



INDICE/CONTENTS

| | |
|---|----|
| Il Bîrûn Veneziano | 6 |
| di Giovanni De Zorzi e Giovanni Giuriati | |
| Il sufismo nel mondo islamico. | 14 |
| di Kudsi Erguner | |
| I singoli brani: generi e compositori. | 24 |
| di Giovanni De Zorzi | |
| <i>Ensemble Bîrûn 2018.</i> | 77 |



| | |
|--|----|
| The Venetian Bîrûn | 10 |
| by Giovanni De Zorzi and Giovanni Giuriati | |
| Sufism in Islamic World | 46 |
| by Kudsi Erguner | |
| The Individual Pieces: Genres and Composers | 54 |
| di Giovanni De Zorzi | |
| <i>Ensemble Bîrûn 2018.</i> | 82 |





CD INDEX

- 1) *RÂST İLÂHI* “ÇÜNKI BILDİN MÜMİNİN KALBINDE BEYTULLAH VAR”; *USÛL DÛYEK* (8/8) versi: Seyyid Nesîmî (1369-1417);
musica: Sheyh ul-Islam Esad Efendi (1570-1625)
ZAVIL İLÂHI, “YÂR YÛREĞİM YÂR GÖRKİ NELER VAR” *USÛL SOFYAN* (4/4) versi: Yunus Emre (1240?-1321?); musica: Anonimo
- 2) *MÂHÛR NEFES* “KURULDU CEM ERKÂN AÇILDI ERLER ETTİ İKTIDA” *USÛL DÛYEK* (8/8) testo e musica attribuiti a Güncî Baba (?)
EVIC NEFES, “GEL GEL YANALIM ATEŞ-I AŞKA” *USÛL AKSAK* (9/8) versi: Seyyid Nesîmî (1369-1417); musica: Anonimo
- 3) *PENÇGÂH NEFES* “DERDIM ÇOKTUR HANGİSİNE YANAYIM” *USÛL DÛYEK* (8/8) versi: Pir Sultân Abdal (1480-1550); musica: Anonimo
HÜZZAM NEFES “KÂF U NUN HITÂBİ İZHÂR OLMADAN” *USÛL DÛYEK* (8/8) versi: Edib Harabî (1853-1917); musica: Anonimo
- 4) *NEY TAKSÎM İN MODO (MAQÂM) HİCÂZ*.
Andriana Achitzanova Petala, flauto ney
- 5) *HİCÂZ İLÂHI* “EY GARİP BÛLBÛL DİYARIN KANDEDİR?” *USÛL DÛYEK* (8/8) versi: Niyâzi Mısrî (1618-1694); musica: Ali Şîrügâni Dede (XIX secolo)
- 6) *HİCÂZ NEFES* “ZÛMRE-I NACİLERİZ BENDE OLUP HAYDERE”, *USÛL CURCUNA* (10/16) versi: Hilmi Dede (? -1908); musica: Anonimo
- 7) *KEMENÇE TAKSÎM İN MODO (MAQÂM) HÛSEYNÎ*
Dimitrios Maragakis, viella kemençe
- 8) *HÛSEYNÎ İLÂHI*, “BU MATEMDE OLAN DERE DİLE HİCRANE DEVA OLMAZ”, *USÛL EVSAT* (26/8) versi: Fasîh Ahmed Dede (1611-1699);
musica: Anonimo
HÛSEYNÎ NEFES “MEDED SENDEN MEDED SULTÂNİM ALI” *USÛL DÛYEK* (8/8) versi: Dervîş Tefvîk (XIX secolo); musica: Anonimo





- 9) *HÜSEYİNİ NEFES* “*BILMEM NE HAL OLDU BANA*”, *USÛL DEVR-I HINDÎ (7/8)* versi: Bahreddin Dede (XIX); musica: Anonimo
HÜSEYİNİ NEFES “*YÜZÜN GÖRDÜM DEDİM ELHAMDÜLILLAH*”
USÛL AĞIR DUYEK (8/4) versi: Seyîd Nesimî (1369-1417); musica: Anonimo
- 10) *NEVÂ NEFES*, “*BEN YÜRÜRÜM YÂNE YÂNE*” *USÛL DÜYEK (8/8)*
versi: Yûnus Emre (1240?-1321?); musica: Selahaddin Pinar (1902-1960)
- 11) *UŞŞAK NEFES*, “*AH, BEN MELÂMET HIRKASINI KENDİM GIYDIM EĞNİM*” *USÛL DÜYEK (8/8)*
versi: Seyîd Nesimî (1369?-1417?); musica: Anonimo
- 12) *TANBÛR TAKSÎM IN MODO (MAQÂM) NEVESER*
Mert Sel, liuto a manico lungo tanbûr
- 13) *NEVESER NEFES* “*ÂLEM YÜZÜNE SALDI ZİYÂ ÂL-I MUHAMMED*”,
USÛL YÜRÜK SEMÂÎ (6/4) versi: Raşid Ali Efendi (?-1894); musica: Anonimo
NIHAVEND NEFES, “*HAK'DIR ALLAH'IM MUHAMMED MAHİM*”
USÛL AKSAK (9/8) versi: Münir Baba (?); musica: Sahibi Meçhul (?)
- 14) *ÛD TAKSÎM IN MODO (MAQÂM) DUGÂH*
Nazeer Abdulhai, liuto a manico corto 'ûd
- 15) *DUGÂH NEFES* “*AMENNA SÖYLEDİK IKRAR EYLEDİK*” *USÛL SOFYÂN (4/4)* versi: Mir'atî (?); musica: Süleyman Erguner Dede (1902-1953)
- 16) *SABÂ NEFES* “*AYNAYI TUTTUM YÜZÜME ALI GÖRÜNDÜ GÖZÜME*”
-*RAKIS- USÛL AKSAK (9/8)*
versi: Mehmet Ali Hilmi Dede Baba (1842-1907); musica: Anonimo
SABÂ NEFES “*EŞREFOĞLU AL HABERİ*” *USÛL AKSAK (9/8)*
versi: Hasan Dede Baba (XVI); musica: Anonimo





IL BÎRÛN VENEZIANO

Questo CD presenta all'ascoltatore i risultati della settima edizione di *Bîrûn*, il seminario annuale di alta formazione in musica classica ottomana diretto dal maestro Kudsi Erguner. Il seminario tenutosi nell'aprile 2018 era intitolato: “I *Nefes* delle confraternite sufi Bektâshî di Istanbul e dei Balcani”. Il CD, sesto 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 precedenti: Ensemble *Bîrûn* (dir. Kudsi Erguner), *Compositori alla corte ottomana* (2012), *Compositori armeni nella musica classica ottomana* (2013), *I maftirîm e le opere degli ebrei sefarditi nella musica classica ottomana* (2015), *I compositori greci del maqâm ottomano* (2016), il doppio CD book *Musiche delle corti da Herat a Istanbul* (2017). I testi poetici cantati nelle varie registrazioni sono sempre stati tradotti per l'occasione, e molto spesso per la prima volta, in italiano da studiosi o da





docenti dell'Università Ca' Foscari di Venezia, quali Giampiero Bellingeri, Matthias Kappler, Piergabriele Mancuso, Stefano Pellò e Gaia Zaccagni ai quali si aggiungono per quest'edizione Giuseppina Turano, per l'albanese, e Marija Bradaš, per il bosniaco: 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.





Questo CD-book, in particolare, è dedicato alle composizioni musicali sorte tra i dervisci della confraternita detta *Bektâshîye*. Hâcî Bektâsh (1209?-1271?), il misterioso santo *sufî* eponimo della Via, sembra essere giunto in Anatolia da Nishâpur, nell'attuale Iran nordorientale, allora centro culturale e spirituale di quella vasta regione storica detta Khorasân. La *Bektâshîye*, in seguito, ebbe un ruolo importante nella storia ottomana, ben tratteggiato nelle pagine di Kudsi Erguner, ed assunse una particolare importanza in area balcanica, nella quale sono attivi ancor oggi molti suoi centri in Romania, Serbia, Kosovo, Croazia, Slovenia, Albania, Macedonia, Bulgaria e Ungheria. In questo senso è significativo l'inserimento di alcune *mersîye* (lamentazioni) composte in albanese e in bosniaco, quasi a ribadire la koinè geo-culturale *Bektâshî*. In particolare il CD si dedica al genere poetico e musicale di argomento spirituale sorto tra i *Bektâshî* detto *Nefes* (soffi), analogo ma differente dai repertori di carattere spirituale detti *Ilâhî* in altre confraternite sufi. I brani provengono per la maggior parte da trascrizioni effettuate dal comitato di ricerche del Conservatorio di Istanbul diretto da Rauf Yektâ Bey (1871-1935), musicologo, suonatore di flauto *ney* ed egli stesso derviscio *Mevlevî*, in una raccolta intitolata *Bektaşî Neşesleri* (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1933).

Compressivamente, le composizioni di questo 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 *Kîz*, nel quale la nota *rast* equivale al 'La' euro colto, e in registro di *Bolâhenk*, nel quale la nota *rast* equivale al 'Re' euro colto. I brani sono presentati secondo la consuetudine che prevede: nome del modo, genere, primo verso del testo cantato (se il brano è vocale), ciclo ritmico e, quando possibile, gli autori del testo così come della musica.





Il progetto di quest'anno si è svolto in convenzione con il CODARTS Rotterdam University of the Arts e il Conservatorio della İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) di Istanbul che hanno contribuito inserendo il progetto nei loro piani didattici e sovvenzionando i viaggi dei partecipanti provenienti dalle loro istituzioni, consentendo in questo modo di formare un gruppo più numeroso di borsisti. La maturità dei giovani solisti, così come il numero e la qualità delle molte candidature ricevute negli anni, sembrano voler testimoniare come questa sia una musica ancora ben viva e amata, e non, come viene spesso considerata, un repertorio unicamente storico e museale. In questo senso, di là da un progetto scientifico ed artistico, le composizioni qui raccolte sono intese anche come una nuova fonte di piacere musicale per tutti noi, ascoltatori e suonatori.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati





THE VENETIAN BÎRÛN

This CD presents the results of the seventh edition of Bîrûn, an annual advanced workshop in Ottoman classical music directed by Kudsi Erguner. Held in April 2018, the workshop was entitled “The *Nefes* of the Sufi Bektâshi Brotherhoods in Istanbul and the Balkans”. The CD is the sixth from the Bîrûn project to be included in “Intersezioni Musicali”, a series of publications that the Intercultural Institute for Comparative Music Studies (IISMC) at the Fondazione Giorgio Cini promotes in cooperation with the publisher Nota Edizioni. The aim of the series is to make available the results of some of the Institute’s most significant projects to a wider audience than the direct participants in IISMC activities on the Island of San Giorgio in Venice.

Begun in 2012, the IISMC project Bîrûn is organised into six stages: an international call to apply for six scholarships that receives a huge response; a study day coordinated by Giovanni De Zorzi at the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) at Ca’ Foscari University, Venice, to explore the connections between the culture and music of the specific theme; a week of residential workshops under the direction of Kudsi Erguner; a public concert that presents the results of the residential work and, finally, when standards are sufficiently high, the publication of a CD, edited by Giovanni De Zorzi and published by Nota Edizioni in the IISMC series “Intersezioni Musicali”. The previously published Ensemble Bîrûn CDs (dir. Kudsi Erguner) are *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) and *Music of the Courts: from Herat to Istanbul* (2017). The sung poetic texts have always been translated for our publications by scholars from the Department of Asian and North African Studies (DSAAM) at





Ca' Foscari University, Venice, such as Giampiero Bellingeri, Matthias Kappler, Piergabriele Mancuso, Stefano Pellò, Gaia Zaccagni and, for this edition, also Giuseppina Turano (translations from Albanian) and Marija Bradaš (Bosnian). We are deeply grateful to them for their invaluable work making it possible 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 known by a Persian term as the *Enderûn*. This part of the building hosted a music school, called the *Enderûn-i Hümayûn*, in which many Ottoman musicians and composers were trained. The term *Bîrûn* referred to the external part of the palace and, more in general, to the “outskirts” or “periphery” of the city and empire. 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 or 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.” It seems significant, then, that on the grounds of its thousand-year relations with Byzantium/Constantinople/Istanbul, today Venice appears to be this kind of periphery.

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 the extensive remarks in the booklets of the previous CDs, we can say such music is: modal, microtonal, monophonic, heterophonic, and based on complex rhythmic cycles.





This particular CD booklet is devoted to musical compositions that arose among the dervishes of the brotherhood called Bektâshîye. Hâcî Bektâsh (1209? -1271?), the mysterious Sufî saint, eponymous with the Way, seems to have reached Anatolia from Nishâpur (in what is now north-eastern Iran), once the cultural and spiritual centre of the vast historical region called Khorasân. The Bektâshîye later played an important role in Ottoman history (see Kudsi Erguner's well-outlined description below) and became particularly important in the Balkans, where many of its spiritual centres are still active in Romania, Serbia, Kosovo, Croatia, Slovenia, Albania, Macedonia, Bulgaria and Hungary. In this sense, the inclusion here of some *mersîye* (lamentations) composed in Albanian and Bosnian significantly highlight the Bektâshî geo-cultural koine. In particular, the CD is dedicated to the poetic and musical genre of a spiritual nature called *Nefes* (literally “breaths”) that developed among the Bektâshî. This genre is similar but nonetheless different from the repertoires of a spiritual character called *Îlâhî* in other Sufî brotherhoods. Most of the pieces come from transcriptions made by an Istanbul Conservatory research committee led by Rauf Yektâ Bey (1871-1935), a musicologist, *ney* flute player and *Mevlevî* dervish, and published in a collection entitled *Bektaşî Nefesleri* (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1933).

In general, the music for these CDs are traditionally presented according to their modal similarities and in a suite (*fasıl*) form with improvised interludes (*taksîm*). Compositions are prevalently performed in the *kız* register, in which the note *rast* is equivalent to the Western ‘A’, and in the *bolahenk* register, in which the note *rast* is equivalent to the Western ‘D’. In the booklet, each composition is presented according to customary indications: name of the mode, genre, rhythmic cycle, first verse of the song





text (if it is a sung piece), and, when possible, the author of the poetic text and the composer.

This year's workshop was held in cooperation with the CODARTS Rotterdam University of the Arts and the İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Conservatory, which contributed by including the project into their educational programmes and subsidising participants' travel from their institutions, thus allowing a larger group of scholarship-holders to be formed. The maturity of the young soloists, as well as the number and quality of the applications received over the years, testifies to how this is still very lively, greatly loved music, and not, as is often thought, a historic repertoire confined to museum archives. In this sense, in addition to the scholarly and artistic project, the compositions collected here are also intended as a new source of musical pleasure for all of us – both performers and listeners.

Giovanni De Zorzi, Giovanni Giuriati





IL SUFISMO NEL MONDO ISLAMICO

La scomparsa del profeta Muhammad, nel 632 d.C., pose la questione della sua successione, che fu fonte di innumerevoli polemiche e conflitti. Già al tempo del quarto califfo¹ ‘Alī (‘Alī ibn Abī Tālib, 599-661) si giunse infatti alla guerra tra fedeli e compagni del profeta. ‘Alī, cugino, genero del profeta e guida spirituale (*imam*) della primissima comunità dei credenti, fu costretto a lasciare il proprio incarico a Mouaviye² (Mu‘awiya ibn Abi Sufyan, 603-680) e questo portò alla nascita della dinastia Omayyade che, per proteggere il proprio potere, non esitò a commettere degli assassinii contro la stessa famiglia del profeta: il quarto califfo ‘Alī e suo figlio Hasan (Hasan ibn ‘Alī ibn Abī Tālib, 624-669) furono infatti assassinati, così come avvenne più tardi al secondo figlio di ‘Alī, Hussein (Al-Ḥusayn ibn ‘Alī ibn Abī Tālib, 626-680) massacrato a Karbala, presso Baghdad, nel 680. Nel frattempo, grazie alle sue conquiste, il mondo islamico avanzava e diveniva un vasto e ricco impero mentre la pietà e l’ingenuità dei primi fedeli si affievolivano.

Risale a quei tempi e a quei fatti tragici la divisione del mondo islamico: da una parte i sunniti, che si richiamano alla tradizione (*sunna*) del profeta; dall’altra parte gli sciiti, che rifiutano l’autorità spirituale dei discendenti della famiglia Omayyade e seguono la discendenza della famiglia del profeta; in una terza posizione stanno i Khawarij (i dissidenti), i quali rifiutano sia gli *imam* che i califfi. In seguito lo Sciismo si divise ulteriormente,

1 Il termine arabo *khalīfa* può essere tradotto come “successore, vicario”. Nel corso della storia del mondo islamico esso ha poi assunto un significato più temporale, politico, simile all’occidentale “monarca”, ed un ulteriore, particolare, significato nel sufismo, nel quale un *khalīfa* è un “delegato”, un “rappresentante” di un dato maestro spirituale. (N. d. C.)

2 Qui e in seguito, nel corso di queste pagine, abbiamo affiancato il termine espresso nell’originale secondo la dizione turca dal m.o Erguner, alla corrente dizione arabo persiana. (N. d. C.)





a seconda di quale dei discendenti del profeta veniva seguito come guida spirituale (*imam*); sui primi sei tutti concordavano, e questi erano 'Alì, i suoi due figli Hasan, Hussein, e dopo di loro 'Alì ibn-Hussein (noto anche come Zayn al-'Ábidín, 658-713), Muhammad al-Bâqir (676-731) e Ja'far al-Şâdiq (702-765). La separazione inizia a partire dal settimo *imam*: secondo gli Ismailiti il settimo *imam* fu Ismail ben Ja'far (719/722- 762), uno dei due figli di Ja'far al-Şâdiq, mentre lo Sciismo affermatosi come religione ufficiale durante la dinastia Safavide (1501-1736), ritiene che la linea di discendenza passi per l'altro figlio di Ja'far al-Şâdiq, ossia Musa al-Kâzim' (745-799), e ha sviluppato una catena di discendenza spirituale che considera dodici *imam*, l'ultimo dei quali, l'*imam* Mahdî, apparirà alla fine dei tempi come ultimo successore del profeta. Se fino al XV secolo si trattava solo di una separazione politica, con la nascita dell'impero Safavide questa concezione divenne la base teologica dello Sciismo iraniano, detto anche Duodecimano, giunto sino ai giorni nostri.

A questi conflitti si aggiunse la questione della conversione all'Islam di tutti quei popoli non arabofoni, detti quindi 'apprendisti' (*acem*), e dei loro apporti filosofici e culturali, così come anche dei loro dubbi, dei quali non vi era stata questione nel primo circolo di fedeli che circondavano il profeta in vita.

In questo periodo di confusione, tra il VII e l'VIII secolo, alcuni uomini della seconda generazione divennero degli esempi di pietà, di fede vissuta, e vengono considerati i primi *sufi*. Dall'XI secolo si organizzarono poi delle confraternite (*tarîqat*) che prendevano dei *sufi* come maestri di riferimento: le comunità che si riferivano a maestri del mondo arabo vennero dette Baghdadî, mentre quelle che si riferivano a maestri del mondo non arabo (*acem*) vennero dette Khorasanî. Ebbene la tradizione della confraternita Bektâshî si riferisce al maestro Hajji³, o Hacı, Bektâsh Veli (1209?-1271?)

³ Hajji, oppure, alla turca, Hacı, è il titolo onorifico che si dà a chi ha compiuto il pellegrinaggio rituale obbligatorio (*hajj*, alla turca *hac*) alla Mecca, durante il mese del pellegrinaggio. (N.d.C.)





che si ricollega alla linea di discendenza iniziatica dei sufi del Khorasân, nella quale si distinguono Yusûf Hamedanî (Yusûf Hamadanî, 1048-1140), Ahmed el Yesevî (Khoja Ahmad Yasawî, 1093-1166), Lokman Perende (XII), Seyh Ebul Vefâ (?-1107).

Hajji Bektâsh e la confraternita *Bektâshî*

Di Hajji Bektâsh Velî (1209? – 1271?) si hanno ben poche informazioni. Le tre fonti di informazioni, più o meno affidabili, sono la sua agiografia in lingua persiana, il *Vilayet Name* e le due raccolte di suoi scritti, in lingua araba, intitolate *Maqalat* e *Kitâb-i Fevaid*. Secondo la leggenda agiografica, egli sarebbe stato un discendente del profeta, e quindi un *Seyyid*; fu poi discepolo del maestro Lokman Perende, lui stesso discepolo di Ahmed Yesevî, successore del maestro Yusûf Hamedanî.

L'invasione dei mongoli guidati da Gengis Khan portò verso l'Anatolia, governata allora dai Selgiuchidi, popolazioni provenienti dal Khorasân storico composte soprattutto da tribù turkmeni nomadi: per pagare le gravose imposte che esigevano i mongoli, il sultano selgiuchide Giyaseddin Keihusrev (? – 1246) fu costretto ad esigere dalla popolazione delle imposte altrettanto ingiuste: di fronte a simili ingiustizie si levarono delle rivolte guidate dal maestro sufi Baba Ilyas, delegato (*khalîfe*) di Seyyid Ebu'l Vefa, fondatore della confraternita *vefâiye*, che porta il suo nome. Gli insorti erano composti soprattutto da turkmeni nomadi e da membri di altre confraternite sufi, dervisci Qalenderî o Hayderî. Baba Ilyas, in seguito, fu “divinizzato” dai suoi seguaci e considerato quasi come un nuovo profeta, detto per questo “Baba Rasul”. Hajji Bektâsh fu uno dei rappresentanti di Baba Rasul, e per questo motivo i suoi discepoli vennero anche detti *Babaî* e/o *Abdalân-i Rûm* (i pii del paese di Rûm).





L'esercito del sultano riuscì con molta difficoltà a fermare la rivolta in un bagno di sangue; come gli altri insorti, anche Hajji Bektâsh si ritirò con i suoi discepoli in un villaggio detto Suluca Karahöyuk, nei pressi della città di Nevşehir, nell'Anatolia centrale, che divenne la casa madre della confraternita che si veniva formando.

Dopo la caduta dell'impero Selgiuchide, gli Ottomani iniziarono a riunire le popolazioni disperse intorno a loro, e, con il loro aiuto, a conquistare i territori bizantini: fu in questo periodo che dei successori di Hajji Bektâsh, come Abdal Musa e Kaygusuz Abdal, si unirono al nascente impero Ottomano così che, insieme alle conquiste, sorsero molti conventi (*tekye*) Bektâshî presso le principali città d'Anatolia e nella regione balcanica. Un aneddoto, in particolare, acquisì un forte significato simbolico: si narra che dalla casa di Bektâsh venisse offerta una marmitta ad un gruppo di soldati del corpo dei Giannizzeri, affinché ricevessero la benedizione (*baraka*) del santo: fu così che nel corso della loro lunga storia essi si proclamarono sempre discepoli di Hajji Bektâsh. Circa cinque secoli dopo, però, nel 1826, il sultano Mahmûd II decise di sopprimere l'ordine dei Giannizzeri, e siccome questi venivano considerati dei Bektâshî, vennero chiusi tutti i loro centri (*tekye*).

Benché durante il regno dei successori del sultano Mahmûd II, ossia Sultan Abdülmecid I (1823-1861) e Sultan Abdülaziz (1830-1876), diverse confraternite avessero ripreso -con discrezione- le loro attività, ecco che nel 1925 una legge della neonata repubblica di Turchia eliminò definitivamente tutte le confraternite sufi. Oggi la confraternita Bektâshî esiste ufficiosamente in Turchia nella sua versione Alevi-Bektâshî, mentre esiste ufficialmente in area balcanica, dove i suoi centri (*tekye*) sono aperti pubblicamente e si sostengono grazie a redditi provenienti da fondazioni pie riconosciute dallo Stato.





La confraternita Bektâshî

La reale organizzazione dell'ordine si ebbe nel XV secolo, ossia due secoli dopo la scomparsa di Hajji Bektâsh: il sultano Bayazid II (1447-1512) era nato a Dimetoka (Didymoteicho), una piccola città della Tracia, e pare avesse simpatizzato con il maestro del convento (*tekye*) Bektâshî dell'epoca, Balim Sultan, e ne fosse divenuto discepolo. Sia come sia, quando Bayazid II salì al trono ottomano, nominò Balim Sultan maestro del convento principale (*âsitâne*) di tutti i Bektâshî. La confraternita venne ricreata e riorganizzata da Balim Sultan e tutto il sistema di credenze e tradizioni fu trasformato: è per questo motivo che egli è considerato come il secondo maestro dell'ordine.

In origine i Bektâshî erano di osservanza Ja'farî, ossia erano ricollegati al sesto *imam* Ja'far al-Şâdiq incontrato più sopra, ma poiché Balim Sultan si avvicinava piuttosto alla Scismo duodecimano dei nascenti Safavidi, venne introdotto nella tradizione della confraternita il rito dei dodici *imam*. Alcuni storici giungono a pensare che la nomina di Balim Sultan sia stata, in realtà, un'astuzia di Bayazid contro il proselitismo Safavide, particolarmente influente nell'Alevismo anatolico. Fu così che la confraternita Bektâshî si trasformò in Alevi-Bektâshî, divenendo sempre più eterodossa, sincretica e allontanandosi dai principi basilari dell'Islam. Persino il movimento detto dagli studiosi "hurufismo", fondato sull'interpretazione del Corano in base al simbolismo matematico delle lettere (*huruf*) della lingua araba, fu integrato al movimento Bektâshî. Alcuni storici spiegano il sincretismo Bektâshî con l'integrazione di apporti eterodossi di sette del cristianesimo balcanico, come i Pauliciani e i Bogomili, che si sarebbero volti ai Bektâshî per approfittare, così, dei vantaggi derivanti da un lato dall'essere considerati musulmani sui territori dell'impero ottomano e, dall'altro, per sfuggire alla persecuzione del Papato.





Va notato un contrasto tra gli studiosi a proposito della figura di Hajji Bektâsh: per alcuni fu un musulmano e un *sufi* tradizionale, come lo furono i suoi stessi maestri Ahmet Yesevi e Lokman Perende; il movimento nella sua versione gnostica, sciita ed eterodossa sarebbe stata, quindi, un'eresia nata solamente nel XV secolo, al tempo di Balim Sultan. Per altri studiosi, invece, Hajji Bektâsh fu sin dall'inizio un maestro sciita, eretico e gnostico. Sia come sia, la tradizione Bektâshî viene considerata oggi come una versione sufi dello Sciismo Alevi anatolico.

La musica sufi

Ogni confraternita sufi sviluppò delle cerimonie per pregare in comune: la musica divenne una fonte di gioia spirituale e alcune di queste cerimonie vennero dette *samâ'*, "ascolto, audizione". Mentre nella maggioranza delle confraternite la musica era affidata unicamente al canto e alle percussioni, i Bektâshî e i Mevlevî, ossia i discepoli di Mevlâna Jalâl-ud Dîn Rûmî (1207-1273), santo sufi contemporaneo di Hajji Bektâsh, introdussero degli strumenti musicali che si univano al canto. Si svilupparono così diverse forme che accompagnavano momenti diversi delle cerimonie sufi, dette *Tevşih*, *Tesbih*, *Durak*, *Kıyyam İlâhisi*, *Na'at*, *Miraciye*, *Mevlid*. Ebbene: la cerimonia con musica dei dervisci *Mevlevî*, noti anche come "dervisci rotanti", viene detta *âyn-i şerif* mentre quella dei dervisci Bektâshî viene detta *Nefes* "soffio".

Cambiando approccio, la musica sufi può essere considerata come il riflesso dell'estetica profonda del paese dove è nata: in generale, la versione urbana e letteraria è più evoluta e sviluppata artisticamente rispetto a quella sorta negli ambienti rurali ed è per questo che i repertori musicali delle comunità Bektâshî di Istanbul e del mondo anatolico sono completamente differenti dal punto di vista musicale.





I Nefes

Nefes è il plurale di *nefs*, che significa letteralmente “soffio”, in riferimento alla credenza secondo la quale lo spirito sarebbe stato insufflato da Iddio nell'uomo, nel nostro corpo. I Bektâshî considerano la poesia, la musica, l'arte come dei “soffi”, *Nefes*.

Al contrario di altre confraternite i Bektâshî non permettevano ai non iniziati di assistere alle loro cerimonie ed è forse per questo che il loro *Samâh* è rimasto misterioso mentre si è diffusa la versione del Samâh Alevî Bektâshî alla quale possiamo assistere ai nostri giorni. Va notato che, essendo inaccessibile la versione autentica delle cerimonie, si sono sviluppate informazioni diverse trasmesse da accademici che restano piuttosto aneddotiche.

La trasmissione dell'eredità Bektâshî di Istanbul si deve al lavoro compiuto da discepoli della confraternita e dal comitato di ricerche del Conservatorio di Istanbul diretto da Rauf Yektâ Bey (1871-1935), musicologo, suonatore di flauto *ney* ed egli stesso derviscio *Mevlevî*, che trascrisse ottantasette *Nefes* pubblicandoli nel 1933 in una raccolta intitolata, *Bektaşî Nefesleri*, (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1933). A questo lavoro, va aggiunta la fondamentale raccolta di gran parte della poesia Bektâshî curata da Sadeddin Nüzhet Ergun (1901-1946) intitolata *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*, pubblicata in due volumi tra il 1944 e il 1946. Lo stesso Ergun, professore all'università di İstanbul, nel 1942 pubblicò anche un'antologia che riuniva quasi tutta la poesia sufi messa in musica, intitolata *Türk Musikisi Antolojisi*.

Stando all'articolo di Rauf Yektâ che accompagnava *Bektaşî Nefesleri*, le cerimonie Bektâshî si svolgevano in una sala detta *Semâhâne* e si aprivano con la cantillazione del Corano, seguita da recitazioni di particolari preghiere dette *Evrâd*, di lodi al profeta, ad 'Alî, ai suoi discendenti così





come a tutti i componenti della famiglia del profeta (*Ehl-i Beyt*). Nei giorni dedicati al ricordo dei fatti di Karbala, così come durante la ricorrenza dell'*Ashura*, il 10 del mese lunare di Muharram, oltre a queste si eseguivano lamentazioni dette *Mersÿe*, e rituali particolari. In seguito, secondo un preciso rituale, si accendevano delle candele poste ai quattro angoli della sala. In una seconda parte del rito, i discepoli passavano nella sala del *Sohbet*, adibita alla riunione e alla conversazione (*sohbet*) ed è qui che venivano cantati con gioia e trasporto i *Nefes*, accompagnati da strumenti musicali, mentre nasceva una danza spontanea.

I *Nefes* si distinguono dagli *Ilâhi* (inni sacri) di altre confraternite sufi per i loro temi particolari quali la richiesta di aiuto al profeta, ad 'Alî, ai suoi figli Hassan e Hussein; l'importanza dell'uomo quale centro dell'universo, depositario dei segreti divini; l'amore di Iddio e dei suoi amici intimi (*Evlîya*); la vanità di questo mondo. Se di solito gli *Ilâhi* si basano su ritmi binari, i *Nefes* sono invece spesso composti su ritmi ternari (6/8, 9/8, 10/16) ed esiste un ciclo ritmico in 13/8 che porta il loro nome, detto *Bektaşî Devr-i Revan*.

Più in generale, la musica della tradizione urbana Bektâshî si distingue da quella anatolica per l'uso degli strumenti della musica d'arte e per l'impiego dei modi musicali (*maqâm*) che le sono tipici, quali, ad esempio, Segâh, Pençgâh, Nihavend, Neveser, Nevâ, Dügâh, Hüseynî, Hicâz, Mâhûr, Evc, Zâvil, Sabâ, Rast eccetera.

Spesso le melodie dei *Nefes* non sono molto elaborate, prova forse di una loro spontaneità o della volontà di dare priorità al testo. Allo stesso modo, spesso non si conosce il compositore di un dato *Nefes*: per la loro modestia o per il rispetto della tradizione, i compositori non firmavano le loro opere e si consideravano degli strumenti per la manifestazione delle melodie. Dalla metà del XX secolo, però, diversi celebri compositori della musica colta





hanno messo in musica dei poemi Bektâshî per simpatia verso la specifica tradizione, e questi sono stati ben accolti sia dalla comunità, che li ha inclusi nel loro repertorio, che da altri ordini sufi.

I Bektâshî nei Balcani

Grazie alle conquiste ottomane nei Balcani e nell'Europa orientale, già sin dal XV secolo si ebbe la nascita di conventi Bektâshî nell'area, sovvenzionati da sultani e uomini di stato. L'eroe di questa fase fu Sari Saltuk (? - 1298), che arrivò a Dobruca nel 1261 insieme a quaranta tribù di turkmeni, seguito più tardi da Seyyid 'Alî Sultan, che diede vita al convento di Dimetoka (Didymoteicho) e, ancor più tardi, da Sersem 'Alî Baba, il ministro (*vizir*) del sultano Süleyman Kanunî, meglio noto in



I centri Bektâshî in area balcanica. / Bektâshî centres in the Balkans





occidente come Solimano il Magnifico (1494-1566) che fece fondare un luogo per ritiri spirituali a Tetovo (in turco Kalkandelen), nell'attuale Macedonia. Il mausoleo (*türbe*) di Sersem 'Alì fu poi edificato da suo genero, Harabatî Bâbâ, mentre più tardi un derviscio Bektâshî, Gül Bâbâ, si stabilì a Budapest su invito di Solimano il Magnifico, e vi morì da martire nel 1541, durante l'assedio della città. Il sultano stesso portò il suo feretro durante le esequie e ordinò la costruzione di un mausoleo (*türbe*) visitato ancor oggi a Buda. Tutti questi pionieri furono seguiti da molti altri che, nei secoli, crearono numerosi centri (*tekye*) in area balcanica.

I Bektâshî nella modernità

In Turchia tutti i centri sufi, e quindi anche i *tekye* Bektâshî, furono chiusi nel 1925 e i loro beni confiscati dallo Stato. Negli ambienti cittadini, molte personalità Bektâshî divennero membri di logge massoniche, i più celebri tra loro furono Namik Kemal, Rıza Tevfik, Musa Kâzım e Talat Pasha. La Repubblica voleva creare una cultura nazionale sintesi tra l'Anatolia e l'Occidente: per questo motivo i canti dell'Alevismo anatolico dei trovatori *âşuk* vennero promossi come “nazionali” e la letteratura della tradizione Bektâshî venne mescolata ai poemi di Shah Hatayî, pseudonimo letterario dello shah Safavide Ismâ'il I (1487-1524), e divenne letteratura Alevî- Bektâshî.

La versione d'Istanbul dei canti (*Nefes*) Bektâshî, eseguita su strumenti della musica d'arte come *'ûd*, *kanûn*, *ney* o *tambûr*, venne dimenticata e cadde nell'oblio, come per la maggior parte dell'eredità artistica ottomana, mentre il liuto a manico lungo *saz*, diffuso in area anatolica, divenne lo strumento simbolo dei repertori anatolici promossi dall'operazione culturale repubblicana.





La versione urbana dei *Nefes* Bektâshî, presenta una raccolta di poesie che venivano molto apprezzate anche dalle altre confraternite sufi: il poeta del XIII secolo Yûnus Emre (1240?-1321?) fu un discepolo Bektâshî, e le sue migliaia di poemi sono stati messi in musica da diversi compositori ottomani in diversi modi musicali (*maqâm*) che vollero restare anonimi per rispetto della tradizione. I poemi di Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Nesîmî, Hilmi Dede Baba, Seyyid Seyfullah, Niyazî Misrî sono stati messi in musica e cantati da tutte le confraternite sufi, venendo anche tradotti in lingue dell'area balcanica.

L'edizione del 2018 di *Bîrûn* è stata dedicata alla musica dei Bektâshî d'Istanbul e alla recitazione di poemi Bektâshî in lingue dell'area balcanica. Le registrazioni sono state fatte a conclusione del seminario dedicato a questo tema tenutosi nell'aprile 2018 presso l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Dedico queste registrazioni alla memoria degli ultimi maestri Bektâshî d'Istanbul: Neyzen Tevfik (1879-1953), Yusuf Fahir Baba (1891-1967) e Yaşar Baba.

Kudsi Erguner





I SINGOLI BRANI: GENERI E COMPOSITORI

1. RÂST ÎLÂHI “ÇÛNKI BILDIN MÛMININ KALBINDE BEYTULLAH VAR” (USÛL DÛYEK 8/8); musica: Sheyh ul-Islam Esad Efendi (1570-1625); versi: Seyyid Nesîmî (1369-1417);
ZAVIL ÎLÂHI, “YÂR YÛREĞİM YÂR GÖRKİ NELER VAR” (USÛL SOFYAN 4/4); musica: Anonimo; versi: Yunus Emre (1240?-1321?).

Il brano con cui si apre questo lavoro unisce tra loro due *Îlâhi*, un genere insieme musicale e poetico molto diffuso in tutte le confraternite sufi del mondo ottomano e balcanico. Il termine arabo *Îlâhi*, spesso reso dagli studiosi con “inno sacro”, significa letteralmente “divino, celeste” e in musica designa delle composizioni vocali e strumentali nelle quali il testo è esclusivamente di argomento spirituale. La musica privilegia il messaggio e quindi la melodia di un *Îlâhi*, pur se composta secondo le regole sofisticate della musica d’arte (*maqâm*), è spesso semplice, in modo da essere cantabile e memorizzabile.

Il testo, attribuito a Nesîmî e tradotto da Giampiero Bellingeri per la prima volta in italiano, come sarà per tutti i brani in ottomano-turco cantati in queste registrazioni, canta:

Râst Îlâhi

*Da poi che hai saputo: nel cuore al fedele è la Casa di Dio,
Perché tu non sai che il saggio è colui che onora la Casa, che evoca Dio?*

*L'esistente sta tutto nell'uomo, e tu dentro l'uomo va' in cerca di Dio,
Non essere mai un demonio sbandato, sta “nell'uomo” il segreto di Dio.*

Nell'arrangiamento di Erguner, verso i minuti 2'02” la voce della giovane Buse Taş intona in *solo* per due volte il primo verso *Yâr yüreğim yâr görkü neler var*, introducendo così il brano che segue, *Zavil Îlâhi*, e viene poi





raggiunta dall'ensemble in *tutti*. Lo stesso espediente si ha poi anche per la quartina successiva, nella quale il primo verso sarà intonato in *solo*, ancora dalla Taş, mentre nel finale il verso conclusivo della quartina sarà cantato da tutti i cantori senza accompagnamento strumentale, a cappella. Il testo sostiene:

Zavil İlâhi

*Tu fendilo, il cuore, e vedi quali e quante cose sono in lui,
E se poi tra la gente si trova chi ride e di noi si fa beffe,
Che rida, se vuole, purché venga l'amico a scoprirci,
Chi non sa, che saprà? Ma chi sa, ben ci sa e riconosce.*

*Scenda giù nell'arena, chi è uomo di cuore! Mai schivo
In disparte rimanga colui che dentro in sé ha valore.*

Ora tu, mio Yunus, non lanciare disfide da qui:

È di dentro l'arena che sono tutti i prodi virtuosi!

2. MÂHÛR NEFES “KURULDU CEMERKÂN AÇILDI ERLER ETTI İKTIDA” (USÛL DÜYEK 8/8); versi e musica attribuiti a Güncü

Baba (?)

EVIC NEFES, “GEL GEL YANALIM ATEŞ-I AŞKA” (USÛL AKSAK 9/8); musica: Anonimo; versi: Seyyid Nesîmî (1369-1417).

Questo secondo brano unisce tra loro due *Nefes*, un genere musicale e poetico analogo all'*İlâhi* descritto più sopra da Erguner, che è esclusivo della sola confraternita Bektâshî: in questo senso va notato come il brano sia incardinato nel ciclo ritmico (*usûl*) *aksak* in 9/8 e come l'uso di tempi ternari, dispari e talora zoppi (*aksak*) sia una caratteristica tipica dei *Nefes* Bektâshî. La melodia del *Mâhûr Nefes* viene eseguita una sola volta dagli strumenti senza percussioni; essa introduce il secondo *Nefes*, cantato e





suonato in modo musicale (*maqâm*) *Evic*, un modo vicino a *Mâhûr*, eseguito però una quinta sopra nel registro di *Bolahenk*, nel quale la nota *rast* equivale al Re eurocolto. Il breve brano viene eseguito tre volte, in modo da poter cantare interamente il testo attribuito a Nesimî, e ogni volta viene concluso dalle sole voci dei cantanti *a cappella* dando così rilievo al significativo distico del ritornello: “*Fahri cihandır Mustafa/Günden ayândır Mustafa*”. Di là dall'arrangiamento il testo di Nesimî canta:

*E vieni e bruciamo nel fuoco d'amore: soffiame,
Attizziamo le vampe in quel fuoco d'amore.*

*Mustafa è l'onore del Mondo, fierezza,
Mustafa è più nitido ancora di luce del sole.*

*Abbagliato da prima, un gioco mi pareva,
Ma riarso poi sono a quel fuoco d'amore.*

*Mustafa è l'onore del Mondo, fierezza,
Mustafa è più nitido ancora di luce del sole.*

*Gente d'amore mai non muore, non marcirà sotto la terra
Ma chi non arde al fuoco dell'amore, di questo non sa*

*Mustafa è l'onore del Mondo, fierezza,
Mustafa è più nitido ancora di luce del sole.*

*Tralascia la tua immagine, Nesimî,
E brucia questo corpo al fuoco dell'amore.*

*Mustafa è l'onore del Mondo, fierezza,
Mustafa è più nitido ancora di luce del sole.*





3. PENÇGÂH NEFES “DERDIM ÇOKTUR HANGISINE

YANAYIM” (USÛL DÜYEK 8/8); musica: Anonimo; versi: Pîr Sultân Abdal (1480-1550);

HÜZZAM NEFES “KÂF U NUN HITÂBI IZHÂR OLMADAN” (USÛL DÜYEK 8/8); musica: Anonimo; versi: Edib Harabî (1853-1917).

Ancora due *Nefes* uniti in un'unica traccia e, stavolta, incardinati nel medesimo ciclo ritmico: *Düyek*. La melodia viene eseguita in registro di *kız*, nel quale la nota *rast* equivale a “La”, e si sviluppa intorno al quinto grado del modo *Pençgâh*. Nell'arrangiamento di Erguner, vengono cantate solo la prima e l'ultima quartina del lungo testo, attribuito ad una figura di grande rilievo spirituale com'è Pîr Sultân Abdal per i Bektâshî. Va notata una caratteristica che ritornerà più volte in queste registrazioni: un rituale di dervisci non è soggetto a limiti di tempo, e quindi il testo poetico può essere cantato nella sua interezza, assorbito e meditato dai partecipanti, spesso punteggiato da improvvisazioni, durante lunghi incontri conviviali, mentre una presentazione in forma di concerto oppure una registrazione, com'è nel nostro caso, obbediscono ad altri canoni, ed è quindi consuetudine che il testo venga abbreviato, di solito isolando la prima e l'ultima quartina di un testo poetico che, in questo caso, canta:

*Le pene mie son così tante: per quale mi infiammo?
Di nuovo ecco la piaga dentro il cuore si riaccende,
Un rimedio a tante pene dove mai lo troverò?
Il tocco magari di mano d'amico mi offre un aiuto.*

(...)

*Troppo in alto tu voli, Maestro, Sultano mio Abdal,
Passi e vai e t'involi senza un cenno di saluto,
Perché tu scappi, e sfuggi tu a passione d'amore?
Tale è forse la legge del nostro cammino?*





Nel secondo *Nefes*, in modo *Hüzzam* e in ciclo ritmico *Diyyek*, eseguito in registro di *kız*, tutto incentrato sulla nota *nevâ*, i versi di Harabî sono intessuti di continui rinvii al Corano, che il traduttore, Giampiero Bellingeri, mi chiede di esplicitare per una migliore comprensione del testo poetico: secondo la tradizione, la creazione avvenne con due lettere alfabetiche, *kaf* e *nun* che, unite danno *kân*, “sii”, il verbo che diede inizio al Creato. L’accenno cosmogonico ricorre in numerosi passaggi del Corano⁴ che nei secoli sono stati tema di infinite esegesi di carattere esoterico. Nel secondo verso emerge la concezione tipica di un certo sufismo (*tasawwuf*), secondo la quale nella pre-eternità alcune anime furono comunque più prossime a Lui; nel terzo si allude all’ascensione (*miraj*) del profeta, mentre nel quarto, a proposito di “prossimità”, il testo poetico allude ancora a Corano LIII, 9, quando “un forte, un potente” (v. 5) sarebbe giunto “alla distanza di due archi o meno” (v. 9)⁵ dal profeta durante la rivelazione.

*Prima ancora di kef⁶ e di nun, di quel “sia” del Creato,
Noi siamo il principio questa Creazione, ancor prima
Di chi la visione ha raggiunto di Lui, nell’ascendere al cielo,
Di due archi più prossimi a Lui siamo stati.*

4 Su tutti si rinvia alla sura XXXVI, “*Yâ Sîn*”, v. 82. (N.d.C.)

5 Per la traduzione italiana del Corano seguo: *Il Corano*, a cura di Alberto Ventura, Traduzione di Ida Zilio-Grandi, commenti di Alberto Ventura, Mohyiddin Yahia, Ida Zilio-Grandi e Mohammad Ali Amir-Moezzi, Mondadori, Milano, 2010. (N.d.C.)

6 Qui il traduttore, Giampiero Bellingeri, segue l’ortografia alla turca presente nel testo: *kef*, invece di *kaf* all’araba. (N.d.C.)





4. NEY TAKSÎM IN MODO (*MAQÂM*) *HICÂZ*.

Andriana Achitzanova Petala, flauto *ney*

Una breve improvvisazione (*taksîm*) in modo musicale *Hicaz* suonata al flauto *ney* dalla giovane Andriana Achitzanova Petala prepara il terreno modale al brano che segue. Il *taksîm* è un genere tipico della musica ottomana che ascolteremo più volte in questo nostro CD: il termine proviene dall'arabo *taqâsim* (letteralmente, “divisione”) e, in generale, viene reso con “improvvisazione”. Va notato, però, che l'improvvisazione del *taksîm* segue regole di elaborazione e sviluppo legate alla progressione melodica, al “viaggio” (*seyîr*) del dato modo musicale, e che queste sono regole che governano allo stesso modo l'improvvisazione e la composizione. Per questo sembra più pertinente la definizione di “composizione in tempo reale”. La funzione di un *taksîm* cambia a seconda se viene eseguito in solo oppure se è inserito in una suite, dove può servire da introduzione (si parlerà allora di *baş taksîm*), o da chiusura (*son taksîm*). In posizione mediana (*ara taksîm*), 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, spesso modulando da un *maqâm* di partenza ad un *maqâm* di arrivo. La funzione del *taksîm* che ascoltiamo qui è senz'altro quella di introdurre il brano seguente, esplorando il modo in cui questo è composto.

5. *HICÂZ İLÂHI* “*EY GARİP BÜLBÜL DIYARIN KANDEDİR?*” (*USÛL DÜYEK 8/8*); musica: Ali Şirügâni Dede (XIX secolo); versi: Niyâzi Mîsrî (1618-1694).

Introdotta dal *taksîm* al *ney* del brano precedente, inizia *Ey garîp bülbül* un *İlâhi* in modo *Hicâz* amato e cantato in diverse confraternite sufi. Il tema del componimento poetico è quello dell'essere straniero (*garîp*) in





questo basso mondo (*dünya*) nel quale si vaga come un usignolo smarrito, in contrapposizione ad un altro mondo, a “quell’eterno che inizio non ha, né una fine” dove si era prima di essere attratti alla terra e legati ai “legacci dei quattro elementi”. Le due quartine del testo cantano, infatti:

Usignolo smarrito, ma qual è il tuo paese?

Su, racconta, dov’è quel tuo posto di rose?

Tu quaggiù di nessuno sei stato l’amico,

Eppure un amico lo avrai, ma dov’è?

Tu volavi su in cielo, ti hanno attratto alla terra

E stretto ai legacci dei quattro elementi,

Eri luce, e il tuo nome, Niyazi, fu “la Prece”, ma dov’è

Quell’eterno che un inizio non ha, né una fine?

6. HICÂZ NEFES “ZÜMRE-I NACILERIZ BENDE OLUP HAYDERE”, (USÛL CURCUNA 10/16); musica: Anonimo; versi: Hilmi Dede (? -1908).

Uno dei più noti *Nefes* della confraternita Bektâshî; i versi provengono da un poeta vissuto in tempi piuttosto recenti, tra la seconda metà del XIX e gli inizi del XX secolo, ma i temi e lo stile sono quelli senza tempo dei classici. Anche in questo caso, la consuetudine vuole che del lungo testo venga estrapolata in performance solo la prima e l’ultima quartina. Nell’arrangiamento di Erguner, i primi due versi vengono eseguiti a ritmo libero dalla voce di Berke Meyman, accompagnato da Deniz Halilağaoğlu sulla cetra su tavola pizzicata *kanûn*. Sul verso *Haybeti Lâ* entra l’ensemble in *tutti*. Allo stesso modo il giovane Safa Korkmaz canta i due primi versi a ritmo libero, accompagnato dal flauto *ney* di Andriana Achitzanova Petala, e l’ensemble entra in *tutti* sugli ultimi due versi della





quartina a partire da *İki cihanda*. Per una migliore comprensione del testo è bene sapere che 'Alì, cugino, genero e successore del profeta, noto per il suo eroismo in battaglia, viene detto tradizionalmente “leone” (*hayder*). I versi di Hilmi, isolati nella prima e nell'ultima quartina, recitano:

*Siamo noi la gente salvata dal Signore, e servi siamo noi di Hayder,
Murteza, il Leone di Dio, irrompe nelle schiere, le dissolve,
Alla maestà di 'Alì imbattibile tremò la terra con il cielo,
Quando feroce affondava i suoi artigli, Hayber,
(...)*

*A noi Muhàmmèd è Maestro, a noi la Guida è 'Alì,
Colui che ama l'anima effonde al Maestro e alla sua Guida,
Lui nei due mondi prova l'affanno ancora per l'eterno?
E degno sarai tu, che intercedi per questo infimo Hilmi.*

A queste due quartine dell'*Hicâz Nefes* “*Zümre-i nacileriz*” segue la meravigliosa cantillazione a ritmo libero, nello stile del *gazel* ottomano, che il giovane Burak Savaş fa di un testo del poeta albanese Naim Frashëri (1846-1900), tradotto da Giuseppina Turano.

*Nel Signore noi crediamo,
e in Muhammad Alì,
in Hadìje e in Fatima,
in Hasan e in Husein.
Che ad Abramo somigli,
e ad Abu Musliman;
audace sia e virtuoso,
nulla abbia di impietoso,
che sia incivilito,
sapiente ed istruito,*





*all'Albania dia onore.
Sia fatta la volontà del Signore!*

Da questo episodio senza tempo, e fuori dal tempo, nel quale un giovane turco cantilla nello stile del *gazel* un testo ottocentesco in lingua albanese su temi islamici, l'ensemble riprende gli ultimi due distici dell'*Hicâz Nefes* “*Zümre-i nacileriz*” sui quali conclude come *finale*.

7. KEMENÇE TAKSÎM IN MODO (MAQÂM) HÜSEYNÎ. Dimitrios Maragakis, viella *kemençe*

Per quanto riguarda il genere del *taksîm* vale quanto già detto per il brano 4. Qui l'improvvisazione al *kemençe*, sotto le dita sapienti di Dimitrios Maragakis, esplora il mondo sereno di *maqâm Hüseyinî* e prepara il terreno modale del brano che seguirà.

8. HÜSEYNÎ ÎLÂHI, “BU MATEMDE OLAN DERRİLE HICRANE DEVA OLMAZ”, (USÛL EVSAT 26/8); musica: Anonimo; versi: Fasih Ahmed Dede (1611-1699); **HÜSEYNÎ NEFES “MEDED SENDEN MEDED SULTÂNİM ALP” (USÛL DÜYEK 8/8);** musica: Anonimo; versi: Derviş Tevfik (XIX secolo).

Nel creativo arrangiamento di Erguner, una parte dell'ensemble batte qui il ciclo ritmico *Evsat* (26/8) sulle proprie ginocchia, secondo una antica tecnica di apprendimento memonico che voleva che *prima* della melodia si imparasse il ciclo ritmico battendolo (*usûl vurmağ*). Dopo l'esecuzione puramente strumentale del brano, introdotto dal flauto *ney* di Kudsi Erguner inizia il canto in ritmo libero (*gazel*) del testo poetico, nel quale si alternano le voci meravigliose dei giovani, ma davvero maturi, Safa Korkmaz, Hakan Erkaraman e Burak Savaş. In senso letterario il





testo viene definito anche una *mersûye*, una lamentazione per i fatti accaduti a Karbala e per l'assassinio dei figli di 'Alì, i giovani martiri Hasan e Hüseyin. Il componimento, infatti sostiene:

*Chi vive in tal lutto, non trova sollievo alla pena, al distacco,
È questo il lamento di Hüseyin: né amanti né pianti a quel grido,
Sarà Hasan, con Hüseyin: sono inviati di luce per gli occhi,
Non si stacca chi ama da soglia che porta alla stirpe dei figli.*

D'improvviso a 5'48", sugli ultimi versi cantati da Safa Korkmaz in *gazel*, irrompono le note del *Nefes* "Meded senden meded sultânım 'Alî" cantato e suonato dall'ensemble al completo. Il testo di Derviş Tevfik, selezionato nella prima e nell'ultima quartina, canta:

*Io invoco l'aiuto da te; aiuto, ti prego, Sultano mio 'Alì,
Sono in pena, al mio affanno il rimedio è il mio 'Alì,
Io sempre lo accolgo nel profondo del cuore, il mio 'Alì,
Mia rosa, e roseto, e delizia alla vista, il mio 'Alì.*

(...)

*Tu, derviscio Tevfik, non scoprirti a tal segno,
Non fare rovina del cuore che soffre,
Non esser ribelle, non opporti ai tuoi santi,
Mia rosa, e roseto, e delizia alla vista, il mio 'Alì*





9. HÜSEYNÎ NEFES “BILMEM NE HAL OLDU BANA”, (USÛL DEVR-I HINDÎ 7/8); musica: Anonimo; versi: Bahreddin Dede (XIX); HÜSEYNÎ NEFES “YÜZÜN GÖRDÜM DEDİM ELHAMDÜLİL-LAH” (USÛL AĞIR DUYEK 8/4); musica: Anonimo; versi: Seyid Nesimî (1369-1417).

Ancora due *Nefes* Bektâshî uniti dal comune modo musicale *Hüseynî* nel quale sono composti. Nell'arrangiamento di Erguner il primo dei due viene eseguito dalle sole voci e dalla sezione dei flauti *ney* nel registro grave (*kabâ*), con Erguner in primo piano, in un'atmosfera raccolta. I toccanti versi del poeta Bektâshî Bahreddin Dede cantano:

*Che cosa mi succede, io proprio non lo so,
Io son te, tu sei me? mi domando,
L'anima mia è stravolta, l'amato mio è in eterno,
Io son te, tu sei me? mi domando.*

*Ed impreco, blasfemo, tale la fede mia si è fatta,
Il mio corpo si è fatto l'amato mio per me,
La vecchia essenza mia, che cosa mai si è fatta?
Io son te, tu sei me? mi domando.*

*Divino è fatto il creato per intero,
Tutto spazzato via è il mondo del possibile,
Ecco, un miraggio è diventato Bahreddin,
Io son te, tu sei me? mi domando.*

A l'10" entra il secondo *Nefes*, attribuito a Nesimî, che inizia con il verso “*Yüzün gördüm dedim elhamdülillah*”. Come d'uso, vengono eseguite la prima e l'ultima quartina del testo; nel secondo verso della prima quartina compare una citazione letterale di un notissimo versetto coranico proveniente dalla *sûra* CXII “*Al-Ikhlâs*”, v. 1, nel quale si attesta l'unità





e l'unicità (*tawhid*) di Allah. Nell'ultima quartina, invece, vi è un accenno a delle "cifre" (in ottomano turco *huruf*) che alludono alle teorie dello Hurufismo, al quale ha già accennato Erguner nel suo scritto introduttivo, movimento nato tra il XIV e il XV, che attribuiva un particolare significato spirituale e numerico alle lettere alfabetiche. Il testo canta:

*Ho visto il volto tuo, ho detto "lode a Dio!"
 La tua figura ho visto, ho cantato di Dio l'Unicità "Kulhüvallah";
 Ho visto quel ritorto crine d'ambra che incatena, le sopracciglia
 Ad arco ho visto, e ho detto "è prossimo il trionfo, Iddio ci aiuta!"*

(...)

*Son trenta e due le cifre, a ricomporre unione,
 Unione che è la tua, la tua con te, ho detto "e così sia!"
 Se aspra e dura ha fatto penitenza Nesimi,
 Tenace pentimento, "A Dio è la conversione".*

10. NEVÂ NEFES, "BEN YÜRÜRÜM YÂNE YÂNE" (USÛL DÜYEK 8/8); musica: Selahaddin Pinar (1902-1960); versi: Yûnus Emre (1240?-1321?).

In questo arrangiamento piuttosto complesso, Erguner entra nella struttura stessa del *Nevâ Nefes*, eseguito in registro di *kız* e composto su versi di Yûnus Emre in ottomano-turco, creando all'interno di questo delle sezioni in ritmo libero su di un testo in bosniaco, cantate nello stile del *gazel*, rispettivamente, da Safa Korkmaz, Hakan Erkaraman e Burak Savaş, quasi a ribadire la koinè geo-culturale Bektâshî di queste registrazioni. Il testo appartiene al genere della *mersiye*, ossia la lamentazione sui fatti tragici avvenuti a Karbala. Dividere qui i testi poetici dei due brani e inframmetterli fra loro farebbe torto a poeti e traduttori e sarebbe





di difficile lettura, mentre l'ascoltatore saprà facilmente riconoscere i vari punti di stacco. Il primo testo poetico, su versi di Yûnus Emre in ottomano-turco, canta:

*Vado e mi brucio tra le fiamme,
Amore è in sangue che mi tinge,
Savio non sono, e folle meno,
Così mi concia, vedi? Amore.*

*Ora soffio tra le spire come i venti,
Ora m'involo, quale polvere in cammino,
Ora torrente in piena che travolge,
Così mi concia, vedi? Amore.*

*Sono Yunus, solo, meschino,
Da capo a piedi sono ferito dall'Amico,
La via ho smarrito dell'Amato,
Così mi concia, vedi? Amore.*

Il secondo testo, in bosniaco, di Sabahudin Ibrišimović (1982 -), tradotto per noi da Marija Bradaš, lamenta:

*Qui ora c'è Kerbelā'
Qui nel mio petto
Hasan e Husayn nel cuore
Grande tristezza per loro*

*Hasan e Husayn due fiori
Troppo presto sono stati raccolti
Ogni anima li ama
Piangendo ora li chiama*



*Non nascondere la verità su di loro
 Dei dolori di Ahl al-Bayt
 Da quando il profeta morì
 tirannia non cessò sopra di loro*

*I tiranni che sian maledetti
 Chiara videro la verità
 Ma per il desiderio di potere
 nella menzogna andarono*

*Kerbelā' tutta Kerbelā' tutta
 dal tuo sangue rossa
 Ti chiamo, chiamo io, Husayn,
 Ti chiamo col cuore infranto*

**11. UŞŞAK NEFES, “AH, BEN MELÂMET HIRKASINI KENDİM
 GIYDIM EĞNİM” (USÛL DÜYEK 8/8);** musica: Anonimo; versi: Seyîd
 Nesimî (1369?-1417?).

Questo *Nefes*, eseguito dall'inizio alla fine secondo la sua struttura, in registro di *kız*, ha un testo nel quale sono presenti diversi doppi sensi ai quali Bellingeri mi chiede di accennare. Nel primo verso si ha “*Ah ben melâmet hirkasını*”, che Bellingeri traduce “Del manto del disprezzo”, ma il termine *hırka* (arabo *khırqa*) indica anche la tradizionale veste rattoppata del derviscio che, nel tempo, ha assunto forme diverse a seconda dell'ordine sufi. Indossare il manto, o la veste, significava per esteso essere entrato in una data Via sufi; in altro senso, rivestire un allievo di un manto era segno di iniziazione e trasmissione di benedizione (*baraka*) da maestro ad allievo. Allo stesso modo *melâmet* (persiano *malamât*), oltre al “disprezzo” indica il biasimo e una corrente di dervisci, i *malamatî*, che nascondevano il loro fare spirituale dietro un'apparenza di licenza e non osservanza delle regole





dell'Islam tradizionale, mentre Shah Hayder è un personaggio spirituale ammantato di mistero al quale ha già accennato più sopra Kudsi Erguner nel suo intervento. Il testo canta:

*Del manto del disprezzo io stesso ho coperte le spalle,
(Hayder, mio scià, io stesso mi copro le spalle)*

*Ho battuto il cristallo dell'onore sulla pietra, ma che importa?
(Hayder, mio scià, sulla pietra l'ho battuto, ma che importa?)*

*Ora salgo su in cielo, di là contemplo il mondo,
Ora scendo giù a terra, l'amo quaggiù l'amico, ma che importa?*

*Ora entro alla scuola, e studio lì i precetti, per Dio,
Ora entro alla taverna, e bevo lì del vino, ma che importa?*

12. TANBÛR TAKSÎM IN MODO (MAQÂM) NEVESER. Mert Sel, liuto a manico lungo *tanbûr*

Per quanto riguarda il genere del *taksîm* vale quanto già detto. Qui l'improvvisazione al liuto *tanbûr* del giovane Mert Sel esplora *maqâm Neveser* e prepara il terreno modale del brano che seguirà.

13. NEVESER NEFES “ÂLEM YÛZÛNE SALDI ZİYÂ ÂL-I MUHAMMED”, (USÛL YÛRÛK SEMÂÎ 6/4); musica: Anonimo; versi: Raşid Ali Efendi (?-1894); NIHAVEND NEFES, “HAK'DIR ALLAH'IM MUHAMMED MAHIM” (USÛL AKSAK 9/8); musica: Sahibi Meçhul (?); versi: Münir Baba (?).

Accompagnata da Deniz Halilağaoğlu, sulla cetra su tavola *kanûn*, la voce di Buse Taş canta in *rubato* il primo verso del testo; l'ensemble entra in





tutti sul secondo verso e continua sino al ritornello (“Fra i grandi etc.”) il cui testo rientra nel genere delle *salawat*, le eulogie e le benedizioni sul Profeta e la sua famiglia. Le prime due strofe cantano:

*Sul volto alla terra la luce ha gettato, il sublime Muhammed,
La spada che fende, ancora è tornato, il sublime Muhammed,
Non lo sa l'ignorante, ma il saggio conosce il sublime Muhammed.*

*Fra i grandi è distinto, il sublime Muhammed,
Dei grandi più valida guida è il sublime Muhammed*

*Sono un infimo servo di 'Alì, quel sovrano di grazia,
Hasan mi è corona sul capo, all'occhio mi è lacrima Huseyin,
È Zeynel' Aba, nostra guida, e suo figlio Bakır è quell'intima luce.*

*Fra i grandi è distinto, il sublime Muhammed,
Dei grandi più valida guida è il sublime Muhammed*

Giunti ai 3'25" irrompe un nuovo *Nefes*, forse il più noto della tradizione Bektâshî, tipicamente incardinato in un ciclo ritmico ternario (*aksak*). Il testo, isolato nelle sue prime due e nell'ultima quartina, canta:

*È Verità, il mio Allah,
Muhammed è la mia luna
Il mio Signore è 'Alì,
E così sia, mio Dio.*

*La candida Fatima è figlia sua
La prima moglie sua Hatice,
Luce è la sua, e la più intensa,
E così sia, mio Dio.*

(...)





*Miınır è ben dappoco,
Rispetto a Voi, miei Capi,
Acqua di Paradiso, si vuol bere,
E così sia, mio Dio.*

14. ‘ÛD TAKSÎM IN MODO (MAQÂM) DUGÂH. Nazeer Abdulhai,
liuto a manico corto ‘ûd

Per quanto riguarda il genere del *taksîm* vale quanto già detto. Qui l'improvvisazione è affidata al liuto a manico corto ‘ûd del giovane Nazeer Abdulhai, che con gentilezza e maestria esplora *maqâm Dugâh* e prepara il terreno modale del brano che seguirà.

15. DÛGÂH NEFES “AMENNA SÖYLEDİK İKRAR EYLEDİK”
(USÛL SOFYAN 4/4); musica: Süleyman Erguner Dede (1902-1953); versi:
Mir’atî (?).

Un nuovo *Nefes*, stavolta in ciclo ritmico pari, che proviene dal nonno del direttore Kudsi, Süleyman Erguner Dede (1902-1953), grande solista di flauto ney e compositore del suo tempo. Il testo, di cui si cantano la prima e l’ultima quartina, dice:

*“Noi crediamo!” affermammo convinti,
Al festino dei Santi “non c’è dubbio!” dicemmo,
Spuntati e maturi nell’orto a destrezza
Come fiori aspirammo il profumo a una rosa.*

(...)

*O Mir’atî, grande enigma è il tuo verbo,
Manifesto “alla gente che vede”,*





*Senza mani, né fianchi, né lingua, e però
Noi da uomini veri siamo in giro nel mondo.*

**16. SABÂ NEFES “AYNAYI TUTTUM YÜZÜME ALI GÖRÜNDÜ
GÖZÜME” - RAKIS - (USÛL AKSAK 9/8);** musica: Anonimo; versi:
Mehmet Ali Hilmî Dede Baba (1842-1907);
SABÂ NEFES “EŞREFOĞLU AL HABERİ” (USÛL AKSAK 9/8);
musica: Anonimo; versi: Hasan Dede Baba (XVI).

L'arrangiamento unisce qui due *Nefes*, entrambi in 9/8, anonimi, ed eseguiti in registro di *kız*. Va notato che, a proposito del primo, lo spartito, trascritto da Rauf Yektâ e dal suo gruppo di lavoro, indica chiaramente che si tratta di un *rakıs*, ossia di un brano che veniva danzato dai dervisci. Il testo del primo, su versi attribuiti a Hilmî, canta:

*Affacciato allo specchio,
Ali mi apparve all'occhio,
A me stesso io riguardai,
E Ali mi apparve all'occhio*

*Col Padre Adamo e Madre Eva
E con i nomi più sapienti,
Con la ruota di volta del cielo,
Ali mi apparve all'occhio*

*E con Noè intimo a Dio,
E con Abramo a Dio leale,
E con Mosè che ascolta al Sinai,
Ali mi apparve all'occhio.*





*È lui, Gesù, lo Spirito di Dio,
È lui signore sui due mondi,
È lui rifugio per noi tutti,
'Alì mi apparve all'occhio.*

*'Alì per primo, 'Alì fino alla fine,
'Alì velato, 'Alì che si rivela,
'Alì senza una macchia, 'Alì puro,
'Alì mi apparve all'occhio.*

*'Alì è l'anima e l'amato,
'Alì è il credo, 'Alì è la fede,
'Alì pietà, 'Alì misericordia,
'Alì mi apparve all'occhio.*

*Hilmî è un vile mendicante,
E l'occhio vede, e lingua batte,
Dove rivolsi sguardi,
'Alì mi apparve all'occhio.*

Il secondo *Nefes*, su versi del Bektâshî Hasan Dede Baba (XVI), canta:

*Figliolo bennato, tu sappilo bene:
Che nostro è il giardino, con la rosa.
Noi pure siamo servi del Signore:
Sono settanta e due le lingue nostre!*

*È cosa degna all'uomo la critica dell'uomo?
E chiedere notizie su quella arcana Via?
Dei quattro fiumi su nel Paradiso
Dentro di noi fluisce la corrente!*



*Esiste chi di corpo è grosso assai,
Faccia pure abluzioni, ma lui mica è pulito.
A che impiccarsi degli affari altrui?
Le colpe tutte quante sono in noi!*

*Sorvola e svola e gira l'ape,
Gira e rigira e sceglie il tenero dei petali,
L'amata nostra ci gira ben al largo,
Noi siamo l'ape, e dentro noi sta il miele!*

*Qui l'uno è mistico, e l'altro è pellegrino,
Ma tutti insieme noi preghiamo Iddio,
Serto e corona al più grande degli Inviati,
E cappa, e manto, e scialle sono in noi!*

*Dei Santi siamo noi la Verità,
Noialtri siamo i fiori all'orto Vero,
Di Haji Bektash i cuccioli noi siamo,
In noi sono il pudore, e salde basi, e la via Vera!*

*Dei servi è solo un servo il Vecchio Hasan,
La lingua batte a dir la Verità,
Addita il Vero l'asta diritta dell'elif,
Se tu cerchi la piega, in noi trovi storture*

Giovanni De Zorzi





Composizione calligrafica di anonimo sull'ordine Bektāshī. Sotto la calligrafia che compone il copricapo (sikke) dell'ordine Bektāshī si incrociano le calligrafe dei nomi 'Ali, 'Ali Allah, Muhammed e –più in basso- Fatima.

A destra e sinistra due asce, simbolo dell'ordine, come si nota in copertina.

Negli angoli in basso si leggono due nomi: a sinistra Muhammed Na'ili, sikke-yi humayun, 1290.

A destra: Bende-yi al-i' abba (s) Selaniki Teymur, ossia Il Servo della stirpe di 'Abbas, Timur di Salonicco. /

Anonymous calligraphic composition on the Bektāshī order.

Under the calligraphy of the traditional hat (sikke) of the Bektāshī order, the calligraphies of the names 'Ali, 'Ali Allah and Fatima.

On the left and the right two axes, a symbol of the order that we may see also in the cover.

On the bottom corners, two names: on the left, Muhammed Na'ili, sikke-yi humayun, 1290.

On the right, Bende-yi al-i' abba (s) Selaniki Teymur, the servant form the ancestry of 'Abbas, Timur from Thessaloniki.





SUFISM IN THE ISLAMIC WORLD

The death of the prophet Muhammad, in 632 AD, raised the question of his succession, a source of endless arguments and conflicts. As early as the time of the fourth caliph¹ ‘Alī (‘Alī ibn Abī Tālib, 599-661), war had broken out amongst the faithful and the prophet’s companions. ‘Alī, the prophet’s cousin and son-in-law and the spiritual guide (*imam*) of the first community of faithful, was forced to give up his position to Mouaviye (Mu’awiya ibn Abi Sufyan, 603-680)² and this led to the creation of the Umayyad dynasty. To hold on to power, the Umayyads did not hesitate to murder members of the prophet’s family: the fourth caliph ‘Alī and his son Hasan (Hasan ibn ‘Alī ibn Abī Tālib, 624-669) were in fact murdered, and, later, ‘Alī’s second son, Hussein (Al-Ḥusayn ibn ‘Alī ibn Abī Tālib, 626-680) was slain at Karbala, near Baghdad, in 680. Meanwhile, through conquests, the Islamic world grew into a vast, wealthy empire, while the piety and ingenuity of the initial faithful diminished.

The division of the Islamic world dates to the tragic events at that time: on one hand, the Sunnis, who refer to the tradition (*sunna*) of the prophet; and on the other, the Shiites, who reject the spiritual authority of the descendants of the Umayyad family and follow the lineage of the prophet’s family; while a third position is occupied by the Khawarij (dissidents), who reject both the imams and the caliphs. Later, Shiism divided further, according to which of the prophet’s descendants became an *imam*.

1 The Arabic word *khalīfah* can be translated as “successor, deputy”. In the course of the history of the Islamic world, it came to assume a more temporal, political meaning, similar to the Western “monarch”, but also a further, more specific meaning in Sufism, whereby a *khalīfah* is a “delegate” or “representative” of a given spiritual teacher (editor’s note).

2 Here and elsewhere in this booklet, we have added the current Arabic-Persian term alongside the original expressed in Kudsi Erguner’s Turkish diction (editor’s note).





All Shiites agreed about the first six *imams*: ‘Alī, his two sons Hasan, Hussein, and after them ‘Alī ibn Hussein (also known as Zayn al-‘Abidin, 658-713), Muhammad al-Bāqir (676-731) and Ja‘far al-Ṣādiq (702-765). The disagreement starts with the seventh *imam*. According to the Ismailis, the seventh *imam* was Ismail ben Ja‘far (719 / 722-762), one of the two sons of Ja‘far al-Ṣādiq, while having established itself as an official religion during the Safavid dynasty (1501-1736), Shiism holds that the lineage passed through the other son of Ja‘far al-Ṣādiq, i.e. Musa al-Kāẓim’ (745-799). This developed into a line of spiritual descent with twelve imams and, it was said, the last one, *imam* Mahdi, will appear at the end of time as the prophet’s final successor. Until the 16th century, the division was only political, but with the rise of the Safavid empire, this conception became the theological basis of Iranian Shiism, also known as Twelver, which has survived to the present day.

The conflicts were compounded by the conversion to Islam of all those non-Arabic-speaking peoples, so-called “learners” (*acem*), and by their philosophical and cultural contributions, as well as by their doubts, which had not existed in the initial circle of the faithful who had followed the prophet when he was alive.

In this period of confusion, between the 7th and 8th centuries, some second-generation figures became examples of piety and living faith and they are considered to be the first Sufis. From the 11th century onwards, brotherhoods (*tariqat*) were organised with Sufis as the teachers: communities that referred to teachers from the Arab world were called Baghdadī, while those referring to masters of the non-Arab world (*acem*) were known as Khorasanī. The tradition of the Bektāshī brotherhood refers to the master Hajji, or Hacı, Bektāsh Velī (1209? -1271?),³ who was in the initiate lineage

3 Commonly known in English as Haji Bektash Veli. *Hajji*, or in Turkish *Hacı*, is





of the Khorasân Sufis, of which the leading figures were Yusûf Hamedanî (Yusûf Hamadanî, 1048-1140), Ahmed el Yesevî (Khoja Ahmad Yasawî, 1093-1166), Lokman Perende (12th century) and Seyh Ebul Vefâ (? -1107).

Hajji Bektâsh and the Bektâshî Brotherhood

Very little information is available about Hajji Bektâsh Velî. There are three more or less reliable sources: his hagiography in Persian, the *Vilâyet Name*, and two collections of his Arabic writings, entitled *Maqalat* and *Kitâb-i Fevaîd*. According to the hagiographic legend, he was a descendant of the prophet, and therefore a *Seyyid*; he was then a disciple of the master Lokman Perende, who in turn had been a disciple of Ahmed Yesevî, successor to the master Yusûf Hamedanî.

When Genghis Khan's Mongols invaded Anatolia, then governed by the Seljuks, it brought peoples from the historical Khorasân, mainly consisting of nomadic Turkmen tribes. To pay the heavy taxes that the Mongols demanded, the Seljuk sultan, Giyaseddin Keihusrev (? - 1246) was forced to exact equally unfair taxes. This injustice provoked riots, led by the Sufi master Baba Ilyas, a delegate (*khalife*) of Seyyid Ebu'l Vefa, founder of the *vefaîye* brotherhood that bears his name. The insurgents mainly consisted of nomadic Turkmen and members of other Sufi brotherhoods, Qalenderî or Hayderî dervishes. Baba Ilyas was later "deified" by his followers and hailed almost as a new prophet, hence the name "Baba Rasul". Hajji Bektâsh was one of Baba Rasul's representatives, and on these grounds, his disciples were also called *Babaî* and/or *Abdalân-i Rûm* (the pious ones from the sultanate of Rûm).

the honorary title that tradition attributes to anyone who has made the pilgrimage to Mecca (*hajj*) (editor's note).





With great difficulty, the Sultan's army eventually quelled the riots through a bloodbath. Like the other insurgents, Hajji Bektâsh retreated, and he went with his disciples to a village called Suluca Karahöyük, near the city of Nevşehir, in central Anatolia, which became the principal home of the newly formed brotherhood.

After the fall of the Seljuk empire, the Ottomans began to unite the scattered populations around them and, with their help, to conquer Byzantine territories. At this time Hajji Bektâsh's successors, such as Abdal Musa and Kaygusuz Abdal, joined the nascent Ottoman Empire so that, in the wake of the conquests, many Bektâshî monastery-shrines (*tekye*) sprang up in the main cities of Anatolia and the Balkans. One particular anecdote has a powerfully symbolic meaning: it is said that Bektâsh's house offered a cauldron of food to a group of Janissary soldiers so that they would receive the saint's blessing (*baraka*). From then onwards, throughout the course of their long history, the Janissaries always claimed to be disciples of Hajji Bektâsh. About five centuries later, however, in 1826, Sultan Mahmûd II decided to suppress the corps of the Janissaries, and since they were considered to be Bektâshî, all the Bektâshî monasteries (*tekye*) were also closed.

Although during the reigns of Sultan Mahmud II's successors, Sultan Abdülmecid I (1823-1861) and Sultan Abdülaziz (1830-1876), several brotherhoods quietly revived their activities, in 1925 a law passed in the newly founded Republic of Turkey banned all Sufi brotherhoods for good. Today the Bektâshî brotherhood exists unofficially in Turkey as Alevi-Bektâshî, while it still officially exists in the Balkan area, where its monasteries (*tekye*) are open to the public and support themselves thanks to income from religious foundations recognised by the state.





The Bektâshî Brotherhood

The Bektâshî order was only effectively organised in the 15th century, that is two centuries after Hajji Bektâsh's death. Born in Dimetoka (Didymoteicho), a small town in Thrace, Sultan Bayazid II (1447-1512) seems to have sympathised with the master of the Bektâshî monastery (*tekye*), Balim Sultan, and became a disciple. In any case, when Bayazid II ascended the Ottoman throne, he appointed Balim Sultan as master of the principal monastery (*âsitâne*) of all Bektâshî. The brotherhood was re-founded and reorganised by Balim Sultan and the whole system of beliefs and traditions transformed: hence his reputation as the second master of the order.

Originally the Bektâshî were Ja'farî observants, that is they were associated with the sixth *imam* Ja'farî al-Şâdiq, but since Balim Sultan was close to the Twelver Shiism of the nascent Safavids, the ritual of the Twelve Imams was introduced to the tradition of the brotherhood. Some historians have concluded that the appointment of Balim Sultan was, in reality, a cunning move by Bayazid to forestall Safavid proselytism, particularly influential in Anatolian Alevism. This, then, was how the Bektâshî brotherhood changed into the Alevi-Bektâshî brotherhood, becoming increasingly heterodox and syncretic while moving away from the rudimentary principles of Islam. Even the current of thought called "Hurufism", based on the interpretation of the Quran according to the mathematical symbolism of Arabic letters (*huruf*), was integrated into the Bektâshî movement. Some historians explain Bektâshî syncretism as the integration of unorthodox contributions of sects from Balkan Christendom, such as the Paulicians and the Bogomils, who are thought to have turned to the Bektâshî to benefit from the advantages of being considered Muslims in the territories of the Ottoman Empire and, secondly, to escape persecution by the Catholic Church.





Scholars have contrasting views of Hajji Bektâsh: for some he was a Muslim and a traditional Sufi, as were his own masters Ahmet Yesevi and Lokman Perende; the Bektâshî movement in its Gnostic, Shiite and heterodox version was accordingly a heresy that only came into being in the 15th century, at the time of Balim Sultan. For other scholars, however, Hajji Bektâsh was from the outset a heretical and gnostic Shiite teacher. In any case, the Bektâshî tradition is now considered as a Sufi version of Anatolian Alevi Shiism.

Sufi Music

Each Sufi brotherhood developed ceremonies for common prayer: music became a source of spiritual joy and some of these ceremonies were called *samâ'* (ritual listening or audition). While in most brotherhoods music only took the form of song and percussions, the Bektâshî and Mevlevî (i.e. the disciples of Mevlâna Jalâl-ud Dîn Rûmî, 1207-1273, a Sufi saint contemporary with Hajji Bektâsh), introduced musical instruments to accompany singing. Various forms thus developed to accompany different moments of Sufi ceremonies, called *Tevşih*, *Tesbih*, *Durak*, *Kıyyam Ilâhisi*, *Na'at*, *Miraciye* and *Mevlid*. The ceremony with music of the Mevlevî dervishes, better known as the whirling dervishes, is called *âyın-i şerif* while that of the Bektâshî dervishes is called *Nefes* (breaths).

From another perspective, Sufi music can be considered as a reflection of the ingrained aesthetics of the country in which it came into being. In general, the urban, literary version is more highly evolved artistically than the music found in rural areas. That is why the repertoires of the Bektâshî communities in Istanbul and those of the Anatolian world are completely different from the musical point of view.





Nefes

Nefes is the plural of *nefs*, which literally means “breath”, referring to the belief that the spirit was blown by God into the human body. The Bektâshî consider poetry, music and art to be *Nefes* (breaths of spirit).

Unlike other brotherhoods, the Bektâshî did not allow the uninitiated to attend their ceremonies, and that is perhaps why their *samâ’* remained mysterious while the Alevî Bektâshî version of *samâ’* spread and has survived to the present day. Since the real versions of the ceremonies were inaccessible, contrasting descriptions have been written and handed down by scholars, who tend to be rather anecdotal.

The Istanbul Bektâshî legacy has survived thanks to the work done by the brotherhood’s disciples and an Istanbul Conservatory research committee led by Rauf Yektâ Bey (1871-1935), a musicologist, *ney* flute player and Mevlevî dervish, who wrote eighty-seven *Nefes* and published them in a collection entitled *Bektaşî Nefesleri* (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1933). To this work, we must add the crucial collection of a large part of Bektâshî poetry, edited by Sadeddin Nüzhet Ergun (1901-1946). Entitled *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*, it was published in two volumes between 1944 and 1946. A professor at the University of Istanbul, Ergun also published an anthology (1942) that brought together almost all the known Sufi poetry set to music: *Türk Musikisi Antolojisi*.

In his introduction to *Bektaşî Nefesleri*, Rauf Yektâ describes how the Bektâshî ceremonies were held in a room called the *semâhâne* and began with recitations of the *Qurân*, followed by specific prayers called *evrad* that praised not only the prophet but also ‘Alî, his descendants and all the members of the prophet’s family (*Ehl-i Beyt*). In addition to these prayers, lamentations called *mersîye*, and particular rituals were performed on





the days devoted to the memory of the events at Karbala and on *Ashura* (the tenth day of the lunar month of *Muharram*). Then, following a specific ritual, candles were lit in the four corners of the room. In a second part of the rite, the disciples went into the Sohbet hall, used for meeting and conversation (*sohbet*), and it was here that the *Nefes* were sung with joy and abandonment, accompanied by musical instruments, while spontaneous dancing started up. The *Nefes* are distinguished from the *Îlâhi* (sacred hymns) of other Sufi brotherhoods by their specific themes, such as: the plea for help to the Prophet and ‘Alî, and his sons, Hassan and Hussein; the importance of man as the centre of the universe and repository of divine secrets; the love of God and his close friends (*evliya*); and the vanity of this world. While *Îlâhi* are usually based on binary rhythms, *Nefes* are often composed with ternary rhythms (6/8, 9/8, 10/16) and a rhythmic cycle in 13/8 called *Bektaşî Devr-i Revani*. More generally, the music of the urban Bektâşî tradition differs from Anatolian music because of the use of art music instruments and for the use of musical modes (*maqâm*) typical of those instruments, such as *Segâh*, *Pençgâh*, *Nihavend*, *Neveser*, *Nevâ*, *Dügâh*, *Hüseynî*, *Hicâz*, *Mâhûr*, *Evc*, *Zâvil*, *Sabâ* and *Rast*. The melodies of the *Nefes* are often not very elaborate, arguably thus demonstrating their spontaneity or the desire to give priority to the text. Similarly, the composer of a given *Nefes* is often not known. Out of modesty or respect for the tradition, composers didn’t sign their works and considered themselves instruments for the manifestation of melodies. Since the mid-20th century, however, several famous art music composers have set Bektâşî poems to music because they were attracted to a specific tradition, and these works were well received by the Bektâşî community, which adopted them in their repertoire, and other Sufi orders.



The Bektâshî in the Balkans

In the wake of the Ottoman conquests in the Balkans and Eastern Europe, as early as the 15th century, Bektâshî monasteries were raised in the area, funded by sultans and statesmen. The hero at this stage was Sarı Saltuk (? - 1298). He arrived in Dobruca in 1261 along with forty Turkmen tribes, later followed by Seyyid 'Ali Sultan, who set up the monastery of Didymoteicho (Dimetoka) and, then by Sersem 'Ali Baba – the vizier of Sultan Süleyman Kanunî, better known in the West as Suleiman the Magnificent (1494-1566) – who had a spiritual retreat built at Tetovo (Kalkandelen) in what is now Macedonia. Sersem 'Ali's mausoleum (*türbe*) was raised by his son-in-law, Harabatî Bâbâ, while later a Bektâshî dervish known as Gül Bâbâ, at the invitation of Suleiman the Magnificent, settled in Budapest, where he died a martyr in 1541, during the siege of the



I centri Bektâshî in area balcanica. / Bektâshî centres in the Balkans





city. The sultan himself carried the dervish's coffin during the funeral rites and ordered the construction of a *türbe* in Buda; it can still be visited today. These pioneers were followed by many others who, over the centuries, established numerous monasteries (*tekye*) in the Balkan area.

The Bektâshî in the Modern World

In Turkey, all the Sufi spiritual centres, and therefore also the Bektâshî monasteries (*tekye*), were closed in 1925 and their property confiscated by the state. In urban circles, many leading Bektâshî personalities became members of Masonic lodges, the most famous being Namik Kemal, Riza Tevfik, Musa Kâzım and Talat Pasha. The Republic wanted to create a Turkish national cultural synthesis of Anatolian and Western traditions: for this reason, the Anatolian Alevi songs of the *âshuk* singers were promoted as “national” music and the literature of the Bektâshî tradition was mixed with the poems of Shah Hatayi, the nom de plume of Shah Safavide Ismâ'il I (1487-1524), thus forming Alevî-Bektâshî literature.

The Istanbul versions of Bektâshî *Nefes*, performed on art music instruments, such as the *'ûd*, *kanûn*, *ney* or *tanbûr*, were forgotten and fell into oblivion, like most of the Ottoman artistic heritage, while the *saz* (long-necked lute), widespread in the Anatolian area, became the symbolic instrument of the Anatolian repertoires promoted by the Republic's cultural strategy.

The urban version of the Bektâshî *Nefes* has a collection of poems that were popular with the other Sufi brotherhoods. The poet Yûnus Emre (1240? -1321?) was a Bektâshî disciple, and thousands of his poems were set to music in different musical modes (*maqâm*) by several Ottoman composers who remained anonymous out of respect for the tradition. Likewise, the po-





ems of Pir Sultan Abdal, Nesîmî, Hilmi Dede Baba, Seyyid Seyfullah and Niyazî Misrî were set to music and sung by all the Sufi brotherhoods; they were also translated into Balkan languages.

The 2018 edition of *Birûn* focused on the music of the Istanbul Bektâshî and the recitation of Bektâshî poems in Balkan languages. The recordings were made at the end of the workshop on this theme at the Intercultural Institute of Comparative Music Studies of the Fondazione Giorgio Cini, Venice, in April 2018.

I would like to dedicate these recordings to the memory of the last Istanbul Bektâshî masters: Neyzen Tevfik (1879-1953), Yusuf Fahir Baba (1891-1967) and Yaşar Baba (?).

Kudsi Erguner



THE INDIVIDUAL PIECES: GENRES AND COMPOSERS

1. RÂST İLÂHI “ÇÜNKI BILDİN MÜMINİN KALBINDE BEYTULLAH VAR” (USÛL DÜYEK 8/8); music: Sheyh ul-Islam Esad Efendi (1570-1625); lyrics: Seyyid Nesîmî (1369-1417);

ZAVİL İLÂHI, “YÂR YÜREĞİM YÂR GÖRKİ NELER VAR” (USÛL SOFYAN 4/4); music: Anonymous; lyrics: Yûnus Emre (1240?-1321?).

The first piece on this CD joins together two *İlâhi*, a musical and poetic genre widely found in all the Sufi brotherhoods in the Ottoman and Balkan world. The Arabic term *İlâhi*, often rendered by scholars as “sacred hymn”, literally means “divine or celestial” and in music it stands for vocal and instrumental compositions in which the text is only on a spiritual subject. The music emphasises the message and therefore the melody of an *İlâhi*, which, even when composed according to the sophisticated rules of art music (*maqâm*), is often simple, so as to be cantabile and easy to remember. The text attributed to Nesîmî is translated here by Giampiero Bellingeri for the first time in Italian, as are all the Ottoman Turkish songs in these recordings.

Râst İlâhi

*From the time that you found out: in the faithful one's heart is the House of God,
Why don't you realise that the wise man is he who honours the House, who
evokes God?*

*Existence is all in man, and you inside man go in search of God,
Never be a drifting demon, “in man” lies the secret of God.*

In Erguner's arrangement, around 2'02” the solo voice of the young Buse Taş sings the first verse, “*Yâr yüreğim yâr görki neler var*” twice, thus introducing





the next piece, *Zavil İllâhî*; she is then joined by the ensemble. The same device is also used in the next quatrain, in which the first line is sung solo, again by Taş, while the finale of the last verse of the quatrain is intoned a cappella by all the singers, i.e. with no instrumental accompaniment. The text is as follows:

Zavil İllâhî

*Split your heart open, and see what and how many things are in him,
And then if among the people there are those who laugh and make fun of us,
Let them laugh, if they want to, as long as the friend comes to find us,
He who knows not, what will he know? But he who knows, fully recognises us.*

*Go down into the arena, if you are a man of heart! Never shy
Let the man who is worthy within himself remain aloof.
Now you, my Yûnus, do not challenge to duels from here:
It is from inside the arena that all the valiant ones are virtuous!*

2. MÂHÛR NEFES “KURULDU CEM ERKÂNAÇILDI ERLER ETTİ İKTIDA” (USÛL DÜYEK 8/8); lyrics and music attributed to Güncü Baba (?) EVIC NEFES, “GEL GEL YANALIM ATEŞ-I AŞKA” (USÛL AKSAK 9/8); music: Anonymous; lyrics: Seyyid Nesîmî (1369-1417).

This second piece joins up two *Nefes*, a musical and poetic genre similar to the *İllâhî* only used by the Bektâshî brotherhood (see the description by Kudsi Erguner above). Accordingly, it should be noted that the piece is based on the *aksak* rhythmic cycle (*usûl*) in 9/8 and that the use of odd and sometimes limping (*aksak*) ternary meters is a characteristic of Bektâshî *Nefes*. The melody of the *Mâhûr Nefes* is performed only once by the instruments with no percussion; it introduces the second *Nefes*, sung and played in the *Evic* musical mode (*maqâm*), which is close to *Mâhûr*,





but played a fifth above in the *bolahenk* register, in which the *rast* note is equivalent to the Western D. The short piece of music is performed three times so that the text attributed to Nesîmî can be sung in its entirety, and each time it ends with the voices of the singers a cappella, thus underscoring the significant distich of the refrain: “*Fahri cihandır Mustafa/ Günden ayandır Mustafa*”. Without the musical arrangement, Nesîmî’s text is:

*And come let’s burn in the fire of love: let’s blow,
We’ll stoke up the blushing flames in that fire of love.*

*Mustafa is the honour of the world, pride,
Mustafa is even clearer than sunlight.*

*Dazzled from before, it seemed to be a game,
But then I was scorched at that fire of love.*

*Mustafa is the honour of the world, pride,
Mustafa is even clearer than sunlight.*

*People of love never die, they will not rot under the ground
But if you don’t burn in the fire of love, you know nothing of this*

*Mustafa is the honour of the world, pride,
Mustafa is even clearer than sunlight.*

*Forget your image, Nesîmî,
Burn this body in the fire of love.*

*Mustafa is the honour of the world, pride,
Mustafa is even clearer than sunlight.*



3. PENÇĞÂH NEFES “DERDIM ÇOKTUR HANGISINE YANAYIM” (USÛL DÜYEK 8/8); music: Anonymous; lyrics: Pîr Sultân Abdal (1480-1550);

HÜZZAM NEFES “KÂF U NUN HITÂBI IZHÂR OLMADAN” (USÛL DÜYEK 8/8); music: Anonymous; lyrics: Edib Harabî (1853-1917).

Here another two *Nefes* are joined in a single piece, and this time with the same rhythmic cycle: the *düyek*. The melody is performed in the *kız* register, in which the note *rast* is equivalent to A, and develops around the fifth degree of the *pençğâh* mode. In Erguner’s arrangement, only the first and last quatrains of the long text are sung. The text is attributed to Pîr Sultân Abdal, a figure of great spiritual importance for the Bektâshî. There is also another interesting feature that recurs several times in these recordings: dervish rituals are not subject to time limits, and therefore the poetic text can be sung in its entirety, absorbed and meditated on by the participants, often punctuated by improvisations, during long convivial gatherings, while a presentation in the form of a concert or a recording, as in our case, conforms to different canons and the text is very often abbreviated, usually by singing only the first and last quatrains:

*My pains are so many: which one should inflame me?
Again the wound inside my heart is rekindled,
Where will I ever find a remedy for so many pains?
The touch of a friend’s hand may offer me help.*

(...)

*Too high, you fly, Master, Sultan my Abdal,
You pass and go and fly off without even a wave,
Why do you run away and flee the passion of love?
Might this be the law of our journey?*





In the second *Nefes*, in *hüzzam* mode and in the *diyyek* rhythmic cycle, performed in the *kız* register, completely centred on the note *nevâ*, Harabî's lyrics are interwoven with continuous references to the Quran, which the Italian translator, Giampiero Bellingeri, has asked me to explain for a better understanding of the poetic text. According to tradition, the creation occurred when the letters of the alphabet, *kaf* (k) and *nun* (n) were joined together to form *kûn*, the imperative “be” that gave rise to the Created. The cosmogonic reference is made in numerous passages of the Quran,⁴ which over the centuries have been the subject of an endless esoteric exegeses. In the second line we find the typical conception of a certain kind of Sufism (*tasawwuf*), whereby in pre-eternity some souls were, however, closer to Him; the third line refers to the ascension (*miraj*) of the prophet, while in the fourth, concerning “nearness”, the poetic text again refers to the Quran (53:5-9),⁵ when “a powerful one, a strong one” (v. 5) would come to “a distance of two bow lengths or nearer” (v. 9) from the prophet during the revelation.

*Even before kef⁶ and nun, that “be” of the Created,
We are the beginning of this Creation, even earlier
Than those who have had a vision of Him, on ascending to heaven,
We have been closer to Him than two bow lengths.*

4 See, as a good example for all the others, surah 36, “*Yâ Sîn*”, v. 82.

5 The Italian translation of the Quran I have referred to here is *Il Corano*, edited Alberto Ventura and translated by Ida Zilio-Grandi with commentaries by Alberto Ventura, Mohyiddin Yahia, Ida Zilio-Grandi and Mohammad Ali Amir-Moezzi, Mondadori, Milan, 2010 (for the English translation, see online version, *Complete Quran in English*, <http://qurango.com/english.html>)

6 In the poem, the Italian translator, Giampiero Bellingeri, used the Turkish spelling *kef*, instead of the Arabic *kaf*.





4. NEY TAKSÎM IN *HICÂZ* MODE (*MAQÂM*). Andriana Achitzanova

Petala, *ney* flute

A short improvisation (*taksîm*) in the *hicâz* mode played on the *ney* by the young Andriana Achitzanova Petala prepares the modal ground for the next piece. The *taksîm* is a typical genre of Ottoman music that we will hear several times on this CD: the term comes from the Arabic *taqâsim* (literally, “division”) and, in general, is translated as “improvisation”. It should be noted, however, that the improvisation of the *taksîm* follows rules of elaboration and development related to the melodic progression, to the “journey” (*seyûr*) of the given musical mode, and that these rules govern improvisation and composition in the same way. That is why the definition “composition in real time” would be more accurate. The function of a *taksîm* changes according to whether it is performed separately or included in a suite, in which it can serve as an introduction (in this case we talk about *baş taksîm*), or closing out (*son taksîm*). When in an intermediate position (*ara taksîm*), it has a twofold role: it provides a soloist moment within a group performance and, according to its etymological meaning of “division, break”, can separate one part of the suite from other, often modulating from an initial *maqâm* to a final *maqâm*. The function of the *taksîm* here is undoubtedly to introduce the following piece, by exploring the mode in which it is composed.

5. *HICÂZ İLÂHÎ* “*EY GARİP BÜLBÜL DIYARIN KANEDİR?*” (*USÛL DÜYEK 8/8*); music: Ali Şirûgâni Dede (19th century); lyrics: Niyâzi Mısri (1618-1694).

Introduced by the *taksîm* on the *ney* in the previous piece, *Ey garîp bülbül* is an *İlâhî* in *hicâz* mode, greatly loved and sung in several Sufi brotherhoods. The theme of the poem is that of being a foreigner (*garîp*)





wandering like a lost nightingale in this low world (*dünya*), as opposed to another world, to “that eternity that has neither a beginning nor an end”, where people were before being attracted to the earth and tied to the “strings of the four elements”. The two sung quatrains read as follows:

*Lost Nightingale, but where is your country?
Come on, tell me, where is your rose garden?
You were nobody's friend down here,
Yet you must have a friend, but where is he?*

*You were flying high in the sky, they attracted you to the earth
and tied you to the strings of the four elements,
You were light, and your name, Niyazi, “Prayer”, but where is
That eternity that has neither a beginning nor an end?*

6. HICÂZ NEFES “ZÜMRE-I NACILERIZ BENDE OLUP HAYDERE”, (USÛL CURCUNA 10/16); music: Anonymous; lyrics: Hilmi Dede (? -1908).

This is one of the best known *Nefes* of the Bektâshî brotherhood. The lyrics are by a poet who lived in relatively recent times, in the second half of the 19th and the early 20th centuries. The themes and the style, however, have the timelessness of the classics. In this case, too, as was customary, only the first and last quatrains are extrapolated from the long text. In Erguner’s arrangement, the first two lines are performed freely by the voice of Berke Meyman, accompanied by Deniz Halilağaoğlu on *kanûn* (plucked box zither). At the line *Haybeti Lâ*, the whole ensemble joins in. Likewise, the young Safa Korkmaz sings the first two rhythmic lines, accompanied by Andriana Achitzanova Petala’s *ney*, and then the ensemble enters *tutti* in the last two lines of the quatrain starting from “*İki cihanda*”.





For a better understanding of the text, we need to know that ‘Alī, a cousin, son-in-law and successor of the prophet, known for his heroism in battle, is traditionally called the “lion” (*hayder*). The first and last quatrains of Hilmi’s poem are set to music here:

*We are the people saved by the Lord and are servants of Hayder,
Murteza, the Lion of God, breaks into the ranks, scatters them,
Before the majesty of indomitable Ali, the earth quaked with the sky,
When the ferocious Hayder sank in his claws*

(...)

*For us Muhammad is the Master, for us the Guide is Ali,
He who loves pours out his soul to the Master and to his Guide,
In the two worlds, does he still feel the yearning for the eternal?
And you who intercede for this worthless Hilmi will be worthy.*

These two quatrains of the *Hicâz Nefes* “*Zümre-i nacileriz*” are followed by the young Burak Savaş’s marvellous free-rhythm chanting in the style of the Ottoman *gazel* of a text by the Albanian poet Naim Frashëri (1846-1900), translated into Italian by Giuseppina Turano.

*In the Lord we believe,
and in Muhammad Ali,
in Hadije and in Fatima,
in Hasan and in Hussein.
Who resembles Abraham,
and Abu Musliman;
bold both and virtuous,
there is no mercilessness
in anyone become civilised,*





*wise and learned,
give Honour to Albania.
Let the Lord's will be done!*

From this timeless episode, outside of time, in which a young Turk chants a 19th-century Albanian text on Islamic themes in the style of *gazel*, the ensemble returns to the last two distiches of the *Hicâz Nefes* “*Zümre-i nacileriz*” and makes them into a finale.

7. KEMENÇE TAKSİM IN HÜSEYNÎ MODE (MAQÂM). Dimitrios Maragakis, *kemençe* (bowed bowl lute)

This piece is in *taksım* mode (see remarks on this genre at track no. 4). Here the improvisation on the *kemençe*, played by the skilful fingers of Dimitrios Maragakis, explores the peaceful world of the *maqâm hüseyinî* and prepares the modal ground for the following piece.

8. HÜSEYNÎ İLÂHI, “MATHEMES OLAN DERE DİLE HICRANE DEVA OLMAZ”, (USÛL EVSAT 26/8); music: Anonymous; lyrics: Fasih Ahmed Dede (1611-1699);
HÜSEYNÎ NEFES “MEDED SENDEN MEDED SULTÂNİM ALI” (USÛL DÜYEK 8/8); music: Anonymous; lyrics: Derviş Tevfik (19th century).

In Erguner’s creative arrangement, a part of the ensemble beats the *Evsat* (26/8) rhythmic cycle on their knees, according to an ancient technique of mnemonic learning, whereby the rhythmic cycle (*usûl vurmak*) was learned by beating it out before playing the melody. After the purely instrumental performance of the piece, introduced by Kudsi Erguner’s *ney*, the poetic text is sung in a free rhythm (*gazel*) in turns by the wonderful voices of the young, but already mature, Safa Korkmaz, Hakan Erkaraman





and Burak Savaş. In literary terms, the text is also called a *mersiye*, a lamentation for the events that took place at Karbala and for the murders of ‘Ali’s sons, the young martyrs Hasan and Hüseyin (Hussein).

*Whoever lives in such mourning, finds no relief from the suffering, the loss,
This is the lamentation of Hüseyin: neither lovers nor weeping at that cry,
It will be Hasan, with Hüseyin: they are messengers of light for the eyes,
It never leaves those who love on the threshold to the lineage of offspring*

Suddenly at 5’48 ‘’, in the last lines sung by Safa Korkmaz in the *gazel* rhythm, the whole ensemble of instrumentalists and singers strike up the notes of the *Nefes* “*Meded senden meded sultânım ‘Ali*”. The first and last quatrains are selected from Derviş Tevfik’s text:

*I invoke your help; I beg you, help me, my Sultan ‘Ali,
I am in pain, and the remedy to my suffering is my ‘Ali,
I always welcome him in the depths of my heart, my ‘Ali,
My rose and rose garden, and delight of my gaze, my ‘Ali.*

(...)

*You, dervish Tevfik, don’t reveal yourself so much,
Don’t make a ruin out of the heart that suffers,
Don’t be rebellious, don’t struggle against your saints,
My rose and rose garden, and delight of my gaze, my ‘Ali*





9. HÜSEYNÎ NEFES “BILMEM NE HAL OLDU BANA”, (USÛL DEVR-İHINDÎ 7/8); music: Anonymous; lyrics: Bahreddin Dede (19th century); HÜSEYNÎ NEFES “YÜZÜN GÖRDÜM DEDİM ELHAMDÜLİLLAH” (USÛLAĞIR DUYEK 8/4); music: Anonymous; lyrics: Seyid Nesîmî (1369-1417).

Here we have another two Bektâshî *Nefes* united by the common *hüseynî* mode in which they are composed. In Erguner’s arrangement, the first of the two is performed only by voices and the *ney* flute section in the low register (*kabâ*), with Erguner in the foreground, creating an intimate atmosphere. The poignant lines by the poet Bektâshî Bahreddin Dede are as follows:

*What’s happening to me, I just don’t know,
I am you, are you me? I wonder,
My soul is distraught, my beloved in eternity,
I am you, are you me? I wonder.*

*And I curse, blaspheme, my faith has become such,
My body became my beloved one for me,
My old essence, what ever has it become?
I am you, are you me? I wonder.*

*The Created was made entirely divine,
The world of the possible is all swept away,
Look, Bahreddin has become a mirage,
I am you, are you me? I wonder.*

The second *Nefes* begins at l’10 ‘. Attributed to Nesîmî, it begins with the line “*Yüzün gördüm dedim elhamdülillah*”. As usual, only the first and last quatrains of the text are sung; in the first there is a literal quotation of a famous Quranic surah (112, “*Al-Ikhlâs*”, v. 1), which proclaims the unity and uniqueness (*tawhid*) of Allah. In the last quatrain, on the other hand, there is a reference to some “figures” (in Ottoman Turkish *huruf*) that allude to the theories of Hurufism (see Erguner’s remarks in the introduction), a movement





that arose between the 14th and 15th centuries and attributed a specific spiritual and numerical meaning to the letters of the alphabet.

*I saw your face, I said “praise to God!”,
I saw your figure, I sang God’s Uniqueness “Kulhiivallah”,
I saw that enchaining twisted amber horsehair, eyebrows
In an arch I saw, I said, “the triumph is near, God helps us!”*

(...)

*There are thirty and two figures that recompose unity,
Unity that is yours, yours with you, I said “and so be it!”
If Nesîmî had to do bitter and harsh penance,
His repentance was tenacious, “The conversion is to God”.*

10. NEVÂNEFES, “*BEN YÜRÜRÜM YÂNE YÂNE*” (USÛLDÜYEK 8/8); music: Selahaddin Pinar (1902-1960); lyrics: Yûnus Emre (1240?-1321?).

In this rather complex arrangement, Erguner penetrates the very structure of the *Nevâ Nefes*, played in the *kız* register and composed to Ottoman Turkish lyrics by Yûnus Emre. Within this structure, there are sections in free rhythm with a Bosnian text, sung in the style of the *gazel* by Safa Korkmaz, Hakan Erkaraman and Burak Savaş, respectively, as if to reiterate the geo-cultural Bektâshi koine of these recordings. The text belongs to the genre of *mersiye*, the lamentation of the tragic events at Karbala. It would be an affront to the poets and translators if the poetic texts of the two pieces were to be split up and interspersed. Moreover, they would be difficult to read, whereas the listener will easily recognise the various changes of text with the music. The first sung text is taken from an Ottoman Turkish poem by Yûnus Emre:

*I’ll go and burn in the flames,
Love is in the blood that dyes me,*





*I'm not wise, and, even less, crazy,
That is how I'm treated, do you see? By Love.*

*Now I blow through the spirals like the winds,
Now I fly off, like dust on the path,
Now I'm the torrent in spate that overwhelms,
That is how I'm treated, do you see? By Love.*

*I am Yûnus, alone and wretched,
From head to foot I am hurt by the Friend,
I have lost the way of the Beloved,
That is how I'm treated, do you see? By Love.*

The second text, in Bosnian, by Sabahudin Ibrîšimović (1982 -) and translated here into Italian by Marija Bradaš is a lament:

*Here now is Kerbelâ'
Here in my breast
Hasan and Husayn in my heart
Great sadness for them*

*Hasan and Husayn two flowers
They were gathered too early
Every soul loves them
Weeping I call to them now*

*Don't hide the truth about them
Of the suffering of Ahl al-Bayt
Since the prophet died
tyranny on them has never ceased*

*The tyrants, be they cursed,
saw the truth clearly*





*But out of their desire for power
they went into falsehood*

*All Kerbelā' all Kerbelā'
red from your blood,
I call you, I Husayn call,
I call you with a broken heart*

**11. UŞŞAK NEFES, “AH, BEN MELÂMET HIRKASINI KENDİM
GIYDIM EĞNİM” (USÛL DÜYEK 8/8);** music: Anonymous; lyrics: Seyid
Nesîmî (1369?-1417?).

This *Nefes* is performed in the *kız* register from beginning to end according to its usual structure. The text has several double meanings, which the translator Bellingeri asked me to mention. In the first line, we have “*Ah ben melâmet hirkasını*”, which Bellingeri translates “With the cloak of contempt”, but the term *hırka* (Arabic *khırqa*) also indicates the traditional patched-up dervish garment that, over time, had forms that varied with the particular Sufi order. Wearing the cloak, or the garment, meant that a novice had entered a given Sufi Way; in another meaning, dressing a student in the cloak was a sign of initiation and transmission of the blessing (*baraka*) from the master to novice. Moreover, *melâmet* (Persian: *malamât*), in addition to “contempt” indicates blame and a movement of dervishes called the *malamates*, who concealed their spiritual activities behind an appearance of licentiousness and ignoring the rules of traditional Islam. There is also a reference to Shah Hayder, a spiritual character shrouded in mystery (see Kudsi Erguner’s introduction):

*I covered my shoulders with the cloak of contempt,
(Hayder, my Shah, I myself cover my shoulders)*





*I beat the crystal of honour on the stone, but what does it matter?
(Hayder, my Shah, I beat it on the stone, but what does it matter?)*

*Now I rise up to heaven, from there I contemplate the world,
Now I descend to earth, I love my friend here, but what does it matter?*

*Now I enter the school, and I study the precepts, for God,
Now I enter the tavern, and drink wine, but what does it matter?*

12. TANBÛR TAKSÎM IN NEVESER MODE (*MAQÂM*). Mert Sel, *tanbûr* (long-necked lute)

For the *taksîm*, see comments at track no. 4. Here young Mert Sel's improvisation on the *tanbûr* lute explores the *maqâm neveser* and prepares the modal ground for the following piece.

13. NEVESER NEFES “ÂLEM YÛZÛNE SALDI ZİYÂ ÂL-I MUHAMMED”, (USÛL YÛRÛK SEMÂÎ 6/4); music: Anonymous; lyrics:

Raşid Ali Efendi (?-1894);

NIHAVEND NEFES, “HAK'DIR ALLAH'IM MUHAMMED MAHIM” (USÛL AKSAK 9/8); music: Sahibi Meçhul (?); lyrics: Münir Baba (?).

Accompanied by Deniz Halilağaoğlu on the *kanûn* (box zither), Buse Taş sings the first line of the text in *rubato*; the ensemble enters *tutti* on the second line and continues until the refrain (“Among the great, etc.”). The text is in the genre of the *salawat*, eulogies and blessings on the Prophet and his family. The first four verses are:

*Light has been cast on the face of the earth by the sublime Muhammed,
The sword that cleaves, he has returned again, the sublime Muhammed,
The ignorant doesn't know it, but the wise man knows the sublime Muhammed.*





*Among the great he is distinguished, the sublime Muhammed,
Of the great, the most valid guide is the sublime Muhammed*

*I am the most worthless servant of Ali, that sovereign of grace,
Hasan is a crown on my head, Huseyin is a tear in my eye,
Here is Zeynel Aba, our guide, and his son Bakır, that intimate light.*

*Among the great he is distinguished, the sublime Muhammed,
Of the great, the most valid guide is the sublime Muhammed*

At the 3'25" a new *Nefes* strikes up, arguably the best known in the Bektâshî tradition, typically based on a ternary rhythmic cycle (*aksak*). The lyrics consist of the first two and the last quatrains of the poem:

*He is Truth, my Allah,
Muhammed is my moon
My Lord is Ali,
And so be it, my God.*

*The candid Fatima is his daughter
His first wife Hatice,
Light is his, and the most intense,
And so be it, my God.*

(...)

*Münir is truly worth very little,
Compared to you, my Lords,
Waters of Paradise, we wish to drink,
And so be it, my God.*





14. ‘ÛD TAKSÎM IN DUGÂH MODE (MAQÂM). Nazeer Abdulhai, ‘ûd (short-necked lute)

For the genre of *taksîm*, see comments at track no. 4. Here the improvisation is entrusted to the ‘ûd (short-necked lute) of the young Nazeer Abdulhai, who masterfully gently explores *maqâm dugâh* and prepares the modal ground for the following piece.

15. DÛGÂH NEFES “AMENNA SÖYLEDİK IKRAR EYLEDİK” (USÛL SOFYAN 4/4); music: Süleyman Erguner Dede (1902-1953); lyrics: Mir’atî (?).

A new *Nefes*, this time in an even rhythmic cycle, handed down from director Kudsi Erguner’s grandfather, Süleyman Erguner Dede (1902-1953), a great *ney* flute soloist and composer. The first and last quatrains of the poem are sung:

*“We believe!” we proclaimed with conviction,
At the feast of the Saints we said “no doubts!”
In the orchard we sprouted and ripened to skills
Like flowers we breathed in the scent of a rose.*

(...)

*O Mir’atî, your word is a great enigma
Manifestly clear “to the people who see”,
Without hands, hips or tongue, and yet
We, as real men, wander in the world.*





**16. SABÂ NEFES “AYNAYI ALLUM YÜZÜME ALI GÖRÜNDÜ
GÖZÜME” - RAKIS - USÛL AKSAK (9/8);** music: Anonymous; lyrics:
Mehmet Ali Hilmî Dede Baba (1842-1907);

SABÂ NEFES “EŞREFOĞLU AL HABERİ” USÛL AKSAK (9/8);
music: Anonymous; lyrics: Hasan Dede Baba (16th century).

The arrangement joins together two *Nefes*, both in 9/8, by anonymous composers, performed in the *kız* register. The score of the first *Nefes*, transcribed by Rauf Yektâ and his work group, clearly indicates that it is a *rakis*, that is, a piece danced by the dervishes. The text of this first *Nefes* is attributed to Hilmî:

*As I looked into the mirror,
Ali appeared before my eyes,
I looked at myself again,
Ali appeared before my eyes*

*With Father Adam and Mother Eve
And with the wisest names,
With the wheel of the sky's vault,
Ali appeared before my eyes*

*And with Noah close to God,
And with Abraham loyal to God,
And with Moses listening at Sinai,
Ali appeared before my eyes*

*It is him, Jesus, the Spirit of God,
He is the lord of the two worlds,
He is a refuge for us all,
Ali appeared before my eyes*





*Ali the first, Ali until the end,
Ali veiled, Ali revealing himself,
Ali without a stain, pure Ali,
Ali appeared before my eyes*

*Ali is the soul and the beloved,
Ali is the creed, Ali is the faith,
Ali pity, Ali mercy,
Ali appeared before my eyes*

*Hilmi is a wretched beggar,
And eyes see, and the tongue beats,
Wherever I cast my gaze,
Ali appeared before my eyes*

The second *Nefes* sets to music the poetry of the Bektâshî Hasan Dede Baba:

*Nobly born boy, be well aware:
That ours is the garden, with the rose.
We too are servants of the Lord:
We have seventy and two tongues!*

*Is criticism of man worthy of man?
And asking about that mysterious Way?
The current flows within us
Of the four rivers up in Paradise!*

*When a man has a great fat body,
Even doing ablutions will not make him clean.
Why interfere with the affairs of others?
All kinds of faults are found in us!*



*The bee skims and flies over and round,
Round and back to choose the softest petals,
Our beloved goes out of her way to avoid us,
We are the bee, and inside us is honey!*

*Here some are mystics and some are pilgrims,
But we all come together to pray to God,
Garland and crown to the greatest of the Messengers,
And hood and cloak, and shawl are in us!*

*We are the Truth of the Saints,
We are the flowers at the True garden,
We are the offspring of Haji Bektash
Modesty and firmness are in us, and the True Way!*

*Of the servants, the only servant is Old Hasan,
The tongue beats to tell the Truth,
The straight rod of the elif points to the True
If you seek the fold, in us you'll find deformities.*

Giovanni De Zorzi





L'Ensemble Birün 2018 nel refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore, Venezia.

The Ensemble Birün 2018 in the Palladian refectory of San Giorgio Maggiore island, Venice.

Da sinistra a destra / *from left to right*: Safa Korkmaz, Burak Savaş, Andriana Achitzanova Petala, Dimitrios Maragakis, Giovanni De Zorzi, Hakan Erkaraman, Kudsi Erguner, Alexandros Rizopoulos, Mert Sel, Buse Taş, Berke Meyman, Deniz Halilağaoğlu, Nazeer Abdulhai.





ENSEMBLE BÎRÛN 2018

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.

Nazeer Abdulhai (1993) è un suonatore di liuto *'ûd* nato in Siria. Dopo un Bachelor of Arts (BA) in musica tradizionale araba conseguito al Conservatorio di Homs, nel 2015 Nazeer si è recato nei Paesi Bassi con l'idea di realizzare i suoi sogni: dar vita ad una nuova immagine per l' *'ûd*. Nel 2016 si è iscritto al BA del CODARTS di Rotterdam nel corso di musica Ottomano-Turca. Nel suo entusiasmo Nazeer intende andare al di là della tradizione dell' *'ûd* grazie ad incontri inediti con altri generi e stili musicali e per questo ha dato vita a al suo gruppo (*Trico*).

Giovanni De Zorzi (1964), ha iniziato il suo percorso nella musica nel 1980 come sassofonista; dal 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    docente di Etnomusicologia all'Universit   "Ca' Foscari" di Venezia.    autore di numerose pubblicazioni musicologiche su svariati temi di area ottomana, persiana e centroasiatica. Organizza diversi eventi culturali. Musicalmente    attivo come solista o con l'*Ensemble Mar  gh  *.





Hakan Erkaraman (1990) dopo un diploma in musica classica turca conseguito al Berlin Türk Müziği Konservatuvarı (BTMK), ha cantato in varie occasioni e in vari luoghi, come solista o in coro. Ha preso parte all'album di canzoni infantili delle classi del metodo "Helen Doron". Ha frequentato masterclass e lezioni teoriche sulla musica classica turca e ha studiato con Alaeddin Yavaşca e Enver Mete Aslan. Attualmente continua a svolgere un'attività di solista con il BTMK.

Deniz Halilağaoğlu (1998), nata ad İstanbul ha frequentato il conservatorio della İTÜ (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı) studiando il *kanûn* sotto la guida della maestra Ayşegül Kostak Toksoy. Dal 2014 ha suonato in vari ensembles, strumentali e vocali. Nel 2015 ha suonato a Konstanz, in Germania, ad un festival organizzato con il contributo del Rotary Club. Nel 2016 ha frequentato dei laboratori tenuti dal grande kanûnî Göksel Baktagir, e ha collaborato con il maestro stesso. Dopo il compimento del corso di studio inferiore, è stata ammessa al ciclo superiore della stessa İTÜ. Nel 2017 ha iniziato ad insegnare al Fatih Art Center (Fatih Sanat Merkezi) di İstanbul.

Safa Korkmaz (1987), tenore nato a Sivas, Turchia, ha iniziato i suoi studi già all'età di cinque anni con suo zio e sua zia. Dopo il diploma in musica alla Cumhuriyet University, nel 2008 si è trasferito a Venezia per iscriversi al Conservatorio veneziano dove ha studiato sotto la guida del mezzosoprano Stella Silva. A Venezia ha debuttato al Teatro Malibran interpretando il personaggio di Ecclittico ne *Il Mondo della Luna* di Haydn. Di recente ha collaborato con Kudsi Erguner per il concerto "The Ottoman Drums", tenutosi a Bruxelles, e in seguito per i progetti "Rumi" (Abu Dhabi) e "Schubert and Sevkî Bey" (İstanbul, Gerusalemme e Singapore). Ha lavorato con il Gran Teatro la Fenice di Venezia, il teatro dell'Opera e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, l'Arena di Verona e il Regio di Torino; ha cantato sotto la direzione dei maestri Riccardo Muti, Antonio Pappano, Myung Whun Chung. Dal 2017 è membro del coro del Teatro La Fenice di Venezia. Nell'aprile 2018 ha cantato ad Ankara nell'*Elisir d'Amore* interpretando il personaggio di Nemorino.





Dimitrios Maragakis (1973), nato a Monaco di Baviera, dal 1982 al 1993 ha vissuto a Chania, Creta, dove ha studiato la *lyra* cretese con Kostas Mountakis. Nel 2000 si è iscritto alla Facoltà di Medicina e allo stato attuale esercita l'attività di neurologo a Rosenheim. Più libero da impegni di studio, dal 2013 ha studiato *kemençe* con Mehmet Yalgin, Derya Türkan, Chrysanthi Gkika e Sokratis Sinopoulos. Attualmente suona il *kemençe* in vari ensembles, come The Mediterranean Orchestra, Şeref Dalyanoğlu Ensemble, Ogaro Ensemble e vari altri. Sta studiando contrabbasso, con il quale suona nella Chiemgau Orchester, un'orchestra locale di musica classica.

Berke Meyman (1996), nato ad İstanbul, ha iniziato come corista e poi come voce solista sotto la direzione di Faruk Salgar al Bakırköy Müsiki Konservatuari Vakfi e, in seguito, dal 2012 al 2018 ai corsi superiori della Bakırköy Music Academy. Nel frattempo è stato ammesso al coro del TRT (Turkish Radio and Television) İstanbul Radio Turkish Art Music Youth Choir sotto la direzione di Doğan Dikmen dove è rimasto sino al 2017. Nel 2014 ha vinto l'ammissione all'İstanbul Technical University Turkish Music State Conservatory - Voice Education Department's diplomandosi nel 2018. Da allora ha iniziato a lavorare con il Ministero della cultura e del turismo, con l'İstanbul State Turkish Music Research and Application Community dove svolge a tutt'oggi attività di solista.

Andriana Achitzanova Petala (1992), nata in Grecia, a sette anni ha iniziato a studiare pianoforte classico. Ha vinto poi una borsa di studio al Conservatorio statale di Thessaloniki dove è rimasta sino al 2011. Il suo amore per le tradizioni musicali modali l'ha spinta a conseguire nel 2016 un Bachelor of Arts (BA) in musica tradizionale greca. Da qui ha deciso di partire per i Paesi Bassi per seguire un Master in flauto *ney* al Turkish Department at Rotterdam World Music Academy (CODARTS, University for the Arts), nel quale è ancor oggi iscritta al secondo anno. Ha partecipato a laboratori e masterclasses sulla musica modale e sul flauto *ney* con Ömer Erdoğan, Markos Skoulios, Kudsi Erguner, Harris Lambrakis, e Nikos Paraoulakis.





Alexandros Rizopoulos (1982) nato a Ioannina, Grecia, si definisce un artista multidisciplinare: si è laureato, infatti, in musica (Music Art and Science (BS, UOM, 2016) e Architettura (MSc, AUTH, 2006). È membro fondatore dei gruppi *Alenti Quintet* e *People of the Wind*. Va segnalata la performance musicale del 2016 *Aourekios the Postman* (Αουρέκιος ο Ταχυδρόμος). Alexandros collabora con vari gruppi, partecipa a vari progetti e dirige laboratori musicali in ambito internazionale.

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 e suona violino nel coro e nell'ensemble di musica tradizionale di Izmir (İzmir State Traditional Turkish Music Chorus).

Mert Sel (1997), nato ad Edirne, dopo aver seguito gli studi primari alla "Atatürk Primary School", ha superato l'esame di ammissione ed è entrato al Conservatorio della İTÜ (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuari) studiando il *tanbür* con Gökhan Filizman. Nel 2016 è passato di livello ed è entrato all'università, sempre la İTÜ, dove inizierà a studiare *tanbür* con Birol Yayla. Ha già tenuto corsi in città per altri, più giovani musicisti.

Buse Taş (1996), nata ad İstanbul, ha iniziato la sua carriera cantando in un coro di bambini diretto da Ümit Sarı, il suo insegnante di musica. Più tardi, durante gli anni del liceo è stata notata da Altınok Öz, il sindaco della municipalità di Kartal che l'ha sostenuta e aiutata a prendere lezioni di canto. Nel frattempo è stata corista e solista nel coro della Kartal Music Association. Ha dato concerti con la direttrice del corso, Füsün Batum, e con lei ha iniziato la sua preparazione all'esame di ammissione al Conservatorio. Nel 2014 ha realizzato il suo sogno ed è stata ammessa al Voice Training Department della İTÜ, frequentando le lezioni di Sinem Özdemir, Serap Baltutan, Esin Şentürk, Fidan Kurt Kasapaşı e studiando teoria musicale con Fatma Gökdal e Şerife Güvençoğlu. Nel 2015 è entrata a far parte del coro giovanile della Bakırköy Music Association, facendo tesoro delle lezioni di Faruk Salgar e Fatih Salgar. E' stata corista e solista nel Füsün Batum Turkish Art Music.





Kudsi Erguner (1952), *ney* flute and musical direction, artistic director of the *Bîrûn* project. He is from a family of famous *ney* flute soloists going back to his grandfather Süleyman (1902-1953) and his father Ulvi (1924-1974). In over 110 recordings released throughout a career of more than forty years, Erguner has explored various aspects of the Ottoman Turkish musical tradition while also pursuing original projects that have led him into new musical territories. This has involved collaborations with soloists from other musical cultures and artists from diverse fields, 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. Not only a world-famous soloist and composer, he is also 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 appointed a UNESCO Honorary Ambassador and a UNESCO Artist for Peace.

Nazeer Abdulhai (1993), *‘ūd* (short-necked lute), was born in Syria. After a Bachelor of Arts (BA) in traditional Arabic music at the Homs Music School, in 2015 he went to the Netherlands with the idea of pursuing his dream to create a new image for the *‘ūd*. In 2016 he enrolled for a BA in Ottoman-Turkish music at the CODARTS, Rotterdam. He enthusiastically goes beyond the tradition of *‘ūd* through completely new kinds of encounters with other genres and musical styles, which also led him to form a group called Trico.

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 DĒA university degree and a research doctorate (PhD) in this discipline. He has taught at the conservatories of Padua and Vicenza, and since December 2011 has been a lecturer of Ethnomusicology at Ca’ Foscari University, Venice. He has published numerous musicology writings on diverse topics concerning the Ottoman, Persian and central Asian areas. He organises various cultural events and performs as a soloist or with the Ensemble Marāghî.





Hakan Erkaraman (1990), after graduating in classical Turkish music at the Berlin Türk Müziği Konservatuvarı (BTMK), he has often performed as soloist or in a choir in various places. He also contributed to making an album of children's songs for schools using the Helen Doron method. He has attended master classes and theoretical lessons on classical Turkish music and has studied with Alaeddin Yavaşca and Enver Mete Aslan. He currently works as a soloist with the BTMK.

Deniz Halilağaoğlu (1998) was born in Istanbul Province (İİ). She attended the İTÜ Conservatory (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı), where she studied the *kanun* under the guidance of Aysegül Kostak Toksoy. Since 2014 she has performed with various instrumental and vocal ensembles. In 2015, she played at a festival in Konstanz, Germany, organised with the support of the Rotary Club. In 2016, she took part in workshops held by the great *kanuni* Göksel Baktagir, and collaborated with the master. After completing a foundation study course, she was admitted to the advanced course at the İTÜ. In 2017, she began teaching at the Fatih Art Center (Fatih Sanat Merkezi), İstanbul.

Safa Korkmaz (1987), tenor, was born in Sivas, Turkey, and began his music studies at the age of five with his uncle and aunt. After graduating in music from Cumhuriyet University, in 2008 he moved to Venice to enrol at the conservatory, where he studied under the guidance of mezzo-soprano Stella Silva. In Venice, he debuted at the Teatro Malibran in the role of Ecclittico in Haydn's *Il mondo della luna*. He recently collaborated with Kudsi Erguner in *The Ottoman Drums* a concert held in Brussels, and on the projects *Rumi* (Abu Dhabi) and *Schubert and Sevki Bey* (Istanbul, Jerusalem and Singapore). He has worked at the Teatro La Fenice in Venice, the Teatro dell'Opera and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, the Arena di Verona and the Teatro Regio, Turin; he has sung under the direction of conductors such as Riccardo Muti, Antonio Pappano and Myung Whun Chung. Since 2017, he has been a member of the choir of the Teatro La Fenice, Venice. In April 2018, he played Nemorino in *L'elisir d'amore* in Ankara.





Dimitrios Maragakis (1973), was born in Munich. From 1982 to 1993 he lived in Chania, Crete, where he studied the Cretan lyra with Kostas Mountakis. In 2000, he enrolled in the Faculty of Medicine and currently works as a neurologist in Rosenheim. Since 2013, with more free time from work commitments, he has studied *kemençe* with Mehmet Yalgin, Derya Türkan, Chrysanthi Gkika and Sokratis Sinopoulos. He plays *kemençe* in various ensembles, such as the Mediterranean Orchestra, the Şeref Dalyanoğlu Ensemble, and the Ogaro Ensemble. He is now studying double bass, which he plays in the Chiemgau Orchester, a local symphony orchestra.

Berke Meyman (1996), was born in İstanbul. He began as a chorister and then as a soloist under the direction of Faruk Salgar at the Bakırköy Müsiki Konservatuari Vakfi and, from 2012 to 2018, he studied on the advanced courses at the Bakırköy Music Academy. In the meantime, he was admitted to the choir of the TRT (Turkish Radio and Television) İstanbul Radio Turkish Art Music Youth Choir under the direction of Doğan Dikmen, where he worked until 2017. In 2014, he was admitted to the Voice Training Department at the İTÜ Conservatory (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuari), from which he graduated in 2018. He now works with the Ministry of Culture and Tourism and the İstanbul State Turkish Music Research and Application Community, performing as a soloist.

Andriana Achitzanova Petala (1992) was born in Greece. At the age of seven she started studying classical piano. She then won a scholarship to the Thessaloniki State Conservatory, where she studied until 2011. Her love for modal musical traditions led her to take a Bachelor of Arts (BA) in traditional Greek music in 2016. She then went to the Netherlands to take a master's in *ney* flute in the Turkish Department at the Rotterdam World Music Academy (CODARTS, University for the Arts), where she is now in her second year. She has taken part in workshops and masterclasses on modal music and *ney* flute with Ömer Erdoğan, Markos Skoulios, Kudsi Erguner, Harris Lambrakis and Nikos Paraoulakis.





Alexandros Rizopoulos (1982) was born in Ioannina, Greece. He describes himself as a multidisciplinary artist, having graduated in music (Music Art and Science BSc, UOM, 2016) and Architecture (MSc, AUTH, 2006). He is a member of the *Alenti Quintet* and *People of the Wind*. In 2016 he played in a performance of *Αουρέκιος ο Ταχυδρόμος* (Aourekios the Postman). He collaborates with various groups, participates in diverse projects and directs international music workshops.

Burak Savaş (1995) was born in Manisa, Turkey. He started playing violin at the age of ten. In 2013, he began studying traditional song and violin in the State Conservatory at the Aegean University and graduated in 2017. He currently sings in the Izmir State Traditional Turkish Music Choir.

Mert Sel (1997) was born in Edirne. After initial studies at the Atatürk Primary School, he was admitted to the İTÜ Conservatory (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı), where he studied *tanbûr* with Gökhan Filizman. In 2016, he progressed to university level at the İTÜ, where he studied *tanbûr* with Birol Yayla. He has already taught courses for young musicians in Istanbul.

Buse Taş (1996) was born in Istanbul. She began her career singing in a children's choir, directed by Ümit Sarı, her music teacher. During her years at high school she was noticed by Altınok Öz, the mayor of Kartal, who supported her and helped her to take singing lessons. In the meantime, she became a soloist in the Kartal Music Association Choir. She gave concerts with the director of the course, Füsün Batum, who also prepared her for the admission exam to the conservatory. In 2014 she realised her dream, when she was admitted to the İTÜ Voice Training Department, where she took courses taught by Sinem Özdemir, Serap Baltutan, Esin Şentürk and Fidan Kurt Kasapaşı and studied music theory with Fatma Gökdöl and Şerife Güvençoğlu. In 2015, she joined the youth choir of the Bakırköy Music Association and enjoyed the benefits of studying with Faruk Salgar and Fatih Salgar. She has also been a chorister and soloist in the Füsün Batum Turkish Art Music.



I Nefes della confraternita Sufi Bektâshî ad Istanbul e nei Balcani The Nefes of the Bektâshî Sufi Brotherhood in Istanbul and the Balkans

ENSEMBLE BÎRÛN 2018

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

Nazeer ABDULHAI - liuto a manico corto 'ûd / 'ûd short-necked lute

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

Hakan ERKARAMAN - voce / voice

Deniz HALILAGAOĞLU - cetra su tavola *kanûn* / *kanûn* plucked zither

Safa KORKMAZ - voce / voice

Dimitrios MARAGAKIS - viella *kemençe* / *kemençe* bowed bowl lute

Berke MEYMAN - voce / voice

Andriana ACHITZANOVA PETALA - flauto *ney* / *ney* flute

Alexandros RIZOPOULOS - percussioni / percussion

Burak SAVAŞ - voce / voice

Mert SEL - liuto a manico lungo *tanbûr* / *tanbûr* long-necked lute

Buse TAŞ - 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 Kerr*

Traduzione dei testi poetici/Translation of the poetic texts: *Giampiero Bellingeri*

dall'ottomano-turco / Giampiero Bellingeri from the Ottoman-Turkish. *Marija*

Bradaš dal bosniaco / *Marija Bradaš* from Bosnian. *Giuseppina Turano* dall'albanese /

Giuseppina Turano from Albanian

Foto Ensemble Bîrûn 2018: *Matteo De Fina*

Progetto realizzato in collaborazione con:

Codarts Rotterdam University of the Arts

İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Konservatuari

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari, Venezia

Progetto grafico: *Giuliano Michelini* - LuckyDesign Associates

Impaginazione: *Linda Fierro*

Stampa: *Luce* - Udine

ISBN 9788861631908

