



# Ensemble Bîrûn

**Kudsi Erguner**

flauto ney, direzione musicale

*ney (obliquely held rim blown flute), musical director*

## Musiche delle corti da Herat a Istanbul

*Music of the Courts  
from Herat to Istanbul*







## INDICE/CONTENTS

**Il Birun Veneziano** . . . . . 6  
di Giovanni De Zorzi e Giovanni Giuriati

**Da Herat a Istanbul**  
**Le musiche come eredità immateriale** . . . . . 14  
di Kudsi Erguner

**I singoli brani: generi e compositori.** . . . . . 24  
di Giovanni De Zorzi

**Ensemble Bîrûn 2017** . . . . . 77



**The Venetian Bîrûn** . . . . . 10  
by Giovanni De Zorzi and Giovanni Giuriati

**From Herat to Istanbul**  
**Music as Intangible Heritage** . . . . . 46  
by Kudsi Erguner

**The Individual Pieces: Genres and Composers** . . . . . 54  
di Giovanni De Zorzi

**Ensemble Bîrûn 2017** . . . . . 82





## CD INDEX

### CD 1

- 1) *ACEM PEŞREV (USÛL DEVR-I KEBİR, 28/4)* (musica: Sultan Veled, 1226-1312)
- 2) *ACEM TAKSİM* Burak Savaş, violino
- 3) *ACEM KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “BOT-I DÂRAM KE GERD-E GOL ZE SONBOL SÂYEBÂN DÂRAD”*  
(musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî, Maragheh, 1360?- Herat, 1435;  
testo: Hâfiz, Shiraz, 1315-1390)
- 4) *ACEM SAZ SEMÂSI (USÛL AKSAK SEMÂI, 10/8 E YÜRÜK SEMÂI, 6/8)* (musica: al-Fârâbî, Fârâb, 872?-Damasco, 951)
- 5) *HÛSEYNÎ TAKSİM* Christos Barbas, Ahmet Faruk Ayaz,  
flauti ney
- 6) *HÛSEYNÎ PEŞREV (USÛL ZENCİR, 8/8, 10/8, 12/8, 16/8)* (musica:  
Gâzi Giray Khan, 1554-1607)
- 7) *HÛSEYNÎ KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “SHÂHÂ ZE LOTF  
AGAR NAZAR-I SUY-E MÂ KOMI”* (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî;  
testo: attribuito ad Hâfiz)
- 8) *NEVÂ ILÂHI “N’OLDU BU GÖNLÜM” (USÛL DÜYEK, 8/8)*  
(musica: Huseyn Baykara, Herat, 1469-1506; testo Hacı Bayram Veli,  
Ankara, 1352-1429)

### CD 2

- 1) *NIHÂVEND TAKSİM*, Hasan Kiriş, liuto a manico lungo tanbûr,  
Reza Mirjalali, liuto a manico lungo târ
- 2) *PENCGÂH AYIN IKINCI SELAM (USÛL EVFER, 9/4)*  
*“SİMİNZAQANÂ SANGDELÂ LÂLE’EZÂRÂ” DAL SECONDO  
SALUTO DELLA CERIMONIA (ÂYIN-I ŞERIF) DEI DERVİSCI*





- MEVLEVÎ IN MAQÂM PENÇGÂH* (musica: anonimo; testo Jâmi, Herat, 1414–1492)
- 3) *PENÇGÂH AĞIR SEMÂÎ (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 E YÛRÛK SEMÂÎ, 6/4)* “*BI TO NAFAS-I KHOSH NAZADAM KHOSH NANESHASTAM*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: in parte di Hâfiz)
  - 4) *NIHÂVEND TAKSÎM* Zeynep Yildiz Abbasoğlu, cetra su tavola kanûn, Hasan Kiriş, liuto a manico lungo tanbûr
  - 5) *NIHÂVEND-I KEBIR KÂR (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8)* “*GOZASHT ÂREZU AZ HAD BE PÂYBUS-E TO MÁ-RÂ*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: attribuito ad Hâfiz)
  - 6) *NIHÂVEND-I KEBIR NAKIŞ BESTE (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8)* “*RUZGÂR-I BUD YÂR YÂR-E MAN*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: attribuito ad Hüsamî, XV secolo)
  - 7) *RAST KÂRÇE (USÛL HAFÎF, 32/4)* “*EMSHAB KE ROKH-ASH CHERÂGH-E BAZM-E MAN BUD*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Anonimo)
  - 8) *REHAVÎ YÛRÛK SEMÂÎ (USÛL YÛRÛK SEMÂÎ, 6/8)* “*GAR SIYAH INCHONIN BOVAD CHASHM-E TO BAR HALÂK-E MÁ*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Feyzi?)
  - 9) *MÂHÛR TAKSÎM*, Reza Mirjalali, liuto a manico lungo târ, Selman Erguner, viola
  - 10) *MÂHÛR PEŞREV (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8)*, (musica: Gâzi Giray Khan, 1554-1607)
  - 11) *MÂHÛR KÂR (USÛL HAFÎF, 32/4)* “*GOL BI ROKH-E YÂR KHOSH NABÂSHAD*” (musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Hâfiz)
  - 12) *MÂHÛR SAZ SEMÂÎSI (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 E YÛRÛK SEMÂÎ, 6/4)* (musica: Gâzi Giray Khan)





## IL BÎRÛN VENEZIANO

Questo doppio CD presenta all'ascoltatore i risultati della sesta edizione di Bîrûn, il seminario annuale di alta formazione in musica classica ottomana diretto dal maestro Kudsi Erguner. Il seminario tenutosi nell'aprile 2017 era intitolato: "Musiche delle corti: da Herat a Istanbul". Il CD, quinto della serie dedicata al progetto Bîrûn, appare nella collana Intersezioni Musicali che l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini promuove in collaborazione con le Edizioni Nota. Scopo di questa collana è di far conoscere a un pubblico più vasto di coloro che partecipano direttamente alle iniziative organizzate dall'IISMC all'isola di San Giorgio alcune delle attività e dei progetti più significativi dell'Istituto.

Bîrûn è un progetto dell'IISMC iniziato nel 2012 che si articola in sei fasi: un bando internazionale affollatissimo per sei borse di studio; una giornata di studi a cura di Giovanni De Zorzi che si tiene al Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC) dell'Università Ca' Foscari di Venezia e mette in rilievo le connessioni tra la cultura e la musica del tema prescelto; una settimana di lavoro in residence dei borsisti sotto la guida del maestro Kudsi Erguner; un concerto pubblico che presenta i risultati del lavoro seminariale; la registrazione del concerto e, infine, se la qualità lo consente, la pubblicazione di un CD-book curato da Giovanni De Zorzi e pubblicato da Nota Edizioni, com'è stato già per i quattro precedenti: Ensemble Bîrûn (dir. Kudsi Erguner), *Compositori alla corte ottomana* (2012), *Compositori armeni nella musica classica ottomana* (2013), *I maftirim e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana* (2015), *I compositori greci del maqâm ottomano* (2016). I testi poetici cantati nelle varie registrazioni sono sempre stati tradotti ex-novo da studiosi o da docenti del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea (DSAAM) dell'Università Ca' Foscari di Vene-





zia, quali Giampiero Bellingeri, Matthias Kappler, Piergabriele Mancuso, Stefano Pellò e Gaia Zaccagni: a loro va tutta la nostra gratitudine per il prezioso lavoro, capace di ricomporre l'originaria unità di musica e poesia.

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

L'intenzione del progetto Bîrûn è quella di esplorare vari aspetti della musica classica del mondo ottomano-turco detta *maqâm*, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XIV secolo e giunta sino agli inizi del XX. Senza ripetere annotazioni già esposte nelle ampie note di presentazione dei CD book precedenti, una simile musica è: modale, microtonale, monofonica, eterofonica e composta su complessi cicli ritmici. Un tratto particolare della storia della musica classica ottomana sono, poi, i numerosi sistemi di scrittura musicale sviluppatisi nel tempo, e quindi le molte composizioni





musicali che ci giungono dal passato, come dimostra il caso del precedente CD, *I compositori greci del maqâm ottomano*, tutto composto da brani scritti in notazione bizantina.

Il doppio CD-book di questo 2018 è dedicato alle composizioni musicali che nei secoli XIV-XVI risuonavano tra le corti e le dimore degli appassionati di un'area molto vasta, che va da Herat, nell'attuale Afghanistan, allora capitale dell'impero timuride, sino a Costantinopoli/Istanbul, nell'attuale Turchia, divenuta nel 1453 capitale degli ottomani. Se queste sono le due estremità orientali e occidentali dell'area, va però ricordato quel luminoso "centro" che sempre fu Samarkand, nell'attuale Uzbekistan, allora capitale dell'impero creato da Timûr Lenk (Tamerlano, 1336-1405). Nella vastità di quest'area, per alcuni secoli furono di riferimento le composizioni del musicista e musicologo Abd al-Qâdir Marâghî (Maragha, 1360?-Herat, 1435), autore di numerosi trattati, cui vengono attribuite una trentina di composizioni su testi in persiano, lingua culturale dell'epoca, che si trasmisero oralmente in ambito ottomano per essere poi trascritte, tra la fine del XIX e gli inizi del XX, da giovani musicologi turchi.

Se nell'area risuonava la musica composta da Marâghî, per la miniatura il modello era l'opera del grande Behzâd (ca 1450-ca 1535), vissuto prevalentemente ad Herat, che influenzò allo stesso modo la Costantinopoli ottomana così come i centri artistici dell'India Moghul, mentre per la poesia il modello fu l'opera in lingua turca çagatay del grande Mîr Ali Şîr Navâ'î (1441-1501). L'immagine selezionata per la nostra copertina - una miniatura di Behzâd che ritrae una riunione conviviale con musica, tratta dalla raccolta poetica (divân) di Navâ'î - ci sembra ben riassumere il nostro viaggio musicale.







Le composizioni attribuite al grande filosofo e musicologo al-Fârâbî (Fârâb, 872?-Damasco, 951), attivo alla corte di Baghdad, così come al poeta mistico Sultan Veled (1226-1312), attivo nella Konya capitale selgiuchide, possono essere considerate degli ideali antecedenti che risuonavano tra le corti e i centri sufi delle precedenti capitali culturali dell'area. In altro senso, le composizioni attribuite a Gâzî Giray Khân (1554-1607), ministro dell'attuale Crimea, trascritte e raccolte dal principe moldavo Dimitrie Cantemir (1673-1723), sembrano una punta verso l'area caucasica e centroasiatica e verso la modernità.

Complessivamente, le composizioni di questi CD sono proposte, come da tradizione, per affinità modale e in forma di suite (fasıl) con interludi improvvisati (taksîm). Va notato come si sia principalmente suonato in registro di Süpürde, nel quale la nota rast equivale al 'Do' euro colto, e in registro di Mansûr, nel quale la nota rast equivale al 'Sol' euro colto. I brani sono presentati secondo la consuetudine che prevede: nome del modo, genere, ciclo ritmico, primo verso del testo cantato (se il brano è vocale), e, quando possibile, gli autori del testo così come della musica.

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

*Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati*





## THE VENETIAN BÎRÛN

This double CD presents the results of the sixth edition of Bîrûn, the annual advanced workshop in Ottoman classical music directed by maestro Kudsi Erguner. The theme of the workshop, held in April 2017 was: Music of the Courts: from Herat to Istanbul.

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

Bîrûn is an IISMC project that began in 2012 and articulates in six steps: an international call (very crowded: between forty and seventy applications received each year) for six scholarships; a study day organized by Giovanni De Zorzi at the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the Venice “Ca’ Foscari” University that explores the connections between the culture and music of the specific theme; a week of seminar in residence under the direction of maestro Kudsi Erguner; a public concert that presents the results of the work in residence and, finally, when the musical quality allows it, the publication of a CD, edited by Giovanni De Zorzi, by Nota Edizioni in the IISMC series *Intersezioni musicali*, as it was for the preceding Ensemble Bîrûn (dir. Kudsi Erguner), *Composers at the Ottoman Court* (2012), *Armenian Composers of Ottoman Music* (2013), *The Maftirîms and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music* (2015), *The Greek Composers of the Ottoman Maqâm* (2016). The sung poetic texts were always translated for our publications by scholars and



professors of the Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea (DSAAM) of the Università Ca' Foscari, Venezia, such as Giampiero Bellingeri, Matthias Kappler, Piergabriele Mancuso, Stefano Pellò, and Gaia Zaccagni. To them our gratitude for a precious work that is able to recreate the original unity of music and poetry.

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

The aim of the Bîrûn project is to explore various aspects of the Ottoman classical music called *maqâm* that developed between the second half of 14th century and the first half of 19th century. Without repeating extended remarks presented in the booklet of the previous CDs, such music is: modal, microtonal, monophonic, eterophonic, and based on complex rhythmic cycles. A peculiar trait in the history of classical Ottoman music, are the several musical notation systems developed throu-





ghout the centuries and, therefore, a number of musical compositions of the past, as, for example, those included in last year CD, *The Greek Composers of the Ottoman Maqâm*, written according to the ancient system of byzantine notation.

This 2018 double CD-book is devoted to musical compositions that were sounding during XIV-XVI centuries among courts and residences of patrons in a wide area, ranging from Herat, in today Afghanistan, then capital of the Timurid Empire, to Constantinople/Istanbul, in today Turkey, that became capital of the Ottomans in 1453. While these two courts are the Eastern and Western extremes of this area, one must also mention that luminous “center” that was Samarkand, in today Uzbekistan, then capital of the Empire created by Timûr Lenk (Tamerlan, 1336-1405). In this vast area, reference have been for centuries the compositions of the musician and musicologist Abd al-Qâdir Marâghî (Maragha, 1360?-Herat, 1435), to whom are attributed approximately thirty compositions on Persian texts, learned language of the time. These compositions were orally transmitted in the Ottoman milieu, and were transcribed between the end of XIX Century and the beginning of XX Century by Turkish musicologists.

If in the area it was the music composed by Marâghî to be the reference, for the miniatures the model was the work of the great Behzâd (ca 1450-ca 1535), who lived mostly in Herat, and influenced both the Ottoman Constantinople and the artistic centers of the Moghul of India. As for poetry, model was the work in Turkish language çagatay by the great Mîr Alî Şîr Navâ'î (1441-1501). The image selected for the front cover of this CD-Book, a music scene by Behzâd taken from the poetry collection (divân) of Navâ'î, well synthetize the period, and the area we are dealing with.





Compositions attributed to the great philosopher and musicologist al-Fârâbî (Fârâb, 872?-Damascus, 951), active at the Baghdad court, and to the mystic poet Sultan Veled (1226-1312), operating in the Seljuk capital Konya, gathered in these CD, may be considered as ideal antecedents that were sounding among the courts and the sufi centers of the capitals. On the other hand, compositions attributed to Gâzî Giray Khân (1554-1607), minister of Crimea, gathered and transcribed by the Moldavian prince Dimitrie Cantemir (1673-1723), seem to link this music to the Caucasian and Central Asian area, and towards modernity.

Altogether, the music for these CD are proposed, according to the tradition, following modal affinity, in a suite (fasıl) form with improvised interludes (taqşım). It must be noted that compositions are prevalently performed in Süpürde register, in which the note rast is equivalent to Western ‘C’, and in Mansûr register, in which the note rast is equivalent to the Western ‘G’. In the booklet each composition is presented according to customary indications including: name of the mode, genre, rhythmic cycle, first verse of the songtext (if it is a vocal piece), and, when available, author of the poetic text and of the music.

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

*Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati*





## DA HERAT A ISTANBUL LE MUSICHE COME EREDITÀ IMMATERIALE

Grazie alla passione e al lavoro di archeologi, etnologi e storici, molte vestigia di antiche civiltà arricchiscono oggi i nostri musei, ed è un onore e un vanto per nazioni e collezionisti privati poter includere nelle loro collezioni una simile preziosa eredità. Le musiche, invece, anch'esse tracce di queste stesse civiltà antiche, non sono onorate dall'interesse che meritano per via della loro natura intangibile, immateriale. Eppure, l'arte della musica è l'unica arte che può trasmetterci il gusto, l'estetica, le emozioni e le idee che degli uomini hanno condiviso nel corso della loro storia: se vi fosse la volontà, sarebbe possibile che la musica, in mano ad artisti degni di questo nome, ritorni ad essere una cultura vivente, capace di unire passato e presente. Una simile 'immaterialità' ha anche i suoi vantaggi, se si pensa che palazzi, città e monumenti architettonici del passato sono caduti in rovina mentre i loro valori intangibili, immateriali, che in quegli stessi luoghi venivano vissuti, sono ancor oggi trasmessi da una generazione all'altra come *tradizione*.

Dal quando l'Occidente ha invaso il mondo con il colonialismo, diciamo dal XVII secolo in avanti, i paesi occidentali sono divenuti oggetto di ammirazione ed esempio per via delle ricchezze alle quali erano arrivati e per gli sviluppi della tecnica ed è per questo esempio e per questa ammirazione che la civiltà occidentale è divenuta una civiltà *globale*... Società non europee si sono così trovate prive della loro eredità culturale e chiuse nella geografia politica così com'è disegnata oggi.

Ora, se si può dire che per tutti i popoli esista una cultura popolare regionale, va anche notato come, allargando lo zoom, esistano anche opere musicali delle quali si conosce il compositore, la forma musicale e, quando





sono cantate, il poeta autore dei testi: opere simili *non appartengono* ad una regione precisa, ad un popolo preciso, ed è un grave errore considerarle in questa maniera. I periodi musicali classico, rinascimentale, barocco, romantico o contemporaneo riflettono la storia dell'Europa, la sua storia sociale, religiosa, filosofica, letteraria. Allo stesso modo, i compositori che appartengono alle epoche già citate formano un'eredità di *élite*.

Gli altri popoli, non europei, hanno anch'essi dato vita ad opere che potrebbero essere ammirate da tutti gli appassionati d'arte e tuttavia, per la mancanza di beni economici, per i noti problemi politici, per la mancanza di istituzioni culturali che sappiano valorizzare questa eredità musicale (soprattutto per quanto riguarda il mondo islamico) intere generazioni ignorano oggi le loro stesse arti, soprattutto la letteratura e la musica, arti fiorite nella loro civiltà, nella cultura della quale fanno parte. Fin tanto che una simile eredità non uscirà da una dimensione nazionalista e regionale e non acquisirà, invece, una dimensione universale, sarà condannata a sparire.

In quanto musicista e ricercatore, sono convinto della necessità di salvare queste musiche da ogni considerazione etnica o folklorica e di rendere, invece, la dimensione grandiosa di queste opere artistiche che appartengono ad epoche e a civiltà diverse. Avendo interpretato diverse opere musicali dimenticate o abbandonate in numerosi concerti così come in varie registrazioni su diverso formato discografico io affermo e testimonia che queste musiche non sono musiche da conservare sotto teca nei musei, bensì musiche vive, viventi. L'Ensemble Bîrûn, che ho creato grazie al sostegno della Fondazione Giorgio Cini, ha permesso a molti giovani di scoprire il repertorio abbandonato del mondo del *maqâm*: così come ho proposto un tema differente per ogni edizione, penso ai compositori armeni, ai *maftîrîm* degli ebrei sefarditi o alle opere di Petraki (Petros Peloponnesios),





per il 2017 ho cercato di rendere attuali le musiche che uscivano dai palazzi di Herat nel XV secolo. Un simile repertorio risuonava attraverso l'intero Khorasan, il Medio Oriente e fu la fonte principale della musica classica, colta, ottomana e vale la pena di essere scoperto dal mondo della musica e dagli ambienti artistici d'oggi.

## Abd al-Qâdir Marâghî e Herat

Attraverso la vita e l'opera di Marâghî appare evidente come a cavallo tra XV e XVI secolo il mondo dell'arte fosse intimamente collegato da Herat ad Istanbul e da Herat sino a Baghdad e all'India.

Egli nacque nella seconda metà del XIV secolo, forse nel 1360, nella città di Maragha, attuale Azerbaijan, all'epoca sotto la dominazione turco mongola dei Gialaridi. Secondo quanto lui stesso narra nel suo *Maqasid al-Alhan* ('Le ragioni della musica'), suo padre, Ibn Ghaybi, lo incoraggiò ad imparare la musica per poter abbellire la sua recitazione del Corano. In giovane età si trasferì dunque a Tabriz, presso il sultano gialaride Uways e ai suoi figli, i sultani Hussein e Ahmad: qui egli divenne celebre per aver composto un'opera (*Nobat-i Muretteb*) che comprendeva una composizione per ogni giorno del mese di *ramadan* e per la ricompensa che questa composizione gli procurò: 100.000 *dinar* d'oro. Durante questo periodo di pace a Tabriz, egli fu incoraggiato dal sultano Ahmad a comporre diverse opere.

Dopo la presa di Tabriz da parte di Timûr, meglio noto in Occidente come Tamerlano<sup>1</sup> (1336-1405), Marâghî fuggì a Baghdad con il sultano Ahmad. La loro fuga, però, durò ben poco perché Baghdad cadde nel

---

<sup>1</sup> Tamerlano è la latinizzazione del persiano Timûr-e Leng ossia Timûr "lo zoppo". Insieme a questo, più noto, va ricordato il suo nome turco-mongolo, Timûr Barlas, che ne indica il clan turco di appartenenza. (N.d.C.)







1393, assediata da Timûr. Nei massacri che seguirono la presa della città, Marâghî venne risparmiato, così come lo furono tutti gli altri artisti ed intellettuali della città, e venne inviato a Samarcanda, la capitale di Timûr; qui Marâghî fu ricevuto con grande rispetto e durante la sua vita a corte fu sempre trattato con tutti gli onori da Timûr e dai suoi figli. Più tardi l'imperatore lo inviò a Tabriz alla corte del figlio: qui, però, nacquero voci sulla vita debosciata e troppo spesso in preda ai fumi dell'alcool del figlio, così che, preso dalla collera, Timûr decise di recarsi di persona a Tabriz dove condannò a morte tutto l'entourage del figlio. Quando venne il momento di giustiziare Marâghî, però, questi si mise a recitare/cantillare il Corano: grazie alla bellezza della sua voce, la terribile collera di Timûr, ben nota e temuta in tutto il mondo, si placò.

Nel 1407 il figlio di Timûr, Shahrukh, prese il posto del padre alla guida dell'impero e spostò la capitale da Samarcanda a Herat, nell'attuale Afghanistan: anche questa volta Marâghî venne portato nella nuova capitale insieme a tutta la cerchia di artisti e intellettuali che vivevano a corte. Qui egli compose il suo *Jâmi al-Alhan* ("Raccolta di melodie") che dedicò al sultano Shahrukh. Nel 1435, infine, Marâghî fu vittima della peste che colpì la città.

In tempi recenti le sue opere furono trascritte in notazione europea dal musicologo ottomano Rauf Yektâ Bey (1872-1935) ed eseguite per la prima volta dall'ensemble di mio padre, Ulvi Erguner (1924-1974): allo stato attuale ci restano ventidue composizioni di questo grande della musica e a queste si affiancano dei trattati che hanno avuto e hanno tutt'ora un'importanza primaria nella storia della musica delle attuali nazioni di Turchia, Afghanistan, Uzbekistan e India.





## Trattati di Marâghî

### *Jâmi al-Alhan*

Il manoscritto originale, autografo, è oggi conservato ad Istanbul presso la biblioteca Nuruosmaniye. Una copia manoscritta si trova nella biblioteca dell'università di Oxford. In quest'opera Marâghî dà la sua definizione di cos'è la melodia, spiega il calcolo degli intervalli musicali e propone un sistema di suddivisione dell'ottava in diciotto intervalli, facendo analisi sugli intervalli di quarta e di quinta e sulle loro successioni. Il trattato comprende informazioni di carattere organologico, soprattutto sul liuto a manico corto *'ûd*, sulle liriche di alcune composizioni e sulle biografie di compositori.

### *Sharh al-kitâb al-adwar*

Il manoscritto originale si trova nella biblioteca del palazzo Topkapı, mentre una copia si trova nella biblioteca Nuruosmaniye ed altre copie si trovano invece nelle biblioteche di Teheran e Shiraz: in sostanza si tratta del commento al *Kitâb al-adwar* di Safi al-Din al-Urmawî (1230-1294) che verte sul senso, il significato, le regole della musica e fornisce consigli per i musicisti.

### *Maqasid-al Alhan*

L'originale fu scoperto presso un librario antiquario da Rauf Yektâ Bey (1872-1935) il quale, prima della sua morte, lo prestò al compositore İsmail Baha Süreksan (1912-1998); il trattato fu poi venduto a Londra nel 1985. Secondo quanto sostiene il giornalista turco Murat Bardakçı (1955-) nel suo *Marâğah Abdülkadir* (Istanbul, Pan Yayıncılık, 1986: p. 142) il libro fu venduto da un antiquario di origine pakistana, Muhammad Bashir, che è un mio amico e che vive oggi a Dubai: ebbene, malgrado le mie insistenti domande, Bashir non ha *mai* voluto dirmi chi fu il compratore di un do-





cumento così prezioso per la storia della musica. Nonostante la scomparsa dell'originale, fortunatamente molte copie sono conservate in diverse biblioteche:

- Biblioteca del palazzo Topkapı, ad Istanbul;
- Biblioteca Nuruosmaniye, ad Istanbul;
- Biblioteca Astan Quds Razavi, a Mashad;
- Biblioteca nazionale Malek, a Teheran;
- Biblioteca dell'università di Leiden, Olanda

Nel trattato vengono date molte informazioni “tecniche” (i dodici *maqâm*, le ventiquattro ‘divisioni’ *shube*, il calcolo matematico degli intervalli musicali, il sistema di accordatura degli strumenti a corde) ma si tratta anche dell’etica delle riunioni musicali e dell’effetto delle melodie sugli uomini.

#### *Fawaid al-ashara*

Nella biblioteca Nuruosmaniye ad Istanbul esiste una copia originale manoscritta: il libro contiene la definizione di 12 *maqâm*, 7 pianeti (*avâze*) e 24 ‘dipartimenti’ (*shube*); le spiegazioni dei cicli ritmici grazie a diagrammi circolari inventati dallo stesso Marâghî, e commenti ai trattati di al-Fârâbî (m. 950) e Safî al-Dîn al-Urmawî (1230-1294). Esistono poi ancora due opere di Marâghî, delle quali si conosce il titolo, *Żubdet al-adwar* e *Kenz al-Alhan* senza averne alcuna traccia.



## Sultan Husseyn Baykara di Herat

Sultan Husseyn Mirza Baykara nacque nel 1438 ad Herat ed è il più celebre tra i discendenti di Timùr/Tamerlano, passato alla storia soprattutto in virtù del suo amore per le arti. Allevato dal nonno Baykara, di cui porta il nome, dopo la morte di suo zio Shahrukh dovette combattere per anni per poter stabilire la sua autorità in tutta la regione del Khorasan. Husseyn Baykara per trentasette anni accolse alla sua corte uomini di scienza, artisti, poeti e musicisti.

Uno dei suoi amici d'infanzia, 'Alì Shir Navâ'i (1441-1501) scrisse in questo periodo molte opere in chagatay, lingua che allo stato attuale è ancora parlata da popolazioni che vivono nel Turkestan cinese e nella regione di Kharasan, nel Kazakhstan meridionale. Per difendere il turco nei confronti della lingua persiana scrisse il *Muqamat al-lughatayn*: oltre a quattro raccolte di poesia (*divân*) scrisse molti libri tra i quali *Layili wa Majnun*, sulla leggendaria storia dei due amanti, Shehrengiz che descrive la bellezza della città di Herat, e un'opera (*Medjalis un Nefais*) con le biografie dei più noti poeti dell'epoca. Era stato anche incaricato di sovrintendere alle opere pubbliche dal sultano Husseyn Baykara: gli si deve la costruzione di maoschee, madrase e caravanserragli, così come del mausoleo del poeta sufi di lingua persiana Farid ud-Dîn 'Attâr (1140-1230) a Nishapûr.

Un altro personaggio della corte di Husseyn Baykara fu il suo Sheykh ul-Islam, il grande imam Molla Jâmi che fu allo stesso tempo grande musicista e poeta: le sue opere *Nefehat-ul Uns*, *Djam'u Keramat al-Awliya*, *Reshaat*, tutte composte ad Herat e dedicate a Husseyn Baykara, sono tuttora una fonte di riferimento per l'insegnamento sufi.

Husseyn Vaiz-i Kashifi, fu un celebre giudice del diritto islamico: scrisse due commentari al Corano in lingua persiana, il *Mevahib-i Aliyye*, dedicato





ad Alishir Navâ'i e il *Djevahir ul Tefsir*. Compose anche una raccolta di poemi del celebre poeta sufi di lingua persiana Mevlâna Jalal-ud Dîn Rûmî (1207-1273) *Lubab-i Ma'nevî fi Intihab-i Mesnevî* così come un trattato dedicato all'etica, l'*Ahlak-i Muhsini*: entrambi furono offerti in dono ai figli di Husseyn Baykara. Husseyn Vaiz-i Kashifi, scrisse anche un *Anwar-i Souheyli*, che è la riscrittura delle favole del *Kalila wa Dimna* e che servì di modello a La Fontaine per le sue Fables.

Infine, Husseyn Baykara fu egli stesso calligrafo e musicista: la sua composizione intitolata *Nol'd Bu Gönüm in maqâm Nevâ* sul testo del grande poeta sufi Haci Bayram Veli (1352-1429), della città di Ankara, è una delle sue opere più apprezzate ed io ho avuto il piacere e l'onore di interpretare più volte quest'opera che per secoli ha animato le riunioni sufi in tutta la Turchia e, in particolare, ad Istanbul. I poemi di Husseyn Baykara erano composti in persiano e in turco, e furono fatti tradurre in persiano dal sultano Safavide Huseyin I. Una copia dell'opera viene conservata oggi al British Museum. Un'altra opera di Husseyn Baykara porta il suo nome ed è intitolata *Risale-i Huseyin-i Baykara*: in essa si lodano i principali intellettuali della sua corte, Molla Djami, la saggezza di 'Ali Shir Navâ'i, per poi passare al rispetto necessario verso i sufi e i saggi che lo circondano, all'importanza della giustizia, che un sultano deve sempre rispettare.

Shems ad Dîn Muhammed, discendente del grande sufi del Khorasan Bayazid Bistamî, vissuto nel IX secolo, suggerì a Husseyn Baykara di far costruire un mausoleo e una moschea sul luogo che veniva considerato la sepoltura dell'imam 'Ali, cugino e genero del Profeta, che si trovava in un piccolo villaggio vicino alla città di Balkh: questo mausoleo e questa moschea eretti da Huseyin Baykara furono l'origine della città di Mazhar-i Sharif ('mausoleo nobile, sacro'), attualmente una delle più grandi città dell'Afghanistan.





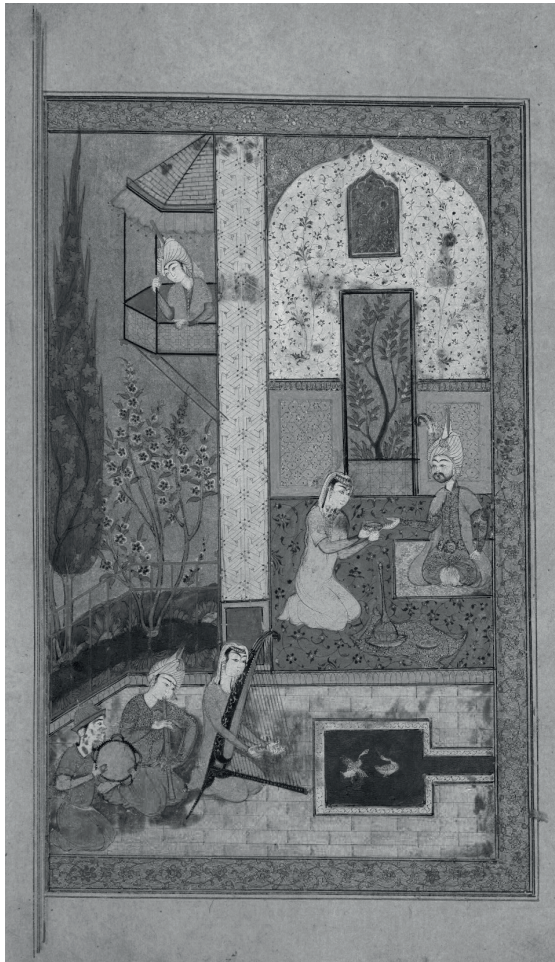
\*\*\*

La musica è un'eredità immateriale, ma quando viene fatta risuonare essa diviene attuale e i mezzi di registrazione le danno la possibilità di materializzarsi.

Sono molto riconoscente all'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia che ci permette di realizzare dei progetti e di ristabilire la trasmissione delle eredità immateriali delle civiltà che ci hanno preceduto.

*Kudsi Erguner*







## I SINGOLI BRANI: GENERI E COMPOSITORI

### CD 1

**1) ACEM PEŞREV (USÛL DEVR-I KEBÎR, 28/4).** Musica: Sultan Veled, 1226-1312

Com'è consueto nelle esecuzioni di queste musiche, il nostro viaggio si apre con un “preludio”, in questo caso composto nel modo musicale (*maqâm*) *Acem*.<sup>2</sup> Il termine persiano *pishrov* significa, infatti, proprio “preludio, preambolo” e dal suo significato possiamo desumere che la sua funzione primigenia fosse stata quella di “aprire” una riunione conviviale (*majlis*); nel tempo, secondo il musicologo Owen Wright, il piacere di riascoltare una data composizione avrebbe poi dato vita ad una sequenza di brani apprezzati, e questo avrebbe portato alla formazione di una delle prime suites (o, secondo il lessico musicologico, “forme cicliche”) sorte in area islamica, come la primigenia *nûba* apparsa nella Baghdad dell’VIII secolo d.C. Nella successiva tradizione ottomano-turca il *peşrev* mantenne questa funzione di “apertura”, esercitandola, però, in due contesti piuttosto diversi fra loro: esso può essere il lento e solenne “preludio” della cerimonia dei dervisci *melevî* (*âyin*) oppure, nella sua accezione secolare, di tempo nettamente più sostenuto, può fare da “preludio” alla suite (*fasıl*) sviluppatasi a corte. Di là da regole troppo strette, in entrambi i contesti esiste una variante più breve e di tempo più veloce che viene detta *Son Peşrev* (“*Peşrev* finale”), di solito in ciclo ritmico *düyek* (8/8), che serve a concludere la data forma ciclica.

---

2 Secondo Kudsi Erguner: “Come dice il suo nome, è un *maqâm* che insiste sul suono *Acem*, il suo VI grado. Inizia il suo itinerario melodico (*seyîr*) percorrendo l’intervallo di quarta che separa *Çargâh* da *Acem*, ma posandosi sempre sulla parte alta, acuta, di una simile quarta, ossia, appunto, *Acem*. Per concludere usa gli stessi motivi melodici di *Bayati*”. Cfr. Kudsi Erguner, “Sulla teoria, gli intervalli e i cicli ritmici del *maqâm* ottomano” in Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, con un saggio di Kudsi Erguner, Milano, Ricordi/BMG, 2010: 260.







Nell'antichità un *peşrev* poteva essere suddiviso in un gran numero di *hâne* (“stanze”). Durante il XVII secolo, a giudicare dal *Kitâbu ‘Ilmî’l-Mûsiki ‘ala Vech’ al-Hurîfât* (“Libro sulla scienza della musica secondo la notazione alfabetica”) composto agli inizi del 1700 da Dimitrie Cantemir (1673-1723), il *peşrev* era suddiviso in tre *hâne* principali. A partire dal 1830 esso è composto da quattro stanze (*hâne*) ognuna delle quali è seguita da un ritornello detto *teslîm* (“ritorno, sottomissione”) o *mûlazime* (“transizione”). Alla fine della quarta e ultima *hâne*, il *teslîm* fa da *finale* al *peşrev*. Di norma la prima, la terza e la quarta stanza (*hâne*) sono composte nel dato *maqâm* del brano, mentre nella seconda stanza è possibile una modulazione in un altro *maqâm*. Inoltre, la terza *hâne* di un *peşrev* è composta nel registro superiore. Un *peşrev* può essere composto su cicli ritmici diversi, dal più semplice al più complesso; qui il nostro *Acem Peşrev* è incardinato nel ciclo ritmico *Devr-i Kebîr* in 28/4 ed è suddiviso in tre *hâne* di lunghezza irregolare che possono essere intese come una traccia della sua antichità. Così come i brani seguenti, composti in modo *Acem*, anche questo brano è stato suonato nel registro di *mansûr*, nel quale la nota *Rast* equivale al Sol eurocolto.

La tradizione attribuisce questo brano al poeta mistico di lingua persiana Sultan Veled (Konya, 1226-1312),<sup>3</sup> figlio del grande poeta e maestro sufi Mevlâna Jalâl-ud Dîn Rûmî (Balkh, 1207-Konya, 1273), anch’egli poeta di lingua persiana e santo eponimo della confraternita *mevlevîye*, meglio nota in Occidente come “dervisci danzanti”. Se l’attribuzione è corretta, il brano sarebbe stato composto in quella Konya retta dai Selgiuchidi e costituirebbe una delle primissime testimonianze musicali in area turca. In questo senso la scelta fatta da Erguner per aprire questo CD assume un importante valore meta musicale.

---

3 Sultan Bahâ-ud-Dîn Walâd (1226-1318) compose una raccolta di liriche in vario metro, detta – come d’uso – *Divân*, tre *Masnâvî* (*l’Ibtidânâme*, il *Rebabnâmâ* e l’*Intihânâmâ*) e un’opera in prosa intitolata *Maarif*.





## 2) **ACEM TAKSÎM.** Burak Savaş, violino

Una brevissima pausa separa la composizione attribuita a Sultan Veled da un'improvvisazione (*taksîm*) nello stesso modo musicale *Acem* suonata al violino dal cantore e violinista Burak Savaş.

Ci troviamo qui alle prese con un genere tipico della musica ottomana che ricorrerà più volte nella registrazione. Il termine proviene dall'arabo *taqâsim* (letteralmente, “divisione”) e viene reso con “improvvisazione”. Il *taksîm* può presentarsi come un'improvvisazione in solo, o in Duo, e dispiegarsi sciolto da qualsiasi vincolo che non siano le proprie autonome regole di elaborazione e sviluppo legate alla progressione melodica, al “viaggio” (*seyîr*) del modo musicale. Se inserito in una suite, però, il *taksîm* può svolgere diverse funzioni: di introduzione (si parlerà allora di *baş taksîm*); di chiusura (*son taksîm*), mentre in posizione mediana (*ara taksîm*), come nel nostro caso, esso ha un duplice ruolo: consente un momento solistico all'interno di una performance di gruppo e, in accordo con il suo significato etimologico di “divisione, rottura”, può separare una parte della suite dall'altra, oppure congiungerle, spesso modulando da un *maqâm* di partenza e giungendo ad un *maqâm* di arrivo, nel quale, di solito, è composto il brano seguente.

## 3) **ACEM KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “BOT-I DÂRAM KE GERD-E GOL ZE SONBOL SÂYEBÂN DÂRAD”.** Musica: 'Abd-ul Qâdir Marâghî, Maragheh, 1360? - Herat, 1435; testo: Hâfiz, Shiraz, 1315-1390

Anche in questo terzo brano ci troviamo di fronte ad un genere che ricorrerà più volte in queste registrazioni: il termine persiano *kâr* significa letteralmente “lavoro, opera” e designa uno dei primissimi generi formali ottomani, di chiara derivazione persiano-timuride. Il *kâr* è un genere di carattere “alto”, lungo, elaborato e incardinato su cicli ritmici complessi: strutturalmente esso è suddiviso in diverse sezioni dette *bend* a loro volta concluse da un *terennûm*. Questo termine sembra derivare dall'arabo *renem* e indicare il “fare melodia”: in un *terennûm* si hanno infatti melodie su





sillabe nonsense (ad esempio *dir dir ten ni, ten ni, ten-nen-ni, o tâ-nâ-de-re-dim*), oppure su termini dai significati poetici ridondanti (*cânum, mîrim, sultânun, gel efendim*). Nella tradizione bizantina<sup>4</sup> e nelle musiche classiche del *maqâm* tali passaggi vocali su sillabe nonsense basate sulla metrica del testo infarciscono<sup>5</sup> il testo stesso e consentono al compositore di sviluppare la melodia di là dalle parole.<sup>6</sup>

***Bot-i dâram ke gerd-e gol ze sonbol sâyebân dârad***

*Qual parasole un giacinto si tiene, il mio idolo, attorno alla rosa,  
e primavera ha nei tratti, che vince anche i fiori vermigli.*

*Perdio, tu preposto al convito, costringilo sì che mi renda giustizia,  
ché egli ha libato con altri, e con me è uno scontroso ubriaco.*

*Come posso scusar la ventura? Ecco irruppe il brigante in città,  
amareggiò sino a morte il poeta, e pure ha dolcissime labbra.*

**4) ACEM SAZ SEMÂÎSI (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 E YÛRÛK SEMÂÎ, 6/8).** Musica: al-Fârâbî, Fârâb, 872?-Damasco, 951

La quarta tappa di questa sezione composta nel modo musicale (*maqâm*) Acem, è un brano attribuito al grande filosofo e musicologo al-Fârâbî (Fârâb, 872?-Damasco, 951) ribattezzato Alfarabius dagli autori della Scolastica medioevale. Se la fama di Fârâbî si deve soprattutto alla sua

4 Si ascoltino ad esempio i vari *terirem* presenti nel precedente Cd dell'Ensemble Bîrûn, dir. Kudsi Erguner, *I compositori greci del maqâm ottomano/The Greek Composers of the Ottoman Maqâm*, Udine, Nota Edizioni, 2017.

5 Se questo verbo evoca oggi solo la gastronomia e la farcitura di un cibo, va ricordato come nella Francia e nell'Inghilterra alto medioevale si usava il termine *farce* per indicare frasi musicali inserite tra *Kyrie* e *Eleison* nelle Litanie, così come anche per designare le frasi in francese volgare poste nel testo in latino quando si cantavano le Epistole. Più tardi si iniziò ad usare il termine *farce* per indicare quegli interludi improvvisati e giocosi che dei primissimi attori inserivano in un dramma sacro.

6 Per questo motivo, come nei precedenti CD di Bîrûn, il traduttore, in questo caso Stefano Pellò, non riporterà le linee di sillabe nonsense che infarciscono il testo.





opera filosofica, egli è però anche l'anello centrale dei musicologi del cosiddetto primo periodo musicale "arabo-islamico": al-Kindî (ca 801-ca 866), al-Fârâbî (m. 951) e 'ibn-Sinâ (o Avicenna, m. 1037). L'importanza di Fârâbî come musicologo si deve soprattutto al suo *Kûtâb al-mûsîqî al-kabîr* ("Grande libro sulla scienza della musica") e ai suoi due successivi trattati sul ritmo e sui cicli ritmici, il *Kûtâb al-îqâ'at* e il *Kûtâb ihsâ' al-îqâ'at*. Fârâbî iniziò la stesura del suo primo trattato su invito di Abû Ja'far Muhammad ben al-Qasem Karkî, il vizir del califfo al-Razî (m. 940), che desiderava imparare la scienza della musica secondo gli antichi teorici greci e, in questo senso, l'opera si pone come una cerniera tra le teorie musicologiche del mondo greco antico e del neonato mondo islamico.

Nella tradizione ottomano-turca, il termine *saz semâi* indica un genere esclusivamente strumentale (*saz*) composto in uno dei cicli ritmici detti *semâi*, ma nella maggior parte dei casi in *aksak semâi* (10/8). Allo stesso modo del *peşrev*, esso è strutturato in quattro stanze (*hâne*), più raramente in cinque stanze; a ogni stanza segue il ritornello (*teslîm*), mentre la quarta ed ultima stanza (*hâne*) cambia il ciclo ritmico (*ustûl*) adottando il danzante *yürük semâi* (6/8). È una prassi piuttosto comune ripetere due volte l'ultima stanza, accelerandone sempre più la velocità. Dallo *yürük semâi* dell'ultima stanza si ritorna al *teslîm* in *aksak semâi* che funge da *finale* del brano. In virtù del cambio del ciclo ritmico cambia anche l'atmosfera complessiva del brano, che diviene aggraziata e leggera rispetto all'incastro, talora un po' macchinoso, dell'*aksak semâi*.

La trascrizione di questo brano si deve a Ulvi Erguner (1924-1974), solista di flauto *ney*, compositore, direttore dell'*Istanbul Radyo Evi* ("Casa della Radio d'Istanbul") nonché padre del nostro direttore artistico, Kudsi Erguner. Nella tradizione ottomano-turca esiste almeno un altro brano attribuito a Fârâbî, intitolato *Rast Dû Şems* e transnotato dal musicologo turco Refik Fersan (1883-1965) da un manoscritto in *hamparsum notası*, il sistema





di notazione creato dal monaco armeno Hampartzum Limonciyan (1768-1839)<sup>7</sup> che precedette l'uso della notazione eurocolta su pentagramma. A proposito di simili trascrizioni effettuate nei primi decenni del Novecento, va notato, con Kudsi Erguner, come le fonti per simili brani così lontani nel tempo non fossero solo i manoscritti ma anche la tradizione orale, trasmessa di maestro in maestro secondo il sistema di apprendimento detto *meşk*. In questo senso musicologi e musicisti come lo stesso Refik Fersan oppure Rauf Yektâ Bey (1871-1935), entrambi allievi di importanti maestri, furono allo stesso tempo fonti orali per queste trascrizioni e trascrittori.

Certo, la forma musicale nella quale questi brani hanno raggiunto i nostri giorni sembra seguire convenzioni più recenti, che non potevano essere di riferimento nel lontano X secolo ma questo prova, semmai, un diverso concetto di filologia esistente allora, simile, d'altronde, in Occidente, agli inserti barocchi o rinascimentali che possono essere presenti in una chiesa romanica. Di là da purismi e dubbi filologici, sembra interessante notare l'esistenza di questi brani suonati tuttora, a dimostrazione della vitalità di una tradizione.

### 5) **HÜSEYİNİ TAKSİM.** Ahmet Faruk Ayaz, Christos Barbas, flauti *ney*

Ascoltiamo qui un particolare *taksım* eseguito in Duo, nel quale il solista suona sul bordone (*dem o denkeş*) tenuto dal partner. Il bordone, però, come si ascolta in questo brano, può essere “mobile” e può quindi spostarsi di volta in volta, così che il *taksım* può progredire come in un viaggio melodico (*seyîr*) senza fine, nel quale si condividono le diverse tappe del *maqâm*. In questo nostro particolare *Hüseynî Taksım* i due giovani solisti di flauto *ney* (taglia *mansûr*) si alternano tra loro nel modo musicale (*maqâm*) *Hüseynî*, introducendo così la composizione che segue, composta in questo stesso

7 Cfr. *Ensemble Bîrân*, dir. Kudsi Erguner, *Compositori armeni nella musica classica ottomana/Armenian Composers of Ottoman Music*, Nota edizioni, Udine, 2014, CD: 490.





modo.<sup>8</sup> A rafforzare questa intenzione, verso la fine del Duo improvvisato entra un tamburo a cornice che scandisce il ciclo ritmico *diyyek* (8/8) nel quale è composta la prima battuta del brano che segue, che viene così doppiamente introdotto, sia modalmente sia ritmicamente.

## 6) HÜSEYNİ PEŞREV (USÛL ZENCİR, 8/8, 10/8, 12/8, 16/8).

Musica: Gâzî Giray Khân, 1554-1607

Il nome di Gâzî Giray Khân indica diversi membri della stessa famiglia che governarono la Crimea in epoche differenti; agli inizi del XV secolo, infatti, l'“Orda d'Oro” si suddivide in tre khanati: nel 1430 nasce il khanato di Crimea, sotto la guida di un altro *haji* Giray Khan, mentre poco dopo, nel 1445 e nel 1466, si formano i due khanati di Kazan e di Astrakan. Sia come sia, sotto il nome di Gâzî Giray Khân, uomo d'armi (*gâzî*) e ministro (*khân*) tataro di Crimea vissuto tra XVI e XVII secolo, vengono trasmessi diversi brani, alcuni dei quali, come questo, provengono da una fonte autorevole come il *Kitâbu 'Ilmî'l-Mûsîkî 'ala Vech' al-Hurîfât* (“Libro sulla scienza della musica secondo la notazione alfabetica”) composto agli inizi del 1700 dal principe moldavo Dimitrie Cantemir (1673-1723), che attribuisce questo brano (il 188 della sua raccolta, intitolato semplicemente *Hüseynî*)<sup>9</sup> a “Tatar Khan”, sottolineandone così, allo stesso tempo, l'etnia tatarica, il ruolo di *khan* e la posizione di “classico” che il brano aveva conquistato già al tempo della stesura del trattato di Cantemir.

Del *Peşrev* in quanto genere si è già detto più sopra, e va qui notata di sfuggita la suddivisione del brano in tre sole stanze (*hâne*); ciò che però va

8 Secondo la descrizione che ne fa Kudsi Eguner: “È un *maqâm* ascendente e discendente. (...) Si tratta d'un doppio viaggio di Uşşâk: è un *maqâm* ascendente e discendente perché inizia andando verso il registro acuto a partire dal suo V grado (Hüseynî) ma poi ritorna a viaggiare in Uşşâk a partire dal suo I grado, Dügâh.” Cfr. Kudsi Eguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 255.

9 Cfr. Owen Wright, *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations. Part I: Text*, London, School of Oriental and African Studies, SOAS Musicology Series, 1992: 403-404.





soprattutto notato è lo straordinario artificio formale del ciclo ritmico impiegato, detto *Ẓencir*, che fa di questo brano il capolavoro che probabilmente incuriosì lo stesso Cantemir: *Ẓencir*, infatti, è un ciclo ritmico formato dalla somma di vari altri cicli; nella prima stanza (*hâne-i evvel*), ad esempio, si ha una prima battuta in 8/8, seguita da una seconda in 10/8, quindi da una terza in 12/8, una quarta in 14/8 e una quinta in 16/8. Il gioco ricomincia poi da capo e si ripete incessante ogni cinque battute, sezione per sezione dell'intero brano, che viene eseguito qui nel registro di *mansûr*. La bellezza della melodia, esposta quasi ovunque nel registro acuto (*tiz*) di *maqâm Hüseyînî*, unita alla peculiarità del ciclo ritmico *Ẓencir*, spinsero Cantemir a trascrivere la composizione e ad allegarla al suo trattato per la gioia di tutti noi.

**7) HÜSEYİNÎ KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “SHÂHÂ ZE LOṬF AGAR NAẒAR-I SUY-E MÂ KONI”.** *Musica:* 'Abd-ul Qâdir Marâghî; *testo:* attribuito ad Hâfiz

Del *kâr*, genere “alto”, solenne, di derivazione timuride, che la successiva tradizione ottomana prescrisse fosse sempre composto su di un testo in lingua persiana, si è già detto nelle note al brano 3. Va qui notata la notevole lunghezza del brano, eseguito in registro di *mansûr*, l'abbondante presenza del *terennîm*, che fa sì che il testo poetico in sé venga iniziato solo a battuta 21, ma soprattutto la melodia che sale e scende sapientemente per gradi congiunti in *maqâm Hüseyînî*. Il testo tradizionalmente attribuito ad Hâfiz canta:

***Shâhâ ze loṭf agar nazâr-i suy-e mâ koni***

*A noi basterebbe, o sovrano, uno sguardo gentile:  
è un balsamo, quello, che cura ogni cuore spezzato.  
Siamo deboli e anziani, indigenti, ed afflitti:  
nel nome di Dio tu provvedi ai bisogni dei vecchi!*





## 8) *NEVÂ ILÂHI “N’OLDU BU GÖNLÜM” (USÛL DÜYEK, 8/8).*

Musica: Huseyn Baykara, Herat, 1469-1506; testo Hacı Bayram Veli, Ankara, 1352-1429

In questo nostro viaggio tra le antiche musiche delle corti, da Herat ad Istanbul, questo brano rappresenta una sapiente deviazione in un nuovo genere musicale: non è, infatti, un brano di musica d’arte, legata ad una corte, com’è stato sin qui, ma un *ilâhi* (lett. “divino, per Iddio”), genere di argomento devozionale, spesso espresso nella forma di un poema amoroso, che può provenire da ambienti sociali piuttosto diversi fra loro e che può, quindi, impiegare un linguaggio poetico e musicale molto diverso a seconda dell’ambiente di provenienza. Nella maggior parte dei casi (come in questo) un *ilâhi* si basa su di un testo poetico composto da un maestro sufi; musicalmente, qui l’*ilâhi* è composto secondo i canoni della musica d’arte, raffinata, applicata ad un testo di carattere amoroso mistico.

La principale ragione che ha portato all’inserimento di questo brano nel nostro viaggio è l’attribuzione di questo *ilâhi* ad Huseyn Baykara (1469-1506), il sultano di quell’Herat timuride già descritta da Erguner, che nei secoli fu per gli artisti ottomani una sorta di centro mitico verso il quale ci si volgeva quando si trattava di indicare le radici della propria arte: per la miniatura era di riferimento l’opera del grande Bihzâd (ca 1450-ca 1535),<sup>10</sup> per la musica l’opera di Marâghî, che probabilmente risuonava ancora alla corte di Baykara dopo la scomparsa del maestro, mentre per la poesia il modello era l’opera in lingua turca *çagatay* del grande Mir Ali Şîr Navâ’î (1441-1501). In particolare, secondo lo storico Cornell Fleischer<sup>11</sup>, il rap-

<sup>10</sup> La scuola miniaturistica di Herat e del leggendario Bihzâd, di riferimento dal mondo ottomano a quello Moghul indiano, ricompare nel romanzo di Orhan Pamuk, *Il mio nome è Rosso*, Torino, Einaudi, 2001. Sulla sua vita (romanzata) è incentrato il più recente Kunal Basu, *The Miniaturist*, Phoenix, 2003.

<sup>11</sup> Cornell H. Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire. The Historian Mustafa Ali (1541-1600)*, Princeton, Princeton University Press, 1986: 186.







porto che legava Navâ'î e Baykara, maestro il primo e allievo il secondo, fu di riferimento nel mondo ottomano nel quale molti sultani, spesso sotto pseudonimi, si dilettarono nella poesia e nelle arti sotto la guida di un noto artista dell'epoca. Sia come sia, ancora due secoli dopo la scomparsa di Baykara, lo storico ottomano Evliyâ Çelebi (1611-1684) accenna in più occasioni a una imprecisata “*fasıl* di Huseyn Baykara”,<sup>12</sup> della quale non esistono tracce, mentre, invece, ancor oggi si esegue questo particolare *ilâhi* in *maqâm nevâ*, intitolato “*N'oldu Bu Gönliüm*”, sul testo del maestro *sufi* Hacı Bayram Veli (1352-1429), vissuto nell'attuale Ankara: il fatto che Baykara ad Herat componesse musica sul testo di un maestro *sufi* vissuto a molte migliaia di chilometri di distanza prova la circolazione di idee in una vasta area accomunata dalla stessa estetica di riferimento. A proposito di Hacı Bayram Veli, va detto che egli nacque nella provincia di Ankara, dove sorge il suo mausoleo, visitato ancor oggi; fu discepolo della Via *sufi* (*tariqa*) sunnita nota come *Hakvetiye* dello sheykh Erdebili, padre di Shah Ismail, che fu il fondatore della dinastia Safavide e dello Scüismo iraniano. I discepoli di Hacı Bayram Veli diedero vita ad una Via (*tariqa*) che, in suo onore, si chiamò *Bayram*.

Formalmente l'*ilâhi* è piuttosto semplice ed eseguendolo due volte, dall'inizio alla fine, si ha la possibilità di cantare per intero il testo di Hacı Bayram Veli. L'arrangiamento di Kudsi Erguner ha però messo in gioco un espediente, che consiste nel creare qui un bordone suonato dagli strumenti a pizzico e dalle percussioni e, su questo, di far improvvisare il cantante Abdurrahman Düzcan come in un *gazel*, quel genere vocale improvvisato e non misurato tipico della tradizione ottomano-turca, che richiede una grande maestria vocale. Di norma, in un *gazel* l'artista sceglie una composizione tratta dalla letteratura classica detta “del *divân*”, ossia

---

<sup>12</sup> Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung), 1996: 39.





tratta da una di quelle raccolte (*divân*) composte in lingua persiana o *osmanli* rette dalla difficile prosodia classica detta *arûz*; in seguito egli inizia a elaborarla liberamente in un dato modo musicale (*maqâm*) cercando di dar vita a una melodia distinta per ogni distico. Se si limita a una quartina, come è consuetudine, il cantante adotta il procedimento già incontrato che consiste nello svolgere i primi due versi in un dato *maqâm*, per poi modulare nel terzo verso (*meyan*), e ritornare con il quarto verso nel *maqâm* iniziale.

Il testo canta:

### ***N'oldu bu gönüm***

*Che fu del mio cuore, che mai fu del mio cuore?!  
È ricolmo di affanni, delle pene per Te, questo cuore,  
E di brama si accende, è riarso il mio cuore  
Che arde e ritrova bruciando e respiro, e sollievo, il mio cuore.*

*Se davvero è un eccesso di arsura, è però nell'ardore del Vero  
Che brucia il mio cuore, e s'impregna a sanguigna tintura  
D'amore; nel profondo si trova, dentro in sé lui ritrova  
Quel suo anelito lieto, lo ha ben colto, il mio cuore.*

*Bayram sono, ora e qui, questo è tempo di Festa,<sup>13</sup>  
È un momento di Festa, dell'Amico all'Amico,  
Con il plauso si elevi la lode, in solemne letizia,  
All'Amico fa festa, qui e adesso, e giulivo, il mio cuore.<sup>14</sup>*

13 Si ha qui un gioco di parole: Bayram, il nome dell'autore, significa "Festa".

14 Traduzione dall'ottomano-turco di Giampiero Bellingeri.





## CD 2

### 1) **NIHÂVEND TAKSÎM**. Hasan Kiriş, liuto a manico lungo tanbûr, Reza Mirjalali, liuto a manico lungo târ

Ascoltiamo qui un brevissimo *taksîm* in *maqâm Nihâvend*, eseguito nel registro di *mansûr*, e immediatamente seguito dal brano strumentale (*saz*) che chiude la prima salutatione (I *selâm*) dell'*âym* in *maqâm Pencgâh*. (vedi oltre). La funzione del *taksîm* è qui quella di preparare la modulazione verso il registro di *Sûpürde*, nel quale la nota Rast equivale al Do centrale del pentagramma, così come la transizione dal ciclo ritmico *Devr-i Hindî* (7/8) al ciclo ritmico *Evfer* (9/4) della seconda salutatione (II *selâm*).

### 2) **PENÇGÂH AYIN IKINCI SELÂM (USÛL EVFER, 9/4)** **“SIMINZAQANÂ SANGDELÂ LÂLE‘EZÂRÂ” DAL SECONDO** **SALUTO DELLA CERIMONIA (ÂYIN-I ŞERIF) DEI DERVİSCI** **MEVLEVÎ IN MAQÂM PENÇGÂH**. Musica: anonimo; testo Jâmi, Herat, 1414–1492

La cerimonia dei dervisci *mevlevî* detta *âym-i şerif*<sup>15</sup> è la forma ciclica più lunga (circa un'ora) ed elaborata della musica classica ottomana. Senza prendere in esame la cantillazione del Corano e le diverse invocazioni, l'intelaiatura musicale di un *âym*, giuntaci pressoché intatta dal XVII secolo, consiste in: *Na'at-i Mevlâna*; *Baş Taksîm*; *Peşrev*; I *selâm*; II *selâm*; III *selâm*; IV *selâm*; *Son Peşrev*; *Son Yürük Semât*; *Son Taksîm*. Allo stato attuale esistono una quarantina di *âym-i şerif* composti in diversi *maqâm*, e in questo vasto corpus musicale occupano una posizione preminente tre anonimi *âym* detti *beste-i kadim* (“composizioni antiche”) ipoteticamente datati agli inizi del XVI secolo: si tratta degli *âym* incompleti in *maqâm Dügâh* e *Hüseynî* e dell'*âym*

15 *âym* significa “cerimonia, rito”; *âym-i şerif* “nobile cerimonia”. Si registrano anche i termini *muqâbala* o *mukabele* (“incontro, confronto”) e, naturalmente, l'originario *samâ*, nell'accezione turca *sema*, (“ascolto, audizione, concerto spirituale”).



- completo - in *maqâm Pencğâh* dal quale proviene questo brano. Il *maqâm* detto *Pencğâh* è un modo musicale diffuso in composizioni antiche ma caduto piuttosto in disuso nella modernità; la sua antichità è desumibile dal suo stesso nome persiano (letteralmente “quinta posizione”) che testimonia di un’epoca tra XV e XVII secolo segnata dall’influenza persiana sulla nascente musica ottomana.<sup>16</sup>

A proposito di questo *âyin* circola un aneddoto, probabilmente privo di fondamento ma significativo, secondo il quale esso sarebbe stato composto proprio dallo stesso Marâghî in occasione di una sua visita al centro *sufi* di Konya. La maggior parte dei compositori di *âyin* furono, ovviamente, degli eminenti dervisci *mevlevî*, ma va ribadita l’interazione tra la corte e i centri *sufi*, già segnalata nei CD precedenti di *Bîrûn*, che fa sì che molti di loro operarono anche nella musica classica secolare e che, a differenza di altre forme devozionali *sufi* del vasto mondo islamico, un *âyin* sia composto proprio nel linguaggio raffinato e condiviso della musica d’arte ottomana. Le trascrizioni in notazione occidentale si devono principalmente all’opera titanica di due musicisti e musicologi di formazione *mevlevî*, il suonatore di *ney* Rauf Yektâ Bey (1871- 1935) e il suonatore di timpani *kudüm* Sadettin Heper (1899-1980).

Il brano scelto proviene dalla seconda salvezza della cerimonia, meditativa,<sup>17</sup> raccolta e quindi espressa in tempo *lento*, qui incardinata sul ciclo ritmico *Ezfer* (9/4). Anche questo brano è stato suonato nel registro di *Sûbüde* nel quale la nota Rast equivale al Do centrale del pentagramma. Il

---

16 Nella descrizione che ne fa altrove Kudsi Erguner: “ I suoi intervalli (*perde*) sono: Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evc, Gerdâniye, Hüseyinî, Acem, Nim Hicâz, Puselik”. Per quanto riguarda il suo “viaggio” (*seyîr*), ossia la sua progressione melodica Erguner scrive: “ Inizia a viaggiare come nel *maqâm* Rast ma va a visitare i *maqâm* *İsfahan* e Rüy-i Nevâ per concludersi poi come nel *maqâm* Rast.” Cfr. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 237.

17 Si dice che in questo secondo selâm il derviscio ammira la grandezza di Iddio e la Sua capacità creativa.





testo proviene dall'ultimo grande poeta di lingua persiana del periodo classico, Molla Jâmi (Herat, 1414-1492), già presentato più sopra da Erguner e vissuto nell'animato milieu culturale e spirituale di quella Herat che era la capitale timuride.

Il testo di Jâmi canta:

**Siminzaqanâ sangdelâ lâle'ezârâ**

*Hai il mento argentato, d'anemone il viso e una pietra nel petto:  
uno sguardo soltanto e carezzi il mio cuore che vive nel pianto.  
Se pure il mio corpo consunto è lontano dal luogo ove vivi  
il giorno e la notte il mio cuore li passa dinanzi al tuo uscio.*

**3) PENCĠÂH AĠIR SEMÂÎ (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 E YÛRÛK SEMÂÎ, 6/4) "BI TO NAFAS-I KHOSH NAZADAM**

**KHOSH NANESHASTAM".** Musica: 'Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: in parte di Hâfiz

Si ascolta qui un nuovo brano composto in *maqâm Pencġâh* che la tradizione ottomana attribuisce a Marâghî, suonato, come il precedente, in registro di *Sûpürde* ma senza accompagnamento di percussioni. Anche questo *Aġir Semâî* ("Semâî lento") appartiene alla famiglia danzante dei *semâî*, ma in questo caso è importante notare come il brano non sia strumentale (*saz*), come nel precedente brano 4 del CD 1, bensì vocale, cantato, e come la presenza di un testo poetico influisca sulla forma musicale. Tra i vari *semâî* vocali il più diffuso è lo *yürük semâî*, nel ciclo ritmico di 6/8. Le quartine del testo di uno *yürük semâî* sono composte secondo le regole della versificazione *kî't'a*, quattro versi per strofa; i primi due versi (e un eventuale passaggio di *terennüm*) vengono cantati su di una data melodia, il terzo verso (*meyan*) modifica la melodia oppure fa una breve modulazione di *maqâm* mentre il quarto verso riprende la melodia dei primi due, arricchendola di eventuali sillabe *nonsense* (*terennüm*). Bene: come in uno *yürük semâî*, nel nostro bra-





no vengono scelti quattro versi da una composizione poetica attribuita ad Hâfîz di Shiraz (1315-1390).<sup>18</sup> I primi due versi vengono cantati su di una data melodia e ornati da sillabe nonsense secondo il procedimento dell'ornamentazione *terenniim* che appare sin dalla metà della quinta battuta (*yel le lâ, yel le lâ, tir la hâ dost, tir la hâ yel, le li hâ*). Il procedimento si applica nelle prime due sezioni, A e A1 del brano. Nella sezione B, o *meyan*, vengono cantati il terzo e quarto verso di un *ghazal* di Hâfîz: la modifica qui consiste in una melodia completamente nuova ma, soprattutto, nell'adozione di un nuovo ciclo ritmico, uno *Yürük Semâi* in 6/4. Il brano ritorna infine ad una sezione finale A in 10/8 la cui melodia è tutta in *terenniim* su sillabe nonsense (*yel le lâ, yel le lâ, hey mirâm, tir yel lel li, tir la hâ dost*).

Di là dalle astrusità tecniche la quartina canta:

**Bi to nafas-i khosh nazadam khosh naneshastam**

*Non un lieto respiro in tua assenza, né un luogo sereno,  
e dovunque io segga è una fiamma che m'arde inquieto.  
M'hai lasciato da solo, o sovrano dei belli, e ne soffro:  
senza te questo cuore si spegne, ora è tempo che torni.*

**4) NIHÂVEND TAKSÎM.** Zeynep Yıldız Abbasoğlu, cetra su tavola *kanûn*, Hasan Kiriş, liuto a manico lungo *tanbûr*

Un delicato *taksîm* in Duo tra strumenti a pizzico, affidato a Zeynep Yıldız Abbasoğlu, cetra su tavola *kanûn*, e ad Hasan Kiriş, liuto a manico lungo *tanbûr*, conclude sognante questa sezione in *maqâm Nevâ*.

<sup>18</sup> In realtà, come ci fa notare il traduttore, Stefano Pellò, solo il secondo verso proviene dalla raccolta (*divân*) del poeta mentre il primo è di attribuzione incerta.





**5) NIHÂVEND-I KEBIR KÂR (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8)  
“GOZASHT ÂREZU AZ HAD BE PÂYBUS-E TO MÂ-RÂ”.**

Musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: attribuito ad Hâfîz

Con questo *kâr* si entra in nuovo modo, *maqâm Nihâvend-i Kebir*, dall’ethos sentimentale e appassionato.<sup>19</sup> Il brano viene qui eseguito in registro di *Sûpürde* ma senza accompagnamento di percussioni. In questo caso i primi due versi del testo poetico vengono cantati sin dalla prima sezione e poi, nella sezione mediana, inizia il *terennüm* su sillabe nonsense, con un accenno a *maqâm Sabâ*. Il terzo verso del testo poetico ritorna ad essere cantato, da battuta 31 sino alla fine, con interpolazioni di sillabe nonsense in *terennüm*.

Il testo poetico cantato viene tradizionalmente attribuito ad Hâfîz ma, in realtà, i primi due versi sono stati composti dal noto Amîr Khusrâw di Delhi (1253 – 1325), mentre il terzo verso è di Hâfîz.

***Gozasht ârezu az had be pâybus-e to mâ-râ***

*M’assale e mi vince la brama di porgere un bacio ai tuoi piedi,  
di recare ove posi il tuo passo il saluto di questi miei occhi.*

*Esci un attimo solo ed incedi grazioso: vedranno le genti  
la prova sicura di quanto è perfetto il disegno creatore di Dio.*

*Non chieda l’amico la pace al poeta, non chieda a lui il sonno:  
mai dell’una egli ebbe sentore, mai ebbe notizia dell’altro.*

<sup>19</sup> Secondo la descrizione che ne fa Kudsi Eguner: “Inizia il suo viaggio sul V grado (Nevâ) sul quale va a spasso come se si trattasse di un viaggio in Nihâvend e va, così, verso la sua conclusione visitando *maqâm Nihâvend* sul suo I grado, Rast, sul quale infine risolve.” Cfr. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 246.





**6) NIHÂVEND-I KEBİR NAKIŞ BESTE (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8) “RUZGÂR-I BUD YÂR YÂR-E MAN”.** Musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: attribuito a Hüsâmî, XV secolo

Continuando in *maqâm Nihâvend-i Kebîr*, troviamo un nuovo genere vocale, il *Nakış Beste*: se *beste* in ottomano significa “composizione”, il termine *nakış* deriva dal persiano *naqsh* e letteralmente significa “disegno, ricamo, abbellimento”. Anche in questo caso, per venir incontro alle esigenze delle voci, il breve componimento viene eseguito in registro di *Sûpürde* senza particolari arrangiamenti se non il *finale* che ritorna alle prime quattro battute con una toccante *corona* e *rallentando* conclusivi. Il testo, attribuito ad un poeta di nome Hüsâmî, canta:

***Ruzgâr-i bud yâr yâr-e man***

*Un tempo ci amavamo, io e l'amico,  
ma il cielo ha poi sconvolto la mia vita.  
Per quanto torturarmi, amico infido?  
Per quanto torturarmi, amico infido?  
Gli dissi che soffrivo, sulla forza,  
e lui se ne andò via dal nostro tetto.*

**7) RAST KÂRÇE (USÛL HAFÎF, 32/4) “EMSHAB KE ROKH-ASH CHERÂGH-E BAZM-E MAN BUD”.** Musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Anonimo

In senso modale i brani dal 7 al 12 costituiscono una sezione a sé del nostro viaggio, composta da modi musicali che sono tra loro affini o “parenti” perché si concludono tutti sulla nota *finalis* (*karar*) di *Rast*, anche se ognuno di loro ha un tipo di progressione melodica modale (*seyr*) distinta e autonoma. La sezione inizia con questo brano in modo musicale (*maqâm Rast* (“giusto, retto, diritto”)<sup>20</sup> un modo dall’ethos maestoso e marziale. Ci

<sup>20</sup> Secondo Kudsi Eguner: “Questo *maqâm* è a ragione considerato dal musicologo







troviamo, poi, di fronte ad un nuovo genere detto *Kârçe*. L'aggiunta del diminutivo *-çe* è eloquente: si ha che fare qui con un “piccolo *kâr*”, genere già descritto più sopra. In generale il compositore crea due frasi melodiche distinte ogni due versi e ogni melodia è conclusa da un *terennüm*. Il brano, con le sue brevi frasi melodiche iterate e martellate, viene qui eseguito senza particolari arrangiamenti, due volte dall'inizio alla fine in registro di *Süþürde*.

Il testo canta:

***Emshab ke rokh-ash cherâgh-e bazm-e man bud***

*Il suo volto quella notte  
era un lume al mio banchetto.  
Lui mostrava nelle gote  
primavera, nei miei occhi  
fiorivano le rose.  
In quel nido di luce  
il buio se ne stava alla finestra.*

**8) REHAVÎ YÜRÜK SEMÂÎ (USÛL YÜRÜK SEMÂÎ, 6/8) “GAR SIYAH INCHONIN BOVAD CHASHM-E TO BAR HALÂK-E MÂ”.**

Musica: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Feyzî?

Entriamo in un nuovo colore, quello del modo *Rehavî*; nella descrizione che ne fa Erguner: “Il suo viaggio melodico è simile a quello di *maqâm Rast*, ma si distingue per un passaggio in *maqâm Sazkar* e in *maqâm Bayati*. Inoltre, a differenza di *Rast*, esso discende una quarta sotto la propria tonica, soprattutto al momento della conclusione”.<sup>21</sup> Anche il genere, in sé, è nuovo: con lo stesso nome di *yürük semâî* si indica sia un genere vocale, composto su di un ciclo ritmico in 6/8, sia il solo ciclo ritmico in 6/8 appartenente

---

Rauf Yekta Bey come la base della musica ottomana. (...) *Rast* è un modo ascendente e inizia dalla nota *rast* che è allo stesso modo il suo grado di apertura e di conclusione.” Cfr. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 231.

21 Cfr. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 232.



alla famiglia dei *semâi* della quale si è già detto. In quanto genere vocale, uno *yürük semâi* è organizzato su quartine composte secondo le regole della versificazione *kit'a*: quattro versi per strofa dei quali il primo non comporta una rima interna. Musicalmente, i primi due versi (e un eventuale passaggio di *terennüm*) vengono cantati su di una data melodia; il terzo verso (*meyan*) ne esce, modificandola, o facendo una breve modulazione di *maqâm*; il quarto verso riprende la melodia dei primi due, arricchendola di eventuali sillabe *nonsense* secondo il procedimento del *terennüm*. Una curiosità: il ciclo ritmico *yürük semâi* è stato messo più volte in relazione con il valzer, senza che sia chiaro se siano stati gli ottomani, giunti alle porte di Vienna, ad aver influenzato i viennesi o, viceversa, se sia stato il valzer a influenzare il mondo ottomano.

Il testo attribuito a Feyzi (XV sec.) canta:

***Gar siyah inchonin bovad chashm-e to bar halâk-e mâ***

*Se i tuoi occhi, per me, sono nera sentenza di morte*

*della terra ch'io sono gli amanti faranno un collirio.*

*Le tue labbra di miele voleva, il poeta che lascia la vita:*

*è lo Spirito Santo, tu guarda, che a noi dà la morte.*

**9) MÂHÛR TAKSÎM.** Reza Mirjalali, liuto a manico lungo *târ*, Selman Erguner, viola

Per introdurre i prossimi brani, composti in *maqâm Mâhûr*, viene qui proposto un *taksîm* in Duo suonato da due strumenti abbastanza periferici nella tradizione ottomana: si tratta del liuto a manico lungo *târ*, strumento principe della musica d'arte persiana del *radîf*, il cui suono luminoso dà a queste registrazioni un gusto tutto orientale, e la *viola* europea, che nella sua variante detta *viola d'amore*, oppure *sine keman*, secondo quanto scrive l'abate veneziano Giambattista Toderini (1728-1799), rapiva i musicofili





della corte ottomana già ai tempi del sultano Selim III (1789-1808), sotto le dita sapienti del virtuoso moldavo Miron, e, prima di lui, del greco Yorgi.<sup>22</sup>

**10) MÂHÛR PEŞREV (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8).** Musica: Gâzi Giray Khan, 1554-1607

Introdotti dal *taksîm* in Duo, entriamo nel mondo di *maqâm Mâhûr*.<sup>23</sup> E ritorniamo a quel Gâzi Giray, khan tataro, già incontrato nel brano 6 del CD 1. Questo brano è presente nella già citata raccolta di Cantemir, al n. 207, tratto che ne rafforza l'attribuzione di là dalla tradizione orale. Del *Peşrev* in quanto genere si è già detto più sopra; il brano viene eseguito in registro di *mansûr*, e, nella trascrizione di Erguner, va notata la struttura del brano: I *hâne*, *mûlazîme*, *teslîm* e II *hâne*, conclusa la quale si ritorna a *mûlazîme*, e al *teslîm* conclusivo.

Una nota di sfuggita al nome del *maqâm* che, in sé, evoca la relazione con il mondo persiano, nel quale *Mâhûr* è ancor oggi il nome di un modo (*dastgâh*) tra i più suonati, mentre è quasi sparito nella storia della musica ottomano-turca moderna.

22 Sul successo della viola d'amore alla corte ottomana (e su alcuni suoi esiti nella musica contemporanea), cfr. Giovanni De Zorzi e Pierpaolo Pontarollo, "Tracce fresche di una viola d'amore", in *Per Archi*, anno XI, n. 8-9, Lucca, LIM, 2016: 132-133.

23 Secondo Erguner: "È un *maqâm* discendente (...) Inizia il suo viaggio sull'ottava acuta con il suo Gerdâniye, dando così l'occasione di scoprire *maqâm* Nişâpur sul suo VI grado, Hüseynî; torna però ripetutamente a Gerdâniye come se non volesse perdersi in *maqâm* Nişâpur. Va infine verso la sua conclusione facendo piccole pause su di un *maqâm* pressoché dimenticato ai nostri giorni che si chiama "Tebrizî" e che di fatto è un Rast discendente tranne che per una terza più larga, data da Dik Segâh. Al momento della sua conclusione esso discende sino a Hüseynî Aşîrân per ricordare quel Nişâpur che aveva presentato all'inizio del suo viaggio." Cfr. Kudsî Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 241.





## 11) **MÂHÛR KÂR (USÛL HAFÎF, 32/4) “GOL BI ROKH-E YÂR KHOSH NABÂSHAD”.** Musica: 'Abd-ul Qâdir Marâghî; testo: Hâfiz

Ascoltiamo qui un ultimo *kâr* attribuito a Marâghî, anch'esso in *maqâm Mâhûr* ed eseguito in registro di *sûpurde*. Del genere si è già detto più e più volte, così che si propone una analisi formale della composizione: il brano inizia con due sezioni (*bend*) di otto battute l'una, tutte in *terennûm*, che il M° Erguner fa eseguire dalle voci sole, a *cappella*. L'ensemble entra al gran completo (*tutti*) solo a battuta 17 sul primo verso *Gol bi rokh-e yâr khosh nabâshad* “Senza gota d'amico non è il fiore gran cosa” che proviene dalla raccolta (*Divân*) del poeta di lingua persiana Hâfiz. Il *terennûm* ritorna poi per quattro nuovi *bend* di otto battute l'uno (da battuta 33 sino a 65) quando viene affrontato il secondo verso di Hâfiz “*bi bâde bahâr khosh nabâshad*”, “non è la primavera senza vino gran cosa”. Dopo un nuovo *bend* di otto battute, da battuta 73 inizia il *meyan* tutto condotto in *terennûm* sul registro acuto (*tiz*) per tre *bend* di 24 battute complessive. Due nuovi versi di Hâfiz *jân naqd-e mohaqqar-ast hâfêz* “La vita tua, poeta, è soldo senza pregio” / *az bahr-e nesâr khosh nabâshad*, “offrirla in sacrificio non è certo gran cosa” occupano i due *bend* conclusivi di otto battute l'uno, dopo di che si ritorna al lungo *terennûm* che va da battuta 33 a 72 e che serve, qui, da *finale*. Fuori dagli artifici musicali messi in opera dal compositore, il testo nella sua interezza canta:

### ***Gol bi rokh-e yâr khosh nabâshad***

*Senza gota d'amico non è il fiore gran cosa;  
non è la primavera senza vino gran cosa.  
Radure verdeggianti, anelli di giardino,  
non sono senza volto d'anemone gran cosa.  
La vita tua, poeta, è soldo senza pregio:  
offrirla in sacrificio non è certo gran cosa.*





## 12) *MÂHÛR SAZ SEMÂÏSI (USÛL AKSAK SEMÂÏ, 10/8 E YÛRÛK SEMÂÏ, 6/4)*. Musica: Gâzî Giray Khan

La tradizione ottomana attribuisce a Gâzî Giray Khan questo *Mâhûr Saz Semâisi*, qui eseguito in registro di *mansûr*. Come si è già avuto modo di dire, il termine *saz semâi* indica un genere esclusivamente strumentale (*saz*) composto perlopiù nel ciclo ritmico (*usûl aksak semâi* (10/8). Questo particolare *Mâhûr Saz Semâisi* è strutturato in quattro stanze (*hâne*); a ogni stanza segue il ritornello (*teslîm*), mentre la quarta ed ultima stanza (*hâne*) cambia il ciclo ritmico (*Usûl*) adottando uno *yûrûk semâi* (qui in 6/4) e viene ripetuta due volte, accelerandone il tempo. Dallo *yûrûk semâi* dell'ultima stanza si ritorna al *teslîm* in *aksak semâi* che funge da *finale*. Questo brano gentile conclude serenamente il nostro viaggio nello spazio e nel tempo tra le musiche delle corti da Herat ad Istanbul sino a Venezia, e da qui...al vasto mondo degli amanti della musica.

Giovanni De Zorzi



## FROM HERAT TO ISTANBUL MUSIC AS INTANGIBLE HERITAGE

Many remains of ancient civilisations now enrich our museums thanks to the passion and work of archaeologists, ethnologists and historians, and it is an honour and a pride for nations and private collectors to be able to include such a precious legacy in their collections. But although music is also a sign of these same ancient civilisations, because of its intangible nature it is not honoured with the same interest it deserves. And yet the art of music is the only art that can convey the tastes, the aesthetics, the emotions and the ideas that men have shared over the course of their history. If there were the will, it would be possible for music, in the hands of artists worthy of the name, to once again become a living culture, capable of uniting past and present. Such “intangibility” also has its advantages, if one considers that palaces, cities and architectural monuments of the past have fallen into ruin while their intangible values, which were shared in those same places, are still conveyed from one generation to another as *tradition*.

Since the West invaded the world with colonialism, let's say from the seventeenth century on, Western countries have become an object of admiration and an example because of the riches they have accumulated and their technical developments, and it is because of this example and this admiration that Western civilisation has become a global civilisation. Non-European societies have thus found themselves stripped of their cultural heritage and closed in the political geography as it is drawn today.

If it may now be said that a regional popular culture exists for all peoples, it must also be noted that, widening the range, there are also musical works whose composers, musical forms and, when they are sung, the poet authors of their lyrics, are known. Such works *do not belong* to a precise re-





gion or a precise people, and it is a serious mistake to consider them in this way. The Classical, Renaissance, Baroque, Romantic and Contemporary musical periods reflect the history of Europe, its social, religious, philosophical and literary history. In the same way, the composers who belong to the above mentioned epochs make up an elite inheritance.

Other non-European peoples have also given rise to works that could be admired by all art lovers, but nevertheless, because of a lack of economic means, known political problems and a lack of cultural institutions able to appreciate this musical legacy (especially regarding the Islamic world), entire generations are now unaware of their own arts, especially music and literature, which flourished in their civilisations, in the culture of which they are part. As long as this legacy does not emerge from a nationalist and regional dimension and does not rather take on a universal dimension, it will be condemned to disappear.

As a musician and researcher, I am convinced of the need to save this music from every ethnic and folklore consideration and to convey, rather, the grandiose dimension of these artistic works that belong to different epochs and civilisations. Having performed various forgotten or abandoned musical works at numerous concerts and in various recordings in different formats, I contend that this music is not music to be kept under a showcase in museums, but is live, living music. The Ensemble Bîrûn, which I founded thanks to the support of the Fondazione Giorgio Cini, has allowed many young people to discover the abandoned repertoire of the world of the *maqâm*. I have thus proposed a different theme each year, such as the Armenian composers, the *mafiûrûm* of the Sephardic Jews and the works of Petraki (Petros Peloponnesios), and in 2017 I tried to make the music that came out of the palaces of Herat in the fifteenth century relevant today. Such a repertoire resounded throughout the Khorasan and the Middle East and





was the main source of cultured, Ottoman, classical music; and it is worth being discovered by the world of music and the artistic circles of today.

## Abd al-Qâdir Marâghî and Herat

It is evident through the life and works of Marâghî that the world of art was closely connected from Herat to Istanbul and from Herat through to Baghdad and India between the fifteenth and sixteenth centuries.

Marâghî was born in the second half of the fourteenth century, possibly in 1360, in the city of Maragha, the current Azerbaijan, at the time under the Turco-Mongol rule of the Jalarid dynasty. According to what he himself says in his *Maqasid al-Alhan* (“Purports of music”), his father, Ibn Ghaybi, encouraged him to learn music to be able to enhance his recital of the Koran. He thus moved to Tabriz at an early age, to Jalaride Sultan Uways and his sons, Sultans Hussein and Ahmad. Here he was celebrated for having composed a work (*Nobat-i Muretteb*) consisting of a composition for every day of the month of Ramadan, and for the payment he received for this composition: 100,000 gold dinars. He was encouraged by the sultan to compose various works during this period of peace in Tabriz.

After the taking of Tabriz by Timûr, better known in the West as Tamerlane<sup>24</sup> (1336-1405), Marâghî fled to Baghdad with Sultan Ahmad. But their escape was short lived, because Baghdad fell in 1393, besieged by Timûr. In the massacres that followed the taking of the city, Marâghî was spared, as were all the other artists and intellectuals in the city, and sent to Samarkand, Timûr’s capital. Marâghî was received here with great respect and always treated with all honours by Timûr and his sons during his life

<sup>24</sup> Tamerlane is the Latin form of the Persian Timûr-e Leng or Timûr “the lame”. Along with this more well known one, his Turco-Mongol name, Timûr Barlas, must also be remembered, which indicates the Turkish clan he belonged to. (ed. note)







at the court. The emperor later sent him to Tabriz to the court of his son. But here rumours arose about the son's debauched life and his frequent drunkenness, such that, seized by anger, Timûr decided to go in person to Tabriz where he condemned his son's entire entourage to death. But when the moment came to sentence Marâghî, the latter began to recite/chant the Koran. Thanks to the beauty of his voice, Timûr's terrible anger, well known and feared throughout the world, was appeased.

In 1407 Timûr's son, Shahrukh, took over from his father at the head of the empire and moved the capital from Samarkand to Herat, in today's Afghanistan. Marâghî was again taken to the new capital along with the entire circle of artists and intellectuals who lived in the court. Here he composed his *Jâmi al-Alhan* ("Collection of melodies"), which he dedicated to Sultan Shahrukh. Finally, in 1435, Marâghî fell victim to the plague that struck the city.

His works were transcribed into European notation in recent times by the Ottoman musicologist Rauf Yektâ Bey (1872-1935) and played for the first time by the ensemble of my father, Ulvi Erguner (1924-1974). At present twenty-two compositions by this great musical figure remain, along with some treatises that have been and still are of primary importance in the musical history of the current nations of Turkey, Afghanistan, Uzbekistan and India.

## Treatises by Marâghî

### *Jâmi al-Alhan*

The original, handwritten manuscript is now conserved in Istanbul at the Nuruosmaniye Library. A manuscript copy is held in the Oxford University library. In this work Marâghî gives his definition of what melody is,



explains the calculation of the musical intervals and proposes a system of dividing the octave into eighteen intervals, making analyses on the intervals of a fourth and a fifth and on their successions. The treatise includes information of organological nature, especially on the *ūd* short-necked lute, on the lyrics of some compositions and on the biographies of composers.

### *Sharh al-kitāb al-adwar*

The original manuscript is held in the Topkapı Palace Library, while a copy is held in the Nuruosmaniye Library and other copies in the libraries of Teheran and Shiraz. This is essentially a comment on the *Kitāb al-adwar* by Safi al-Dīn al-Urmawī (1230-1294), which hinges on the perception, the significance and the rules of music and offers advice for musicians.

### *Maqasid-al Alhan*

The original was found in an antiquarian bookshop by Rauf Yektā Bey (1872-1935) who, before his death, lent it to the composer İsmail Baha Süreşan (1912-1998); the treatise was then sold in London in 1985. According to the Turkish journalist Murat Bardakçı (1955-), in his *Maragah Abdülkadir* (Istanbul, Pan Yayıncılık, 1986: p. 142), the book was sold by an antiquarian of Pakistani origin, Muhammad Bashir, who is a friend of mine and now lives in Dubai. However, despite my persistent requests, Bashir has never wished to tell me the name of the buyer of this document that is so precious for the history of music. Despite the disappearance of the original, fortunately many copies are held in various libraries:

- Topkapı Palace Library, in Istanbul;
- Nuruosmaniye Library, in Istanbul;
- Astan Quds Razavi Library, in Mashad;
- Malek National Library, in Teheran;
- Leiden University Library, Holland





Much “technical” information is given in the treatise (the twelve *maqâm*, the twenty-four *shube* divisions, the mathematic calculation of the musical intervals, the system of tuning the string instruments) but it also looks at the ethics of musical meetings and the effect of melodies on men.

### *Fawa'id al-ashara*

There is an original manuscript copy in Nuruosmaniye Library, Istanbul. The book contains the definition of twelve *maqâm*, seven planets (*avâze*) and twenty-four “departments” (*shube*); the explanations of the rhythmic cycles with circular diagrams, invented by Marâghî himself, and comments on the treatises by al-Fârâbî (d. 950) and Safî al-Dîn al-Urmawî (1230-1294). There are then two other works by Marâghî, whose titles, *Ẓubdet al-adwar* and *Kenz al-Alhan*, are known but of which there is no trace.

## Sultan Husseyn Baykara di Herat

Sultan Husseyn Mirza Bayqara was born in Herat in 1438 and is the most celebrated of Timûr/Tamerlane’s descendants, who has passed into history thanks mainly to his love of the arts. Raised by his grandfather Baykara, whose name he bore, he fought for years after the death of his uncle Shahrukh to establish his authority over the entire Khorasan region. Husseyn Baykara received men of science, artists, poets and musicians in his court for thirty-seven years.

One of his childhood friends, ‘Ali Shir Navâ’î (1441-1501), wrote many works in this period in *chagatay*, a language that is still spoken by populations living in Chinese Turkestan and the region of Kharasan, in southern Kazakhstan. He wrote the *Muqamat al-lughatayn* to defend Turkish from the Persian language. Along with four collections of poetry (*divân*) he wrote many books including *Layilî wa Majnun*, on the legendary story of the two





lovers, *Shehrensiz*, which describes the beauty of the city of Herat, and a work (*Medjalis un Nefais*) with biographies of the most celebrated poets of the period. He had been engaged to supervise the public works by Sultan Husseyn Baykara, and was responsible for the construction of mosques, madrassas and caravanserais, and of the mausoleum of the Persian language Sufi poet Farid ud-Dîn 'Attâr (1140-1230) in Nishapûr.

Another person in the court of Husseyn Baykara was his Sheykh ul-Islam, the great *imam* Molla Jâmî, who was also a great musician and poet. His works *Nefehat-ul Uns*, *Djam'u Keramat al-Awliya* and *Reshaat*, all composed at Herat and dedicated to Husseyn Baykara, are still a source of reference for Sufi teaching.

Husseyn Vaiz-i Kashifi was a celebrated judge of Islamic law. He wrote two commentaries on the Koran in Persian, the *Mevahib-i Aliyye*, dedicated to Alishir Navâ'i, and the *Djevahir ul Tefsir*. He also composed a collection of poems by the celebrated Persian language Sufi poet Mevlâna Jalal-ud Dîn Rûmî (1207-1273) *Lubab-i Ma'nevi fi Intihab-i Mesnevi* and a treatise on ethics, the *Ahlak-i Muhsini*: both were offered as gifts to the sons of Husseyn Baykara. Husseyn Vaiz-i Kashifi also wrote an *Anwar-i Souheylî*, which is the rewriting of the tales of *Kalila wa Dimna* and served as a model to La Fontaine for his *Fables*.

Finally, Husseyn Baykara was himself a calligrapher and musician. His composition titled *Nol'd Bu Gönlum in maqâm nevâ* on the text by the great Sufi poet Haci Bayram Veli (1352-1429), of the city of Ankara, is one of his most popular works and I have had the pleasure and honour of playing it several times. It animated Sufi gatherings all over Turkey and Istanbul in particular for centuries. The poems of Husseyn Baykara were composed in Turkish *chagatay*, and were translated into Persian by Safavide Sultan Huseyin I. A copy of the work is now held at the British Museum. Another





work by Husseyn Baykara carries his name and is titled *Risale-i Huseyin-i Baykara*. It praises the intellectual principles of his court, Molla Djami, the wisdom of 'Ali Shir Navâ'i, and then moves on to the honour that must be paid to the Sufis and the wise men that surround them, and the importance of justice, which a sultan must always respect.

Shems ad Dîn Muhammed, descendent of the great Sufi of Khorasan Bayazid Bistami, who lived in the ninth century, suggested to Husseyn Baykara that he build a mausoleum and a mosque on the site considered the tomb of the imam 'Ali, cousin and son-in-law of the Prophet, in a small village near the city of Balkh. This mausoleum and mosque erected by Husseyn Baykara were the origin of the city of Mazhar-i Sharif ("noble, sacred mausoleum"), now one of the biggest cities in Afghanistan.

\*\*\*

Music is an intangible heritage, but when it is played it becomes real and the means of recording give the possibility of materialising it.

I am very grateful to the Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) of the Fondazione Giorgio Cini of Venice, which allows us to carry out these projects and to re-establish the transmission of the intangible heritage of the civilisations that preceded us.

*Kudsi Erguner*





## THE INDIVIDUAL PIECES: GENRES AND COMPOSERS

### CD 1

**1) ACEM PEŞREV (USÛL DEVR-I KEBÎR, 28/4).** Music: Sultan Veled, 1226-1312

As is usual in the performance of these pieces of music, our journey begins with a “prelude”, in this case composed in the musical mode (*maqâm*) *Acem*.<sup>25</sup> The Persian term *pishrow* means precisely “prelude, preamble” and we can infer from its meaning that its original function was that of “opening” a convivial meeting (*majlis*); over time, according to the musicologist Owen Wright, the pleasure of listening again to a given composition would then have given rise to a sequence of appreciated pieces, and then on to the formation of one of the first suites (or, according to the musicological lexicon, “cyclical forms”) arising in the Islamic area, as the original *nûba* appearing in Baghdad in the eighth century. In the subsequent Ottoman Turkish tradition, the *peşrev* maintains this “opening” function, though exercising it in two fairly different contexts: it can be the slow and solemn “prelude” of the dervish *mevlevî* (*âyin*) ceremony, or, in the secular sense, with a more sustained tempo, can act as “prelude” to the suite (*fasıl*) developed in the court. Away from excessively strict rules, in both contexts there is a shorter variant with a faster tempo that is called *Son Peşrev* (“*Peşrev* finale”), usually in the *düyek* (8/8) rhythmic cycle, which serves to end the given cyclical form.

---

25 According to Kudsi Erguner: “As its name says, it is a *maqâm* that persists on the *Acem* sound, its VI grade. Its melodic itinerary (*seyir*) begins following the fourth interval that separates *Çargâh* from *Acem*, but always resting on the high, acute part, of a similar fourth, or rather, precisely, *Acem*. To end it uses the same melodic motif as *Bayatî*”. Cf. Kudsi Erguner, “Sulla teoria, gli intervalli e i cicli ritmici del *maqâm* ottomano” in Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, with an essay by Kudsi Erguner, Milan, Ricordi/BMG, 2010: 260.





In antiquity a *peşrev* could be divided into a large number of *hâne* (“stanzas”). During the seventeenth century, judging from the *Kûtâbu ‘Ilmî’l-Mûsiki ‘ala Vech’ al-Hurîfât* (“Book on the science of music according to alphabetic notation”) composed at the start of the eighteenth century by Dimitrie Cantemir (1673-1723), the *peşrev* was divided into three main *hâne*. Starting from 1830 it was made up of four stanzas (*hâne*) each one of which is followed by a reprise known as a *teslîm* (“return, submission”) or *mûlazîme* (“transition”). At the end of the fourth and last *hâne*, the *teslîm* is the *finale* to the *peşrev*. Usually the first, the third and the fourth stanzas (*hâne*) are composed in the given *maqâm* of the piece, while in the second stanza a modulation into another *maqâm* is possible. Furthermore, the third *hâne* of a *peşrev* is composed in the upper register. A *peşrev* can be made up of different rhythmic cycles, from the simplest to the most complex; here our *Acem Peşrev* hinges on the *Devr-i Kebîr* rhythmic cycle in 28/4 and is divided into three *hâne* of irregular length, which can be seen as a sign of its antiquity. Like the following pieces, composed in *Acem* mode, this piece was also played in the *mansûr* register, in which the *Rast* note is equivalent to the Western G.

Tradition attributes this piece to the mystical, Persian language poet Sultan Veled (Konya, 1226-1312),<sup>26</sup> son of the great poet and Sufi master Mevlâna Jalâl-ud Dîn Rûmî (Balkh, 1207-Konya, 1273), he, too, a Persian language poet and eponymous saint of the *mevlevîye* brotherhood, better known in the West as “Whirling Dervishes”. If the attribution is correct, the piece would have been composed in Konya when under Seljuk rule and would be one of the very first musical testimonies in the Turkish area. In this sense Erguner’s choice for opening this CD takes on an important meta-musical value.

---

26 Sultân Bahâ-ud-Dîn Walâd (1226-1318) composed a collection of lyrics in various metres, customarily known as *Divân*, three *Masnâvî* (the *Ibtidânâme*, the *Rebâbnâmâ* and the *Intihânâmâ*) and a prose work entitled *Maarif*.





## 2) **ACEM TAKSÎM.** Burak Savaş, violin

A very short pause separates the composition attributed to Sultan Veled from an improvisation (*taksîm*) in the same *Acem* musical mode played on the violin by the singer and violinist Burak Savaş.

This is a genre typical of Ottoman music that will recur several times in the recordings. The term comes from the Arabic *taqâsim* (literally “division”) and is translated as “improvisation”. The *taksîm* may be presented as a solo or duet improvisation, and unfold free of any restriction apart from its own independent rules of formulation and development linked to the melodic progression, to the “journey” (*seyûr*) of the musical mode. If inserted in a suite, however, the *taksîm* can serve various functions: as introduction (it will then be spoken of as *baş taksîm*), ending (*son taksîm*), or a middle position (*ara taksîm*), as in this case, where it has a dual role: it allows a solo moment within a group performance and, in agreement with its etymological meaning of “division, break” can separate one part of the suite from the other, or join them, often modulating from a starting *maqâm* and reaching an arrival *maqâm*, in which the next piece is usually composed.

## 3) **ACEM KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “BOT-I DÂRAM KE GERD-E GOL ZE SONBOL SÂYEBÂN DÂRAD”.** Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî, Maragheh, 1360? - Herat, 1435; lyrics: Hâfiz, Shiraz, 1315-1390)

This third piece also presents a genre that will recur several times in these recordings: the Persian term *kâr* literally means “work” and designates one of the very first formal Ottoman genres, of clear Persian-Timurid derivation. The *kâr* is a genre of a “high” nature, long, elaborate and based on complex rhythmic cycles. It is structurally divided into different sections called *bend*, in turn completed by a *terennüm*. This term seems to derive from the Arabic *renem* and to indicate “making melody”: indeed, a *terennüm* is made up of melodies on nonsense syllables (e.g. *dir dir ten ni, ten ni, ten-nen-ni, or tâ-nâ-de-re-dim*), or on terms with redundant poetic meanings







(*cânum, mârim, sultânnum, gel efendim*). In the Byzantine tradition<sup>27</sup> and in the classical music of the *maqâm*, such vocal passages on nonsense syllables based on the metric of the lyrics *infarscisco* (stuff)<sup>28</sup> the lyrics themselves and allow the composer to develop the melody beyond the words.<sup>29</sup>

The Ottoman Turkish tradition has conserved various *kâr* that are attributed to the composer, musicologist and musician ‘Abd ul-Qadir Marâghî (d. 1435), presented above by Erguner. From these first aural examples, the subsequent Ottoman music required that the sung lyrics of a *kâr* be in Persian, and, in this sense, it is significant that the sung lyrics of this *kâr* in *Acem* mode come from the poetic collection (*divân*) of the great Hâfiz of Shiraz (1315-1390). Later, from the end of the sixteenth century, the Ottoman *kâr* diversified from the Persian Timurid by the use of different *Usûl* (“rhythmic cycles”) differing from one another in each section (*bend*) of the composition and by the many modulations from one *maqâm* to the other from one section to the other.

Beyond the technical aspects, the lyrics sing:

***Bot-i dâram ke gerd-e gol ze sonbol sâyebân dârad***

*Which parasol a hyacinth holds, my idol, around the rose,  
and has spring in its features, which defeats even the vermilion flowers.  
By God, I set the meal before you, compel it please to do me justice,*

27 The various *terîem* may be listened to on the previous CD of the Bîrûn Ensemble, conductor Kudsi Erguner, *I compositori greci del maqâm ottomano/The Greek Composers of the Ottoman Maqâm*, Udine, Nota Edizioni, 2017.

28 Although this verb now evokes only gastronomy and the stuffing of food, it must be remembered that in late medieval France and England the term *farce* was used to indicate musical phrases inserted between *Kyrie* and *Eleison* in the litanies, as also to designate the sentences in vernacular French placed in the Latin lyrics when the Epistles were sung. The term *farce* later began to be used to indicate those improvised and playful interludes that the very best actors inserted into the sacred drama.

29 For this reason, as on the previous *Bîrûn* CDs, the translator, in this case Stefano Pellò, will not include the lines of nonsense syllables that “stuff” the lyrics.





*because he made libation with others, and with me is a surly drunk.  
How can I forgive fate? Here the bandit invades the city,  
the poet grieves until death, and yet has the sweetest lips.*

**4) ACEM SAZ SEMÂÏSI (USÛL AKSAK SEMÂÏ, 10/8 AND YÛRÛK SEMÂÏ, 6/8).** Music: al-Fârâbî, Fârâb, 872?-Damascus, 951

The fourth part of this section composed in the (*maqâm*) *Acem* musical mode is a piece attributed to the great philosopher and musicologist al-Fârâbî (Fârâb, 872?-Damascus, 951), renamed Alfarabius by the authors of medieval Scholasticism. Although Fârâbî's fame is due mainly to his philosophical work, he is also the central ring of the musicologists of the so-called first "Islamic-Arabic" musical period: al-Kindî (c. 801-c. 866), al-Fârâbî (d. 951) and 'ibn-Sinâ (or Avicenna, d. 1037). Fârâbî's importance as a musicologist is due mainly to his *Kitâb al-mûsîqî al-kabîr* ("Grand book on the science of music") and his two successive treatises on rhythm and the rhythmical cycles, the *Kitâb al-iqâ'at* and the *Kitâb ihsâ' al-iqâ'at*. Fârâbî began drafting his first treatise at the request of Abû Ja'far Muhammad ben al-Qasem Karkî, the vizier of the caliph al-Razî (d. 940), who wanted to learn the science of music according to the ancient Greek theories and, in this sense, the work is placed as a hinge between the musicological theories of the ancient Greek world and the newly born Islamic world.

In the Ottoman Turkish tradition, the term *saz semâi* indicates an exclusively instrumental genre (*saz*) consisting of one of the rhythmical cycles called *semâi*, but in most cases in *aksak semâi* (10/8). Like the *pesrev*, it is structured in four stanzas (*hâne*), more rarely in five stanzas; each stanza is followed by a reprise (*teslîm*), while the fourth and last stanza (*hâne*) changes the rhythmic cycle (*usûl*) adopting the dancing *yürük semâi* (6/8). It is a fairly common practice to repeat the last stanza twice, gradually speeding it up. The *yürük semâi* of the last stanza marks the return to the *teslîm* in *aksak semâi*, which acts as the piece's *finale*. Because of the change in the rhythmic cycle,





the overall atmosphere of the piece also changes, becoming graceful and light compared to the, at times slightly over elaborate, embedding of the *aksak semâ*.

This piece was transcribed by Ulvi Erguner (1924-1974), *ney* flute soloist, composer, director of *Istanbul Radyo Evi* (“House of Istanbul Radio”) and the father of our artistic director Kudsi Erguner. There is at least one other piece in the Ottoman Turkish tradition attributed to Fârâbî, entitled *Rast Dû Şems* and transcribed by the Turkish musicologist Refik Fersan (1883-1965) from a manuscript in *hamparsun notası*, the notation system created by the Armenian monk Hampartzum Limonciyan (1768-1839),<sup>30</sup> which preceded the use of Western notation on the staff. Regarding similar transcriptions made in the first decades of the twentieth century, it must be noted, with Kudsi Erguner, that the sources of such early pieces were not only manuscripts but also the oral tradition, transmitted from teacher to teacher according to the learning system known as *meşk*. In this sense musicologists and musicians like Refik Fersan himself or Rauf Yektâ Bey (1871-1935), both pupils of important teachers, were at the same time oral sources for these transcriptions and transcribers.

The musical form in which these pieces have come down to us certainly seems to follow more recent conventions, which could not have been of reference in the far-off tenth century. But this shows, if anything, a different concept of philology existing then, similar, on the other hand, in the West, to the Baroque or Renaissance insertions that may be present in a Romanesque church. Away from philological purism and doubt, it seems interesting to note the existence of these pieces still being played, demonstrating the vitality of a tradition.

---

30 Cf. *Ensemble Birîn*, conducted by Kudsi Erguner, *Compositori armeni nella music classica ottomana/Armenian Composers of Ottoman Music*, Nota edizioni, Udine, 2014, CD: 490.





### 5) **HÜSEYNÎ TAKSÎM.** Ahmet Faruk Ayaz, Christos Barbas, ney flutes

Here we have a particular *taksîm* played as a duet, in which the soloist plays on the *bourdon* (*dem* or *denkeş*) held by his partner. But the *bourdon*, as heard in this piece, may be “mobile” and so can move from time to time, in such a way that the *taksîm* can progress as on an endless melodic journey (*seyîr*), in which the various parts of the *maqâm* are shared. In this particular *Hüseynî Taksîm* the two young ney flute (*mansûr* size) soloists alternate in the (*maqâm*) *Hüseynî* musical mode, thus introducing the composition that follows, composed in this same mode.<sup>31</sup> This intention is reinforced towards the end of this improvised duet by the entrance of a frame drum, which marks the *düyek* (8/8) rhythmic cycle in which the first beat of the piece that follows is composed. The latter is in this way doubly introduced, both modally and rhythmically.

### 6) **HÜSEYNÎ PEŞREV (USÛL ZENCİR, 8/8, 10/8, 12/8, 16/8).**

Music: Gâzî Giray Khan, 1554-1607

The name Gâzî Giray Khân indicates different members of the same family, which governed Crimea in different periods. Indeed, from the start of the fifteenth century, the “Golden Horde” divided into three khanates. In 1430 the khanate of Crimea arose under the leadership of another *hajji* Giray Khan, while shortly after, in 1445 and 1466, the two khanates of Kazan and Astrakhan were founded. In any case, various pieces were transmitted under the name Gâzî Giray Khân, soldier (*gâzî*) and tatar minister (*khân*) of Crimea, who lived between the sixteenth and seventeenth centuries. Some of these, like this one, come from an authoritative source,

<sup>31</sup> According to the description made of it by Kudsi Eguner: “It is an ascending and descending *maqâm*. (...) It is a double journey of Uşşâk: it is an ascending and descending *maqâm* because it starts going towards the high register from its V grade (Hüseynî) but then returns to travel in Uşşâk starting from its I grade, Dügâh.” Cf. Kudsi Eguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 255.





the *Kütâbu 'Ilmi'l-Mûsiki 'ala Vech' al-Hurûfât* (“Book on the science of music according to alphabetic notation”) composed at the start of the eighteenth century by the Moldavian prince Dimitrie Cantemir (1673-1723), who attributes this piece (No. 188 in his collection, entitled simply *Hüseynî*)<sup>32</sup> to “Tatar Khan”, in this way emphasizing, at the same time, the Tatar ethnic group, the role of khan and the position of “classical” that the piece had already won at the time Cantemir’s treatise was written.

The *Peşrev* as genre has already been mentioned above, and here the division of the piece into three single stanzas (*hâne*) must be noted in passing; but that which must especially be noted is the extraordinary formal artifice of the rhythmic cycle used, called *Ẓencir*, which makes this the masterpiece that probably intrigued Cantemir himself: indeed, *Ẓencir* is a rhythmic cycle made up of the sum of various other cycles; in the first stanza (*hâne-i evvel*), for example, there is a first bar in 8/8, followed by a second in 10/8, then a third in 12/8, a fourth in 14/8 and a fifth in 16/8. The game starts again from the beginning and incessantly repeats every five bars, section by section of the entire piece, which is here played in the *mansûr* register. The beauty of the melody, expressed almost everywhere in the high tessitura register (*tiz*) of *maqâm Hüseynî*, along with the peculiarity of the *Ẓencir* rhythmic cycle, prompted Cantemir to transcribe the composition and attach it to his treatise for the joy of all.

**7) HÜSEYNÎ KÂR (USÛL MUHAMMES, 32/4) “SHÂHÂ ZE  
LOṬF AGAR NAẒAR-I SUY-E MÂ KONI”.** Music: ‘Abd-ul Qâdir  
Marâghî; lyrics: attributed to Hâfîz

The *kâr*, a “high”, solemn genre of Timurid derivation, which the successive Ottoman tradition required always to be composed to lyrics in Persian, has already been discussed in the notes for the third piece. The

---

32 Cf. Owen Wright, *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations. Part I: Text*, London, School of Oriental and African Studies, SOAS Musicology Series, 1992: 403-404.





considerable length of this one, played in the *mansûr* register, the abundant presence of the *terennüm*, which ensures that the poetic lyric in itself is begun only at bar 21, but especially the melody that skilfully rises and falls by linked levels in *maqâm Hüseynî* must here be noted. The lyrics traditionally attributed to Hâfiz sing:

***Shâhâ ze loţf agar nazar-i suy-e mâ koni***

*All we would need, oh sovereign, is a kind look:*

*it is a balm that cures every broken heart.*

*We are weak and old, needy and afflicted:*

*in the name of God see to the needs of the aged!*

**8) NEVÂ ILÂHI “N’OLDU BU GÖNLÜM” (USÛL DÛYEK, 8/8).**

Music: Huseyn Baykara, Herat, 1469-1506; lyrics Hacı Bayram Veli, Ankara, 1352-1429

On this journey through the early music of the courts from Herat to Istanbul, this piece is an erudite detour into a new musical genre: indeed, it is not a piece of art music, linked to a court, as has been the case up to here, but an *ilâhi* (lit. “divine, for God”), genre of a devotional nature, often expressed in the form of a love poem, which can come from quite different social spheres and, therefore, can use a very different poetic and musical language according to its provenance. In most cases (as in this), an *ilâhi* is based on a poetic lyric composed by a Sufi teacher; musically, the *ilâhi* is here composed according to the canons of refined, art music, applied to a lyric of a mystical, loving nature.

The main reason for including this piece in our journey is the attribution of this *ilâhi* to Huseyn Baykara (1469-1506), the sultan of that Timurid Herat already described by Erguner, which over the centuries was a kind of mythical centre for Ottoman artists who referred to it when indicating the roots of their art: for the miniature the work of the great Bihzâd (c. 1450-





c. 1535)<sup>33</sup> was the reference, for music that of Marâghî, which probably still resounded in the Baykara court after the death of the maestro, while for poetry the model was the *çagatay* work in Turkish of the great Mîr Ali Şîr Navâ'î (1441-1501). In particular, according to the historian Cornell Fleischer,<sup>34</sup> the relationship that linked Navâ'î and Baykara, the former the teacher, the latter the pupil, was of reference in the Ottoman world in which many sultans, often under pseudonyms, dabbled in poetry and the arts under the guidance of a famous artist of the period. In any case, even two centuries after the death of Baykara, the Ottoman historian Evliyâ Çelebi (1611-1684) mentions on several occasions an unspecified “*fasl* by Huseyn Baykara”,<sup>35</sup> of which no trace remains. But this particular *ilâhî* in *maqâm nevâ*, entitled “*N'oldu Bu Gönüm*”, to the lyrics of the Sufi teacher Bayram Veli (1352-1429), who lived in the current Ankara, is still played today. The fact that Baykara should have composed music in Herat to the lyrics of a Sufi maestro who lived many thousands of kilometres away demonstrates the circulation of ideas in a vast area united by the same aesthetic references. It must be noted that Hacı Bayram Veli was born in the province of Ankara, where his mausoleum stands and is still visited today. He was a disciple of the Sunni Sufi Way (*tariqa*) known as *Halvetiye*, of the sheik Erdebili, father of Shah Ismail, who was the founder of the Safavid dynasty and Iranian Shiitism. The followers of Hacı Bayram Veli gave rise to a Way (*tariqa*) that, in his honour, was called Bayramî.

The *ilâhî* is formally quite simple and playing it twice, from start to finish, allows Hacı Bayram Veli's lyrics to be sung entirely. But Kudsi

33 The miniaturist school of Herat and the legendary Bihzâd, of reference from the Ottoman world to the Indian Moghul one, reappears in the novel by Orhan Pamuk, *My Name is Red*, USA, Alfred A Knopf, 2001. The more recent Kunal Basu, *The Miniaturist*, Phoenix, 2003, focuses on his (fictionalised) life.

34 Cornell H. Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire. The Historian Mustafa Ali (1541-1600)*, Princeton, Princeton University Press, 1986: 186.

35 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung), 1996: 39.





Erguner's arrangement has put an expedient into play, which consists of here creating a bourdon played by plucked instruments and percussion and, on this, having the singer Abdurrahman Düzcan improvise as in a *gazel*, that improvised and unmeasured vocal genre typical of the Ottoman Turkish tradition, which requires great vocal mastery. In a *gazel*, the artist normally chooses a composition taken from the classical literature known as "of the *divân*, or taken from one of those collections (*divân*) composed in Persian or Osmanlı supported by the difficult classical prosody called *arûz*; he then begins to freely work it out in a given musical mode (*maqâm*) trying to set up a distinctive melody for each couplet. If it is restricted to a quatrain, as is usual, the singer adopts the procedure already seen, which consists of performing the first two verses in a given *maqâm*, to then modulate in the third verse (*meyan*), and return with the fourth verse to the initial *maqâm*.

The lyrics sing:

### **N'oldu bu gönlüm**

*What became of my heart, whatever became of my heart?!  
It is full of troubles, of sufferings for You, this heart,  
and of longing lights up, my heart is parched  
it burns and returns burning and breath, and relief, my heart.*

*If it really is an excess of scorching heat, it is though in the ardour of Truth  
That my heart burns, and imbibes a sanguine tincture  
Of love; in the depth it finds, in itself it rediscovers  
Its happy breath, it has caught it well, my heart.*

*I am Bayram, here and now, this is the time of Festivity,<sup>36</sup>  
It is a moment of Festivity, of Friend to Friend,  
With acclaim the praise rises, in solemn delight  
To the Friend be festive, here and now, and joyful, my heart.<sup>37</sup>*

36 There is a pun here: Bayram, the name of the author, means "Festivity".

37 Translation from the Ottoman Turkish by Giampiero Bellingeri.







## CD 2

### **1) NİHÂVEND TAKSÎM.** Hasan Kiriş, tanbûr long-necked lute, Reza Mirjalali, târ long-necked lute

We now hear a very short *taksîm* in *maqâm Nihâvend*, played in the *mansûr* register, and immediately followed by the instrumental piece (*saz*) that closes the first salutation (I *selâm*) of the *âyin* in *maqâm Pencgâh* (see below). The function of the *taksîm* is here to prepare the modulation towards the *Sûpürde* register, in which the Rast note is equivalent to the central C of the staff, like the transition from the *Devr-i Hindî* rhythmic cycle (7/8) to the *Ezfer* rhythmic cycle (9/4) of the second salutation (II *selâm*).

### **2) PENCĠÂH AYIN İKİNCİ SELÂM (USÛL EVFER, 9/4) “SİMINZAQANÂ SANGDELÂ LÂLE ‘EZÂRÂ” FROM THE SECOND SALUTATION OF THE MEVLEVÎ DERVISH CEREMONY (ÂYIN-I ŞERİF) IN MAQÂM PENCĠÂH.** Music: anonymous; lyrics Jâmî, Herat, 1414–1492

The mevlevî dervish ceremony called *âyin-i şerif*<sup>38</sup> is the longest (about an hour) and most elaborate cyclical form of classical Ottoman music. Without taking the cantillation of the Koran and the various invocations into consideration, the musical framing of an *âyin*, come down to us more or less intact from the seventeenth century, consists of: *Na‘at-i Mevlâna; Baş Taksîm; Peşrev; I selâm; II selâm; III selâm; IV selâm; Son Peşrev; Son Yürük Semâi; Son Taksîm*. At present there are about forty *âyin-i şerif* composed in different *maqâm*, and in this vast musical corpus three anonymous *âyin* called *beste-i kadim* (“ancient compositions”), hypothetically dated to the start of the sixteenth century, occupy a pre-eminent position. These are the in-

38 *âyin* means “ceremony, rite”; *âyin-i şerif* “noble ceremony”. The terms *muqâbala* or *mukabele* (“meeting, confrontation”) and, naturally, the original *samâ‘*, in the Turkish sense *sema*, (“listening, audition, spiritual concert”) are also recorded.



complete *âyn* in *maqâm düğâh* and *hüseynî* and the *âyn* - complete - in *maqâm Pencâh* from which this piece comes. The *maqâm* called *Pencâh* is a musical mode that is common in early compositions but has more or less fallen out of use in modernity; its antiquity can be inferred from its Persian name (literally “fifth position”), which refers to a period between the fifteenth and seventeenth centuries, marked by the Persian influence on the burgeoning Ottoman music.<sup>39</sup>

There is an anecdote concerning this *âyn*, probably without foundation but significant, according to which it was composed by Marâghî himself on the occasion of his visit to the Sufi centre in Konya. Most of the composers of *âyn* were, obviously, eminent mevlvî dervishes, but the interaction between the court and the Sufi centres must be noted, as already mentioned in the previous *Bîrûn* CDs. This means that many of them also worked in secular classical music and that, unlike other Sufi devotional forms of the vast Islamic world, an *âyn* is composed precisely in the refined and shared language of Ottoman art music. The transcriptions in Western notation are due mainly to the immense work of two mevlvî trained musicians and musicologists, the *ney* flute player Rauf Yektâ Bey (1871- 1935) and the *kudüm* timpanist Sadettin Heper (1899-1980).

The chosen piece comes from the second salutation of the pensive, meditative<sup>40</sup> ceremony and is thus expressed in *lento tempo*, here based on the *Evfer* (9/4) rhythmic cycle. This piece was also played in the *Sûpürde* register in which the Rast note is equivalent to the central C of the staff. The lyrics come from the last great Persian language poet of the classical period,

39 In the description that Kudsi Erguner gives of it elsewhere: “Its intervals (*perde*) are: Rast, Düğâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evc, Gerdâniye, Hüseyinî, Acem, Nim Hicâz, Puselik”. Concerning its “journey” (*seyîr*), or its melodic progression, Erguner writes: “It starts travelling as in the *maqâm* Rast but goes to visit the *maqâm Isfahan* and Rûy-i Nevâ to then end as in the *maqâm* Rast.” Cf. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 237.

40 It is said that in this second *selâm* the dervish admires the greatness of God and His creative capacity.





Molla Jâmi (Herat, 1414-1492), already presented above by Erguner, who lived in the lively cultural and spiritual milieu of Herat when it was the Timurid capital.

Jâmi's lyrics sing:

**Siminzaqanâ sangdelâ lâle'ezârâ**

*You have the silvery chin, the anemone face and a stone in the chest:  
one look alone and you caress my heart that lives in the tear.*

*Even if my worn body is far from the place you live  
day and night my heart passes there before your door.*

**3) PENGĠÂH AĠİR SEMÂÎ (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 AND YÛRÛK SEMÂÎ, 6/4) "BI TO NAFAS-I KHOSH NAZADAM KHOSH NANESHASTAM"**. Music: 'Abd-ul Qâdir Marâghî; lyrics: partly by Hâfiz

This is a new piece composed in *maqâm Pengġâh* that Ottoman tradition attributes to Marâghî, played, like the previous one, in the *Sûpürde* register but without percussion accompaniment. This *Aġır Semâî* ("Semâî lento") also belongs to the dancing family of the *semâî*, but in this case it is important to note that the piece is not instrumental (*saz*), as in the fourth piece of CD 1, but vocal, sung, and that the presence of poetic lyrics has an influence on the musical form. The *yÛrÛk semâî*, in the 6/8 rhythmic cycle, is the most widespread among the various vocal *semâî*. The quatrains of the lyrics of a *yÛrÛk semâî* are composed according to the rules of *kit'a* versification, four verses to each strophe; the first two verses (and a possible *terennüm* passage) are sung to a given melody, the third verse (*meyan*) modifies the melody or makes a brief *maqâm* modulation while the fourth verse resumes the melody of the first two, enriching it with possible nonsense (*terennüm*) syllables. As in a *yÛrÛk semâî*, in our piece four verses are chosen from a poetic composition attributed to Hâfiz of Shiraz (1315-1390).<sup>41</sup> The first two are sung

41 Only the second verse actually comes from the poet's collection (*divân*), while the first is of uncertain attribution, as the translator Stefano Pello points out.





to a given melody and embellished with nonsense syllables according to the procedure of *terennüm* ornamentation, which appears from the middle of the fifth bar (*yel le lâ, yel le lâ, tir la hâ dost, tir la hâ yel, le li hâ*). This procedure is applied in the first two sections, A and A1 of the piece. In section B, or *meyan*, the third and fourth verse of a *ghazal* by Hâfiz are sung. The modification here consists of a completely new melody but, especially, the adoption of a new rhythmic cycle, a *yürük semâi* in 6/4. The piece then goes back to a final A section in 10/8 whose melody is all in *terennüm* on nonsense syllables (*yel le lâ, yel le lâ, hey mirîm, tir yel lel li, tir la hâ dost*).

Apart from the technical convolutions the quatrain sings:

**Bi to nafas-i khosh nazadam khosh naneshastam**

*Not one cheerful breath in your absence, nor a quiet place,  
and anywhere I should sit is a flame that burns me uncomfortably.  
You left me alone, oh sovereign of beauties, and I suffer from it:  
without you this heart dies, now it is time you came back.*

**4) NIHÂVEND TAKSÎM.** Zeynep Yıldız Abbasoğlu, kanûn plucked zither,  
Hasan Kiriş, tanbûr long-necked lute

A delicate *taksîm* duet of plucked instruments played by Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *kanûn* plucked zither, and Hasan Kiriş, *tanbûr* long-necked lute, dreamily ends this section in *maqâm Nevâ*.

**5) NIHÂVEND-I KEBİR KÂR (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8)  
“GOZASHT ÂREZU AZ HAD BE PÂYBUS-E TO MÂ-RÂ”.**

Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; lyrics: attributed to Hâfiz

This *kâr* takes us into a new mode, *maqâm Nihâvend-i Kebir*, of an impassioned sentimental ethos.<sup>42</sup> The piece is here played in the *Sûpürde*

42 According to the description given of it by Kudsi Eguner: “Its journey begins on the V grade (Nevâ) on which it strolls as if it were a journey in Nihâvend and goes in this way towards its conclusion, visiting *maqâm Nihâvend* on its I grade, Rast, on which it is finally resolved.” Cf. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 246.





register but without percussion accompaniment. In this case the first two verses of the poetic lyrics are sung from the first section and then, in the middle section, the *terennüm* on nonsense syllables begins, with a nod to *maqâm Sabâ*. The third verse of the poetic lyric goes back to being sung, from bar 31 to the end, with insertions of nonsense syllables in *terennüm*.

The sung poetic lyrics are traditionally attributed to Hâfiz, but the first two verses were actually composed by the renowned Amîr Khusraw of Delhi (1253 – 1325), while the third verse is by Hâfiz.

### **Gozasht ârezu az had be pâybus-e to mâ-râ**

*The longing to place a kiss at your feet assails and defeats me,  
to bring the greeting of these eyes of mine to where you place your step.  
Go out for just a moment and strut prettily: folks will see  
the certain proof of how perfect is the creative design of God.  
Friend do not ask the poet for peace, do not ask him for sleep:  
he has never heard of one, and never had news of the other.*

### **6) NIHÂVEND-I KEBIR NAKIŞ BESTE (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8) “RUZGÂR-I BUD YÂR YÂR-E MAN”**. Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; lyrics: attributed to Hüsami, 15th century

Continuing in *maqâm Nihâvend-i Kebîr*, we now come to a new vocal genre, the *Nakış Beste*: *beste* in Ottoman means “composition”, while the term *nakış* is derived from the Persian *naqsh* and literally means “design, embroidery, embellishment”. In this case, too, to meet the needs of the voices, the brief composition is played in the *Sûpürde* register without any particular arrangements if not the *finale*, which goes back to the first four bars with a touching conclusive *corona* and *rallentando*. The lyrics, attributed to the poet by the name of Hüsami, sing:

### **Ruzgâr-i bud yâr yâr-e man**

*Once we loved each other, my friend and I,  
but heaven then overturned my life.*



*How long will you torture me, unfaithful friend?  
How long will you torture me, unfaithful friend?  
I told him I suffered, on the gallows,  
and he went away from our roof.*

**7) RAST KÂRÇE (USÛL HAFİF, 32/4) “EMSHAB KE ROKH-ASH  
CHERÂGH-E BAZM-E MAN BUD”.** Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî;

lyrics: anonymous

In a modal sense pieces 7 to 12 make up a section of their own on our journey, composed of musical modes that are similar to one another or “relations” because they all end on the *finalis* (*karar*) note of Rast, even though each has a distinct and independent modal melodic progression (*seyûn*). The section begins with this piece in the (*maqâm*) *Rast* (“correct, straight, direct”) musical mode,<sup>43</sup> of a majestic and martial ethos. There is then a new genre called *Kârçe*. The addition of the diminutive *-çe* is eloquent: it suggests a “small *kâr*”, a genre described above. In general the composer creates two distinct melodic phrases every two verses and every melody ends with a *terennüm*. This piece, with its short, repeated and martellato melodic phrases, is here played without any particular arrangements, twice from the beginning to the end in the *Sûpürde* register. The lyrics sing:

**Emshab ke rokh-ash cherâgh-e bazm-e man bud**

*His face that night  
was a lamp at my banquet.  
He showed spring  
in his cheeks, roses  
blossomed in my eyes.  
In that nest of light  
darkness was at the window.*

43 According to Kudsi Eguner: “This *maqâm* is rightly considered by the musicologist Rauf Yekta Bey as the basis of Ottoman music. (...) *Rast* is an ascending mode and begins from the note *rast*, which is at the same time its grade of opening and of conclusion.” Cf. Kudsi Eguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 231.





**8) REHAVÍ YÜRÜK SEMÂÎ (USÛL YÜRÜK SEMÂÎ, 6/8) “GAR  
SIYAH INCHONIN BOVAD CHASHM-E TO BAR HALÂK-E MÂ”.**

Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; lyrics: Feyzî?

We go into a new colour, that of the *Rehavî* mode; in the description made of it by Erguner: “Its melodic journey is similar to that of *maqâm rast*, but is distinguished by a passage in *maqâm sazkar* and *maqâm bayati*. Furthermore, unlike the *rast*, it descends by a fourth under its own tonic, especially at the moment of its conclusion”.<sup>44</sup> The genre itself is also new: the name *yürük semâî* itself indicates a vocal genre composed on a rhythmic cycle in 6/8, and the solo rhythmic cycle in 6/8 belonging to the family of the *semâî*, which has already been mentioned. As a vocal genre, a *yürük semâî* is organised on quatrains composed according to the rules of *kit’â* versification: four verses per strophe of which the first does not have any internal rhyme. Musically, the first two verses (and a possible passage of *terennüm*) are sung to a given melody; the third verse (*meyan*) comes out of it, modifying it, or making a brief modulation of *maqâm*; the fourth verse takes up the melody of the first two, enriching it with possible nonsense syllables according to the *terennüm* procedure. One oddity: the *yürük semâî* rhythmic cycle has several times been related to the waltz, but it is not clear whether it was the Ottomans, on reaching the gates of Vienna, who influenced the Viennese, or, vice versa, the waltz that influenced the Ottoman world. The lyrics attributed to Feyzî (15th century) sing:

**Gar siyah inchonin bovad chashm-e to bar halâk-e mâ**

*If your eyes are, to me, black sentence of death  
lovers will make an eyewash of the earth that I am.  
The poet that leaves life wanted your lips of honey:  
it is the Holy Spirit, look, who to us will give death.*

44 Cf. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 232.





**9) MÁHÛR TAKSÎM.** Reza Mirjalali, târ long necked lute, Selman Erguner, viola

A *taksîm* duet is presented here to introduce the next pieces, composed in *maqâm Mâhûr*, played on two fairly marginal instruments in the Ottoman tradition: the *târ* long-necked lute, which mainly relates to Persian *radîf* art music and whose bright sound gives these recordings a wholly oriental flavour; and the European viola, which in its variant known as the *viola d'amore*, or *sine keman*, according to what was written by the Venetian abbot Giambattista Toderini (1728-1799), enraptured the music lovers of the Ottoman court already at the time of Sultan Selim III (1789-1808), under the expert fingers of the Moldavian virtuoso Miron and, before him, the Greek Yorgi.<sup>45</sup>

**10) MÁHÛR PEŞREV (USÛL DEVR-I REVAN, 14/8).**

Music: Gâzî Giray Khan, 1554-1607

Introduced by the *taksîm* duet, we go into the world of *maqâm Mâhûr*;<sup>46</sup> and back to that Gâzî Giray, Tatar khan already heard. This piece is present in the already cited Cantemir collection, at No. 207, reinforcing its attribution beyond the oral tradition. Mention has already been made above of the *Peşrev* genre; the piece is here performed in the *mansûr* register and its structure, in Erguner's transcription, must be noted: I *hâne*, *mûlazîme*, *teslîm* and II *hâne*, after which it goes back to *mûlazîme*, and the conclusive *teslîm*.

45 On the success of the viola d'amore in the Ottoman court (and on some of its outcomes in contemporary music), cf. Giovanni De Zorzi and Pierpaolo Pontarollo, "Tracce fresche di una viola d'amore", in *Per Archi*, anno XI, n. 8-9, Lucca, LIM, 2016: 132-133.

46 According to Erguner: "It is a descending *maqâm* (...) It begins its journey on the acute eighth with its Gerdâniye, thus offering the chance to discover *maqâm* Nişâpur on its VI grade, Hüseynî; but it repeatedly goes back to Gerdâniye as if it did not want to get lost in *maqâm* Nişâpur. It finally goes towards its conclusion making small pauses on a *maqâm* now more or less forgotten that is called "Tebrizi" and is actually a descending Rast apart from a wider third, given by Dik Segâh. At the moment of its conclusion it descends to Hüseynî Aşîrân to recall that Nişâpur it had presented at the start of its journey." Cf. Kudsi Erguner, *op. cit.* in Giovanni De Zorzi, *op. cit.* 2010: 241.







A fleeting note on the name of the *maqâm* that, in itself, evokes the relation with the Persian world, in which *Mâhûr* is still today the name of one of the most played modes (*dastgâh*), while it has almost disappeared from modern Ottoman Turkish music.

**11) MÂHÛR KÂR (USÛL HAFÎF, 32/4) “GOL BI ROKH-E YÂR KHOSH NABÂSHAD”.** Music: ‘Abd-ul Qâdir Marâghî; lyrics: Hâfiz

We now hear a last *kâr* attributed to Marâghî, again in *maqâm Mâhûr* and played in the *sîpurde* register. Mention has been made several times of the genre, so a formal analysis of the composition is made here. The piece begins with two sections (*bend*) of eight bars each, all in *terennüm*, which Erguner has performed by unaccompanied voices, a *cappella*. The ensemble enters in full (*tutti*) only at bar 17 on the first verse *Gol bi rokh-e yâr khosh nabâshad* “Without the cheek of a friend the flower is no great thing” which comes from the collection (*Divân*) of the Persian language poet Hâfiz. The *terennüm* then returns in four new *bend* of eight bars (from bar 33 to 65), when the second verse by Hâfiz arrives “*bi bâde bahâr khosh nabâshad*”, “spring without wine is no great thing”. After a new *bend* of eight bars, the *meyan* begins from bar 73, all conducted in *terennüm* on the acute register (*tîz*) for three *bend* of 24 beats overall. Two new verses by Hâfiz *jân naqd-e mohaqqar-ast hâfez* “Your life, poet, is coin without value” / *az bahr-e nesâr khosh nabâshad*, “offering it in sacrifice is certainly no great thing” occupy the two conclusive *bend* of eight beats each, after which it goes back to the long *terennüm* from bar 33 to 72 that here serves as *finale*. Apart from the musical artifices used by the composer, the lyrics as a whole sing:

**Gol bi rokh-e yâr khosh nabâshad**

*Without the cheek of a friend the flower is no great thing;  
spring without wine is no great thing.*





*Lush clearings, rings of garden,  
without the anemone's face are no great thing.  
Your life, poet, is coin without value:  
offering it in sacrifice is certainly no great thing*

**12) MÁHÛR SAZ SEMÂISI (USÛL AKSAK SEMÂÎ, 10/8 AND  
YÛRÛK SEMÂÎ, 6/4).** Music: Gâzi Giray Khan

Ottoman tradition attributes this *Mâhûr Saz Semâisi* to Gâzi Giray Khan, here played in the *mansûr* register. As already noted, the term *saz semâi* indicates an exclusively instrumental genre (*saz*) composed mainly in the (*usûl aksak semâi* rhythmic cycle (10/8). This particular *Mâhûr Saz Semâisi* is structured in four stanzas (*hâne*); each stanza is followed by the reprise (*teslîm*), while the fourth and last stanza (*hâne*) changes the rhythmic cycle (*Usûl*) adopting a *yûriik semâi* (here in 6/4) and is repeated twice, accelerating its tempo. After the *yûriik semâi* of the last stanza, there is a return to the *teslîm* in *aksak semâi*, which acts as a *finale*. This gracious piece serenely ends our journey through the time and space of court music from Herat to Istanbul and on to Venice, and from here... to the vast world of music lovers.





L'Ensemble Birùn in concerto nel refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore.





## ENSEMBLE BÎRÛN 2017

**Kudsi Erguner** (1952), flauto *ney* e direzione musicale, direttore artistico del progetto *Bîrûn*, proviene da una famiglia di celebri solisti di questo strumento, quali il nonno Süleyman (1902-1953) e il padre Ulvi (1924-1974). Nelle oltre centodieci registrazioni pubblicate in più di quarant'anni di carriera, Erguner ha esplorato vari aspetti della tradizione musicale ottomano-turca, alternandoli a progetti inediti che lo hanno portato ad addentrarsi in nuovi territori musicali, a dialogare con solisti di altre culture musicali, oppure a collaborare con esponenti di altre arti quali Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart, Marco Ferreri, Peter Gabriel, Tony Gatliff, Marc Minkowski, Fazil Say, Lycourgos Angelopoulos, Sarkis, Bartabas, Mehmet Ulusoy. Solista e compositore musicale di fama mondiale, è autore di diversi scritti di carattere musicologico, autobiografico e filosofico. Insegna musica ottomana e teoria dei *maqâm* al CODARTS di Rotterdam. Nel 2015 è stato nominato Ambasciatore onorario dell'UNESCO e UNESCO Artist for Peace.

**Zeynep Yıldız Abbasoğlu** (1986), suonatrice di *kanûn* e studiosa di musica ottomano-turca. Ha iniziato lo studio dello strumento con Reha Sağbas. Dopo aver conseguito una Laurea Triennale (Bachelor's Degree) in Lingua e Letteratura Turca presso la Istanbul University, ha frequentato la Marmara University dove ha conseguito un dottorato di ricerca (PhD) in Islamic History and Arts. Ha continuato l'apprendimento dello strumento con il prof. Ruhi Ayangil e ha fatto parte del suo Ensemble. Ha partecipato a vari concerti e incontri accademici sia in Turchia che all'estero. Attualmente è visiting scholar alla Leiden University.

**Ahmet Faruk Ayaz** (1989), nato a Manisa, già nel 1999, a soli dieci anni, ha iniziato a suonare il flauto *ney*. Tra il 2007 e il 2012 ha frequentato il Conservatorio della Aegean University. Il suo principale interesse sono la musica e l'arte di Turchia. Ha preso parte ai progetti: *Emre İlahî'leri*, dedicato agli *ilâhî* sui versi di Yûnus Emre, e





*Manisa'nın Milli ve Manevi Büyüklere* dedicato ai padri spirituali e nazionali di Manisa. È stato per lui un onore poter collaborare con il maestro Kudsi Erguner.

**Christos Barbas** (1980) Il greco Christos Barbas (1980) ha suonato il flauto dolce sin dalla più tenera età, passando poi allo studio della musica barocca, dell'armonia e del contrappunto e ultimando nel 2002 i suoi studi di musica Occidentale. Ha poi studiato Musicologia ed Etnomusicologia (Mmus) presso il dipartimento di musica dell'università Aristotelio di Thessaloniki. Dal 2003 si è concentrato sul flauto *ney* e sulla musica classica e sufi ottomana, studiando con i grandi maestri del *Labyrinth* di Creta e, soprattutto, con Ömer Erdoğan. Le sue composizioni e il suo polistrumentismo si possono ascoltare in sette CD dei suoi due gruppi, *Yeden, Neda & Magnanimus Trio*, oppure in Duo con il principale suonatore di liuto *tanbûr* di Turchia, Murat Aydemir. Ha collaborato con artisti quali Ross Daly, Zohar Fresco, con Efrén Lopez e la sua band spagnola *L'Ham de Foc*; ha partecipato a numerose registrazioni e concerti in giro per il mondo e insegna regolarmente ai corsi del *Labyrinth*.

**Ayberk Coşkun** (1993), nato a Berlino da famiglia turca, suona già da dieci anni il liuto *'ud* in vari ensembles, strumento che ha iniziato a studiare con il grande maestro Nuri Karademirli (1950-2013). Cercando di colmare il vuoto creatosi con la scomparsa del maestro, ha insegnato egli stesso liuto *'ud* e teoria musicale a Berlino sino agli inizi del 2016. Oltre alle sue attività musicali, ha conseguito una laurea triennale (*Bachelor*) in Economia; attualmente sta continuando i suoi studi in Economia, su temi che riguardano la sostenibilità economica, e in Musicologia all'Università Humboldt di Berlino.

**Giovanni De Zorzi** (1964), ha iniziato il suo percorso nella musica come sassofonista; nel 1997 si è dedicato interamente al flauto *ney*, strumento che ha studiato principalmente con Kudsi Erguner, e, allo stesso tempo, ha iniziato un percorso nell'Etnomusicologia che l'ha portato a conseguire laurea universitaria, D  A e dottorato di ricerca (PhD) in questa disciplina. Dopo aver insegnato nei Conservatori





musicali di Padova e Vicenza, dal dicembre 2011 è docente di Etnomusicologia all'Università "Ca' Foscari" di Venezia. È autore di numerose pubblicazioni musicologiche su svariati temi di area ottomana, persiana e centroasiatica. Organizza diversi eventi culturali. Musicalmente è attivo come solista o con l'*Ensemble Marâghî* con il quale sta registrando il secondo CD.

**Abdurrahman Düzcan** (1986), nato ad Istanbul, dal 2008 al 2013 ha studiato al Conservatorio statale (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) dell'Istanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) di Istanbul con grandi maestri della musica classica e religiosa ottomana, quali Dursun Çakmak, Mustafa Doğan Dikmen, Hafız Mustafa Başkan. Ha poi conseguito un Master in musica religiosa alla Marmara University di Istanbul. Attualmente continua i suoi studi di Musicologia all'Università di Vienna.

**Selman Erguner** (1990), figlio del maestro di flauto *ney* Kudsi Erguner, Selman è cresciuto studiando il *ney* e la musica del *maqâm* con il padre, così come la *viola* e la musica classica occidentale presso il Conservatoire Municipal "Jean Philippe Rameau" del Sesto Arrondissement di Parigi. Dopo aver conseguito una Laurea in Storia all'Université Sorbonne di Parigi, ha vinto una borsa di studio e ha studiato chitarra al Calarts, in California, USA. Attualmente suona e compone musica per vari generi, dal jazz al rap, alla musica da film e alla musica turca.

**Çağlar Fidan** (1994), nato in Turchia, a Balikesir, nel 2012 si è iscritto al Conservatorio statale (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) dell'Istanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) di Istanbul. Nel 2014 è stato solista ospite nel coro presidenziale di musica classica turca. Dal 2015 ha lavorato alla Turkish Radio and Television Corporation (TRT).

**Hasan Kiriş** (1990), nato ad Osmaniye, nel 2015 si è diplomato al Conservatorio statale (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) dell'Istanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) di Istanbul. Da allora è stato solista di liuto a manico lungo *tanbûr* al CRR





Turkish Music Ensemble; cantante e suonatore di *tanbûr* per la piece teatrale *Huzur* dell'Istanbul State Theater. Ha suonato in Turchia, Australia, India, Italia, Grecia e Azerbajjan. Attualmente è docente di *tanbûr* al Conservatorio dell'Istanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) di Istanbul.

**Giannis Koutis** (1985), nato a Cipro ha studiato *úd* in Grecia sotto la direzione del virtuoso Haig Yazdjian. Ha poi conseguito un diploma con Lode in musica liturgica bizantina al Conservatorio nazionale di Atene. Ha quindi ottenuto un diploma in chitarra classica al Conservatorio Pythagorio di Atene, un diploma equivalente a questo presso la Royal School of Music (UK) e il diploma ABRSM Grade 8 con Lode sotto la direzione del noto compositore Costas Grigoreas. Nel giugno 2016 ha concluso un master (Master on Music/Oud performance) in musica ottomana al CODARTS di Rotterdam, sotto la direzione del maestro Kudsi Erguner (UNESCO Artist for Peace). Attualmente vive a Cipro dove svolge attività di musicista professionista, insegnante e ricercatore. Ha una intensa vita musicale che lo porta in giro per il mondo come solista o con rinomati maestri quali Kudsi Erguner, Ross Daly, Omar Farouk Tekbilek.

**Reza Mirjalali** (1989), nato a Teheran si è dato alla musica sin dalla più tenera età. A sette anni ha iniziato ad imparare il tamburo a calice *tombak* e il liuto a manico lungo *târ* sotto la direzione del padre, il maestro Shahram Mirjalali. In virtù del suo talento, ha iniziato a dare concerti sin dall'età di quattordici anni e, parallelamente, dall'età di diciassette anni, ad insegnare lo strumento. Nel 2017 si è laureato alla CODARTS University of Arts di Rotterdam. Mentre studiava, in questi anni ha dato diversi concerti in varie parti del mondo e sta per uscire un suo nuovo CD.

**Victor Navarro García** (1987), nato in Spagna, ad Almería, il suo primo incontro con la musica è stato al Conservatorio della sua città, dove ha preso lezioni di pianoforte classico. In quegli anni è entrato a far parte come percussionista di un ensemble di musica Rinascimentale: è cominciata così la sua transizione ver-





so le percussioni, studiando con maestri quali Glen Velez, Zohar Fresco o Yshai Afterman. Dopo aver concluso i suoi studi orientalistici e giornalistici, è stato ammesso al Conservatorio della CODARTS University of Arts di Rotterdam nella sezione di musica turca-ottomana.

**Burak Savaş** (1995), nato a Manisa, a dieci anni ha iniziato a suonare il violino; nel 2013 ha iniziato a studiare canto tradizionale e violino al Conservatorio statale della Aegean University, diplomandosi nel 2017. Attualmente canta nel coro statale di musica tradizionale di Izmir (İzmir State Traditional Turkish Music Chorus).

**Ibrahim Ethem Uçar** (1996), nato a Konya, ha studiato Ingegneria civile alla Selçuk Üniversitesi di Konya. Ha studiato musica con Ahmet Çalşır e ha preso lezioni di liuto *tambûr* da Musa Kazım Tığhoğlu. Collabora con Ahmet Çalşır nel Konya Tasavvuf Music Ensemble. Dal 2014 al 2016 ha lavorato come solista nella Konya Music Association.







**Kudsi Erguner** (1952), *ney* flute and musical direction, musical director of the *Bîrûn* project, is from a family of famous soloists of this instrument: his grandfather Süleyman (1902-1953) and his father Ulvi (1924-1974). In over 110 recordings published over a more than forty-year career, Erguner has explored various aspects of the Ottoman Turkish musical tradition, alternating these with original projects that have led him into new musical territories, to communicate with soloists of other musical cultures and to work with exponents of other arts such as Peter Brook, Bob Wilson, Carolyn Carlson, Maurice Béjart, Marco Ferreri, Peter Gabriel, Tony Gatloff, Marc Minkowski, Fazil Say, Lycourgos Angelopoulos, Sarkis, Bartabas and Mehmet Ulusoy. A world famous soloist and composer, he is the author of various writings of a musicological, autobiographical and philosophical nature. He teaches Ottoman music and *maqâm* theory at the CODARTS in Rotterdam. In 2015 he was nominated honorary ambassador of Unesco and Unesco Artist for Peace.

**Zeynep Yıldız Abbasoğlu** (1986) *Kanûn* player and scholar of Ottoman Turkish music. She began studying the instrument with Reha Sağbaş. After taking her Bachelor's Degree in Turkish Language and Literature at Istanbul University, she attended Marmara University where she gained a research doctorate (PhD) in Islamic History and Arts. She continued learning the instrument with Ruhi Ayangil and joined his Ensemble. She has played in various concerts and taken part in academic meetings in Turkey and abroad. She is currently a visiting scholar at Leiden University.

**Ahmet Faruk Ayaz** (1989) Born in Manisa, he had already begun to play the *ney* flute at the age of ten. He attended the Conservatory of the Aegean University from 2007 to 2012. His main interests are Turkish art and music. He has taken part in the following projects: *Emre İlahî'leri*, dedicated to the *ilâhî* on verses by Yûnus Emre, and *Manisa'nın Millî ve Manevî Büyüklere* dedicated to the spiritual and national fathers of Manisa. It was an honour for him to be able to work with the maestro Kudsi Erguner.



**Christos Barbas** (1980) The Greek Christos Barbas (1980) has played the recorder since an early age, then moved on to the study of Baroque music, harmony and counterpoint, ending his studies of Western music in 2001. He then studied Musicology and Ethnomusicology (Mmus) in the music department at Aristotelio University, Thessaloniki. Since 2003 he has concentrated on the *ney* flute and on Ottoman Sufi and classical music, studying with the great masters at the Labyrinth in Crete and, especially, with *Ömer Erdoğan*. His compositions and playing of many instruments can be heard on seven CDs made by his two groups, *Yeden Neda* and the *Magnanimus Trio*, or in duets with the main *tambûr* lute player in Turkey, Murat Aydemir. He has worked with artists like Ross Daly and Zohar Fresco and with Efrén Lopez and his Spanish band *L'Ham de Foc*; he has taken part in numerous recordings and concerts around the world and teaches regularly in the *Labyrinth* courses.

**Ayberk Coşkun** (1993), born in Berlin to a Turkish family, has been playing the *'ūd* flute in various ensembles since the age of ten, an instrument he began studying with the grand master Nuri Karademirli (1950-2013). Seeking to fill the gap left by the death of his teacher, he began teaching *'ūd* flute and musical theory himself in Berlin from the start of 2016. In addition to his musical activities, he took a bachelor's degree in Economics and is currently continuing his studies in Economics, on subjects concerning economic sustainability, and Musicology, at Humboldt University, Berlin.

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





**Abdurrahman Düzcan** (1986) Born in Istanbul, he studied at the State Conservatory (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) at İstanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) from 2008 to 2013 with the great masters of Ottoman religious and classical music Dursun Çakmak, Mustafa Doğan Dikmen and Hafız Mustafa Başkan. He then took a Masters in Religious Music at Marmara University in Istanbul. He is now continuing his studies in Musicology at Vienna University.

**Selman Erguner** (1990) Son of the *ney* flute maestro Kudsi Erguner, Selman grew up studying the *ney* and the music of the *maqâm* with his father, along with the viola and classical Western music at the Conservatoire Municipal “Jean Philippe Rameau” in the 6ème Arrondissement of Paris. After graduating in History at the Université Sorbonne in Paris, he won a scholarship to study guitar at Calarts in California, USA. He currently plays and composes music in various genres, from jazz to rap and film and Turkish music.

**Çağlar Fidan** (1994) Born in Balıkesir, Turkey, enrolled in the State Conservatory (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) at İstanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) in 2012. In 2014 he was guest soloist in the presidential choir of classical Turkish music. Since 2015 he has worked at the Turkish Radio and Television Corporation (TRT).

**Hasan Kiriş** (1990) Born in Osmaniye, he graduated from the State Conservatory (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) at İstanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.) in 2015. Since then he has been a *tanbûr* long-necked lute soloist with the CRR Turkish Music Ensemble; and a singer and *tanbûr* player for the *Huzur* theatre piece at the Istanbul State Theatre. He has played in Turkey, Australia, India, Italy, Greece and Azerbaijan. He is currently teaching *tanbûr* at the Conservatory of İstanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü.).

**Giannis Koutis** (1985), was born in Cyprus and studied *úd* in Greece under the direction of the virtuoso Haig Yazdjian. He graduated with a first-class degree in Byzantine liturgical music at the National Conservatory of Athens. He then



gained a diploma in classical guitar at the Pythagorio Conservatory in Athens, an equivalent diploma from the Royal School of Music (UK) and the ABRSM Grade 8 first-class diploma under the supervision of the renowned composer Costas Grigoreas. In June 2016 he completed a Masters (Master of Music/Oud performance) in Ottoman Music at the CODARTS in Rotterdam, under the direction of the maestro Kudsi Erguner (UNESCO Artist for Peace). He currently lives in Cyprus where he is engaged in the intense activities of a professional musician, teacher and researcher. He has a busy musical life that takes him around the world as soloist or with renowned maestros like Kudsi Erguner, Ross Daly and Omar Farouk Tekbilek.

**Reza Mirjalali** (1989) was born in Teheran and devoted himself to music from a very early age. He began learning the *tombak* goblet drum and the *târ* long-necked lute when he was seven under the guidance of his father, the maestro Shahram Mirjalali. In virtue of his talent, he began giving concerts at the age of fourteen, and alongside, from the age of seventeen, to teach the instrument. In 2017 he graduated at the CODARTS University of Arts in Rotterdam. In the years he was studying he gave various concerts in different parts of the world and is about to bring out a new CD.

**Víctor Navarro García** (1987) Born in Almería, Spain, his first meeting with music was at the State Conservatory in his city, where he took lessons in classical piano. In those years he joined a Renaissance music ensemble as percussionist, thus beginning his move towards percussion, studying with teachers like Glen Velez, Zohar Fresco and Yshai Afterman. After completing his Orientalism and Journalism studies, he was admitted to the CODARTS Conservatory at the University of Arts in Rotterdam, in the Ottoman Turkish section.





**Burak Savaş** (1995) Born in Manisa, he began playing the violin at the age of ten; in 2013 he began studying traditional song and violin in the State Conservatory at the Aegean University, graduating in 2017. He currently sings in the Izmir State Traditional Turkish Music Chorus.

**Ibrahim Ethem Uçar** (1996) Born in Konya, he studied Civil Engineering at Selçuk Üniversitesi in Konya. He studied music with Ahmet Çalışır and took lessons on the *tanbûr* lute from Musa Kazım Tığhoğlu. He works with Ahmet Çalışır in the Konya Tasavvuf Music Ensemble. He worked as a soloist in the Konya Music Association from 2014 to 2016.





## Musiche delle corti da Herat a Istanbul Music of the Courts from Herat to Istanbul

### ENSEMBLE BÎRÛN 2017

**Kudsi ERGUNER** - *Direzione artistica e flauto ney / Musical direction and ney flute*

*Zeynep Yıldız ABBASOĞLU* - cetra su tavola *kanûn / kanûn* plucked zither

*Ahmet Faruk AYAÇ* - flauto *ney*, voce, percussioni / *ney flute, voice and percussion*

*Christos BARBAS* - flauto *ney* e voce / *ney flute and voice*

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

*Giovanni DE ZORZI* - flauto *ney / ney flute*

*Abdurrahman DÜZCAN* - voce e percussioni / *voice and percussion*

*Selman ERGUNER* - viola, flauto *ney / viola, ney flute*

*Çağlar FIDAN* - voce / *voice*

*Victor NAVARRO GARCÍA* - percussioni / *percussion*

*Hasan KIRIŞ* - liuto a manico lungo *tanbûr / tanbûr* long-necked lute

*Giannis KOUTIS* - voce e liuto a manico corto 'ûd / *voice and ûd short-necked lute*

*Reza MÎRĴALALĪ* - liuto a manico lungo *târ / târ* long-necked lute

*Burak SAVAŞ* - voce e violino / *voice and violin*

*Ibrahim ETHEM UÇAR* - voce / *voice*

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

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

Traduzione inglese/English translation: *David Graham*

Traduzione dei testi poetici/Translation of the poetic texts: *Stefano Pellò dal persiano / Stefano Pellò from Persian. Giampiero Bellingeri dal turco-ottomano per Nevâ İlâhî "N'oldu bu gönliüm"/Giampiero Bellingeri from the Turkish-Ottoman of Nevâ İlâhî "N'oldu bu gönliüm"*

Progetto grafico: *Giuliano Michelini - LuckyDesign Associates*

Impaginazione: *Linda Fierro*

Stampa: *Luce - Udine*

ISBN 9788861631762





*block* **nota**

CD BN 567

© © 2018

NOTA  
P.O. BOX 187  
33100 UDINE  
tel. +39 0432 582001  
[www.nota.it](http://www.nota.it)  
[info@nota.it](mailto:info@nota.it)



*intersezioni* **MUSICALI** CD IM08

Series editor *Giovanni Giuriati*

ISTITUTO INTERNAZIONALE  
DI STUDI MUSICALI  
COMPARATI



FONDAZIONE  
**GIORGIO CINI**

**Fondazione Giorgio Cini**  
**Isola di San Giorgio Maggiore**  
**30124 Venezia**  
[musica.comparata@cini.it](mailto:musica.comparata@cini.it)  
[www.cini.it](http://www.cini.it)



*pagina incollata*

