

**Б. ОЗДЖАНЛЫ-МИРЗАЙЕВ**<https://orcid.org/0000-0002-6044-2797>

## **ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТУРЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ЭТНИЧЕСКИХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОПРОВОЖДЕНИИ ОРКЕСТРА : ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА**

В статье рассмотрен исторический аспект развития турецкой музыки; охарактеризован процесс интеграции западной классической музыки в турецкую этническую музыкальную культуру и их взаимодействие; затрагивается тема реорганизации концертных и образовательных музыкальных институций. Раскрывается вопрос возникновения турецкой композиторской школы, а также процесс формирования новых музыкальных форм и жанров. Проанализированы произведения турецких композиторов для этнических инструментов в сопровождении симфонического оркестра.

**Ключевые слова:** музыка Османской Империи, турецкая композиторская школа, уд, баглама, турецкие этнические инструменты, музыкальная форма, «Турецкая пятерка».

**Постановка проблемы:** Светскость каждого нового государства выражается в его отношении как к государственным институтам, так и в отношении к искусству. Так было и в Турецкой Республике во времена ее становления, в первой половине XX века. Великий Ата-тюрк – основатель Турецкой Республики – был сторонником модернизации музыкальных институций Османской Империи и хотел поднять национальное музыкальное искусство на уровень западных стран. В связи с этим были приняты соответствующие законы, модернизированы старые султанские оркестры, открыты новые музыкальные учреждения, консерватории. Талантливая молодёжь была отправлена на учёбу в Европу, предоставлялась поддержка в виде государственных стипендий [8, 74]. Многие нынешние достижения Турецкой Республики на музыкальном поприще – плоды усилий тех лет. Оперные театры, концертные салоны, консерватории, оркестры, музыкальные факультеты и школы появились в результате таких усилий. Были записаны и зафиксированы народные мелодии для последующего использования их в классической музыке. Также в турецкой классической музыке появилась своя группа композиторов-основателей, известные как «Турецкая Пятёрка». Эти композиторы фактически заложили основу классической (прозападной) многоголосной музыки и турецкой оперы. Все эти достижения помогли турецким музыкантам влиться в струю мировой классики. Но по истечении восьмидесяти лет следует констатировать и тот факт, что этнические турецкие инструменты остались без внимания со стороны композиторов и не были использованы в произведениях как сольные инструменты. Начиная с конца XX столетия композиторы западных стран в поисках новых тембров широко используют этнические инструменты, в турецкой же музыке таких произведений ничтожно мало. Сольные произведения с использованием турецких этнических инструментов в сопровождении классического оркестра помогли бы популяризации народных мелодий и самих инструментов в мире музыки. Предлагаемое исследование обращает внимание на данную проблему.

---

© Б. Озджанлы-Мирзайев, 2018.

<https://doi.org/10.31318/0130-5298.2018.44.0.152846>

**Анализ последних исследований:** Проблема и тема исследования сама по себе новая и почти не изучена. Так как турецкие лады имеют микротональную структуру, этнические инструменты также по своему строению ориентированы на исполнение такой музыки. Следовательно, исполнение классических 12-тоновых гамм, аккордов и мелодий вызывали некоторые проблемы у исполнителей. Наряду с этой проблемой, запись микротональных мелодий также была затруднительна для композиторов с классическим образованием. Совокупность этих проблем и предопределила неожиданно малое количество произведений, написанных для солирующего этнического инструмента в сопровождении оркестра. Во время исследования была найдена только одна работа на похожую тему: диссертация Халила Алтынкёпру (Halil Altınkorpu) "Творчество Х. Ф. Алнара в контексте «Турецкой Пятёрки». В диссертации наряду с остальными произведениями композитора приводится в пример также Концерт для кануна с оркестром, о котором в данной статье пойдёт речь. Работа Х. Алтынкёпру указывает на причины неприятия со стороны консервативных музыкальных кругов во времена сочинения и премьеры рассматриваемого произведения [4, 15]. Исследователи, на которых опирается автор данной статьи, главным образом пролили свет на исторический контекст этой работы. В частности, если работы С. Аккаш [1], М. Газмихаль [8], Н. Гедикли [9] обозначили некоторые аспекты Республиканского периода, то исследования Е. К. Байдар [5] и Б. Аксой [2] заостряют внимание на различных музыкальных явлениях периода Османской Империи. В остальном, несмотря на обилие материалов по теме турецких произведений полифонического и сольно-оркестрового плана, похожее исследование найдено не было.

**Цель данной работы** – выявить и исследовать произведения, сочинённые турецкими композиторами для этнических турецких инструментов в сопровождении оркестра; обозначить симбиоз западноевропейских классических тенденций с турецкими историческими музыкальными традициями; коснуться анализа произведений в контексте некоторых западных классических музыкальных форм, среди которых концерты, рапсодии, сюиты и другие формы западного музыкально-композиционного мышления. Также важно выявить сходные и различные стороны этих произведений, исследовать структуру музыкальной формы данных композиций. Данная работа также ставит перед собою цель вызвать интерес со стороны композиторов к сочинению подобных произведений. Это, в свою очередь, могло бы способствовать популяризации турецкой музыкальной культуры в целом. Немаловажно и привлечь внимание к теме со стороны исполнителей и искусствоведов. Важно отметить, что без должного качественного исполнения и освещения данная область композиторско-исполнительского искусства, а также область "стыка Востока и Запада" обречена на неприятие со стороны музыкально-консервативных кругов.

Культурные, социальные и политические корни музыкальной политики современной Турецкой Республики уходят во времена прозападных настроений (начало XIX в.) в Османской (Оттоманской) Империи.

Если смотреть в корень системы музыкального образования в Османской Империи, то ясно видны несколько основных учреждений, которые занимались данным направлением внутри всей общей системы. Это так называемые «Школы Субьян» (Sübyan Okulları) – дошкольные учреждения; «Медресэ» (Medrese) – религиозные школы (школы при мечетях); «Школы Эндерун» (Enderun Okulları) – дворцовые школы; и так называемые «Табилхане» (Tabilhaneler) – школы военной, армейской музыки [2, 14].

В «Медресэ» и «Школах Субьян» музыкальных дисциплин как таковых не имелось. Имело место, разве что, косвенно-религиозное музыкальное образование.

В закрытых дворцовых школах музыкальный предмет вели довольно-таки объемно и основательно. В какой-то мере эти школы можно признать прототипом начальной стадии

консерваторского образования (детская музыкальная школа) в Османской Империи. В этой системе образования не было религиозных направлений, и она была ориентирована больше на Запад, нежели на Восток [5, 115].

Основным учреждением музыкального образования в государственном масштабе в Османской Империи были школы военной музыки «Табилхане». Далее эти учреждения были названы «Мехтерхане» (Mehterhane) и «Мызыкаи-Хумаюн» (Mızıka-i-Hümayun). Начиная с 1826-го года, заимствованная с Запада система военно-оркестровой музыки (Bando müziği) укрепились в этих организациях, а далее распространилась и на другие государственные учреждения образования.

Нельзя утверждать, что западная музыка и прозападная система образования вводилась в Империи в одночасье или же по большой любви к западному искусству. Всё это имеет историко-политические корни. Начиная с XVIII века, Османская Империя постепенно теряла свои форпосты, земли в Европе, проигрывала в сражениях, уходила с позиций, как с военных, так и политических. Осуществлялись вынужденные переговоры с европейскими правителями и армиями. Всё это постепенно ставило под сомнение многовековую систему (как военную, образовательную, так и государственную) большой Империи. Под давлением этих фактов, многие ведущие умы были вынуждены признать в данном отрезке истории некоторые преимущества Западной Цивилизации. Под сомнение ставились не только государственные, управленческие институты, но и военная система, система образования и т.д. Вследствие увеличивающихся связей с Европой, в Империи начали меняться взгляды, вкусы и приоритеты в искусстве. Изменения были повсюду – от архитектуры до повседневной одежды. В музыкальном направлении перемены были одними из самых последних. Многовековая традиция «Мехтеран» (Mehteran) – группа музыкального сопровождения армий Османской Империи, состоящего из традиционных духовых и ударных инструментов, начала расшатываться. Во времена Султана Махмута II, «Мехтеран» был упразднён, и создан «Мызыкаи-Хумаюн», духовой оркестр прозападного образца. Были приглашены для этих целей во дворец султана известные в ту пору европейские музыканты. Так, к примеру, мы можем вспомнить предложенного Сардинским Правительством дирижера военных оркестров Джузеппе Доницетти – брата известного итальянского композитора [8, 42]. В 1828 году ему было присвоено султаном имя «Главного Мастера Музыкантов Османского Султаната» и даны большие привилегии. Он тотчас же рьяно взялся за дело: организовал оркестр, исполнял западные марши, писал новые – на местные мелодии, оркестровывал сочинения султана. Впоследствии «Донизетти-паша» стал одним из главных исторических музыкальных авторитетов, на которого до сих пор ссылаются исследователи и музыканты.

Такие исторические события стали причиной довольно резкого слома старых устоев и перехода к новым традициям. «Мехтеран» был одним из древнейших в мире институтов военной музыки. Они не только сопровождали армии в походах и сражениях, а также и исполняли музыку на разных торжественных мероприятиях и государственных приемах. Это был походный оркестр с огромным, древним репертуаром. Но на то было веление султана. Первый состав прозападного «Мызыкаи-Хумаюна» был собран из юношей с Эндеруна дворцовых школ. После внедрения военного оркестра в Империи были предприняты попытки открыть хор и оркестр. Традиционную же музыку было решено преподавать при «Мызыкаи-Хумаюне».

Каждый правитель менял данные нововведения по своему усмотрению и эстетическому воззрению. Так, падишах Абдуль-азиз, сначала приостановивший оперетту, дворцовый балет, оркестр «Девичьи Фанфары», после путешествия по Франции, Англии и Австрии (1867) возобновил эти же виды деятельности уже под руководством приглашенного итальян-

ского маэстро Гуателли [2, 218]. У некоторых же султанов (напр., Абдульхамид II), дочери (принцессы) были пианистками и композиторами, известными своими маршами и вальсами [5, 247].

С началом XX века, музыка уже перестала быть привилегией околдворцовых кругов. С приходом фонографа и граммофона, с открытием концертных салонов в Стамбуле, музыка стала доступна более широким кругам общества. Впоследствии, в 1917 году, было открыто учреждение музыкального образования «Дарульхан» (Darülhan), которое по сути своей представляло консерваторское обучение традиционной турецкой музыки. После становления нынешней Турецкой Республики, «Дарульхан» был открыт заново (1923), но уже и с западным консерваторским обучением и для широкой публики. Здесь издавался первый музыкальный журнал «Darülhan Mecmuası», издавались первые пластинки, собирались местные мелодии и записывались западным нотным письмом. Таким образом, появились первые нотные образцы турецкого музыкального фольклора.

В 1936-м году в Анкаре открылась Государственная Консерватория. В открытии и становлении этого учреждения были задействованы специально приглашённые знаменитости из Европы, такие как Бэла Барток и Пауль Хиндемит. Они также участвовали в сборе и нотации Анатолийского музыкального фольклора.

В первые годы Республики для создания турецкой многоголосной классической композиторской школы были отправлены на обучение в Европу пять перспективных молодых композиторов. Впоследствии они сделают немало для своей страны на этом поприще. Нынешнее поколение знает их как «Турецкую Пятерку» [9,126]. В эту пятерку вошли:

- Ахмет Аднан Сайгун (Ahmet Adnan Saygun);
- Хасан Ферит Алнар (Hasan Ferit Alnar);
- Джемаль Решит Рей (Cemal Reşit Rey);
- Ульви Джемал Эркин (Ulvi Cemal Erkin);
- Неджил Казым Аксес (Necil Kazım Akses).

В последующие 30-е годы XX века эти композиторы создали практически новое по тем временам музыкальное явление: турецкую музыкально-композиторскую школу многоголосного направления [1, 10]. Они создали множество музыкальных произведений западного образца и одновременно занимались преподаванием классического искусства в новоиспечённых учреждениях музыкального образования.

Работы, проведённые в этой сфере сразу после создания Турецкой Республики (буквально первое десятилетие), можно коротко перечислить следующим образом:

- сбор, нотация и издание турецкого музыкального фольклора;
- создание хоров и оркестров;
- использование такого доселе неизвестного понятия, как "многоголосие в музыке";
- работы по многоголосной аранжировке народных мелодий;
- создание первой турецкой оперы «Озсой» ("Ozsoy Operası") на мотивы «Шахнаме» персидского поэта Фирдоуси.

Во время становления Республики и после Второй мировой войны было замечено повальное увлечение прозападными образцами классической музыки и западными инструментами. Турецкая народная и древняя элитно-дворцовая музыка («Sanat muzigi») развивалась отдельно. Исследования, проведённые в начальные годы становления Республики по изучению фольклора так и пылились в архивах. Этнические мотивы и местные музыкальные инструменты не часто использовали для созданий полифонических музыкальных произведений. Крайне редкостным явлением было и появление на сцене таких этнических инструментов, как кеманча (kemence), канун (kanun), уд (ud), баглама (baglama) и солистов, исполняющих

произведения полифонического образца. Исключение составил только Концерт для кануна с оркестром Хасан Ферит Алнара (1951). В этом произведении [3] композитор как бы обозначил одно из основных направлений музыкальной реформы: создать синтез музыкальных традиций Востока и Запада. Но данное произведение на многие десятилетия стало практически единственным образцом подобных начинаний.

Искать корни нового музыкального явления в турецкой культуре достаточно трудно. Явно прослеживается отсутствие устоявшихся законов теории местной музыки, ортодоксальная настроенность сторонников старых укладов, неприятие многоголосия широкими слоями населения и публики, а также трудность адаптирования турецкой микротональной ладовой музыки в рамках западного полифонического нотного письма. Перейти к тотальному хроматическому строю, ломая многовековые традиции, теряя многие микротональные лады здесь не рискнули. Данные факторы затрудняли сочинение и популяризацию произведения, если таковое и было написано. Этно-инструменталистам было трудно читать западные ноты, играть в сопровождении оркестра, привыкать к темперированному строю из-за отсутствия как такового музыкального образования западного образца. Этнические школы развивались по старой, микротональной системе, где 1 тон разделён не на 2 полутона, а на 9 равных «кома»<sup>1</sup>. В этих школах отсутствует единая теория музыки. Исполнители придерживаются разных трактовок разных мастеров, которые жили много веков назад. Всё это слишком затрудняет воспитание солиста этно-музыканта с прозападным мышлением.

Так продолжалось вплоть до 90-х годов XX века. В девяностых и в последующих двухтысячных годах появилось поколение солистов-композиторов, которые будучи играющими этно-инструменталистами, получили западное консерваторское образование. Решающую роль в этом процессе сыграли новые времена с новыми «европейско-турецкими» поколениями, «сужающие мир» новые технологии и места проживания музыкантов (Европа и Америка). Современные молодые композиторы стремились и к новым звучаниям, и к тембровым окраскам (среди пресытившихся звучанием привычных инструментов), и к национальной идентификации в классической музыке. Молодое поколение композиторов после паузы, длившейся около сорока лет, создало целый ряд произведений для турецких инструментов в западных музыкальных формах.

В данном исследовательском материале мы остановимся на некоторых произведениях для солирующих этнических турецких инструментов в сопровождении оркестра.

Начало этому течению, как и было сказано выше, дал Концерт для кануна со струнным оркестром (1951) Хасан Ферит Алнара (Hasan Ferit Alnar) [4, 61]. Канун (kanun) – традиционный ближневосточный щипковый инструмент, похожий на цимбалы. Он распространён в Турции, Азербайджане, Иране, Ираке, странах Аравийского полуострова и в других странах региона. Играют на этом инструменте двумя руками – щипая струны. Инструмент виртуозного плана, его называют «фортепиано турецкой музыки». В данном Концерте [3] канун играет как в солирующих, так и аккомпанирующих позициях, демонстрируя возможности инструмента. Произведение построено на макаме<sup>2</sup> «Раст»<sup>3</sup>, который обозначен как *C-Dur* и

---

<sup>1</sup> В турецкой этнической гамме целый тон разделяется на девять микротонов (кома), каждый из которых имеет своё название. Таким образом, «До» и 4 кома ("бакийэ") равняется примерно «Ре-бемоллю», а «До» и 5 кома ("кучук мудженнэп") немногим выше «До диэз».

<sup>2</sup> Этнический турецкий лад, микротональный звукоряд. Несмотря на легенды о многих сотнях макамов, сегодня актуальны только около сорока из них.

<sup>3</sup> Один из основных турецких макамов(ладов). Коротко можно охарактеризовать как *Соль-мажор* с «Си-бемолем».

имеет классические 3 части с каденциями. Концерт для кануна с оркестром Х. Ф. Алнара известен в Турции и за рубежом как одно из первых в своем роде произведений в таком амплуа, представляющим слияние западной классической музыки с этническими музыкальными традициями. Несмотря на то, что это произведение можно считать основоположником нового для турецкой музыки жанра, в силу виртуозности музыкального материала это произведение исполняется редко.

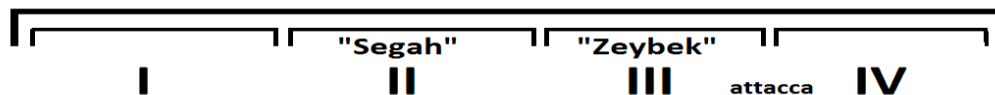
Следующим произведением исследования стоит упомянуть Сюиту для уд'а со струнным оркестром Мутлу Торуна (Mutlu Torun). Уд (Ud) – ближневосточный щипковый инструмент, потомок лютни, исполнитель пользуется медиатором. Произведение [10] заказано к Стамбульскому Фестивалю в 1990-м году и исполнено там же. Как пишет композитор, его целью было показать в музыке «не враждующие, а братающиеся Запад с Востоком» (из текста предисловия к концерту). Сюита имеет четыре части. В музыкальном материале имеют место восточные лады («Сегях»(Segah)<sup>1</sup> – *си-бемоль мажор с фа, до-диезом* и с микротонами во второй части Сюиты, Хусейни (Huseyni) – *ре мажор* с микротонами и с *си-бемолем*). В третьей части есть турецкие танцы «Зейбек» (Zeybek) и виртуозные пассажи. В четвертой части имеется каденция, которая не всегда исполняется солистами.

Вот примерная схема Сюиты для уда со струнным оркестром Мутлу Торуна. (См. схему №1)

Схема №1

Mutlu Torun. Сюита для уда со струнным оркестром

## Ud ve Yaylılar için SÜİT



Концерт для багламы (bağlama) с оркестром Дженгиза Оздемира (Cengiz Ozdemir) был сочинён в 2004 году. Произведение [11] было заказано Правительством Германии в честь турков, проживающих в Европейском Союзе. Первое исполнение состоялось в 2004-м году в Вене. Баглама – широко распространённый традиционный турецкий народный инструмент. Над сольной партией Концерта работал известный инструменталист Эрдал Эрзинджан (Erdal Erzincan). В первой и во второй части произведение исполняется медиатором (обозначается в нотах на турецком, как «tezene»), третья часть играет «открытой» рукой (обозначается в нотах на турецком, как şelpe). Концерт состоит из 3-х частей. Тут использованы мотивы с побережья Эгейского моря и Средней Анатолии. В первой части был использован лад Хусейни (Huseyni)<sup>2</sup>, дальше – родственные лады, в частности Карджыгар (Karcıgar)<sup>3</sup> и Ушак (Usak)<sup>4</sup>. Несмотря на название жанра «концерт», произведение не имеет классической первой части в форме сонатного аллегро. Схема первой части приведена ниже (См. схему №2).

<sup>1</sup> Один из основных турецких ладов, *си-бемоль мажор с фа и до-диезом*.

<sup>2</sup> Один из основных турецких ладов. Приблизительно *ре мажор* с микротонами и с *си-бемолем*

<sup>3</sup> Один из основных турецких ладов. Приблизительно натуральный *Ля минор* с «*Си-бемолем*», «*Ми-бемолем*» и «*Фа-диезом*».

<sup>4</sup> Один из основных турецких ладов. Приблизительно натуральный *Ля минор* с «*Си-бемолем*».

Cengiz Ozdemir. Концерт для баглады (bağlama) с оркестром

## I BÖLÜM

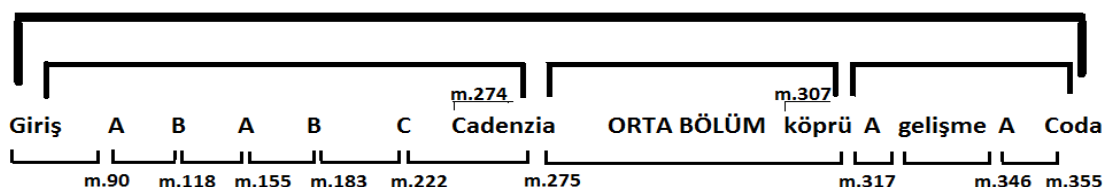


В нотной записи довольно виртуозной сольной партии баглады не была использована транспозиция. Во время концертного исполнения не используется микрофон. Учитывая то, что в оркестре отсутствуют медные духовые, баланс оркестра и солиста позволяет играть без усилителя. Концерт был исполнен на различных концертных площадках около 100 раз. В произведении использовано немало фольклорных мотивов и мелодий, что, в свою очередь, придает ему черты рапсодии с оркестром в духе «Фантазии на венгерские темы» Ф. Листа.

Свободное использование формы, несмотря на классическое название произведения, мы видим и в других произведениях турецких авторов XXI века для этнических инструментов в сопровождении оркестра. Так, в **Концерте для уда с оркестром** Мюнира Нуреттин Бекена (Munir Nurettin Beken) мы наблюдаем одночастную форму [7]. Композиционное построение концерта представлено в форме рондо (в условной первой части), имеет соло-каденцию и коду (См. схему №3).

Munir Nurettin Beken. Концерте для уда с оркестром

## UD KONÇERTOSU



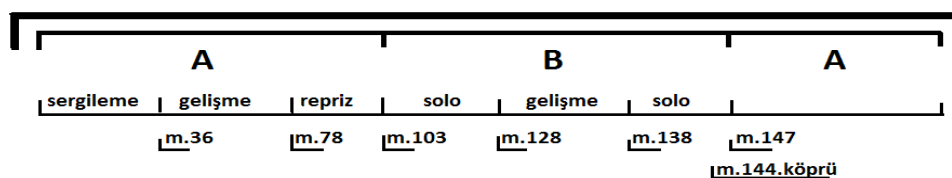
Концерт был сочинён 2006-м году. Кроме традиционных для турецких мелодий ритмов 5/8 и 9/8 здесь используется и такой необычный для этно-инструментов эффект, как флажолет. В оркестре задействованы струнные, деревянные духовые и ударные.

Рассмотрим еще один пример современной турецкой музыки. В отличие от предыдущих современных музыкальных сочинений в этом произведении солисту аккомпанирует полный симфонический оркестр с медными духовыми и ударными, включая литавры. Программное произведение «Стамбульское воспоминание» («Istanbul Hatirasi») для кануна с симфоническим оркестром [6] композитора Огузхана Балджи (Oguzhan Balci) было заказано композитору дирижером Джемом Мансуром (Sem Mansur) специально к Берлинскому фестивалю «Young-Euro-Classical» и исполнено в 2010-м году.

Произведение повествует о воспоминаниях одного немецкого туриста, туманным утром сошедшего на берег в Стамбульском порту в самом начале XX века. Его впечатления, начальная нерешительность перед бурлящим восточным городом, который впоследствии становится для него родным. Здесь робкого немецкого туриста изображает канун, а роль большого города – за симфоническим оркестром (См. схему №4).

Oguzhan Balci "Стамбульское воспоминание" ("Istanbul Hatirasi") для кануна с симфоническим оркестром

## "İstanbul hatırası"



Как мы видим, «Стамбульское воспоминание» имеет одночастную форму, которая внутри разделена на три раздела (АВА). Несмотря на то, что произведение написано в классическом метре 4/4, здесь обильно использованы турецкие лады, причем как в основном, так и в деформированном виде.

Програмное произведение Огузхана Балджи «Стамбульское воспоминание» можно принять как Фантазию для солирующего инструмента с симфоническим оркестром.

**Научные результаты:** В результате поиска произведений турецких композиторов для солирующих этнических инструментов в сопровождении классического оркестра было выяснено, что таких произведений в репертуаре инструменталистов, да и в нотных архивах ничтожно мало. После неприятия музыкальными турецкими критиками и слушателями первого произведения такого рода (Концерт для кануна с оркестром Х. Ф. Алнара), композиторы не отваживались обращаться к такому симбиозу. Удалось выявить лишь пять произведений, выполненных в этом жанре. Почти все они были сочинены по заказу тех или иных организаций, по случаю международных, мультикультурных событий (в частности, для международных фестивалей). Также было выяснено, что данные произведения исполнялись ограниченное число раз, так как были написаны специально для отдельно взятых исполнителей, с учётом их виртуозно-технических возможностей. Нотный материал данных произведений хранится в частных библиотеках, что весьма затрудняет исследовательскую работу автора с ними. Данная исследовательская работа была построена на том скудном материале, который автору статьи удалось собрать (после соответствующего разрешения со стороны авторов или владельцев материала) и обработать за несколько лет.

**Выводы:** В вышеприведённых примерах описаны несколько произведений, сочинённые в Турции за последние десятилетия. Несмотря на формы западной классической композиции, здесь преобладают местные лады, мелодии и мотивы, ритмы. Более того, самая примечательная черта этих произведений состоит в том, что они написаны для солирующих этно-инструментов. Такие примеры существуют во всём мире, достаточно вспомнить концерты европейских композиторов, а именно Леопольда Моцарта с его произведением для такого специфического инструмента, как альпийский рожок. Использование тембров этнических музыкальных инструментов придает новую оригинальную тембровую окраску классической музыке.

Но это не главный аспект в данном явлении. Основными преимуществами этой тенденции можно считать синтез Востока и Запада в музыкальном мышлении, взаимообогащение приверженцев обоих направлений в Турции, популяризацию турецких ладов, мелодий и мотивов, инструментов и в целом фольклорного наследия Анатолии в классических музыкаль-



ных кругах мира. Процесс формирования новых для турецкой музыки форм и жанров, основанных на законах классической музыки, способствуют сотрудничеству и взаимообогащению музыкантов Турции с коллегами из других стран.

В последние десятилетия на Западе усилились тенденции поиска новых тембров, звуко-косочетаний. Это явно прослеживается в творчестве Дж. Кейджа (John Cage), Дж. Крамба (George Crumb), К. Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и их последователей. Современные турецкие композиторы также внедряют в свое творчество западные тенденции. Использование различных темброво-микротональных ресурсов вышеперечисленных и других этнических инструментов в музыкальных композициях, обеспечивает приток новых идей и звуко-тембровых решений.

Хочется надеяться, что владельцы нотного материала и композиторы откроют доступ к вышеперечисленным произведениям широким массам ценителей музыки, и дело, начатое Хасаном Феритом Алнаром – знаменитым членом «Турецкой Пятёрки» и получившее бурное развитие в последние десятилетия в Турции, будет и впредь продолжаться, способствуя развитию музыкального искусства в стране.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ**

1. Akkas S. “Cumhuriyet Donemi Turk Muziginin Turk Muzik Egitimindeki Yeri” // *Istanbul Turk Muzigi Gunleri*. №4. Ankara: T.C. Kultur Bakanligi Kultur Eserleri, 1998, 12 p. [in turkish]
2. Aksoy B. “Avrupalı Gezginlerin Gozuyle Osmanlilarda Musiki”. Istanbul: Pan yayincilik, 1994. 441 p. [in turkish]
3. Alnar H. “Kanun concertosu”, [mus. manuscript] 1951. El yazması, Ç.Tanrıkorur arşivinden alıntı, (2014)
4. Altınkopru H. “Hasan Ferit Alnarın Yaraticılığı “Turk Besleri” Kontenkstinde” dis. ... doktora tezi, sanat bilimi ihtisas No 17.00.02 / Azerbaycan Respublikası Tehsil Nazirliyi, U.Hacıbeyli ad. Bakı Musiqi Akadeiyası, Baku, 2009. 119 p. [in azerbaijani]
5. Baydar E. “Osmanlinin Avrupa Muzisyenleri”. Istanbul: Alfa Basın Yayın Dağıtım, 2010. 311 s. [in turkish]
6. Balci O. Kanun ve orkestra için “Istanbul hatırası”, [mus. manuscript] 2010. El yazması, O. Balcı'nın şahsi arşivinden alıntı (2014)
7. Beken M. “Ud concertosu” [mus. manuscript], 2006. El yazması, M.N. Beken'in şahsi arşivinden alıntı (2014)
8. Gazmihal M. “Musiki Sozlugu”. Istanbul: MEB Konservatuvar Yayınları, Nisan, 1959. 288 s. [in turkish]
9. Gedikli N. “Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları”. İzmir: Ege Üniversitesi basımevi, 1999, 122 s. [in turkish]
10. Torun M. “Ud ve yaylılar için süit” [mus. manuscript], 1990. El yazması, M. Torun'in şahsi arşivinden alıntı (2014)
11. Ozdemir C. “Bağlama concertosu” [mus. manuscript], 2004. El yazması, E.Erzincan'in şahsi arşivinden alıntı (2014)

### **REFERENCES**

1. Akkas, S. (1998), “Cumhuriyet Donemi Turk Muziginin Turk Muzik Egitimindeki Yeri” [“The Place of Republican Period of Turkish Music in Turkish Music Education”], 4. *Istanbul Turk Muzigi Gunleri* [“4.th Istanbul Turkish Music Days”], T.C. Kultur Bakanligi Kultur Eserleri, Ankara, 1998, 12 s. [in Turkish]

2. Aksoy, B. (1994), *“Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik”* [“Music in the Ottoman Empire through the Eyes of European Travelers”], Pan yayıncılık, İstanbul, 441 s. [in turkish]
3. Alnar, H. (1951) *“Kanun concertosu”* [Score], [“Concerto for the Kanun and the Orchestra”]. El yazması, Ç.Tanrıkorur arşivinden alıntı, (2014), manuscript
4. Altınkopru, H. (2009), *“Hasan Ferit Alnarın Yaraticılığı “Türk Besleri Kontenktinde”* [“Hasan Ferit Alnar's Creation in Context of "Turkish Five"”], PhD diss. doktora tezi, sanat bilimi ihtisas No 17.00.02, Azerbaycan Respublikası Tehsil Nazirliyi, U.Hacıbeyli ad. Bakı Müziği Akademiyası, Bakı, 119 s. [in azerbaijani]
5. Baydar, E. (2010), *“Osmanlinin Avrupa Müzisyenleri”* [“European Musicians of the Ottoman Empire”], Alfa Basın Yayın Dağıtım, İstanbul, 311 s. [in turkish]
6. Balci, O. (2010), *Kanun ve orkestra için “İstanbul hatırası”* [Score] [“Memory of İstanbul”]. El yazması, O. Balcı'nın şahsi arşivinden alıntı (2014), manuscript
7. Beken, M. (2006), *“Ud concertosu”* [Score], [“Oud concerto”]. El yazması, M.N. Beken'in şahsi arşivinden alıntı (2014), manuscript
8. Gazmihal, M. (1959), *“Müzik Sozlugu”* [“Musical Dictionary”], İstanbul, MEB Konservatuvar Yayınları, Nisan, 288 s. [in turkish]
9. Gedikli, N. (1999), *“Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Müziklerimiz ve Sorunları”* [“Traditional Music and his Problems in Objective of Science”], Ege Üniversitesi basımevi, İzmir.122 s. [in turkish]
10. Torun, M. (1990), *“Ud ve yaylılar için süit”* [Score], [“Suite for oud and strings”] El yazması, M. Torun'ın şahsi arşivinden alıntı (2014), manuscript
11. Özdemir, C. 2004, *“Bağlama concertosu”* [Score], [“Concerto for the bağlama”] El yazması, E.Erzincan'ın şahsi arşivinden alıntı (2014), manuscript

*Стаття надійшла до редакції 29.12.2017 р.*

## **B. ÖZCANLI-MIRZAYEV**

<https://orcid.org/0000-0002-6044-2797>

### **WORKS OF TURKISH COMPOSERS FOR ETHNIC INSTRUMENTS ACCOMPANIED BY ORCHESTRA: DIALOGUE OF EAST AND WEST**

**Relevance of the study.** A school of classical music composition was first seen in Turkish Republic in the first half of the 20th century. In this figure, a group of composers are called as "Türk Besleri" ("The Turkish Five"). They are the creators of Turkish polyphonic classical music and many masterpieces. But, the works written for only ethnic instruments are very few. Such works can contribute to the popularity of Turkish instruments in the classical music world.

**Analysis of the last researches.** This theme is hardly ever researched. H.F. Alnar's Concertos for qanun" can be seen only in some studies.

**Main objective of the study.** The aim of this work is to reveal works accompanied by orchestra composed by Turkish composers for ethnic instruments. Another goal of this research is to encourage composers to create such works and it will make Turkish music more recognizable in the classical music world.

The inclusion of Turkish musical instruments, melodies and rhythms in the Western music forms contributes to the recognition of Turkish music on the classical platform in the world, in line with the "East-West synthesis" principles in music art.

**Findings of researches.** Only five works can be reached composed in this style. This work is conducted on this limited source that the researcher can reach.

**Results and conclusions** There is a potential for writing such works in Turkey. Both current members can benefit from "East" and "West" music synthesis. It is suggested that such studies should be done in order to make the Anatolian music culture known all over the world.

In this study, there has been a research within the scope of polyphonic musical works, which started during the Ottoman period and continued during the Republican period, on Turkish polyphonic compositions composed by Turkish composers for Turkish musical instruments. For the development of contemporary Turkish music in the Republican era, the artists who are called the "Turkish Fives" and who made great efforts on reaching this present contemporary level of music were sent to Europe for education by state scholarship. But, the works written for only ethnic instruments are very few. The aim of this work is to reveal works accompanied by orchestra composed by Turkish composers for ethnic instruments. Another goal of this research is to encourage composers to create such works and it will make Turkish music more recognizable in the classical music world.

**Keywords:** music of the Ottoman Empire, Turkish composers' school, ud, baglama, Turkish ethnic instruments, musical form, "Turkish Five".

**Б. ОЗДЖАНЛИ-МІРЗАЄВ**

<https://orcid.org/0000-0002-6044-2797>

## **ТВОРИ ТУРЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ЕТНІЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУПРОВОДІ ОРКЕСТРУ: ДІАЛОГ СХОДУ І ЗАХОДУ**

**Постановка проблеми.** У першій половині ХХ століття в Турецькій Республіці було створено класичну композиторську школу. Саме в цей період чітко окреслилася група композиторів, яких надалі назвуть "Турецька п'ятірка". Представники «Турецької п'ятірки» стояли біля витоків багатоголосної класичної музичної школи в Туреччині і створили чимало шедеврів у цій сфері. Дослідників, які вивчали твори, написані для сольних етнічних інструментів з оркестром, вкрай мало. Представлені в статті зразки сучасної турецької музики могли б сприяти популяризації турецьких етнічних інструментів у світі класичної музики загалом.

**Аналіз останніх досліджень.** Тема дослідження нова і майже не вивчена. У деяких роботах зустрічаються рідкісні згадки про "Концерт для кануну з оркестром" Х. Ф. Алнара – представника "Турецької П'ятірки". Роботи С. Аккаш, М. Газміхаль, Н. Гедіклі і Г. Орансой позначили деякі аспекти Республіканського періоду, а дослідження Е. К. Байдар і Б. Аксой загострюють увагу на різних музичних явищах періоду Османської Імперії.

**Мета дослідження.** Виявити твори, складені турецькими композиторами для етнічних турецьких інструментів у супроводі оркестру. Ця робота також ставить перед собою мету викликати інтерес з боку композиторів до створення подібних творів. Це могло б сприяти популяризації турецької музичної культури в світі.

**Наукові результати.** Вдалося виявити лише п'ять творів, виконаних у такому жанрі. Ця дослідницька робота була побудована на тій мізерній кількості матеріалу, який авторці вдалося зібрати і обробити за кілька років.

**Висновки.** Тенденції взаємодії західної класичної музики з турецькою музичною традицією сприяли появі якісно нових для турецької музичної культури жанрів. Завдяки синтезу музичних традицій Сходу і Заходу професійно взаємозбагачуються прихильники обох напрямів. Під час роботи з мікротональним музичним матеріалом і етнічними інструментами у композиторів західного зразка розвивається мислення поза звичайною темперацією, що поз-

начається на їх подальшій творчості. В інструменталістів етнічного спрямування збагачується і підвищується досвід роботи у складі класичного оркестру під керівництвом диригента. Така діяльність може сприяти їх подальшій кар'єрі соліста західного зразка. Популяризується культура Анатолії в світі класичної музики. Питання, окреслені в статті, потребують подальшого вивчення.

**Ключові слова:** музика Османської Імперії, турецька композиторська школа, уд, баглама, турецькі етнічні інструменти, музична форма, «Турецька п'ятірка».

**Betul Ozcanli-Mirzayev**, Anatolian Lyceum of Arts (Antalya).

**Бетюль Озджанли-Мірзаєв**, Анатолийский Лицей Мистецтв (Анталія).

e-mail: rimasveozrim@yahoo.com