

ИЗ ИСТОРИИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

FROM THE HISTORY OF THE INTELLIGENTSIA

Интеллигенция и мир. 2022. № 3. С. 9—33.

Intelligentsia and the World. 2022. No. 3. P. 9—33.

Научная статья

УДК 78(091)(560)

DOI: 10.46725/IW.2022.3.1

ОСМАНСКАЯ МУЗЫКА В XVIII — НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ: НА ПУТИ МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Алим Маратович Абидулин^{1, 2}

¹ Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия, abidulin@imomi.unn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3322-0240>

² Институт востоковедения РАН, Москва, Россия

Эврен Бильге Кутлай

Университет Болу Абант Иззет Байсал, Болу, Турция,
evrenkutlay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7164-4282>

Аннотация. Статья посвящена трансформации традиционной восточной музыкальной культуры в Османской империи. Встречное движение и взаимопроникновение восточной и европейской культур полностью изменили османскую музыку. С одной стороны, османская музыка частично потеряла свойственные ей восточные традиции,

с другой — оставшийся восточный колорит заиграл более яркими нотами в новых музыкальных произведениях. Все эти изменения были бы невозможны без участия европейских и восточных интеллектуалов новой формации. Именно они начали процесс формирования османской западной музыки. При этом восточные интеллектуалы, отказавшись от восточного традиционализма в музыкальной культуре, одновременно бережно относились к истории музыкальной культуры своего общества. Кажется, удивительным, но султаны не только не препятствовали восточным деятелям музыкального искусства в их практиках адаптации европейской музыкальной культуры для формирования новой османской музыки, но и зачастую сами становились популяризаторами европейской музыкальной культуры. При этом мы не можем говорить о том, что османская западная музыка успела полностью сформироваться, но то, что она дала в начале XX в. мощный импульс развитию музыкальной культуры в Турецкой Республике, можем утверждать однозначно. Одновременно с этим можно отметить, что без интереса западных и российских деятелей музыкального искусства к восточным музыкальным традициям не было бы знакомства с восточной музыкальной культурой в Европе и России. Именно поэтому музыкальные произведения, основанные на взаимопроникновении музыкальных культур, являются частью общемирового культурного наследия.

Ключевые слова: Османская империя, османская западная музыка, Имперский оркестр, Селим III, Мехмед IV, Амбарцум Лимонджян, Абдул-Меджид I, Абдул-Азиз I, Мурад V, Абдул-Хамид II, османская интеллигенция

Для цитирования: Абидулин А. М., Кутлай Э. Б. Османская музыка в XVIII — начале XX столетия: на пути модернизации музыкальной культуры // Интеллигенция и мир. 2022. № 3. С. 9—33.

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ, проект № 20-18-00374 выполнялся на базе Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского.

OTTOMAN MUSIC IN THE XVIII — EARLY XX CENTURY: TOWARDS THE MODERNIZATION OF MUSICAL CULTURE

Alim M. Abidulin^{1, 2}

¹ National Research Nizhny Novgorod State University named after Lobachevsky, Nizhny Novgorod, Russia, abidulin@imomi.unn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3322-0240>

² Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

Evren B. Kutlay

Bolu Abant İzzet Baysal University, Bolu, Turkey,
evrenkutlay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7164-4282>

Abstract. The article is devoted to the transformation of traditional oriental musical culture in the Ottoman Empire. The counter movement and the interpenetration of Eastern and European cultures completely changed Ottoman music. On the one hand, Ottoman music has partially lost its oriental traditions, on the other hand, the remaining oriental flavor began to play with brighter notes in new musical works. All these changes would have been impossible without the participation of European and Eastern intellectuals of the new formation. It was they who began the process of shaping Ottoman Western music. At the same time, oriental intellectuals, having abandoned oriental traditionalism in musical culture, carefully treated the history of the musical culture of their society. It seems surprising, but oriental figures of musical art in their practices not only did not see an obvious obstacle on the part of the sultans in the adaptation of European musical culture to the formation of new Ottoman music, but, and, often, the sultans themselves became popularizers of European musical culture. At the same time, we cannot say that Ottoman Western music managed to fully form, but we can definitely state that it gave a powerful impetus to the development of musical culture in the Republic of Turkey at the beginning of the XX century. At the same time, it can be noted that without the interest of Western and Russian musical figures in Eastern musical traditions, there would be no acquaintance with the Eastern musical culture in Europe and Russia. That is why musical

works based on the interpenetration of musical cultures are part of the global cultural heritage.

Keywords: Ottoman Empire, Ottoman Western Music, Imperial Orchestra, Selim III, Mehmed IV, Hampartsoum Limondjian, Abdulmejid I, Abdulaziz I, Murad V, Abdul Hamid II, Ottoman intelligentsia

For citation: Abidulin, A. M. and Kutlay, E. (2022) ‘Ottoman music in the XVIII — early XX century: towards the modernization of musical culture’, *Intelligentsia i mir* [Intelligentsia and the World], no. 3: 9—33 (in Russ.).

Acknowledgements: the research was completed under the RSCF grant no. № 20-18-00374 performed on the basis of National Research Nizhny Novgorod State University named after Lobachevsky.

Введение

Актуальность. Музыка в Османской империи всегда считалась важной частью общественной жизни государства. Традиции османской музыки передавались из поколения в поколение как во дворце султана, так и за его пределами. Османская музыка традиционно состояла из двух основных направлений, таких как «Религиозная музыка» и «Османская военная музыка». «Османская военная музыка», наиболее подверженная трансформациям, изменялась с процессом модернизации, начатым в XVIII в. И эта новая музыка стала частью общественной, военной, политической и дипломатической жизни империи.

Постановка вопроса. Развитие национальной музыкальной культуры имеет несколько этапов. В изучаемый период развитие османской музыки находилось под влиянием ведущих музыкальных школ европейских стран: итальянской, французской и немецкой. Для формирования новой музыкальной культуры требовалось как преподавательские кадры, так и музыкальные инструменты, ранее не производившиеся в Османской империи. Примерно в начале XIX в. в Османской империи появляется творческая и театральная интеллигенция, в числе которой были представители разных народов империи. Именно этим выдающимся интеллектуалам удалось сформировать новую музыкальную культуру Османской империи,

а уже в XX столетии их творчество стояло у истоков национальной музыкальной культуры новых государств, возникших на обломках Османской империи. Несмотря на модернизационные процессы, османская музыкальная культура сохранила свою самобытность и преемственность традициям. Особый интерес для исследователей представляет изучение вовлеченности правящей династии в развитие музыкальной культуры. Многие султаны владели виртуозной игрой на музыкальных инструментах, а некоторые из них были авторами музыкальных произведений.

Источниковедческий обзор. В качестве источниковой базы исследования нами были выбраны фонды основной коллекции Османских архивов (*Başbakanlık Osmanlı Arşivleri*), находящейся в Центральном государственном архиве (*Devlet Arşivleri*) в Стамбуле.

Методология и методы исследования

Методология и методы исследования состоят в анализе модернизационных процессов в Османской империи, направленных на создание имперской музыкальной культуры. Музыка являлась частью как иконографии власти, так и частью государственной идеологии империи. В этой связи интересен инструментарий влияния модернизационных процессов в Османской империи на музыкальную культуру, участие государственных институтов и представителей власти в процессе формирования новой музыкальной культуры.

Изучение формирования новой музыкальной культуры предполагает анализ эволюции османской музыкальной культуры XVIII — начала XX в., изучение позиции официальных властей в отношении формировавшейся имперской музыкальной культуры, исследование популяризации османской музыкальной культуры.

Методологической базой являются труды турецких исследователей истории музыкальной культуры Османской империи. В отечественной историографии отсутствуют специальные исследования по истории османской музыки. Исключением являются исследование В. А. Седых, описывающее процессы становления теории турецкой музыки [Седых, 2011: 205—209]; А. С. Аврутиной, посвященное изучению различных элементов

османской культуры [Аврутиной, 2013: 42—48]; А. С. Рыженкова, разделяющего турецкую музыку на «высокую музыку», «народную музыку» и «популярную музыку» [Рыженков, 2021: 145—155]. Отдельно следует упомянуть работы М. Ю. Горбуновой, изучающей типологизацию и классификацию музыкальных инструментов и художественный синcretизм в турецкой традиционной культуре на примере турецкого военно-этнического оркестра Мехтер [Горбунова, 2016: 27—32; Она же, 2017: 279—287]; Л. В. Кириллиной, объектом исследования которой стали произведения Моцарта с ориентальными или турецкими сюжетами, связанными с «янычарской» музыкой его времени [Кириллина, 2011: 5—25].

Методология исследования выстроена на основе синтеза информационного и цивилизационного подходов. В этом смысле можно отметить, что сама категория «османская западная музыка» является результатом такого синтеза. В основе разработки данной проблематики принцип историзма, включающий поиск междисциплинарных подходов к изучаемому материалу.

Основная часть

Вторая половина XVIII в. и начало процессов модернизации в Османской империи

До XVI в. Османская империя, имея значительное военное превосходство над возможными противниками и жесткую централизацию власти, постоянно расширяла территорию, в то время как Европа сталкивалась с политическими и военными проблемами. В XVII и XVIII вв. европейские государства усиливают свою политическую и военную мощь, что позволяет начать активное противостояние Османской империи. Высокая Порта, понимая отставание османского государства от противников в ключевых вопросах военного, политического и технического превосходства, задумалась над необходимостью модернизации государства. Эти тенденции, направленные на модернизацию и индустриализацию государства, а также рост национального самосознания, начали активно проявляться в Османской империи со второй половины XVIII в. и вступили в активную фазу к началу XIX в.

Обращая внимание на процессы модернизации и индустриализации в европейских странах, позволившие Европе получить техническое и военное превосходство, можно отметить, что с этого момента османы сразу начали проигрывать в войнах, несмотря на значительное численное превосходство и жесточайшую дисциплину в армии, находившейся в походе. Мы не будем выделять в отдельную проблему ставшие к этому времени частыми восстания янычар, поскольку они происходили внутри государства и мало влияли на боеспособность армии, так как при наличии военного кризиса янычары могли быстро консолидироваться перед лицом общего внешнего врага. Фактически, разложение янычарского корпуса было следствием быстро растущего военного и технического превосходства Европы. Участие в военных сражениях теперь могло привести и приводило к серьезным поражениям османской армии. Потерять армию, пускай и не столь боеспособную, как раньше, грозило потерей государственного суверенитета империи. Поэтому, чтобы сохранить янычарский корпус, его фактически изолировали в Константинополе. Не имея доходов от участия в войнах, то есть своих традиционных доходов, янычарский корпус был вынужден заниматься поиском альтернативных источников дохода. Высокая Порта, понимая превосходство европейских военных технологий, пусть и медленно, но все же начала модернизацию армии. Другими словами, Высокая Порта начала понимать, что причина ослабления османского государства кроется в военно-технической отсталости армии, в результате чего последняя превратилась в недисциплинированную и мятежную военную организацию.

Таким образом, понимание военного превосходства Европы над Османской империей явилось причиной начала процесса модернизации в османском государстве.

Как оказалось, семена османской модернизации попали на благодатную почву, а начало процесса модернизации связано с султаном Селимом III. Он объявил в 1794 г. серию военно-административных реформ в Османской империи, направленных на модернизацию вооруженных сил с целью успешного противостояния европейским странам. Эти реформы получили название Низам-и-джедид (новый порядок). У султана во время его правления было две основные проблемы: сохранение империи

и организация нового порядка на новых основах власти [Karal, 1988: 13]. Благодаря реформам Низам-и-джедид, введенным в действие для управления процессами инновации во всех областях общественной и государственной жизни империи и, в первую очередь, в военной сфере, получили импульс ряд европейских практик, в том числе и в сфере музыки. Почему? Султан Селим III сам был композитором. В дополнение к классической османской музыке и османской религиозной музыке он внес свой вклад и в формирование османской западной музыки и османской военной музыки. В результате нововведений, сделанных в армии, военные музыканты начали проходить обучение европейской музыке под руководством европейских инструкторов. Первыми преподавателями открытого при Махмуде II Имперского музыкального училища «Muzıka-yı Hümâyûn» стали горнист Вайбелим Ахмет-ага и трубач Ахмет-уста, которые начали изучать европейскую музыку еще в ходе реформ султана Селима III, играя в духовом оркестре [Kutlay, 2017a: 126]. Опять же, как мы увидим ниже, эти музыканты также будут составлять ранние примеры гимнов в формах западной османской музыки.

В процессе реализации реформ Низам-и-джедид возник поиск инноваций в традиции передачи османской музыки. В османском музыкальном образовании, как и в османской культуре, преобладала традиция устной передачи знаний из поколения в поколение. Это была модель, именовавшаяся «Meşk» и основанная на подражании ученика учителю или, другими словами, мастеру. В этой модели существовал основанный на повторении и силе памяти принцип воспроизведения услышанного от учителя произведения или его части. До конца XVIII в. система «Meşk» была практически единственной системой передачи музыки. Несколько образцов произведений были записаны нотами Дмитрием Кантемиром (1673—1723), сыном господаря Молдавского княжества Константина Кантемира во время его пребывания в Стамбуле (1688—1691 гг.) в качестве заложника. Дмитрий Кантемир учился в школе Эндерун, где его учителями музыки были Ахмет, преподававший игру на кемане, и Али Уфки-бей, преподававший игру на сантуре. Али Уфки-бей (Войцех Бобовский, в некоторых источниках Альберт, иногда Боб или Али-бей Терджиман (1610? — 1675)), поляк по происхождению, в возрасте

18 лет был захвачен во Львове крымскими татарами и доставлен в Стамбул. Получивший классическое образование, знавший несколько иностранных языков и известный в истории как баштерджюман (драгоман) Османской империи во время правления султана Мехмеда IV на заре своей карьеры Али Уфки-бей преподавал музыку в дворцовой школе. Особый интерес для Дмитрия Кантемира представлял тамбур, виртуозной игрой на котором он привлекал внимание гостей во время своего второго пребывания в Стамбуле в 1693—1710 гг. Дмитрий Кантемир привнес новации в технику игры на тамбуре, записал нотами произведения для этого инструмента.

На Западе музыкальное образование и воспроизведение музыкальных произведений основаны на традиции музыкальной нотации. Поиск «системы записи», способной создать новую музыкальную традицию музыкального образования и воспроизведения музыки, у османов возник как элемент модернизации музыкальной культуры в рамках реформ Низам-и-джедид. Султан Селим III первым поддержал систему музыкальной нотации Абдулбаки Насира Деде, разработанную на основе консонантного письма *абджада*. В 1807 г. итогом этой работы стало произведение Абдулбаки Насира Деде под названием «*Tahrîgiye*», в котором он представил свою форму музыкальной нотации. С помощью этой системы он записал музыкальную импровизацию султана «*Sultan’ın Sûz-i Dilârâ Mevlevî*». Однако, возможно, из-за сходства системы нотных обозначений, которую он разработал с *абджадом*, она не была новаторской и оригинальной. Поэтому эта система не стала настолько популярной, чтобы создать традицию для записи музыкальных произведений.

С другой стороны, стоит отметить османского композитора и теоретика, армянина по происхождению, жившего в этот же период (1768—1839), Амбарцума Лимонджяна, который также занимался разработкой системы музыкальной нотации. Султан Селим III оказал поддержку Амбарцуму Лимонджяну, как и Абдулбаки Насиру Деде. Но на практике система нотации, разработанная Амбарцумом Лимонджяном, оказалась более удобной и была принята и использована османами для соответствия европейской системе фиксации музыки. В Турции эта система известна как «нотопись Лимонджяна». Сочетая в изучении музыки

богатую музыкальную культуру христианства и ислама, Амбарцум Лимонджян изучал музыкальные традиции как в армянской церкви, так и в обители дервишей Мевлеви. Как композитор он был знатоком не только османской, но и европейской музыкальной теории. Свою систему музыкальной нотации он сформировал на основе *хазов* [Taşdelen, 2014: 5—6] — особых знаков нотописания в Армении, известных с VII века. *Хазы*, в свою очередь, представляли собой разновидность *невм*. Невменная нотация, основой которой является *nevma*, имела значительное распространение в Европе в средневековье и раннее новое время еще с эпохи Каролингского Возрождения для записи церковной монодической музыки — григорианского хорала. Невмы нашли свое применение в Византии, на Руси (*знаменное пение*) и в Армении (*хазы*). Таким образом, система обозначений, разработанная Амбарцумом Лимонджяном, представляет результат модернизации османской музыкальной культуры. Эта система следует специфичной для европейской культуры традиции записи ноты и является результатом синтеза восточной и западной музыкальных традиций.

В османской музыке и театральном искусстве различные элементы модернизационного движения, начатого в период правления султана Селима III, можно проследить по информации из путевых заметок европейских путешественников. В первой половине XIX в. появляются театры, похожие на европейские. Европейские путешественники описывают спектакли и постановки в этих театрах. Например, французский журналист, редактор журнала «*Revue Nationale*» Максим Дюкан, совершивший путешествие на Восток в 1849—1851 гг., упоминает о существовании деревянного театра в Бейоглу-Пере, который работал три месяца в году. Также известно, что европейские оперные артисты, театральные актеры, клоуны и иллюзионисты выступали по приглашению султана во временных театрах, установленных во дворце [Kutlay, 2017b: 96].

Реформы Низам-и-джедид, направленные на модернизацию государства, в результате низложения султана Селима III не были полностью реализованы. Тем не менее, когда мы оцениваем музыкальную культуру в целом и такие новаторские идеи, как создание военного духового оркестра по европейскому образцу,

разработку системы музыкальной нотации, создание мест для театрализованных постановок, мы можем отметить, что к началу правления султана Махмуда II была сформирована основа для дальнейших реформ в сфере музыкальной культуры и искусства.

Первая половина XIX в.

Султан Махмуд II 17 июня 1826 г. разогнал янычарский корпус, вместо которого была создана новая «Победоносная армия Мухаммеда» (*Asakir-i Mansure-i Muhammediye*). Через год военное музыкальное училище янычарского корпуса было закрыто и вместо него было открыто Имперское музыкальное училище, в котором началось преподавание музыки по европейскому образцу. С этого периода начинает свое формирование европейское направление в османской музыке. Имперское музыкальное училище занималось не только подготовкой кадров для военного оркестра, на протяжении столетия фактически оно было имперским музыкальным учреждением, в котором изучали и преподавали все направления европейской османской музыки. При этом в военных соединениях по разным данным до 1836 г. или до 1840 г. существовали янычарские военные оркестры, называемые *mehmet*, а барабан и зурна были основными инструментами достаточно долго [Araci, 2014: 60].

Как мы указали выше, первыми преподавателями этого училища были горнист Вайбелим Ахмет-ага и трубач Ахмет-уста. Через некоторое время стало понятно, что музыкальных познаний Ахмет-аги недостаточно и на его место был приглашен проживавший в Стамбуле музыкант французского происхождения Мангель-эфенди. Но дворцовая администрация и его познания в музыке посчитала недостаточными. В результате по приказу Махмуда II для преподавания в музыкальном училище был приглашен Джузеппе Доницетти, до этого служивший дирижером полкового оркестра в армии Наполеона Бонапарта, а затем полковым дирижером в армии королевства Сардиния. Джузеппе Доницетти приходился старшим братом известному итальянскому композитору и музыканту Гаэтано Доницетти. Принявший приглашение султана и получивший звание «главного преподавателя оркестра Османской империи» Джузеппе Доницетти 17 сентября

1828 г. [Gazimihal, 1955: 42] возглавил военное музыкальное ведомство в Османской империи [Ersin, 2017: 16]. Таким образом, развитие османской музыки в этот период связано с итальянской школой, а позднее — с французской и немецкой.

Для обучения группы учащихся в количестве 21 человека из дворцовой школы Эндерун европейской системе музыкальной нотации Д. Доницетти изучил разработанную в годы правления султана Селима III музыкальную нотацию Амбарцума Лимонджяна. На основе османской и европейской музыкальной нотации он, подготовив диаграмму, показывавшую эти две системы в сравнении, очень быстро обучил османских учащихся европейской системе записи музыки. На занятиях он использовал материалы и музыкальные инструменты, привезенные из Италии [Gazimihal, 1939: 105]. Мы можем отметить, что султан Махмуд II в соответствии с принципами модернизации общества и культуры побуждал Доницетти экспериментировать, давая ему собственные музыкальные сочинения. Несмотря на то, что османская музыкальная культура в результате этой модернизации многое потеряла, инициатива по созданию османской европейской музыки с использованием национального музыкального калорита исходила от султана.

Важной традицией стало написание для каждого султана при вступлении его на престол военного марша, который становился гимном империи. Так, Доницетти написал марш «Махмудие», а при вступлении на престол султана Абдул-Меджида написал марш «Меджидие». Таким образом, 11 лет марш «Махмудие» и 22 года марш «Меджидие» исполнялся Имперским духовым оркестром. Традиция написания маршей для правителей империи сохранилась до конца ее существования.

Процесс формирования новой османской музыки и переход на систему европейской нотации требовал типографской печати музыкальных произведений. Очевидно, одним из первых таких произведений стал «Любимый военный марш Великого турка Махмуда II» дирижера Имперского оркестра Ахмет-аги, опубликованный в каталоге ежемесячного журнала «Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsberichte». В мае—июне 1829 г. в Бреслау в издательстве «Ферстер» это произведение было напечатано в виде нот для «фортепианного дуэта», а в ноябре —

декабре того же года произведение уже в виде классической фортепианной пьесы¹.

Самым известным произведением оркестровых концертных программ первой половины XIX в. в годы правления султана Абдул-Меджида был вышеупомянутый военный марш Ахмет-аги, придворного дирижера Махмуда II [Sevengil, 2015: 137]. Этот марш был написан Ахмет-агой, музыкантом-горнистом оркестра нового образца эпохи Низам-и-джедид, одним из первых преподавателей Имперского музыкального училища [Ünlü, 1999: 24]. Таким образом, понятно, что печать ранних произведений османской западной музыки поощрялась государственной администрацией Османской империи и что печатные произведения использовались в музыкальном образовании и концертных выступлениях.

Известно, что в 1859 г. в годы правления султана Абдул-Меджида существовала литография при Имперском музыкальном училище. Очевидно, что в ней печатались ноты для нужд музыкального училища и имперского оркестра [Baysal, 2010: 39]. В связи с этим можно утверждать, что модернизационные процессы в XIX столетии нашли свою реализацию и в плане импортозамещения. За образец была взята западная модель организации по обеспечению работ, инфраструктуры и снабжению за счет местных ресурсов.

Султаны с первых лет начала модернизации поддержали развитие оперы и театра на основе западных сценических искусств. В библиотеке дворца султана Махмуда II в 1836 г. появились тексты более 500 театральных пьес. Начиная с 1830-х гг., в Стамбуле появляются театральные постановки. Театр «Наум» — драматический и оперный театр, расположившийся в Пере, фактически приобрел статус имперского театра. Он был назван в честь его владельцев Мишеля и Жозефа Наумов, имевших левантское

¹ Achmet (Aga), Marche militaire et favorite du Grand-Turc Mahmud II, à 4 Mains. Breslau, Förster 6 Gr. für das Jahr 1829, URL: http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1829_05.html#h ofm_1829_05_0043_06 (дата обращения: 23.03.2020). Achmet Aga, Marche militaire et favorite du Grand-Turc Mahmud II p. Pfte. Breslau, Förster 4 Gr. November und December, 1829. URL: http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1829_11.html#h ofm_1829_11_0095_10 (дата обращения: 23.03.2020).

католическое происхождение, и открыт в 1844 г. Вскоре появляются театры «Конкордия», «Одеон», «Тепебаши», «Гедик-паша». В годы правления султана Абдул-Меджида появляется первый дворцовый театр во дворце Долмабахче. В конце XIX в. султаном Абдул-Хамидом II был построен еще один дворцовый театр во дворце Йылдыз. Султан Абдул-Азиз во время своего путешествия по Европе первым из европейских монархов пожертвовал средства Рихарду Вагнеру на строительство здания театра в Байройте.

В 1856 г. на должность руководителя имперского оркестра был назначен другой итальянец, Каллисто Гвателли, который проживал в Стамбуле с 1846 г. и руководил хором в театре «Наум». Гвателли сочинял свои произведения в соответствии с принципами и нормами новой османской западной музыки. В этих произведениях восточные формы сочетались с западными. Среди его произведений марш «Османие», «Выставочный марш», «Праздничный марш», марш «Йылдыз» и другие.

В процессе модернизации интерес султанов к османской западной музыке не оставался на уровне поощрения исследований. В рамках своего музыкального образования султаны, помимо игры на западных инструментах (в основном фортепиано), сами сочиняли музыкальные произведения. Первым султаном, сочинившим свои музыкальные произведения в формах османской западной музыки, был султан Абдул-Азиз. Изучив как классическую османскую музыку, так и западную музыку, султан Абдул-Азиз сочинил свои произведения: «*Invitation à la valse*», «*La harpe capriceve*» и «*La gondole barcarolle*», ноты которых были изданы итальянским издательством «*Lucca*». Султан Абдул-Азиз был также первым и последним султаном, который отправился в Европу с целью развития культурных и дипломатических отношений, а не войны. Во время этого визита оркестры приветствовали его собственными композициями. Еще один вопрос, которому султан Абдул-Азиз придавал большое значение в процессе становления османской западной музыки, — это издание нотных записей. 22 сентября 1875 г. «Временная лицензия на печать нот» была предоставлена музыкантам Имперского оркестра Исмет-бею. Эта «Временная лицензия на печать нот» была нами обнаружена в архиве османского министерства просвещения. В этой лицензии описаны решения по организации работы типографии. Исмет-бей

был обязан предоставить в министерство просвещения два экземпляра каждого напечатанного произведения. Кроме того, в лицензии содержатся рекомендации по оформлению обложки произведений. Согласно этим рекомендациям на обложках должно было быть указано, что произведение, которое печатается, связано с наукой о музыке. На обложке указывалось название типографии, ее адрес, название произведения, дата публикации². Данный документ говорит о том, что с высочайшего разрешения и высочайшей поддержки в 1875 г. были оформлены нормы для нотных публикаций и нотных записей.

Взошедший на престол после султана Абдул-Азиза султан Мурад V известен не только как политик, но и как автор многочисленных произведений для скрипки и фортепиано. После официального объявления его сумасшедшим в результате государственного переворота и смещения с престола он постоянно проживал в стамбульском дворце Чираган вплоть до 1904 г. В этот период, с 1876 по 1904 гг. им был подготовлен трехтомник музыкальных произведений объемом в 1134 страницы (даты выхода томов 1878—1885, 1885—1887, 1881—1892). Всего известно 514 произведений его авторства, основу которых составляют вальсы, польки, галоп, польки-мазурки, кадриль для исполнения на фортепиано и военные марши (448 произведений). Остальные 66 произведений были им посвящены детям и внукам. Его работы — музыкальное доказательство того, что султан не был сумасшедшим, он обладал утонченным музыкальным духом. Многие произведения сопровождались описаниями чувств султана на французском и османском языке, к примеру: «Наконец-то я счастлив сегодня»; «Галоп в честь сегодняшнего банкета», а также авторской графикой.

Последняя четверть XIX в., период правления султана Абдул-Хамида II

Султан Абдул-Хамид II в течение 33 лет своего правления, как и его предшественники, занимался развитием османской западной музыки и имел музыкальные контакты со многими европейскими странами. Его принципами в процессе конструирования

² Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (BOA, MF. MKT), 31/151.

османской западной музыки, как и других султанов, было продолжение осмысления национальных музыкальных традиций и написание новых произведений с использованием науки и технологий Запада.

Эти принципы действительны для создания всех произведений этого периода развития османской западной музыки. С ними связаны нотные записи, поставки и производство музыкальных инструментов, организация театров и представлений, а также исполнение музыкальных произведений. Европейские школы сыграли важную роль в развитии османской западной музыки этого периода, но представители этих школ в процессе написания своих произведений изучали местные турецкие музыкальные материалы.

В первые годы правления султана Абдул-Хамида II французская школа играла важную роль в формировании османской западной музыки, представителем этой школы стал Фернандо де Аранда, приглашенный в Имперский оркестр и вскоре его возглавивший. Согласно хранящемуся в архиве документу от 13 июля 1893 г. он проинспектировал Имперское музыкальное училище и Имперский оркестр и подготовил отчет султану. Аранда раскрывает моменты, которые он считает недостающими в Имперском музыкальном училище, и высказывает предложения по улучшению деятельности учебного заведения и оркестра³. В своем отчете он заявил, что обнаружил используемые музыкальные инструменты устаревшими и рекомендовал оптовую закупку музыкальных инструментов по согласованию с одним из заводов Европы. Аранда, впервые представивший оркестру саксофон, изменил штат музыкального коллектива в связи с этим нововведением. Он реорганизовал и обогатил библиотеку нот оркестра, привезя партитуры оркестров из Парижа. До этого оркестр всегда работал с итальянскими дирижерами, Аранда, таким образом, положил конец влиянию итальянской школы, которая доминировала в учреждении. Он стал руководителем, который организовал оркестр по французскому образцу. Благодаря своим заслугам он дослужился до звания паши [Kutlay, 2010: 162—164]. Помимо того, что Аранда дал своим детям турецкие имена, он

³ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Yıldız Perakende Evrakı Arzuhal Jurnal (BOA, Y. PRK. AZJ) 25/83, 29/Z/1310.

также подписывался «Али-бей» в некоторых документах, которые нам удалось идентифицировать. Таким образом, на примере и других европейских по происхождению представителей османских западных музыкальных школ мы видим, что они использовали не только местные материалы для развития музыки, но также позиционировали себя поданными султана.

Как отражение тесных отношений с Германией с конца XIX в. на первый план в османской западной музыке вышла немецкая школа. Пауль Ланге уроженец Карловца (Пруссия), проживавший в Константинополе с 1880-х гг. и работавший в различных учебных заведениях, по протекции кайзера Вильгельма II в 1894 г. получил должность руководителя военно-морского оркестра османского флота. Впоследствии он возглавил несколько других военных оркестров, а в 1908 г. он получил титул османского двора бей и возглавил Имперский оркестр. Таким образом, в начале XX в. французская школа, доминировавшая в Имперском оркестре, была заменена немецкой школой [Kutlay, 2010: 150—153].

В качестве свидетельства участия султана Абдул-Хамида II в формировании и развитии османской западной музыки мы можем отметить следующее. С одной стороны, музыкальные педагоги и дирижеры приглашались из Европы, а с другой — поданные султана направлялись в Европу на государственную стипендию для получения западного музыкального образования. После возвращения некоторые из них стали музыкантами Имперского оркестра. Другие, став музыкантами, внесли свой вклад в развитие османской западной музыки, давая частные уроки и сочиняя музыку.

В качестве примера мы можем отметить музыканта Вондрабея, получившего музыкальное образование в Парижской консерватории при поддержке султана Абдул-Хамида II. После возвращения в 1888 г. он стал скрипачом в Имперском оркестре под руководством Гвателли, а позже Аранда. Вондра-бей — учитель игры на скрипке Османа Зеки Унгёра, автора «Марша независимости» — государственного гимна Турецкой Республики [Kutlay, 2011b: 157].

Другой пример Девлет-эфенди, обучившейся игре на фортепиано в Венской музыкальной академии на стипендию султана Абдул-Хамида II. Джемаль Решит Рей, известный турецкий композитор, пианист, дирижер, педагог и общественный деятель, вспоминал, что Девлет-эфенди, дававший уроки игры на фортепиано

его матери, как и Аранда-паша, часто бывал в их доме [Kutlay, 2010: 230]. Таким образом, Девлет-эфенди стал первым учителем музыки, с которым встретился Джемаль Решит Рей. Впечатления от этой встречи повлияли на выбор Реем музыкальной карьеры.

Во времена правления султана Абдул-Хамида II Имперский оркестр приобрел статус полностью организованного имперского музыкального учреждения, включающего как традиционные, так и современные направления османской музыки и исполнительского искусства. Так, в его составе были сформированы военный оркестр, симфонический оркестр, опера и оперетта, театр Имперского оркестра. Все они развивали культуру османской западной музыки. В то время как оркестр, исполнявший народные сюиты «Фасыл», народный театр «Орта оюну», театр теней «Карагез» сохраняли традиционное османское музыкальное исполнительское искусство. Оркестр, исполнявший народные сюиты «Фасыл», состоял из двух групп: «Fasl-ı Atik» (Старый Фасыл) и «Fasl-ı Cedit» (Новый Фасыл). «Fasl-ı Atik» представлял традиционную ветвь музыки «Фасыл» и продолжал работать над историческим наследием, «Fasl-ı Cedit» экспериментировал с новаторскими приемами в исполнении и обработке традиционной османской музыки [Kutlay, 2017а: 281—282].

В процессе модернизации османской музыки участвовали десятки музыкантов, которые внесли свой вклад в музыкальную жизнь Константинополя и других городов, читая лекции в области западной музыки, сочиняя произведения и принимая участие в концертах. Имена этих музыкантов занесены в «Восточные торговые хроники», известные как «Annuaire Oriental». В этих ежегодниках, первый из которых датирован 1868 г., список музыкантов и исполнителей стал наиболее многочисленным к концу XIX в. Кроме того, постоянно увеличивалось разнообразие инструментов, игре на которых обучались и на которых играли. Некоторые из музыкантов были иностранцами: среди них были итальянцы, англичане, немцы, французы, испанцы, венгры. Часть из них приехала в Константинополь по приглашению султана, получив назначения в Имперский оркестр, в то время как другие предпочли жить в Османской империи по собственному выбору [Kutlay, 2010: 153]. Независимо от того, где жили их предки, эти музыканты считали себя подданными султана. Они служили

развитию османской западной музыки своими музыкальными сочинениями, турецкими студентами, которых они обучали, хорами и оркестрами, которые они основали. С провозглашением Республики часть из них продолжила свою службу в учреждениях культуры молодой Турецкой Республики.

В годы правления султана Абдул-Хамида II в Константинополе была открыта частная консерватория. Эта музыкальная школа, основанная Паулем Ланге, немецким музыкантом Имперского оркестра и представителем немецкой школы османской западной музыки, также зарегистрирована в «Восточных торговых хрониках», а ее устав и положения находятся в Государственном архиве⁴. Под названием «Музыкальная консерватория» эта школа была открыта в районе Бейоглу-Пера на улице Энсиз под руководством Пауля Ланге. Согласно положению о школе от 1884 г., подписанному Паулем Ланге, в школе давали уроки игры на таких инструментах, как фортепиано, скрипка, флейта, гармоника, орган, а также уроки сольфеджио. В дополнение к урокам теории музыки, таким как гармония, история музыки, уроки хора и оркестра, давались уроки европейских языков, таких как немецкий, французский, английский, а также уроки для учителей музыки мужского и женского пола. Учебная программа и курсы школы были созданы с идеологией консерваторского образования. При описании школы в регламенте министерства просвещения есть выражение музыкальная школа «Дерсаадет» что является прецедентом для большинства обычных музыкальных школ в Османской империи⁵.

О концертах учеников музыкальной школы Пауля Ланге писали в газетах того времени. Поэтому тот факт, что ученики «Музыкальной консерватории» Пауля Ланге, которая, возможно, является первой частной консерваторией в истории Османской империи, время от времени давали концерты при поддержке зарубежных преподавателей и принимали участие в профессиональной концертной жизни Константинополя, является неоспоримым доказательством того, что османское западное

⁴ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Yıldız Perakende Evrakı Başkitabet Dairesi Maruzatı (BOA, Y. PRK. BŞK). 8/83, 29/Z/1301.

⁵ BOA, Y. PRK. BŞK. 8/83, 29/Z/1301.

музыкальное образование не ограничивалось рамками дворца в институциональном контексте.

Порядок работы, характер, учебная программа и уровень этой музыкальной школы, которая была создана во время правления султана Абдул-Хамида II, является доказательством того факта, что музыкальное образование осуществлялось в османской столице в учреждениях, независимых от дворца и на уровне подобных образовательных учреждений в Европе.

Султан Абдул-Хамид II устроил театр в своем дворце как площадку для выступлений. Помимо опер и оперетт известных европейских композиторов в театре дворца Йылдыз, восточные композиторы сочиняли и исполняли местные оперетты, ставили постановки местных театральных деятелей. Студенты Имперского оркестра под руководством Гюллю Агопа (Акопа Вардовяна) исполняли турецкую музыку в качестве музыкального сопровождения спектаклей. Кроме того, в этом театре были поставлены произведения Ахмета Мидхата-эфенди, назначенного во дворец театральным постановщиком в 1884 году. В этих постановках приняли участие Зати-бей и Саффет-бей, позже руководившие Имперской музыкальной школой. Оперетта Ахмета Мидхата-эфенди «Ченги», поставленная в театре «Гедик-паша», и оперетта Тиграна Чухаджяна «Розовая девушка», которая трижды ставилась в театре «Шехзадебаши», входили в число турецких произведений, которые были исполнены в театре дворца Йылдыз.

Можно отметить государственное поощрение печати нот местными издателями во время правления султана Абдул-Хамида II. Так, к примеру, печать нот была поручена султаном Хаджи Эмину-эфенди, печатавшему музыкальные произведения с 1873 г. Султан, взошедший на престол в 1876 г., сам хорошо играл на фортепиано. По его указанию Хаджи Эмин-эфенди напечатал ноты гимнов Османской империи, составленные в музыкальных формах османской западной музыки, и выдающиеся произведения, исполненные Имперским оркестром. Этот сборник фортепианной музыки был подарен игравшей на фортепиано румынской королеве Елизавете Паулине Оттилии Луизе цу Вид, более известной под творческим псевдонимом Кармен Сильва [Kutlay, 2017b].

Производство музыкальных инструментов: изготовление фортепиано во дворце Йылдыз

Османское понимание модернизации было основано на изучении западных технологий и использовании их в производстве собственных материалов. Султан Абдул-Хамид II придавал большое значение производству музыкальных инструментов, особенно фортепиано, которое было популярным в Европе XIX в. В этом контексте он изучал производство музыкальных инструментов за границей и пригласил производителей к себе во дворец, чтобы изучить производственные процессы доставленных из Европы фортепиано [Kutlay, 2011a].

Султан Абдул-Хамид II сам был неплохим мастером-плотником, поэтому его заинтересовала информация о турецких пианино, выполненных по заказу губернатора Кастамону Энис-паши. Одно фортепиано было подарено Энисом-пашой султану. Так султан узнал о турецком мастере Ташкёпрюлю (Кастамону) Мехмеде. По приказу султана Мехмед вместе со своей семьей был приглашен на работу в столярную мастерскую, расположенную во дворце Йылдыз. Точное число изготовленных мастером инструментов не известно. Но один из инструментов, изготовленных Мехмедом в 1904 г., был подарен кайзеру Вильгельму II. С провозглашением конституционной монархии и низложением султана Абдул-Хамида II Мехмед закончил свою работу в столярной мастерской дворца Йылдыз и вернулся в Кастамону [Kutlay, 2017a: 256].

Заключение

Подводя итоги нашего исследования, можно отметить, что в Османской империи к концу XIX столетия полностью сформировалась самобытная музыкальная культура, основанная на традициях прошлого и достижениях современности. Традиционная для империи военная музыка органично вобрала в себя опыт европейских композиторов и стала частью иконографии власти султанов. Османское общество и его культура, основанная на традиционализме, получили разнообразную музыку для многочисленных церемоний с участием первых лиц империи. Если ранее на музыкальную культуру в зависимости от регионов империи

оказывала прямое влияние центральноазиатская народная музыка, арабская, греческая, персидская и балканская музыка, то теперь официальной музыкой империи стала османская западная музыка. Традиционные османские музыкальные инструменты в оркестрах уступили место европейским инструментам. Сформировавшаяся новая музыкальная культура оказала прямое влияние на создание музыкальной культуры в Турецкой Республике.

Список источников

- Аврутин A. C.* Музыкальные мотивы в трилогии А. Х. Танпынара «Махур Бесте» (Роман «Покой» как часть трилогии) // Российская тюркология. 2013. № 1. С. 42—48.
- Горбунова M. Ю.* О традиционных музыкальных инструментах военного оркестра Мехтер // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С 27—32.
- Горбунова M. Ю.* Проблема художественного синкретизма в турецкой традиционной культуре (на примере военно-исторического оркестра Мехтер) // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 5А. С. 279—287.
- Кириллина Л. В.* Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5—25.
- Рыженков A. C.* Турецкая музыка. О содержании явления // Восточный альманах: сб. науч. ст. Вып. V / под общ. ред. М. Г. Троянского. М.: Квант Медиа, 2021. С. 145—155.
- Седых B. A.* Турецкий макам: к проблеме национального своеобразия // Музыкальная культура народов мира. 2011. № 1. С. 205—209.
- Araci E. Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014. 259 p.
- Baydal J.* Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyet'e Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar 1729—1875. İstanbul: HyperLink, 2010. 301 p.
- Ersin A.* Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi, Ankara Ekim: Elma Yayınevi, 2017. 328 p.
- Gazimihal M. R.* Türk askeri Mızıkaları Tarihi. İstanbul: Maarif Vekâleti Basımevi, 1955. 281 p.
- Gazimihal M. R.* Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri. İstanbul: Nümune Matbaası, 1939. 160 p.
- Karal E. Z.* Osmanlı Tarihi V. Cilt: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789—1856). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988. 288 p.

- Kutlay E.* 100 Soruda Osmanlı Müziği. İstanbul: Rumuz Yayınevi, 2017a. 316 p.
- Kutlay E.* A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II // European History Quarterly. 2011a. Vol. 49, iss. 3. P. 386-419.
- Kutlay E.* Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batı Müziği Mirasımız // II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Afyon, Türkiye. 2011b. P. 30-50.
- Kutlay E.* Osmanlıların Avrupalı Müzisyenleri. İstanbul: Kapı Yayıncılık, 2010. 311 p.
- Kutlay E.* Sultan II. Abdülhamid ve Müzik // Vefatının 100. yılında Uluslararası Sultan II. Abdülhamid Kongresi Bildiri Kitabı. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi ve Türk Tarih Kurumu, 2017b. 494 p.
- Sevengil A. R.* Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Alfa BasımYayım, 2015. 887 p.
- Taşdelen D.* İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan 1537 No'lu Hamparsum Nota Defterinin Tanıtımı Ve İçerisindeki Eserlerin Çeviriyazımı, Ph. D. Thesis. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul, Turkey, 2014. 257 p.
- Ünlü C.* Osmanlı Marşları CD Kitapçığı. İstanbul: Kalan Müzik Arşiv Serisi, 1999.

References

- Aracı, E. (2014), *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, [Donizetti Pasha, Italian Maestro of the Ottoman Palace], Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, Turkey.
- Avrutina, A. S. (2013), ‘Musical motives in A. Kh. Tanpynar’s trilogy “Mahur best” (The novel “Peace” as part of the trilogy)’, *Rossiiskaia tiurkologiiia* [Russian Turkology], no. 1: 42—48.
- Baysal, J. (2010), *Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyet'e Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar 1729—1875*, [Books Published by Ottoman Turks from Müteferrika to the First Constitutional Monarchy 1729—1875], HyperLink, İstanbul, Turkey.
- Ersin, A. (2017), *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, [Presidential Symphony Orchestra Documentary History of Polyphony], Elma Yayınevi, Ankara Ekim, Turkey.
- Gazimihal, M. R. (1955), *Türk askeri Mizikalari Tarihi*, [History of Turkish Military Harmonica], Maarif Vekâleti Basımevi, İstanbul, Turkey.
- Gazimihal, M. R. (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, [Turkey-Europe Musical Relations], Nümune Matbaası, İstanbul, Turkey.

- Gorbunova, M. Yu. (2016), ‘About the traditional musical instruments of the Mechter military band’, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Music Science], no. 1: 27—32.
- Gorbunova, M. Yu. (2017), ‘The problem of artistic syncretism in Turkish traditional culture (on the example of the military history orchestra Mehter)’, *Kul'tura i tsivilizatsia* [Culture and civilization], vol. 7, iss. 5A: 279—287.
- Karal, E. Z. (1988), *Osmalı Tarihi V. Cilt: Nizam-i Cedid ve Tanzimat Devirleri* (1789—1856), [Ottoman History Volume V: Nizam-i Cedid and Tanzimat Periods (1789—1856)], Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara, Turkey.
- Kirillina, L. V. (2011), ‘Turkish themes in the works of Mozart’, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 1: 5—25.
- Kutlay, E. (2017a), *100 Soruda Osmanlı Müziği*, [Ottoman Music in 100 Questions], Rumuz Yayınevi, İstanbul, Turkey.
- Kutlay, E. (2011a), ‘A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II’, *European History Quarterly*, vol. 49, iss. 3: 386-419.
- Kutlay, E. (2011b), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batı Müziği Mirasımız* [Our Western Music Heritage from the Ottoman Empire to the Republic], *I. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu* [I. National Symposium of Hisarlı Ahmet], Afyon, Türkiye.
- Kutlay, E. (2010), *Osmanlinin Avrupalı Müzisyenleri*, [European Musicians of the Ottoman Empire], Kapı Yayınları, İstanbul, Turkey.
- Kutlay, E. (2017b), *Sultan II. Abdülhamid ve Müzik* [Sultan II. Abdulhamid and Music], *Vefatının 100. Yılında Uluslararası Sultan II. Abdülhamid Kongresi Bildiri Kitabı* [On the 100th Anniversary of His Death, Sultan Abdulhamid II International Congress Proceedings], Yıldız Teknik Üniversitesi ve Türk Tarih Kurumu, İstanbul, Turkey.
- Ryzhenkov, A. S. (2021), ‘Turkish music. About the content of the phenomenon’, in M. G. Troyanskiy (ed.), *Vostochnyi al'manakh* [Eastern Almanac], Kvant-Media, Moscow: 145—155.
- Sedykh, V. A. (2011), ‘Turkish Macam: Towards the Problem of National Identity’, *Muzykal'naia kul'tura narodov mira* [Musical culture of the peoples of the world], no. 1: 205—209.
- Sevengil, A. R. (2015), *Türk Tiyatrosu Tarihi*, [Turkish Theater History], Alfa BasımYayım, İstanbul, Turkey.
- Taşdelen, D. (2014), *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütiphanesi'nde Bulunan 1537 No'lu Hamparsum Nota Defterinin Tanıtımı Ve İçerisindeki Eserlerin Çeviriyazımı* [Introduction of Hamparsum Notebook

- No. 1537 in the Library of Istanbul Archeology Museums and Translation of the Works Inside], Ph. D. Thesis. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul, Turkey.
- Ünlü, C. (1999), *Ottoman March CD Kitapçığı* [Ottoman March CD Booklet], Kalan Müzik Arşiv Serisi, İstanbul, Turkey.

Статья поступила в редакцию 17.12.2021; одобрена после рецензирования 14.01.2022; принята к публикации 26.01.2022.

The article was submitted 17.12.2021; approved after reviewing 14.01.2022; accepted for publication 26.01.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

A. M. Абидулин — кандидат исторических наук, доцент кафедры восточных языков и лингвокультурологии, Институт международных отношений и мировой истории, Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия; научный сотрудник, Институт востоковедения РАН, Москва, Россия.

Э. Б. Кумлай — доктор философских наук, доцент кафедры музыки факультета изобразительных искусств, Университет Болу Абант Иззет Байсал, Болу, Турция.

A. M. Abidulin — Candidate of Science (History), Associate Professor of the Department of Oriental Languages and Cultural Linguistics, Institute of International Relations and World History, National Research Lobachevsky State University, Nizhny Novgorod, Russia; Researcher at Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Science, Moscow, Russia.

E. B. Kutlay — Doctor of Science (Philosophy), Associate Professor of Music Department, Faculty of Fine Arts, Bolu Abant İzzet Baysal University, Bolu, Turkey.