνώντας διαμέσου του χρωματικού 4χόρδου Πα-Δι στην τονική του Nevâ, στο ύψος της οποίας θα προϋποτιθέτο θεμελίωση υπομονάδας Bûselik.

ΛΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ Α. Α. Μ. ΤΩΙ ΣΟΥΛΤΑΝΩΙ

ΨΑΛΛΟΜΕΝΑ ΚΑΤΑ ΤΑΣ ΕΟΡΤΑΣ ΑΥΤΟΥ

Ἦχος βαρῆς ἁρμονικός. 2/4 7

Νε ε ι ι ι ζ ζου ου ου ου ου α α α

α α α α λε ε ετ α α σα α α

α α α ρη η η χ η η η η η η η χ Xα

μι ι ι ιτ Xα α μι ι ι ι ι ι ι ιτ ρη

νε α α α βνι ι ι ιν σα α α α α α

δε. ε ε ετ ι ι ι ιν ζα α α α α α ρη

η η χ η η η η η η η χ Xα μι ι ι ιτ Xα α μι

ι ι ι ι ε ι ι ι ιτ ρη Ne χου ους νι ι ι

ρι ι ι ι ι λα χε ετ ε ε ε εφ κτε

α α α α ρη η η η χ η η η η η η η

η χ Xα μι ι ι ιτ Xα α μι ι ι ι ι ι ι ι

ι ι ιτ 2/ ρη

Δλου ουμ λε ε τε ε ε εν μου ου ου ου ου ου ρ

δλ: ι πι ι ρε ε ε εβ κε ε ε ε ε ελ ρη ι

ι ι χ ι ι ι ι ι ι ι ιφ χ ι ι χ α α α α α α ρ

ιφ τι ι χ α α α α α α α α α ρ ρη

Ἐπιφώνημα. 2/4 ρη

Ζε χι σι θε γι Σε ε χιν σα χι διρ που ου ου

ου ου δι δλ ι θε γι χη λα ρετ πι να χι τιο που ρη

μου σα βα α τι α α σριν κίου βα χι διρ που δζουμ λε τεν

μου ρι πι ρεβ κελ ιφ τι χαρ ου ιφ τι χαρ ρη δζουμ

λε τεν μου ρι πι ρεβ κελ ιφ τι χαρ ου ι ι ι ι ι

ιφ τι χαρ ου ιφ τι χαρ ου ιφ τι χαρ ρη

Σουκρί ἐγὼ δὲ μὰζ γάππαι Γελδάρια
 νάειχαρ κερουνθί πηρ σάσκη νισάρ
 Λοδτρ ἐτδὶ ἀλεμίν χαμίδι Χαρήν
 δλοῦμ.λετιν. μούδζιπι ρεβκε.ι ιφτιχάρ

Ζέχι σβεγί σάχιν σαχίδιρ ποδ
 δζι.λθίγι χη.λαζέι περαχίδιρ ποδ
 μοναθάτη ἀσφήρ κούβαχίδιρ ποδ
 δλοῦμ.λετιν μουδζιπι ρεβκε.ι ιφτιχάρ


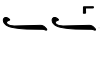
(Μισαηλίδης Μισαήλ, «Νέον Θεωρητικόν», σ. 125-127)

"Έτερον ᾠσμα τῷ Σουλτάνῳ
μεταβέβλημένον ἐν ἤχῳ πλ. Α' ἁρμονικῷ.

ἤ. Πα. χ

Πορεία στα πλαίσια του αρμονικού πλ. Α' ήχου, με παράλληλη ανάδειξη της βαθμίδας του Kaba Çargâh, και τελική απόδοση του μέλους στην τονική του Dügâh, μέσω χρωματικών διαβατικών περασμάτων κατά τα πρότυπα του makam Bûselik

(Μισαηλίδης Μισαήλ, «Νέον Θεωρητικόν», σ. 130-132)

Στην δεύτερη ενότητα από τα έργα του Μισαηλίδη ανήκουν δύο συνθετικές περιπτώσεις σε ήχο πλ. Β', όπου κανείς μπορεί να παρατηρήσει την δυναμική που χαρακτηρίζει την πλουραλιστική διαδικασία σύμπραξης χρωματικών μελωδικών σχηματισμών με αντίστοιχους του διατονικού περιβάλλοντος. Κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά εμφανές στο meyan του πρώτου έργου, όπου και παρουσιάζεται η γνώριμη για τα στίλιστικά δεδομένα της εποχής, συνθετική πρακτική του «περάσματος» (Geçki) από το χρωματικό πεδίο του Hicâz στο αντίστοιχο διατονικό του Hüseyinî και έπειτα του Muhayyer. Πέρα όμως από το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι εν λόγω συνθέσεις σε επίπεδο τροπικότητας, αξίζει να γίνει λόγος για τον τρόπο με τον οποίο ο Μισαηλίδης αποτυπώνει σημειογραφικά τον ρυθμικό σχηματισμό. Πιο συγκεκριμένα, όλο το δεύτερο έργο «Τατζου ταχτην», καθώς και το «Επιφώνημα» του πρώτου, είναι καταγεγραμμένα βάσει μιας αναλυτικής τεχνικής απόδοσης του ρυθμικού σχηματισμού, αρκετά διαδεδομένης στις μουσικές συλλογές «Εξωτερικής μουσικής» του 19^{ου} αιώνα, ειδικά κατά την απόδοση του εξάσημου ρυθμικού μοντέλου του Yürük Semâî. Αυτό που ουσιαστικά εξασφαλίζεται μέσω της χρήσης του γνωστού ως «υποσκάζωντα» ρυθμού, είναι η δυνατότητα σημειογραφικής αποτύπωσης υποδεέστερων φρασεολογικών μοτίβων με μικρή χρονική αξία, χωρίς ωστόσο να δυσχεραίνεται η ανάγνωση της παρτιτούρας. Για να καταστεί το ζήτημα επιπλέον κατανοητό, θα πρέπει να διευκρινισθεί, πως σε αντίθεση με το συμβατικό ρυθμικό μοντέλο, που η μονάδα μέτρησης είναι το , στο αντίστοιχο αναλελυμένο, βασική ρυθμική σταθερά καθίσταται το σχήμα , με αποτέλεσμα ο εκάστοτε ρυθμικός σχηματισμός να αντιστοιχεί με το μισό της αρχικής ρυθμικής του αξίας. Αυτό έχει ως συνέπεια στις περιπτώσεις που γίνεται χρήση παρεστιγμένου, να δημιουργείται η αίσθηση δόμησης τρίσημου ρυθμικού πόδα, καθώς το παρεστιγμένο μεταφέρει το ήμισι της αξίας του φθόγγου στον οποίον ανήκει, στην αντίστοιχη πλευρά όπου βρίσκεται τοποθετημένο, εξυπηρετώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την λεπτομερέστερη καταγραφή μελών σε τρίσημο ή εξάσημο ρυθμό¹⁴.

¹⁴ Για το ζήτημα αυτό βλ. Ανδρικός ο.π. 218-220, όπου εκτενής ανάπτυξη των τεχνικών καταγραφής μέσω της μεθόδου του «υποσκάζωντα» ρυθμού, καθώς και ενδεικτικά σημειογραφικά παραδείγματα από ενδεχόμενες ρεπερτοριακές εκδοχές.

Σημειογραφική απόδοση της
 ρυθμικής υπόστασης του μέλους
 μέσω της τεχνικής του
 «υποσκάζοντα ρυθμού»

Ἐτερον ἄσμα τῷ Σουλτάνῳ ψαλλόμενον τῇ ἐπιτεταύῃ
 ἑορτῇ τῆς εἰς τὸν θρόνον ἀναβάσεως Αὐτοῦ.

Ἦχος Πλ. β'. Πα. ζ'

Τὰ δῶκε παχ την σεβ κε τι σεμ σι του λου ἴν ὄεν
 που κίουν με ε με νετ μεν τι δῶκε λου σιν λε δῶκε χαν
 της πουρ με σαρ με ι με νετ μεν δι δῶκε λου
 σιν λε δῶκε χαν της πουρ με σαρ Μιθν π

Δζεβ χε ρι τα ρι χλε Σα χιμ τα ι πετ κηλ σιν ρι
 ζου ουν π Δζεβ χε ρι τα ρι χλε Σα χιμ τα ι πετ κηλ
 σιν ρι ζου δ ομ ρου φιο μαί γι δζε λι λιν χαζ ρε
 τι περ θερ δι κιαρ ο ομ ρου φιο μαί γι δζε λι
 λιν χαζ ρε τι περ θερ δι κιαρ π




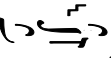
(Μισαηλίδης Μισαήλ, «Νέον Θεωρητικόν», σ. 132-133)

Το επόμενο έργο αποτελεί σύνθεση του Λέσβιου μουσικού και διανοούμενου Νικολάου Παγανά, που δημοσιεύθηκε στο έντυπο «Μουσική Παιδαγωγία» το 1897. Το κομμάτι κινείται στα πρότυπα του makam Bûselik, θεμελιωμένο στην τονική του \bar{a} με έντονη την τάση για φθορισμό της οξείας περιοχής μέσω της χρήσης μαλακού χρώματος (\bar{x} - $\bar{\pi}'$), ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα επαναλαμβανόμενα στερεοτυπικά μελωδικά πρότυπα τα οποία χρησιμοποιούνται καθ' όλη την διάρκεια της σύνθεσης. Τέλος, αλλαγή στην αίσθηση του μελωδικού περιβάλλοντος προκαλεί η χρήση μαλακής διατονικής διφωνίας \bar{x} - $\bar{\nu}'$, και περαιτέρω βάρυνσης της IV βαθμίδας, με τρόπο που να παραπέμπει στο τροπικό φαινόμενο του Sabâ.

ΑΣΜΑ
ΕΙΣ ΤΗΝ Α. Α. Μ. ΤΟΝ ΣΟΥΛΤΑΝΟΝ
ΑΒΛΟΥΑ ΧΑΜΗΤ ΧΑΝ

Μέλος παμφυλικόν (ἀργότερον) Χρόα του λ' α'. δ' Πα.

(Παγανὰς Νικόλαος, «Μουσικὴ Παιδαγωγία», σ. 83-84)

Στην συνέχεια θα παρουσιασθούν δύο ἔργα δημοσιευμένα στο «Παράρτημα» του Μουσικῷ περιοδικῷ Φόρμιγγα, ἀπὸ τα οποία το πρῶτο συνετέθη ἀπὸ τον Ἀλέξανδρο Βυζάντιο με ἀφορμὴ τὴν ἀνακήρυξη του Οθωμανικῷ Συντάγματος στις 11 Ἰουλίου του 1908, και φέρει ως βασικὸ μορφολογικὸ του χαρακτηριστικὸ τὴν χρῆση ἐπωδούς με ἔχοντες ἀφηρημένη νοηματικὴ σημειολογία φθόγγους, κατὰ τα πρότυπα των Terennium, ὅπως συναντῶνται στα εἶδη των Beste και Kâr. Ἀπὸ τὴν δευτέρη περίπτωση ἐκεῖνο που αξίζει να σημειωθεῖ εἶναι το γεγονός τῆς ἀπόλυτης αξιοποίησης ἀπὸ τον Ἀχ. Διαμαντάρη τῆς προσδιοριστικῆς δυναμικῆς του νέου ἀναλυτικῷ σημειογραφικῷ συστήματος, καθὼς κλασικῷ μελωδικῷ σχηματισμῷ ὅπως π. χ.,  ἀποδίδει ως, , ἢ , ἀναλύει ως, , ἀκολουθώντας και ο ἴδιος με τὴν σειρά του τὴν γενικότερη ἰδεολογική

τάση της εποχής για ακριβή σημειογραφική αποτύπωση του μελωδικού θέματος και οτιδήποτε ενυπάρχει σε εκείνο ως πληροφορία ερμηνευτικής διαχείρισης.

ΑΙ Σ Μ Α
ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΝΑΚΗΡΥΞΕΙ ΤΟΥ ΘΩΜΑΝΙΚΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ 11 ΙΟΥΛΙΟΥ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ 1908
ΤΟΝΙΣΘΕΝ ΥΠΟ
ΑΛΕΞΑΝΔΡ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ
πρώην καθηγητού τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐν τῇ ἐκκλ. Χαλκίδος
Ἱερῆ Θεολογικῇ Σχολῇ

Ἦχος ρ̣ Πα Ρυθμὸς 4σημῶς. Χρόνος ἀλίαν γοργός.
**Ἀρχαῖται ἐν τοῖς πρώτοις ᾠθιμικοῦ πάθους.*

Στροφή α΄.

Γκι τζε λε ερ κίου ουν δου ου ούς ο ολ δου ου
ου ρ̣ εἰ δε μι αζ̣ ρου ου σε εν ο ολ δου ρ̣
Πα α τη σα α χη η ημ τζο ο οα για α
σα α α ρ̣ κου ουλ λα ρη ην ε εγ χια α
ο ολ δου ρ̣

Ἐπιφάνη ἐν τῷ τέλει ἐπιφάνη ἀποφάνη, καὶ ἐν τοῖς πρώτοις ἐπιφάνη ᾠθιμικοῦ πάθους ἀρχομένη.

Επωδός κατά τα συνθετικά πρότυπα του Terennium

Αναλυτική απόδοση επιμέρους μελωδικών μοτίβων μέσω μιας καθαρά προσδιοριστικού τύπου διαχείρισης της σημειογραφίας

(«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμινγος»,
Περίοδος Β', Ετος Γ', Τευχ. Αρ. 3, σ. 33-34)

(«Μουσικόν Παράρτημα Φόρμινγος»,
Περίοδος Β', Ετος Γ', Τευχ. Αρ. 5, σ. 73-74)

λε λε λε ρ̣ Για α σα σιν γου ρι ετ μου σα βατ α αττε
λετ δ̣ για σα σιν μι λετ (δις)

Στροφή β΄.	Στροφή δ΄.
Κατελὲς γέπ παρὰ λήγορ Ὀσμυνηλιάρ Γιωσάγιορ Ἄλ κληαὶ γὰς κηζὰς χραμλιάρ Πατλάγιορ Για λε λετ κτλ.	Κάλην γις βατανισάλε. Σαβονάλη καρταλάρ. Ἰστέ ποσ πῆς μαρελλέ. Γιωσάγιορ Ὀσμυνηλιάρ. Για λε λετ κτλ.
Στροφή γ΄.	Στροφή ε΄.
Ἰστέ πῆς σουκίου εβέρια γιπ παραπίρ σοιλέρις Γιωσάγιορ Σουλατὸν γαμῆτ Ἰουλιεσάλετ ἀλλολενίς. Για λε λετ κτλ.	Πῆς ἰνῶν ἐπὶ γροβῆ. Νὲ ἀνεργάτης νὲ χομυζῆ. Σουλιεγέλην καρταλάρ. Πατισάγιορ τζῶκ γιασά. Για λε λετ κτλ.

3. ΣΟΥΛΤΑΝΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ

ΑΙΘΜΕΝΟΣ ΕΙΣ ΤΑ ΣΚΟΛΕΙΑ
ΥΜΝΟΣ ΔΑΧ. Σ. ΔΙΑΜΑΝΤΑΡΑ

Ἦχος ρ̣ δ'. Νη

Σε
τη η η σα α χι ι ι ι μι δ̣ ι ι ι ι ι ζ̣
Σου ου ου ουλ ταν Α πτουλ χα α α α μιτ Χαν ρ̣
τζου ου ουμ λε τε νι για α αζ̣ ι τε ρι ζ̣
σα α α ακ λα σι ι ι νι σι ζ̣ ι ι σουπ χαν δ̣
μπι ι ι τουν βε ζ̣ιρ θε βου ου κε ε λαν λε
μπι τουν ζα αμ πιτ βε α α σκε ε ριν λε μπι ι
τουν σα νου σα ο ο χρε τιν λε ε φεν τι μιζ̣ ρ̣
μπιν λε ε ερ για σα

1.	2.
Σεδκεσλού πατισαγιμζ̣ Σουλατὸν Ἄπτολλ Χαμῆτ Χάν Ἰουλιεσάτεν νηγιζ̣ ἰτέριζ̣ Σακλασὴν σιζ̣ι σουπχάν. Ἐπιφάνη.	Πατισάγιορ σερθερίσιν Μισλὴν γὰς πῆρ ταυβλετῆ Μερχαμῆτιν δεργιασίσι. Ἰγσων τὸς χερ γροβῆ. (Μπιτοῦν κτλ.)
Μπιτοῦν βεζ̣ιρ βε βουκελάνλε Μπιτοῦν ζαμπιτ, βε ἀσκαρῆνλε Μπιτοῦν βανού σοχρατῆνλε Ἐφέντιμιζ̣ μπινλερ γιασά.	3. Ἄπτολλ Χαμῆτ Σουλταμιζ̣ Μπινλερ γιασά ταχτηντά Τασιζ̣ιτ μέχταπ ἐπιγνεμιζ̣ Ἰνσά ἔλντοῦ βακκηγτά. (Μπιτοῦν κτλ.)
	4. Ἐλλερμιζ̣ι κελντιριζ̣ Χέπ μιλλέτ σιπιὸν λερῆ Μπιν γιασά ντουά ἰτέριζ̣ Πατισάγιορ σερθερί. (Μπιτοῦν κτλ.)

Οι τελευταίες δύο συνθέσεις προέρχονται από αυτόγραφη μουσική συλλογή του Συμεών Μανασσειδή από την Αίνο της Ανατολικής Θράκης, γνωστού κυρίως από τις δημοσιευμένες στον περιοδικό Τύπο καταγραφές του δημωδών ασμάτων. Στο εν λόγω χειρόγραφο που φυλάσσεται στην επίσημη Πατριαρχική Βιβλιοθήκη στην Κωνσταντινούπολη, εμπεριέχονται δύο εξαιρετικά ενδιαφέροντες, κυρίως για το τροπικό τους περιεχόμενο, τουρκόφωνοι Πολυχρονισμοί αφιερωμένοι στον Abdülhamit τον Β'. Η πρώτη σύνθεση ανήκει σε ήχο Βαρύ επτάφωνο, και εκείνο που ξεχωρίζει σε επίπεδο μορφολογίας είναι η ιδιάζουσα δομή της, η οποία σχηματικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως εξής :

1^{ος} στίχος-Nakarat,
 2^{ος} στίχος όμοιος μελωδικά με τον πρώτο + νέο στιχουργικό και μελωδικό θέμα-Nakarat,
 3^{ος} στίχος όμοιος μελωδικά με τους προηγούμενους + νέο στιχουργικό, όμοιο με το προηγούμενο μελωδικό θέμα-Nakarat-μελοποιημένο καταληκτήριο ευχετικό επιφώνημα «Αμήν».

Σε επίπεδο δε τροπικού περιεχομένου το πλέον σημαντικό είναι το γεγονός του χρωματικού φθορισμού που εφαρμόζεται στην υψηλή περιοχή και συγκεκριμένα μετά την εξάντληση του τριχόρδου Segâh (Ζω'-Πα'), όπου θεμελιώνεται υπομονάδα με διαστηματική σύνθεση μαλακού χρώματος, που παραπέμπει στο γνωστό φαινόμενο Hüzûzâm. Επειτα, επέρχεται αντικατάσταση της βασικής τονικής του Enic με την αντίστοιχη «αρμονική» του Âcem (Ζω^ο) κατά την παροδική στάση στον \mathbb{z}' , και μετά από ένα μεταβατικό χρωματικό πέρασμα εντός του 4χόρδου Δι-Πα, το μέλος καταλήγει κατά τα διατονικά πρότυπα στην βασική τονική παραγωγής του Irak.

Η δεύτερη σύνθεση του Μανασσειδή ακολουθεί το μελωδικό πρότυπο του makam Hicazkâr, ενώ σε επίπεδο πορείας ενδιαφέρον παρουσιάζει η «εισαγωγή» του μέλους (Giriş) από την τονική του Gerdaniye και η μετέπειτα ανάπτυξή του στην υψηλή περιοχή κατά τα σκληρά διατονικά πρότυπα των υπομονάδων Bûselik. Το μελωδικό θέμα θα ακολουθήσει καθοδική πορεία και μετά από ένα διαβατικό «αρμονικό» πέρασμα (\mathbb{x}'), θα τραπεί διαστηματικά μέσω της χρήσης χρωματικής φθοράς \mathbb{r} , και θα αποδοθεί κατ' αυτόν τον τρόπο στην τονική του Rast ως \mathbb{y} .

Άσμα του Σιχαίου

Μησοποταμία κατά Μαύρον τον 1889

Επι Μουζαγά-Πασσα' του Σ.Α.Μ.

Ήχος α' Δα' α'

Ρο-σάν ο' φε-γα-αν

σαχ-τα-να-ατ-ι-δέ. Δε

ε-ερ-α-λι-ε' χη-

Νακαράι-ηβ' ε-χάχ' Έπωση!

Πε-ω-αφ' για-σα-α-

α-ζωχ-ταν Α-πδσ-

αχ-λα-μυή' χαν Γα-ζή-

η' α' φε' ου-τι-ι-

μυ' α' δέ-εφ,πε-ε-

να' αχ. Ήχος β' α'

Βαφ' ι-σι σα-αχ-τα-νατ' νι-

ρι-δε-δέ' ααχ' ζα-α-

α-δε-λι-ρι-μα-

σσα-χάχ'.

ζα-δσ-μαν-ο-χσπ' δσ-α' χη-

η-λπι' ου' μσ-μαν

τβι-χαν' ι-πά-αδ' ε-χάχ' α'

(πάχν' επι' έπωση!) Πενήρ' για-σά. Ήχος γ' α'

Ο-σολγκέ-α-αν-δε-ρί-α

χάσσοπ-χα-νέ-δ-πα-α-

α-ρι-τε-α-αχ-α' χάχ' α'

Με' γκα-έ-μχ-αχ' ο-ά-π-ά-ι-

ε-φ-πα-ά', εα-χ-μάν-φ-εα-

χάχ' κε-ει-εφ-ε-χάχ' α'

(πάχν' επι' έπωση!) Πενήρ' για-σά... α'

Α-α-α'

α-μυή.

Έτσι οι ποσοχοί σφδ' εν' Σιχαίου. (χ.1878) Ήχος α-β' (χρησθ' κατά) Λη.

Πβι' υ-χέ-φ-για-σα-α-

α-δσ-αχ-ταν Α-πδσ'

χα-μυή' χαν Γα-ζή-η-

η-η' ε' φόν-τι-μυ' α'

α-χέ-τε-να-αχ' α'

Ήχος. (Έπωση τε.)

(Μανασειδης Συμεών, «Εκλογή Μουσικών Ασμάτων», σ. 102-104)

Συνοψίζοντας, θα τόνιζε κανείς το γεγονός της ανάπτυξης ενός ιδιότυπου φιλολογικού είδους από τον χώρο της εκκλησιαστικής συνθετικής πρακτικής, που να αφορά στη μελοποίηση Πολυχρονισμών και Εγκωμιαστικών Ασμάτων στο πρόσωπο του Σουλτάνου. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στις πηγές καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, αλλά αναμφίβολα θα κορυφωθεί κατά την κρίσιμη περίοδο διακυβέρνησης του Οθωμανικού κράτους από τον Abdülhamit τον Β'. Εκκλησιαστικοί συνθέτες και μουσικοί τόσο από την Οθωμανική Πρωτεύουσα όσο και από την περιφέρεια, λαμβάνοντας αφορμή από ειδικές στιγμές της ζωής του Σουλτάνου θα συνθέσουν έργα στην Οθωμανική γλώσσα, τα οποία θα καταγράψουν στο σύστημα της αναλυτικής παρασημαντικής, ενώ όσον αφορά στο ποιητικό κείμενο θα χρησιμοποιήσουν την μέθοδο της «Καραμανλήδικης» γραφής. Αυτό που σε επίπεδο μορφολογίας είναι κρίσιμο, είναι το γεγονός της διάθεσης των εν λόγω δημιουργών να ακολουθήσουν το στιλιστικό ρεύμα της εποχής τους, καθώς τόσο σε επίπεδο δομής – υστεροθωμανική φόρμα Şarkı-, όσο και σε επίπεδο υφολογικού περιεχομένου –στοιχεία λυρισμού, μελωδικός-ρυθμικός πλουραλισμός, ορναμενταλισμός-, οι συγκεκριμένες συνθέσεις διακατέχονται από τις βασικότερες αρχές που διέπουν το ισχύον στο χώρο της πρωτογενούς μουσικής παραγωγής αισθητικό μοντέλο του Οθωμανικού Ρομαντισμού. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί πως, αρωγός στην προσπάθειά τους να αποδώσουν απεικονιστικά και με κάθε λεπτομέρεια την μουσική πληροφορία, αναμφίβολα στάθηκε ο βαθύτερος ιδεολογικός χαρακτήρας του Χρυσανθικού συστήματος, του οποίου την προσδιοριστική-αναλυτική δυναμική αξιοποιούν με τρόπο επεξεργασμένο και αποτελεσματικά χρηστικό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- «Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος», Περίοδος Β', Έτος Γ', Τευχ. Αρ. 3, σ. 33-34
- «Μουσικόν Παράρτημα Φόρμιγγος», Περίοδος Β', Έτος Γ', Τευχ. Αρ. 5, σ. 73-74
- «Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας», Τομ. 1-3, Επανεκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, -επιμέλεια-πρόλογος Αλυγιζάκης Αντώνιος, Θεσσαλονίκη 2001
- Ak Ahmet Şahin, *Türk Musikisi Tarihi*, Αγκυρα χ.χ
- Berkes Niyazi, *Türkiye' de Çağdaşlaşma*, Υ. Κ.Υ, Κωνσταντινούπολη 2006
- Körükçü Çetin, *Türk Sanat Müziği*, Khalkedon, Κωνσταντινούπολη 1998
- Öztuna Yılmaz, *Türk Müsikisi, Akademik Klasik Türk Sanat Müsikisi' nin Ansiklopedik Sözlüğü. I Cilt*, Κωνσταντινούπολη 2006
- Quataert Donald, *Οθωμανική Αυτοκρατορία, Οι τελευταίοι αιώνες, 1700-1922*, μετάφραση: Μαρίνος Σαρηγιάννης, Εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006
- Αναγνωστοπούλου Σία, *Μικρά Ασία 19^{ος} αι. -1919 Οι Ελληνορθόδοξες Κοιότητες-Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998
- Ανδρικός Νικόλαος, *Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον ευρύτερο 19^ο αιώνα*, -διδασκαρική διατριβή-, Ιόνιο Πανεπιστήμιο -Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν-, Κέρκυρα 2010
- Κείβελης Ζωγράφος, «Μουσικόν Απάνθισμα (Μεδζιμουάϊ Μακαμάτ)», Διαφόρων ἄσμάτων, μελοποιηθέντων παρὰ διαφόρων Μελοποιῶν, τονισθέντων μὲν παρὰ Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Κείβελη καὶ παρ' ἄλλων μουσικοδιδασκάλων. Εκδοθέντων δὲ ὑπ' αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὁδηγίαν τῶν ρυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου «Ἡ Ανατολή», Εὐαγγελينوῦ Μισαηλίδου, 1872
- Μανασσείδης Α. Συμεών, «Ἐκλογή Μουσικῶν Ποιημάτων», Πατριαρχική Βιβλιοθήκη αρ. Μ. 206, Χατζηγήριον Κεσσάνης 1893
- Μισαηλίδης Μισαήλ, «Νέον Θεωρητικόν», συντομώτατον, ἦτοι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Εκκλησιαστικῆς καὶ Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ὑπὸ Μισαήλ Μισαηλίδου πρωτοψάλτου Σμύρνης, μετὰ πολλῶν μουσικῶν κλιμάκων καὶ τεσσάρων μονοχόρδων καὶ μετὰ πρακτικοῦ μέρους, ἐν Αθήναις, ἐξεδόθη ἀναλώμασι τοῦ συγγραφέως, 1902
- Ναυπλιώτης Ἰάκωβος, «Φόρμιγγς», ἦτοι συλλογή ἄσμάτων καὶ ᾠδῶν τῶν μὲν μετενεχθέντων ἐκ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς γραφῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴν, τῶν δὲ πρωτοτύπων ὄλως πρὸς χρῆσιν τῶν δημ. Σχολείων καὶ παντὸς φιλομούσου ὑπὸ Ἰακώβου Ναυπλιώτου Α' Δομestίκοῦ τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Εκκλησίας. Ἐκδοσις πρώτη Ἀδεία τοῦ Υπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως. Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1894 ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου

- Παγανός Νικόλαος, «Μουσική Παιδαγωγία», ἤτοι Ἀσματα Ἐκκλησιαστικά, Σχολειακά καὶ ἄλλα διάφορα ἐρρυθμῶς μελοποιηθέντα ἐπὶ τῇ βάσει τῆς δημῶδους μελωδίας. Πρὸς χρῆσιν τῶν παρθεναγωγείων ἀρρεναγωγείων. Τεύχος Α'. Ἐγκρίσει τῆς Μ. τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας ἀδεία τοῦ Αὐτοκρ. ὑπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως ὑπὸ χρονολογίαν 3 Τζεμαλί –ουλ ἐβέλ 1315 18 Ὀκτωβρίου 1313. Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1897 ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου
- Παπαδόπουλος Γεώργιος, «Ἱστορική Ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς», Ἀθήνα 1904
- Ρωμανοῦ Καίτη, *Ἐθνικῆς μουσικῆς περιήγησις 1901-1912*, ἐλληνικά μουσικά περιοδικά ὡς πηγή ἐρευνας τῆς Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, Μέρος I-II., Ἐκδ. Κουλτούρα, Ἀθήνα 1996
- Σκοπετέα Ἐλλη, *Το «πρότυπο Βασιλεῖο» καὶ ἡ Μεγάλῃ Ἰδέα. -Ὀψεῖς τοῦ ἐθνικοῦ προβλήματος στὴν Ἑλλάδα. (1830-1880)*, Ἐκδ. Πολύτυπο, Ἀθήνα 1988
- Στάθης Γρηγόριος, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας*, ἐκδ. Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 1979