

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής

Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη μέσα από τις ρωμαϊκές συλλογές εξωτερικής μουσικής:
μεταγραφή αυτών από τη βυζαντινή σημειογραφία στο σύγχρονο μουσικό σύστημα
καταγραφής της Τουρκίας.

του Ανδρέα Μιχαηλίδη

A.M.Φ. 464

υπό την εποπτεία

του Μάρκου Σκούλιου

Άρτα
Νοέμβριος 2008

Περιεχόμενα

Πρόλογος	4
Εισαγωγή	5
1. Ρωμιοί ψάλτες και «εξωτερική μουσική»	8
1.1 Ρωμαίικες συλλογές εξωτερικής μουσικής του 19 ^{ου} αιώνα	11
1.1.1 Οι συλλογές «Πανδώρα», «Ευτέρπη» και «Μουσικόν Απάνθισμα»	13
1.1.2 Οι συγγραφείς των συλλογών	15
i) Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαέας.....	15
ii) Σταυράκης Βυζάντιος ή Χανεντές.....	16
iii) Ιωάννης Ζωγράφος Κείβελης.....	17
1.1.3. Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη στις ρωμαίικες συλλογές	17
i) Ντεντέ Εφέντη: Η ζωή και το έργο του	19
2. Μεταγραφή των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη από τη βυζαντινή σημειογραφία στο σύγχρονο μουσικό σύστημα καταγραφής της Τουρκίας.	22
2.1 Τα δύο σημειογραφικά συστήματα	22
2.2 Ζητήματα μεταγραφής	23
2.3 Προβλήματα κατά τη μεταγραφή	24
2.4 Οι παρτιτούρες	25
3. Σύγκριση των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη μεταξύ των διάφορων καταγραφών.....	128
3.1 Διαφορές στη μελωδία.....	128
3.2 Διαφορές στο ουσούλ.....	130
3.3 Διαφορές στο στίχο	132
3.4 Διαφορές στη μορφολογία.....	133
3.4.1 στη φόρμα	134
3.4.2 στο μακάμ	134
3.5 Διαφορές στον τίτλο σύνθεσης.....	135
Συμπεράσματα	136
Βιβλιογραφία	138
Παράρτημα	
Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη όπως καταγράφονται	
α) στις ρωμαίικες συλλογές	
β) στη συλλογή του Φατίχ Σαλγκάρ	

Πρόλογος

Στα πλαίσια του μαθήματος Ζητήματα Ελληνικής Μουσικής Ι ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με την «Πανδώρα», μια ρωμαίικη συλλογή εξωτερικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα, την οποία προσέγγισα στην προσπάθειά μου να εντοπίσω ιστορικά και μουσικολογικά στοιχεία γι' αυτά που ονομάζουμε σήμερα ψαλτοτράγουδα. Στη συνέχεια της φοίτησής μου, παρακολουθώντας διάφορα μαθήματα που είχαν ως αντικείμενο την κλασική οθωμανική μουσική και αποκτώντας ορισμένη εξοικείωση με τη μουσική αυτή, θεώρησα ενδιαφέρον να επικεντρωθώ στις ρωμαίικες συλλογές, οι οποίες περιέχουν τέτοιου είδους συνθέσεις καταγεγραμμένες στη βυζαντινή σημειογραφία.

Φτάνοντας στο τέλος της πτυχιακής μου εργασίας θα ήθελα καταρχήν να ευχαριστήσω τον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο για την υπόδειξη του θέματος της πτυχιακής, αλλά και για την όλη βοήθεια του στην πραγμάτωσή του. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον κ. Γιώργο Κοκκώνη, ο οποίος με καθοδήγησε βήμα προς βήμα στην ηλεκτρονική καταγραφή των συνθέσεων. Τέλος ευχαριστώ τη σύζυγό μου Χριστίνα για την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθειά της αλλά και το γιο μου Απόστολο, του οποίου το χαμόγελο ήταν για μένα πάντα πηγή δύναμης και έμπνευσης.

Εισαγωγή

Στα πλαίσια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία αποτελούνταν από διαφορετικές θρησκευτικές και πολιτισμικές ομάδες, συνυπήρχαν ετερόκλητες κουλτούρες, εκ των οποίων η κάθε μία είχε το δικό της τρόπο ζωής, τις δικές της παραδόσεις και τα δικά της ήθη και έθιμα. Το πολυπολιτισμικό αυτό τοπίο συνετέλεσε στη διαμόρφωση ενός ανάλογου μουσικού ιδιώματος. Οι διάφορες μουσικές παραδόσεις, πέρσικη, αράβικη, βυζαντινή, εβραϊκή, οθωμανική αλληλοσυνδιάστηκαν ή συμπληρώθηκαν η μία από την άλλη, αντάλλαξαν στοιχεία μουσικής θεωρίας και πράξης δημιουργώντας ένα πολύχρωμο μωσαϊκό.

Η κλασική οθωμανική μουσική¹, η οποία εμφανίζεται σαν αποτέλεσμα των παραπάνω αλληλεπιδράσεων, από τη στιγμή που θεμελιώθηκε στην επικράτεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γρήγορα υπερίσχυσε όλων των άλλων μουσικών παραδόσεων. Πολλοί μη μουσουλμάνοι κάτοικοι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι οποίοι ήδη λειτουργούσαν ως μουσικοί στο δικό τους μιλέτι -στην εκκλησία, στη συναγωγή κ.τ.λ.- και οι οποίοι συνεισφέρανε στη δική τους μουσική παράδοση, «προσέγγισαν την κλασική οθωμανική μουσική αν επιθυμούσαν να δοκιμάσουν και να επιδείξουν τις ικανότητές τους σε ένα υψηλότερο επίπεδο»². Για το λόγο αυτό εμφανίζονται στην ιστορία της μουσικής αυτής πολλοί αξιόλογοι μη μουσουλμάνοι συνθέτες, οργανοπαίχτες, ακόμα και δάσκαλοι. Το ρωμαϊκό μιλέτι ανέδειξε πολλούς τέτοιους μουσικούς, αρκετοί εκ των οποίων έμειναν στην ιστορία της κλασικής οθωμανικής μουσικής για το σημαντικό μουσικό και μουσικολογικό έργο που προσέφεραν.

¹ Δεν έχει συμφωνηθεί από τους ερευνητές μια επίσημη ονομασία για την μουσική αυτή. Στην ελληνική βιβλιογραφία συναντάται και με τους όρους λόγια οθωμανική μουσική, λόγια ανατολική μουσική, αραβοπερσική μουσική, εξωτερική μουσική κ.λ.π. Στην παρούσα εργασία υιοθετώ τον όρο κλασική οθωμανική μουσική και τον ευρύτερο όρο εξωτερική μουσική, ο οποίος χρησιμοποιόταν περισσότερο από τους Ρωμιούς ψάλτες και μουσικούς των μεταβυζαντινών χρόνων, βλ. παρακάτω σελ. 8

² Aksoy Bülent, «Istanbul: The center of Middle Eastern music» http://www.goldenhorn.com/display.php_4?contect=library, μετάφραση και επιμέλεια Κομποτιάτη Σοφία, από το φάκελο μαθήματος *Λόγια Μουσική της Ανατολής*, Άρτα 2007-2008, σελ. 12

Στην εργασία αυτή θα ασχοληθώ με ένα συγκεκριμένο μέρος του μουσικολογικού έργου των Ρωμιών μουσικών, τη καταγραφή στη βυζαντινή σημειογραφία συνθέσεων κλασικής οθωμανικής μουσικής. Η ενασχόληση αυτή των Ρωμιών μουσικών και κυρίως των ψαλτών, η οποία κάνει έντονη την παρουσία της κυρίως κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, δεν έχει μελετηθεί ακόμα σοβαρά από τους ερευνητές και γι' αυτό δεν έχει αναδειχτεί η σημασία των συλλογών αυτών. Η εργασία μου επικεντρώνεται κυρίως στην μεταγραφή των συνθέσεων από τη βυζαντινή σημειογραφία στο επίσημο μουσικό σημειογραφικό σύστημα, το οποίο χρησιμοποιείται σήμερα για την καταγραφή της κλασικής οθωμανικής μουσικής³, και γίνεται σύγκριση με τις αντίστοιχες συνθέσεις που υπάρχουν στην τούρκικη βιβλιογραφία.

Εφόσον τα στενά πλαίσια της πτυχιακής εργασίας δεν επιτρέπουν την μεταγραφή όλων των συνθέσεων κλασικής οθωμανικής μουσικής, οι οποίες υπάρχουν σε ρωμαίικες συλλογές, αφού το αποτέλεσμα θα ήταν μια ογκωδέστατη εργασία, επικεντρώθηκα σε τρεις βασικές συλλογές: την «Ευτέρπη» και την «Πανδώρα» του Θεόδωρου Φωκαέα και του Σταυράκη Βυζαντίου και το «Μουσικόν Απάνθισμα (Μεδζμουάι Μακαμάτ) διαφόρων ασμάτων» του Ιωάννη Κέιβελι, οι οποίες αποτελούν βασικές πηγές σε αυτό το είδος. Επέλεξα επίσης ένα συγκεκριμένο συνθέτη της κλασικής οθωμανικής μουσικής, το Ντεντέ Εφέντη, ο οποίος θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους της μουσικής αυτής και εμφανίζεται πολλές φορές ως δάσκαλος Ρωμιών ψαλτών και μουσικών του 19^{ου} αιώνα. Στην επιλογή μου αυτή με βοήθησε επίσης το γεγονός ότι στις ρωμαίικες συλλογές και ιδιαίτερα σε αυτή του Κέιβελι εντοπίσθηκε ένας αρκετά μεγάλος αριθμός συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη.

Στόχος της εργασίας ήταν μέσα από τη μεταγραφή να αναδειχτούν οι ρωμαίικες συλλογές αλλά και οι συνθέσεις που περιέχουν και να γίνουν γνωστές σε ένα ευρύτερο κοινό, το οποίο ίσως να μην είχε τη δυνατότητα να τις προσεγγίσει, λόγω της δυσκολίας του βυζαντινού σημειογραφικού συστήματος. Επίσης, η σύγκριση των διαφόρων καταγραφών αποσκοπούσε στην ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του κάθε σημειογραφικού συστήματος.

³ Βλ. στο κεφάλαιο για τα σημειογραφικά συστήματα.

Η εργασία αυτή διαρθρώνεται ως εξής: Στο πρώτο μέρος περιγράφεται η σχέση των Ρωμίων ψαλτών με την κλασική οθωμανική μουσική και γενικότερα την εξωτερική μουσική, αναφέρονται οι συλλογές εξωτερικής μουσικής και πιο συγκεκριμένα οι τρεις συλλογές από τις οποίες αντλήθηκε υλικό στην παρούσα εργασία. Παρουσιάζονται συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία για τους συγγραφείς των συλλογών αυτών, για τον Ντεντέ Εφέντη και παρουσιάζονται οι συνθέσεις του. Το δεύτερο μέρος αφορά τη μεταγραφή των συνθέσεων από τη βυζαντινή σημειογραφία στη σύγχρονη τούρκικη. Παρουσιάζονται τα δύο σημειογραφικά συστήματα, ζητήματα που αφορούν τη μεταγραφή, καθώς και προβλήματα που εμφανίστηκαν κατά τη μεταγραφή. Ακολουθούν οι μεταγραμμένες συνθέσεις και η σύγκριση των συνθέσεων μέσα από τις διάφορες καταγραφές. Στο τέλος της εργασίας παρατίθενται: α) ένας πίνακας με όλες τις συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη, που εντοπίστηκαν στις τρεις παραπάνω συλλογές αλλά και στις αντίστοιχές τους από την τούρκικη συλλογή του Salgar M. Fatih με τίτλο «Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi, Hayatı-Sanatı-Eserleri», η οποία αποτελούσε και τη βασική πηγή για τις συνθέσεις στο σύγχρονο τούρκικο σημειογραφικό σύστημα, και β) επιλεγμένα παραδείγματα συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη, όπως καταγράφονται μέσα στις ρωμαίικες συλλογές και στη συλλογή του Salgar Fatih. Η επιλογή των συνθέσεων στη δεύτερη περίπτωση έγινε κυρίως σ' αυτές που εντοπίστηκαν οι περισσότερες διαφορές.

1. Ρωμιοί ψάλτες και «εξωτερική μουσική»

Ο όρος «εξωτερική μουσική» χρησιμοποιείται κυρίως από τους μεταβυζαντινούς ψάλτες, ιστοριογράφους της μουσικής και θεωρητικούς για να χαρακτηρίσει τη κοσμική βυζαντινή μουσική αλλά και τα μουσικά ιδιώματα της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου. Στην κοσμική βυζαντινή μουσική εντάσσονται τα αστικά άσματα της μεταβυζαντινής περιόδου, τα πιο χαρακτηριστικά εκ των οποίων είναι τα φαναριώτικα τραγούδια.

Μαρτυρίες για την ενασχόληση των Ρωμιών ψαλτών με την εξωτερική μουσική υπάρχουν ήδη από τους τελευταίους αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Το γεγονός αυτό τεκμαίρεται από διάφορες συνθέσεις κοσμικής μουσικής που εντοπίζονται αυτή την περίοδο, γραμμένων στη βυζαντινή παρασημαντική σημειογραφία και φέρουν τίτλους, όπως «Φράγκικο», «Βουλγαρικό» ή «Περσικό»⁴. Οι συνθέσεις αυτές ονομάζονται συνήθως «τερερίσματα», αφού αντί για στίχο χρησιμοποιούν άσημες συλλαβές, όπως «τε ρι ρεμ, τε νε νι, τε νε να» κ.λ.π. Τα πιο δημοφιλή «τερερίσματα» στους ψαλτικούς κύκλους ήταν τα «Περσικά»⁵, αφού όπως αναφέρει ο Γιάννης Πλεμμένος «σχεδόν όλοι οι Πρωτοψάλτες του Πατριαρχικού Ναού των δύο τελευταίων βυζαντινών αιώνων δοκίμασαν το ταλέντο τους» σε αυτό το είδος⁶. Τον 14^ο αιώνα φαίνεται να ξεχωρίζουν τρεις σημαντικοί εκκλησιαστικοί μουσικοί, οι οποίοι ασχολούνται με τέτοιου είδους συνθέσεις. Αυτοί είναι: ο Όσιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης, διδάσκαλος της Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής και μετέπειτα αγιορείτης μοναχός, ο Ξένος Κορώνης, Πρωτοψάλτης (δεξιός ψάλτης) του Οικουμενικού Πατριαρχείου και ο Πατριαρχικός Λαμπαδάριος (αριστερός ψάλτης) Ιωάννης Κλαδάς⁷.

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453) το ενδιαφέρον των Ρωμιών για την εξωτερική μουσική δεν μειώνεται. Ιδιαίτερα τους δύο τελευταίους αιώνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας φαίνεται ένα έντονο ενδιαφέρον από τη μεριά των Ρωμιών

⁴ Πλεμμένος Γιάννης, Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού, Ψηφίδα, Αθήνα 2003, σελ. 7

⁵ Μέχρι και το 17^ο αιώνα είναι πιο συνηθισμένη η χρήση του όρου «Πέρσικη» ή «Αραβοπέρσικη», από τους μεταγενέστερους όρους «Τούρκικη» και «Οθωμανική», εφόσον για μια μεγάλη χρονική περίοδο οι μουσικοί της οθωμανικής Αυλής ήταν Πέρσες, βλ. Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, International Institute for Traditional Music, Berlin 1996

⁶ Πλεμμένος ο.π. σελ. 8

⁷ Πλεμμένος ο.π. σελ. 8

ψαλτών είτε για τη συγγραφή θεωρητικού είτε για τη καταγραφή συνθέσεων οθωμανικής μουσικής. Ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα είναι ο πρώτος ψάλτης που επιχειρεί μια σύγκριση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής με την αραβοπέρσικη⁸, ενώ το παράδειγμά του ακολουθούν αργότερα οι Κύριλλος Μαρμαρινός, πρώην Αρχιεπίσκοπος Τήνου⁹, Απόστολος Κώνστας ο Χίος¹⁰, Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης και Στέφανος Λαμπαδάριος¹¹ και Παναγιώτης Κηλτζανίδης¹². Ο τελευταίος στηρίχθηκε, όπως μας πληροφορεί στον πρόλογό του σε δύο χειρόγραφα: στο σύγγραμμα του Δημητρίου Καντεμίρ «Περί της εξωτερικής μουσικής» και σε ένα άλλο με τίτλο «Γαλεάτι Μεσχουρέι Οσμανιέ»¹³.

Υπήρχαν επίσης αρκετοί Ρωμιοί ψάλτες, οι οποίοι συνέθεσαν εξωτερική μουσική είτε με τούρκικους είτε με ελληνικούς στίχους, εκ των οποίων δύο ξεχώρισαν: ο Ζαχαρίας ο Χανεντές (18^{ος} αιώνας) και ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος (1730-1778). Ο Ζαχαρίας ο Χανεντές (αυτοκρατορικός τραγουδιστής) μπορεί να μην έμεινε γνωστός για τις εκκλησιαστικές του συνθέσεις, που ήταν κυρίως καλοφωνικοί ειρμοί¹⁴, όμως στην οθωμανική μουσική το όνομά του αναφέρεται μαζί με άλλων σπουδαίων συνθετών, όπως του Ιτρί, του Ταμπού, του Σαντουλλάχ Αγά και του Ντεντέ Εφέντη¹⁵. Ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος από την άλλη «θεωρείται ως η μεγαλύτερη μουσική φυσιογνωμία της μεταβυζαντινής περιόδου του ελληνισμού και ο συνθέτης των περισσότερων έργων θρησκευτικής μουσικής που ακούγονται μέχρι σήμερα στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία»¹⁶. Για το λόγο αυτό θεωρείται μάλιστα η τέταρτη πηγή της εκκλησιαστικής

⁸ Ναυπλιώτης Ιάκωβος, «Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν υπό Παναγιώτου Χαλάτζογλου», *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας* II, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1900, σελ. 68-75

⁹ Μαρμαρινός Κύριλλος, *Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκριση εις ραοτέραν κατάληψην των μαθητιώντων*, χφ. Ιστορικής και Εθνολογικής εταιρείας 305, f.17r, εξ. Πρβλ. Αλυγιάκης Αντώνιος, κκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακκάμ, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 9

¹⁰ Απόστολος Κώνστας ο Χίος, *Μουσική Τέχνη* (ανέκδοτο) βλ. χφ. Αγιορειτικά Δοχειαρίου 389, Κουτλουμουσίου 450 και ΕΒΕ 1867. Πρβλ. ο.π. σελ. 9

¹¹ Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης – Στέφανος Δομέστικος, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843 (επανεκδ. Κουλτούρα χ.χ.)

¹² βλ. Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολη 1881 (επανεκδ. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 2005)

¹³ βλ. ο.π. σελ. στ' -ζ'

¹⁴ Είδος μελοποιίας που χαρακτηρίζεται για τις πλατιές μελωδικές του φράσεις.

¹⁵ Aksoy Bülent, «Istanbul: The center of Middle Eastern music»

<http://www.goldenhorn.com/display.php?4?contect=library>, μετάφραση και επιμέλεια Κομποτιάτη Σοφία

¹⁶ Πλεμμένος ο.π. σελ. 40

μουσικής¹⁷. Συνάμα με το εκκλησιαστικό του έργο ο Πέτρος εκτιμήθηκε πάρα πολύ για τις επιδόσεις του στην εξωτερική μουσική. Συνέθεσε αρκετά κομμάτια με τούρκικους στίχους αλλά και 100 περίπου άλλες συνθέσεις που χρησιμοποιούν ελληνικούς στίχους με τούρκικη μελωδία (*μακάμ*) και ρυθμούς (*ουσούλ*). Ο Πέτρος Πελοποννήσιος διατηρούσε μάλιστα πολύ στενές επαφές με το τάγμα των Μεβλεβί δερβίσηδων της Πόλης και συμμετείχε ενεργά στις τελετές τους. Ο Γιάννης Πλεμμένος αναφέρει ότι «υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις να είχε και ο ίδιος ασπαστεί την μυστικιστική αυτή φιλοσοφία, η οποία ήταν ανοιχτή στο διαθρησκειακό και διαπολιτισμικό διάλογο μέσω της τέχνης, της μουσικής και του χορού»¹⁸.

Μετά τον Πέτρο πολλοί άλλοι ψάλτες ασχολήθηκαν με την καταγραφή στη βυζαντινή σημειογραφία συνθέσεων οθωμανικής μουσικής και με τη μελοποίηση είτε δικών τους στίχων είτε φαναριώτικων ποιημάτων¹⁹, τα οποία εκείνη την περίοδο (τέλη 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αιώνα) είχαν κάνει έντονη την παρουσία τους. Οι σημαντικότεροι από αυτούς ήταν οι Ιάκωβος Πρωτοψάλτης²⁰ (1740 περ.-1800), Πέτρος Βυζαντιός²¹ (1771 περ.-1808), Νικηφόρος Ναυτουιάρης²² (1770 περ.-1830 περ.) και Γρηγόριος Πρωτοψάλτης²³ (1778-1821). Γνωστός επίσης καταγραφέας²⁴ οθωμανικών συνθέσεων από τη συλλογή του Ιωάννη Κέιβελι είναι και ο Γεώργιος Βιολάκης²⁵ (β' μισό 19^{ου} αιώνα). Πολλοί επίσης από τους παραπάνω ψάλτες ήταν και γνώστες οθωμανικών μουσικών οργάνων, από τα οποία τα πιο δημοφιλή ήταν το νέν, το ταμπούρ και η λύρα.

Η ενασχόληση των Ρωμιών ψαλτών με την εξωτερική μουσική δεν θα μπορούσε να μην έχει αντίκτυπο στην εκκλησιαστική μουσική. Στους καλοφωνικούς ειρμούς για παράδειγμα, είδος που εμφανίζεται από τον 14^ο αιώνα αλλά γνωρίζει μεγάλη άνθηση από τα μέσα του 16^{ου} μέχρι και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, φαίνεται έντονη η επίδραση της

¹⁷ Η πρώτη πηγή είναι ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, δεύτερη ο Άγιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης και τρίτη ο Ιωάννης Κλαδάς

¹⁸ Πλεμμένος ο.π. σελ. 2

¹⁹ Για τις ανθολογίες φαναριώτικων ποιημάτων βλ. παρακάτω σελ.

²⁰ Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Τυπογραφείον Κουσουλίνου και Αθανασιάδου, Αθήνα 1890 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2002), σελ. 315

²¹ Πλεμμένος ο.π. σελ. 133-164

²² Πλεμμένος ο.π. σελ. 195-234

²³ Παπαδόπουλος ο.π. σελ. 329-331

²⁴ Οι καταγραφείς λέγονταν αλλιώς και τονιστές.

²⁵ Παπαδόπουλος ο.π. σελ. 433-436

εξωτερικής μουσικής, αφού σε πολλές περιπτώσεις η μελωδική πορεία της σύνθεσης προσιδιάζει περισσότερο στην κίνηση ενός οθωμανικού μακάμ παρά στην κίνηση ενός βυζαντινού ήχου. Για παράδειγμα ο ειρμός «Έφριξε γη»²⁶ του Παναγιώτη Χαλάτζογλου πλησιάζει πιο πολύ στο μακάμ ατζέμ παρά στον πλ. α' ήχο. Ένα άλλο Κράτημα²⁷ του Παναγιώτη Χαλάτζογλου σε ήχο Βαρύ επτάφωνο²⁸ φαίνεται να είναι αντιγραφή ενός παλιότερου οργανικού κομματιού του Πέρση συνθέτη Ντερβίς Ομέρ, το οποίο είχε καταγραφεί πολλά χρόνια πριν στη συλλογή του Πολωνού Άλμπερτ Μπομπόφσκι (1610-1675) με τίτλο «Mecmua-i Saz u Soz» (Συλλογή οργανικών και φωνητικών μελών)²⁹.

1.1 Ρωμαίικες συλλογές εξωτερικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα

Μια άλλη σημαντική ενασχόληση πολλών Ρωμιών μουσικών και ιδιαίτερος ψαλτών του 19^{ου} αιώνα ήταν αυτή της καταγραφής στη βυζαντινή παρασημαντική συνθέσεων εξωτερικής μουσικής. Οι συνθέσεις αυτές συγκεντρώνονται –κάποιες σε χειρόγραφα και κάποιες σε έντυπη μορφή– σε συλλογές που είναι γνωστές με το όνομα μισμαγιές³⁰. Η λέξη μισμαγιά ή μετζμουάς προέρχεται από την τούρκικη *mecmua* και σημαίνει ανθολογία και γενικά συλλογή³¹. Η Άντεια Φραντζή αναφέρει για τις μισμαγιές ότι ήταν χειρόγραφα τετράδια που περιείχαν φαναριώτικα τραγούδια και άλλα εκτενή στιχουργήματα και κυκλοφόρησαν στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα³² στην Πόλη, τη Σμύρνη και τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και εν γένει σε όλα τα αστικά κέντρα, όπου άνθησαν οι ελληνικές κοινότητες³³.

²⁶ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Ειρμολόγιον Καλοφωνικών, Τυπογραφείο Κάστρου, Κωνσταντινούπολη 1835 (επανεκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2001), σελ. 113

²⁷ Τα Κρατήματα τοποθετούνται συνήθως μετά τους καλοφωνικούς ειρμούς. Όπως και τα τερερίσματα, αντί για στίχο χρησιμοποιούν τις άσημες συλλαβές «τε ρι ρεμ, τε νε νι» κλπ.

²⁸ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης ο.π. σελ. 232

²⁹ Πλεμμένος ο.π. σελ. 12.

³⁰ Βλ. Παύλος Ερευνίδης, Τσιαμούλης Χρίστος, *Ρωμηοί Συνθέτες της πόλης (17^{ος} – 20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998, σελ. 30

³¹ βλ. Φραντζή Άντεια (επιμ.), *Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Εστία, Αθήνα 2008, σελ. 11

³² Μετά την επανάσταση του 1821 εμφανίζονται κυρίως στις ανθολογίες Ευτέρπη, Πανδώρα και Αρμονία. Ωστόσο τα φαναριώτικα τραγούδια σιγά σιγά υποχωρούν παραχωρώντας τη θέση τους στα πατριωτικά τραγούδια του Ρήγα, τα κλέφτικα, τα βακχικά του Χριστόπουλου, τα αντι-βακχικά του Σακελλαρίου, τα «φαναριώτικα» ποιήματα των Αθηναίων και τέλος στην επτανησιώτικη ποιητική δημιουργία, βλ. Φραντζή ο.π. σελ. 43-44

³³ Φραντζή ο.π. σελ. 11

Τα φαναριώτικα τραγούδια, τα οποία απάρτιζαν και τον κύριο κορμό των ανθολογιών αυτών, ήταν ποιητικές δημιουργίες εγγράμματων φαναριωτών, οι οποίες συνήθως μελοποιούνταν από ψάλτες και λόγιους μουσικούς της εποχής, όπως Πέτρο Λαμπαδάριο, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, Νικηφόρο Ναυτουνιάρη, Πέτρο Βυζάντιο, Γεώργιο Σούτσο κ.α. Πρέπει επίσης να πούμε ότι στα φαναριώτικα τραγούδια πολλές φορές στιχουργός και συνθέτης ταυτίζονται. Τα τραγούδια αυτά αν και είναι γραμμένα στη βυζαντινή παρασημαντική, χρησιμοποιούν τη δομή και την ορολογία των συνθέσεων κλασικής οθωμανικής μουσικής, εκτός από ορισμένα που είναι σε «μέλος ευρωπαϊκόν» εννοώντας συνήθως τη μελοποίηση σε ματζόρε ή μινόρε κλίμακα.

Μαζί με τα φαναριώτικα τραγούδια στις μισμαγίες τις περισσότερες φορές φιλοξενούνται και συνθέσεις οθωμανικής μουσικής, επίσης γραμμένες στη βυζαντινή σημειογραφία. Τέτοιες μισμαγίες είναι η «Μελπομένη» (1818) του Νικηφόρου Ναυτουνιάρη και οι ανθολογίες των Νίκου Σβορώνου και Ρεδαιστηνού³⁴ (αρχές 19^{ου} αιώνα), που είναι γραμμένες στην προχρυσανθινή γραφή³⁵, η «Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη» (1830) των Θεόδωρου Φωκαέα και Σταυράκη Βυζαντίου, η «Καλίφωνος Σειρήν» (1859)³⁶ του Παναγιώτου Γεωργιάδου (Κηλτζανίδου), η «Αρμονία» του Σωτήριου Βλαχόπουλου (1848), που είναι γραμμένες στη χρυσανθινή γραφή και η «Λεσβία Σαπφώ» (1870) των Νικόλαου Βλαχάκη και Σταυράκη Αναγνώστου, που είναι γραμμένη στο λέσβιο σύστημα³⁷.

Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις μισμαγών που περιέχουν μόνο συνθέσεις οθωμανικής μουσικής. Τέτοιες είναι: ο Β' τόμος της «Πανδώρας» (1846) του Θεόδωρου Φωκαέα, το «Απάνθισμα ή Μεδζμουάι Μακαμάτ» (1856) και ο Α' τόμος του «Μουσικού Απανθίσματος» (1872) του Ιωάννη Κέβελη, η «Ηδύφθογγος Αηδών» (1870) του Κανόνη Βούλγαρη, και η «Ασιάς Λύρα» (1908) του Κωνσταντίνου Ψάχου.

³⁴ Πρόκειται μάλλον για τον Γεώργιο Ρεδαιστηνό Α', ο οποίος άκμασε το 1680 (βλ. Παπαδόπουλος ο.π. σελ. 303), αφού ο Γεώργιος Ρεδαιστηνός ο Β' άκμασε μετά τη μεταρρύθμιση του 1814

³⁵ Η βυζαντινή σημειογραφία πριν τη μεταρρύθμιση του 1814, βλ. παρακάτω σελ.

³⁶ Ξαναεκδόθηκε το 1888 με προσθήκη πολλών νέων ασμάτων, βλ. Χατζηθεοδώρα Γεώργιος, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, Περίοδος Α' (1820-1899)*, Πατριαρχικών Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 259-260

³⁷ Για το λέσβιο σύστημα βλ. Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1904 (επανέκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 2002), σελ. 228-230

1.1.1 Οι συλλογές «Πανδώρα», «Ευτέρπη» και «Μουσικόν Απάνθισμα»

Οι συλλογές από τις οποίες αντλήθηκε υλικό στην παρούσα εργασία είναι τρεις: η Ευτέρπη των Θεόδωρου Φωκαέα και Σταυράκη Βυζαντίου, ο Β' τόμος της Πανδώρας του Θεόδωρου Φωκαέα και ο Α' τόμος του Μουσικού Απανθίσματος του Ιωάννη Κείβελη. Η πατρότητα της Ευτέρπης, ως προς το πρόσωπο του Θεόδωρου Φωκαέα και του Σταυράκη Βυζαντίου, αμφισβητείται από τον Κυριακό Φιλοξένη. Ο τελευταίος αναφέρει πως ο κυρίως συγγραφέας της συλλογής είναι ο Ζαζαρίας ο Χανεντές, ο οποίος έγραψε τις συνθέσεις στο παλαιό σημειογραφικό σύστημα γύρω στο 1790 και τις οποίες αργότερα μετέγραψαν στο νέο σημειογραφικό σύστημα οι Θεόδωρος Φωκαέας και Σταυράκης Βυζάντιος³⁸. Και οι ίδιοι συγγραφείς πάντως αν και δεν αναφέρουν πουθενά το Ζαχαρία το Χανεντέ, αφήνουν εν μέρει να εννοηθεί από τον πρόλόγο τους, ότι η συλλογή αυτή υπήρχε από παλαιότερα. Γράφουν:

Ιδού τέλος πάντων έχεται την επαγγελθείσαν βιβλον ΕΥΤΕΡΠΗΝ, την οποίαν εσπουδάσαμεν να πλουτίσωμεν με περισσότερα μέλη υπέρ την επαγγελίαν μας προς ευχαρίστησίν σας. δεν εκτεινόμεθα περί της φύσεως της αυτής βίβλου, ως ευκαταλήπτου προς τους ειδότας...

Οι φράσεις «με περισσότερα μέλη» και «ως ευκαταλήπτου προς τους ιδώτας» φανερώσουν ότι υπήρχε ήδη μια συλλογή, η οποία ήταν γνωστή σε αυτούς που ασχολούνταν με το είδος και στην οποία προστέθηκαν νέα μέλη. Ένα άλλο στοιχείο που φανερώνει ότι η εν λόγω συλλογή υπήρχε πριν την εκδώσει ο Φωκαέας είναι ο τίτλος της «Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη», ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με όλες τις άλλες παρόμοιες συλλογές που αναγράφεται μόνο το όνομα, για παράδειγμα Πανδώρα, Αρμονία κ.λ.π. Βέβαια στη συνέχεια του προλόγου τους ο Φωκαέας και ο Σταυράκης φαίνεται να αντικρούουν αυτή την άποψη εκφράζοντας τη δυσκολία

³⁸ βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Τυπογραφείο Ευαγγελίνου Μισαηλίδου, Κωνσταντινούπολη 1868 (επανεκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2005), σελ. 97-98

που είχε η διαδικασία της αποστήθισης των συνθέσεων μόνο με την ακοή και της καταγραφής τους στη βυζαντινή σημειογραφία.

Το παραπάνω φαινόμενο πάντως της οικειοποίησης έργων παλιότερων συγγραφέων από μεταγενέστερους δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση. Την περίοδο για την οποία μιλάμε και κατά την οποία κυριαρχούσαν σχεδόν αποκλειστικά χειρόγραφες μισμαγίες ήταν πολύ εύκολο οποιοσδήποτε να αντιγράψει αυτά τα έργα ή να τα παρουσιάσει ως δικά του³⁹.

Το σίγουρο είναι ότι ο Θεόδωρος Φωκαέας και ο Σταυράκης Βυζάντιος πρόσθεσαν αρκετά νέα μέλη, όπως αναφέρουν στον πρόλογο τους. Αυτό γίνεται φανερό από τις συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη, ο οποίος είναι αρκετά μεταγενέστερος του Ζαχαρία του Χανεντέ. Στην Ευτέρπη περιέχονται σύνολο 87 συνθέσεις κλασικής οθωμανικής μουσικής, και 13 ρωμαίικα τραγούδια «εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν».

Η δεύτερη συλλογή είναι ο Β' τόμος της Πανδώρας. Συγγραφέας και εκδότης είναι επίσης ο Θεόδωρος Φωκαέας, ο οποίος αναφέρει στο εξώφυλλο τα ακριβή περιεχόμενα της συλλογής: 8 Μπεστέ, 76 Σαρκί και 11 Γιουρούκ Σεμαϊ, από τα οποία τα 50 είναι καινούρια, ενώ τα υπόλοιπα αντλήθηκαν από την προεκδοθείσα Ευτέρπη. Από μία σημείωση του Θεόδωρου Φωκαέα, που υπάρχει στο τέλος του Α' τόμου της Πανδώρας μαθαίνουμε ότι ο Φωκαέας παρέδιδε μαθήματα εξωτερικής μουσικής, στα οποία περιλαμβανόταν και η εκμάθηση της Ευτέρπης και της Πανδώρας. Τόσο στην Πανδώρα όσο και στην Ευτέρπη τηρείται ο κανόνας της ανωνυμίας των συνθέσεων. Το φαινόμενο αυτό ήταν χαρακτηριστικό των ανθολογιών φαναριώτικων τραγουδιών⁴⁰ και φαίνεται να υιοθετείται και για τις συνθέσεις οθωμανικής μουσικής.

Η τρίτη συλλογή είναι το Α' μέρος του Μουσικού Απανθίσματος του Ιωάννη Ζωγράφου Κείβελι. Ο Κείβελις αναφέρει στο εξώφυλλο του ότι οι συνθέσεις είναι τονισμένες, δηλαδή καταγραμμένες, από τον ίδιο και από άλλους μουσικοδιδασκάλους. Από τις 174 στο σύνολο συνθέσεις, 23 είναι τονισμένες από

³⁹ Φραντζή ο.π. σελ. 33-34

⁴⁰ Φραντζή ο.π. σελ. 34 -35

τον Γεώργιο Βιολάκη, μία από τον Θεόδωρο Φωκαέα και τον Σταυράκη Βυζάντιο, μία από τον Ευστράτιο Παπαδόπουλο και δύο από τον Κυριακό Φιλοξένη. Ο Κείβελης αναφέρεται ως τονιστής μόνο σε δύο συνθέσεις. Οι υπόλοιπες δεν φέρουν το όνομα του καταγραφέα. Στην αρχή της ανθολογίας του Κείβελη υπάρχει ένα κεφάλαιο με τίτλο «Περί μουσικής» του ίδιου του συγγραφέα και ένα κεφάλαιο με τίτλο «Περί ορισμού του ρυθμού εκ του τουρκικού». Το δεύτερο κεφάλαιο φαίνεται να είναι μετάφραση από το αντίστοιχο τούρκικο του Χασσά Χασίμ Μπέη, το οποίο τοποθετείται ακριβώς μετά το ελληνικό κείμενο και αναλύει τα βασικά ουσούλ της οθωμανικής μουσικής.

Και στις τρεις συλλογές ο στίχος είναι στην караμανλήδεια γραφή. Πρόκειται για μια συμβατική γραφή, η οποία αποδίδει την τούρκικη γλώσσα χρησιμοποιώντας το ελληνικό αλφάβητο με κάποια επιπρόσθετα σύμβολα και δημιουργήθηκε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα για να διευκολύνει την ανάγνωση των τουρκόφωνων Ελλήνων⁴¹.

1.1.2 Οι συγγραφείς των συλλογών

i) Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαέας

Ο Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαέας γεννήθηκε το 1790 στη Φωκέα της Εφέσου, εξού και Φωκαέας. Ο προσδιορισμός Παπά Παράσχου προέρχεται από τον πατέρα του Παράσχο, ο οποίος ήταν ιερέας. Τα πρώτα μουσικά βήματα τα έκανε δίπλα στον πατέρα του. Ο Γρηγόριος Στάθης αναφέρει ότι μικρός έχασε την όρασή του για εννέα χρόνια, πράγμα που στάθηκε σοβαρό εμπόδιο στις σπουδές του⁴². Συνέχισε τις μουσικές του σπουδές πρώτα στη Μαγνησία δίπλα στο Γεώργιο Κρήτα⁴³ και έπειτα στη Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή⁴⁴. Ανέλαβε ψάλτης πρώτα σαν Λαμπαδάριος στο ναό του

⁴¹ Περισσότερα για την караμανλήδεια γραφή βλ.

⁴² Στάθης Γρηγόριος, «Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαεύς», www.cmkon.org/TheoFokaeus.htm

⁴³ Για τον Γεώργιο Κρήτα βλ. Παπαδόπουλος Συμβολαί σελ. 317

⁴⁴ Για την Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή βλ. ο.π. σελ. 373

Αγίου Δημητρίου στα Ταταύλα, με Πρωτοψάλτη το Χουρμούζιο⁴⁵ για έξι χρόνια και έπειτα σαν Πρωτοψάλτης στον ιερό ναό Αγίου Νικολάου Γαλατά με Λαμπαδάριο τον Σταυράκη Βυζάντιο. Το 1843 σταμάτησε να ψέλνει και ασχολήθηκε με την εκδοτική δραστηριότητα και τη μελοποίηση του προσωπικού του έργου. Συνέχισε επίσης να διδάσκει την ψαλτική και την εξωτερική μουσική. Άρχισε να διδάσκει γύρω στο 1820-1821 μετά το πέρας της μαθητείας του στη Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή. Η διδασκαλία του δεν ήταν ερασιτεχνική αλλά συστηματική και με χρηματική αμοιβή.

Η ενασχόληση του Φωκαέα με την εξωτερική μουσική και η συγγραφή της Πανδώρας και της Ευτέρπης φαίνεται να έχουν της καταβολές τους στο Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του και ήταν άριστος γνώστης της εξωτερικής μουσικής, την οποία διδάχτηκε από τον Ντεντέ Εφέντη.

ii) Σταυράκης Βυζάντιος (Χανεντές)

Για τον Σταυράκη Βυζάντιο δεν υπάρχουν ιδιαίτερες βιογραφικές αναφορές. Από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο μαθαίνουμε ότι, γεννήθηκε στα Ταταύλα της Κωνσταντινούπολης και πέθανε το 1835. Συνέψαλλε για αρκετά χρόνια με το Θεόδωρο Φωκαέα στο ναό του αγίου Νικολάου. Εκτός από την εκκλησιαστική μουσική γνώριζε και την εξωτερική και είχε τον τίτλο του Χανεντέ (αυτοκρατορικός τραγουδιστής)⁴⁶. Στο Σταυράκη Βυζάντιο αποδίδονται επίσης 7 συνθέσεις. Από αυτές, μόνο οι 4 υπάρχουν σε τούρκικες καταγραφές, ενώ οι υπόλοιπες 3 εντοπίζονται στο Μουσικόν Απάνθισμα του Ιωάννη Κείβελη⁴⁷.

Ο Σταυράκης, ως χανεντές, είχε επαφές με το παλάτι και με τους μουσικούς που υπηρετούσαν εκεί. Δεν αποκλείεται μάλιστα σαν σύγχρονος του Ντεντέ Εφέντη να είχε συναναστροφές μαζί του, μιας και ο τελευταίος είχε μεγάλη φήμη στους ρωμαίικους ψαλτικούς κύκλους. Η υπόθεση αυτή, μας επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη που καταγράφονται στην Ευτέρπη πλησιάζουν περισσότερο στις

⁴⁵ Για τον Χουρμούζιο βλ. ο.π. σελ. 331

⁴⁶ Παπαδόπουλος ο.π. σελ. 349

⁴⁷ Ερευνίδης, Τσιαμούλης ο.π. σελ. 32

πρωτότυπες, από ότι αυτές που βρίσκονται σε μεταγενέστερες συλλογές. Όσον αφορά την έκδοση της Ευτέρπης, το πιθανότερο είναι ο Σταυράκης να τραγούδαγε τις συνθέσεις και ο Φωκαέας να τις κατέγραφε.

iii) Ιωάννης Ζωγράφος Κείβελης

Οι βιογραφικές αναφορές για τον Ιωάννη Κείβελη δεν είναι επίσης σημαντικές. Ο Παπαδόπουλος αναφέρει ότι ήταν ονομαστός μουσικός και καλλιφωνότατος. Διδάχτηκε την εκκλησιαστική μουσική από τον Γρηγόριο Λευίτη και έψαλλε σε διάφορες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης. Γνώριζε επίσης την εξωτερική μουσική, την οποία διδάχθηκε το 1851 από κάποιον χανεντέ και την οποία κατόπιν δίδαξε σε διάφορους μαθητές του. Αφού ο δάσκαλός του, Γρηγόριος Λευίτης πέθανε το 1822, ο Κείβελης πιθανόν να γεννήθηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Αυτό σημαίνει πως όταν εξέδωσε το Μουσικόν Απάνθισμα (1872) ήταν σε προχωρημένη ηλικία.

1.1.3 Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη στις ρωμαίικες συλλογές

Οι περισσότερες συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη, 31 τον αριθμό, εντοπίζονται στην συλλογή του Κείβελη, που είναι η μοναδική από τις τρεις συλλογές που αναφέρει τα ονόματα των συνθετών. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνθέσεις του υπερτερούν κατά πολύ εν σχέση με άλλων συνθετών. Για παράδειγμα, οι συνθέσεις των Αρίφ Μπέη και Ριφάτ Μπέη, οι οποίες έρχονται δεύτερες σε ποσοστό μετά του Ντεντέ Εφέντη, είναι μόλις 7 στον αριθμό. Αυτό δείχνει τη μεγάλη φήμη που είχε αποκτήσει ο Ντεντέ Εφέντη στους ρωμαίικους ψαλτικούς και μουσικούς κύκλους. Από τις 31 συνθέσεις οι 8 δεν υπάρχουν στις τούρκικες πηγές που αναφέρονται στις συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη⁴⁸. Οι συνθέσεις αυτές είναι οι εξής:

⁴⁸ Salgar M. Fatih, *Ölümünün Yüzzellinci Yılında Dede Efendi, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ötüken, Istanbul 1995, σελ. 50-59

Σύνθεση	Μακάμ	Σελίδα
Γκελσέ ολ σουύχι	Ραστ	24
Γιετίσκι	Σαμπά Ζεμζεμέ	104
Ντίλι ασηκλαρήν	Μπεγιατί	131
Μπέζμι μείντέ	Σεγκιάχ	226
Ιντί ο γκιουζέλ	Σεγκιάχ	228
Σερμέστι γαμίμ	Σεγκιάχ	230
Σεβντίμ γίνε	Ραστ	23
Γκιοϊνούμ αλντήν	Χιτζαζκιάρ	60

Από τις 8 αυτές συνθέσεις οι 6 πρώτες δεν εντοπίστηκαν στις τούρκικες πηγές που υπήρχε πρόσβαση, ενώ οι 2 τελευταίες αποδίδονται σε άλλους συνθέτες: στον Μπασματζί Αμπντί Εφέντη η σύνθεση *Σεβντίμ γίνε*⁴⁹ και στον Ισμέτ Αγά η σύνθεση *Γκιοϊνούμ αλντήν*⁵⁰.

Στις δύο άλλες συλλογές, την Ευτέρπη και την Πανδώρα οι συνθέσεις είναι ανώνυμες. Για να εντοπιστούν οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη έγινε σύγκριση με αντίστοιχες είτε της συλλογής του Κέιβελι είτε με τούρκικες καταγραφές. Στην Ευτέρπη βρέθηκαν 10 συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη και στην Πανδώρα 8, από τις οποίες οι 5 υπάρχουν και στην Ευτέρπη. Οι τρεις αυτές συνθέσεις που εμφανίζονται και στις τρεις συλλογές είναι οι εξής:

Σύνθεση	Μακάμ	Σελίδα		
		Κέιβελις	Πανδώρα	Ευτέρπη
Ναβεκί γκαμζέν	Ράστι Τζεντίτ	11	1	1
Οϊνάρ γιουρέκ	Ράστι Τζεντίτ	26	12	9
Πουρ ατεσίμ	Ουσάκ	116	97	65

Εντοπίστηκε επίσης μια σύνθεση στο θεωρητικό του Παναγιώτη Κηλιτζανίδη⁵¹, η οποία πιθανόν να ανήκει στον Ντεντέ Εφέντη. Ο Κηλιτζανίδης δεν αναφέρει τον συνθέτη προφανώς λόγω άγνοιας. Η σημείωσή του όμως, ότι πρόκειται για σύνθεση κάποιου ανωνύμου Ντεντέ του Μεβλανά και η ομοιότητά της με μια αντίστοιχη του Ντεντέ Εφέντη που υπάρχει σε τούρκικη καταγραφή, δεν αφήνει αμφιβολίες για την πατρότητά της. Ο Παύλος Ερευνίδης αναφέρει επίσης μια άλλη σύνθεση του Ντεντέ Εφέντη σε μακάμ

⁴⁹ βλ. http://inleyennagmeler.com/korput/eser/Sevdim_yine_bir_nevcivan.html, 15/10/2008

⁵⁰ βλ. <http://www.musikiklavuzu.com/hicazkar.htm>, 18/5/2008

⁵¹ Κηλιτζανίδης ο.π. σελ. 200

μπεγιατί αραμπάν και ουσούλ σοφιάν με αρχικό στίχο *Σοϊλέ γκιουζέλ ρουχί*⁵², η οποία αποδίδεται όμως από τον Κέιβελι στον Αζίζ Εφέντη.

i) Ντεντέ Εφέντη: Η ζωή και το έργο του

Αν και ο Ντεντέ Εφέντη έζησε μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα –σχετικά πρόσφατη περίοδος– και παρά τη μεγάλη φήμη της μουσικής του, οι πηγές για τη ζωή του είναι λίγες. Η πιο σημαντική είναι αυτή που έγραψε ο γνωστός Τούρκος θεωρητικός, Ραούφ Γεκτά Μπεϊ, μέσω ενός μαθητή του Ντεντέ Εφέντη, του Ζεκάι Ντεντέ⁵³.

Ο Ντεντέ Εφέντη γεννήθηκε στις 9 Ιανουαρίου 1778 στην Κωνσταντινούπολη⁵⁴. Το πραγματικό του όνομα ήταν Χαμμαμιζαντέ Ισμαήλ, το οποίο απέκτησε λόγω του επαγγέλματος του πατέρα του, ο οποίος ήταν ιδιοκτήτης χαμάμ. Τα πρώτα του μαθήματα στη μουσική τα πήρε στην ηλικία των 8 ετών από ένα τοπικό ερασιτέχνη μουσικό, τον Ουντζουζαντέ Μεχμέτ Εμίν Εφέντη. Σαν έφηβος άρχισε να μελετά μουσική στο Μεβλεβί Τεκκέ του Γιενικαπί (Yenikapı Mevlevihanesi) και να παρακολουθεί τις τελετουργίες των δερβίσηδων. Στην ηλικία των 20 ετών αποφάσισε να παρακολουθήσει την υποχρεωτική τριετή διδασκαλία⁵⁵ από την οποία περνούσαν όλοι όσοι ήθελαν να πάρουν τον τίτλο του δερβίση. Στον τεκέ του Γιενικαπί μαθήτευσε κοντά στον Αλή Νουτκί Ντεντέ και έμαθε να παίζει νέν. Κατά την διάρκεια του δευτέρου έτους θητείας του συνέθεσε ένα τραγούδι (*Sarki*) σε *μακάμ μπουσελίκ*, το οποίο εκτελέστηκε τελικά για το σουλτάνο Σελίμ Γ' από τον αυτοκρατορικό τραγουδιστή του. Η σύνθεση εκτιμήθηκε τόσο από τον Σελίμ Γ', ώστε κάλεσε τον Ντεντέ Εφέντη, για να προσφέρει τις υπηρεσίες του στο παλάτι. Σαν δερβίσης, ο Ισμαήλ έλαβε τον τίτλο του Ντεντέ το 1799 σε ηλικία μόλις 21 χρονών και συνέχισε να διδάσκει και να συνθέτει στο κελλί του στον τεκκέ, τον οποίο εγκατέλειψε το 1802, όταν παντρεύτηκε μια γυναίκα της Αυλής. Ο Ισμαήλ Ντεντέ Εφέντη αποσύρθηκε από την αυλή

⁵² Ερευνίδης ο.π. σελ. 31.

⁵³ Feldman Walter, «Snapshot: Ismail Dede Efendi», *The Garland Encyclopedia of World Music, The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 780

⁵⁴ Ο Ερευνίδης αναφέρει ότι γεννήθηκε το 1774 στην Καστοριά. Δεν έχει βρεθεί όμως άλλη παρόμοια αναφορά.

⁵⁵ Για την ακρίβεια είναι χίλιες και μία ημέρες, βλ. Μιμύρογλου Βλαδίμηρος, *Οι Δερβίσοι*, Εκάτη, Κωνσταντινούπολη 1940

κατά την διάρκεια των προβλημάτων που προήλθαν από τη δολοφονία του σουλτάνου Σελίμ Γ' το 1808, αλλά με την ανάρρηση το ίδιο έτος του Μαχμούντ Β' (1808-1839) στο θρόνο, εισήχθη στην παραγωγικότερη περίοδο της καριέρας του. Πέτυχε τις θέσεις του αυτοκρατορικού συνεργάτη (*Musahib-i Sehriyari*) και πρώτου μουεζίνη (*Ser-Muezzin*). Ήταν σε αυτήν την περίοδο όταν συνέθεσε 7 Μεβλεβί λειτουργίες (*Mevlevi ayin*): *Σαμπά* και *Νεβά* το 1823, *Μπεστενιγκιάρ* το 1832, *Σαμπά-Μπουσελίκ* και *Χουζάμ* το 1833, *Ισφαχάν* το 1836 και *Φεραχφεζά* το 1839⁵⁶.

Ο θάνατος του Σουλτάνου Μαχμούντ Β' το 1839 χαρακτήρισε το τέλος αυτής της δημιουργικής περιόδου, δεδομένου ότι ο νέος κυβερνήτης Αμπντουλμεσίντ (1839-1861) προσπάθησε να εγκαταστήσει τη δυτική μουσική στην αυλή. Το 1846 ο Ισμαήλ Ντεντέ άφησε την αυλή και ξεκίνησε για ένα προσκύνημα στη Μέκκα. Εκεί συνέθεσε το τελευταίο κομμάτι του, έναν ύμνο (*ilahî*) στο *σεχνάζ μακάμ* και πέθανε από χολέρα τον Οκτώβριο του 1846.

Ο Ντεντέ Εφέντι υπήρξε ο σημαντικότερος από όλους τους κλασσικούς συνθέτες μετά τον Ιτρί και έδρασε στη Β' Κλασσική περίοδο της λόγιας οθωμανικής μουσικής (18^{ος}-19^{ος} αιώνας) και υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στο ευρύ κοινό. Ο Walter Feldman αναφέρει ότι αν και ο οθωμανικός μουσικός πολιτισμός ανέδειξε πολλούς μεγάλους δασκάλους στη διάρκεια της μακραίωνης ιστορίας του, κανένας από αυτούς δεν μπορεί να συναγωνιστεί του Ντεντέ Εφέντη⁵⁷.

Έγραψε θρησκευτική και κοσμική μουσική σε όλα τα είδη της οθωμανικής μουσικής, από *ayin-i serif* μέχρι απλούς θρησκευτικούς ύμνους, από *kar* μέχρι αστικά λαϊκά τραγούδια. Οι συνθέσεις του ξεπερνούν τις 500 στον αριθμό από τις οποίες 283 επιζούν σήμερα⁵⁸. Δημιούργησε επίσης πέντε νέα σύνθετα *μακάμ*: το *σουλτανί-γεγκιάχ*, το *νεβεσέρ*, το *σαμπά-μπουσελίκ*, το *χιτζάζ-μπουσελίκ* και το *αραμπάν-κιουρντί*. Έβγαλε αρκετούς μαθητές εκ των οποίων δύο ξεχώρισαν: ο Ζεκάι Ντεντέ (1825-1897), ο οποίος συνέθεσε ακόμα πιο κλασσικές συνθέσεις από το δάσκαλό του και ο Χατζή Αρίφ Μπεή (1831-1885), ο οποίος έγινε πολύ δημοφιλής και υπήρξε ένας από τους καλύτερους

⁵⁶ Feldman ο.π. σελ. 780. Ο Fatih Salgar στις λειτουργίες του Ντεντέ Εφέντη συγκαταλέγει και την *Σέφκου Ταράμπ*, βλ. Salgar ο.π. σελ 50

⁵⁷ Feldman ο.π. σελ. 779

⁵⁸ Ο Feldman αναφέρει 268 βλ. Feldman ο.π. σελ 779

κανονιέρηδες και ο οποίος διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το ύφος του σημερινού κανονιού.

Ο Ντεντέ Εφέντη αναφέρεται επίσης συχνά στην ελληνική βιβλιογραφία ως δάσκαλος αρκετών Ρωμιών ψαλτών και μουσικών⁵⁹, πράγμα που επαληθεύει τη φήμη του ως μουσικού αλλά και τις στενές και διαπροσωπικές σχέσεις μουσικών διαφορετικών εθνοτήτων που παρατηρούνται στη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο Ιωάννης Κείβελης αναφέρει επίσης στο Μουσικό Απάνθισμά του ότι ο Ντεντέ Εφέντη «συδιελέγετο πάντοτε περί μουσικής μετά των ημετέρων Μουσικοδαδασκάλων»⁶⁰.

Αν και το ύφος του δεν έχει υποβληθεί μέχρι τώρα σε μια εκτενή ανάλυση μπορεί να υποθεί ότι ανέπτυξε μια μορφή του κρυσταλλωμένου κλασσικού ύφους της αυλής του Σελίμ Γ', το οποίο έγινε μετά πρότυπο για το υπόλοιπο του 19^{ου} αιώνα⁶¹.

⁵⁹ Ενδεικτικά αναφέρω τους Γρηγόριο Πρωτοψάλτη (1777-1822), Ονούφριο Βυζάντιο (1807-1871), Παρθένιο Μικρόστομο (1804-1870) και Θεόδωρο Συμεών.

⁶⁰ Ζωγράφος Ιωάννης Κείβελης, *Μουσικόν Απάνθισμα (Μεδζιμουάι Μακαμάτ), διαφόρων ασμάτων*, Τυπογραφείο «Η Ανατολή», Κωνσταντινούπολη 1872 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1999), σελ. 129

⁶¹ Feldman ο.π. σελ. 779

2. Μεταγραφή των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη από τη βυζαντινή σημειογραφία στο επίσημο μουσικό σύστημα καταγραφής της Τουρκίας

2.1 Τα δύο συστήματα καταγραφής

Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη που βρίσκονται στις ρωμαϊκές συλλογές είναι καταγραμμένες στη γνωστή ως Νέα ή Αναλυτική Μέθοδος⁶² της βυζαντινής παρασημαντικής. Το σημειογραφικό αυτό σύστημα προήλθε από την μεταρρύθμιση το 1814 των τριών εκκλησιαστικών μουσικών και λογίων της εποχής: Χρύσανθο τον εκ Μαδύτου, Αρχιεπίσκοπο Δυρραχίου, Γρηγόριο Λαμπαδάριο και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Πρόκειται για μια απλοποίηση της βυζαντινής παρασημαντικής, η οποία εγκαινίασε μια νέα εποχή στη διδασκαλία της μουσικής αυτής και διευκόλυνε πολύ την έναρξη των έντυπων εκδόσεων των μελών της⁶³.

Το σύστημα καταγραφής, στο οποίο μεταγράφονται οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη είναι το επίσημο σύστημα καταγραφής, το οποίο χρησιμοποιείται σήμερα στην Τουρκία και σε κάθε άλλη περιοχή που υπάρχει μελέτη και καταγραφή της κλασικής οθωμανικής μουσικής. Είναι γνωστό ως σύστημα Εζγκί-Αρέλ⁶⁴, από τα ονόματα των εφευρετών του, Σουπχί Εζγκί και Χουσεΐν Σαντετίν Αρέλ και επινοήθηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1920. Το σύστημα αυτό στηρίχθηκε στο δυτικό θεωρητικό μοντέλο (πεντάγραμμο, νότες)⁶⁵, χρησιμοποιώντας κάποια επιπρόσθετα σημεία αλλοιώσεως για τη σωστή απόδοση των διαφόρων μικροδιαστημάτων. Σήμερα στην Τουρκία, όπως αναφέρει ο Ρουχί Αγιανγκίλ⁶⁶, υπάρχει έντονη ανάγκη για επαναπροσδιορισμό του συστήματος καταγραφής, αφού το σύστημα Εζγκί-Αρέλ δεν επαρκεί στο να αποδώσει

⁶² Περισσότερα για τη Νέα Μέθοδο βλ. Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1904 (επανεκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 2002), σελ. 193-198

⁶³ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, 9

⁶⁴ Περισσότερα για το σύστημα Εζγκί-Αρέλ βλ. Reinhard Kurt, Reinhard Ursula, Stokes Martin, «Turkey, IV Art Music», *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Volume 25, Grove, Oxford University Press, New York 2001, σελ. 916

⁶⁵ Για την επίδραση του δυτικού θεωρητικού μοντέλου στην τούρκικη μουσική βλ. Ayangil Ruhi, «Western notation in Turkish Music», <http://journals.cambridge.org/download.php?file>, 3/10/2008

⁶⁶ Ayangil Ruhi ο.π.

όλες τις ιδιαιτερότητες των *μακάμ*, και η θεωρία με την πράξη παρουσιάζουν πολλές φορές μεγάλες αποκλίσεις.

2.2 Ζητήματα Μεταγραφής

Για τη μεταγραφή από τη βυζαντινή σημειογραφία στο πεντάγραμμο αντλήθηκαν στοιχεία από τα θεωρητικά των Ιωάννη Μαργαζιώτη⁶⁷, Χουρμούζιου Χαρτοφύλακα⁶⁸ και Δημήτρη Γιαννέλου⁶⁹. Το τελευταίο ήταν χρήσιμο για την μεταγραφή χαρακτήρων που δεν υπάρχουν στα άλλα θεωρητικά, όπως τρίγοργο παρεστιγμένο και τετράγοργο. Για πιο σπάνιους χαρακτήρες, όπως πεντάγοργα και εξάγοργα, αντλήθηκαν στοιχεία από τις μεταγραφές του Σπύρου Περιστέρη⁷⁰ και του Κωνσταντίνου Ψάχου⁷¹.

Η μεταγραφή έγινε κατά το πρότυπο των τούρκικων παρτιτούρων, στις οποίες καταγράφεται ο σκελετός της σύνθεσης, χωρίς ανάλυση των ποιοτικών σημαδιών. Βέβαια η συχνή χρήση δίγοργων, τρίγοργων ακόμα και τετράγοργων, πεντάγοργων και εξάγοργων δείχνει ότι η σύνθεση είναι ήδη γραμμένη σε μια ανεπτυγμένη μορφή.

Κατά τη μεταγραφή χρησιμοποιήθηκε το δυτικό θεωρητικό υπόβαθρο με όλες τις διευκολύνσεις που παρέχει, όπως για παράδειγμα τα σημεία επανάληψης, τα οποία δεν υπάρχουν στη βυζαντινή παρασημαντική. Επίσης, γράφονται τα στοιχεία της κάθε σύνθεσης, όπου αυτά αναφέρονται, για παράδειγμα, Μιάν Χανέ, Χανέι Ραμπί, Νακαράτ, Τερενούμ κλπ.

Το κείμενο των συνθέσεων το οποίο είναι γραμμένο στα караμανλήδικα, διατηρείται όσο το δυνατόν στην αρχική του μορφή εκτός από τα ειδικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται, τα οποία γράφονται με τη σημερινή ελληνική προφορά τους. Για

⁶⁷ Μαργαζιώτης Ιωάννης, *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ., σελ. 82-89

⁶⁸ Χουρμούζιος ο.π. σελ. 54-55

⁶⁹ Giannelos Dimitris, *La musique byzantine, le chant ecclésiastique grec sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris 1996, σελ. 55-56

⁷⁰ Περιστέρης Σπυρίδων, *Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωριά, σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή παρασημαντική*, Αθήνα 1949 (επανέκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1994)

⁷¹ Ψάχος Κωνσταντίνος, *Δημόδη άσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνας και εν των Ψαρών, εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Τυπογραφείο Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1910 (επανέκδ. Βιβλιοπωλείο Νότη Καραβία, Αθήνα 1988)

παράδειγμα η λέξη *δοστ* με μια τελεία στο *δ*, γράφεται *ντοστ*, η λέξη *πιρ* με μία τελεία στο *π*, γράφεται *μπιρ* κ.ο.κ.

Τα εισαγωγικά στοιχεία μακάμ, ουσούλ, συνθέτης γράφονται στα ελληνικά σε μια κοινή μορφή, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι διαφοροποιήσεις της κάθε συλλογής, π.χ. Ντεντέ Εφέντη, Ντεντέ Ισμαήλ, Ντεντέ Ισμαηλάκη.

2.3 Προβλήματα κατά τη μεταγραφή

Η μορφή των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη στις ρωμαίικες καταγραφές ακολουθεί το πρότυπο των εκκλησιαστικών μελών, στα οποία δεν υπάρχει χωρισμός του μέτρου. Αυτό δυσκόλεψε αρκετά τη μεταγραφή από τη βυζαντινή σημειογραφία στο σύστημα Εζκί-Αρέλ, δεδομένου ότι σε πολλές καταγραφές δεν τηρείται αυστηρά ο χωρισμός του *ουσούλ*. Όσον αφορά τα ουσούλ στην ελληνική βιβλιογραφία υπάρχει μια σύγχυση. Υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το ουσούλ που γράφεται στη βυζαντινή παρτιτούρα είναι διαφορετικό από αυτό της τούρκικης, αλλά έχει στην ουσία τα ίδια χτυπήματα. Για παράδειγμα η σύνθεση Χιτζάζ Σαρκί *Τζόκντουρ γκιονουλντέν* είναι σε ουσούλ Σοφιάν (4/4)⁷² στην καταγραφή της Πανδώρας, ενώ η αντίστοιχη της στην τουρκική καταγραφή είναι σε Αγίρ Ντουγιέκ (8/4)⁷³. Ο Φωκαέας αναφέρει όμως το Σοφιάν και ως δάρι⁷⁴. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που το ουσούλ στην ελληνική παρτιτούρα δεν συμβαδίζει με την τούρκικη. Για παράδειγμα το Χιτζάζ Σαρκί *Έι μπούντιλ νεβαντά* είναι σε ουσούλ Σοφιάν⁷⁵ στην καταγραφή της Πανδώρας, ενώ στην τούρκικη καταγραφή γράφεται σε Γιουρούκ Σεμαϊ (6/4). Ο Φωκαέας όμως αναφέρει και το δάρι σαν Σοφιάν⁷⁶.

Στις συλλογές Ευτέρπη και Πανδώρα δεν αναφέρεται ο συνθέτης με αποτέλεσμα να χρειάζεται σύγκριση για να βρεθούν οι συνθέσεις που ανήκουν στον Ντεντέ Εφέντη.

⁷² Παπά Παράσχου Θεόδωρος Φωκαέας, *Η Πανδώρα ήτοι συλλογή εκ των νεότερων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, εις τόμους 2*, Τόμος Α': Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843, Τόμος Β': Τυπογραφείο Κάστρου, Κωνσταντινούπολη 1846 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2004), σελ. 86 (Β' τόμος)

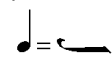
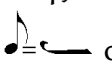
⁷³ Salgar ο.π. σελ. 186

⁷⁴ Φωκαέας ο.π. σελ 42 (Α' τόμος)

⁷⁵ Φωκαέας ο.π σελ. 91 (Β' τόμος)

⁷⁶ Φωκαέας ο.π. σελ. 47 (Β' τόμος)

2.4 Οι παρτιτούρες

Οι συνθέσεις που μεταγράφονται έχουν ορισμένες ιδιομορφίες και γι' αυτό είναι απαραίτητες κάποιες διευκρινίσεις για την καλύτερη ανάγνωσή τους. Στο πάνω αριστερά μέρος κάθε παρτιτούρας υπάρχει ένα σύμβολο το οποίο δείχνει την αντιστοιχία του χρόνου από τη βυζαντινή μουσική στην ευρωπαϊκή. Για παράδειγμα το σύμβολο  σημαίνει ότι το 1/4 της παρτιτούρας αντιστοιχεί σε ένα χρόνο της βυζαντινής, το σύμβολο  σημαίνει ότι το 1/8 της παρτιτούρας αντιστοιχεί σε ένα χρόνο της βυζαντινής κλπ. Σε πολλές περιπτώσεις το ουσούλ που γράφεται στη ρωμαϊκή καταγραφή δεν αντιστοιχεί στον πραγματικό χωρισμό των μέτρων. Για παράδειγμα μπορεί να γράφει ουσούλ *Σεμαϊ* (3/4) και τα μέτρα να χωρίζονται σε 10/4, δηλαδή ουσούλ *Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ*. Η αναντιστοιχία αυτή διαπιστώνεται πιο εύκολα στην περίπτωση που υπάρχει και αντίστοιχη τούρκικη καταγραφή, στην οποία συνήθως υπάρχει ακρίβεια στο χαρακτηρισμό του ουσούλ. Στις περιπτώσεις αυτές γράφεται με κόκκινο χρώμα ο χαρακτηρισμός του ουσούλ από τη ρωμαϊκή καταγραφή και μέσα σε παρένθεση με μικρότερη γραμματοσειρά και μαύρο χρώμα ο χαρακτηρισμός από την τούρκικη καταγραφή. Σε περιπτώσεις που δεν υπάρχει τούρκικη καταγραφή ακολουθείται πάλι η ίδια διαδικασία και γράφεται μέσα στην παρένθεση με μικρότερη γραμματοσειρά και μαύρο χρώμα ο πιθανός σωστός χαρακτηρισμός του ουσούλ. Σε κάποιες συνθέσεις που πάνω από το όνομα του Ντεντέ Εφέντη υπάρχει ένα άλλο όνομα, σημαίνει ότι το όνομα αυτό μαρτυρείται από άλλες πηγές ως συνθέτης του συγκεκριμένου κομματιού.

Σε πολλές συνθέσεις και πιο συχνά σε αυτές της συλλογής του Κέιβελι, δεν υπάρχει ένα σταθερό μέτρο από την αρχή μέχρι το τέλος. Τα μέτρα που διαφοροποιούνται κατά την πορεία της σύνθεσης είτε δηλαδή είναι μεγαλύτερα, είτε είναι μικρότερα από το προκαθορισμένο ουσούλ, γράφονται με κόκκινο χρώμα. Τέλος, υπάρχουν ορισμένες συνθέσεις που φαίνεται να έχει γίνει λάθος σε κάποιες φράσεις όσον αφορά το τονικό ύψος⁷⁷. Αυτό συμπεραίνεται από τις μαρτυρίες που υπάρχουν μέσα στη

⁷⁷ Πρέπει να σημειωθεί ότι στη βυζαντινή σημειογραφία είναι εύκολο να συμβεί αυτό, αφού ο κάθε χαρακτήρας είναι εξαρτώμενος από τον προηγούμενό του, που σημαίνει, αν ένας χαρακτήρας γραφτεί λάθος, όλη η υπόλοιπη μελωδία θα είναι λάθος

σύνθεση και οι οποίες λειτουργούν στο να υποδεικνύουν ανά πάσα στιγμή την τονικότητα που πρέπει να βρίσκεται η μελωδία. Στις περιπτώσεις αυτές το κομμάτι αυτό της σύνθεσης, γράφεται στην κανονική του τονικότητα, σύμφωνα πάντα με τις μαρτυρίες και με πράσινο χρώμα.

Παρακάτω παρατίθεται ένας ευρετήριο πίνακας με όλες τις συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη που εντοπίστηκαν στις τρεις μουσικές συλλογές «Πανδώρα», «Ευτέρπη», «Μουσικόν Απάνθισμα» και στην τούρκικη συλλογή του Φατίχ Σαλγκάρ, καθώς και τις μεταγραφές που έγιναν στην παρούσα εργασία. Οι αντιστοιχίες των αρχικών γραμμμάτων που γράφονται στη σελίδα είναι οι εξής:

M.A. = συλλογή «Μουσικόν Απάνθισμα»

Π. = συλλογή «Πανδώρα» (B' τόμος)

E. = συλλογή «Ευτέρπη»

Φ.Σ. = συλλογή του Φατίχ Σαλγκάρ

M.B. = μεταγραφή από τη βυζαντινή

Ο πίνακας ακολουθεί την αλφαβητική σειρά των συνθέσεων, όπως ακριβώς και οι μεταγραφές.

Ευρετήριο πίνακας συνθέσεων:

A/A	Μακάμ/ Φόρμα	Αρχικός στίχος	M.A.	Π.	Ε.	Φ.Σ.	M.A.
1	Γκιουλιζάρ Σαρκί	<i>Μπι βεφά μπι τζέσμι μπιντάτ</i>	297	-	-	179	28
2	Εβιτζαρά Σαρκί	<i>Γκελ έι γκιουζελλέρ σερβερί</i>	247	-	-	146	30
3	Εβιτζαρά Σαρκί	<i>Μπουλ μπουλ ασά</i>	-	149	-	148	32
4	Εβιτζαρά Σαρκί	<i>Χουσουνέ μαγίλ</i>	-	-	173	145	35
5	Ισφαχάν Σαρκί	<i>Ασήκ ολαλή</i>	151	-	-	212	37
6	Μαχούρ Μπεστέ	<i>Έι γκοντζά ντεχέν</i>	70	-	-	213	39
7	Μαχούρ Νακίς	<i>Γίνε ζευράκη ντερουνούμ</i>	81	-	-	215	42
8	Μαχούρ Σαρκί	<i>Μπιρ γκοντζαφέμ</i>	79	-	-	-	45
9	Μαχούρ Σαρκί	<i>Σάνα λαγήκημ</i>	78	-	-	217	46
10	Μπεγιατί Μπεστέ	<i>Μπιρ γκοντζαφεμίν</i>	129	-	-	128	48
11	Μπεγιατί Νακίς	<i>Ντίλι ασηκλαρήν</i>	131	-	-	-	50
12	Μπεγιατί Σαρκί	<i>Μπιρ μπι μπεντέλ</i>	140	-	-	-	52
13	Μπουσελίκ Σαρκί	<i>Ζουλφουντέντιρ</i>	-	104	111	143	54
14	Νουχούφτ Σαρκί	<i>Μπεντ ολντού ντιλ μπιρ</i>	-	-	220	-	57
15	Ουσάκ Σαρκί	<i>Πουρ ατεσίμ</i>	116	97	65	-	58/60
16	Ραστ Γιουρούκ Σεμαϊ	<i>Γκελσέ ολ σουχί</i>	24	-	-	-	62
17	Ραστ (Ράσι τζεντίτ) Νακίς	<i>Οϊνάρ γιουρέκ</i>	26	12	9	-	64/67
18	Ραστ Σαρκί	<i>Ιφταντένεμ</i>	22	-	8	239	70/71
19	Ραστ Σαρκί	<i>Σεβντίμ γίνε</i>	23	-	-	-	72
20	Ράσι τζεντίτ Μπεστέ	<i>Ναβεκί γκαμζέν</i>	11	1	1	-	73/76
21	Σαμπά Ζεμζεμέ Νακίς	<i>Γιετίσκι</i>	104	-	-	-	79
22	Σαμπά Σαρκί	<i>Γκιους εϊλέ</i>	92	-	48	-	84/86
23	Σαμπά Σαρκί	<i>Κιουτσουτζουκτέν μπιρ γιαρ σεβντίμ</i>	96	-	-	-	88
24	Σεγκιάχ Γιουρούκ Σεμαϊ	<i>Γιντί ο γκιουζέλ</i>	228	-	-	-	91
25	Σεγκιάχ Μπεστέ	<i>Μπέζμι μείντέ</i>	226	-	-	-	93
26	Σεγκιάχ Σαρκί	<i>Σερμέστι γαμίμ</i>	230	-	-	-	95
27	Σεχνάζ Μπουσελίκ Σαρκί	<i>Μπεν μουπτελά ολντούμ</i>	-	-	125	-	98
28	Σουζινάκ Μπεστέ	<i>Μουστάκη Τζεμαλίν</i>	46	-	-	258	99
29	Σουζινάκ Νακίς	<i>Νέσιν σεν α γκιουζέλ</i>	50	-	-	60	102
30	Χιτζάζ Μπεστέ (Νακίς)	<i>Έι τζέσμι αχού χιτζρίνλε</i>	154	94	-	181	104/106
31	Χιτζάζ Νακίς Σεμαϊ	<i>Γίνε νεσεί μουχαμπέτ</i>	174	-	-	183	109
32	Χιτζάζ Σαρκί	<i>Ασκήνλα μπεν έι ναζενίμ</i>	162	-	-	188	112
33	Χιτζάζ Σαρκί	<i>Έι μπούτι νεβεντά</i>	-	91	-	190	114/115
34	Χιτζάζ Σαρκί	<i>Μπαχαρήν ζαμανή γκελντί</i>	164	-	-	193	116
35	Χιτζάζ Σαρκί	<i>Σέφι γκιουλσέν ιντελίμ</i>	158	-	-	185	118
36	Χιτζάζ Σαρκί	<i>Τσόκντουρ γκιονουλντέν</i>	-	86	91	186	120
37	Χιτζαζκιάρ Σαρκί	<i>Γκιοϊνούμ αλντήν</i>	60	-	-	-	123
38	Χουζάμ Γιουρούκ Σεμαϊ	<i>Ρέχι ασκηντά εντίπ</i>	223	-	-	207	125

3. Σύγκριση των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη μεταξύ των διαφόρων καταγραφών

Για τη σύγκριση των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη που βρίσκονται στις ρωμαίικες συλλογές με αντίστοιχες τους από τούρκικες καταγραφές χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το βιβλίο του Φατίχ Σαλγκάρ με τίτλο *Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi, Hayati-Sanati-Eserleri*, το οποίο περιέχει 98 επιλεγμένες συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη. Συγκρίνοντας τις ρωμαίικες καταγραφές των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη μεταξύ τους, αλλά και με τις αντίστοιχες τούρκικες καταγραφές εντοπίστηκαν πολλές διαφορές. Οι διαφορές αυτές αφορούν α) τη μελωδία, β) το ουσουλ, γ) το στίχο, δ) τη μορφολογία και ε) τον τίτλο της σύνθεσης.

3.1 Διαφορές στη μελωδία

Οι ρωμαίικες καταγραφές των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη, ως προς τη μελωδία, έχουν τις περισσότερες φορές σημαντικές διαφορές σε σχέση με τις αντίστοιχες τούρκικες. Πιο συγκεκριμένα, οι καταγραφές στην Πανδώρα και την Ευτέρπη έχουν μεγαλύτερες αποκλίσεις με τις τούρκικες, από ότι οι καταγραφές στη συλλογή του Κέιβελη. Οι συνθέσεις που βρίσκονται στη συλλογή του Κέιβελη και εμφανίζουν τις περισσότερες ομοιότητες με τις τούρκικες καταγραφές είναι σε γενικές γραμμές οι εξής: α) *Ιφταντένεμ*, β) *Μουστάκη τζεμαλήν*, γ) *Νέσιν σεν α γκιουζέλ*, δ) *Έι γκοντζά ντεχέν*, ε) *Έι τσέσμι αχού* και στ) *Γίνε νεσέι μουχαμπέτ*. Διαφορές δεν υπάρχουν μόνο στην κίνηση της μελωδίας αλλά και στην τροπικότητα. Εκτός από τη μελωδία δηλαδή, πολλές φορές διαφοροποιείται και το μακάμ. Για παράδειγμα, στη σύνθεση *Σανά λαγήκμη* στο μέτρο 10, η καταγραφή του Κέιβελη κινείται στην τρίτη βαθμίδα του Ραστ, ενώ η καταγραφή του Σαλγκάρ κάνει κίνηση Χουζάμ:

Κέιβελης:

σε — εφ — γκεν — ντεν —

Σαλγκάρ:


se — ef — gen — den —

Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις που, ενώ η κίνηση της μελωδίας στις δυο καταγραφές είναι η ίδια, χρησιμοποιείται διαφορετικό μακάμ. Για παράδειγμα, στη σύνθεση *Μουστάκη τζεμαλήν* στα μέτρα 29 και 30, η καταγραφή στη συλλογή του Κέιβελι μεταφέρεται από το Σουζινάκ στο Ραστ μακάμ, πράγμα που δεν συμβαίνει στην τούρκικη καταγραφή:

Κέιβελις: 

Σαλγκάρ: 

Μια ιδιαίτερη περίπτωση που εμφανίζεται επίσης στη συλλογή του Κέιβελι αφορά τη σύνθεση *Γίνε ζευράκη*. Στα μέτρα 7 και 8 παρατηρείται διπλασιασμός της μελωδίας του αντίστοιχου 7^{ου} μέτρου της τούρκικης καταγραφής, με προσθήκη κάποιων ποικιλιμάτων:


Κέιβελις: 

ντου_____ μπε λι_ για_____

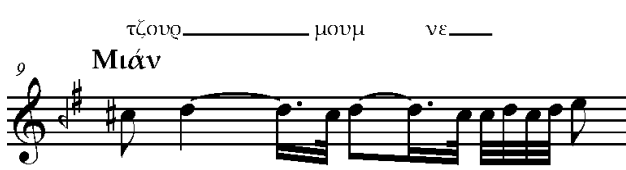
Σαλγκάρ: 

du_____ be_ li_ ya_____

Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντι εμφανίζουν διαφορές και μεταξύ των ρωμαϊκών καταγραφών. Οι διαφορές αυτές έχουν να κάνουν είτε με τη διαφορετική διαίρεση των χρονικών αξιών, για παράδειγμα τρίχο στη μια καταγραφή, όγδοο με 2 δέκατα έκτα στην άλλη, είτε με μεγαλύτερη ανάλυση ορισμένων φράσεων της μιας εκ των δύο καταγραφών, για παράδειγμα στο πρώτο μέτρο του Μιάν της σύνθεσης *Ιφταντένεμ*.

Κέιβελις: 

τζουρ_____ μουμ νε_____

Φωκαέας,
Σταυράκης: 

Τζουρ_____ μουμ νε_____

Μεταξύ των ρωμαϊκών καταγραφών παρατηρούνται και διαφορές στη μελωδία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σύνθεση *Ναβεκί γκαμζέν*, η οποία από το πρώτο μέτρο διαφοροποιείται μεταξύ των καταγραφών του Κείβελη και του Φωκαέα:

Κείβελης: 

Φωκαέας: 

3.2 Διαφορές στο ουσούλ

Σύνθεση	Συλλογή		
	Κείβελη	Φωκαέα, Σταυράκη	Σαλγκάρ
Πουρ ατεσίμ	Σεμαϊ	Αγίρ Σεμαϊ	Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ
Έι τσέσμι αχού	Αγίρ Ντουγιέκ	Γιουρούκ Σεμαϊ	Αγίρ Ντουγιέκ

Τσόκντουρ γκιονουλντέν	- ⁷⁸	Σοφιάν	Αγίρ Ντουγιέκ
Ζουλφουντέντιρ	-	Αγίρ Σεμαϊ	Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ
Μουστάκη τζεμαλήν	Φιρεγγιφέρ	-	Νταρμπεϊν
Σανά λαγήκμη	Τσιφτέ Σοφιάν	-	Ακσάκ
Κιουτσουτζεκτέν	Τσιφτέ Σοφιάν	-	Ακσάκ
Μπιρ μπι μπεντέλ	Σοφιάν	-	Αγίρ Ντουγιέκ
Ασήκ ολαλή	Σεμαϊ	-	Ακσάκ
Μπαχαρήν ζεμανή	Τσιφτέ Σοφιάν	-	Ακσάκ
Μπι βεφά μπιρ	Τσιφτέ Σοφιάν	-	Ακσάκ
Έι μπουντίλ νεβεντά	-	Σοφιάν	Γιουρούκ Σεμαϊ
Μπουλμπούλ ασά	-	Σεμαϊ	Αγίρ Ακσάκ
Μπεν μουπτελά ολντούμ	-	Σοφιάν	Ακσάκ
Γκελ έι γκιουζελλέρ	Σοφιάν	-	Ακσάκ

⁷⁸ Στους πίνακες όπου υπάρχει παύλα, σημαίνει ότι η συγκεκριμένη σύνθεση δεν υπάρχει στην αντίστοιχη συλλογή

Όπως φαίνεται από τον παραπάνω πίνακα στο θέμα των ουσούλ επικρατεί μια σύγχυση, αφού για τις ίδιες συνθέσεις, χρησιμοποιούνται από διαφορετικές πηγές διαφορετικά ουσούλ. Το πρόβλημα δεν είναι τόσο μεγάλο όταν τα δύο διαφορετικά ουσούλ έχουν τους ίδιους χρόνους. Για παράδειγμα οι συνθέσεις που είναι σε ουσούλ Ακσάκ στις τούρκικες καταγραφές, στις αντίστοιχες ρωμαίικες είναι συνήθως σε Τσιφτέ Σοφιάν, που στην ουσία είναι το ίδιο ουσούλ με το Ακσάκ σε πιο γρήγορη μορφή⁷⁹.

Υπάρχουν όμως περιπτώσεις που το ουσούλ στις ελληνικές καταγραφές δεν ταυτίζεται ούτε στο όνομα, ούτε στους χρόνους με τις αντίστοιχες τούρκικες. Για παράδειγμα η σύνθεση *Ασήκ ολαλή* καταγράφεται από τον Κείβελη σε ουσούλ Σεμαϊ (3/4), ενώ στην τούρκικη σε Ακσάκ (9/8). Επίσης το ουσούλ Αγίρ Σεμαϊ (το οποίο δεν αναφέρεται στις τούρκικες πηγές) στις ρωμαίικες καταγραφές φαίνεται να αντικαθιστά αρκετές φορές το ουσούλ Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ (10/4) που αναφέρεται στις τούρκικες καταγραφές για τις ίδιες συνθέσεις.

Οι παραπάνω ασάφειες μπορούν να εξηγηθούν άμα λάβουμε υπόψη τη θεωρητική ερμηνεία των ουσούλ από τους Ρωμιούς μουσικούς που καταγράφουν τις συνθέσεις αλλά και από άλλα παρόμοια θεωρητικά της εποχής. Το ουσούλ Σεμαϊ για παράδειγμα, το οποίο ερμηνεύεται ως 3/4 στα τούρκικα θεωρητικά, αναλύεται από τον Κείβελη σε 9 χρόνους⁸⁰ ενώ το Αγίρ Σεμαϊ σε 10⁸¹. Το ουσούλ Σοφιάν έχει εναλλακτική ερμηνεία από τον Φωκαέα: 4σημος, 6σημος, 8σημος και 9σημος⁸², ενώ ο Κείβελης και ο Κηλτζανίδης το αναλύουν σε 9 χρόνους⁸³. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνθεση *Εϊ τσέσμι αχού*, όπως την καταγράφει ο Φωκαέας στην Πανδώρα, αφού όπως αναφέρει ο ίδιος την μεταγράφει από ουσούλ Αγίρ Ντουγιέκ (8/4), που την έχει ο Κείβελης και η τούρκικη καταγραφή, σε ουσούλ Γιουρούκ Σεμαϊ (6/4).

⁷⁹ βλ. Κυριαζίδης Αγαθάγγελος, *Ο Ρυθμογράφος, ήτοι ο χρόνος, το μέτρον και ο ρυθμός εν τη καθόλου μουσική και τη ποιητική μετά παραρτήματος ασματικού*, Κωνσταντινούπολη 1909 (επανεκδοση Ρηγόπουλος Θεσσαλονίκη 1991), σελ. 31 και Hakkı Ozkan İsmail, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, Otuken, İstanbul 2003, σελ. 596

⁸⁰ βλ. Κείβελης ο.π. σελ. 111. Σε 9 χρόνους το αναλύει και ο Χρυσάνθος στο θεωρητικό του, βλ. Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007, σελ. 481. Ο Κυριαζίδης και ο Κηλτζανίδης το αναλύουν σε 6 χρόνους, βλ. Κυριαζίδης ο.π. σελ. 30 και Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητικής τε και πρακτικής προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολη 1881 (επανεκδ. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 2005), σελ. 27 αντίστοιχα.

⁸¹ Κείβελης ο.π. σελ.131

⁸² Φωκαέας ο.π. σελ 11, 47, 10, 25 αντίστοιχα (Α' Τόμος)

⁸³ Ο Χρυσάνθος (σ. 481) και ο Κυριαζίδης (σελ. 30) το αναφέρουν ως 4άρι.

3.3 Διαφορές στο στίχο

Σύνθεση	Συλλογή		
	Κείβελη	Φωκαέα, Σταυράκη	Σαλγκάρ
Ιφταντένεμ	3 στίχοι	4 στίχοι	1 στίχος
Σανά λαήκμη	3 στίχοι	-	2 στίχοι
Γκιουζεϊλέ	3 στίχοι	4 στίχοι	-
Πουρ ατεσίμ	3 στίχοι	4 στίχοι	-
Ασήκ ολαλή	3 στίχοι	-	1 στίχος
Σέρι γκιουλσέν	3 στίχοι	-	1 στίχος
Ασκήνλα μπεν	3 στίχοι	-	1 στίχος
Μπαχαρήν ζεμανή	3 στίχοι	-	2 στίχοι
Γκελ έι γκιουζελλέρ	3 στίχοι	-	1 στίχος
Μπι βεφά	3 στίχοι	-	2 στίχοι
Τσόκντουρ γκιονουλντέν	-	3 στίχοι	2 στίχοι
Μπουλμπούλ ασά	-	4 στίχοι	1 στίχος
Χουσουνέ μαγίλ	-	4 στίχοι	2 στίχοι
Έι μπούντιλ νεβεντά	-	3 στίχοι	3 στίχοι
Ζουλφουντέντιρ μπενίμ	-	4 στίχοι	1 στίχος

Ο παραπάνω πίνακας εμφανίζει τους στίχους από τις συνθέσεις *Σαρκί* που προτείνονται από διαφορετικές καταγραφές. Οι συνθέσεις *Μπεστέ* έχουν πάντα ένα στίχο – ο οποίος χωρίζεται σε τέσσερις οίκους- και είναι στις διαφορετικές καταγραφές πάντα ίδιος. Όπως παρατηρούμε στις ρωμαϊκές καταγραφές υπάρχουν σχεδόν πάντα περισσότεροι στίχοι σε σχέση με τις αντίστοιχες τούρκικες καταγραφές. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η σύνθεση *Έι μπούντιλ νεβεντά*, η οποία εμφανίζεται με τρεις στίχους και στην Πανδώρα και στην τουρκική καταγραφή⁸⁴. Διαφορές υπάρχουν επίσης και μεταξύ των ρωμαϊκών καταγραφών. Οι καταγραφές της Πανδώρας και της Ευτέρπης έχουν σχεδόν πάντα περισσότερους στίχους σε σχέση με τις αντίστοιχες του Κείβελη. Διαφοροποιήσεις εντοπίζονται και σε λέξεις των στίχων ή και ολόκληρες φράσεις. Στη σύνθεση για παράδειγμα *Ασκήνλα μπεν* στο 15^ο και 16^ο μέτρο της ρωμαϊκής καταγραφής χρησιμοποιούνται διαφορετικές λέξεις από τα αντίστοιχα μέτρα της τούρκικης

⁸⁴ Αν και οι στίχοι έχουν διαφορές στις δύο καταγραφές κυρίως στο Νακαράτ.

καταγραφής: μετζμπουρίν ολντούμ μπενίμ ο Κείβελης, *mecburunam mecburunam* η τούρκικη. Το ίδιο παρατηρείται και στη σύνθεση *Γίνε νεσέϊ* στα μέτρα 25-28, όπου στον Κείβελη γράφονται τα λόγια *μεν μεν ασηκίγν ολάμ μεν μεν* ενώ στην τούρκικη *gel gel asikinalan gel gel*.

3.4 Διαφορές στη μορφολογία

Όσον αφορά τη μορφολογία των συνθέσεων εντοπίζονται διαφορές που αφορούν κυρίως την επανάληψη κάποιων στίχων ή φράσεων. Παρακάτω εμφανίζονται οι συνθέσεις που παρουσιάζουν τις σημαντικότερες τέτοιες διαφορές:

- *Έϊ μπούντιλ νεβεντά*: στην Πανδώρα το Μιάν επαναλαμβάνεται, ενώ στην τούρκικη όχι.
- *Έϊ τσέσμι αχού*: στον Κείβελη η φράση «τενχαλερέ σαλντίν μπενί» που βρίσκεται πριν το Μιάν, επαναλαμβάνεται 3 φορές, ενώ στην τουρκ. 2 φορές.
- *Τσόκντουρ γκιονουλντέν*: στην Πανδώρα επαναλαμβάνονται οι δύο πρώτοι στίχοι πριν το Μιάν, ενώ στην τούρκικη μόνο ο δεύτερος. Πριν το Νακαράτ επίσης, στην Πανδώρα λέγεται ο δεύτερος στίχος, ενώ στην τούρκικη όχι.
- *Νέσιν σεν α γκιουζέλ*: στην τούρκικη καταγραφή τα δύο πρώτα μέτρα επαναλαμβάνονται, ενώ στον Κείβελη όχι.
- *Σάνα λαγήκμη*: στον Κείβελη τα δύο πρώτα μέτρα επαναλαμβάνονται, ενώ στην τούρκικη όχι.
- *Γίνε νεσέϊ*: στην τούρκικη καταγραφή τα μέτρα 9 και 10 επαναλαμβάνονται, ενώ στον Κείβελη όχι.
- *Ρέχι ασκηντά*: στην τούρκικη καταγραφή τα μέτρα 7 έως 12 επαναλαμβάνονται, ενώ στον Κείβελη όχι. Επίσης τα πρώτα 6 μέτρα του Μιάν στον Κείβελη επαναλαμβάνονται ενώ στην τούρκικη όχι.
- *Ιφταντένεμ*: στην τούρκικη καταγραφή όλοι οι οίκοι επαναλαμβάνονται, ενώ στον Κείβελη όχι.

Πρέπει να σημειωθεί εδώ, ότι η μορφολογία των συνθέσεων στην κλασική οθωμανική μουσική δεν στηρίζεται σε κάποιους αυστηρούς κανόνες που υποδεικνύουν την ακριβή

επανάληψη κάποιων στίχων ή φράσεων της σύνθεσης, αλλά υπάρχει σχετική ελευθερία η οποία φαίνεται ιδιαίτερα στην καταγραφή από διαφορετικά σημειογραφικά συστήματα. Για παράδειγμα, στις βυζαντινές καταγραφές, δεν δηλώνονται συνήθως τα οργανικά μέρη, όπως συμβαίνει στις τούρκικες καταγραφές με τους όρους αραναγμέ ή σαζ, αλλά συμπληρώνονται αυτά τα μέρη με την επανάληψη κάποιου στίχου ή κάποιων λέξεων.

3.5 Διαφορές στον τίτλο σύνθεσης

Με τον όρο τίτλος σύνθεσης εννοείται εδώ ο χαρακτηρισμός της από τον καταγραφέα ως προς τη φόρμα και το μακάμ, για παράδειγμα Ραστ Μπεστέ, Ουσάκ Σαρκί κλπ.

i) Στη φόρμα

Σύνθεση	Συλλογή		
	Κέβελη	Φωκαέα	F. Salgar
Έι τσέσμι αχού	Νακίς	Μπεστέ	Μπεστέ
Νέσιν σεν α γκιουζέλ	Νακίς	-	Αγίρ Σεμαϊ
Γίνε ζευράκη	Νακίς	-	Σεμαϊ
Κιουτσουτζουκτέν	Σαρκί	-	Κιοτσέκτσε
Γίνε νεσέι	Νακίς Σεμαϊ	-	Γιουρούκ Σεμαϊ
Μπι βεφά μπιρ τσεσμί	Σαρκί	-	Κιοτσέκτσε

Όσον αφορά τη φόρμα των συνθέσεων στις διάφορες καταγραφές αρκούμαι στο να τις παρουσιάσω χωρίς ιδιαίτερο σχολιασμό, εφόσον κάτι τέτοιο βρίσκεται έξω από τα όρια αυτής της ερευνητικής δουλειάς και δεν υπήρχε ολοκληρωμένη βιβλιογραφική κάλυψη.⁸⁵

⁸⁵ Για ορισμένες από τις παραπάνω φόρμες βλ. σχετικά Τσιαμούλης, Ερευνίδης ο.π. σελ. 293-294

ii) Στο μακάμ

Σύνθεση	Συλλογή		
	Κέιβελη	Φωκαέα	F. Salgar
Οϊνάρ γιουρέκ	Ράστι τζεντίτ	Ραστ	Ράστι τζεντίτ
Μπουλμπούλ ασά		Εβιτζαρά	Εβίτζ

Ο χαρακτηρισμός του *Μπουλμπούλ ασά* ως Εβιτζαρά από τον Φωκαέα δεν ευσταθεί τόσο, εφόσον και η δική του καταγραφή κινείται περισσότερο στη μελωδική πορεία του Εβίτζ παρά του Εβιτζαρά. Βέβαια και τα δύο αυτά μακάμ είναι περιπτώσεις του Βαρέως ήχου της βυζαντινής μουσικής.

Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι στην κλασική οθωμανική μουσική υπάρχει συγκεκριμένος οπλισμός για κάθε μακάμ, ο οποίος στις περισσότερες περιπτώσεις διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια μιας σύνθεσης. Στις ρωμαϊκές καταγραφές οι διάφορες διαστηματικές αλλαγές δηλώνονται είτε με τη χρήση κάποιας φθοράς, η οποία καταδεικνύει την ακριβή αλλοίωση των διαστημάτων, είτε με τη χρήση των υφροδιαίσεων. Το γεγονός μάλιστα ότι χρησιμοποιείται για όλα τα μακάμ η απλή ύφεση και δίαση, αφήνει μια ασάφεια ως προς τον καθορισμό των διαστημάτων. Για παράδειγμα, το μακάμ Μαχούρ δεν δηλώνεται με διαφορετικές αλλοιώσεις από αυτές του Ραστ εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων. Αυτό βέβαια δικαιολογείται, αν σκεφτούμε ότι η φιλοσοφία της βυζαντινής μουσικής είναι να αποδώσει με τον πιο λιτό τρόπο τις διάφορες διαστηματικές διαφορές. Επίσης, τόσο στη βυζαντινή μουσική όσο και στην κλασική οθωμανική, τα διαστήματα δεν αποτελούν παγιωμένες συμβάσεις και δεν εκτελούνται με μαθηματική ακρίβεια, αλλά διαφοροποιούνται ανάλογα με τον εκτελεστή. Πόσο μάλλον την περίοδο που έγιναν οι καταγραφές που μελετάμε, κατά την οποία δεν είχε ακόμα διαμορφωθεί το θεωρητικό μοντέλο της οθωμανικής κλασικής μουσικής και τα πράγματα ήταν αρκετά πιο ρευστά από σήμερα.

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας τη συγκεκριμένη εργασία οδηγούμαστε στα παρακάτω συμπεράσματα:

Οι Ρωμιοί ψάλτες του 19^{ου} αιώνα είχαν μια βιωματική σχέση με την κλασική οθωμανική μουσική. Αυτό μαρτυρούν και οι συλλογές εξωτερικής μουσικής, οι οποίες εκδίδονται κυρίως αυτή την περίοδο. Όσον αφορά τον Ντεντέ Εφέντη το πλήθος των συνθέσεών του, που εντοπίστηκαν στις ρωμαίικες συλλογές και ιδιαίτερα στο «Μουσικόν Απάνθισμα» του Ιωάννη Κείβελη σε συνδυασμό με τις αρκετές βιβλιογραφικές μαρτυρίες περί διδασκαλίας του σε Ρωμιούς ψάλτες μαρτυρούν τη φήμη του ως μουσικού, αλλά και την απήχηση των συνθέσεών του στους ρωμαίικους ψαλτικούς κύκλους που ασχολούνταν με αυτό το είδος.

Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη που καταγράφονται στις ρωμαίικες μουσικές συλλογές παρουσιάζουν αρκετές διαφορές με τις αντίστοιχες που υπάρχουν σε τούρκικες καταγραφές. Ένα φαινόμενο που χρήζει περαιτέρω έρευνας είναι παρόλο που ο Φωκαέας ήταν σύγχρονος του Ντεντέ Εφέντη, ενώ ο Κείβελης μεταγενέστερός του, οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη που καταγράφονται στη συλλογή του Κείβελη παρουσιάζουν μεγαλύτερες ομοιότητες, τουλάχιστον ως προς τη μελωδία, με τις αντίστοιχες που καταγράφονται στις σύγχρονες συλλογές. Οι τούρκικες καταγραφές από την άλλη δεν παρουσιάζουν παρά ελάχιστες διαφορές μεταξύ τους. Το φαινόμενο αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τουλάχιστον πριν τη συστηματοποίηση της κλασικής οθωμανικής μουσικής, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η μουσική αυτή, αν και εντάσσεται στις λόγιες μουσικές παραδόσεις είχε έντονο προφορικό χαρακτήρα, ενώ μετά τη συστηματοποίησή της επήλθε μια παγιοποίηση, η οποία οφείλεται κατά κύριο λόγο στην αδυναμία του συστήματος αυτού να αποδώσει τις διαστηματικές ιδιαιτερότητες των μακάμ. Οι διαφορές που εντοπίστηκαν μεταξύ των συνθέσεων του Ντεντέ Εφέντη οφείλονται κατά κύριο λόγο στις διαφορές των σημειογραφικών συστημάτων. Το τούρκικο σημειογραφικό σύστημα χρησιμοποιεί λιτές μελωδίες που είναι χωρισμένες με μαθηματική ακρίβεια. Το βυζαντινό σημειογραφικό σύστημα από την άλλη παρουσιάζει

αρκετά αναλυμένες μελωδίες χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στο χωρισμό και στην ονομασία του ουσούλ. Τελικά τα διάφορα σημειογραφικά συστήματα, ανάλογα με τις δυνατότητες που παρέχουν ωθούν και στην ανάλογη καταγραφή.

Ένα σημαντικό στοιχείο της συγκεκριμένης έρευνας είναι ότι εντοπίστηκαν νέες συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη, οι οποίες είτε δεν υπάρχουν σε τούρκικες καταγραφές, είτε αποδίδονται σε άλλους συνθέτες. Θα ήταν λοιπόν ευχής έργο να γίνει μελλοντικά μια διεξοδικότερη έρευνα των ρωμαϊκών συλλογών, αφού μέχρι τώρα ήταν στην αφάνεια, ώστε να εξεταστούν οι συνθέσεις που περιέχονται σε αυτές τις συλλογές, να συγκριθούν με αντίστοιχες τούρκικες καταγραφές και να ερευνηθεί ο πλούτος των συνθέσεων που περιέχουν, οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις πιθανόν να μην υπάρχουν σε τούρκικες καταγραφές.

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία:

Αλυγιζάκης Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990

Αρβανίτης Γιάννης, *Μέθοδος ταμπούρα*, Πειραματικό Μουσικό Γυμνάσιο-Λύκειο Παλλήνης, Αθήνα 1999

Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, *Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν*, Τυπογραφείο Κάστρου, Κωνσταντινούπολη 1835 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2001)

Ζωγράφος Ιωάννης Κέβελης, *Μουσικόν Απάνθισμα (Μεδζμουαί Μακαμάτ), διαφόρων ασμάτων*, Τυπογραφείο «Η Ανατολή», Κωνσταντινούπολη 1872 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1999)

Ιερόθεος Ιερομόναχος (επιμ.), *Μεταβυζαντινά ρωμαίικα άσματα*, Ιερά Μονή Φιλοθέου, Άγιον Όρος 2001

Καλαϊτζίδης Κυράκος (επιμ.), *Ζαχαρίας ο Χανεντές*, ένθετο από το ομόνυμο cd, Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη 2001

Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολη 1881 (επανέκδ. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 2005)

Κομποτιάτη Σοφία, *Λόγια Μουσική της Ανατολής*, φάκελος μαθήματος, Άρτα 2006

_____ *Λόγια Μουσική της Ανατολής*, φάκελος μαθήματος, Άρτα 2007-2008

Κυριαζίδης Αγαθάγγελος, *Ο Ρυθμογράφος, ήτοι ο χρόνος, το μέτρον και ο ρυθμός εν τη καθόλου μουσική και τη ποιητική μετά παραρτήματος ασματικού*, Κωνσταντινούπολη 1909 (επανέκδοση Ρηγόπουλος Θεσσαλονίκη 1991)

Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης – Στέφανος Δομέστικος , *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843 (επανέκδ. Κουλτούρα χ.χ.)

Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Τόμος Α', χ.ε., Αθήνα 2003

Μαργαζιώτης Ιωάννης, *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.

Μαυροειδής Μάριος, *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Φαγκότο, Αθήνα 1999

Μιρμίρογλου Βλαδίμηρος, *Οι Δερβίσσαι*, Εκάτη, Κωνσταντινούπολη 1940

Ναυπλιώτης Ιάκωβος, «Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν υπό Παναγιώτου Χαλάτζογλου», *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας* II, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1900, σελ. 68-75

Νεραντζής Δημήτριος, *Συμβολή στην Ερμηνεία του Εκκλησιαστικού Μέλους*, χ.ε., Ηράκλειο 1997

Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Τυπογραφείον Κουσουλίνου και Αθανασιάδου, Αθήνα 1890 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2002)

————— *Ιστορική Επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, Αθήνα 1904 (επανέκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 2002)

Παπά Παράσχου Θεόδωρος Φωκαέας, *Η Πανδώρα ήτοι συλλογή εκ των νεοτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, εις τόμους 2*, Τόμος Α': Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843, Τόμος Β': Τυπογραφείο Κάστρου, Κωνσταντινούπολη 1846 (επανέκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2004)

Περιστέρης Σπυρίδων, *Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωριά, σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή παρασημαντική*, Αθήνα 1949 (επανέκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1994)

Πλεμμένος Γιάννης, *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού*, Ψηφίδα, Αθήνα 2003

Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000

Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου», *Προφορικότητες*, Τετράδιο Νο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007

————— «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία*, Τεύχος 8, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 75-86

Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος} – 20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998

Φιλοξένης Κυριακός, *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Τυπογραφείο Ευαγγελίνου Μισαηλίδου, Κωνσταντινούπολη 1868 (επανεκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2005)

Φραντζή Άντεια (επιμ.), *Μισμαγιά, Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Εστία, Αθήνα 2008

Χατζηθεοδώρου Γεώργιος, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περίοδος Α' (1820 - 1899)*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1998

Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, *Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη*, Τυπογραφείο Κάστρου, Κωνσταντινούπολη 1830 (επανέκδ. Κουλτούρα Αθήνα χ.χ.)

————— *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, University Stydio Press, Θεσσαλονίκη 2002

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007

Ψάχος Κωνσταντίνος, *Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνας και εν των Ψαρών, εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Τυπογραφείο Σπυρίδωνος

Κουσουλίνου, Αθήνα 1910 (επανέκδ. Βιβλιοπωλείο Νότη Καραβία, Αθήνα 1988)

————— *Ασιάς Λύρα*, Αθήνα 1908

Ξένη Βιβλιογραφία

Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, International Institute for Traditional Music, Berlin 1996

————— «Snapshot: Ismail Dede Efendi», *The Garland Encyclopedia of World Music, The Middle East*, Volume 6, Boutledge, New York and London 2002, σελ. 779- 780.

Giannelos Dimitri, *La musique byzantine, le chant ecclésiastique grec sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris 1996

Hakki Ozkan Ismail, *Türk Musikisi Nazariyati ve Usulleri*, Otügen, Istanbul 2003.

Reinhard Kurt, Reinhard Ursula, Stokes Martin, «Turkey, IV Art Music», *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Volume 25, Grove, Oxford University Press, New York 2001, σελ. 913-918

Salgar M. Fatih, *Ölümünün Yüzüncü Yılında Dede Efendi, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ötüken, Istanbul 1995

Ιστοσελίδες

<http://www.musikiklavuzu.com/hicazkar.htm> 18/5/2008

Στάθης Γρηγόριος, «Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαεύς» στο <http://www.cmkon.org/TheoFokaeus.htm>, 9/9/2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Dede_Efendi 9/9/2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Hamparsum_limonciyan 9/9/2008

http://www.inleyennagmeler.com/korput/eser/Sevdim_yine_bir_nevcivan.html
15/10/2008

<http://el.wikipedia.org/wiki>, 20/6/2008

Aksoy Bülent, «Istanbul: The center of Middle Eastern music»

<http://www.goldenhorn.com/display.php.4?contect=library>, μετάφραση και επιμέλεια

Κομποτιάτη Σοφία, από το φάκελο μαθήματος *Λόγια Μουσική της Ανατολής*, Άρτα 2007-2008

Ayangil Ruhi, «Western notation in Turkish Music»,

<http://journals.cambridge.org/download.php?file>, 3/10/2008

Εβιτζαρά Σαρκί

Σεμαϊ (Αγίο Ακσάκ)

Ντεντέ Εφέντη

Αχ μπουλ_ μπουλ_ α³ σα

2 ρου_ ζου_ σεμπ_ κια_

3 ρι_ ριμ_ νε_

4 βα_ ο τζα_ νιμ_ ο_

5 **Νακαράτ**
οφ μουμπ_ τε λα_ γι_

6 μι_ μουμπ τε λα_ γιμ_

7 μου_ μουμπ³ τε

8 λα_

9
οφ_____ μπεν_____ σα

10
να_____ **Fine**

Μιάν
11
Αχ σοϊ_____ λε σιν ε_____ ³

12
εϊ γκιουλ σα να μπα

13
ντι ντι σα

14
α

15
α σοϊ_____ λε σιν ε_____ ³

16
εϊ γκιουλ σα να μπα

17
ντι ντι σα

18 D.S. al Fine

μπα αχ τζα νιμ ο

Στίχος β'. Σεν ντουσουρντούν ατεσί ασκά μπενί,
βαντεϊ μιντέτλε τουττούν μεσκανί.

(Μιάν) Σεβντίμ ινκιάρ εϊλεμέμ εϊμέχ σενί.

(Νακαράτ) Μουμπτελάιμ μουμπτελάιμ
μουμπτελά οφ μπεν σανά.

Στίχος γ'. Κάτζμα μπενντέν εϊμπερί γκελ γιανιμά,
σουζί ασκίν σοϊλεγίμ σουλτανιμά.

(Μιάν) Μπιρ κερέ γκελ μπακ μπενί ναλιανιμά.

(Νακαράτ) Μουμπτελάιμ μουμπτελάιμ
μουμπτελά οφ μπεν σανά.

Στίχος δ'. Ατεσίμ μπαλιαρέλ ολντού νεβ τζιβάν,
ήνλεντί αχίλα εύτζι ασουμάν,

(Μιάν) Εϊλεντίμ μπουλμπούλ αχού φιγάν.

(Νακαράτ) Μουμπτελάιμ μουμπτελάιμ
μουμπτελά οφ μπεν σανά.

Γκιουλιζάρ Σαρκί

Τσιφτέ Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη

Μπι βε φα μι τζεσ μι μι νταντ

νεϊ α μαν αλ ντατ ντι μπε

νι μπε λα λημ οφ

μι βε φα μι τζεσ μι μι νταντ

νεϊ α μαν αλ ντατ ντι μπε

νι μπε ν σι νε μι

νι σαν ντικ ντιμ οφ μπε ν σι νε μι

νι σαν ντικ ντιμ οφ γκαμ ζε σι λε



βουρ ντου μπε νι — μπε — λα — λημ — οφ — για —



αφ — βουρ — ντου — μπε — νι —

Στίχος β'. Ο γιαρέ μπεν νε σοϊλεντίμ ασκήν ντεριασίνμποϊλαντημ,
τζιχάρ αττήμ σεσ οϊναντήμ, σίμντι φελέκ γιενντί μπενί.

Στίχος γ'. Αγ ατντήμ ασκήν γκιολουνέ, ιλισντί ζουλφούν τελινέ,
ντουσουρντού τελλάλ ελινέ, χεμ αλντή χεμ σατντή μπενί.

Εβιτζαρά Σαρκί

Τσιφτέ Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη



Γκελ___ εϊ___ γκιου___ ζελ___ λερ___ σερ___



βε ρι___ οφ___ Γκελ εϊ___ γκιου___ ζελ___



λερ___ σερ___ βε ρι___ οφ___ φερ για___



ντημ___ εφ___ λα___ κε___ τση_ καρ_ οφ___



τση_ καρ_ οφ___ **Fine** Γκιον___ λουμ___ τζε___ μα



λιν___ γκιο___ ρε___ λι___ γκιον___ λουμ___



τζε___ μα λιν___ γκιο___ ρε___ λι



Νακαράτ
Μπιρ γιερ___ ντε___ χιτσ___ ετ___ μεζ___

25


κα ραφ οφ ————— Α μαν ————— α ————— μαν —————

28


τζα ————— νημ ————— α ————— μαν — οφ ————— ραχ μεί —————

31


λε μπα να ————— να ————— λιμ ————— πεκ — για — μαν —————

Στίχος β'. Νίτντιμ σανά εί γονζελέπ,
εφγανημά ολντούν σεμπέμπ,
(Μιάν) τζεβρίν γκιοϊνούμλε ρούζι σεπ.
(Νακαράτ) Μπιω γέροντε χιτζ ιμέζ καράρ οφ
αμάν αμάν τζάνημ αμάν οφ
ραχμ εϊλέ μπανά χαλίμ πεκ γιαμάν.

Στίχος γ'. Ασκήνηλα ντουρμάζ χέμαν,
ικί γκιοζουμντέ κάνι ρεβάν
(Μιάν) σενσίζ σου γκιοϊνούμ μπιω ζεμάν.
(Νακαράτ) Μπιω γέροντε χιτζ ιμέζ καράρ οφ
αμάν αμάν τζάνημ αμάν οφ
ραχμ εϊλέ μπανά χαλίμ πεκ γιαμάν.

Εβιτζαρά Σαρκί

Ακσάκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Χου σνου_ νε μα_ ιλ_

2 γκιον_ λουμ ε_ ζελ_ ντεν_

3 ΝΑΚΑΡΑΤ

μπεν ντε νεμ_ μπεν_ ντεν_

4 γκετο με ζεμ σεν_ ντεν_

5 μπεν_ ντε_ νεμ_ μπεν_ ντεν_

6 γκετο_ με ζεμ_ σεν_ ντεν_ **Fine**

7 Μιάν

Α_ σι κιμ_ α_ σικ_

8 τζα_ νου λε_ τεν_ ντεν_

9

α σι κιμ α σικ

10

τζα νου λε τεν ντεν

D.S. al Fine

Στίχος β'. Εβέλ ινανντίμ, ραχμ ιντέρ σανντίμ,
 τζεσμίμ γιασίιλα, κανέ πογιανντίμ
 (Μιάν) λουτφούν ομάρκεν, χίτζριλε γιανντίμ
 (Νακαράτ) μπενντένεμ μπενντέν, γκετζμέζεμ σενντέν.

Στίχος γ'. Αγλέριμ γκιουλμέμ, γκιοζ γιασί σιλμέμ,
 γκιονούλ βιρελί, νόλντουουμ μπιλμέμ
 (Μιάν) ντονμέμ σοζουμντέν, μπιλλαχί γκετζμέμ
 (Νακαράτ) μπενντένεμ μπενντέν, γκετζμέζεμ σενντέν.

Στίχος δ'. Γκιοϊνουμού βιρντίμ, μπιρ σιτεμκιαρέ,
 μπακμάζ φεγανί, ασικί ζαρέ
 (Μιάν) ολσάντα γκετζμέμ, ντιλ παρέ παρέ
 (Νακαράτ) μπενντένεμ μπενντέν, γκετζμέζεμ σενντέν.

Ισφαχάν Σαρκί

Σεμαΐ (Ακσάκ)

Ντεντέ Εφέντη

A σικ ο λα λι
η σεν για ρε γκιο νουλ
γιαν μακ τα γιου ρε
εκ α ζα ρε γκιο νουλ
Μιάν
Τε κετ με φα ντα
α σεν μπου κου λου νου
ου ρα ζη ο λου γιο
ορ α ζα ρε γκιο νουλ

17 **Νακαράτ**
Σοφιάν

Ουσ λαν μα για τζακ

21

χιτζ τζα ρε σι γιοκ

25 **Ακσάκ**

ντι βα νε γκιο νου

27

ουλ μπι τζα ρε γκιο νουλ

Στίχος β'. Ασκ ατεσινέ γιακνή οζουμού,
μπιλμέμι νίτζε ντουτμάζ σοζουμού,
(Μιάν) αγλέρ γκιορετζέκ γκιουλ ρουχλερινί,
τατζίζ ιντίγιορ ικί γκιοζουμού.
(Νακαράτ) Ουσλανμαγιατζάκ χιτζ τζαρέσι γιοκ
ντιβανε γκιονούλ μπιτζάρε γκιονούλ.

Στίχος γ'. Μπιν τουρλού σιτέμ μπιν τουρλού μελάλ,
γκιορμπούσσε νταχί τερμπιγιέ μουχάρ
(Μιάν) γκέρτζι μπιλίριμ ιντικλερινί,
σεν γίνε μπάκμα έι ρουχλερί αλ.
(Νακαράτ) Ουσλανμαγιατζάκ χιτζ τζαρέσι γιοκ
ντιβανε γκιονούλ μπιτζάρε γκιονούλ.

Κηλτζ.

Ραστ— γκιο τιου ριουπ φε— νι λε σε— ιρ—

ιτ τι ο μα χι— Ραστ— χι—

7 Ραχαβί
Διου στιου ο δεμ— χα— τη ρα μπιρ—

9 μπε στε Ρα χα βι— βι Σιοϊ

12 Νιγριζ
λε γε ρεκ— ναγ— με ι Νι—

14 γοι— ζε για δερ— κεν— κεν

17 Πεντζουγκιάχ
Βα ρι δι γιο νιουλ Πεν τζου για χα—

19 ιτ— τι κα ρα ρι— ρι

22 Μαχούρ



Αν— τε δου ρουπ εϊ λε δι Μα χου— ρι τα μα

25



σα

28



για— ρεϊ τα μα— σα— σα

31 Νεβά



Διουμ τε ρε διλ λια ι λε γκιο στερ— δι Νε βα— ι

35



για ρεϊ Νε βα— ι

39 Ουσάκ



σεφκ ι λε Ου σα κα βα ρουπ μπου δι— λι με— τζιουμ—

43



σεφκ ι λε Ου σα κα βα ρουπ μπου δι λι με

46 Μπεγιατί



τζιουμ οφ εϊ λε δι ταμ— που ρι λε μπιρ—

49



ναγ— με Μπε για τι οφ τι

52 Νισαπούρ




Σον_ γρα Νι σα που ρε κα δεμ μπα στι ο γερ δε_____

56 Νεχαβέντ




Σιμ_ δι Νε χα_ βεντ_ τεν α ληπ_ ολ_ μα χι τα πι_____

60 Νιουχιούφτ



Μπιρ γκε δζε α_ γου_ ζε α νι_ τζεκ_ τι Νου χιου φτε

64 Σεμπά




Αχ_____ βα κη τη Σε μπα

66



για βα ρα τζακ σαρ δι μι α νι_____

69 Τζαργκιάχ



διο δε ι γκιοϊ νου τζια_ ρε νιτ τι_____

71



Τζαρ γκιαχ ο κουν του_____

73 Διουγκιάχ



α σλι δε ι λεν νε_____ ι ι χε

75



μαν_____ τουτ του Διου γκια χι_____

78 *Χουσεϊνί*

Σα ι δι Χου σε ι νι τα μαμ

80

ναγ με ι μπιρ μπιρ μπιρ

83 *Χισάρ*

Εϊ λε γε τζεκ σαζ δε ι

85

ιδ ζρα ι Χι σα ρι Αχ

88 *Μουχαγέρ*

ολ δου Μου χα γερ ο γκιου ζελ μπα σλα δι τζε

91

βρε μπα σλα δι τζε βρε

94 *Πιουσελικ*

Πιου σε λικ ι τζουν ι δε τζεκ γκιζ λι νι για ζι

98 *Χιτζάζ*

Γκιο για Χι τζα ζα βα ρα τζακ πα γι νε διου

101

στου πα γι νε διου στου οφ

105 Σεχνάτζ

Ιτ τι ο Σεχ νατζ ι λε μπιρ— κε— ρε νι γκια—

108

χι— κε— ρε νι γκια— χι

111 Ραχατούλ Ερβάχ

Ρα χατ ουλ Ερ βαχ— ι λε κηλ— δι μπα να ι—

114

ζετ— γιαρ μπα να ι— ζετ

118 Μπεστενιγκιάρ

Μπιρ κε ρε κοϊ βερ— με δι ν ολ— Μπε στε νι γκια— ρι—

122

ι— μπε στε νι γκια— ρι

126 Αράκ

Σεφ— κι Α ρακ λε βι ρου πεν— ναγ με με ρεβ—

129

νακ— ναγ με με ρεβ— νακ

132 Εβιτζ

Ε— βιτζ ι λε ιτ τι γκιο νουλ— τα μαμ μα— κα μι—

136 *Μαχούρ*

Αν— δι δου ρουπ εἶ— λε δι Μα χου— ρι τα μα—

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, measures 136 to 138. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff, with horizontal lines indicating the duration of each syllable.

139

σα— α— α—

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, measures 139 to 141. It continues on the same treble clef staff with the same key signature. The melody features quarter notes and rests. The lyrics are 'σα', 'α', and 'α', each with a long horizontal line underneath.

142

α— γιαρ— εἶ τα μα— σα

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, measures 142 to 144. It continues on the same treble clef staff with the same key signature. The melody includes quarter notes and a dotted quarter note. The lyrics are 'α', 'γιαρ', 'εἶ τα μα', and 'σα', with horizontal lines indicating their durations.

Κηλτζ.

Ραστ— γκιο τιου ριουπ φε— νι λε σε— ιρ—

ιτ τι ο μα χι— Ραστ— χι—

7 Ραχαβί
Διου στιου ο δεμ— χα— τη ρα μπιρ—

μπε στε Ρα χα βι— βι Σιοϊ

12 Νιγρίζ
λε γε ρεκ— ναγ— με ι Νι—

γοι— ζε για δερ— κεν— κεν

17 Πεντζουγκιάχ
Βα ρι δι γιο νιουλ Πεν τζου για χα—

ιτ— τι κα ρα ρι— ρι

22 Μαχούρ



Αν— τε δου ρουπ εϊ λε δι Μα χου— ρι τα μα

25



σα

28



για— ρεϊ τα μα— σα— σα

31 Νεβά



Διουμ τε ρε διλ λια ι λε γκιο στερ— δι Νε βα— ι

35



για ρεϊ Νε βα— ι

39 Ουσάκ



σεφκ ι λε Ου σα κα βα ρουπ μπου δι— λι με— τζιουμ—

43



σεφκ ι λε Ου σα κα βα ρουπ μπου δι λι με

46 Μπεγιατί



τζιουμ οφ εϊ λε δι ταμ— που ρι λε μπιρ—

49



ναγ— με Μπε για τι οφ τι

52 Νισαπούρ

Σον_ γρα Νι σα που ρε κα δεμ μπα στι ο γερ δε_____

56 Νεχαβέντ

Σιμ_ δι Νε χα_ βεντ_ τεν α ληπ_ ολ_ μα χι τα πι_____

60 Νιουχιούφτ

Μπιρ γε δζε α_ γου_ ζε α νι_ τζεκ_ τι Νου χιου φτε

64 Σεμπά

Αχ_ βα κη τη Σε μπα

66

για βα ρα τζακ σαρ δι μι α νι_____

69 Τζαργκιάχ

διο δε ι γκιοϊ νου τζια_ ρε νιτ τι_____

71

Τζαρ γκιαχ ο κουν του_____

73 Διουγκιάχ

α σλι δε ι λεν νε_ ι ι χε

75

μαν_ τουτ του Διου γκια χι_____

78 *Χουσεϊνί*

Σα ι δι Χου σε ι νι τα μαμ

80

ναγ με ι μπιρ μπιρ μπιρ

83 *Χισάρ*

Εϊ λε γε τζεκ σαζ δε ι

85

ιδ ζρα ι Χι σα ρι Αχ

88 *Μουχαγέρ*

ολ δου Μου χα γερ ο γκιου ζελ μπα σλα δι τζε

91

βρε μπα σλα δι τζε βρε

94 *Πιουσελικ*

Πιου σε λικ ι τζουν ι δε τζεκ γκιζ λι νι για ζι

98 *Χιτζάζ*

Γκιο για Χι τζα ζα βα ρα τζακ πα γι νε διου

101

στου πα γι νε διου στου οφ

105 Σεχνάτζ

Ιτ τι ο Σεχ νατζ ι λε μπιρ— κε— ρε νι γκια—

108

χι— κε— ρε νι γκια— χι

111 Ραχατούλ Ερβάχ

Ρα χατ ουλ Ερ βαχ— ι λε κηλ— δι μπα να ι—

114

ζετ— γιαρ μπα να ι— ζετ

118 Μπεστενιγκιάρ

Μπιρ κε ρε κοϊ βερ— με δι ν ολ— Μπε στε νι γκια— ρι—

122

ι— μπε στε νι γκια— ρι

126 Αράκ

Σεφ— κι Α ρακ λε βι ρου πεν— ναγ με με ρεβ—

129

νακ— ναγ με με ρεβ— νακ

132 Εβιτζ

Ε— βιτζ ι λε ιτ τι γκιο νουλ— τα μαμ μα— κα μι—

136 *Μαχούρ*

Αν— δι δου ρουπ εἶ— λε δι Μα χου— ρι τα μα—

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, starting at measure 136. The title 'Μαχούρ' is written above the staff. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the Greek lyrics are written with horizontal lines indicating the duration of each syllable.

139

σα— α— α—

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, starting at measure 139. The melody continues with eighth and quarter notes. Below the staff, the Greek lyrics 'σα', 'α', and 'α' are written with horizontal lines indicating their duration.

142

α— γιαρ— εἶ τα μα— σα

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, starting at measure 142. The melody continues with eighth and quarter notes. Below the staff, the Greek lyrics 'α', 'γιαρ', 'εἶ τα μα', and 'σα' are written with horizontal lines indicating their duration.

Μαχούρ Νακίς

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Αχ— για νε ζεβ ρα κη ντε ρου— νουμ— για νε ζεβ

4
ρα κη ντε— ρου— νουμ κη ρη λημπ— κε να ρε ντους

7
ντου— μπε λι— για— ριμ

11
αχ— ντα για νηρ— μη σι— σε ντιρ—

13
μπου ντα για νηρ— μη σι— σε ντιρ— μπου ρε χι σεν—

16
για σα— ρε ντους ντου—

19
ου μπε λι— για— ριμ γιαρ—

22
γιαρ— ντιλ ντε νι— χα— νιμ

Τερεννούμ

25
ντος ντος κα ση κε μα

28
νημ τα κατ μη γκε λιρ ο τζεσ μι μεσ

31
τελ μπετ ντε ο λουρ γκιο ρεν σι κεσ

34
τε γιαρ γιαρ φεϊ λε φεν

37
Μιάν
ντιμ **Fine** Αχ ρε χι μεβ λε βι ντε γκα

40
λιμπ ρε χι μεβ λε βι ντε γκα λιμπ μπου σι φατ

43
λα καλ ντη χαϊ ραν α

46
αχ αχ μπου σι φατ λα καλ ντη χαϊ

49
ραν αχ κι μι τερ κη να μου σα

52

νε κι μι τεο κη να μου σα

54

νε κι μι τι τι μπα ρε ντους ντου

57

ου μπε λι για ριμ

D.S. al Fine

Μαχούρ Μπεστέ

Χαφίφ

Ντεντέ Εφέντη

α' οίκος Εί γκον τζα ντε χεν
β' οίκος Τι ρι σι τε μιν

3 χα ρη ε λεμ
χερ μι ρι μιρ

5 αχ αχ αχ αχ τζα για

7 α νη μα γκετζ ντι
α νη μα γκετζ ντι

9 **Νακαράτ**
σερ βι μπου λεν ντιμ σεν σιν ε φεν ντιμ

11 ντιλ σα να μπεν ντε ζουλ φου κε μεν ντιμ

13 σαμπ ρη μη σα μα νη μηγιαγκ μα λα ντι νεϊ μα

15 αχ τζε κε ιμ μπεν αχ *στην επανάληψη ο β' οίκος*

Fine

17 **Μιάν**

Σιμ ντι χε λε εϊ

19

σαμπ ρου τε χαμ μουλ

21

α

23

αχ σα να για χου ου

Νακαράτ

25

σερ βι μπου λεν ντιμ σεν σιν ε φεν ντιμ

27

ντιλ σα να μπεν ντε ζουλ φου κε μεν ντιμ

29

σαμπ ρη μη σα μα νη μηγιαγκ μα λα ντι νεί μα

31

αχ τζε κε μι μπεν αχ

Χανέι Ραμπί

33

Μπου μιχ νετ ου γκαμ

35

τζακ _____ ι γκι ρι _____

37

ι _____ μπα _____

39

α νη μα γκετζ _____ ντι _____ *D.S. al Fine*

Μαχούρ Σαρκί

Τσιφτέ Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη



Αχ Σα να_ λα_ γηκ_ μη_ εϊ γκιουλ_ τε_



εν σα να_ λα_ γηκ_ μη εϊ γκιουλ_ τεν_



τζε βι_ ντιν_ ρου_ ι νι_ μπεν_ ντεν_

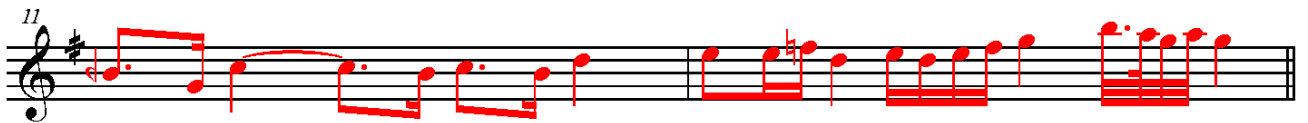


τζε βι_ ντι_ ρου_ ι νι_ μπεν_ ντεν_ Κου

Μιάν



σουρ_ ιτ_ τι_ σε_ εφ_ γκεν_ ντε_



εν κου σουρ_ ιτ_ τι σε_ εφ γκεν_ ντε_



Χα τα_ μπεν_ ντεν_ α τα_ σεν_ ντεν_

Νακαράτ



χα τα_ μπεν_ ντεν_ α τα_ σεν_ ντεν_

Στίχος β'. Κουλ ολμάζ κι κουσούρ ιτμέζ,
χιλάφι ταμπινέ γκιτιμέζ,
(Μιάν) μπιλερέκ γιαρίν ιντζιτιμέζ,
(Νααράτ) χατά μπενντέν ατά σενντέν.

Στίχος γ'. Σοζούμ γκετζμέζμι ο ντιλνταρέ,
νε τζουρμ ιντίγισε μπιτζαρέ,
(Μιάν) ολούπ ντερντίνλε αβαρέ,
(Νααράτ) χατά μπενντέν ατά σενντέν.

Μαχούρ Σαρκί

Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη



Μπιρ γκον τζα φεμ _____ ιτ ντι ζου χου _____ ουρ



γκηλ _____ ντη τζι χα _____ νη _____ μπουρ σου ρουρ

Μιάν



Ρεφ _____ ολ ντου χα _____ τηρ _____ τα γκιο ντου



ουρ ρεφ _____ ολ ντου χα _____ τηρ _____ τα γκιο ντουρ

Νακαράτ



γκηλ _____ ντη τζι χα _____ νη _____ μπουρ σου ρουρ

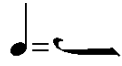
Στίχος β'. Παλιαντέ μπάρι τζεμ χασέμ,
μπασντή σααντέτλε γκαντέμ,
(Μιάν) νεβτζί ντεϊλ χασρεττζίγεμ,
(Νακαράτ) γκήλντη τζιχάνη μπουρσουρούρ.

Στίχος γ'. Μπίο μεί μιχνέτλε χουλγιά,
ολ κιαφιρί καλέμ μπαχά,
(Μιάν) σεφκά βερίο μπέζμι σαφά,
(Νακαράτ) γκήλντη τζιχάνη μπουρσουρούρ.

Μπεγιατί Μπεστέ

Χαφίφ

Ντεντέ Εφέντη



α' οίκος Μπιρ γκον τζα φε
β' οίκος Α τεσ ντο κίου
δ' οίκος Τακ ντι ρε νε



μιν για ρε σι
λουρ σε γιε ρι
ντιρ τζα ρε μπου



βαρ ντηρ α
ντιρ βαϊ α
βαρ μης α



α
α
α



αχ τζι γιε ριμ ντε ε
α χι σε ριμ ντε ε
αχ κα ντε ριμ ντε ε



φεν ντιμ γιελ λελ λα
φεν ντιμ
φεν ντιμ



γιε λε λελ λι γιε λελ λι γιε λε λελ



λε λελ λελ λελ λελ λελ λι α

25
α_____

28
αχ_____ εἶ_____ μπε λι σα_____ χι μεν_____ Fine
D.C. ο δ' οίκος al Fine στην επανάληψη ο β' οίκος

32
Μιάν
εἶ τζα νημ_____ Χερ_____ λαχ_____

35
ζα_____ χα_____ για_____ λι_____

38
ι_____ ντου_____ρου γιορ_____ βαϊ_____

41
αχ_____ ντι_____ ντε λε_____

45
ριμ_____ ντε_____ ε φεν_____ ντιμ_____

Μπεγιατί Νακίς

Αγίρ Σεμαϊ (Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

♩ =

1
 α' οίκος Αχ Ντι λι α ση
 β' οίκος Αχ Σου βα ρι ε
 δ' οίκος Αχ Μπι λιρ μι σι

2
 η κλα σην μπεν ντι
 εσ πι ναζ ολ μου
 ιν νε α φετ ντι

3
 ιτ με γε μπιρ μπε
 ους μπε γιμ κα ση
 ιλ μπε ρι σου χι

4
 ε χλε βαν σην σε
 η κε μαν σην σε
 ι τζι χαν σην σε

5 Τερεννούμ
 εν(αν) Α μαν α μαν
 εν
 εν

6
 ισ βε μπα ζημ

7
 τζα ρε σα ζημ

8
 νεβ τζι βαν σην

9 *D.C. ο δ' οίκος al Fine στην επανάληψη ο β' οίκος*

σε _____ σεν _____ 3 **Fine**

10 **Μιάν**

Αχ Νι τζε _____ ζα _____ ρι _____

11

ι _____ ζι μπουν _____ ολ μου _____ 3

12

ους σε 3 νιν α _____ σι _____

13

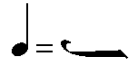
ι _____ κλα 5 ρην τζα _____ να _____ 3

.....Μπεγιατί Νακίς

(Ντεντέ Εφέντη)

Αζί, Εφέντη

Γιουρούκ Σεμαϊ



Σοϊ λε_ γκιου. ζελ_ ρου χι μου σα_ βερ μι σι_



ιν_ να λιαν_ ο_ λα μι_ γκελ_



γκελ_ τα μπε σι μουλ_ ρεν_ για γκιου_ λι_ τερ μι σι

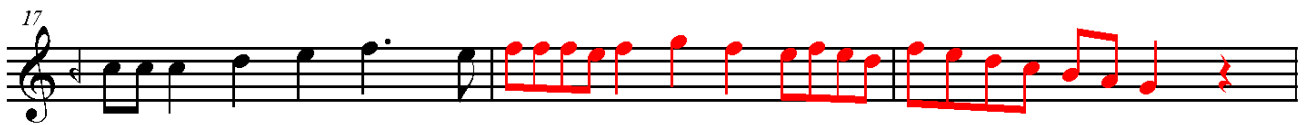


ιν_ νε σιν_ νε_ σιν_

Τερεννούμ



Γιαρ_ γιαρ_ α_ φε τι ντεβ_ ραν_



φιτ_ νε ι α_ χηρ_ ζε μαν_ γκελ_



α_ φε τι ντεβ_ ραν_ μπα ντι σα χη_



χου_ σνου αν_ γκελ_ γκελ_

26
γκελ _____ γκελ ισ βε μπα _____ ζημ

29
γκελ _____ τζα ρε σα _____ ζημ τζες _____ μι φι σουν _____

32
κια _____ ρι ντιο _____ γκαμ ζε σι γκατ _____ ντα ρι ντιο _____

35
μποϊ λε τζε μπιο _____ γιαο _____ ντιο γιαο γιαο _____

38
ντοστ _____ ντοστ μπε λι μπε _____ λι α μπε _____ μι _____

41
μπε λι μπε _____ λι με λε _____ μι _____ μπε λι μπε _____ λι α

44
μπε μι _____ μπε λι μπε λι _____ με λε³ _____ μι

47
τα μπε σι μουλ _____ ρεν _____ γκι γκιου λι _____ τεο μι σι

50
ιν _____ νε σιν _____ νε _____ σιν _____ **Fine**

53 **Μιάν**

Αχ λια λι λε_ μπιν_ ντε μπου χα λια_

56

φετ_ νε ντιο_ ιο_ κουο_

59

μπαν_ ο λα ιμ_ γκελ_ λια λι_ λε_ μπιν

62

ντε μπου χα λια_ φετ νε ντι_

65

ιο_ κουο_ μπαν_ ο_ λα ιμ_ γκελ_

68

τζα νη α ζι_ ζιμ_ γκι μπι σουκ_ γκεο_ μι σι

71 *D.S. al Fine*

ιν_ νε σιν_ νε_ σιν_

Μπεγιατί Σαρκί

Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη

Μπιρ ————— μπι ————— μπε ————— ντε —————

4
ελ ————— σου ————— χι ————— τζι —

7
χαν ————— μπιρ —————

10
μπι ————— μπε ————— ντελ —————

13
σου ————— χι ————— τζι ————— χα —————

16 **Νακαράτ**
αν ————— χα ————— σρε ————— τι —————
δ' οίκος Λου ————— τφεί ————— λε —————

19
νι ————— τζε —————
γκελ ————— εϊ —————

22
κερ ————— μπου ————— τζαν —————
μεχ ————— πα ————— ρε —————



25
χα _____ σρε _____ τι _____ νι _____
εί _____ τζα _____ νη _____ μη _____



28
ι _____ τζε _____ κερ _____ μπου _____
ην _____ τζα _____ να _____ νη _____



31
Μιάν
Fine 3 3
τζαν _____ Τζα _____ νημ _____
γκελ _____



35
πεκ _____ μπουρ _____ τζε _____ φα _____



39
σιν _____ χερ _____ ζε _____ μα _____



42
αν _____ πεκ _____ μπουρ _____ τζε



45
φα _____ σιν _____



48
D.S. ο δ' οίκος al Fine
χερ _____ ζε _____ μαν _____

Στίχος β'. Γκιοϊνούμ σανά εϊλέρ νιαζ, ίτμε μπανά τζεβρίνλε ναζ,
(Μιάν) σένσιν μπου ντερντέ τζαρεσάς.
(Νακαράτ) Λουτφεϊλέ γκελ εϊμέχ μπαρέ τζανήμην τζατανή γκελ.

Στίχος γ'. Χαλίμ ντεσέμ σουλτανημά, χέλμπετ γκελίρσιν γιανημά,
(Μιάν) τζεβρίνλε κήγμα τζανημά.
(Νακαράτ) Λουτφεϊλέ γκελ εϊμέχ μπαρέ τζανήμην τζατανή γκελ.

Μπουσελίκ Σαρκί

Αγίρ Σεμαϊ (Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

Αχ ζουλ φουν ντε ντιο

μπε μπε νι

μι μπαχ τι σι α

χιμ τζε ναν ο

οφ σεν ντε καλ ντι

γκε γκε τζε

ε γκιουν ντουζ νι γκια

χιμ τζε ναν ο

9
οφ α μαν μπε λι για

10
ριμ α μα

11 Μιάν
αν ιν τζι τιρ μιν

12
σε νι

13
ι με γκερ κι α

14
α χι

15
μι με γκερ κι α

16
χιμ τζε καν οφ

17 Νακαράτ
Σε νι σεβ ντιμ ο

18 ο ντου

19 ουρ μπε νιμ γιαιου να

20 χιμ τζε ναν ο

21 σφ α μαν μπε λι για

22 ριμ

Στίχος β'. Ασκινί σακλάριμ, γκιοϊνουμντε νιχάν,
γκιζλιτζέ γκιζλιτζέ, αγλέριμ χεμάν
(Μιάν) ελ γκιπί τζεφαντέν, εϊλέρεμ φεγάν
(Νακαράτ) σενί σεβντίμ όντουρ, μπενίμ γκιουναχίμ.

Στίχος γ'. Μουμπτελάγιμ σενίν, αχού γκιοζουνέ,
μπακάρ μπακάρ, αχ ιντέριμ γκιουζουνέ
(Μιάν) αγναντίμ ουιμούσουν, ελλέρ σοζουνέ
(Νακαράτ) σενί σεβντίμ όντουρ, μπενίμ γκιουναχίμ.

Στίχος δ'. Ζουλφούν γκιπί ατζμάμ, σανά χαγιαλίμ,
σενίν πογιουνά ολσούν, μπενίμ βεμπαλίμ
(Μιάν) μπεν μπιλίριμ γκιουναχιμί, α ζαλίμ
(Νακαράτ) σενί σεβντίμ όντουρ, μπενίμ γκιουναχίμ.

Νουχούφτ Σαρκί

Ακσάκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη



Μπεντ_ολ_ ντου_ντιλ_ μπιο 3 3 σου_ χι_ τζι_ χα_ νε_



β' οίκος γιοκ_ μου_ να_ ζι_ ριν_ γκα_ γετ_ γε_ για_ νε_
δ' οίκος Μα_ νεν_ ντι_ α_ σλα_ γκελ_ μεζ_ τζι_ χα_ νε_



γιοκ μου_ να_ ζι_ ριν_ γκα_ γετ_ γε_ για_ νε_ Fine
μα νεν_ ντι_ α_ σλα_ γκελ_ μεζ_ τζι_ χα_ νε_



Τα βρου ε ντα_ σι_ πεκ_ να_ ζι_ γκια_ νε_



τα_ βρου ε ντα_ σι_ πεκ_ να_ ζι_ γκια_ νε_



α_ 5 μαν

Στίχος β'. Όλ σουχί χουσνέ μπιο κερρέ μπακτίμ,
μανέντι ντεριά τζουζ ιтті ακτίμ
(Μιάν) σαμπρι σουουρούμ χεμπ ναρέ γιακτίμ.
(Νακαράτ) Αχού φεγανέ, γκελμέζ πεγιανέ.

Στίχος γ'. Σέμι τζεμαλέ ερβανέ ασά,
γιακτί βουτζουντούμ ολ κατντί παλά
(Μιάν) σαχμπάι ασκίν, νους ιтті άμμα.
(Νακαράτ) Τζεζμίμ γιασί ντοντού εργκαβανέ.

Στίχος δ'. Μπιο γκε σενίνλε, έι τζεσμί αχού,
ολσάμ νόλουρ μπεχλού μπε μπεχλού
(Μιάν) μπιτμέζ τουκενμέζ, χασρέτ νέντιο μπου.
(Νακαράτ) Βασλίνλα σαντ ιτ, ίτμε μπαχανέ.

Ουσάκ Σαρκί

Αγίρ Σεμαϊ (Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

Πουρ α τε σιμ ατζ

τιρ μα σα κιν

αγ ζι μι εϊ

για αχ

5 **Νακαράτ**

ζα λιμ μπε νι σοϊ

6

λετ με ντε ρου

7

νιμ ντε νε λερ

8

βαρ αχ

9 **Μιάν**

Μπιλ μεζ μι γεμ ε

10

τι κλε ρι νι

11

εϊ λε με ιν

12 *D.S. al Coda*

κιαρ α μαν εϊ

13

βαρ

Στίχος β'. Ασκίνλα γιουρέκ γιαρλερερί ισλέρ ονουλμάζ,
 μεϊντάνι μουχαμπετέ μπου χιτζράν ονουτουλμάζ
 (Μιάν) ασίκ σανά τζόκσα, μπανά ντιλπέρμι μπουλουνμάζ
 (Νακαράτ) ζαλίμ μπενί σοϊλέτμε, ντερουνιμντέ νελέρ βαρ.

Στίχος γ'. Πετ τζεχρέ ρακιμπίν άτζεπ αντέμι σανίρσιν
 μπιρ γκιουν ολούρ ανντέν νταχί εϊ σουχ ουσανίρσιν
 (Μιάν) ετικλερινέ ναντίμ ολουρσουν ουτανίρσιν
 (Νακαράτ) ζαλίμ μπενί σοϊλέτμε, ντερουνιμντέ νελέρ βαρ.

Στίχος δ'. Χερ ντερντινέ μπεν σαπριντεγίμ σουχι τζιχανίμ,
 μπενντενέ τζεφα αντετίν, ολσούν γκινέ τζανίμ
 (Μιάν) τεχσίρ ιντέρ έλπετ σανά, μπου άχου φεγανίμ
 (Νακαράτ) ζαλίμ μπενί σοϊλέτμε, ντερουνιμντέ νελέρ βαρ.

Ουσάκ Σαρκί

Σεμαϊ (Αγίο Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

Που α τε σεμ ατζ
τηρ μα σα κην
αγ ζι μι εϊ
για αχ
5 Νακαράτ
ζα λιμ μπε νι σοϊ
6 λετ με ντε ρου
7 νιμ ντε νε λερ
8 βαρ αχ

9 **Μιάν**

Μπιλ μεζ. μι γεμ ιτ

10

ντι κλε ρι νι

11

εϊ λε με ι

12 *D.S. al Coda*

ιν. κιαρ α. μαν. εϊ

13

βαρ

Στίχος β'. Ντερντίλε γιουρέκ γιαρελερί ισλέρ ονουλμάζ,
 μεϊντάνη μουχαμπετντέ μπου χιτζράν ονουντουλμάζ,
 (Μιάν) ασήκ σανά τζόκσα μπανά ντιλμπέρμι μπουλουνμάζ;
 (Νακαράτ) ζαλίμ μπενί σοϊλέτμε, ντερουνιμντέ νελέρ βαρ.

Στίχος γ'. Χερ ντερντινέ μπεν σαμπρ ιντεγίμ σουχι τζιχανήμ,
 λεϊλαγιέ τζεφά αντετίν, ολσούν γίνε τζανήμ,
 (Μιάν) τεεσίρ ιντέρ έλπετ σανά, μπου άχου φιγανίμ,
 (Νακαράτ) ζαλίμ μπενί σοϊλέτμε, ντερουνιμντέ νελέρ βαρ.

Ραστ Γιουρούκ Σεμαϊ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

α' οίκος Γκελ σε ολ σου χι μετζ λι σε
 β' οίκος Ρεν κι χιτζ α μπι γκιουλ σε νι
 δ' οίκος Α ση κη ζα ρι γκιουλ σε νι

να ζι τε γκα φιουλ εϊ λε σε
 μετζ λι σι γκιουλ γκιουλ εϊ λε σε
 βασ λη να μπουλ μπουλ εϊ λε σε

5 Νακαράτ

τιρ γιελ λε λελ λελ λε λελ λελ λε λελ

λελ λε λελ λε λελ λι

τζα νιμ γελ λελ λελ λε λελ

λε λελ λε λα λι

11 ο β' οίκος **Fine**

13 Μιάν

Αχ τα νι γκε ρι

ρι για ζι χαλ ντο λα ρι ντι

17
βιντ ζου_____ χι λα_____ 3

19
τα νι γκε ρι ρι για_____ ζι χαλ_____

21
ντο λα ρι ντι_____ 3 βιντ ζου_____ χι λα_____ 3

23 **Νακαράτ**
τιρ γελ λε λελ_____ 3 λελ_ λελ_ λελ λελ_ λελ_ λελ

25
λελ_ λελ_ λελ λε λελ_____ 3 λι_____ 3

27
τζα νιμ γιε λελ_ λελ λε_____ λελ λε_ λελ

29
λελ_____ λελ λε_ λελ_____ λι_____ *D.C. ο δ' οίκος al Fine*

Ραστ Νακίς

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Οι νασ γιου ρε κι τε

4 ρε νου μι τζεν γκιου

7 τζα γα νε ντεν βαϊ βαϊ

10 ρα ξα βερ ολ ντου

13 σευ κι λε ντιλ γκετζ

16 μπα χα νε ντεν βαϊ ρα

19 ξα βερ ολ ντου σευ κι λε ντιλ

22 γκετζ μπα χα νε ντεν

Στερεούμ

25

βαϊ τα να τα να

28

βι τε νε ντιο νεϊ τα να

31

τα να βι τε νε ντιο νεϊ

34

τα να τα να βι τε νε ντιο

37

νεϊ τα να τα να

40

βι τε νε ντιο νεϊ

43

α

46

αχ τα ντιο τεν βι τεν

49

βι τεν βι τα να τε νε ντιο νεϊ τα

79
μα ρι σα φα — ι —

82
σα μπα ι τζουν — βαϊ σα —

85
κι — μπα κι — γε γιοκ μου σε ρα

88
μπι — σα μπα νε ντεν —

91
βαϊ — σα — κι —

94
μπα κι — γε γιοκ μου σε ρα μπι —

97
ι — σα — μπα νε ντεν — βαϊ

D.S. al Coda

Ραστ Σαρκί

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Ιφ τα ντε νεμ.

3 εϊ μπι βε φα

5 **Νακαράτ**
λα γικ μι ντιο

7 μπουν τζα τζε φα **Fine**

9 **Μιάν**
τζουρ μουμ νε ντιο

11 **D.S. al Fine**
μπιλ ντιο μπα να

Στίχος β'. Ινκιάρ ιντέρσιν σεβντιγίν, αγ γιάριλε χεμπ γκεζντιγίν
(Μιάν) μπιλντίνμι γιαλάν ντουζντουούν,
(Νακαράτ) λαϊκμιντιο μπούντζα τζεφά.

Στίχος γ'. Ντουν μπεζμέ τεσρίφ εϊλεντίν, μπεν γκιορμεντίμ μι νείλεντιν
(Μιάν) χακιμντά τζοκ σοζ σοϊλεντίν
(Νακαράτ) λαϊκμιντιο μπούντζα τζεφά.

Στίχος δ'. Σεμσί γκιμπί αχ εϊλεγίμ, χαλίμ κιμέ μπεν σοϊλεγίμ
(Μιάν) γκέρτζι γκιουζέλσιν νείλεγίμ
(Νακαράτ) λαϊκμιντιο μπούντζα τζεφά.

Ραστ Σαρκί

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

1 φι ντα ντε νεμ

3 εϊ μπι βε φα

5 **Νακαράτ** λα γηκ μη ντιη 3

7 μπουν τζα τζε φα **Fine**

9 **Μιάν** τζουρ μουμ νε ντιη

11 μπιλ ντιη μπα να *D.S. al Fine*

Στίχος β'. Τζουν μπεζμέ τεσρίφ εϊλεντίν,
 μπεν γκιορμετίμμι νέιλεντιν,
 (Μιάν) χακκημντά τζοκ σιοζ σοϊλεντίν
 (Νακαράτ) λαϊκμιντιη μπούντζα τζεφά.

Στίχος γ'. Σεμσί γκιμπί αχ εϊλεγίμ,
 χαλιμί κιμέ μπεν σοϊλεγίμ
 (Μιάν) γκέρτζι γκιουζέλσιν νέιλεγιμ
 (Νακαράτ) λαϊκμιντιη μπούντζα τζεφά.

Ραστ Σαρκί

(Αμπντί Εφέντη)
Ντεντέ Εφέντη

Σοφιάν

Σεβ ντιμ γι νε μπιο νεβ τζι
βαν ασ κη ντε ρου
νι ντε νι χαν χαν
Μιάν
χους νου νε μουν τα ζηρ τζι
Νακαράτ
χαν χαν τζεσ μι σι αχ
κα ση κε μαν ντιλ μουπ ντε
λα ντιρ ελ α μαν

Στίχος β'. Μπιο γιοσμά σουζι ντιλ ρουπά,
σιβεσινέ τζανήμ φεντά,
(Μιάν) σείρ ιντέν ολούρ μουπντελά,
(Νακαράτ) τζέσμι αχ κασηκεμάν,
ντιλ μουπντελά ντήρ ελ αμάν.

Στίχος γ'. Τουτί κιμπί χερ μπιτ σοζού,
γιαρίμ μπενίμ κιορπέ κουζού,
(Μιάν) μαχμούρ μπακάρ αχού κιοζού
(Νακαράτ) τζέσμι αχ κασηκεμάν,
ντιλ μουπντελά ντήρ ελ αμάν.

Ραστ τζεντίτ Μπεστέ

Τσομπέρ

Ντεντέ Εφέντη

♩ =

12/4

α' οίκος Αχ _____ να βε κι _____
 β' οίκος Αχ _____ μπιο τα ραφ _____
 δ' οίκος Αχ _____ ντα ι μα _____

4

γκαμ _____ ζε _____
 ταν _____ ζου _____
 τζες _____ μι _____

7

ε 3 _____ ζεμ _____ κι χε _____
 ου 3 _____ ζουλ _____ φουν α _____
 ι _____ μιμ _____ γκι νε _____

10

εφ _____ ντε _____ 3 3
 α _____ κλι _____
 ε _____ μπα _____

13

εμ _____ αχ μπα γφι μι 3 3
 ιμ _____ αχ ντα γι ντιμπ _____
 ιλ _____ μπιλ μεμ νι τζουν _____

16

μπου _____
 μετζ _____ νου _____
 εφ _____ σου _____

19

ουφ _____ χουν _____ ι ντε _____
 ουν _____ ι ντε _____
 ουν _____ ι ντε _____

22

εφ 3 _____ ομ μπρουμ _____ τζα _____ νιμ α 3
 εφ _____ ομ μπρουμ _____ τζα _____ νιμ α _____
 εφ _____ ομ μπρουμ _____ τζα _____ νιμ α _____

25

μαν 3 μπα γρι μι
μαν ντα γι ντιμπ
μαν για νι τζουν

28

μπου
μετζ νου
εφ σου

31

ου3 χουν ι ντε
ουν ι ντε
ουν ι ντε

34

εφ βαϊ
εφ βαϊ
εφ βαϊ

στην επανάληψη ο β'όκος

Fine

37 Μιάν

Αχ κια κιου λουν

40

μπεν ντε

43

ντεϊ λε μι

46

ις γκεν

49

αχ μπου ντι λι

52

ντι _____ βα _____

55

α _____ νε ι _____

58

ι _____ ομ μπουμ τζα νι α

61

μαν _____ μπου ντι λι _____

64

ντι _____ βα _____

67

α _____ νε ι _____

70

ι _____ βαϊ _____

D.C. ο δ' οίκος al Fine

Ράστι τζεντίτ Γιουρούκ Σεμαϊ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Οϊ _____ ναρ _____ γιου ρε κι τε _____

4 ρε _____ νου μι τζεν _____ κι _____

7 τζα _____ γα νι ντεν _____ βαϊ _____ βαϊ α μαν α μαν

10 ρα _____ σα _____ ξα _____ κη _____ βερ ολ ντου _____ μπα κη _____ γιε

13 σεβ _____ κη λε ντιλ γκετζ _____ γιοκ _____ μου σε ρα μπην _____

16 μπα _____ χα νι ντεν _____ βαϊ α μαν α μαν ρα _____ σαν _____ μπα νι ντεν _____ βαϊ α μαν α μαν σα _____

19 ξα _____ κη _____ βερ ολ ντου _____ σεβ κη λε ντιλ γιοκ μου σε ρα

22 γκετζ _____ μπα χα νι ντεν _____ μπην _____ σαν μπα νι ντεν _____

25 Θ Τεγενούμ

βαϊ
βαϊ

Fine

Τα_____ νια τα_____ νια

28

νι_____ τε νε ντιο_____ νεϊ_____ τα_____ νια

31

τα_____ νια νι_____ τε νε ντιο_____ νεϊ_____ 3

34

τα_____ νια τα_____ νια νι_____ τε νε ντιο_____ 3

37

νεϊ_____ τα_____ νια τα_____ νια

40

νι_____ τε νε ντιο_____ νεϊ_____ 3

43

α_____ α_____ 3

46

αχ_____ αχ_____ τε νε ντιο_____ νεϊ_____ ντα_____ 3

49

ντιο τεν νι τεν νι τεν νι τεν νια τα να ντιο_____ 3

52
 χεῖ _____ ντα _____ χεῖ _____ χεῖ _____

55 *D.S. al Coda* **ΘΜιάν**
 χεῖ _____ χεῖ _____ βαῖ α μαν α μαν Ντε _____

58 *tr*
 φι _____ γκα μι χου μα ρι σα φα _____

61 _____ σα μπαχ-ι τζουν _____

64 βαῖ _____ ντε _____ φι _____

67 γκα μι χου μα ρι σα φα _____ ι _____

70 *D.S. ο δεύτερος στίχος al Fine*
 _____ σα μπαχ-ι τζουν βαῖ³ _____

Ράστι τζεντίτ Μπεστέ

Τσεμπέρ

Ντεντέ Εφέντη

α' οίκος Αχ Να βε κι
β' οίκος Αχ Μπω τα ραφ
δ' οίκος Αχ Ντα ι μα

4 γκαμ ζε
νταν ζου
τζεσ μι

7 ε ζεν κι χε
ου ζουλ φουν α
ι μιν γαι νε

10 ε χε ρι ντε
α κλη
ε μπι

13 εμ αχ μπα γρη μη
ημ αχ ντα γη ντημπ
ιλ μπιλ μεμ νι τζουν ε

16 μπιουρ χου χου
μετζ νου
εφ σου

19 ου χουν ι ντε
ου νουν ι ντε
ουυ ι ντε

28
μπιού 3 3 3 3 3
με
εφ σου

31
ουρ χουν ι ντε
ετζ νουν ι ντε
ουν ι ντε

34 στην επανάληψη ο β' οίκος
εφ βαϊ
εφ βαϊ
εφ βαϊ
Fine

37 Μιάν
Αχ κια γκιου λουν

40
μπεντ ε

42
εϊ λε μι

45
ις γκε

48
αχ μπου ντι λι

51
ντι 3 3 βα

54
α ³ ³ βα νε ι γιαρ

57
εϊ ³ ³ ³ ομ ριουμ ³ τζα νημ α

60
μαν μπου ντι λι

63
ντι βα

65
α νε ι

68
ι *D.C. ο δ' οίκος al Fine*

Σαμπά-Ζεμζεμέ Νακίς

Αγίρ Σεμαϊ (Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

α' οίκος Αχ Γιε τις κα εϊ
β' οίκος Αχ Ο σεχ σου βα

2
ντι λι σου ρι
ρε μπι για ντεϊ

3
ντε τζα νε τζαν
λε μπιζ ντα χι

4
κα τα λημ
τζα τα λημ

5
γιαο α μαν τζα νημ
γιαο α μαν τζα νημ

6
κα τα λημ βαϊ Τζα ναν
τζα τα λημ βαϊ

8
γι νε μεχ τα μπε τζη κουπ ουϊ κου για γιατ μη

11
ης τι ρι νι γκε χιν γκαμ ζε σι νι α

14 

ση_ κατ_ μης_ τι_ ρι_ νι_ γκε_ χιν_ γκαμ_

17 

ζε_ σι_ νι_ α_ ση_ κατ_ μης_ ρουχ_

20 

σα_ ρη_ να_ γκεϊ_ σου_ ι_ σι_ α_ χη_ ελ_ ου_ ζατ_

23 

μης_ ρουχ_ σα_ ρη_ να_ γκεϊ_ σου_ ι_ σι_ α_

26 

χη_ ελ_ ου_ ζατ_ μης_ μπιλ_ μεμ_ νι_ τζε_ γιουζ_

29 

μπουλ_ ντι_ νε_ χος_ βετζ_ χι_ λε_ τζα_ μης_ μπιλ_

32 

μεμ_ νι_ τζε_ γιουζ_ μπουλ_ ντι_ νε_ χος_ βετζ_ χι_ λε_ τζατ_

35 στην επανάληψη ο β' οίκος **Μιάν** 

μης_ Αχ_ Νε_ ντεν_ ι_ σιντ_

37 

ντι_ α_ τζεπ_ κι_

38



μι που σου για γκελ

39



γκελ ντι γι νι

40



γιαο α μαν τζα νημ

41



γκελ ντι γι νι βαϊ

42



ρα κι μπι μπετ

43



γκε λι γιορ το

44



πι α χι γκελ

45



α τα λημ

46



γιαο α μαν τζα νημ

47

 α ³ τα λημ ³ Fine

48 *Γιούρονικ Σεμαί*

 για ριν ε σι ντουπ γκιок σου για τις ρι

51

 φι νι αγ για μπιρ ρουτ μπε ντε τεζ γκελ

54

 ντι κιμ γκομ γκοκ τε ρε μπατ μης ³ μπιρ ρουτ

57

 μπε ντε τεζ γκελ ντι κιμ γκομ γκοκ τε ρε μπατ μης

60

 σορ ντουμ ο σι αχ ζουλ φου του ταχ

63

 σιν ντε ντι σε γκιρ σορ ντουμ ο σι αχ

66

 ζουλ φου του ταχ σιν ντε ντι σε κιρ εβ

69

 τζι σε ρε φι χους νε ου τζαρ ι κι κα νατ

72

Musical staff for measures 72-73. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes.

μης ————— εβ ————— τζι ————— σε — ρε — φι —————

74

Musical staff for measures 74-75. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody includes a five-note fingering (5) and two triplet markings (3). The piece concludes with a double bar line.

χους ————— νε — ου — τζαο ————— ι — κα — κα — νατ ————— μης —————

D.S. al Fine

Σαμπά Σαρκί

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Γκιουσ _____ εϊ _____ λε _____ γκελ _____

3
μπουλ _____ μπουλ _____ λε ρι _____

5
νους _____ εϊ _____ λε τζα _____

7
Μιάν
μι _____ μουλ _____ λε ρι _____ Αχ _____

9
Ρουχ _____ σα _____ ρε _____ σατζ _____

11
σου _____ μπουλ _____ λε _____ ρι _____

13
ρουχ _____ σα _____ ρε _____ σατζ _____

15
σου _____ μπουλ _____ λε ρι _____

17 **Νακαράτ**

Ατζ σην γκιου ντου

19

μουν γκιουλ λε ρι

Στίχος β'. Καπλαντί σαχράι τζεμέν,
 ντοναντί μπαγί γιασεμέν
 (Μιάν) ζεφκ εϊλέ μπου εσαντέ σεν
 (Νακαράτ) ατζσίν κουντουουμούν γκιουλλερί.

Στίχος γ'. Ιφταντελέρ εϊλέρ φεγάν,
 έι ντιντεσί νεργκίζ εμάν
 (Μιάν) ατζσίν γίνε μπουλμπούλ ντιχάν
 (Νακαράτ) ατζσίν κουντουουμούν γκιουλλερί.

Στίχος δ'. Σατζ περτζεμί σεμπουλλερίν,
 ατζ αριζί βερντί τερίν
 (Μιάν) γκιιστέρ γκιούλι νεσρίν μπερίν
 (Νακαράτ) ατζσίν κουντουουμούν γκιουλλερί.

Σαμπά Σαρκί

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Γκιουσ εϊ λε γκελ

3

3

μπουλ μπουλ λε ρι

5

νουσ εϊ λε τζα

7

μη μουλ λε ρι Αχ

9

Μιάν

Ρουχ σα ρε σατζ

11

σου μπουλ λε ρι

13

ρουχ σα ρε σατζ

15

σου μπουλ λε ρι

17 **Νακαράτ**

Ατζ... σην... γκιου του...

19

μουν... γκιουλ... λε ρι...

Στίχος β'. Καπλαντί σαχραϊ τζεμέν,
 μπαγή ντολανντή γιασεμέν,
 (Μιάν) ζεύκ εϊλέ μπου εσαντέ σεν,
 (Νακαράτ) ατζσίν κουντουουμούν γκιουλλερί.

Στίχος γ'. Ιφταντελέρ εϊλέρ φεγάν,
 έι ντιντεσί νεργκίζ χεμάν,
 (Μιάν) έι λεπλερί γοντζέ ντιχάν,
 (Νακαράτ) ατζσίν κουντουουμούν γκιουλλερί.

Σαμπά Σαρκί

Τσιφτέ Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη

Αχ κιου τσου τζουκ... τεν...

3
μπιο γιαο σεβ... ντιμ... ε... ζε...

5
1 2
λι... λι...

7
χε νιζ μπιτ... μισ...

9
σου μπαχ τζε... νιν...

11
γκιουλ... λε... ρι α μαν... α μαν...

13
χε νιζ μπιτ... μισ...

15
σου μπαχ τζε... νιν...

17
γκιουλ _____ λε _____ ρι _____

19 **Μιάν**
σερ κες ο _____ λουρ _____

21
μπου γιερ λε _____ ριν _____

23
γκιου ζε λι _____ α _____ μαν _____ αν _____ μα _____

25 **Νακαράτ**
αν _____ γκιου λουμ αν ντιν _____

27
μη _____ μπεν γκιου λου _____

29
με _____ γκι _____ ντε _____ μι

31
α μαν _____ α μαν _____ ε σιμ α ντιν _____

33
μη _____ μπεν ε σι _____

35

με γκι ντε

37

γμι

Στίχος β'. Σενίγλε γκεζντιγμιζ οβαλέρ,
 τζεσμίμ γιασή μπιρμπιρινί κοβαλάρ,
 (Μιάν) μεντζλισινίζ ντάμ ολσούν αγαλέρ,
 (Νακαράτ) γκιολούμ ανντήν μη μπεν γκιουλου μεγκίντεϊμ,
 εσίμ ανντήν μπεν εσί μεγκίντεγμι.

Στίχος γ'. Σου καρσηντά ντουράν χιντζράν νταγήντηρ,
 σενσίζ σεκέρ γιεσέμ μπανά αγήντηρ,
 (Μιάν) γκιουζελλερίν σεβιλεντζέκ τζαγήντηρ,
 (Νακαράτ) γκιολούμ ανντήν μη μπεν γκιουλου μεγκίντεϊμ,
 εσίμ ανντήν μπεν εσί μεγκίντεγμι.

Σεγκιάχ Γιουρούκ Σεμαϊ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

♩ =  

α' οίκος Ιτ ντι ο γκιου ζελ αχ τι βε φα
 β' οίκος Εϊ α ση κη σου ρι ντε σα να
 δ' οίκος Μπεν κου λού ναμ αχ εϊ μεχ λι κά

3
 μουζ ντε λερ ολ σουν
 μουζ ντε λερ ολ σουν
 μου τζε λέρ ολ σούν

5
 ιτ ντι ο γκιου ζελ αχ τι βε φα
 εϊ α ση κη σου ρι ντε σα να
 Μπεν κου λού ναμ αχ εϊ μεχ λι κά

7
 μουζ ντε λερ ολ σουν
 μουζ ντε λερ ολ σουν
 μου τζε λέρ ολ σούν

9 Τερεννούμ
 τιρ γιελ λι γιελ λι γιελ λελ λι α

11 D.S. ο β' οίκος al Coda
 αχ μουζ ντε λερ ολ σουν
 Fine

13 Μιάν
 σουν Αχ Βαντ εϊ λε ντι μπιρ

15
 γκι τζε νι χαν αχ γκε λε τζεκ

17

1 2

3 3 3 3

ντι ντι

19 Τερεννούμ

Τιρ γιελ λι γιε λι γιελ λελ λι α

21

α χι γκε λε τζεικ ντι

3

D.C. ο δ' οίκος al Fine

Σεγκιάχ Μπεστέ

Μουχαμμές

Ντεντέ Εφέντη

1 α' οίκος Αχ μπε μπεζ μι μεϊ
 2 β' οίκος Αχ σε σεβ μπαχσ ολ
 3 δ' οίκος Αχ γκια γκια χι σουν

4 ντε ε μη μη τση
 5 μετζ λι λι σε
 6 μπουλ τζι νι σεφκ

7 μπα μπιο να
 8 γιαρ μπιο σε
 9 ολ τα ζε

10 α ναγ με ι ντιλ τζου
 11 ε σε ντα ι χου χου
 12 ε ζε σεφ τα λι

13 ου τζου κο παρ α μαν
 14 ου χου κο παρ α μαν
 15 ι λι κοπ αρ α μαν

16 **§ Τερεννούμ**
 Αχ Τζα νημ για λα

19 γελ τε ρε λελ λι τε ρελ λε

22 λελ λι γιελ λελ λελ λι βαϊ

25
ντα ντεϊ ντα ντεϊ ντα ντεϊ ντα

28
α ντεϊ μπελ λι για ρι με

31
D.C. ο δ' οίκος al Fine **Μιάν**
στην επανάληψη ο β' οίκος
εν Ζου

34
ου ζουλ φουν οκ σα

37
α λια λια λιν οπ

40
μπα γη η γη τζε μα

43
α λιν ντε ε

46
ντεν φα η αχ

Σεγκιάχ Σαρκί

Αγίρ Σεμαϊ (Αγίρ Ακσάκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

Σε ρι μεσ_____ τι γκα_ μι_____

2
μπα_____ ντε ι_ χου_____

3
νι_____ τζι γιε ριμ_____

4
ντε _____ μπουλ_ μπουλ_ χε λε ντεμ_____

5
μπε_____ μπε_____ στε ντιο_ α_____

6
αχ_____ σε χε_ ριμ_____

7
ντε_____ βαϊ_____ τζα_____ νιμ

8 **Μιάν**
Μπερ_____ βα_____ νε φε λεκ_____

9
σου σου λεϊ ντα

10
γη σε ρε ριμ ντε

Νακαράτ

Γιουρονκ Σεμάι

11
Εϊ τζα νημ τα τζιζ ο λου

15
γιορ α λε μι

18
σεν να λε λε

21
ριμ ντε

Αγίρ Σεμάι

24
ε γκα φιλ γι νε γιαρ

25
α τε σι σου

26
ζι ε σε ριμ ντε



Στίχος β'. Μπιο μπουλμπούλου ζαρέμκι τζιχάν χάρη ιεμίμντιο,
γκιουλσένι γάμου ντιλντάρλε ντάγη ελεμίμντιο,
(Μιάν) μπου άχου σαχέρ τήγη σαχερλερντέ ντεμίμντιο,
(Νακαράτ) έι τζάνημ τατζιζ ολου γιορ αλεμί σεν ναλελεριμντε,
γαφιλ γίνε γιαρ ατεσι σου ζισεριμντε.

Στίχος γ'. Μεζμπουρντέ τζιχάν ολμαντάντηρ ντάγη ιμιντίμ,
ντιλντέ ατζηλήρ φιρκάτλε ντάγη τζεντιντίμ,
(Μιάν) γκιορμέζ μπου μπενίμ σινεντεκί ζάχημ μπεντιντίμ,
(Νακαράτ) έι τζάνημ τατζιζ ολου γιορ αλεμί σεν ναλελεριμντε,
γαφιλ γίνε γιαρ ατεσι σου ζισεριμντε.

Σεχνάζ Μπουσελίκ Σαρκί

Σοφιάν (Τσιφτέ Σοφιάν)

Ντεντέ Εφέντη

Μπεν μου πτε λα ολ ντουμ σα να
 3 3 3
 3 α ραχ μιτ με ντιν ζα λιμ μπα
 5 3 να Μιάν Fine Εϊ μιτ μου ρου
 7 Νακαράτ
 3 3 3 βετ μπουρ τζε φα ραχ μιτ με ντιν D.S. al Fine

Στίχος β'. Εϊ μι μπεντέλ αφέτ νιγκιάχ, εχβαλιμί ιτίν τεμπάχ,
 (Μιάν) ραχμ εϊλέ ζαλίμ, αχ αχ,
 (Νακαράτ) ραχμ ιμεντίν ζαλίμ μπανά.

Στίχος γ'. Εϊ ντιλπερά τζανανεσίν, μπιρ μισλί γιοκ τζανανεσίν,
 (Μιάν) άμα μπανά μι γκιανέσιν,
 (Νακαράτ) ραχμ ιμεντίν ζαλίμ μπανά.

Στίχος δ'. Αφέτσιν ατέσσιν μπεγίμ, ουσακά σερκέσσιν μπεγίμ,
 (Μιάν) χάκκα τζεφακέσιν μπεγίμ,
 (Νακαράτ) ραχμ ιμεντίν ζαλίμ μπανά.

Σουζινάκ Μπεστέ

Φιρεγγιφέρ

Ντεντέ Εφέντη

α' οίκος Μουσ τα 3 κη 3 τζε
 β' οίκος Ιτ ντι νι γκε
 δ' οίκος Ι ντι ντι γε

3 3 3
 μα λι
 χι α
 ι χα

5 3
 ιν γκι τζε γκιου
 α τι φε τι
 α ριν ντι λου

7 3
 ου ουν ντου
 ιν μπεν ντε
 ου λου τζα

9 3 3 3 3 3
 ουζ ντι λι σεϊ
 ε νι νι
 α τζα νημ ντα

11 3
 σεϊ σεϊ
 ιχ χι
 χιου χιου βεϊ

13 3 3
 ντα
 για
 ντα

ΣΤΡΟΦΗ
 15
 Για λα 3 γελ λε

17
λελ 3 3 λε λε λε λε λε

19
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

21
λε λε λε λε λε λε λι για 3

23
αρ ισ βε μπαζ ντιλ 3 νου

25
3 3
βαζ αχ μπελ λι

27
για ρι μεν 3 Fine
D.C. ο δ' οίκος αl Fine
στην επανάληψη ο β' οίκος

29 **Μιάν**
3 3
Μεσ ρουρ ι ντε

31
χακ 3 κα

33
3 3 3
αλ μπι χου

35

ου μα γιου

37

ου γιου νι νι

39

ντα ντα

41

γιμ

Σουζινάκ Νακίς

Ακσάκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Αχ νε σιν σεν α γκιου ζελ νε σιν
3 χου ρι μι για με λεκ μι σιν
5 ι κι γκιο ζου μουν νου ρου σουν
7 χεμ κιόϊ νου μουν σου ρου ρου σουν αχ
9 **Νακαράτ**
α μαν α τζα νημ α μαν α γκιου λου
11 ουμ νε ντιρ μπου ε ντα νε ντιρ μπου τζε φα
13 α γκελει λε βε φα α μαν ε φεν ντι
15 1 2 **Μιάν**
ι μι ι μι σα τζην σουν μπου

17

ουλ γιου ζουν— γκιουλ ντουρ— σα τζην σουν— μπου—

19

ουλ γιου ζουν— γκιουλ ντουρ— λε μπιν ου σα—

21

α κη να— μουλ— ντουρ γκιο νουλ σεβ— κι—

23

ιν λε μπουλ— μπουλ— ντουρ— γκελ αγ λετ— με—

25

ε μπε νι— γκιουλ— ντουρ—

Χιτζάζ Μπεστέ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη

Eἰ τζεσ μι α χου χι

3 τζριν λε α μαν τεν χα λε ρε

5 ε σαλ α ντιν μπε νι

7 φερ ντα λε ρε σαλ

9 ντιν μπε νι Μιάν Τζουν νε φε μπα

11 α γοιμ χου νι ντου

13 φερ ντα λε ρε σαλ

15 ντιν μπε νι οφ τζουν νε φε μπα

Χιτζάζ Νακίς

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Εί τζεσ³ μι α χου

χι² τζριν³ λε α μαν

τεν χα³ λε ρε σαλ

αλ ντην⁴ μπε⁴ νι

τεν χα⁵ λε ρε

σαλ⁶ ντην⁶ μπε⁶ νι

τεν χα⁷ λε ρε

σαλ⁸ ντην³ μπε³ νι⁵

9 **Μιάν**

Τζουν νε φε μπα

10

γρημ χου νι ντουπ

11

φερ ντα λε ρε

12

σαλ ντην μπε νι

13

τζουν νε φε μπα

14

γρημ χουν ι ντουπ

15

σα χρα λε ρε

16

σαλ ντην μπε νι

17 **Τερενούμ**

Αχ τεν νε νι τεν νι τεν νεν τεν

18
να — τε ³ ρε — ντιλ — λι — νεϊ — α — μαν

19
τεν χα — λε ρε —

20
σαλ — ντην — μπε — νι —

21
σεβ ντα — λε ρε —

22
σαλ ³ ντην — μπε — νι —

Χιτζάζ Νακίς Σεμαϊ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη



Αχ(μπετ) γι— νε— νε— σε— ι— μου— χα—



μπετ ντι— λου— τζα νημ— ετ ντι— σεϊ ντα—



α— αχ— γι νε μπεζ— μι— σι βους—
αχ— σα να τζα— νου ντιλ φε ντα—



λατ ε ντιπ εχ— λι— ασ— κη— ιχ—
ντηρ γκιο νουλ αν— ντε— λι— μπι— γκιου—

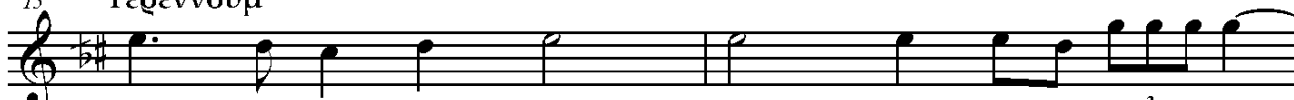


για— αχ ε ντιπ εχ—
για— αχ γκιο νουλ αν—



λι— ασ— κη— ιχ— για
ντε— λε— μπι— γκιου— για

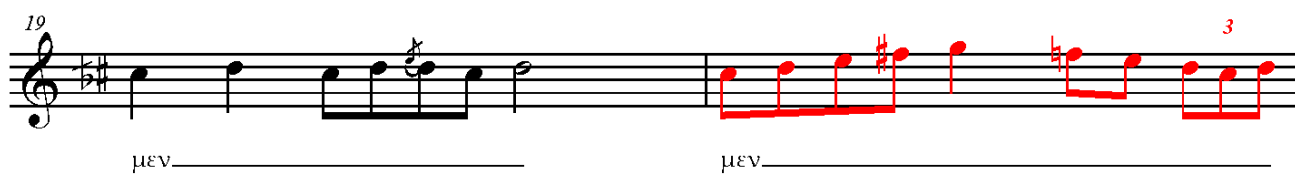
15 Τρεννούμ



Αχ— ο γκιου ζελ μπα σην ι— τζι—

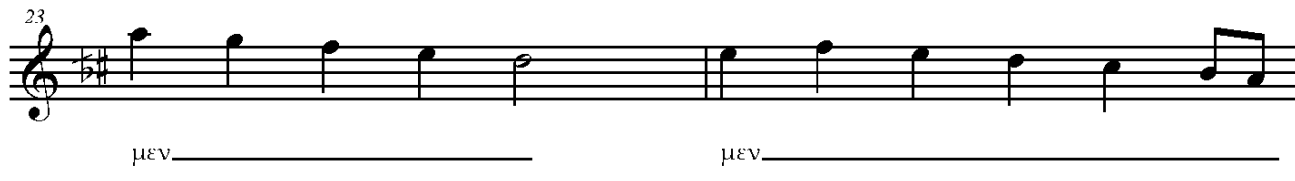


ιν— ο χι λαλ— κα— σην ι— τζιν

19

μεν _____ μεν _____

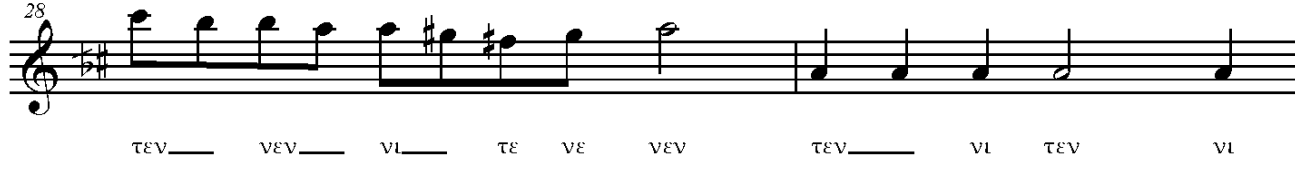
21

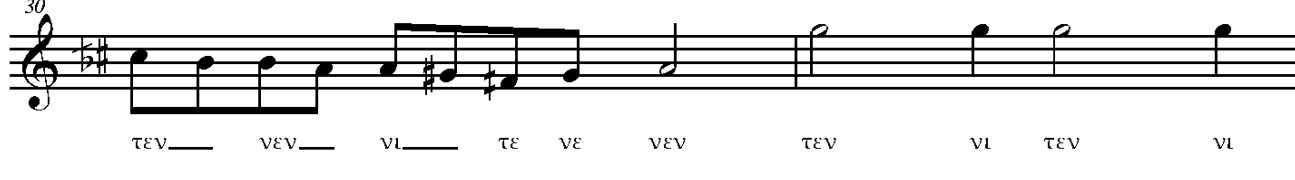
α _____ ση κη να _____ λαν _____

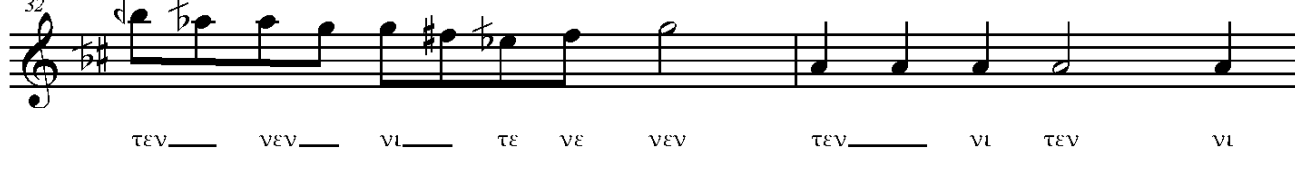
23

μεν _____ μεν _____

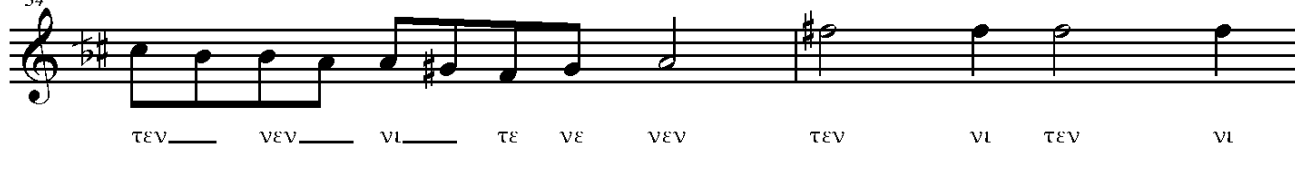
25

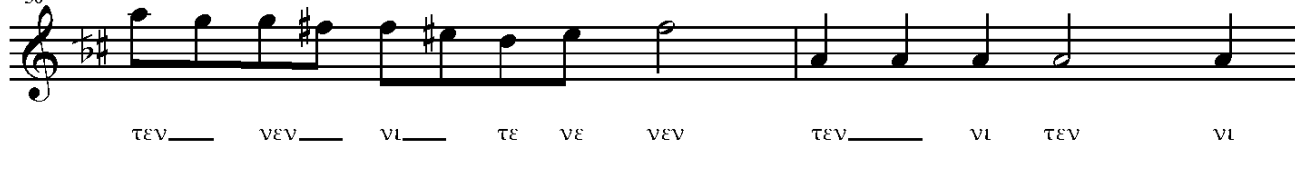
μπεν _____ ντε ι φερ μαν Τεν νι τεν νι

28

τεν _____ νεν _____ νι _____ τε νε νεν τεν _____ νι τεν νι

30

τεν _____ νεν _____ νι _____ τε νε νεν τεν _____ νι τεν νι

32

τεν _____ νεν _____ νι _____ τε νε νεν τεν _____ νι τεν νι

34

τεν _____ νεν _____ νι _____ τε νε νεν τεν _____ νι τεν νι

36

τεν _____ νεν _____ νι _____ τε νε νεν τεν _____ νι τεν νι

38
τεν_ νεν_ νι_ τε νε νεν γκελ_

40
γκελ_ ντιλ_ ντε νι_ χα_

42
νημ_ γκελ_ γκελ_

45
κα_ ση_ κε_ μα_ νημ_ **Μιάν**
Fine Αχ α μαν εϊ

48
γκιου λι νι χα_ νημ α μαν εϊ_

50
γκιου_ λι_ νι_ χα_ νημ_ μπε νι εϊ_

52
λε_ βας_ λα_ σα_ γιαν_ μπε νι εϊ_

54
λε_ βας_ λα_ σα_ γιαν_ *D.S. ο δεύτερος στίχος al Fine*

Χιτζάζ Σαρκί

Αγίρ Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Σεί ρι γκιουλ σε

εν ι ντε λιμ εϊ

σι βε κιαρ

νεβ νι χα λιμ α μαν α μαν

γκελ ντι ε για

μι μπα χαρ

Μιάν

Ατζ τι γκιουλ λερ

μπουλ μπουλ εϊ λερ

17
 3 3 3 5
 α ————— χι — ζαρ ————— α μαν — α — μαν

19 **Νακαράτ**
 6 3 3 3
 νεβ — νι ————— χα — λιμ — α μαν — α μαν —

21
 3
 γκελ — ντι ε ————— για —————

23
 3 3 3
 μι ————— μι — μπα — χαρ —————

Στίχος β'. Αλεμίν χερ σουί μπιο μπάγη ιρέμ,
 σάχνι γκιουλζαρέ μπουγιούρ έι γκοντζεφέ,
 (Μιάν) μπεζμιμίζ αμαντέ γκελ εϊλέ κερέμ
 (Νακαράτ) Νεβνιχαλίμ αμάν γκελντί εγιαμί μπαχάρ.

Στίχος γ'. Μπιο νιγκιάχ εϊλέ ντίλι νασατημά,
 ρεσκ ιντέρ μπουλμπούλ νταχί φεργιαντημά,
 (Μιάν) μπι μουρουβέτ γκελ γετίς ιμνταντημά,
 (Νακαράτ) Νεβνιχαλίμ αμάν γκελντί εγιαμί μπαχάρ.

Χιτζάζ Σαρκί

Ντουγιέκ

Ντεντέ Εφέντη

Ασ κην_ λα μπεν_ εϊ_ να_ ζε_

νιμ_ ασ κην λα μπεν_

εϊ_ να_ ζε_ νιμ_ μετζ_ μπου_ ρου

ναμ_ μετζ_ μπου_ ρου ναμ_ α_ μαν_ α_ μαν

μετζ_ μπου_ ρου_ ολ_ ντουμ_ μπε_

εν_ σε_ νιν_ Εϊ_ σερ_ βι_ κα_

μετ_ νεβ_ ζε_ μιν_ εϊ_ σερ_ βι_

κα_ μετ_ νεβ_ ζε_ μιν_ α_ μαν

Στίχος β'. Κελντίμ καπουνά μπενντένεμ,
χεμ μπενντένεμ ιουφγκενντένεμ,
(Μιάν) ραχμ εϊλέ γκελ ναλενντένεμ.
(Νακαράτ) Μετζμπουρουνάμ μετζμπουρουνάμ αμάν
μετζμπουρουνόμ ολντούμ μπεν σενίν.

Στίχος γ'. Εϊλεντζέντιο ασκίη μπανά,
Γκιοϊνούμ σενίνλε ντάιμα,
(Μιάν) ραχμ εϊλέ γκελ φεργιαντημά.
(Νακαράτ) Μετζμπουρουνάμ μετζμπουρουνάμ αμάν
μετζμπουρουνόμ ολντούμ μπεν σενίν.

Χιτζάζ Σαρκί

Τσιφτέ Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη

Μπα χα ρην ζα μα νη γκελ

3 ντι α τζα νημ 3 μπα χα ρη 3

5 ην ζα μα νη γκελ ντι α τζα νημ

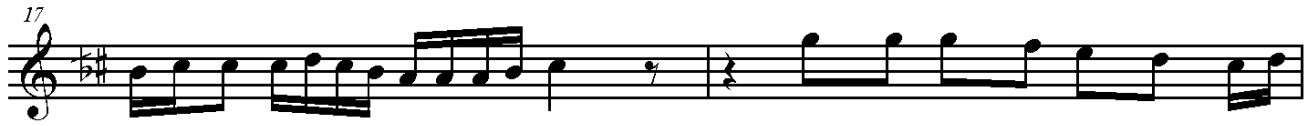
7 για βρου τζεϊ λαν γκελ γκι ντε

9 λιμ α μαν α μαν Μιάν Γιο λα ρη μηζ

11 γιε σιλ λεν ντι γιο λα ρη μηζ

13 γιε σιλ λεν ντι Νακαράτ Τζεϊ λα

15 αν τζεϊ λαν κα τζα λημ τζεϊ



λαν _____ για βρου τζει _____



³
λαν _____ γκελ _____ γκι _____ ντε _____ λιμ

Στίχος β'. Κολλαρήν μποιϊνουμά ουζάτ,
ζουλφούν τελερίν ντουζέλτ,
(Μιάν) αβτζουλαρήν γιολούν γκιοζέτ.
(Νακαράτ) Τζειϊλάν τζειϊλάν κατζαλήμ τζειϊλαν
γιαβρού τζειϊλαν γκελ γκιντελίμ.

Στίχος γ'. Γιεσιλλενντί γίνε νταγλάρ,
αβτζουλαρήν γιολούν μπαγλάρ,
(Μιάν) γιαβρουλαρήν ντουρμάζ αγλέρ.
(Νακαράτ) Τζειϊλάν τζειϊλάν κατζαλήμ τζειϊλαν
γιαβρού τζειϊλαν γκελ γκιντελίμ.

Χιτζάζ Σαρκί

Σοφιάν

Ντεντέ Εφέντη

Τσοκ ντουρ γκιο νουλ ντε

4 εν ντα γι με λα

7 λιμ ει λερ

10 τε γκα φουλ

13 ολ καν λι ζα λιμ α

16 μαν τσοκ ντουρ γκιο νουλ

19 ντεν ντα γι

22 με λα λιμ

25

εἶ _____ λερ _____ τε _____ γκα _____ φου _____

28

ουλ _____ ολ _____ καν _____ λι _____ ζα _____

31

Μιάν

λιμ _____ Τζα _____ νιμ _____ μουσ _____ κιλ _____

34

ο _____ λουπ _____ ντουρ _____

37

γκα _____ γιετ _____ λε _____ χα _____ λιμ _____

40

α _____ τζα _____ νιμ _____ εἶ _____ λερ _____ τε _____ γκα _____

43

φουλ _____ ολ _____ καν _____

46

Νακαράτ

λι _____ ζα _____ Τζα _____ νιμ _____

49

μπιρ _____ μπι _____ α _____ μαν _____ ντι _____

52

ιο σι ριν ζε μπαν
 ντιο α σου
 μπι τζαν ντιο
 ολ καν λι ζα λιμ

Στίχος β'. Σεβμέκ νε μουσκιούλ χερτζαϊ γιαρί,
 βιοντίμ γιολουνά τζάνου φικιαρί
 (Μιάν) μπιν κερρέ κιλσάμ φεργιαντί ζαρί,
 εϊλέρ τεγκαφούλ ολ κανλί ζαλίμ
 (Νακαράτ) μπιο μπι εμάνντιο σιρίν ζεμπάνντιο
 ασουμπί τζάνντιο ολ κανλί ζαλίμ.

Στίχος γ'. Ομέστι ναζίμ μπιο μπι εμάνντιο
 τζεβρ εϊλεμεκτέ ρέσκι πουντάνντιο
 (Μιάν) τζανίμ γιαμάνντιο χαλίμ γιαμάνντιο,
 εϊλέρ τεγκαφούλ ολ κανλί ζαλίμ
 (Νακαράτ) μπιο μπι εμάνντιο σιρίν ζεμπάνντιο
 ασουμπί τζάνντιο ολ κανλί ζαλίμ.

Χιτζάζ Σαρκί

Σοφιάν (Γιουρούκ Σεμαϊ)

Ντεντέ Εφέντη

Εϊ μου τι νεβ ε ντα ολ μου σαμ

4 Μιάν
μουπ τε λα Α σι καμ μπεν σα να

7 ολ μου σαμ μουπ τε λα μουπ τε λα

10 Νακαράτ
α Ιλ τι φατ ετ μπα να

13 ολ μα γιμ μπεν μου ρατ

Στίχος β'. Χασιλί μπουτζαντέμ, μπεν σενί μπενντένεμ.

(Μιάν) Βασιλί εϊλέρεμ, μπεν σενί μπενντένεμ.

(Νακαράτ) Ασικάμ μπεν σανά, ολμουσάμ μουπτελά.

Στίχος γ'. Γκιοντουγιουμντέν μπερί, ολμουσέμ σερσερί.

(Μιάν) Μπενντενέμ εϊ μπερί, ολμουσέμ σερσερί.

(Νακαράτ) Ασικάμ μπεν σανά, ολμουσάμ μουπτελά.

Χιτζάζ Σαρκί

Σοφιάν*

Ντεντέ Εφέντη

Εϊ_ μπου_τι_ νεβ_ ε_ ντα_ ολ_ μου_ σαμ_ μουπ_ τε_ λα

3 3 3

3 1 2 3 3

Α_ σικαμ_ μπεν_ σα_ να_ ολ_ μου_ σαμ_ μουπ_ τε_ λα ολ_ μου_ σαμ_ μουπ_ τε_ λα

6 5 5 3

Ια_ τι_ φατ_ ετ_ μπα_ να_ ολ_ μα_ γιμ_ μπεν_ μου_ ρατ

Στίχος β'. Χασιλί μπουντζαντέμ, μπεν σενί μπενντένεμ.

(Μιάν) Βασιλί εϊλέρεμ, μπεν σενί μπενντένεμ.

(Νακαράτ) Ασικάμ μπεν σανά, ολμουσάμ μουπτελά.

Στίχος γ'. Γκιορντουγιουμντέν μπερί, ολμουσέμ σερσερί.

(Μιάν) Μπενντενέμ εϊ μπερί, ολμουσέμ σερσερί.

(Νακαράτ) Ασικάμ μπεν σανά, ολμουσάμ μουπτελά.

* Η σύνθεση αυτή αν και καταγράφεται από τον Φωκαέα σε ουσούλ *Σοφιάν*, φαίνεται να είναι πιο κοντά στο ουσούλ *Γιουρούκ Σεμαϊ* (6/4), αφού το σύμβολο χρονικής αγωγής που υπάρχει στην αρχή της βυζαντινής καταγραφής υποδεικνύει τον τριπλασιασμό του χρόνου, που σημαίνει ότι το τρίγοργο λέγεται σε τρεις χρόνους. Επίσης η τούρκικη καταγραφή το έχει σε *Γιουρούκ Σεμαϊ* αλλά και επειδή ο ίδιος ο Φωκαέας αναφέρει το *Σοφιάν* ως *βάρι*, βλ. Θεόδωρος Παπά Παράσχου Φωκαέας, *Η Πανδώρα ήτοι συλλογή εκ των νεότερων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, εις τόμους δύο*, Τόμος Α': Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843 (Κουλτούρα, Αθήνα 2004) σελ. 47, το μετέγραφα στην επόμενη σελίδα σε ουσούλ *Γιουρούκ Σεμαϊ*.

Χιτζαζκιάρ Σαρκί

(Ισμέτ Αγά)

Ντεντέ Εφέντη

Ντουγιέκ

Γκιοϊ_____ νουμ_____ αλ_____ ντην_____

3
εϊ_____ μεχ_____ τζε_____ μαλ_____

5
καλ_____ μα_____ ντη_____ χιτζ_____

7
σαμπ_____ ρε_____ με_____ τζαλ_____

9
τζαλ_____ Μιάν
Γκετζ_____ μεκ_____

11
σεν_____ ντεν_____ γα_____ γιετ_____ μου_____

13
χαλ_____ Νακαράτ
Γκελ_____ γκιους_____

15
με_____ εϊ_____ νεβ_____ ρες_____ νι_____

17

1

2

χαλ

χαλ

Στίχος β'. Μπιο κερρέ μπακντήμ γιουζουνέ,
 μετζμπούρουμ αχού γκιοζουνέ,
 (Μιάν) αλντανήπ ελλέρ σοζουνέ.
 (Νακαράτ) Γκελ γκιούς με έι νέβρες νιχάλ.

Στίχος γ'. Ιντίμ σανά μπεν μουχαμπέτ,
 σέντε μπανά εϊλέ σεφκέτ,
 (Μιάν) σίμντι αλντουλερέ νισμπέτ.
 (Νακαράτ) Γκελ γκιους με έι νέβρες νιχάλ.

Χουζάμ Γιουρούκ Σεμαϊ

Γιουρούκ Σεμαϊ

Ντεντέ Εφέντη



Αχ— Ρε χι— ασ— κην— ντα ε— ντιπ— καντ ντι— μι κιου



ταχ— γκιο— νουλ α— μαν ε— φεν ντι—



μι— μπε νι— μπασ— νταν— τζι— κα ριπ— εϊ— λε ντι— γκιουμ—



ραχ— γκιο— νουλ— α— μαν— ε— φεν³ ντιμ



Τερεννούμ

Τε νε νι τε— νε νι τε— νε νι τε νε νεν να— τε— νε— ντιο—



νεϊ³ τε νε νι τε— νε— νι— τε νε— νι— τε νε να—



να— τε— νε— ντιο— νε— αχ μπε— λι— για— ριμ



γιαο— γιαο— ντιλ— ντε— νι— χα—

25
νημ ντος ντος

28
κα ση κε μα νημ αχ κι με νταντ

31
ει λε γιε γιμ τζα να νημ αχ κι με φερ

34
γιαντ ε ντε ιμ σουλ τα νημ γιαρ

37
γιαρ νταντ ει νταντ ει νι χαν ε λιν

40
ντεν ντος ντος νταντ ει νταντ ει

44
Μιάν
σε νιν ε λιν ντεν Fine Αχ μπα ση μη

47
ντερ ντε σα λιπ 3 σι νε μι σου ζιαν ετ ντι

50
α μαν ε φεν ντιμ 1 3 2 ντιμ

53



Musical staff for measure 53, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

αχ— γιακ ντη γιαν— ντηρ— ντι μπε νι— ντερ ντι λεϊ—

56



Musical staff for measure 56, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

βαχ— γκιο_νουλ— α μαν ε_ φεν ντι—

59



Musical staff for measure 59, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

μι— γιακ ντη_ γιαν— ντηρ— ντι μπε νι— ντερ ντι λεϊ—

62



Musical staff for measure 62, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The instruction "D.S. al Fine" is written above the staff.

βαχ— γκιο_νουλ— α μαν— ε_ φεν³ ντιμ