

MUZYKA KLASYCZNA EUROPY W IMPERIUM OSMAŃSKIM

ABSTRACT: This paper aims to present a historical overview of the westernization process in music culture of the Ottoman Empire. Contrary to what is generally believed, the transformation of Ottoman music from the monophonic system based on melodic and rhythmic patterns (makams and usuls) to the European polyphony was not the idea of the newly formed Turkish state of the early 20th century. In the beginning of the 19th century, the Ottoman Empire faced decline. Under the threat of European domination, remaining sultans tried to balance the level of development in science and technology between the West and their own country by great reforms. In the 19th century, for the Ottoman court the adaptation of the western music system was a symbol of acculturation and modernization. In the last decades of the Ottoman Empire, with the help of European musicians and theoreticians, the first institutions of western style music education were established. Thus, surprisingly, music culture seems to be a shared heritage of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey.

Spośród wielu przemian społeczno-kulturowych zainicjowanych na początku XX w. przez Kemala Atatürka w procesie intensywnej westernizacji młodej Republiki Tureckiej, reforma kultury muzycznej była jedną z ważniejszych. Jej założeniem było stworzenie nowego typu muzyki narodowej, która miała „zrodzić się z syntezy muzyki ludowej narodu [tureckiego] i muzyki Zachodu”¹. Idea ta po raz pierwszy w pełni wyraziła się w twórczości kompozytorów tzw. „Wielkiej Piątki”² (*Türk Beşleri*), których pierwsze dzieła, powstałe w latach trzydziestych XX w., wyznaczyły kierunek rozwoju współczesnej, polifonicznej muzyki tureckiej³.

Jeśli ten właśnie okres uznamy za początek europeizacji kultury muzycznej Turcji, zadziwić może fakt, że w ciągu zaledwie kilku lat istnienia republiki, elity tureckie poznały i zaakceptowały muzykę obcą, o zupełnie odmiennej estetyce i stylistyce niż muzyka osmańska⁴, której dorobek odrzucono i całkowicie wykluczono z kulturalnego życia Turcji na kolejne kilkadziesiąt lat⁵.

¹ Z. Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, za: C. Behar, *Musikiden Müziğe*, Stambuł 2008, s. 272.

² Tj. Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin i Hasan Ferit Alnar; grupa kompozytorów urodzonych w latach 1904–1910, krzewiciele muzyki europejskiej oraz edukacji muzycznej typu zachodniego na terenie całej Turcji. Nazwę nadał Ziya Gökalp, na wzór XIX-wiecznej rosyjskiej Wielkiej Piątki. W ich twórczości po raz pierwszy wyraziła się w pełni „turecka muzyka narodowa”, pomimo że niektórzy z nich (wbrew założeniu odrzucenia dorobku kulturowego Osmanów) czerpali także z muzyki osmańskiej.

³ Tur. *Çağdaş Türk Müziği* – muzyka klasyczna typu europejskiego w Republice Tureckiej.

⁴ Tur. *Osmanlı/Türk Sanat Müziği, Klasik Türk Müziği* – muzyka rozwijająca się wśród tureckich elit doby Imperium Osmańskiego, głównie w pałacu sułtana. Jest to muzyka monofoniczna, modalna, oparta na schematach skalowo-melodycznych i wyrazowych (*makam*) oraz rytmicznych (*usul*).

⁵ W pierwszych latach istnienia Republiki Tureckiej kultywowanie muzyki osmańskiej było zakazane. Mimo to, jej wielowiekowej tradycji udało się przetrwać i od lat 50. XX w. zaobserwować można jej stopniowy powrót do oficjalnych środków przekazu. Z czasem w tureckich konserwatoriach muzycznych zaczęto tworzyć oddziały wschodniej „muzyki dawnej” – teorii oraz praktyki gry na instrumentach. Współcześnie obserwuje się coraz większe zainteresowanie muzyką osmańską zarówno w kulturze popularnej, jak i w nauce o kulturze.

Należy jednak pamiętać, że muzyka europejska⁶ nie była wcale *novum* dla elit społeczeństwa osmańskiego, a Atatürk nie był pierwszym reformatorem, dla którego popularyzowanie jej miało być znakiem modernizacji i awansu cywilizacyjnego kraju. Po raz pierwszy bowiem zachodnia polifonia zabrzmiała na dworze osmańskim już w XVI w., a w wieku XIX, w dobie reform Selima III i Mahmuda II, zyskała stałe, prawnie usankcjonowane miejsce w muzycznej kulturze chylącego się już wtedy ku upadkowi imperium. Niniejszy artykuł podejmuje próbę krótkiego przedstawienia historii procesu adaptacji muzyki Zachodu w pałacu osmańskich sułtanów.

Pierwszymi udokumentowanymi historycznie koncertami muzyki zachodniej na dworze osmańskim były trzy występy zespołu muzyków wysłanych w 1543 r. do Stambułu przez króla Francji, Franciszka I, jako znak przyjaźni i chęci zacieśniania świeżo zawartych stosunków dyplomatyczno-handlowych z imperium Sulejmana Wspaniałego. Źródła opisujące to wydarzenie są zgodne co do tego, że słuchacze – dostojnicy państwowi oraz sam sułtan – podziwiali kunszt muzyków, a sama muzyka, choć obca dla ucha, przypadła im do gustu. Sulejman nie zezwolił jednak na propagowanie w kraju utworów z Zachodu, gdyż mogłoby to doprowadzić do „osłabienia ducha bojowego poddanych oraz wywołać dysharmonię [w państwie]”⁷.

Biorąc pod uwagę ówczesny etap rozwoju muzyki w Europie, reakcja i komentarz sułtana są bardzo interesujące. XVI-wieczna renesansowa muzyka świecka (domyślamy się, że właśnie taka przedstawiona została zebranym w pałacu Topkapı słuchaczom) stanowiła bowiem początkowy etap rozwoju muzyki pozareligijnej w Europie. Najpopularniejszymi jej gatunkami we Francji były *chanson*⁸ i *canzona*⁹ oraz – jak w innych europejskich krajach – tańce dworskie. Dla osmańskich słuchaczy elementy polifonii (choć niezawansowane – nie wykształciły się jeszcze zasady harmoniki funkcyjnej) mogły wydawać się obce i podobnie jak regularne, skoczne rytmy niektórych tańców, kłóciły się z refleksyjnym charakterem osmańskiej muzyki pałacowej, do której przywykł sułtan i jego otoczenie. Zastanawiające jest jednak, dlaczego Sulejman obawiał się obniżenia walorów bojowych swoich poddanych pod wpływem słuchania muzyki francuskiej.

Co ciekawe, niektórzy badacze dowodzą, że sztuka europejska zagościła w stolicy Osmanów wcześniej niż przy okazji wspomnianych wyżej koncertów: w 1520 r. w Stambule miał mieć miejsce występ organisty-wirtuoza Othmana Lusciniusa, a 4 lata później „Wenecjanie przygotowali balet”¹⁰. Informacje te wydają się jednak nieprawdziwe, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę opisany powyżej etap rozwoju muzyki w Europie. Być może grupa Wenecjan rzeczywiście zorganizowała pokaz tańców, ale z pewnością nie był to balet, który jako gatunek wykształcać się zaczął pod koniec omawianego stulecia. Trudnym przedsięwzięciem byłoby też sprowadzenie lub skonstruowanie organów w kościele w XVI-wiecznym Imperium Osmańskim. Można się także domyślać, że gdyby rzeczony Othman Luscinius rzeczywiście podjął taki wysiłek, byłby częściej wspominany

⁶ Osm.-tur. *garp müstikisi, alafranga*; tur. *Klasik Batı Müziği* – muzyka w stylu europejskim, muzyka w stylu zachodnim.

⁷ A. Komsuoğlu, N. S. Turan, *From Empire to the Republic: the Western Music Tradition and the Perception of Opera* w: „International Journal of Turcologia” 2007, t. 2, nr 3, s. 8.

⁸ Wielogłosowa pieśń o prostej, zwrotkowej budowie, z tekstem opracowanym zwykle sylabicznie oraz o ilustracyjnym, lekkim charakterze, wykonywana *a capella*.

⁹ Wywodzący się z *chanson* renesansowy gatunek muzyki instrumentalnej. *Canzona* zwykle ma taneczny charakter, zbudowana jest z kontrastujących odcinków.

¹⁰ E. Kutlay-Baydar, *Bach ve Buffardin'in İstanbul buluşmasına Türk müzik tarihi bağlamında bakış* w: „Zeitschrift für die Welt der Türken” 2010, t. 2, nr 2, s. 44.

w literaturze przedmiotu. Nawet zakładając omyłkowe nazwanie przez tureckich badaczy starszych zjawisk muzycznych współczesnymi słowami *org* (pol. organy) oraz *bale* (pol. balet), te dwa wydarzenia wydają się mało prawdopodobne.

Niewątpliwie jednak jest to, że w XVI w. osmańskie elity po raz pierwszy otworzyły się na kulturowy wpływ z Zachodu. Źródła historyczne z czasów kolejnych władców imperium wskazują na szerokie zainteresowanie występami europejskich muzyków, a nawet nadążanie za najnowszymi odkryciami coraz dynamiczniej rozwijającej się europejskiej muzyki świeckiej. I tak w 1582 r., koncert połączony z pokazem tańców uświetnił uroczystości obrzezania synów Murada III. Wśród XVII-wiecznych francuskich dokumentów dyplomatycznych zachował się list od przebywającego w Imperium Osmańskim ambasadora, markiza de Nointela. Dowiadujemy się od niego, że ówczesny wielki wezyr, Köprülü Fazıl Ahmet Paşa, zażyczył sobie, by wenecka trupa teatralna uświetniła przedstawieniem operowym uroczystości obrzezania synów Mehmeda IV oraz ślubu jego córki, Hatice Sultan. Wezyr dał Wenecjanom tylko 15 dni na przybycie z Włoch do Edirne, gdyż sądził – według słów francuskiego dyplomaty – że „aktorzy, znający się na mechanice, potrafią latać za pomocą swej sztuki”¹¹.

Ta krótka, zabawna wzmianka pozwala sobie wyobrazić sposób odbioru sztuki operowej przez ówczesnych Osmanów. Opisana powyżej sytuacja miała miejsce w 1675 r. W Europie opera rozwijała się już od prawie 100 lat, jako najpopularniejszy i najbardziej dochodowy gatunek muzyczny wczesnego baroku. Mecenasami – bogaci mieszczaństwo, królowie i książęta – wydawali ogromne pieniądze na przedstawienia operowe w pierwszych publicznych i prywatnych teatrach. Liczne wynalazki techniki scenicznej – maszyny umożliwiające szybką zmianę scenografii, pozwalające unosić aktorów ponad scenę lub „wywołujące” burze i sztormy – miały zachwycać publiczność, zapewniając tym samym zyski i zwrot kosztów. Uświadomić sobie należy, że w tym czasie teatr w rozumieniu zachodnim (nie tylko w sensie idei teatru w ogóle, ale także od czysto praktycznej strony – z rozbudowaną scenografią spektakli i jej mechaniką) był dla Osmanów czymś zupełnie nieznanym. Dodatkowo, w XVII w., coraz wyraźniejsze stawały się różnice w zaawansowaniu cywilizacyjnym, rozwoju nauk przyrodniczych i technicznych, pomiędzy rozwiniętym Zachodem a zacofanym, zamkniętym na wszelkie nowości Wschodem. Skoro więc aktorzy mogli podczas spektakli latać za pomocą różnorodnych przyrządów, dlaczego nie mieliby wykorzystywać ich na co dzień i szybko przybyć na życzenie sułtana?

Źródła XVIII-wieczne wskazują na stopniowe przemiany w formach zainteresowania muzyką europejską. Na dworze osmańskim zaczęto wreszcie dostrzegać malejące znaczenie skarłałego imperium w świecie rodzących się wielkich mocarstw zachodnich. Kultura Europy, dotychczas traktowana jako egzotyczna, pełna dziwów, ale mniej wartościowa od osmańskiej, muzułmańskiej, stopniowo stawać się miała symbolem postępu i modernizacji. Na Zachód coraz częściej wysyłano dyplomatów i podróżników, by przyglądali się i opisywali tamtejszą kulturę. Praktyka ta nasiliła się szczególnie w tzw. Epoce Tulipanów (1718–1730).

Za czasów Ahmeda III otwarcie na Europę było na tyle intensywne, że umożliwiło schronienie się w Imperium Osmańskim króla Szwecji, Karola XII, uciekającego przed zwycięskimi w bitwie pod Połtawą Rosjanami. Dziwnym zrządzeniem losu, wraz z jego wojskami do kraju Osmanów trafił młodszy brat Jana Sebastiana Bacha, Jan Jakub. Nie mogąc wrócić do kraju, Bach zaczął pobierać lekcje gry na flecie od francuskiego wirtuoza Pierre’a Gabriela Buffardina, przebywającego wtedy w Konstantynopolu.

¹¹ A. Komsuoğlu, N.S. Turan, op. cit., s. 8.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, osmański dyplomata wysłany w 1720 r. z misją do Paryża i pozostający we Francji przez 11 miesięcy, w swoich wspomnieniach zebranych w *sefâretname*¹², szczegółowo opisał widowisko operowe. Świadczy to o wspomnianym powyżej wzroście zainteresowania nie tylko sprawami politycznymi Europy, ale także jej kulturą.

W Paryżu było szczególne widowisko. Nazywali je *opâre*. (...) Ten pałac zbudowany został specjalnie [dla tego widowiska]. Wszyscy mieli miejsca do siedzenia [przydzielone] według rangi. Nas zaprowadzili do [tego], w którym siedzi król. (...) [Cały pałac] wypełniony był kobietami i mężczyznami, głowa przy głowie. I z tego powodu przygotowanych zostało przesadnie dużo instrumentów. (...) Przed nami, tam, gdzie znajdowali się instrumentalisci, zawiesili dużą, zdobioną zasłonę. Kiedy wszyscy znaleźli się na swoich miejscach podniesiono [ją] i za nią ukazał się wielki pałac. Na jego dziedzińcu aktorzy [byli] we właściwych sobie strojach, [a] muzycy nagle zaczęli grać melodię. (...) Krótko mówiąc, pokazali tak zadziwiające rzeczy, że niełatwo jest to opowiedzieć. (...) Ogromne koszty tej sztuki pokrywane są z majątku państwa. (...) Kiedy trzygodzinne [*opâre*] dobiegło końca, postanowiliśmy wrócić do naszego domu¹³.

W I poł. XVIII w., w muzyce francuskiej królował przedklasycyzy styl *galant*¹⁴, możemy więc założyć, że Mehmet Çelebi oglądał jedno z eleganckich dzieł Jeana Philippe'a Rameau lub André Campra. Dyplomata, przywykły być może do kameralności obsady pałacowej muzyki osmańskiej, przypisał dużą liczbę instrumentów orkiestry liczbie zgromadzonych na sali widzów i obsada ta wydała mu się zbyt duża. Zwrócił uwagę na scenografię oraz na fakt sponsorowania widowiska publicznego przez samego króla.

Chociaż Epoka Tulipanów dobiegła końca już w 1730 r. i państwo Osmanów znów pogrążyło się w wojennej zawierusze, przemian w pojmowaniu europejskości, w szerokim znaczeniu tego słowa, nie dało się już powstrzymać, nawet pomimo starań konserwatywnego środowiska pałacu, a przede wszystkim mających coraz silniejszą pozycję ulemów¹⁵. Pod koniec XVIII w. pojawił się pierwszy sułtan-reformator – Selim III. Wśród wielu zmian politycznych, społecznych i kulturowych, usankcjonowanych w jego *fermanie*¹⁶ *Nizâm-ı Cedîd* (pol. Nowy Porządek) kilka dotyczyło bezpośrednio lub pośrednio muzyki.

¹² Osmańsko-turecki gatunek literacki; księga wspomnień i spostrzeżeń z misji dyplomatycznych spisywana przez posłów i przedstawiana sułtanowi i jego wezyrom.

¹³ Cyt. za: S. Yöre, *Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü* w: „Zeitschrift für die Welt der Türken” 2011, t. 3, nr 2, s. 56.

¹⁴ Styl przedklasycyzy rozwijający się w Europie w I połowie XVIII w. Jego przedstawicielami we Francji byli tzw. klawesyniści francuscy (tj. F. Couperin, J.Ph. Rameau, L.C. Daquin) oraz twórcy opery – J.Ph. Rameau i A. Campra. Francuska opera z tego okresu charakteryzowała się deklamacyjnym traktowaniem tekstu, obecnością licznych scen baletowych oraz wytwornością strojów, rekwizytów i scenografii. Muzyka charakteryzowała się lekkością i elegancją brzmienia.

¹⁵ Ulemowie – odpowiednik katolickiego „duchowieństwa” w Imperium Osmańskim; grupa społeczna, do której należeli absolwenci *medres* (szkół koranicznych). Najbardziej wpływowi ulemowie z *şeyh-ül islâmem* na czele doradzali sułtanowi w sprawach religijnych. *Şeyh-ül islâm* był równy rangą Wielkiemu Wezyrowi, ale jego władza dotyczyła spraw religijnych, przez co mógł mieć większy wpływ na decyzje władców.

¹⁶ *Ferman* – oficjalny rozkaz, zarządzenie wystawiane przez sułtana, opatrzone sułtańską pieczęcią.

W rok po wprowadzeniu pakietu reform utworzono reprezentacyjny zespół trębaczy (tur. *boru takimi*) wojska zorganizowanego na wzór europejski. Sam sułtan był kompozytorem, grał na neyu, stworzył czternaście nowych *makamów*¹⁷ i przypisuje się mu około stu kompozycji do dziś zachowanych w tradycji ustnej *Klasik Türk Müziği*. Po raz pierwszy na terenie pałacu Topkapı zorganizowano dla niego widowisko operowe. Zapraszał na swój dwór muzyków i tancerzy z Europy. Za jego czasów w Stambule powstał pierwszy teatr operowy. Imperium w wyraźny sposób przejawiało więc tendencję do otwarcia się na europejskie wpływy kulturowe.

Co ciekawe, jedną z najistotniejszych przemian w myśleniu o muzyce wśród ówczesnych artystów osmańskich wywołała wprowadzona przez sułtana drobna reforma kultury dworskiej. Mianowicie na życzenie Selima III, kompozytor ormiańskiego pochodzenia, Baba Hamparsum Limonciyan, stworzył pierwszą w historii rodzimą osmańską notację muzyczną, nazwaną od jego nazwiska notacją *hamparsum*¹⁸. Do tej pory twórcy osmańscy nie odczuwali potrzeby zapisu swoich utworów i podobnie jak na całym muzułmańskim Bliskim Wschodzie jedynym akceptowanym sposobem przekazu muzyki była tradycja ustna (*meşk*). Odtąd miało się to zmienić. Sułtan nakazał swoim muzykom zapisywać kompozycje. Choć zasięg użytkowania notacji ograniczał się właściwie do artystów pałacowych, umożliwiła ona kilkanaście lat później stopniową adaptację graficznej notacji europejskiej do zapisu muzyki makamowej oraz stworzenie podstaw nauczania teorii muzyki zachodniej.

Kolejny sułtan-reformator, Mahmud II kontynuował dzieło modernizacyjne Selima III, przerwane w 1807 r. buntem janczarów. Okazał się dużo skuteczniejszy w zwalczaniu przeciwnej wszelkim reformom opozycji. Przeprowadzone przez niego zmiany w państwie osmańskim zwróciły uwagę Europy i otworzyły drogę do zdecydowanej westernizacji państwa. W dziele tym pomagali sprowadzani z Zachodu specjaliści z różnych dziedzin, w tym także z dziedziny muzyki.

W 1826 r. rozwiązany został korpus janczarów, a wraz z nim *mehterhane*¹⁹. Na jego miejsce powołana została nowa orkiestra wojskowa – Bando. Jej członkowie, rekrutowani spośród pochodzących z wysokich rodów młodych adeptów szkoły Enderun²⁰, rozpoczęli naukę w Muzikâ-i Hümayun²¹ – konserwatorium muzycznym powołanym do ży-

¹⁷ *Makam* – podstawowy element systemu modalnego klasycznej muzyki tureckiej; określa skalę oraz zasady poruszania się po jej stopniach, a więc determinuje ogólny kształt utworu będącego wynikiem jego zastosowania. Zjawisko to charakterystyczne jest dla muzyki całego muzułmańskiego Bliskiego Wschodu i wymyka się definicjom przyjmowanym w europejskim opisie zjawisk muzycznych. Istnieje ponad 500 *makamów* tureckich.

¹⁸ Wcześniej powstałe notacje muzyczne (XVII w.) nie zostały stworzone do powszechnego użytku, a jedynie na potrzeby twórców danych dzieł teoretycznych, Europejczyków (Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu). Notacja *hamparsum* (tur. *Hamparsum notası*) to notacja literowa oparta na notacji używanej w kościele ormiańskim. Umożliwia zapis pauz, powtórzeń, wysokości dźwięków, ich podwyższenia i czas trwania. Została całkowicie wyparta z zapisu muzyki osmańskiej dopiero w XX w.

¹⁹ „Orkiestra wojskowa” korpusu janczarów, złożona z instrumentów dętych i perkusyjnych. Historia zespołów typu *mehterhane* sięga turkijskiego państwa Seldżuków. *Mehterhane* pozostawało w użyciu armii osmańskiej od XV w. do 1826 r.

²⁰ Enderûn Mektebi – szkoła przygotowująca do pełnienia służby w korpusie janczarów i na osmańskich stanowiskach urzędniczych. Założona w I poł. XV w. przez Murata II, działająca do 1908 r.

²¹ Termin ten używany bywa zarówno jako nazwa szkoły pałacowej, założonej przez Mahmuda II w 1827 r., w której nauczano gry na instrumentach zachodnich i europejskiej teorii muzyki (i tak też będzie używany w niniejszym artykule), jak i, zdaniem autorki błędnie, w odniesieniu do zmodernizowanej orkiestry pałacowej.

cia w 1827 r. Pierwszymi nauczycielami i dyrygentami orkiestry byli Vaybelim Ahmet Ağa oraz Trampetçi Ahmet Usta, których nadzorował Mösyo Manguel. Z nieznaných nam przyczyn postanowiono go jednak zwolnić z tej funkcji już po roku. Wielki wezyr, Hüsvrev Paşa, zwrócił się do ambasadora Królestwa Sardynii o pomoc w poszukiwaniach odpowiedniego kandydata na miejsce Francuza. Wskutek jego zabiegów, w 1827 r. do Stambułu zaproszony został Giuseppe Donizetti, starszy brat Gaetano – kilka lat później oklaskiwanego w całej Europie twórcy *Łucji z Lamermooru*, *Lucrezii Borgii*, *Don Pasquale* i około siedemdziesięciu innych oper.

Po raz pierwszy w historii nadworni muzycy sułtana mieli być nauczani ściśle według europejskich wzorców, w prawnie usankcjonowanym konserwatorium muzycznym. Zadanie postawione przed Orkiestrzystą Imperium Osmańskiego²², Giuseppe Donizettim, nie było jednak łatwe. Aby muzycy, kształceni do tej pory w teorii i praktyce muzyki osmańskiej całkowicie odmienną metodą przekazu ustnego, przyswoili sobie zasady i estetykę muzyki europejskiej, konieczne było opanowanie przez nich jej notacji. Donizetti, nauczysz się wykorzystywanej przez pałacowych muzyków notacji *hamparsum*, przypisał jej znakom odpowiedniki notacji europejskiej i w ten sposób ułatwił swoim uczniom zadanie, umożliwiając tym samym naukę gry na instrumentach europejskich.

Źródła z tego okresu zdają się potwierdzać, że pierwsi mistrzowie Muzikâ-i Hümayun, pod okiem Donizettiego, świetnie poradzi sobie z postawionymi przed nimi wyzwaniem, a młodzi tureccy instrumentalisci wykazali się zdolnością do szybkiego opanowania twórczości kompozytorów europejskich. Wybrzeże Bosforu rozbrzmiewać zaczęło muzyką Rossiniego, Donizettiego i Belliniego, wykonywaną przez orkiestrę wojskową (Bando) złożoną z 21 muzyków.

Prawdopodobnie za sprawą Giuseppe Donizettiego sam sułtan Mahmud II upodobał sobie muzykę włoską. Kazał też sprowadzić fortepiany dla swoich kobiet, by umilały mu czas grą na tym instrumencie. Co więcej, za jego czasów powstały w Stambule kolejne teatry operowe, które doskonale prosperowały, będąc na bieżąco z aktualnym repertuarem europejskim. Francuska gazeta muzyczna „Le Ménestrel” z 18 grudnia 1836 r. na pierwszej stronie komentuje przemiany w muzyce rozbrzmiewającej w otoczeniu sułtana i podsumowuje je bardzo sugestywnym zdaniem: „W Konstantynopolu stara muzyka turecka umiera w agonii”²³. Nowojorskie czasopismo „The Corsair”, natomiast, w 1839 r. opublikowało artykuł zatytułowany *Opera w Turcji*, w którym czytamy:

[Teatr operowy w Konstantynopolu] jest nie tylko co wieczór wypełniony po brzegi, ale też przedstawienia odbywają się dużo częściej [niż na początku]. Najpierw wystawiano jedynie opery włoskich kompozytorów, ostatnio jednak (...) [także] innych mistrzów, a w przygotowaniu jest *Robert Diabeł* Meyerbeera. Nowy Teatr w [dzielnicy] Pera (...) otwarty zostanie we wrześniu *Don Giovannim* lub *Weselem Figara*²⁴.

Świetne prosperowanie teatrów operowych Stambułu umożliwiły także rządy kolejnego władcy – Abdülmecida I. Kontynuował on proces modernizacji Imperium Osmańskiego, był pierwszym sułtanem-pianistą, a w muzyce europejskiej szczególnie upodobał

²² Tur. *Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakârı*; wł. *Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane*.

²³ Cyt. za: E. Aracı, *Giuseppe Donizetti Pasha and the Polyphonic Court Music of the Ottoman Empire* w: „The Court Historian” 2002, t. 7, nr 2, s. 140.

²⁴ Cyt. za: Ö. Egecioğlu, *The Liszt-Listmann Incident* w: „Studia Musicologica Hungarica” 2008, nr 49/3–4, s. 9.

sobie operę włoską. Zainteresowanie tym gatunkiem było więc ogromne, podsycone osobistym zaangażowaniem władcy w jego propagowanie.

W 1841 r. gazeta „Ruzname-i Ceride-i Havadis” opublikowała artykuł traktujący m.in. o tym, w jaki sposób należy zachowywać się podczas spektakli. Rok później powstało pierwsze w historii tureckie libretto operowe, *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*²⁵, pióra Hayrullaha Efendiego (ojca przyszłego wielkiego poety okresu tanzimatu, Abdülhaka Hamida Tarhana), do którego jednak nie została skomponowana muzyka.

Sułtan objął nawet mecenatem najsłynniejszy i najlepiej prosperujący ówczesnie teatr operowy Stambułu – Théâtre de Péra²⁶. Ofiarował dużą sumę pieniędzy na jego odbudowę i zadośćuczynienie dla okresowo bezrobotnych aktorów po pożarze w 1846 r. Padyszach, na wzór europejskich władców, miał w nim swoją „królewską” lożę teatralną. Artyści zapraszani byli także na przedstawienia prywatne do stambulskich pałaców, gdzie w specjalnie przekształconych salach wystawiano opery dla sułtana i jego kobiet. Jedno z takich przedsięwzięć opisane zostało w brytyjskiej gazecie „The Times” z 17 lutego 1843 r.:

Panie podczas przedstawienia z oddaniem słuchały i śledziły książki [drukowane libretto z osmańskim tłumaczeniem] z ogromną uwagą. Jedna z nich tak wielce była poruszona nędzą ślepego Belisario, że podniosła się nagle z siedzenia i z litości rzuciła na niego sakiewkę pełną złota²⁷.

Natomiast niemiecki „Der Humorist” w 1847 r. tak opisywał kulturalne przedsięwzięcia osmańskiego władcy:

Miłość sułtana Abdülmecida do muzyki jest tak wielka, że poświęca jej większość swojego wolnego czasu. Orkiestra pałacowych muzyków (...) została ostatnimi czasy wielce ulepszona. Do tej pory prezentowała ona tylko utwory symfoniczne, teraz jednak Jego Wysokość zdecydował, by połączyć je z muzyką wokalną. Młodzi muzycy musieli nauczyć się języka włoskiego, stworzono także chór, który w krótkim czasie dokonał takich postępów, że teraz [oba zespoły] są w stanie prezentować dzieła włoskiej opery przed obliczem władcy w sposób perfekcyjny. A wszystko to pod batutą mistrza muzyki pałacowej, Donizetti Beja.

By artystyczne przedsięwzięcia mogły nabrać większego rozmachu, zdecydowano, że w październiku bieżącego roku wielka sala pałacu Çırağan przekształcona zostanie, na ile to możliwe, w teatr. (...) Sułtan tak zachwycił się prezentacją [dzieł Moliera w nowym, pałacowym teatrze], że rozkazał budować podobne teatry na wzór europejski w innych swoich pałacach²⁸.

I rzeczywiście, na życzenie sułtana w modernizowanym Dolmabahçe zbudowano największy z pałacowych teatrów. Huczne otwarcie odbyło się w 1859 r., ale niestety teatr spłonął cztery lata później.

²⁵ Pol. *Historia İbrahima Gülşenî i İbrahima Paszy*.

²⁶ Osm-tur. Tiyatro-yu Naum (pol. Teatr Nauma) – teatr założony w dzielnicy Pera (dziś Beyoğlu) przez Włocha nazwiskiem Bosco (Bosko) w 1840 r. Otwarcie odbyło się w 1841 r., pierwszym wystawionym dziełem był *Belisario* Donizettiego. W 1844 r. teatr przejęty został przez Tütüncüoğlu Mihaila Nauma i na nowo otwarty jako Théâtre de Péra. Spłonął w 1846 r. i nigdy nie został odbudowany. Dziś w jego miejscu znajduje się Çiçek Pasajı.

²⁷ Cyt. za: E. Aracı, op. cit., s. 141.

²⁸ Cyt. za: Ö. Eğeci oğlu, op. cit., s. 12–13.

Kilka miesięcy po ukazaniu się cytowanego powyżej artykułu, ta sama gazeta donosi:

7. dnia bieżącego miesiąca, nasza stolica była sceną najpiękniejszego spektaklu – corocznej uroczystości przejścia do rezerwy oddziałów, które ukończyły swoją służbę (...) oraz ceremonię wypłynięcia z arsenału trzech nowych okrętów wojennych (...). Tego samego wieczoru miało miejsce otwarcie nowego teatru, wybudowanego z rozkazu szwagra sułtana, admirała Mehmeda Alego, w dzielnicy Hasbahçe. (...) [Teatr] może pomieścić ponad 1000 widzów. Na otwarcie zaprezentowano *Don Pasquale* Donizettiego. Wystąpili śpiewacy G. Lanzioni oraz Giacomelli oraz primadonna M. Gambardella. Sułtan, *şeyh-ül islâm* oraz wielu państwowych i wojskowych dygnitarzy obejrzało spektakl, któremu Jego Wysokość poświęcił swoją uwagę od początku do końca. Co więcej, by monarcha mógł w pełni zrozumieć treść tej tragikomedii, sułtańskie biuro tłumaczeń przygotowało turecką wersję libretta, które władca z uwagą konsultował podczas wieczoru. Dobrze przygotowaną orkiestrą dyrygował pan Guattelli, a scenografię, która wzbudziła powszechny podziw, przygotował zdolny wenecki malarz, Fornari²⁹.

Z pewnością duży wpływ na gust muzyczny Abdülmecida miał Don İzzet Pasza³⁰, który nadal pełnił (aż do swojej śmierci w 1856 r.), powierzoną mu przez Mahmuda II funkcję Orkiestrmistrza Imperium Osmańskiego oraz dyrektora Muzikâ-i Hümayun. Nie tylko kierował on orkiestrą wojskową i kameralnymi zespołami pałacowymi (m.in. zespołem utworzonym wśród kobiet w haremie), ale był też animatorem życia kulturalnego państwa Osmanów. Sprowadzał bowiem muzyków z Europy, by dawali lekcje gry na instrumentach nie tylko w stolicy, ale także w innych centrach kulturalnych kraju. Pomagał w organizacji koncertów symfonicznych i spektakli operowych. Skomponowane przez niego marsze, *Mahmudiye* (1831) dla Mahmuda II oraz *Mecidiye* (1839) dla Abdülmecida I, stały się pierwszymi osmańskimi „hymnami państwowymi”³¹. Tym samym dał on początek nowemu zwyczajowi – dla każdego obejmującego tron sułtana komponowany był marsz, który stawał się „hymnem” na okres jego panowania. Donizetti stworzył też nowy gatunek muzyczny, nazwany *Faslı Cedid*³². Pierwszy taki utwór, zatytułowany *Inno Popolare di S. M. Imperiale Il Sultano Abdul Medgid Kan*³³ napisany został na cześć

²⁹ Cyt. za: Ö. Eğeci oğlu, op. cit., s. 14.

³⁰ Giuseppe Donizetti w ten sposób nazywany był przez Turków.

³¹ Zastosowany cudzysłów podkreślić ma fakt, że utwory te nie były hymnami państwowymi w rozumieniu europejskim. Z pewnością nie wzbudzały one uczuć patriotycznych, nie były elementem jednoczącym naród. Pojęcia narodu i obywatela nie były bowiem znane w społeczeństwie osmańskim. Były to raczej marsze paradne towarzyszące uroczystościom państwowym z udziałem sułtana, obojętne emocjonalnie dla mieszkańców Stambułu.

³² Pol. „nowy utwór”; hybrydowy gatunek muzyki wokально-instrumentalnej; rodzaj pieśni solowej lub na chór unisono z towarzyszeniem orkiestry, złożonej z instrumentów zarówno zachodnich jak i wschodnich; Mes’ud Cemil Bey żartobliwie opisuje ten gatunek: „W tych czasach narodził się przedziwny z urodzenia i wymarły po krótkim czasie Faslı Cedid, z głową człowieka, uszami zająca i nogami gazeli. Jego obsada [wykonawcza] była taka: zgromadzenie przypominające orkiestrę z przewodzącym dyrygentem – kilka neyów, kamanów, [lutni] ud, jedna wiolocznela, kilka kitar, dwa kanuny, trzy-cztery mandoliny, jeden flet, dwie lavty, puzon grający partię basu i ponad tuzin śpiewaków. (...) Repertuar [był utworzony] ze zharmonizowanych makamów, bliskich tonacjom zachodnim”. Cyt. za: S. Yöre, *Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı’da operanın görünümü* w: „Zeitschrift für die Welt der Türken” 2011, t. 3, nr 2, s. 66.

³³ Tekst „Hymnu na cześć Jego Wysokości Sułtana Abdülmecida” według Emre Aracı’ego brzmiał następująco: „O, Padyszachu z wielkich ojców! Twoja sprawiedliwość oświeca nas, dzięki tobie ten lud żyje w wielkim dobrobycie! Żyj długo Sułtanie, żyj długo!”. Cyt. za: E. Aracı, op. cit., s. 141.

sultana i jego rządów, inny opiewał przerwanie rosyjskiego oblężenia Silistrii w czerwcu 1854 r. Były to pierwsze dzieła przeznaczone na chór z tekstem w języku osmańskim. Ten przedziwny gatunek, będący połączeniem modalności charakterystycznej dla tureckiego systemu makamowego i polifonicznego brzmienia orkiestry (będącej mieszanką instrumentów ze Wschodu i z Zachodu), zaadaptowany został przez „awangardzistów” muzyki osmańskiej. Donizetti wprowadził także na osmańskie salony kameralny rodzaj pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu, przypominający charakterem niemiecką pieśń romantyczną – *Şark-i Cedîd* („nowa pieśń”). Giuseppe Donizetti w historii kultury muzycznej Turcji zapisał się jednak nie jako wynalazca nowych gatunków muzycznych, ale jako twórca solidnych podstaw do dalszego rozwoju edukacji muzycznej, a w ujęciu długofalowym – do powstania pierwszych jej instytucji w Republice Tureckiej.

Ze wszystkich tych społecznych przemian, do których przyczynił się Donizetti w czasie swojej prawie 30-letniej działalności, najbardziej znamiennej i szokującej jest chyba powszechne przyzwolenie na obecność europejskiej muzyki podczas uświęconych muzułmańskich uroczystości religijnych. Hans Christian Andersen podczas pobytu w Konstantynopolu zdziwił się, słysząc muzykę Rossiniego z *Wilhelma Tella*, towarzyszącą przemarszowi wojsk i sultańskiego orszaku z pałacu Topkapı do Meczetu Sultana Ahmeda na piątkową modlitwę. Co ciekawe, zjawisko popularności zachodniej muzyki w imperium było na tyle znane w Europie, że niektórzy kompozytorzy tworzyli dzieła z dedykacją dla Abdülmecida (m.in. Gaetano Donizetti czy Gioacchino Rossini³⁴). Podczas wizyty w Stambule w 1847 r., Franciszek Liszt wykorzystał temat z *Mecidiye* Giuseppe Donizetti w swoim *Grande Marche Paraphrase*.

Choć wielu ówczesnych wirtuozów przybywało do Konstantynopola na zaproszenie sultana lub innych członków osmańskiej elity społecznej (szczególnie mieszkańców rozkwitającej Pery), przyjazd Liszta był zdecydowanie jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych tego okresu. Jest też najlepiej zbadanym i opisanym w literaturze przedmiotu. „Der Humorist”, potwierdzając pogłoski pojawiające się wcześniej w prasie i ukazujące skalę przedsięwzięcia oraz poruszenie, jakie wywołało, tak napisał o planowanej wizycie:

Liszt przybędzie niedługo do Konstantynopola. *Royal chef d'orchestre* Donizetti otrzymał potwierdzenie od słynnego paryskiego konstruktora fortepianów (...) Erarda, że (...) ten wyśle mu piękny fortepian o siedmiu oktawach (...), by genialny wirtuoz miał w stolicy do dyspozycji wartościowy, dobry instrument³⁵.

Liszt przebywał w stambulskiej dzielnicy Pera dwa miesiące, w czerwcu i lipcu 1847 r. Koncertował publicznie, a dwa recitale zagrał przed sultanem w pałacu Çırağan. Ta upragniona od lat wizyta w „królowej miast” była dla wirtuoza chwilą oddechu podczas rosyjskiego *tournée*, a koncerty – jednymi z ostatnich w jego karierze. Dziwnym zbiegiem okoliczności nieco wcześniej, w tym samym roku w Stambule przebywał inny pianista, Eduard Litzmann. Jego wizytę w sultańskim pałacu Çırağan i trwające pięć godzin spotkanie z Abdülmecidem, podczas którego muzykowi zaprezentowano i poddano krytyce najnowsze osiągnięcia pałacowej orkiestry, szeroko opisuje niemiecka „Vossische Zeitung” z 5 stycznia 1847 r. Ze względu na podobieństwo nazwisk obu pianistów³⁶ wizyta ta zrodziła ciekawą miejską legendę, jakoby Litzmann celowo podawał się za Liszta, chcąc przyciągnąć większą publikę na swoje

³⁴ Inne znane nazwiska to: Henri Vieuxtemps, Louis Arditi, Louis Deffes, Josef Geiger.

³⁵ Cyt. za: Ö. Eğeci oğlu, op. cit., s. 12–13.

³⁶ Należy pamiętać, iż węgierskie nazwisko Liszt sprawiało pianiście problemy od początku kariery, rozwijającej się głównie na terenie Austrii i Niemiec. Wirtuoz nazywany był m.in. Litz, Liz, Litz czy Leist.

koncerty. Wprowadził nawet w błąd samego sułtana, na skutek czego „prawdziwy” Liszt po przybyciu do Stambułu został rzekomo aresztowany za udawanie sławnego wirtuoza³⁷. Wiarygodność tej legendy podważa fakt, że węgierski pianista nie wspomina o tym przykrym wydarzeniu w swoim liście z lipca 1847 r.:

Jego Wysokość sułtan był dla mnie niewiarygodnie uprzejmy i nie dość, że wynagrodził mnie pieniężnie i podarował prezent (uroczą ozdobną szkatułkę z brylantami), podarował mi order *Nişan-ı İftihar* zdobiony diamentami. Przyznaję, że byłem wielce zaskoczony, jak dobrze o mojej odrobinie sławy poinformowany był Jego Wysokość. Na długo przed moim przybyciem powiedział austriackiemu ambasadorowi oraz Donizettiemu, że mają mnie przyprowadzić do jego pałacu Çırağan, jak tylko zejść z pokładu³⁸.

Przez niekwestionowane zamiłowanie do muzyki europejskiej, Abdülmecid narażony był na krytykę ze strony konserwatywnych środowisk religijnych, które w taki oto sposób komentowały działalność władcy na łamach gazet:

Czy tak być powinno, żeby Sułtan zapraszał utalentowanych artystów z Francji i Anglii, zezwalał im na zakładanie swoich teatrów, nagradzał ich (...) i pozwalał grać w swoim pałacu? Czyż Sułtan i Kalif nie grzeszy? Czyż *Şeyh-ül islâm*, Cemalattin Efendi, nie powinien zareagować i wydać stosownej fatwy?³⁹.

Skala przedsięwzięć reformatorskich okresu tanzimatu była jednak na tyle duża, że zachodzących zmian nie dało się już powstrzymać.

Po śmierci Giuseppe Donizettiego, kandydatów na opuszczone przez niego stanowisko nie trzeba było szukać za pośrednictwem zagranicznych placówek dyplomatycznych. W czasach Don İzzet Paszy i później wielu utalentowanych muzyków przebywało w Konstantynopolu, działając w teatrach i pałacowych zespołach oraz w Muzikâ-i Hümayun. Literatura przedmiotu nie jest jednomyślna co do konkretnej osoby, która otrzymała po zmarłym Włochu tytuł Orkiestrmistrza Imperium Osmańskiego⁴⁰. Zgadza się jednak co do faktu, że wśród wielu działaczy kultury muzycznej ostatnich lat panowania Abdülmecida I oraz czasów jego następców, tym, który pozostawił po sobie największą spuściznę, był pochodzący z Parmy Callisto Guatelli⁴¹.

³⁷ Prawdziwość legendy szeroko omawia Ö. Eğeci oğlu w artykule *The Liszt-Listmann Incident* (w: „*Studia Musicologica Hungarica*” 2008, 49/3–4, s. 1–19).

³⁸ Cyt. za: Ö. Eğeci oğlu, op. cit., s. 18.

³⁹ Cyt. za: A. Komsuoğlu, N. S. Turan, op. cit., s. 13.

⁴⁰ Problem w ustaleniu nazwiska następcy Donizettiego wynikać może także z niekonsekwencji w posługiwaniu się terminami ‘Bando’ oraz ‘Muzikâ-i Hümayun’. Możliwe też, że przez wzgląd na zmiany, jakie zaszły za czasów Donizettiego (w pałacu działało już wielu nauczycieli, każdy w swojej dziedzinie, nie tylko Europejczycy, ale także kompetentni Osmanie), tytuł ten nie był już potrzebny. Nie było jednego Mistrza Muzyki w imperium, a wielu, podlegających hierarchii (prawdopodobnie wojskowej) instytucji, jaką stało się Muzikâ-i Hümayun. Ze względu na brak dostępu do znajdujących się w muzeach i archiwach materiałów źródłowych literatury przedmiotu, autorka nie podejmuje się tutaj rozstrzygnięcia tego problemu.

⁴¹ Inni znani działacze kultury muzycznej tych czasów to: Bartolomeo Berti Pisani (Bizani), D’Arenda (Paşa), Paul Dusappe (Dussepe/Dussap Paşa), H. Hegyei (Hege), Augusto Lombardi, Paul Lange, İtalo Selvelli, Pepini Gaito, Wondra (Vondra) Bey, rodzina Stravolo. Należy pamiętać, że w późniejszych latach (po Guatellim) obok tych lewantyńskich nazwisk, pojawiały się też pierwsze nazwiska tureckie.

Skomponował on wiele utworów, łącząc melodie i motywy tradycyjnej muzyki osmańskiej z harmonią i stylistyką europejską. Najpopularniejszymi z nich były dwa marsze z 1861 r.: *Aziziye marche* (skomponowany z okazji wstąpienia na tron Abdülaziza) i *Osmanie marche* oraz napisany z okazji otwarcia osmańskiej wystawy światowej (Sergi-i Umum-i Osmani) w 1863 r., *Marche de l'Exposition Ottomane*. Utwory te wydano drukiem w Mediolanie, a także w Stambule (jako dodatek do czasopisma „Malumat”). Były to jedne z pierwszych nut opublikowanych w Imperium Osmańskim, a ich wydawcą był Emin Efendi, później znany jako Notaci⁴² Hacı Emin Efendi.

Guatelli był także nauczycielem muzyki przyszłych władców – Murada V (którego dwuletni areszt domowy w pałacu Çırağan, zaowocował setkami nieopublikowanych utworów fortepianowych) oraz Abdülhamida II. Wykształcił też pierwsze pokolenie kompozytorów osmańskich, którzy sięgali do stylu europejskiego⁴³.

Z dzisiejszego punktu widzenia, najważniejszym z dzieł Guatellego jest dwutomowa księga pt. *Arie Nazionali e Canti popolari Orientali antichi e moderni*. Zawarł w niej spisane i zharmonizowane przez siebie pieśni osmańskie, głównie anonimowe, ale także autorstwa Abdülmecida, Mahmuda II oraz Selima III, przetranskrybowane na głos z towarzyszeniem fortepianu. Dzieło to ma duże znaczenie historyczne jako pierwszy usystematyzowany zbiór utworów muzyki osmańskiej spisanych w notacji europejskiej od XVII w. Ze względu na nie możemy też stwierdzić, że Callisto Guatelli miał wkład nie tylko w dalszy rozwój muzyki europejskiej w Imperium Osmańskim, ale także przyczynił się do zachowania rdzennej sztuki osmańskiej, doceniając jej piękno i ułatwiając odbiór skłonny do niedoceniań jej słuchaczom europejskim.

W 1870 r. otwarty został nowy teatr operowy, który zastąpić miał zniszczony doszczętnie w pożarze Teatr Nauma. Na scenie prowadzonego przez Agopa Vartanyana, znanego jako Güllü Agop, Teatru Gedikpaşa wystawiono w 1872 r. pierwszą osmańską operetkę – *Arif'in Hilesi (Podstęp uczonego)* Dirkana Çuhacıyana⁴⁴, do libretta poety Ahmeta Mithata Efendiego. Nowy teatr w pierwszych latach działalności nie miał jednak tyle szczęścia, co jego poprzednik. Sułtan Abdülaziz nie przykładał bowiem dużej wagi do jego rozwoju i popularności. Zaabsorbowany problemami wewnętrznymi i zewnętrznymi swojego kraju poświęcał muzyce i kulturze dużo mniej zainteresowania niż jego ojciec, któremu z kolei nierzadko zarzuca się, że zaniedbywał swoje obowiązki wobec państwa.

Abdülaziz bywa uważany za przeciwnika muzyki europejskiej, czemu pewne fakty zdają się jednak przeczyć. Utwory fortepianowe jego autorstwa wydane zostały we Włoszech w latach sześćdziesiątych XIX w. Jeden z nich, *La Gondole Barcarolle*, został przetranskrybowany na orkiestrę i wykonany podczas wizyty sułtana w Anglii, w 1867 r. Dwa lata później, podczas rewizyty księcia Walii Edwarda w Konstantynopolu, Abdülaziz zaprosił księżącą parę do Teatru Nauma, na spektakl operowy *Afrykanka* Meyerbeera, chcąc ukazać postępującą westernizację swojego kraju. W 1864 r. natomiast, premiera jednej z najpopularniejszych oper Giuseppe Verdiego, *Aidy*, odbyła się nie w jednej z europejskich stolic, ale w egipskiej prowincji Imperium Osmańskiego, w Kairze. Opera ta napisana została na zamówienie z okazji otwarcia Kanału Sueskiego. Koniecznie trzeba też

⁴² Przydomek „Notaci” przetłumaczyć można jako „ten, który zapisuje nuty”, „wydawca nut”. O działalności Emina Efendiego przeczytać można na kolejnych stronach niniejszego artykułu.

⁴³ Np. Mehmet Ali Bey, Klarinetçi Zati Bey (Arca), Flütçü Haydar Bey, Saffet (Atabinen) Bey, Pazi Osman, Fâik Bey i Zeki (Üngör) Bey.

⁴⁴ Żyjący w latach 1840–1898 pierwszy osmański twórca oper i operetek, kształcił się w Mediolanie. W 1868 r. zaprezentował w Teatrze Nauma swoją pierwszą operę z włoskim librettem – *Arsas*.

dodać, że być może nie powstałby wagnerowski teatr w Bayreuth, tak ważny dla rozwoju muzyki w Europie, gdyby nie finansowe wsparcie Abdüłaziza⁴⁵.

Rządy kolejnego władcy, Abdülhamida II, burzliwe pod względem wewnętrznych przemian politycznych kraju i problemów zewnętrznych, w muzyce przyniosły jeszcze intensywniejszy rozkwit opery, szczególnie włoskiej. Nie dziwi więc, że większość kadry artystycznej nowego, objętego mecenatem sułtana teatru w pałacu Yıldız stanowili Włosi. Szczególnie wyróżniał się sławny aktor i śpiewak Arturo Stravolo oraz jego rodzina, działająca w tym teatrze przez 15 lat. Na życzenie władcy wystawiano najnowsze europejskie dzieła Verdiego czy Bizeta. Podobno czasem Abdülhamid ingerował w treść oper – nakazał zmienić scenę finałową swojej ulubionej *Traviaty*, gdyż nie podobał mu się tragiczny los głównej bohaterki.

Co ważniejsze jednak, okres jego rządów to czas, kiedy stambulskie teatry operowe zaczęły przyciągać przedstawicieli niższych warstw społecznych Konstantynopola, a nie tylko mieszkańców pałacu i lewentyńskiej Pery. Powstawały bowiem pierwsze opery, a przede wszystkim operetki (mniejsze rozmiarem i lżejsze w tematyce) z librettem w języku osmańsko-tureckim. Ich kompozytorzy współpracowali z najpopularniejszymi ówczesnymi poetami. W 1884 r., odbyła się premiera operetki *Zeybekler (Zawadiacy)* skomponowanej przez Hristâki Kirizaisa⁴⁶ do tekstu Ahmeda Mithada Efendiego. *Pembe Kız (Różowa dziewczyna)* z 1886 r. uważana jest za pierwszą operetkę, której zarówno kompozytorzy (Flütçü Haydar Bey i Macar Tevfik Bey), jak i libreciści (Osman Nûri i M. Muslihiddin) byli pochodzenia tureckiego⁴⁷. Pierwszą taką operą była natomiast niedokończona *Tezer* İsmaila Zühdü Beya, do której libretto napisał Abdülhâk Hamit Tarhan.

Z perspektywy Europejczyka tureckie operetki epoki tanzimatu nie były utworami o wysokich walorach artystycznych. Odegrały jednak ogromną rolę w popularyzowaniu muzyki europejskiej wśród stambulskich mas. Łączyły w sobie motywy muzyczne czerpane z tradycyjnej muzyki osmańskiej z elementami zachodnimi oraz poruszały tematy bliskie społeczeństwu, czym przyciągały rzesze nowych widzów. O popularności operetek świadczyć może fakt, że w 1910 r. powstało Millî Osmanlı Operet Kumpaniası (Państwo-we Osmańskie Towarzystwo Operetek), które pomagało sponsorować ich produkcję.

W czasach Abdülhamida II pojawiło się także wiele dzieł z zakresu zachodniej teorii muzyki w języku osmańskim. Pierwsza taka książka opublikowana została jeszcze pod koniec rządów poprzedniego sułtana, w 1875 r. Działający w Muzikâ-i Hümayun Hüseyin Remzi przetłumaczył podręcznik Alexisa de Geraude'a, *Principes elementaires de musique*, i wydał go pod tytułem *Usul-i Nota (Metoda notacji)*. Ciekawym aspektem tego tłumaczenia jest wprowadzenie terminologii muzycznej zaczerpniętej z języka francuskiego, mimo że w osmańskiej edukacji muzycznej używano do tej pory wyłącznie słownictwa włoskiego. Sam Remzi doradzał natomiast korzystanie z osmańsko-tureckich odpowiedników.

⁴⁵ Teatr Operowy w Bayreuth wybudowany został w latach 1872–1876 według wskazówek Ryszarda Wagnera, na potrzeby jego zreformowanej opery. Nowatorskie rozwiązania konstrukcyjne i problemy polityczne kompozytora powodowały sceptycyzm wśród niemieckich książąt, jedynie „szalony” Ludwik Bawarski podjął się sfinansowania inwestycji. W artykule Turana i Komsuoğlu (op. cit., s. 14) czytamy, że sułtan zignorował fatalny stan zniszczonego pożarem Dolmabahçe, ofiarowując 3000 talarów na budowę teatru, zamiast na renowację pałacu.

⁴⁶ Znany także jako Hristo Efendi.

⁴⁷ Tak przyjmuje turecka muzykologia, jednak przydomek Macar (‘Węgier’) Tevfika Beya podaje w wątpliwość tezę o tureckim pochodzeniu wszystkich twórców *Pembe Kız*. Autorka nie podejmuje się w niniejszym artykule podania ostatecznej odpowiedzi na temat narodowości autorów operetki.

Spośród wielu dzieł teoretycznych traktujących o teorii muzyki europejskiej i zasadach jej zapisu, jakie ukazały się w II poł. XIX w., szerzej opisany zostanie jedynie traktat pt. *Nota Muallimi (Nauczyciel nut)*, przełomowy dla historii adaptacji muzyki europejskiej w Imperium Osmańskim. Podręcznik ten wydany został w 1884 r., a jego autorem był Notacı Hacı Emin Efendi, który w historii zapisał się także jako pierwszy w Stambule wydawca nut. Emin Efendi chciał w nim udowodnić, że „adaptacja europejskiej notacji do muzyki alaturka⁴⁸ jest możliwa, ułatwiłaby jej naukę [i w celu przekonania o tym] opisuje [jej] właściwości techniczne w specyficzny sposób, skierowany do artystów muzyki osmańskiej”⁴⁹. Dowiadujemy się od niego także, że w II poł. XIX w. notacją nadal posługiwali się jedynie członkowie Muzikâ-i Hümâyun oraz europejscy artyści dający prywatne lekcje w domach arystokracji.

Przypomnijmy, że muzyka makamowa Bliskiego Wschodu mocno związana była z filozofią sztuki islamu – próby zapisywania jej były świętokradztwem, a ustny przekaz niejako uświęconą tradycją⁵⁰. Istotną informacją z punktu widzenia badań nad przemianą postrzegania muzyki w Imperium Osmańskim jest fakt, że Emin Efendi, Osmanin-muzułmanin pochodzenia tureckiego (nie ormiańskiego, żydowskiego czy europejskiego), krytykuje we wstępie do swojego dzieła tradycyjną ustną metodę nauczania. Twierdzi, że niepotrzebnie wydłuża ona proces nauki i powoduje zniekształcanie utworów muzycznych. Co więcej, niechęć osmańskiego środowiska muzycznego do notacji europejskiej nie przypisuje założeniom teoretyczno-filozoficznym muzyki w islamie, ale materialnym potrzebom nauczycieli – jej zaadaptowanie sprawiłoby, że nauka trwałaby krócej, a znaczenie mistrzów stopniowo zaczęłoby się zmniejszać i ich zarobki zdecydowanie by spadły.

Emin Efendi w swoim dziele nie tylko wytłumaczył zasady notacji zachodniej, ale podjął też pierwszą nowożytną, a co ważniejsze, skuteczną próbę jej dostosowania do makamowej muzyki osmańskiej. Opierał się w tym na stworzonych przez Giuseppe Donizettiego odpowiednikach znaków notacji zachodniej do notacji *hamparsum*. Wprowadził nowe nazwy i symbole dźwięków w czterech oktawach, każdą z nich dzieląc na 16 tonów oraz znaki na ich podwyższanie (o pół i mniej niż pół tonu). Ustalił też sposób zapisu schematów rytmicznych (*usul*) w obrębie taktów. Przyjęty przez niego system został zaakceptowany w muzycznych kręgach Stambułu. Z czasem jednak, ze względu na specyfikę tureckich makamów, system ten doprowadził do „niekończących się dyskusji (...) dotyczących alternacji tonów [danego] makamu, dokładnie takich samych jak w wypadku [ustnego] przekazu *meşk*”⁵¹.

W czasach panowania dwóch ostatnich władców upadającego państwa Osmanów tendencje w muzyce się nie zmieniły. Najpopularniejszymi gatunkami nadal były opery i operetki, z tą różnicą, że ze względu na polityczne zbliżenie do Austrii i Niemiec, zaczęto wystawiać także dzieła w języku niemieckim. Pierwszym z takich utworów był *Ewangelista* austriackiego kompozytora Wilhelma Kienzla.

W 1916 r. miało miejsce jedyne w historii *tournee* osmańskiej orkiestry po Europie (odwiedzono Niemcy, Węgry i Bułgarię). W 1918 r. kompozytor syryjskiego pochodzenia, Vedi Sabra, skomponował muzykę do libretta zatytułowanego *Kenan Çobanları (Pasterze*

⁴⁸ „Alaturka”, czyli w stylu tureckim, w odróżnieniu od „alafranga” – w stylu europejskim. Określenia te mogą odnosić się do wszelkich przejawów kultury.

⁴⁹ R. Ayangıl, *Western Notation in Turkish Music* w: „Journal of the Asiatic Society of Great Britain & Ireland”, 18/2008, s. 416.

⁵⁰ Temat tradycyjnej muźmańskiej filozofii sztuki szeroko opisuje S. Żerańska-Kominek w książce *Symbol czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej*, PWM, Kraków 1987.

⁵¹ R. Ayangıl, op. cit., s. 418.

z *Kanaan*) autorstwa Halide Edip Adivar, słynnej literatki pierwszych dekad Republiki Tureckiej. Dwa lata później wystawiona została opera Narullaha Beya, *İhtiyar* (*Starzec*).

Podjęmowano także kolejne działania mające na celu rozwój edukacji muzycznej typu zachodniego oraz zainteresowanie modernizowaną muzyką szerszych mas społeczeństwa. Prasa osmańsko-turecka publikowała tłumaczenia librett najśłynniejszych oper europejskich. W 1907 r. Muallim İsmail Hakkı Bej założył Mûsikî Osmânî Cemiyeti (Towarzystwo Muzyki Osmańskiej), którego celem było „propagowanie edukacji muzycznej oraz publikacja nut”⁵². Była to jedna z wielu powstałych w tym okresie organizacji tego typu.

W 1914 r. powołano do życia pierwsze publiczne konserwatorium muzyczne, Dâr-ülelhân (Dom Melodii). Nauczano w nim zarówno muzyki zachodniej, jak i wschodniej. Tym samym europejska metodologia nauczania praktyki i teorii muzyki ostatecznie przeniesiona została na grunt osmański i usankcjonowano ten fakt formalnie. Otwarto drogę do systematycznego badania i zapisu dzieł *Klasik Türk Müziği*, a co za tym idzie, ulepszenia jej notacji⁵³.

Dziełem wieńczącym ten intensywny okres przemian było wydanie w 1920 r. książki *La Musique Turque*, której autorem był Raûf Yekta Bej. Po raz pierwszy zebrano i usystematyzowano w niej wiedzę na temat klasycznej muzyki osmańskiej, korzystając z zachodniej metodologii. Było to ostatnie dzieło teoretyczne dotyczące muzyki wydane w Imperium Osmańskim, które dwa lata później przestało istnieć, a w 1923 r. w jego miejsce proklamowana została Republika Turecka.

*

Należy pamiętać, że opisana w niniejszym artykule transformacja kulturowa w zakresie muzyki miała bardzo wąski zasięg społeczny (i geograficzny). W tym miejscu warto przypomnieć o pewnym paradoksie Imperium Osmańskiego. Przez wieki większość jego elity społecznej stanowiła ludność pochodzenia europejskiego. Byli to wykształceni niewolnicy w służbie sułtana, a z czasem także rezydujący w Konstantynopolu przedstawiciele handlowi i dyplomatyczni państw zachodnich. To właśnie do nich skierowane były cytowane powyżej gazety, pisane w ich rodzimych językach – angielskim, francuskim i niemieckim. Wyżej wspomniane pierwsze publiczne teatry budowane były w stambulskiej dzielnicy Lewantyńczyków, Perze. Tam też odbywały się koncerty europejskich wirtuozów. Kultura Zachodu była dla mieszkańców Pery „własną”, rozwijała się wśród nich także w czasach wcześniejszych i z tego właśnie powodu wydarzenia te nie mogą zostać uznane za doniosłe osiągnięcie westernizacji XIX-wiecznego Stambułu.

Świadoma europeizacja muzyki pałacu sułtańskiego zaczęła się od reformy orkiestry wojskowej, by mogła stać się wizytówką nowoczesnego państwa Osmanów. Muzyka europejska rozbrzmiewająca w koszarach od razu promieniować zaczęła na pałac, gdzie powstawały nowe gatunki muzyczne, stanowiące hybrydy kultury Wschodu i Zachodu. Zaczęto też kształcić w jej zakresie przyszłych władców, których upodobania muzyczne oddziaływały potem na popularność poszczególnych gatunków muzycznych.

Obserwując ten proces, warto zauważyć, że chociaż epoka romantyzmu w Europie owocowała nowymi wielkimi formami symfonicznymi, największą popularnością na dworze sułtańskim przez cały wiek XIX cieszyły się gatunki wokalne-instrumentalne, przede wszystkim opera. Upodobanie do najbardziej tradycyjnej, klasycyzującej wśród

⁵² Ibidem.

⁵³ Naukową polemikę dotyczącą notacji muzycznej odpowiadającej potrzebom muzyki osmańskiej, która wybuchła w pierwszych latach istnienia *Dâr-ülelhân*, oraz jej skutki szeroko opisuje Ruhi Ayangıl w artykule *Western Notation in Turkish Music*, op. cit.

jej rodzajów opery włoskiej uzasadnić można ogromnym wpływem włoskich muzyków na tworzenie podstaw instytucji zmodernizowanej kultury muzycznej imperium.

Niższe warstwy społeczne Stambułu, mimo podkreślonego powyżej wąskiego zasięgu reform kulturowych, nie pozostawały jednak zupełnie obojętne na zachodzące w otoczeniu władców zmiany. Z początku biernie doświadczały ich skutków, słuchając muzyki nowego typu podczas uroczystości państwowych i religijnych. Dopiero u schyłku XIX w. operetki z librettem w języku osmańskim przyciągać zaczęły do teatrów większe rzesze ludności rdzennie tureckiej. Na początku XX w. narodziły się takie hybrydowe twory muzyczne jak *kanto* i *tango* (nie należą one jednak do gatunków kultury wysokiej, wymagają osobnego zbadania i z tego powodu nie zostaną szerzej omówione). W pierwszych dekadach Republiki Tureckiej operetki były najpopularniejszym wśród niższych warstw społecznych gatunkiem muzycznym należącym do kultury wysokiej. Największe sukcesy w ich tworzeniu odnosili przedstawiciele „Wielkiej Piątki”, Hasan Ferit Alnar oraz Cemâl Reşid Rey, którego *Lüküs Hayat* (*Luksusowe życie*) także współcześnie oglądać można w tureckich teatrach operowych.

Podkreślenia wymaga fakt, że wbrew powszechnemu przekonaniu, pierwszymi kompozytorami tureckimi tworzącymi w stylu zachodnim nie byli artyści okresu Republiki. Utwory *alafranga* pozostawili po sobie sułtanowie (Abdulaziz, Murad V, Abdülmecid II), twórcy XIX-wiecznych oper i operetek – Dirkan Çuhacıyan, Haydar Bej, İsmail Zühdü Bej oraz wcześniejsze pokolenie instrumentalistów podejmujących próby kompozytorskie, nauczane przez Giuseppe Donizettiego i Callisto Guatellego.

Poza Stambułem, westernizacja na szeroką skalę rzeczywiście rozpoczęła się dopiero w czasach Republiki Tureckiej. Nie należy jednak zapominać, że kemalistowscy reformatorzy w zakresie przeobrażania muzyki opierali się na dorobku przemian kulturowych schyłku epoki osmańskiej. W 1926 r. Dâr-ülelhân przekształcono w İstanbul Belediye Konservatuarı (Państwowe Konserwatorium w Stambule). W tym samym czasie orkiestra Bando została przeniesiona do Ankarę, a jej nazwę zmieniono najpierw na Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti (Prezydenckie Towarzystwo Muzyczne), 4 lata później – Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkiestrası (Prezydencka Orkiestra Filharmoniczna), aż w końcu stało się ono dzisiejszą Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (Prezydencka Orkiestra Symfoniczna).

Dla podsumowania omawianego zagadnienia należy więc raz jeszcze podkreślić, że państwo stworzone przez Kemala Atatürka w zakresie modernizacji kultury muzycznej było kontynuatorem tendencji rozwijanych u schyłku państwa sułtanów, wbrew ideologicznym założeniom zrywania ze wszystkim co osmańskie.

BIBLIOGRAFIA

- Aracı E., *Franz Liszt İstanbul'da ...* w: „Cumhuriyet Pazar Dergi Eki 2000”, nr 738, s. 12–13.
- Aracı E., *Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life* w: „The Musical Times”, 2002, t. 143, nr 1880, s. 49–56.
- Aracı E., *Giuseppe Donizetti Pasha and the Polyphonic Court Music of the Ottoman Empire*, w: „The Court Historian”, 2002, t. 7, nr 2, s. 135–143.
- Ayangil R., *Western Notation in Turkish Music* w: „Journal of the Asiatic Society of Great Britain & Ireland”, 18/2008, s. 401–447.
- Behar C., *Musikiden Müziğe. Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernik*, Yapı Kredi Yayınları, Stambuł 2008.
- Eğecioğlu Ö., *The Liszt-Listmann Incident* w: „Studia Musicologica Hungarica”, 2008, 49/3–4, s. 1–19.

- Komsuoğlu A., Turan N.S., *From Empire to the Republic: the Western Music Tradition and the Perception of Opera* w: „International Journal of Turcologia”, 2007, t. II, nr 3, s. 5–29.
- Kutlay-Baydar E., *Bach ve Buffardin'in İstanbul buluşmasına Türk müzik tarihi bağlamında bakış*, w: „Zeitschrift für die Welt der Türken”, 2010, t. 2, nr 2, s. 43–52.
- Kutlay-Baydar E., *Osmanlıda görevli iki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli*, w: „Zeitschrift für die Welt der Türken”, 2010, t. 2, nr 1, s. 283–293.
- Signell K., *The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese*, w: „Asian Music”, 1976, t 7, nr 2, „Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia”, s. 72–102.
- Yöre S., *Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü*, w: „Zeitschrift für die Welt der Türken”, 2001, t. 3, nr 2, s. 53–69.
- Yöre S., *Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler*, w: „Türkiyat Araştırmaları Dergisi”, 24/2008, s. 413–437.
- Žerańska-Kominek S., *Symbole czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej*, PWM, Kraków, 1987.
- Strona internetowa Tureckiej Fundacji Kultury – www.turkishmusicportal.org
- Aksoy B., *Batılı gözüyle Osmanlılarda musiki*.
- Turan N. S., *Prens Dimitre Cantemir (1673–1723)*.
- Uslu R., *Osmanlılarda Batı Musikisi teorisi eserleri: XIX. yüzyıl*.