

Səadət Abdullayeva

AZƏRBAYCAN ÇALĞI ALƏTLƏRİ DÜNYANI VALEH EDİR



Saadet Abdullayeva

AZERBAIJANI
MUSICAL INSTRUMENTS
FASCINATE THE WORLD

Саадет Абдуллаева

AZƏRBAYCAN
MUSİKAL
INSTRUMENTLƏRİ
DÜNYANI VALEH EDİR



Səadət Abdullayeva

**AZƏRBAYCAN
ÇALĞI ALƏTLƏRİ
DÜNYANI VALEH EDİR**



NURLAR

BAKI-2016

Müəllif kitabın nəşrinə köməklik göstərdiyinə görə
Ülvi Mütəllim oğlu Qasımova
dərindən minnətdarlığını bildirir

Elmi redaktor: Alla Bayramova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi

Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir.
Bakı, «NURLAR» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2016, 288 s.

Kitabda qədim dövrlərdən Azərbaycan ərazisində yayılan və indi geniş istifadə edilən çalğı alətləri: simli – tar, saz, kamança, ud, qanun, nəfəs – balaban, zurna, qarmon, ney, tütək, dərili – nağara, qaval və qoşanağara təsvir edilir. Onların inkişaf tarixi, yayılma həddləri, etimologiyası, hazırlanması, quruluşu haqqında bilgilər verilir. Texniki və bədii-ifadə imkanlarına, xalq və professional musiqinin ifasında səslənmə xüsusiyyətlərinə baxılır. Tanınan ifaçıların və bəstəkarlar tərəfindən bu alətlər üçün xüsusi yazılmış əsərlərin adları çəkilir.

**Kitabın əsas əyani bazasını Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti
Dövlət Muzeyinin çalğı alətləri kolleksiyası təşkil edir.**

Kitabın bədii tərtibatında Nizami Gəncəvinin “Xəmsə” minatürlərindən, Şöhrət Ələkbərovun rəsmlərindən və Azərbaycanın rəmlərindən olan “buta” əsasında yaradılan naxışlardan istifadə edilib.

MÜNDƏRİCAT

Çalğı alətləri – xalqın sərvətidir

4

Qədim Azərbaycan çalğı alətləri

10

Dünya mahiyyətli çalğı aləti

25

Saz – Azərbaycan aşuqlarının ayrılmaz alətidir

32

Alətlərin ən ahənglisi

38

Dinləyicini məftun edən çalğı aləti

43

Azərbaycan qanunu

49

Balaban – türk dünyasının çalğı alətidir

53

Xalqın sevinc və qələbələrinin carçısı

60

Azərbaycan qarmonu

65

Çobanların çalğı alətləri orkestr və ansambllarda səslənir

72

Nağara, qaval və qoşanağaranın ritmləri altında

79

İnstrumental muğam ifaçılığı – ənənələrin varisliyi kontekstində

88

Çalğı alətləri və xalqların etnomədəni əlaqələri

98

Ədəbiyyat

101

ÇALĞI ALƏTLƏRİ – XALQIN SƏRVƏTİDİR

Çalğı alətləri sivilizasiyanın vacib atributlarındanır və mədəniyyətin inkişaf səviyyəsini göstərir. Ehtimala görə, əvvəlcə onlar insanın əmək fəaliyyəti ilə əlaqədar siqnal alətləri kimi meydana gəlirlər. Sırf musiqi funksiyalarını yerinə yetirən alətlər çox sonralar yaranıb. Təbii ki, əvvəlcə onlar sadə idilər. İnsanların düşüncələri və mədəni səviyyələri artdıqca çalğı alətləri mürəkkəbləşiblər: simli alətlərdə müxtəlif formalı gövdələrə çəkilən simlərin və qolda pərdələrin sayı artıb; fiştıriq və tütəklərin borucuqlarında çalğı dəlikləri açılıb, onlara dilçək və ya səs çıxaran qurğu taxılıb; ölçüləri ilə fərqlənən zərb alətlərinin dairəvi ağac, gil və ya metal gövdələrinə bir və ya iki tərəfdən heyvan dərisindən hazırlanan, çubuq, əl və hər iki əlin barmaqları ilə vurulan dəri çəkilib. İlk vaxtlar ancaq iki daşdan ibarət olan özənsəsli (özüsəslənən) alətlər arasında bitki mənşəli materiallardan və misdən düzəldilən müxtəlif zənglər, zıncırovlar və sinclər meydana gəlib [62].

Yeni çalğı alətlərinin yaranması və onların təkmilləşməsi – xalqın düşüncə və estetik zövqlərinin inkişafının yekunudur. Bu çoxəsrlik proses xalqın üslub, musiqi, lad və janrlarının tədricən formalaşmasına səbəb olub.

Azərbaycan xalqı əsrlər boyu, istər dinclik dövründə, istərsə də vətənin müdafiəsində səslənən zəngin musiqi nümunələri yaradıb [1,8,11,44]. Onların da səsləndirilməsi üçün melodiyanın məzmununu daha tam çatdıran müxtəlif çalğı alətləri meydana gəlib [2,32,46,49,50,57,66,67]. Əvvəlcə onları həvəskar, sonra isə peşəkar ifaçılar səsləndiriblər. Mədəniyyətin inkişafı ilə əlaqədar müxtəlif musiqi janrları və folklor kollektivləri yaranıb, onların musiqi ilə müşayiəti üçün simli, nəfəs, zərb və özənsəsli alətlərdən istifadə edilib.

Azərbaycanlıların məskunlaşdığı ərazilərdə arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilən maddi-mədəniyyət nümunələri [1,2,27], orta əsr musiqişünasların risalələri [5,77,78], poeziya klassiklərinin əsərləri [2,67], miniatür rəngkarlıq nümunələri [47], divar rəsmləri, səyyahların yol qeydləri [2,68,81], muzey kolleksiyaları [2,16] göstərir ki, Azərbaycanda müxtəlif çalğı alətlərinin müşayiəti ilə mahnı, melodiya və muğamları qoşmaq, oxumaq və qulaq asmağı, rəqs etməyi sevirdilər. Bunu folklor musiqisinin zənginliyi və çalğı alət-

lərinin müxtəlifliyi təsdiq edir. Orta əsr Azərbaycanın yazılı abidələrində 32 simli, 23 nəfəs, 16 dərili və 17 özənsəsli alətlərin adlarına rast gəlirik [2].

Xalqın milli sərvəti və mədəniyyətinin daşıyıcısı olan Azərbaycan çalğı alətləri özünəməxsus xarici görünüşlərinə və səslənmələrinə görə seçilirlər. Alətlərin konstruksiya və səslənməsinə əsaslanaraq, xalqın musiqi düşüncəsi, onun estetik zövqü barədə mühakimə yürütmək olar. Çünki onların hər biri sosial, mədəni və mənəvi tələbatlara uyğun yaranıb.

Ənənəvi çalğı alətləri birləşərək müxtəlif musiqi qrupları əmələ gətirirlər. Məşhur muğam “üçlüyünü” – sazəndəni təşkil edən, qavalda çalan xanəndə, tarzən və kamançaçı, sazı səsləndirən aşıqlar, balabançılar və zurnaçılar ansambları, həmçinin nağaraçı dəstələri böyük xalq məhəbbətini qazanmışlar.



Cabbar Qaryağdıoğlu adına muğam üçlüyü. Azərbaycanın xalq artistləri **Mələkxanım Əyubova, Möhlət Müslimov** (tar) və **Fəxrəddin Dadaşov** (kamança).

Mugham trio named Jabbar Garyagdy. People’s Artists of Azerbaijan **Melekkhanym Eyubova, Mohlat Muslimov** (tar) and **Fakhraddin Dadashov** (kamancha).

Муғамное трио им. Джаббара Гарягды. Народные артисты Азербайджана **Мелекханым Эюбова, Мохлат Муслимов** (тар) и **Фахраддин Дадашев** (кяманча).

Azərbaycanın bütün guşələrində – mənzərəli düzənliklərində, möhtəşəm dağlarında, şəhər və kəndlərində tarın, sazın, kamançanın, qanunun, udun təkraredilməz səsləri, balabanın incə, zurnanın gur, qarmon, tütək və neyin ürək-açan səsləri eşidilir. Azərbaycanın şimal və şimal-qərb rayonlarında damburdan, Naxçıvanda isə yan-tütək və musiqiçilərin saatlarla çaldığı tulumdan istifadə edilir.

Ustad ifaçılar bu və ya digər alətlərdə fərdi çalğıları ilə məşhurlaşılıblar. Azərbaycanda belə ifaçılar az deyildir.

Əllərində xalq çalğı alətləri səslənən ifaçılar xalq çalğı alətləri orkestri və ansambların tərkibinə daxildirlər [54,73] və xalq melodiyları ilə yanaşı, simfonik orkestrlərdə olduğu kimi, bəstəkarların iri əsərlərini (konsertlər, süitalar) ifa edirlər [55]. Opera və operettalarda Azərbaycan musiqi alətləri simfonik orkestrlərin səslənməsini milli koloritlərlə zənginləşdirirlər.



Aşıqlar ansamblı. Ensabl of ashigs. Ансамбль ашыгов.



Balabançılar aşıq dəstəsini müşayiət edirlər.

Balaban-players accompany ashig ensemble.

Балабанисты сопровождают ашыгский ансамбль.

“Çövkən” oyununu müşayiət edən
zurnaçılar ansamblı.

Zurna ensemble accompanying
the game “Chovkan”.

Ансамбль зурначей,
сопровождающая игру “Човкан”.





“Natiq Ritm Qrupu”. Rəhbər Azərbaycanın əməkdar artisti Natiq Şirinov.

“Rhythm group Natik”. The head of the Honored artist of Azerbaijan Natiq Schirinov.

“Ритм-группа Натик”. Руководитель заслуженный артист Азербайджана Нати́г Ширинов.



Fikrət Əmirov adına Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri.

Dirijor Azərbaycanın xalq artisti Ağaverdi Paşayev.

Orchestra of the Azerbaijani folk musical instruments named Fikret Amirov.

Conductor People’s Artist of Azerbaijan Aghaverdi Pashayev.

Оркестр азербайджанских народных музыкальных инструментов им. Фикрета

Амирова. Дирижёр народный артист Азербайджана Агаверди Пашаев.

Bəstəkarlar tar, kamança, saz, ud, qanun, qarmon, balaban, ney, zurna, tütək, nağara və qaval üçün konsertlər, sonatalar, pyeslər və digər musiqi əsərləri yaradıblar.

Milli alətlərdə öz çalğısıyla çoxlu sayda musiqiçilər məşhurlaşblar. Onlar yüksək mükafatlara və ehtiramlara layiq görülüblər. Alətləri hazırlayan ustalar da sənətkarlıqları ilə seçilirlər. Belə ustalara Azərbaycanın müxtəlif yerlərində rast gəlmək mümkündür.

Çalğı alətləri və ifaçılar ədəbiyyat və təsviri sənətin ən sevilən süjetlərdəndir. Onlara şeirlər həsr olunub, rəngkarlıq, qrafik, heykəl və tətbiqi-sənət nümunələrində təsvir ediləblər [4].

YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi Mədəni İrs üzrə Reprezentativ siyahısına Azərbaycan musiqi mədəniyyətindən tarın hazırlanma ustalığı və ifaçılıq sənəti, tar, kamança və qavalın müşayiətilə ifa edilən Azərbaycan muğamı, əllərində saz tutan Azərbaycan aşıqlarının sənəti, müxtəlif çalğı alətləri ifaçılarının iştirakı ilə keçirilən Novruz ümumxalq bayramı daxil edilmişdir. Zurnaçılar ansamblının müşayiəti ilə keçirilən çövkən – Qarabağ atüstü oyun ənənəsi qeyri-maddi mədəni irsin siyahısındadır.

Son illər unudulmuş çalğı alətlərinin bərpa və onların ansamblların tərkibinə daxil edilməsi üzrə böyük işlər görülüb. Artıq bir sıra alətlər “həyata” qaytarılıb [81]. Bərpa edilən çalğı alətlərindən təşkil olunan, Məcnun Kərimin yaratdığı Qədim Azərbaycan Musiqi Alətləri Ansamblı iyirmi ildən artıqdır ki, müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərir.



“Qədim musiqi alətləri” Dövlət ansamblı.

Bədii rəhbər Azərbaycanın əməkdar artisti **Munis Şərifov**.

The State ensemble Ancient musical instruments”.

Artistic director Honored Artist of Azerbaijan **Munis Sharifov**.

Государственный ансамбль “Древние музыкальные инструменты”.

Художественный руководитель заслуженный артист Азербайджана **Мунис Шарифов**.

Azərbaycan xanəndələri və çalğıcıları tez-tez xarici ölkələrə gedərək, orada zəngin musiqi mədəniyyətimizi layiqincə təqdim edirlər.

Xarici dinləyicilərin milli çalğı alətlərimizə maraq göstərmək halları da az deyildir. Çox vaxt onlar özləri də bu və digər alətlərdə ifaçı olurlar. Məsələn, amerikalı Çefri Verbok muğamları kamança, tar və udda, Çefri Uinborq – kamançada, Fransanın Lill konservatoriyasının professoru Mark Lüpüyi udda gözəl çalır. Azərbaycan və xarici ölkə musiqiçilərin birgə çıxışları da böyük maraq doğurub. Bütün bunlar onu göstərir ki, çalğı alətləri Qərb və Şərq dünyasının mədəniyyətlərini yaxınlaşdırır.



Azərbaycanın xalq artisti **Mənsum İbrahimov**.
The People's Artist of Azerbaijan **Mansum Ibrahimov**.
Народный артист Азербайджана **Мансум Ибрагимов**.



Cefri Verbok (ABŞ). Jeffrey Werbock (USA). Джефри Вербок (США).

Müxtəlif tərkibli xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrləri bizim günlərdə hər yerdə – orta və ali tədris müəssisələrində, mədəniyyət saraylarında fəaliyyət göstərilir. Ölkəmizdə bir dənə də olsun bədii öz-fəaliyyət kollektivi tapılmaz ki, orada milli alətlərdə çalmasıdır.

Peşəkar ifaçı-çalğıçılarımızın uğurları da danılmazdır. Onlardan ən yaxşısı Azərbaycan musiqi incəsənətini dünyanın əksər ölkələrində təmsil edirlər. Azərbaycan xalqı haqlı olaraq onlara heyran olur, onlarla fəxr edir.

Zamanımızda çalğı alətlərinin bərpası, təkmilləşdirilməsi və onların orta və ali tədris müəssisələrində öyrədilməsi – Azərbaycanın etnomusiqişünasları, orqanoloqları, müəllimləri və alətləri hazırlayanların qarşısında duran ən mühüm məsələlərdən biridir.

Çalğı alətləri xalqın düşüncələrini, ümidlərini, onun zövqünü, gözəlliyi duymağını ifadə edirlər və millətin mənəvi şüurunun mühüm göstəricisidir.



QƏDİM AZƏRBAYCAN ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Bakıdan cənub, cənub-qərbdə 60 km məsafədə, YUNESKO-nun Ümumdünya irsi obyektlərinin siyahısına daxil edilən Qobustan Milli Tarix-Bədii Qoruğu ərazisində, Cingirdağın şimal-şərq ətəyində təbii litofon – iki daş dayaq üzərində *qavaldaş* yerləşir. Ona kiçik daşlarla vurduqda metal cingiltisinə oxşar səslər alınır. Qayanın zərbə vurulan hissəsindən asılı olaraq ən azı müxtəlif yüksəklikdə üç səs alınır. Tanınmış arxeoloq və etnoqraf İshaq Cəfərzadənin (1895-1982) fikrinə görə bu daş çalğı aləti rolunu oynayırdı. Belə daş Böyükdaşın alt terrasında, Cingirdağdan 7 km cənub-qərbdə də tapılıb [75]. Daş qavallarda çalınan ritmlər altında qədim tayfalar dini mərasim rəqsləri ifa edirdilər. Rəqs səhnələri arxeoloqların mezolit – orta-daş dövründən (bizim e.ə. 10-7 minilliklər) – orta əsrə aid etdikləri məşhur Qobustan qayaüstü rəsmlərində də təsvir edilib.

Qədim Azərbaycan səhərciyi Cığamışda tapılan [39], yaşı təxminən 8 min il olan saxsı qabın üzərindəki şəkillərin birində çalğıçılar, rəqqaslar və onları alqışlayan tamaşaçılarla əhatə olunan, əlində simli alət tutan şəxs, başqa şəkildə isə əlini qulaq ardında tutan (xanəndəyə xas olan duruş) müğənni və

çalğı alətlərini – *çəng*, *şaxnəfir*, *qoşanağara* və *təbili* səsləndirən musiqiçilər təsvir edilib.

Azərbaycanın başqa şəhərçiyi – Ziviyədə tapılan bizim eramızdan əvvəl IV əsrə aid tunc camın üzərində *saza* oxşar simli alətdə çalan atəşpərəst muğ kahininin şəkli vardır.

Rəvayətə görə, Gədəbəy rayonunda Böyük Qaramurad kəndinin yaxınlığındakı dağın ətəyində yerləşən Zəngqaladakı *zəngin* səsi ilə düşmənin yaxınlaşmasını xəbərdarlıq edərtilər.

Bərdə şəhəri yaxınlığında, Şatırlar kəndi ətrafında arxeoloji qazıntılar zamanı bizim eramızdan əvvəl IV-III əsrlərdə hazırlanan, üzərində *çəng* çalan qadın təsviri olan saxsı qab qırığı tapılıb.

Ağstafa şəhərinin Ölkəşünaslıq Muzeyində bizim e.ə. IV əsrə aid olan Gümbəz adlanan yerdə aşkar edilən fiştıriq – *burbuğ* saxlanılır. O alt hissəyə doğru daralan kiçik gil səhəngini xatırladır. Quş şəklində olan burbuğlar Azərbaycanın Qəbələ, İsmayıllı və Quba rayonlarında (bürünc dövrü), Bakıda İçərişəhərin qala divarı yaxınlığında (XII-XIII əsrlər) də müəyyən edilib [2].

Ucar rayonunda, Qaratəpə adlanan yerdə tapılan gümüş üzüyün üzərində nəfəs aləti *balaban* çalan insan fiquru həkk edilib. Üzüyün yaşı iki min ildən artıqdır [18].

Qəbələ rayonunda qazıntı işləri apararkən mis *zəng* və gildən hazırlanan, içinə üç xırda daş salınan kürəşəkilli *qumrov* aşkar edilib [2].

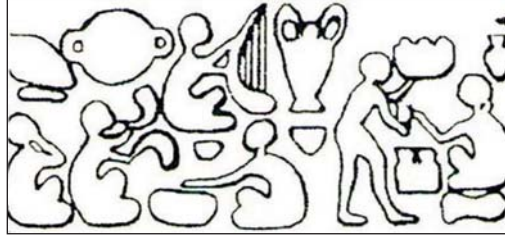
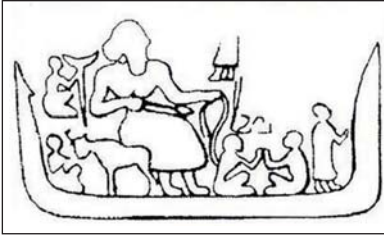
Mingəçevir şəhəri yaxınlığında, Gədəbəy rayonu və Xocavənd rayonunun Dolanlar kəndi ərazisində aparılan qazıntılar zamanı yaşı eramızdan əvvəl II minilliyin sonu – I minilliyin əvvəlinə aid edilən *zınqırovlu* bürünc asma bəzəklər tapılıb [1].



Qavaldaş. Gavaldash. Гавалдаш.



**Ayin rəqsləri. Qobustan, Böyükdaş.
Ritual dances. Gobustan, Beukdash
Ритуальные танцы. Гобустан, Беюдаш.**



Cığamış şəhərində tapılan saxsı qab üzərində çalğı alətlərinin təsviri.

The image of musical instruments in the ceramic ware found in town **Jigamysh**.

Изображение музыкальных инструментов на керамической посуде, найденной в городе **Джигамыш**.



Tunc piyalə.

Ziviyə, Urmiya.

Bronze bowl.

Ziwiye, Urmia

Бронзовая чаша.

Зивие, Урмия.



Çəng çalan qadın.

Saxsı qab qırığı.

Şatırlar kəndi.

Harpist.

Chip ceramic tableware.

Shatyrlar village.

Арфистка.

Обломок керамической посуды. Селение Шатырлар.



Burbuğlar.

Ağstafa rayonu,

Günbəz məskanı.

Burbuğs.

Gumbəz place,

Agstafa area.

Бурбуği.

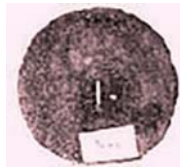
Местечко Гумбёз, Агстафинский район.



Gümüş üzük. Qaratəpə məskanı, Uçar rayonu.

Silver ring. Place Qaratepe, Ujar area.

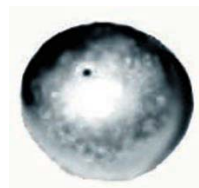
Серебряное кольцо. Местечко Каратепе, Уджарский район.



Sinc. Masallı rayonu, Hişkədərə kəndi.

Sinj. Masalli area, village Hishkedere.

Синдж. Масаллинский район, село Хишкедере.



Qumrov.

Qəbələ rayonu

Gumrov.

Gabala area.

Гумров.

Габалинский район.

Füzuli rayonunda, Yedditəpə adlanan yerdə V əsrə aid iki daş məzarda iki cüt boşqaba oxşar mis *sinc* aşkar edilib [18].

Masallı rayonunda qədim zərb alətləri müəyyən edilib (Hişkədərə kəndinin muzeyində saxlanılır). Onlardan biri içi oyulmuş, yan tərəfdən kiçik dəlik açılmış palıd kötüyündən hazırlanan *təbildir*. Səs kötüyün bütöv üst kəsiyinə çubuqları vurmaqla alınır. Armud şəkilli üzərinə dəri keçirilmiş digər alətin taxta gövdəsi vardır. Üçüncü alət – *sinc* qabarıq dairəvi lövhə şəklindədir və onun orta hissəsinə əldə saxlanılması üçün ip bağlanıb [45].

Ermitajda (Sankt-Peterburq şəhəri) saxlanılan, III-VII əsrlərə aid gümüş qabın üzərində rəqqasələrin şəkilləri həkk edilib. Onlardan biri əlində dəsmal, o birisi isə *şaxşax* tutub.

Məzmunu VI-VII əsrlərə aid olan qəhrəmanlıq dastanı “Kitabi-Dədə Qorqud”un boylarında *qopuz* (simli), *zurna*, *boru*, *düdük* (nəfəs), *nağara*, *davul*, *kus* və *təbil-baz* (membranlı) kimi çalğı alətlərinin adlarına rast gəlik [11, 28].

Orta əsrlərdə Azərbaycanda istifadə edilən çalğı alətlərinin öyrənilməsində klassik şairlərin əsərləri qiymətli mənbələrdir. Onlardan Qətran Təbrizi (1012-1081), Xaqani Şirvani (1126-1199) Nizami Gəncəvi (1141-1209), Əhvədi Marağai (1274-1338), Əssar Təbrizi (1325-1390), Qazi Bürhanəddin (1344-1398), Yusif Məddah (XIV əsr), İmadəddin Nəsimi (1369-1417), Cahanşah Həqiqi (1397-1467), Nematullah Kişvəri (1445-1525), Həbib (1470-1520), Şah İsmayıl Xətai (1487-1524), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Əbdibəy Şirazi (1515-1589), Məhəmməd Əmani (1536-1610), Fədai Təbrizi (XVI əsr), Qövsü Təbrizi (1568-1640), Rükəddin Məsud Məsihi (1579/80-1655/56), Saib Təbrizi (1601-1677) və başqalarını göstərmək olar. Çalğı alətlərinin adları, simlərin və ifa dəliklərinin sayı, gövdələrinin formasının təsviri, hazırlanma materialları, tərkib hissələri və ifa üsulları naməlum müəllifin “Dastani-Əhməd Hərami” poemasında (XIII əsr), coğrafi “Əcaib əd-dünya” (“Dünyanın möcüzələri”, XIII əsrin əvvəlləri) və İsgəndər bəy Münşinin (1560-1634) “Tarix-i aləmərayi Abbasi” (“Abbasın dünyanı bəzəyən tarixi”, 1616) tarixi əsərlərdə verilir.

Görkəmli Azərbaycan musiqişünası Səfiəddin Urməvinin (1217-1294) “Kitabül-Ədvar” (“Dairələr kitabı”) risaləsinin əlyazmasında (Oksford, Bodlean kitabxanası, 1333-1334) beş qoşa simi və qısa qolunda 7 pərdə olan *udun* şəkli vardır. Onun digər “Şərəfiyyə” risaləsində ud ən mükəmməl alətlər sırasına aid edilir. “Kitabül-Ədvar”ın başqa əlyazmasında (Qahirə, Milli kitabxana) 34 simli *çəngin* təsviri verilir. Sitra tipli horizontal səkildə saxlanılan alətlər sırasında Səfiəddin Urməvi trapesiya formalı gövdəsi olan *qanunu* və düzbucaq şəkilli *nüzhəti* ayırır. Müasirləri təsdiq edirlər ki, o, iki alət – *nüzhə* (əl-nüzhə) və *müğni* (əl-müğənnə) icad etmişdir [78].

Azərbaycan musiqişünası, bəstəkarı, şairi, müğənnisi və musiqiçisi Əbdülcədir Marağainin (1353-1435) əsərlərində musiqi müşayiətinin forma və növlərinə, səsin nizamlanması və hasil etmə üsullarına, ifa yolları və texnikasına baxılır [5,78]. O, “Məqsədül-əlhan” (“Nəğmələrin məqsədləri”) və “Fəvaid-i əşərə” (“On fayda”) risalələrində çalğı alətlərinə (bunların sayı 40-a yaxındır) ayrıca fəsil həsr etmişdir. Ə.Marağai özünün icad etdiyi çalğı alətlərini də təsvir edir. Belə ki, *çini sazı kasat* müxtəlif ölçüdə və üç sırada yerləşən, hündürlükləri bir tərəfə azalan 76 çini kasadan ibarət idi. Kasalara su doldurulurdu və onlara zərbə endirilərkən müxtəlif yüksəklikdə səslər alınırdu. Zahirən müasir ksilofonu xatırladan *sazı əlvah* aləti üç cərgədə düzülmüş 46 mis lövhədən (birinci cərgədə 10, ikinci və üçüncü cərgələrdə 18 ədəd) ibarət idi. Əbdülcədir Marağayı qeyd etdiyi kimi, *qanuni-mürəssəi müdəvvər* əvvəlki musiqişünasların əsərlərində də xatırlanırdı, lakin onun vaxtında o unudulmuşdu. Alətin bərpası üçün, içi oyulmuş ağac gövdəsindən istifadə edərək, onun açıq tərəfinə 36 sim çəkmişdir. Alətə bağlanan iki dartılan ip vasitəsilə gövdə fırlandığı zaman, mizrabı simlərə toxundurmaqla səslər alınırdu.

Əbdülmömin Səfiəddinin “Behcətül-Ruh” (“Ruhun sevinci”, XVII əsr) risaləsində *ərğənun*, *bərbət*, *qanun*, *kamança* və *tənburun* quruluş xüsusiyyətləri səciyyətləndirilir. Şeyrlə melodiya dairələrini bədii şəkildə izah edilən bölmədə *çəng* və *çəğanənin* adları çəkilir.

XVIII əsr əlyazmasında bizə gəlib çatmış “Şərq musiqisi üzrə dərslik”də *qanun*, *cəng*, *ərğan*, *kamança* və *ney* səciyyətlənir. Daha ətraflı 5 simi və 29 pərdəsi (adları ilə) olan *tənbur*, eləcə də *ney* və onun növləri (*batdal*, *davud*, *şah-mansur*, *bolahəng*, *müstəhsən*, *hətti-bənd*, *sipürdə*) təsvir edilir.

Naməlum azərbaycanlı müəllifin “Ədvar” (“Dairələr”, XVIII əsr) risaləsinin beşinci bölməsində *ud*, *çəng* və *nayın* kökləri nəzərdən keçirilir [12].

Şəhər sakinlərinin musiqili həyatı, o cümlədən çalğı alətləri haqqında müvafiq olaraq 1471-1473 və 1474-1478-ci illərdə Azərbaycana gəlmiş venesiyalı səyyah və diplomatları Katerino Zeno və İosafat Barbaro, italyanlı səyyah Pyetro della Vale (1617), rus taciri Fyodor Kotov (1623-1624), alman alimi və səyyahı Adam Oleari (1636-1638), türk səyyahı Evliyə Çələbi (1647, 1655-1656), holland sənətçisi və səyyahı Yan Streys (1672), alman təbiətşünası, həkim və səyyahı Engelbert Kempfer (1683,1684), holland rəssamı və arxeoloqu Korneli de Bruin (1703), rus diplomatı Artemi Volinski (1716), fransız yazıçısı Aleksandr Düma-Ata (1858-1859) öz qeydlərində məlumat vermişlər [2].

Sultan Məhəmmədin (1470-1555) rəhbərlik etdiyi Təbriz məktəbinə və digər məktəblərə mənsub olan rəssamlarının bəzədiyi əlyazmaların səhifələ-

rində musiqi həyatı səhnələri olan çoxlu sayda miniatürlər vardır. Onlara görə çalğı alətinin xarici görünüşü, ayrı-ayrı hissələrinin quruluş xüsusiyyətləri, ifa tərzi, ansamblın tərkibi haqqında mühakimə söyləmək olar [4].

Yuxarıda göstərilən mənbələrə istinad edərək, orta əsr Azərbaycanında istifadə edilən çalğı alətlərini şərh edirik.

Simli alətlər (xordofonlar)

Mətbuatda **tarın** görkəmli musiqişünas, filosof və ensiklopedik-alim Türkiyə əsilli Əbu Nəsr əl-Fərabî (873-950) tərəfindən icad edilməsi haqqında fikir söylənsə də [80], bu alət ancaq Azərbaycan və İranda daha geniş yayılıb. Guman edilir ki, İranda tar Qacarlar sülaləsi dövründə başqa İran alətlərinin XVII-XVIII əsrlərdə təkamülü [41,84] və ya XVIII əsrin sonunda Qafqazdan miqrasiyası nəticəsində meydana çıxıb [23]. Lakin tarın XI, XII, XIV, XVI-XIX əsrlərdə mövcud olmasını Baba Tahir Üryan, Fərrux Sistani, Qətran Təbrizi, Xaqani Şirvani, Əssar Təbrizi, Məhəmməd Füzuli, Qövsü Təbrizi, Rükəddin Məsud Məsihi, Saib Təbrizi, Qasım bəy Zakir və Seyid Əzim Şirvaninin şeirləri təsdiqləyir.

Udun gövdəsi armud və yaxud dəyirmi formaya malik idi. Geriyə əyilmiş kəlləsində simlərin sayına uyğun 10-11 aşıx yerləşirdi.

Bərbət ölçücə uddan böyük olub, aşıxlara sarıyan 7 ipək simi var idi.

Şahrud uda oxşasa da, ondan uzun idi və 10 simə malik idi; hər bir uzun və yanaşı yerləşən qısa simlər qoşalaşmışdı. Əl-Fərabinin Qahirə siyahısında “Musiqi haqqında kitab”ında verilən cizgidə şahrud çoxlu sayda simlər çəkilmiş dördbucaq rezonator qutusu şəklində təsvir edilir [35].

Çoxsimli (30-dan çox) **çəngin** gövdəsini qövsvarı və aşağıya doğru genişlənən rezonator təşkil edirdi. Onun yuxarı hissəsi kəskin aşağıya əyilirdi. Gövdəyə aşağı tərəfdən özü və çalğı vaxtı alətin döşəməyə dirənməsi üçün uzun mil pərçim edilirdi.

Rübabın gövdəsinin aşağı hissəsi dəri ilə, yuxarı hissəsi isə ağac lövhə ilə örtülürdü. Rübabın 3-6 ipək simli növləri istifadə edilirdi. Bəzən simlərdən biri gümüş simlə əvəz olunurdu.

Dütar, tənbur və onun digər növlərinin (**setar, çahartar, pəncətar, şeştar**) kiçik armudabənzər gövdəsi və uzun qolu var idi. Qolun yuxarı hissəsinə aşıxlar bərkidilirdi.

Tənburla müqayisədə, **saz** və **donqarın** gövdələri bir qədər uzun idi.

Rudun gövdəsinin aşağı hissəsi dairəvi idi və dəri membranla örtülürdü, yuxarı hissəsi isə uzadılmışdı və orta hissədə bir qədər gen idi. Gövdə tədricən

daralaraq uzun qola keçirdi. Kəlləsi ilgək şəklində əyilirdi. Səslər mizrab vasitəsilə dörd bağırsağ və ya ipək simlərdən əldə edilirdi.

Ərgənün özündə rübab, bərbət, çəng və tənburun xüsusiyyətlərini birləşdirirdi.

Qanunun gövdəsi dördbucaq şəklində idi. Ona melodiyalardan asılı olaraq köklənən 8 üçər sim çəkilirdi.

Nüzhənin düzbucaqlı gövdəsinə nazik ağac deka bərkidilirdi və bütün uzununu boyu 27 qoşa sim çəkilirdi. Onların arasında, gövdənin sol və sağ tərəflərində müxtəlif uzunluqda tək simlər yerləşirdi. Simlərin ümumi sayı 108-ə çatırdı. Nüzhədə, qanunda olduğu kimi, çalğı zamanı hər iki əlin barmaqlarından istifadə edilirdi.

Müğni rübab və nüzhənin quruluşlarını özündə əks etdirirdi. 6 aşıx qolun yuxarı hissəsində, 3-ü isə onun aşağı sağ hissəsində yerləşirdi. Enli deka və qol üzərindən 39 sim keçirdi.

Rzaəddin Şirvaninin icad etdiyi **şexxananın** geriyə əyilən kəlləsi var idi. Onun qolu udla müqayisədə uzun idi, gövdəsinin üst hissəsi isə balıq dərisi ilə örtülürdü.

İri armudabənzər gövdəsi olan **şestay** qolun uzunluğuna və dekanın yuxarı hissəsində rezonans simlərin olması ilə fərqlənən üç növdə mövcud idi.

Başqa simli alətlərlə müqayisədə **ozanın** daha uzunsov gövdəsi var idi, üçdə iki hissəsi dəri ilə örtülürdü. Bəzən qısa burdon sim də bağlanırdı.

İkisimli **damburun** aşağıda üç və ya dörd diş şəklində çıxıntıları olan uzunsov çalov şəkilində gövdəsi var idi.

Aşağı tərəfdə kəsilmiş armudaoxşar gövdəli, uzunqollu **çoğurun** kəlləsi tardakına oxşayırdı.

8 və ya 9 simli **çəhəsdəh** iri, bir qədər uzunsov gövdəsi ilə seçilirdi.

Dəri dekası və 24 simi olan simbala oxşar alət də **çəng** adlanırdı.

Santurun gövdəsi trapesiya formalı qutu şəklində idi. 96 metal sim deka üzərindən keçərək bir ucları ilə linglərə, o biriləri isə metal aşıxlara bərkidilirdi. Üçər simlər yeri dəyişdirilən xərəklərə söykənirdi. Onda ucları əyilmiş çubuqlarla çalırıldı.

Kamança nisbətən kiçik çanağa, dəyirmi qola, müasir nümunələrinə nisbətən daha uzun və dayaq rolunu oynayan fiqurlu ucluğa malik idi. Alətin iki simi üçün at quyruğunun çəngə halda tükündən və ya ipək sapdan istifadə edilirdi. Sonralar simlərin sayı dördə çatdırılıb.

Kamanlı dördsimli **çəğanənin** iri armudabənzər gövdəsi, ağac dekası var idi və çalğı zamanı döşəməyə uzun ucluqla dirənirdi.

Digər kamanlı üçsimli **çəğanaq** uzun qola və dairəvi gövdəyə malik idi.

**SİMLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİ.
STRINGED MUSICAL INSTRUMENTS.
СТРУННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.**



Tar. Tar. Тар.



Şahrud. Shahrud. Шахруд



Bərbət. Barbat. Барбат*



Ud. Oud. Уд.



Rübab. Rubab. Рубаб.*



Çəng. Chang. Чанг.*



**Şirvan tənburu.
Shirvan tanbur.
Ширванский танбур.***



Saz. Saz. Саз.



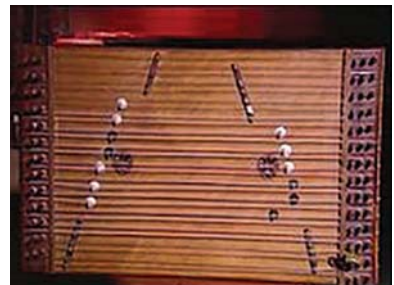
Rud. Rud. Руд.*



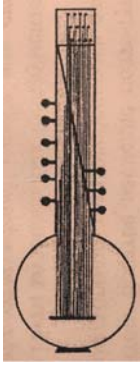
Ərgənun. Arghanun. Арганун.



**Qanun. Мәснун Кәримин şəxsi kolleksiyası.
Ganun. Мејнун Керим`s private collection.
Канун. Личная коллекция Мејжнуна Керима.**



Nüzhə. Nuzha. Нузха.*



Müğni.
Mughni.
Мугни.



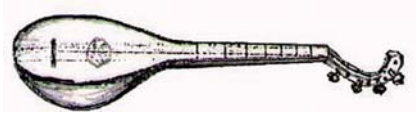
Qoruz (ozan).
Goruz (ozan).
Горуз (озан)*



Dambur. Dambur. Дамбур.



Çoğur.
Choghur.
Чогур.*



Çəhəsdəh. Chehesdeh. Чехесдех.



Santur. Santur. Сантур



Kamança.
Kamancha.
Кяманча.



Çəğanaq.
Chaghanag.
Чаганаг.



Çəğana.
Chaghana.
Чагана.*

Qeyd: * ulduz işarəsi Məcnun Kərimin bərpa etdiyi çalğı alətlərini göstərir.

Note: * indicates a sign of musical instruments recovered Mejnun Kerim.

Пимечание: знак * указывает музыкальные инструменты, восстановленные Меджнун Керимом.

Nəfəs alətləri (aerofonlar)

Ney kiçik diametrlı uzun borucuq şəklində idi. Miniatürlərin ölçüləri rəsamlara gövdənin üzərindəki dəlikləri göstərməyə imkan vermirdi, lakin barmaqların vəziyyətinə görə ehtimal etmək olur ki, onların sayı bir neçədir və alətin aşağı hissəsində yerləşirdilər.

Nay adətən qamışdan hazırlanırdı, peşəkarlar onun ağac növləri olan ağ və qara naylardan istifadə edirdilər. Ağ nay (*nayi-səfid*) – 75-80 sm uzunluğunda içiboş düz borucuq olub, üst hissəsində 8, arxa tərəfində isə bir dəlik açılırdı. Qara nay (*nayi-siyah*) və ya *mizmar* daha təkmil idi. Onun uzunluğu ağ nayın uzunluğunun yarısına bərabər idi. Yeddi çalğı dəliyi olan gövdəsinə qamış dilçək taxılırdı. Alət dodaqların dayağı üçün dairəvi lövhə ilə təchiz edilirdi.

Zurna (surna) ağ və qara naya nisbətən daha qısa idi, ona görə onda olduqca zil səslər hasil edilirdi. Ölçüsünə görə müasir nümunələrindən böyük idi, 7 çalğı dəliyi və enli ağızlığı var idi.

Yumşaq və incə səslənən **neyçə-balaban** və **tütək**, zurnadan fərqli olaraq, silindr formalı düz borudan ibarət idilər.

Çoxgövdəli **musiqar** bir-birinə artan ardıcılıqla – qısdan uzuna qədər birləşdirilən müxtəlif uzunluqlu borucuqlardan (20-yə qədər) ibarət idi. İfa zamanı alət borucuqların açıq ucları yuxarı vəziyyətdə şaquli tutulurdu. Bir əllə alt, digər əllə ensiz tərəfdən saxlanılırdı. Borucuqların açıq ucları ifaçının dodaqlarına toxunurdu.

Örgənda bürünc borular yanaşı yerləşirdi, onlardan yuxarı bəm səslı uzun borular bərkidilirdi. Borulardan arxada havanın üfürülməsi üçün körük yerləşirdi. Körük sol əllə, sağ əlin barmaqları ilə isə boruların yanında yerləşən düymələr basılırdı. Bu vaxt havanın daxil olma yolu açılırdı, bununla da müxtəlif yüksəklikdə səslər alınırdu.

Kərənay (gərənay) düz, **gavdum** (burmalı boru) isə iki hissədə əyilmiş və 4-7 yerdə halqa şəklində yoğunlaşan borudan ibarət idilər. Onların mövcudluğu alətlərin gövdələrinin quraşdırılma olduğunu göstərir. Kərənay və gavdumun çalğı dəlikləri yox idi. Alət bir və ya iki əllə (əksər halda) ağızlığı yuxarı tutulurdu, dodaqlar isə müştüyə toxunurdu.

Tunc **nəfir** kərənayla müqayisədə iki dəfə qısa idi. Onda yalnız üç səs hasil etmək mümkün idi. Daha uzun nəfirlər **boru**, buynuz kimi əyilən boru isə **şaxnəfir** adlanırdı.

Başqa müştüklü siqnal aləti – **buğ** adətən bişmiş gildən hazırlanırdı.

Şeypur düz, borusunun ağız hissəsi isə qıf şəklində enlənən mis borudan ibarət idi.

Nayi-xik (tuluq, körük nayı) iki kəsik dilçəkli borucuq bərkidilən tuluqdan ibarət idi. Çalğı zamanı körüyə hava üfürülürdü. Hazırda həmin alət **tulum** adlanır.

**NƏFƏS ÇALĞI ALƏTLƏRİ.
WIND MUSICAL INSTRUMENTS.
ДУХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.**



Ney. Ney. Ней.



Zurna. Zourna. Зурна.



Tütək. Tutek. Түтек.



Buğ. Bugh. Буг.



Musiqar. Musigar. Мусигар.



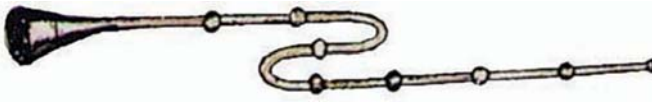
Ərğan. Arghan. Арган.



Tulum. Tulum. Тулум.



Kəranay. Karanay. Каранай.



Gavdum. Gavdum. Гавдум.



**Şaxnəfir.
Shax-nefir.
Шах-нефир.**



Şeypur. Sheypur. Шейпур.

Dərili alətlər (membranofonlar)

Dəf bir tərəfinə dəri çəkilməmiş dairəvi ağac sağanıqdan ibarət idi. Sağanıq boyu bir-birinə görə eyni məsafədə 5 cüt kiçik girdə metal lövhəciklər yerləşdirilirdi. Hər iki əl membrana vurulurdu.

Dairənin sağanıqında kiçik halqalar, **qavalda** isə zıncırovlar bərkidilirdi. **Məzhərdə** halqa və zıncırovlar olmurdu.

Ağacdən hazırlanan **nağaranın** gövdəsi silindr formasında idi. Membran üçün keçi dərisi istifadə edilirdi. Böyük nağara **davul** adlanırdı.

Döhül silindr şəkilli enli, hər iki tərəfinə dəri çəkilməmiş ağac sağanıqdan ibarət idi. Onun hündürlüyü diametrindən artıq idi. Çalğı zamanı ucları alətin gövdəsinə bağlanan qayış çiyinə keçirilirdi və ağac çubuqlarla hər iki üzünə vurulan zərbələrlə səs çıxarılırdı. Çubuqlardan birinin ucu yumru idi.

Silindr şəklində olan **təbil** mis və ya tuncdan hazırlanırdı, açıq tərəfinə qurd dərisi çəkilirdi, onda iki çubuqla çalırıldı.

Təbilbaz və ya **təbləkbaz** kasaşəkilli kiçik gövdəyə malik idi, açıq tərəfinə dəri çəkilirdi. Alət sağ tərəfdən atın yəhərinə bağlanırdı. Ov zamanı təbilbaz səsləndikdə şahin buraxılırdı.

Dümbək aşağı tərəfləri açıq olan uzunsov iri küpə şəklində dulusçu gilindən, dəmirdən və ya ağacdən hazırlanırdı. Çalğı zamanı onu qoltuq altında saxlayırdılar və əllə dəri üzünə vururdular.

Dumbul əl tutanı olan uzunsov çəllək şəklində idi.

Kus və ya **kos** misdən hazırlanırdı və Avropa litavrasına oxşayırdı. Daha mülayim səs almaq üçün qayış toru ilə örtülürdü. Membranın üzərinə uclarına parça sarınan iki çubuqla vururdular.

İkigövdəli **qoşanağara** xarici görünüşünə və hazırlanma materialına görə kusa bənzəyirdi, lakin onun gövdələri çox kiçik idi. Gövdələr bir-birinə möhkəm birləşdirilirdi.

Cifti-kosun (qoşa kos) membranına ucları əyilmiş çubuqlar vurulurdu.

Təbirənin gövdəsi orta hissədə daralırdı. Çalğı vaxtı qoltuqda saxlanırdı və membranına çubuq əvəzinə qayış vurulurdu.

**DƏRİLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİ.
MEMBRANE MUSICAL INSTRUMENTS.
ПЕРЕПОНОЧНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.**



Dəf. Def. Деф.



Dairə. Daira. Дaira.



Qaval. Gaval. Гавал.



Nağara. Naghara. Нагара.



Davul. Davul. Давул.



**Təbilbaz.
Tebil-baz.
Тебил-баз.**



Təbil. Tebil. Тебил.



**Dömbək.
Dumbek.
Думбек.**



Kus. Kus. Кус.



**Qoşanağara.
Qoşa-naghara.
Гоша-нагара.**



Təbirə. Tabira. Табира.

Özənsəsli alətlər (idiofonlar)

Yumruq ölçüdə kəsik konus şəklində olan **zəng** mis, bürünc və başqa metallardan hazırlanırdı və daxili tərəfinə dəstəkli dil pərçim edilirdi. Onun kiçik ölçülü növü **zınqırov** və **cərəs**, böyük növü isə **çan** və **dəray** adlanırdı.

Qızıl və yaxud gümüşdən hazırlanan **xəlxal** bilərzik şəklində idi, üst tərəfinə zınqırovlar bərkidilirdi.

Qumrov və ya **qımro** kiçik ölçülü içiboş bürünc kürəcik olub, daxilində iki-üç girdə kiçik daş və ya qurğuşun qırma yerləşirdi.

Sinc əl tutacağı olan iki mis boşqab şəkilli lövhədən ibarət idi, **zil** isə onun miniatür növü olub, baş və orta barmaqlara taxılırdı.

Laqquti ölçülərinə görə fərqlənən iki ayrı-ayrı yastı düzbucaq şəklində olan lövhədən ibarət idi. Onu iki çubuqla çalırdılar.

Qasığək iç tərəfləri üz-üzə iplə bağlanmış iki qaşığıq olub, arada qalan boşluğa xırda metal parçaları salınırdı.

Şaxşax ağac dəstəyin bir və ya hər iki ucuna iplə bərkidilən bir tərəfi qabarıq olan iki dairəvi taxta lövhəcikdən ibarət idi.

Kasa (kasə) yuxarı hissəsi enli olan fincan idi. İfa zamanı fincanlar müxtəlif səviyyədə su ilə doldurulurdu və çubuqla onlara vurduqda müxtəlif ucalıqda səslər alınır.

Təşt məişətdə işlədilən geniş açıq tərəfi olan dayaz mis tas idi.

Səfail iki ağac çubuqdan ibarət idi. Dəmir ilgəklər vasitəsilə onlara dəmir halqalar keçirilən iki metal çənbər bərkidilirdi. Çubuqlar çənbərin daxilində yerləşdirilirdi.

Kamanın ağacı yay kamanı kimi əyilmişdi, onun kirişinə metal lövhəcik, halqa və zınqırovlar keçirilirdi.

Ağız qopuzu ucları uzadılmış və arasına polad dilçək yerləşdirilən nal şəklində dəmir çubuqdan hazırlanırdı.

Miniatürlərə görə solo çaldıqda saz, rübab, çəng, ney, döhl və təbilbaz istifadə edilirdi. Çox vaxt bərbət, çəng və ya çəng, rud və rübab birlikdə səslənirdi. Ərgənün-çəng, çəng-dəf (xanəndənin əlində), ud-dəf, tənbur-dəf, setar-dəf, rud-dəf, ney-dəf, kərənay-gavdum duetləri mövcud idi.

Ansambllara aşağıdakı alətlər daxil idi: ud, rud, dəf və qaval; ud, kamança və dəf; iki ney, iki dəf və dairə; musiqar, dəf, döhl və təbirə; musiqar, dəf və qaval; musiqar, qaval və təbirə; kərənay, gavdum, zurna və qoşanağara.

Xalq tamaşalarında iştirakçıların əllərində bir-birinə vurulan qasığək, masqaraçının kəmərinə zınqırov, qumrov, rəqqasələrin ayaqlarında xəlxallar cingildəyirdi [3]. Döyüşçüləri ruhlandırmaq və davada düşmənləri vahiməyə

salmaq üçün, habelə əmin-amanlıq zamanı nəfəs (kərənay, nay, gavgum, şeypur, mizmar, zurna, musiqar, nəfir), membranlı (kus, təbil, döhlül, təbirə) və özənsəsli (sinc, cərəs, zəng, kaman, dəray) alətlərdə çalırdılar.

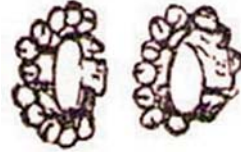
**ÖZƏNSƏSLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİ.
SELF-SOUNDING MUSICAL INSTRUMENTS.
САМОЗВУЧАЩИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.**



Zəng. Zeng. Зенг.



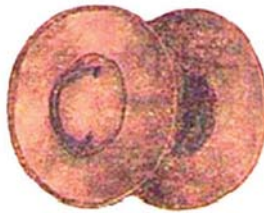
Zıngırov.
Zingirov.
Зынгыров.



Xəlxal. Khalkhal. Халхал.



Qıngrov. Gıngrov. Гынгров.



Sinc. Sinj. Синдж.



Zil. Zil. Зил.



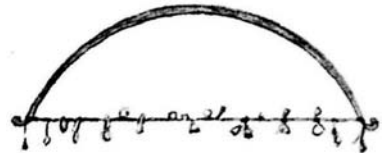
Qasıgek. Gashigek. Гашыгек.



Səfail. Safail. Сафайль.



Laquti. Laquti. Лаггути.



Kaman. Kaman. Каман.



Şaxşax. Shakh-shakh. Шах-шах.



Orta əsr Azərbaycanında yayılan 88 çalğı alətindən yaxın günlərədək yalnız 17-i çalınırdı. Məcnun Kərim, Abbasqulu Nəcəfzadə və Məmmədəli Məmmədovun sıradan çıxan çalğı alətlərin bərpası üzrə səyləri nəticəsində onların bir hissəsi (ozan, qopuz, çəng, bərbət, rübab, Şirvan tənburu, rud, nüzhə, çəğənə, çoğur, santur, kos, əlvah, ərgənün) həyata qaytarılıb. Kamança, balaban, santur və laqqutinin yeni növləri hazırlanıb, tar və kamança yenidən qurulub, çəng, balaban, zurna təkmilləşdirilib. Bundan başqa, Qasım Qasimov *cürəud, sınaud, vəlud, yektar, zil saz, zülfar*, Məmmədəli Məmmədov – *Qarabağ kamani, ud-mən, ayulduz, irs, Azərbaycan, rəmiş, sevgililər, elektro-kamança*, Əlicavad Cavadov – *sümsü-balaban, tülək, neyvarı, zümzümə, zurna-balaban*, Fikrət Quliyev – *fitar*, Famil Qurbanov – *bas-kaman*, Musa Yaqubov – *qoşaşol kamança*, İxtiyar Seyidov – *ovuc neyi, Naxçıvan tənburu*, Mahmud Səlah – *şəşkaman, şərqitar*, Adil Xəlilov – *buta* kimi yeni alətlər yaratmışlar.

Düşünürük ki, qədim Azərbaycan çalğı alətləri indi fəaliyyət göstərən xalq çalğı alətləri orkestr və ansamblların tərkibində öz layiqli yerlərini tutması çox uzaqda deyil. Ənənəvi alətlərə qoşularaq, onlar orkestr və ansamblların daha əlvan və parlaq səslənməsinə imkan yaradacaqlar.

DÜNYA MAHİYYƏTLİ ÇALĞI ALƏTİ

Tar – Azərbaycanlılar arasında ən populyar çalğı alətidir. Onun başqa simli alətlərinə oxşamayan görünüşü dərhal diqqəti cəlb edir.

Tarın simlərindən axan məlahətli və koloritli səslər qulağa xoş gəlir, dinləyiciləri məftun edir. Bu, şübhəsiz, mükəmməl quruluş, onda xalq melodiyyalarının xüsusən, muğamların bütün incəliklərini çatdıran polad, mis burumlu simlərin, alətin qolunda muğamların kökünə uyğun gələn beş pərdənin, ancaq onların ifası zamanı işlədilən bəm simin olması və alətin başqa xüsusiyyətlərilə izah olunur. Geniş diapazon, aydın səslənmə, ahənglik, özünəməxsus registrlər, çoxsəsli akkord və virtuoz passajların çalınmasının mümkünlüyü, səsin dinamikliyinin uzun müddət artması və sönməsinə nail olunması, koloritik bəzəklər, çalarların dərəcələrə bölünməsi – bütün bunlar tarın solo, müşayiətçi, ansambl və orkestr aləti kimi istifadə edilməsinə imkan yaradır. Bununla belə, tar, ilk növbədə, muğamların solo ifası üçün əvəzsiz alətdir. İfaçının bütün mə-

harəti və alətin texniki imkanları məhz bu zaman özünü büruzə verir. Onda insanın hissi, könlü və arzusu daha parlaq çatdırılır, qəlbi tam açılır.

Tar farscadan tərcümədə “sim”, “sap” deməkdir [31,65]. Adətən, bu söz yalnız simlərin sayına görə fərqlənən eyni tipli alətləri işarə etmək üçün istifadə edilirdi. Məsələn, yektar, dütar, setar, çahartar, pəncətar və şeştarda dəyişən birinci heca rəqəmləri (birdən altıya qədər) göstərir. Tar kimi çoxsimli alətin adı üçün bu sözlərin kökünün seçilməsinin səbəbini izah etmək çətinidir. Çox ehtimal ki, tarın adı “qimtar” sözünün (qim – səs, tar/dar – ağac) sadələşdirilməsindən yaranıb [20]. Maraqlıdır ki, Mərkəzi Asiyada geniş yayılan çoxsimli (16-ya qədər) tənburun adında əsas kimi simlərin sayı deyil, səslənməsi (qədim yunan dilində “tən” – ürək, “bur” – üzmək) nəzərə alınıb.

Quruluşca yalnız Pamir rübəbi tara yaxın hesab edilir; başqa mülahizəyə görə tar tənbur və udun nə isə bir hibrididir [86]. Daha əvvəlki mənbələrdə belə variant söylənilmişdir ki, tar setar və ya İranda geniş yayılan qeyçəkin əsasında yaranmışdır [41,84]. Lakin bu nəticə setarın gövdəsinin formasının armuda bənzərliyi və dəri dekanın əvəzində taxta olması ziddiyyət təşkil edir. Qeyçəkdə İkili gövdə olsa da, tardan fərqli olaraq qısa qola və geriyyə əyilən kəlləsi vardır. Bundan başqa, bu aləti kamanla çalırlar. Bu cəhətləri nəzərə alaraq, tarın Qafqazdan, məhz Azərbaycandan miqrasiya etməsi istisna edilmir [23,25]. O burada XVIII əsrdən başlayaraq daha geniş yayılmışdır.

Tarixən tar Azərbaycan və İranla hədudlanan nisbətən kiçik arealda daha çox yayılıb. Onun beş simi (iki ağ, iki sarı, bir bəm), iri və dərin çanağı olub, uzun qoluna 27-28 pərdə bağlanıb. Alət ağırlığına görə çalğı zamanı dizlər üzərində və ya sinədən aşağıda saxlanırdı.

XIX əsrin 70-ci illərində tar görkəmli ifaçı, Qarabağın yetirməsi, çalğısına məftun olan dinləyicilər ucadan “can!”, “Sadıq can!” səslədiklərinə görə xalq arasında Sadıqcan kimi tanınan Mirzə Sadıq Əsədov (1846-1902) tərəfindən yenidən qurulur. Əvvəlcə o, simlərin sayını 18-ə qaldırmış, sonra 13 – aşağıda iki üçər, ortada qoşa və tək bəmlər və qolun yuxarı hissəsində iki qoşa cingiltili simlə kifayətlənib, qolda isə 22 pərdə saxlamışdı. Qolun əyilməsinə yol verməmək üçün qol gövdənin xüsusi çıxıntısına bərkidilir, daxilində isə ağac dirək yerləşdirilir. Bundan başqa, Sadıqcan gövdənin qalınlığını azaldır, onun kənar tərəflərini düzləndirir, bununla da gövdənin üst hissəsini genişləndirir və səslənmə gücünü artırır. Çəkcə yüngülləşən aləti artıq sinə üzərində saxlamaq mümkün idi. Bu da tarın ifaçılıq imkanlarını xeyli artırmışdı [17].

Belə quruluşda şöhrət qazanan tar tezliklə bütün Qafqazda, Türkiyənin Qars vilayətində və Mərkəzi Asiyada yayılır. Beşsimli tarın isə Mərkəzi və Cənubi İranda istifadəsi davam edir. XX əsrin başlanğıcında İran musiqiçisi

Qulamhüseyn Dərvişxan (1873-1926) ona altıncı simi əlavə edir [84]. Yenidən qurulan tar isə “Azərbaycan tarı” adlanaraq [25] XIX əsrin sonuncu rübündən başlayaraq Azərbaycanda geniş yayılır. 1929-cu ildə alətin daha dayanıqlı köklənməsi üçün simlərin sayı 11-ə qədər azaldılır.

Keçən əsrin 30-cu illərində tarın saxlanması və ya inkar edilməsi məsələsində [53] Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli onu bərabər temperasiyalı 12 tonlu kökü olan alətlər sırasında qoruya bildi [36] və bununla da notlu xalq, opera və simfonik orkestrlərin tərkibinə daxil edilməsini təmin etdi. Bunun nəticəsində orta xüsusi musiqi məktəblərində və konservatoriyada tar sinifləri açılır.

Tarın tərkib hissələrinə çanaq, iç qol, küp, qol, kəllə, aşıx, pərdə, xərək və simlər aiddir. Alətin ümumi uzunluğu 830-890 mm arasında dəyişir.



Tar. Tar. Tap.



Tarın gövdəsi:
rekonstruksiyadan əvvəl və sonra.

Body of the tar:
before and after reconstruction.

Корпус тара:
до и после реконструкции.



Rezonator rolunu oynayan gövdə uzunsov, qabarıq, yan tərəflərdən sıxılmış, iki hissədən – böyük və kiçik çanaqlardan ibarətdir. Ustaların təşbeh şəkildə dediyi kimi, onlar müvafiq olaraq elə bil “ürək” və “böyrək” rolunu oynayrlar. Səs “ürək”də güclənir və “göbək”dən (böyük çanaqdan kiçik çanağa keçid yeri) keçərək “böyrək”də süzülür. Üst tərəfdən çanaq 8 rəqəmini xatırladır. Çanaq bütöv tut ağacı parçasından hazırlanır.

Uzun qol üst tərəfdən yastı, alt tərəfdən isə dəyirmidir. Çalğı zamanı sol əlin hərəkətini yüngülləşdirmək üçün qol yuxarı uca doğru tədricən daralır. Qolun hazırlanması üçün qoz ağacının özəyindən istifadə edirlər.

Çanaq və qol konusşəkilli tut, ərik və ya qoz ağacından hazırlanan küpə bərkidilir.

Kəllə ön, üst və alt tərəflərdən açıq, ensiz, dərin, yan və kənarları dairəvi və ya fiqurlu (çox vaxt ulduzşəkilli) kəsikləri olan qutu şəklindədir. Ona üst tərəfdən üç böyük (dəyirmi başlıqlı) və üç kiçik (yastı başlıqlı) aşix, əks tərəfdən isə üç böyük aşix keçirilir. Onlar əksər hallarda armud ağacından hazırlanır. Belə aşixlər kəllədə yaxşı “otururlar”.

Şam ağacından olan iç qol kvadrat şəklindədir. Dayağın bir ucu çanağın daxilində onun aşağı hissəsinə, digər ucu isə qolun qurtaracağına dirənir. O qolun aşağı, yuxarı və ya kənarlara əyilməsinə (*çəngəl*) imkan vermir.

Çanağın açıq tərəfinə – səs rezonatoru rolu oynayan dekaya (*üz*) membran kimi qaramalın (camışdan başqa) ürək və ya naqqa balığın döş pərdəsi çəkilir.

Qola bir-birindən müəyyən məsafədə eninə 22 pərdə bağlanır. Pərdələrin sayı demək olar ki, bir yarım oktavanı əhatə edən 22 pillədən ibarət olan tar səsdüzümünün həcminə uyğun gəlir. Tarın əsas səsdüzümü Azərbaycan musiqisinə xas olan 17 pilləli qammanı yaradır. Pərdələr alətə incə səslənmə verən qoyunun acı bağırsağından hazırlanır. Son vaxtlar bağırsağı ketqutla və ya kapron sapla əvəz edirlər. Bunun nəticəsində tar bir qədər sərt səslənsə də, pərdələr daha möhkəm olur.

Böyük çanağın dekasının mərkəzində böyük xərək, gövdənin alt hissəsində alt xərək yerləşir. Kəllənin qolla birləşdiyi yerdə kiçik xərək, qolun yuxarı kənarının orta hissəsində – kiçik əlavə xərəkciyə qoyulur. Onların vəzifəsi (alt xərəkdən başqa) çanağın və qolun üzərində simləri müəyyən hündürlükdə və bir-birindən lazımı məsafədə saxlamaqdır.

Tarın müxtəlif qalınlıqda 11 metal simi vardır. Aşağıda yerləşən nazik qoşa ağ, sarı və kök (dəm) simlər əsas sayılır, onlarda melodiya çalınır. Sonrakı qırmızı rəngli bəm kök (ton) sim səslənməni zənginləşdirir və akkordlarda istifadə edilir. Kök simlərdən yuxarı təxminən iki dəfə qısa olan iki cüt ağ sim – zəng (*cingənə*) simlər yerləşir. Onlar ton simi kimi çalğı zamanı qola sıxılmaz, lakin muğam sonluqlarının səslənməsini, həmçinin frazalar arasında müəyyən ucalıqda kadansları təmin edən rezonans rolunu oynayırlar.

Əsas (iki ağ və iki sarı) və zəng simlər böyük, bəmlər isə kiçik aşixlərə sarınır. Simlərin bu qaydada bərkidilməsi, onları köklədikdə ifaçının bu və ya digər simə uyğun gələn aşixi tez müəyyən etməyə kömək edir.

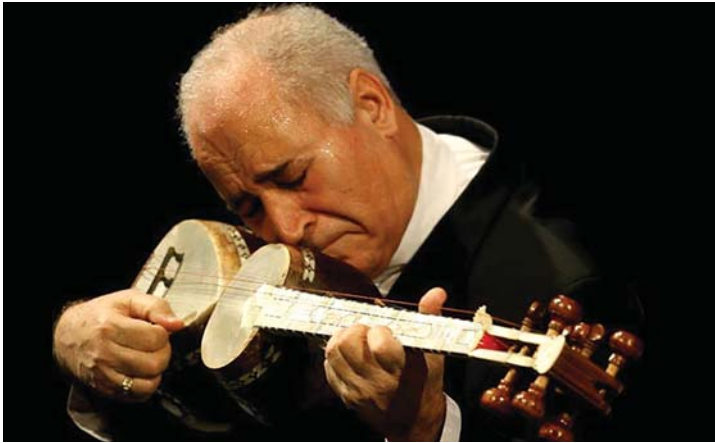
Simlər diş şəklində olan mizrabla səsləndirilir. O albalı ağacının qabığı, sümük, kəl buynuzu və ebonitdən (əvvəllər mis və ya qızıldan olan mizrablar da istifadə olunurdu) hazırlanır.

Çanaq, qol, kəllə və aşıxlar çox vaxt sədəf və bəzən rənglənən sümüklərlə (əvvəllər qızıl və gümüşlə naxış vurmadan da istifadə olunurdu) bəzədilir. Belə tarlara adətən “sədəfli tar” deyirlər. Qeyd etmək lazımdır ki, qolun üz hissəsindəki qəşəng naxışlar estetik gözəllikdən əlavə, həm də funksional rol oynayır: qolda pərdələrin yerləşdiyi yerləri göstərir.

Azərbaycan ustalarının hazırladığı tarlar dəfələrlə Türkiyə, İran, Hindistan, Fransa və Hollandiyada nümayiş etdirilib. Onların bir qismi dünyanın aparıcı muzeylərində qorunur.

Tarda oturaraq çalılırlar. Bu zaman tar döş qəfəsinin yuxarı hissəsində üfüqi vəziyyətdə saxlanılır və azacıq sağ əlin biləyiylə sıxılır, çanağın alt hissəsi isə ifaçının sağ çiyindənən bir qədər aşağıda yerləşir.

Mizrab sağ əlin iki (baş və şəhadət) barmaqları arasında saxlanır və simlərə böyük çanağın ortasında vurulur. Eyni vaxtda sol əlin üç barmağı ilə (şəhadət, orta və üzük) simlər müəyyən yerlərdə pərdələr üzərinə sıxılır və müxtəlif ucalıqda səslər alınır, baş barmaq isə alətin qolunu saxlayır.



Azərbaycanın xalq artisti **Ramiz Quliyev**.
People's Artist of Azerbaijan **Ramiz Guliyev**.
Народный артист Азербайджана **Рамиз Кулиев**.

Mahir ifaçılar muğamları ifa edərkən çanağa yaxın qol hissəsində çeçələ barmaqdan da istifadə edirlər. Aləti lazım gəldikdə pissikato texnikasında simləri sol əlin barmaqları ilə ilişdirməklə də səsləndirmək mümkündür.

Çalğı zamanı müxtəlif mizrab ştrixləri və üsullarından istifadə edilir: mizrabla yuxarıdan, aşağıdan, yuxarı və aşağıdan və ya əksinə, yüksək sürətlə yuxarı və aşağıdan, daima yuxarıdan, aşağıdan və yuxarıdan, barmaqların sim boyunca hərəkəti, alətin silkələnməsi, vibrasiya, qlissando, kiçik çanaqda və ya böyük xərəyə yaxın çalğı.

Musiqi əsərlərinin müəyyən hissələrini qabarıq vermək və onları daha rəngarəng çatdırmaq üçün təcrübəli musiqiçilər həmçinin başqa mizrab ştrixləri işlədirlər (*ruh/ruxt, çahar, çirtıq, əlif, qoşa-mizrab, gülriz, zəngi-şütür* və s.) [33]. Tarda dinamik çalarların alınmasının başqa üsulları da mövcuddur: *xun* və ya *xum, hal mizrab, narın mizrab* və s.

Sol əlin barmaqlarının istifadə xüsusiyyətlərindən asılı olaraq onlar müxtəlif cür adlandırılır: “*adi barmaq*”, “*sürüşdürmə barmaq*”, “*dartma*”, “*lal barmaq*” və s.

Qoşa ağ, sarı və zəng simlər müəyyən ucalıqda unison köklənirlər, yəni daimi kökə malikdirlər. Sarı və zəng simlər arasında yerləşən üç kök sim (dəm və ton) dəyişən, yəni ifa olunan muğam və ya əsərin lad əsasında asılı olaraq, müxtəlif ucalıqda köklənirlər. Bu halda hər bir kök sim dəmsəz və ya harmonik fon şəklində muğam və ya onun şöbələrinə xas olan istinad səsi yaradır. Çalğıdan əvvəl tarzən hökmən öz alətini ifa olunan muğamın tonallığına uyğun kökləyir. Əvvəlcə qoşa ağ və sarı, sonra zəng və axırda, kök simlər köklənir.

Tarın diapazonu kiçik oktavanın “do” səmindən ikinci oktavanın “sol”, solo çalğısında isə – “1ya bemol”, “1ya” səslərinə qədərdir. Tar üçün musiqi partiyaları messo-soprano açarında yazılır.

Azərbaycanda və ondan çox-çox uzaqlarda Mirzə Sadıq, Məşədi Zeynal, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc, Qurban Pirimov, Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov, Əliağa Quliyev, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Baba Salahov və b. mahir tarzənlərin adları məşhur olmuşdur. Onların yaradıcılıq ənənələrini istedadlı gənclər davam etdirirlər.

Tar solo və müşayiətedici alət kimi hələ XIX əsrin əvvəllərində yaradılmış geniş ansambların tərkibinə daxil edilən ilk alətlərdən biridir. Tar – tarzəndən başqa kamançaçı və qavalda çalan xanəndədən ibarət sazəndə dəstəsinin əvəzəlməz “iştirakçısıdır”.

XIX əsr və XX əsrin birinci yarısında Cabbar Qaryağdıoğlu, Əbdülbaqi Zülalov, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski və başqalarının sazəndə ansambları olduqca məşhur idilər [80]. Keçmişdə olduğu kimi, indi də muğam üçlükləri və ansambları çox populyardır. Dünyanın çox ölkələrində sənətinə məftun olduqları Alim Qasimovun ansamblını qeyd etmək kifayətdir.

Tar Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin orkestr və ansambllarında əsas alətdir. Tarın muğam operalarında bütün səhnə boyu rolu böyükdür. Azərbaycan bəstəkarları opera, balet və musiqili komediyaların partituralarında xüsusi partiyalar ayırmaqla onun imkanlarından məharətlə istifadə etmişlər.

Qurban Pirimov tarı ilk dəfə solo alət kimi estradaya çıxarmışdır, Hacı Məmmədovun ifasında isə ilk dəfə Avropa klassiklərinin əsərləri, həmçinin fortepiano üçün müşayiəti ilə Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərləri səslənmişdir. Ramiz Quliyev Moskvada Rusiya Radio və Televiziyasının estrada-simfonik və Rus Akademik çalğı alətləri orkestrləri ilə birgə tarda çalmışdır.

Hacı Xanməmmədov ilk dəfə tar ilə simfonik orkestr üçün “Konsert” yazmışdır. Sonra o, daha dörd konsert bəstələyib. Tofiq Bakıxanov beş, Yaşar Xəlilov isə iki konsert yazmışlar. Onların təcrübələrini Zakir Bağirov, Nəriman Məmmədov, Ramiz Mirişli, Firəngiz Babayeva, Nazim Quliyev və Kamal Əhmədov davam etdirmişlər.

Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Səid Rüstəmov tərəfindən ilk “Konsert”in yazılması dinləyicilərin hədsiz rəğbətini qazanmışdı. Sonralar Süleyman Ələsgərov və Ədviyyə Rəhmətova tar ilə orkestr üçün üç konsert bəstələmişlər. Belə konsertlər Cahangir Cahangirov, Məmmədağa Ümidov və Yaşar Xəlilov tərəfindən də yaradılmışdır. Süleyman Ələsgərov tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Daimi hərəkət”, Ədviyyə Rəhmətova “Həzin rəqs”, Nadir Əzimov “Xatirə”, Nazim Quliyev isə “Nəğşicahan” konsertini yazmışlar.

Tofiq Bakıxanovun tar ilə simfonik orkestr üçün “Azərbaycan” simfoniyası, Şəfiqə Axundovanın “Süita”, Tofiq Bakıxanovun tar və skripka ilə simfonik orkestr üçün “İkili konsert”, Sevdə İbrahimovanın tar və kamera orkestri üçün “Qarabağnamə”, səs, tar və simli orkestr üçün “Oda”, “Qurban-sız qalan tarım” elegiya-xatirə, tar, f-no və simli orkestr üçün “Sənin üçün darıxıram”, “Şuşam”, Eldar Mansurovun tar, iki skripka, alt və violonçel üçün “Saqınamə”, Azər Rzayevin səs, tar, kamança və kamera orkestri üçün “Ovşarı”, “Qarabağ şikəstəsi”, tar və kamera orkestri üçün “Düşüncə”, “Qaytağ”, “Heyratı”, Məmməd Ələkbərovun iki tar üçün “Pyes”, Firəngiz Babayevanın tar üçün “Sonatina”, Elnarə Dadaşovanın “Pyes”, Rauf Əliyevin “Variasiyalar”, Nazim Quliyevin “Pyes”, Aliyə Məmmədovanın tar və kamera orkestri üçün “Hümayun”, Məmməd Cavadovun iki tar və iki kamança üçün “Kvartet”, Yaşar İmanovun iki tar və simfonik orkestr üçün “Dostluq rəqsi”, Sərdar Fərəcovun iki tar, iki kamança və f-no üçün “Kvintet”, Lalə Cəfərovanın tar və simfonik orkestr üçün iki “Rəqs” əsərləri böyük maraq kəsb edirlər.

Süleyman Ələsgərovun tar və fortepiano üçün “Skerso”, Xəlil Cəfərovun “Lirik rəqs”, Ağabacı Rzayevanın “Vətənpərvərlər marşı”, Sərdar Fərəcovun “Pyeslər toplusu”, Nazim Quliyevin Mikayıl Müşfiqə həsr etdiyi “Səni kim

unudar” pyesi, “Qızlar bulağı”, Tahir Əkbərin solist, xor, tar, balaban və orkestr üçün “El oğlu, hay ver” kompozisiyası, Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün “Qarabağ haqqında ballada”, Ceyhun Allahverdiyevin tar, kamança, balaban, nağara və kamera orkestri üçün “Naznazı-Kapriccio”, “Turacı” rəqsləri, tar, kamança və kamera orkestri üçün “Skerso”, Həmid Vəkilovun tar üçün “Şıdırğı” və “Cılğın” rəqsləri, Kamal Əhmədovun tar ilə fortepiano üçün “Sonata”, Yaşar Xəlilovun “Sözsüz mahnı”, Adilə Yusifovanın “Alov” fantaziyası, Pikə Axundovanın “Sonata” və “Konsert pyesi”, Novruz Aydınirinin “Qələbə marşı”, tar və f-no üçün “Ballada” əsərləri diqqətəlayiqdir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Birinci fantaziya”, Səid Rüstəmovun “Sevinc rəqsi”, “Azərbaycan süitəsi”, Cahangir Cahangirovun “Misir lövhələri”, Adil Gərayın “Şahnazsayağı”, “Baxçakürd”, “Səfikürd”, “Gülüstan”, Süleyman Ələsgərovun “Sonatina”, “Sözsüz mahnılar”, Vasif Adıgözəlovun “Lirik rəqs”, Həsən Rzayevin “Çahargah”, “Skerso”, “Rəqs-tokkata”, Dadaş Dadaşovun “Sonata”sında tara geniş yer ayrılıb.

Azərbaycan xalq və peşəkar musiqisi tarsız çətin ki, bugünkü yüksək səviyyəsinə çata bilərdi. Məhz tar və onunla sıx bağlı olan muğam sənəti vasitəsilə dünya Azərbaycan xalq musiqisinin mahiyyətinə və spesifikasına bələd olmuşdur.

Məlum olduğu kimi, orta əsrlərdə ud bütün çalğı alətlərinin “şahı” sayılırdı. Eyni epiteti çəkinmədən bizim zamanımızda Azərbaycanlılar öz tarına da şamil edirlər. Tar haqlı olaraq Azərbaycanın milli simvollarından biri hesab edilir.

SAZ – AZƏRBAYCAN AŞIQLARININ AYRILMAZ ALƏTİDİR

Saz – Azərbaycan xalqının ən sevimli simli-mizrablı çalğı alətlərindən biridir. Onda əsasən, qopuzun müşayiəti ilə oxuyub-çalan ozanların ənənələrini davam etdirən aşıqlar çalır [52].

Aşiq sənətinin türkdilli və başqa xalqlar arasında geniş yayıldığına görə saz Qafqaz, İran, Əfqanıstan, Suriya, Türkiyə və Balkanları əhatə edən geniş ərazidə eyni adla tanınan, çox az rast gələn alətlərdən biridir. Türkiyədə bu aləti “bağlama” da adlandırırlar [70].

Orta əsrlərdə “saz” sözü əksər hallarda, ümumiyyətlə, çalğı alətlərini qeyd etmək üçün istifadə edilirdi. Bu mənə indi də Türkiyədə saxlanır [69]. Sonralar bu sözlə aşıqların çaldığı alət adlanmağa başladı. “Saz” sözünün başqa mənası – yaxşı, yəni “köklənmiş”, “sazlanmış” vəziyyətdə olan deməkdir.

Orta əsr klassik Azərbaycan poeziyasında saz çalğı alətinin adının çəkilməsi geniş yer alıb. Müxtəlif əsərlərdə sazın səslənməsi, quruluşu və növləri haqqında söhbət açılır. Məsələn, Xaqani Şirvani birsimli saz, Nizami Gəncəvi isə cürə-sazın adını çəkir. Şah İsmayıl Xətai şeirlərinin birində sazı belə tərənnüm edir:

*Bir gün ələ almaz olsam mən sazım,
Ərşə dirək-dirək çıxar mənim avazım.
Dörd iş vardır hər qarındaşa lazım:
Bir elm, bir kəlam, bir nəfəs, bir saz.*

Çoxsaylı dəlillərə görə, əvvəllər sazlar kiçik olmuşlar. Onlara at quyruğu tükündən və ya ipək sapından üç sim bağlanıb.

Aşiq poeziyasının yeni formalarının yaranması və muğamların təsiri sazın texniki və bədii imkanlarının təkmilləşməsinə tələb edirdi. Bu çanağın ölçüsünün böyüdülməsinə, qolun uzunluğunun, sim və pərdələrin sayının artırılmasına səbəb olmuşdur. Sazın səs sırasının genişlənməsi bütün məlum aşiq havalarının ifa etməyə imkan vermiş və bununla da sonralar alətin geniş yayılmasını təmin etmişdir.

Müasir sazlar ölçülərinə, sim və pərdələrinin sayına görə fərqlənilir. Böyük ölçülü alətlər (1000-1100 mm-ə qədər uzunluğunda) tavar və ya böyük saz, orta ölçülü alətlər (800-900 mm) – orta saz, kiçikləri isə (540-700 mm) – cürə, qoltuq sazı adlanır. Simlərin sayı tavar sazda – 8-11, orta sazda – 8-9, cürədə – 4-5-dir. İri sazlardan aşıqlar, kiçiklərindən isə orkestr və ansambllarda, həmçinin aşıqlar şagirdlərinə təlim keçərkən istifadə edirlər.

Keçmişdə 1500 mm-dək uzunluğunda, 12 simli daha böyük sazlar – baş tavar və ya ana saz da olmuşdur. Hazırda aşıqlar 9 və ya 11 simli alətləri ana saz adlandırırlar.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri və ansambllarının tərkibinə uzunluğu 800 mm-ə qədər, 5-6 simli və 17 pərdəli orta ölçülü sazlar (orkestr sazı) daxildir.

Sazın ağac hissələrinə dərin çanaq (*çömçə, qobul, gövdə*), uzun qol (*bilək*), küp (*beçə, boğaz*), deka (*sinə, döş, qapaq*), aşıxlı (*qulaq, burğu*) kəllə və xərək aiddir.



Saz. Saz. Caz.



Çanaq payızda kəsilmiş və 2-3 ay saxlanılan tut ağacından hazırlanır; uzunluğu 450-500 mm, eni 300-450 mm və dərinliyi 200-300 mm-dir. Bir qisim sazlarda gövdənin aşağı konturu qabarıq görünür (*qarpızı*), başqalarında isə bir qədər yastılanmış olur (*yemişi*). Dövrümüzdə gövdəsinin formasına görə yuxarıda adları çəkilən növlər arasında orta vəziyyət tutan Tovuz sazi (hazırlanma yerinə görə adlandırılıb) daha geniş yayılıb.

Əvvəllər, kötüyü xarici və daxili tərəfdən yonub, ona gövdənin formasını verirdilər (məşhur Aşıq Ələsgərin sazi belə idi). Sonralar yaxşı səslənməsi və hazırlanmasını asanlaşdırmaq üçün gövdəni 420-450 mm uzunluğunda ağac dilimlərdən (*buğum*, *qabırğa*, *yarpaq*) hazırlamağa başladılar. Dilimlərin sayı 5-11 arasında dəyişir, çox vaxt – 9 olur.

650-700 m uzunluğunda olan qol, bir qayda olaraq, qoz ağacından düzəldilir. Alətin yaxşı səslənməsi üçün, bəzən qolu dəyişdirərək içiboş edirlər. Belə sazlar *xakəbənd* adlanır. Qol üst tərəfdən kəsilir içərisi yonulur, ora bir neçə qırma salınır, sonra üz əvvəlki yerinə yapışdırılır. Qolun bilavasitə davamı olan, 120 m uzunluğunda kəllədə simlərin sayından asılı olaraq aşıxlar üçün dəliklər (*gözlər*) açılır.

Küp tut, ərik və ya qoz ağacından 90-120 mm uzunluğunda hazırlanır. Ona çanaq və qol bərkidilir.

Alətin dekası üçün 3-4 mm qalınlığında tut və ya palıd ağacı mişarlanır və hamarlanır. Dekanın orta hissəsi yatmasın deyə, od üzərində qarsalanır. Sazın yaxşı və güclü səslənməsi üçün dekada simlərin altında 5-6 rezonator dəlikləri (*səslilər*) açılır.

Aşıxlar qoz, ərik, armud və ya fıstıq ağacından hazırlanır və sazın kəllə hissəsində qolun üst və yan tərəflərində açılan “göz”lərə taxılır.

Dekanın aşağı tərəfindən dörd barmaq məsafədə (təxminən 70-80 mm) erik və ya armud ağacından ayaq xərək, qolda isə aşıxlara yaxın buğa və ya camış buynuzundan alçaq baş xərək yerləşdirilir.

Çanağın arxa hissəsində simlərin aşağı uclarını bərkitmək üçün sümük, metal və ya ağacdan olan lövhə (*ayaq, daraq*) pərçim edilir.

Qola qoyunun acı bağırsağından (*kiriş*) hazırlanan pərdələr bağlanır. İndi bağırsağ pərdələr kapron sapla əvəz edilib. Əvvəllər aşıq sazlarının çoxunda səkkiz pərdə olurdu. 11 pərdə ilə bütün aşıq havalarını çalmaq mümkün idi. Hazırda onların sayı adətən 16-17 olur. Hər bir pərdə nəsil-dən-nəslə keçən, onların qoldakı yerlərini, sazın səsdüzümünü, səs yüksəkliyini səciyyələndirən adlara malikdir (*baş, orta, şah, divani, bayatı, beçə* və s. pərdələr). Həm də müxtəlif aşıq regionlarında pərdələrin adları fərqlənə bilərdi.

Aşıq sazında 8-9 və ya 11 sim (*tel*) vardır, lakin əksər hallarda 9 simli sazlardan istifadə edilir. Nazik simlər eyni qalınlığa malikdirlər, polad və gümüş xəlitəsindən hazırlanır. Doqquz simli sazda üç aşağı və bir yuxarı simin ucları üst aşıxlara, üç orta və iki yuxarı siminki isə yan aşıxlara sarınır.

Sazı giləs və ya albalı ağacı qabığından hazırlanan mizrabla (*təzənə*) çalınır. Təzənə tutan sağ əlin simlər və sol əlin qol boyu pərdələr üzərində sərbəst hərəkəti, ifaçının yorulmamağı üçün, küp və çanağın arxa yan tərəfindəki qarmaqlara bağlanan və çiyinə keçirilən qayış (*qaytan, aşırma*) vasitəsilə saz sinədə saxlanır.

Əksər hallarda çanaq, qol, küp, üz taxtasının kənarları və aşıqların baş tərəfləri sədəf (*sırğa-sədəf*), şirmayı və sümükdən olan "*çilik*", "*aypara*", "*daraq*", "*dırnaq*", "*pitik*", "*paxlava*", "*zəncirvari*", "*buta*", "*dama*", "*çidaburnu*" adları ilə tanınan müəyyən həndəsi formalı naxışlarla bəzədilir.

Sazı, adətən baş tərəfdən nazik iplə çəkilib bağlanan tünd parçadan tikilmiş örtüdə (*köynək*) saxlayırlar.

Çalğı zamanı saz üfqi vəziyyətdə saxlanılır, çanağı sinənin yuxarı hissəsinə sıxılaraq sol əllə və çiyindən arxaya aşırılan qayışla tutulur. Sağ əlin şəhadət və baş barmaqların ucları arasında yerləşən təzənə çanaq üzərində simlərə vurulur, sol əlin barmaqları (şəhadət, orta və üzük) isə sazın qolu boyu hərəkət edərək simləri pərdələrə sıxır. Aşıq ayaq üstə oxuyur və özünü sazda müşayiət edir.

Simlər unison köklənən üç qrupda birləşirlər: a) 3+2+3; b) 3+3+3 c) 4+3+4. Buna görə aləti adətən *üç telli saz* adlandırırlar. Registrə görə 3-4 aşağı simlər (*ayaq, barmaq, əlaltı, danışan*) zillər, 2-3 orta, ara simlər – bəmlər (*pəstlər*), 3-4 yuxarı, üst burdon simlər isə – dəmlər (*zü tutan, orta zillər*) adlanır.

Dəmsaz (pedal) rolunu oynayan dəm simlər unison köklənir və ucalığına görə zil simlərlə müqayisədə bir az aşağıdır. Həmişə açıq qalan orta – ni-

zamlayıcı bəm simlər səs ucalığına görə ən aşağıdır. Onlar dəm simlərlə birgə müşayiətçi rolunu oynayaraq, unison, oktava və ya kvarta-kvinta münasibətində köklənilir; ayaq və üst simlərdən fərqli olaraq səslənmə ucalığı dəyişir.

Sazların köklənməsinin 7 növü vardır (*ana kök, dilqəmi, ürfanı, ayaq divanı* və b.). Zil və dəm simlərin kökü bütün köklənmə növlərində daimidir. Müvafiq olaraq birinci oktavanın “do” və kiçik oktavanın “si bemol” səslərinə köklənir. Bəm simlərinin kökü ifa olunan havanın lad-harmoniya xüsusiyyətindən asılı olaraq dəyişir. Onlar zil və dəm simlərə görə adətən kvinta-kvarta intervalında köklənir, yəni kiçik oktavanın “fa” səsinə uyğun gəlir. Bu, sazın əsas köküdür (*ana kök*).

Aşiq başqa cür köklənən bəm simlərdən istifadə edərək, kökü dəyişməyən dəm simlərlə onların həmahəngliyinin müxtəlifliyinə nail olur. Bundan əlavə, aşıqlar melodik qrup simlərindən məharətlə istifadə edirlər; barmaqları ilə pərdəyə yalnız bir, iki və ya üç sim sıxılır və bununla melodik xətti tremolo ilə təzənəni bir qrup simlərin üzərində yuxarıdan aşağı və əksinə aşağıdan yuxarı vurmaqla, ya da dinamikliklə ayırırlar. Beləliklə, aşıqlar arabir dördsəsli həmahəngliyə və dinamik çalarların geniş spektrinə nail olurlar.

Təzənəni bütün simlərin üzərində yuxarıdan aşağı və aşağıdan yuxarı cıncıldatmaqla alınan ştrixdən tez-tez istifadə edilir. Çox vaxt növbə ilə təzənə yuxarıdan aşağı bütün simlərə və müəyyən bir qrup simlərə vurulur. Çıxış zamanı aşıqlar nüansların və müəyyən tembr effektlərinin alınması üçün həmçinin sol əlin barmaqlarından tez-tez istifadə edirlər (*basma, sürtmə, vurma* və s.). Çalğı zamanı melodik simlərin barmaqlarla (şəhadət, orta və üzük) pərdəyə sıxılmasından, barmağın yuxarı və aşağı cəld hərəkətindən alınan *titrəmə*, dekaya *çirtiq* vurulması, həmçinin barmaqların qolda və xərəkdə, dekanın mərkəzində simlərə asta vurulması, alətin sinə üzərində bir neçə dəfə aşağı və yuxarı silkələnməsi tətbiq edilir. Simlər üzərində üst və alt təzəninin vurulmasının təkrarlanması sazda əsas çalğı üsuludur.

Aşiq sənətində ancaq sazda ifa edilən aşiq havaları (onların sayı 100-dən çoxdur) və xüsusi şeir formalarında (qoşma, gözəlləmə, müxəmməs, divanı, təcnis və s.) aşığın özünün qoşduğu mahnılar vəhdət şəklində birləşirlər. Aşıqların repertuarında dastanlar (qəhrəmanlıq-epik söyləmələr), ustadnamələr (öyüdnəsihət mahnıları), lirik və qəhrəmanlıq mahnıları mühüm yer tutur. Bir-birinə şeir şəklində qılıbənd təklif edən iki, üç və ya dörd aşığın sual-cavab şəklində yarışı – deyişməsi keçirilir.

Sazda həm solo, həm də aşiq ansambllarında çalırırlar. Çox vaxt aşiq havacatının bütün gözəlliklərini parlaq və incəliklə əks etdirən ustad aşıqlar tərəfindən havaların instrumental variantları da ifa edilir.



Əməkdar mədəniyyət işçisi **Ədalət Nəşibov.**
Honored Worker of Culture **Adalat Nəşibov.**
Заслуженный работник культуры **Адалат Нəşибов.**

Qeyd etmək lazımdır ki, muğamla yanaşı, qədim ənənələrə söykənən Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin və müxtəlif istiqamətli şaxələrindən biri olan aşiq sənəti ölkəmizin müxtəlif bölgələrində çoxdan yayılıb. Heç təsadüfi deyildir ki, o YUNESKO-nun bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi şah əsərləri üzrə Reprezentativ siyahısına daxil edilmişdir.

Saz, onun yaranması və inkişafı, quruluş xüsusiyyətləri, ifa təlimi aşiq poeziyası və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri ilə məşğul olan musiqişünas və folklorçuların önəm verdiyi tədqiqat sahəsidir [24,38,42,43,58,63,71]. Bu alət türk dünyasının və onun xalqlarının ruhunu əks etdirən simvolu sayılır. Sazı dinləyərkən, onun hədsiz dərəcədə həzin və cingiltili səslənməsinə valeh olmamaq mümkünsüzdür.

Sazın müşayiəti ilə aşiq havaları çalınan zamanı ifaçının daxili aləmi, hissləri, emosional durumu, eləcə də həmahəngliyə və ritminə görə müxtəlif səciyyəli melodiyları çatdırmaq bacarığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onlar həmişə tam bütövlük yaratmalıdırlar. Yalnız bu halda aşığın sazda solo çalğısı əsl ifaçılıq məharəti səviyyəsinə çatır.

Aşiq sənəti ilə yaxından tanışlıq dahi Üzeyir Hacıbəylinin skripka, violonçel və fortepiano üçün “Aşıqsayağı”nın bəstələnməsinə stimül olmuşdur. Aşiq havaları aşağıdakı əsərlərə də keçmişdir:

Aqşin Əlizadənin kamera orkestri üçün “Aşıqsayağı” pyesi və “Beşinci simfoniya”sı;

Rəşid Əfəndiyevin saz, fortepiano və zərb alətləri üçün aşiq melodiyları mövzularında “Pyes” silsiləsi;

Cahangir Cahangirovun “Aşıq Alı” kantatası;

Rəşid Şəfəqin saz, solist və uşaq xoru üçün “Aşıq Alı baba” mahnı-səhnəciyi;

Tahir Əkbərin saz, solist, tar, kamança və orkestr üçün “Azərbaycan” poema-dastanı;

Aydın Əzimovun səs, saz, tar və ud üçün “Ozan səsi” vokal silsiləsi;

Elnarə Dadaşovanın saz və xor üçün “Alqış qeyrətinə” himni.

Bu əsərlərdə sazdan aparıcı alət kimi istifadə edilmişdir.

Süleyman Ələsgərovun saz, müğənni və orkestr üçün “Aşıqvarı” süitasında sazın bədii və texniki imkanları yaxşı açılır. Cavanşir Quliyev saz və alt üçün “Sonata”, saz və nəfəs alətləri kvarteti üçün “Sonatina”, fleyta, violonçel və saz üçün “Karvan” triosu bəstələmişdir.

Səid Rüstəmovun “Azərbaycan” süitası (1-ci hissə), Cahangir Cahangirovun “Misir lövhələri” (3-cü hissə), Hacı Xanməmmədovun “Bayram süitası”nda (1-ci hissə) saz əsas melodik xətti aparır, nəfəs alətləri ilə (balaban və tütək) birləşərək dinləyicilərdə yaxşı təəssürat yaradır.

Sazın səsi Azərbaycan musiqisinin müqayisə edilməz dərəcədə bütün gözəlliklərini çatdıraraq, cəngavərlik ruhu yüksəldir, toy şənliklərini bəzəyir, insanları ürəkləndirir, şadlığa çağırır, mənəvi cəhətcə yüksəldir.

ALƏTLƏRİN ƏN AHƏNGLİSİ

Qədim Azərbaycan simli-kamanlı musiqi aləti olan **kamança** son dərəcə incə, yumşaq və məftunedici səslənməyə malikdir. Onun səsi dinləyicini heyran edir, düşüncəyə daldırır. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli kamançanı Azərbaycan çalğı alətlərindən ən melodiklisi saymışdır [37].

Kamança adıyla bu alət Qafqaz, İran və Əfqanıstanda məlumdur. Misirdə eyni alət “kamanqa”, Türkiyədə – “ıklığ”, Mərkəzi Asiyada – “qıjək” adlanır. Maraqlıdır ki, Türkiyədə “kamança” adıyla başqa yaylı alət məlumdur, Mərkəzi Asiyada isə qıjəkdə çalğı üçün istifadə olunan kaman “kamança” və ya xud, Azərbaycanda olduğu kimi, orada da “kaman” adlandırılır.

Göründüyü kimi, kamançanın arealı Kiçik Asiya, Qafqaz, Yaxın Şərq və Mərkəzi Asiyanı əhatə edir.

Alətin adı yayı (döyüş və ovçu) bildiren “kaman” sözündən, “ça” sonluğu isə “çal”dan törəmədir, yəni alətin yayla çalınmasına işarə edilir.

Tədqiqatçılar hesab edirlər ki, kamanlı alətlər mizrabla çalınan alətlər əsasında yaranıb. Onları çalmaq üçün barmaq və ya mizrab əvəzinə, ucları heyvan vətəri, ya da at tükü ilə çəkilib bağlanan mildən istifadə edilirdi [61]. Mütəxəssislər kamanlı alətlərin qədim Hind və ya Orta Asiya mənşəlili olması fikrini hallandırırırlar [13].

Kamança əvvəlcə təksimli olub, nisbətən kiçik gövdəyə, uzun qola və uzunsov ucluğa malik idi. Gövdə kudu, hind qozunun qabığı və ya oyulan ağacdən hazırlanırdı və onun açıq tərəfinə ilan dərisi çəkilirdi. Orta əsr ədəbiyyatı təsdiq edir ki, kamança və qijək eyni vaxtda mövcud idi, müqayisədə, adətən, üstünlük birinciyə verilirdi [56].

Orta əsrlərdə kamançanın Azərbaycan ərazisində yayılması haqqında poeziya klassikləri Xaqani Şirvani, Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli, Fə dai Təbrizi, Rükəddin Məsud Məsihinin əsrlərindən, habelə Ağa Mirək, Mir Seyid Əli və başqa Azərbaycan rəssamlarının kitab miniatürlərindən bilmək olur. Görkəmli musiqişünas Əbdülqadir Marağainin məlumatına görə alətin iki siminin hazırlanmasında at quyruğu tükündən və ya daha yaxşı səsəlməni təmin edən ipək sapından istifadə edilirdi. Gövdəyə buğanın ürək pərdəsi çəkilirdi. Simlər adətən kvarta nisbətində köklənirdi, lakin ifa olunan melodiya lardan asılı olaraq başqa köklərdən də istifadə edilirdi [56].

Alman təbiətşünası, həkim və səyyahı Engelbert Kempfer simli-kamanlı alətlər sırasında tembrinin gözəlliyinə görə birinci yerə kamançanı qoymuşdur. Onun təsvirinə görə, kamançanın at quyruğu tükündən olan kamanla səsləndirilən üç, bəzən dörd simi var idi. Alətin aşağı hissəsi – bir yarım əl içi uzunluğunda dəmir ucluğu yerə qoyulurdu. Kamançanın girdə gövdəsinin diametri ovuc boyda idi və üzünə dəri membran çəkilirdi, onun üzərinə isə dəri “körpücük” (yəni xərək) qoyulurdu.

XX əsrin əvvəllərinə kimi Azərbaycanda əsasən üçsimli kamança istifadə edilirdi. Simlər qoyun və ya iribuynuzlu heyvanın bağırsağından hazırlanırdı. Amma, muzey kolleksiyalarına əsasən [2], bu dövrdə dörd, beş, hətta altı simli kamançalar da olmuşdur. Həmçinin gövdəsinin alt tərəfi, üzü kimi yastı olan, ona dəri çəkilən alətlər də var idi. Qeyd etmək lazımdır ki, kamançanın qədim nümunələrində ucluğu indikilərə görə təxminən iki dəfə uzun idi [4].

Müasir kamançanın əsas hissələrinə: mərkəzə doğru bir qədər sivriləşən kürəşəkilli çanaq, girdə qol, aşxılları olan fiqurlu kəllə və düz metal mil aiddir. Alətin ümumi uzunluğu 700-800 mm-ə çatır.



**Каманча.
Kamancha.
Кяманча.**



Çanağın açıq hissəsinin diametri 100-110 mm, dairəsinin diametri 180-220 mm, dərinliyi isə 175 mm təşkil edir. O əsasən qoz ağacından hazırlanır. Çanağın açıq üzünə naqqa balığının döş hissəsinin dərisi və ya mal ürəyinin pərdəsi çəkilir. Deka üzərinə qola yaxın, simlərə görə çəp vəziyyətdə 50-60 mm uzunluğunda və 10-14 mm hündürlükdə qövsvarı, qoz ağacından hazırlanan xərək qoyulur. Xərəyin belə yerləşməsi həm zil, həm də bəm registrlərdə daha güclü və təmiz səsin alınmasını təmin edir.

Uzunluğu 450 mm olan pərdəsiz qol tədricən aşağı tərəfə nazikləşir. Qolun üzlüyü buynuz lövhəcikdən düzəldilir.

Qolun çanağa bərkidilməsi üçün onun aşağı ucuna kamançanın ümumi uzunluğunun yarısına bərabər, çanağın içərisindən keçən metal mil geydirilir. Milin xaricə çıxan ucuna 110-120 mm uzunluğunda aşağıya doğru nazikləşən kürəşəkilli qalın hissə ilə qurtaran ayaq (*şiş*) burulub taxılır. Qol yuxarı tərəfdə içi oyulmuş fiqurlu başlıqlı (*tac*) qutu şəklində kəlləyə keçir. Kəllənin yan tərəfində açılan dəliklərə qoz ağacından düzəldilən kürə və ya piramidaşəkilli aşıxlar keçirilir.

Kamançanın dörd polad simi vardır, onlardan 3-cü və 4-cü bəm simlər mis və bürünc tellə sarınır. Bəzən ikinci polad sim yumşaq səslənsin deyə, bağırsağ simlə əvəz olunur. Simlər dekada yerləşən xərəyə və qolun yuxarısındakı sümükdən hazırlanan üst xərəyə söykənir. Onların bir ucu aşıxlara sarınır, digər ucu isə ilgək kimi şişin yuxarı hissəsinə bərkidilən metal xərəyin qarmaqlarına keçirilir.

Alətdə səslər zoğal ağacından hazırlanan 550-590 mm uzunluğunda və diametri 10 mm-ə çatan əyilmiş (əvvəllər) və düz çubuq şəklində olan kamanla

hasil olur. Çubuğun uclarına sərbəst taxılan dəmir bəndli giliz şəklində metal borucuqlar və qayış vasitəsilə 160-180 at quyruğunun tükündən ibarət dəst bağlanır.

Çalğıcı oturaraq aləti şaquli vəziyyətdə, sol dizi üstündə saxlayaraq çalır. Kaman çubuğunun aşağı hissəsi sağ əlin baş və şəhadət barmaqları ilə yüngül sıxılır. Kaman tükünün dartılması çubuq və tük dəsti arasında saxlanılan orta və üzük barmaqlarla qayışın basılması ilə nizamlanır.

Bir qayda olaraq, kaman simlər üzərində qolun aşağı ucu ilə xərək arasında olan məsafənin ortasına uyğun gələn sahədə hərəkət etdirilir. Kaman qola yaxın yerdə simlər üzərində aparılırsa çox yumşaq səslər alınır. Kamançada kamanın simlər üzərində hərəkət etdirilmə texnikası violonçəldən onunla fərqlənir ki, çalğıcı aləti sol əllə kamanın hərəkət müstəvisinə döndərir.

Kamançanın surdina ilə təchiz edilməsi cəhdi müsbət nəticə verməyib, ona görə də simlərin səslənməsini yumşaltmaq üçün xərəkdən aşağı simlər və deka arasında bərk bükülmüş kağız, parça və ya rezindən istifadə edilir. Çalğıda sol əlin dörd barmağı iştirak edir. Çalğıdan sonra ucluq açılır və alətlə birlikdə qılafa və ya köynəyə qoyulur.

Çox vaxt çanaq (xüsusən onun üst hissəsi), qol, kəllə və aşıxlar sədəf, sümük, mis məftil və qızıl güləbətindən ibarət inkrustasiya ilə bəzədilir.

Alətin simləri kvarta-kvinta intervalında köklənir. Lakin muğamların solo və vokal-instrumental ifaçılığında ikinci, üçüncü və dördüncü simlər çalınan əsərin lad əsasına uyğun köklənir, birinci sim isə dəyişməz qalır.

Kamançanın diapazonu kiçik oktavanın “Iya” səmindən üçüncü oktavanın “Iya” səsinə qədərdir. Bəm – xırıltılı, tutqun registr 4-cü və 3-cü, orta – yumşaq, aydın, məxməri registr – 2-ci, zil – incə, cingiltili registr 1-ci simdə alınır. Ən güclü səslənən, aydın tembrli orta registr daha çox işlədilir.

Kamançada çalarkən, adətən, kaman və barmaq ştrixlərinin müxtəlif kombinasiyalarından istifadə edilir. Onların bir-birlərini əvəz etməsi və qarşılıqlı əlaqəsi əsərin məzmunu və emosional nizamı ilə diktə edilərək, ifaçının məharətinə və bədii zövqünə görə seçilir.

Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında ən ahəngdar alətdir. O melizminə, dinamikasına və nüanslarına görə tar kimi mükəmməl alətdən geri qalmır, hətta onu kantilenada üstələyir. Təsadüfə deyil ki, Azərbaycan xalq ifaçılığında müxtəlif dinamik çalarlarını əks etdirən çoxsaylı terminlər və epitetlər məhz bu alətə görə tərtib edilib.

Kamançaçının ifaçılıq məharəti instrumental muğamların solo çalğısında (xüsusən “Şüştər”, “Şur” və “Bayatı-Şiraz”) özünü daha parlaq büruzə verir. Məhz burada kamançaya xas olan bütün ştrixlər və barmaqlar, eləcə də gizli

ikisəslilik, aramsız səsi uzanan açıq simlər istifadə edilir. Onun səslənməsinin xanəndənin vokal xəttinə yaxınlığı, kamançaçının xanəndə ilə yanaşı, tarzəni də müşayiət etməsi sazəndə ansamblında xüsusilə duyulur. O, vaxtaşırı aparıcı alət ifaçısı kimi tarın funksiyasını öz üzərinə götürür və ya tarzəndən azca sonra melodiyanı ifa etməyə başlayır. Epizodlarda kamançaçı çox vaxt imitasiya tətbiq edir, yəni əgər tarzən xanəndəni yamsılayırsa, kamançaçı da tarzəni təqlid edir. Bu halda sanki üçsəslü kanonik imitasiya yaranır. Əbəs yerə kamançanı “tarın həmsöhbəti” adlandırmırlar.

Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin fonotekasında və Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində kamançanın müşayiəti ilə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasında “Mənsuriyyə” zərbli muğamın səsyazması saxlanılır.



Azərbaycanın xalq artisti **Habil Əliyev.**
 People's Artist of Azerbaijan **Habil Aliyev.**
 Народный артист Азербайджана **Габиль Алиев.**

Kamança repertuarında, muğamlardan əlavə, xalq mahnılarının, rəqs və pyeslərin instrumental variantları böyük yer tutur.

Keçən əsrin ikinci yarısından başlayaraq, kamança da, tar kimi, solo və müşayiətedici alət olaraq xalq çalğı alətləri orkestrlərinin və müxtəlif ansamblarının tərkibində aparıcı alətlərdən birinə çevrilib. Kamança solo ifadə estrada səhnəsində də səslənir. Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Habil Əliyev çox vaxt balaban və qavalın müşayiəti ilə çıxış edirdi. Ən çox məhz bu mahir ifaçıya görə dünya nəinki Azərbaycan xalq musiqisinin gözəlliyini bilib, habelə alətin qeyri-adi imkanları ilə tanış olubdur.

Kamança Azərbaycanın müasir peşəkar musiqisinin inkişafında da mühüm rol oynayır. Alətin texniki imkanlarını nəzərə alaraq, Azərbaycan bəstəkarları

çoxlu əsərlər yazmışlar. Bunlara Ramiz Mirişli, Zakir Bağırov, Haçı Xanməmmədov, Tofiq Bakıxanov və Vüqar Camalzadənin kamança və simfonik orkestr üçün konsertləri, Ədviyyə Rəhmətovanın kamança və kamera orkestri üçün iki konserti, kamança və xalq çalğı alətləri orkestr üçün Süleyman Ələsgərovun “Skerso”, “Tarantella”, “Rəqs süitasi” və Səid Rüstəmovun “Melodik etüdlər”i, Məmməd Cavadovun “Konsertino”, Nazim Quliyevin “Pyes” və Vasif Allahverdiyevin kamança və kamera orkestri üçün kompozisiyaları aid etmək olar.

Dadaş Dadaşovun kamança və fortepiano üçün “Əlvan naxışlar” kapriçiosu, Sərdar Fərəcovun kamança üçün “Pyeslər”i, Oqtay Rəcəbov, İlham Abdullayevin kamança və fortepiano üçün “Pyeslər”i, Ədviyyə Rəhmətovanın kamança, qanun və simfonik orkestr üçün “İkili konsert”i, Nazim Quliyevin “Ədalətsiz kaman” poeması, Ramiz Zöhrabovun kamança və fortepiano üçün “Monoloq”u, Elnarə Dadaşovanın “Pyesi” maraq doğururlar.

Şübhə yoxdur ki, Azərbaycan bəstəkarları bundan sonra da bu füsunkar səsləli alət üçün yeni-yeni əsərlər yazacaq və öz pərəstişkarlarını sevindirəcəklər.

DİNLƏYİCİNİ MƏFTUN EDƏN ÇALĞI ALƏTİ

Şərq çalğı alətləri sırasında **ud** çox maraqlı, uzun əsrlik tarixə malikdir. Bunu, xüsusilə, arxeoloji tapıntılar və əlyazmalar təsdiq edir. Belə ki, qədim Səmərqənd – Əfrasiyab şəhərinin terrakotalarına (əksəriyyəti b.e.ə. I – b.e. III əsrlərinə aid edilən, arxadan yastı, üz tərəfdən isə relyefli olan 9-10 sm hündürlüyündə bişirilmiş heykəlciklər) görə Soğdiana sakinlərinin istifadə etdikləri sevimli çalğı aləti, qısa qola keçən və geriyyə əyilmiş kəllə ilə qurtaran, iri gövdəyə malik idi [83], yəni müasir udə çox oxşayırdı.

Erkən orta əsrin görkəmli musiqi nəzəriyyəçiləri Yəhya ibn-əl-Münəcim (855-917) “Risalə fi’l musiqi”də (“Musiqi haqqında risalə”) və Əbu Nəsr Məhəmməd əl-Fərəbi (873-950) “Kitabül-musiqi əl-Kəbir” (“Musiqi haqqında böyük kitab”) əsərində müvafiq pilləsində (pərdəsində) bu və ya digər səs alınan dördsimli (üçər *bəm*, qoşa *məsləs*, tək *məsnə* və zir) udu təsvir edirlər. Açıq sim *mütləq* adlanırdı. Pərdələri qeyd etmək üçün barmaqların adlarından istifadə edilirdi (şəhadət – *səbbabə*, orta – *vosta*, üzük – *binsir*, çeçələ – *xinsir*). Lakin, qeyd etmək lazımdır ki, daha tam, kamil səsdüzümünə nail olmaq üçün müğənni və musiqiçi Ziryab (789-857, əsl adı Əli ibn-Nəfadir) Fərəbidən

xeyli əvvəl dördüncü simdən bir kvarta yüksək səslənən beşinci “*hədd*” (kəskin) simini qoşmuş, səsə incəlik və yüngüllük vermək üçün taxta mizrabı qartal lələylə əvəz etmişdi [21]. VIII əsrdə Mənsur Zəlzəl udun səsdüzümündə “*zəlzəl vostaı*” adlandırılan yeni pərdə bağlayır və udun xüsusi formasını icad edir [76]. Lakin Fərabinin dövründə və sonralar – XIII əsrə qədər ud əsasən dördsimli idi, beşimli ud isə hələ geniş yayılmamışdı.

Müasirlərinin təsdiqinə görə, Azərbaycan musiqişünası Səfiəddin Urməvi təkcə musiqi notlarının hərf və rəqəmlərlə göstərildiyi mükəmməl tabulaturanın yaradıcısı deyil, həm də çox mahir udçalan olmuşdur. Onun məşhur “*Kitabül-Ədvar*” (“*Dairələr kitabı*”) əsərinin 7-ci fəslə udə həsr olunub və alətin təmsalında musiqinin nəzəri – praktiki məsələləri: səsin mahiyyəti, pərdələr, səsdüzümü sistemləri, intervallar, ritmlər, kompozisiyalar, ifaçılıq məharəti nəzərdən keçirilir. Bu risalənin 1333-1334-cü illərə aid əlyazmasında (Oksford, Bodlean kitabxanası) beş qoşa simi, qısa qolu və yeddi pərdəsi olan udun şəklə verilir [35]. Musiqişünasın digər – “*Şərəfiyyə*” risaləsində ud ən mükəmməl musiqi alətlərinə aid edilir. Alətin simlərinin kvarta nisbətində köklənməsi vurğulanır, onlarda pozisiyalar nəzərdən keçirilir.

Ud orta əsr Azərbaycan şairlərinin sevimli alətlərindən idi, əsərlərində onun adını tez-tez çəkirlər. Udun xarici görünüşü, ipək simlərinin səslənmə xüsusiyyətləri haqqında məlumatı Qətran Təbrizi və Nizami Gəncəvinin əsərlərindən almaq mümkündür. Nizami “*Xosrov və Şirin*” poemasında xanəndə və musiqiçi Barbəd və Nəkisanın ustalılıqlarını xüsusi qeyd edir, onlardan birincisi udda, ikincisi isə çəngdə mahir çalırıldı.

Udun adı Azərbaycan poeziyasının başqa klassiklərinin – Məhsəti Gəncəvi, Əhvədi Marağai, Əssar Təbrizi, Qazi Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimi, Cahənşah Həqiqi, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Füzuli, Fə dai Təbrizi, Rükəddin Məsud Məsihinin şeirlərində, eləcə də “*Dastani-Əhməd Hərəmi*”də çəkilir.

XV əsrin ikinci yarısı və XVI əsrin əvvəllərində mövcud olan çalğı alətləri haqqında Azərbaycan poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən olan Həbibə və Kişvərinin ədəbi irsinə əsasən xüsusi fikir yürütmək olar. Onlar da udu təsvir ediblər. Belə bir fakt diqqəti cəlb edir: Həbibinin şeirlərinin birində udun adı digər simli alətlər – şeştay, çəng və bərbətlə yanaşı çəkilir. Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, XV əsrin sonunda artıq “*ud*” və “*bərbət*” adları altında iki müxtəlif alət mövcud idi. Bunu xüsusi olaraq ona görə qeyd edirik ki, müasir tədqiqatçılar orta əsr mənbələrinə istinad edərək bərbət, ud və rudun eyni alətin müxtəlif adları olduğunu vurğulayırlar. Digər tərəfdən, elmi ədəbiyyatda belə fikir kök salıb ki, bərbət udun sələfidir və ya lyutna tipli, uda yaxın alətin növlərindən biridir [15].

Doğrudan da “ördək döşü” mənasını bildirən “bərbət” termini (bər – döş, bət – ördək; bu ad alətin yan tərəfdən baxdıqda ördəyə oxşamasına görə verilmişdir) “ud” sözünün sinonimi olduğu haqda görkəmli Orta Asiya alimi əl-Xərzəmi hələ X əsrdə yazmışdı [34]. Bu haqda, 1328-ci ildə Məhəmməd ibn Hinduşah Naxçıvaninin tərtib etdiyi “Sihah əl-fars” (“Fars dilinin kamilliyi”) lüğətində də qeyd edilir [14].

Bu məsələnin aydınlaşdırılmasında aşağıdakı faktların əhəmiyyəti də az deyil. Görkəmli Orta Asiya alımı və filosofu Əbu Əli ibn Sina (980-1037) ensiklopedik əsəri olan “Kitab əş-Şəfa”ya daxil edilən musiqi haqqında risaləsində [21] ud tipli aləti təsvir edərkən, əsərin ərəb dilində yazılmasına baxmayaraq, “bərbət” terminini işlədir. Azərbaycanda yaşamış Fəxrəddin Razi (1149-1209) də bərbətin udun simlərinə tam uyğun gələn eyniadlı dörd simindən yazır [83]. Heratlı nəzəriyyəçi əl-Hüseynin (XV əsr) qeyd etdiyi kimi [83], bərbət tipli alətə 5-ci sim əlavə etdikdən sonra ona artıq ud (ərəbcə yandırıldıqda xoş iy verən ağac adı) deməyə başladılar. İstisna etmək olmaz ki, bu, həm də bərbətin dəri üzünün taxta deka ilə əvəz olunması ilə də bağlı olmuşdur. Görkəmli şair Xaqani Şirvani də, Firdovsinin (935-1020) “Şahnamə” epopeyasındakı kimi, bərbətin ərəbcə adı onun dövründə, əvvəlki əsrlərdə olduğu kimi, çox məşhur olmasına baxmayaraq, heç vaxt “ud” adını çəkmir. Xaqani bərbətin səkkiz (dörd qoşalaşmış) simini xüsusi qeyd edir. Bu, onu təsdiq edir ki, Xaqani və Nizaminin dövrlərində üç və ya dörd qoşasimli bərbətlər çox populyar idilər.

Əbdülqadir Marağai də udu ən kamil çalğı aləti sayırdı. Onun zamanında udun iki – dörd cüt simi olan qədim və beş cüt simli kamil növünün olmasından yazır. Görünür, Əbdülqadir Marağai udi-qədim qeyd edərkən bərbəti nəzərdə tutmuşdu.

Böyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli udu “sirr xəzinəsinin xəzinədarı” adlandırır və onun səsinə ilhama gələrək Uddan “atəşli nəvani” kimi öyrətməsini soruşur, onun “təzə havalara çox diribaş” olmasının səbəbini bilmək istəyir. Ud cavabında deyir:

*Əzzəl günü ki, hazır olub çıxdım araya,
Ondan bəridir düşdü canım zövqü-səfaya.
Bir nəşə, bu zövq aldı təməmə mənə məndən,
Məstlik qapısını sındıraraq çıxdım o gündən.
Heç bilmədim onlar mənə axır nələr etdi,
Onlar mənə neyçün və nədən ötrü düzəltdi.
Məndən deyil, əlbət, bu dogan xəstə fəğanlar,
Ustadıma sor şadlığımı eyləsin izhar [6].*

Bununla nəzərə çatdırır ki, onun simlərindən çıxan “fəğanlar” insanlardan asılıdır. Şair demək istəyir ki, insan musiqi alətindən öz istəyinə uyğun istifadə edə bilər, onda şən və qəmli melodiylar çala bilər. Şairin Udla “söhbətinin” gedişindən görünür ki, o əvvəlki kimi, yenə də ən mükəmməl alətlərdən biri idi.

XVI əsrdə Təbrizdə hazırlanan ud, çəng, kamança, ney və dəfin müşayiəti ilə rəqs və oxuma səhnələri təsvir edilən süjetli bədii tikmə (Budapeşt Dekorativ Sənətlər Muzeyi) də diqqətəlayiqdir [26].

Azərbaycan rəssamları Soltan Məhəmməd (1470-1555), Mirzə Əli (1510-1576) və başqalarının kitab miniatürlərinə əsasən udun gövdəsi armud şəklində və ya dəyirmi formada idi. Geriyə əylən kəllədə simlərin sayına uyğun 10-11 aşix və ya kəllənin bir tərəfində üç aşix aydın görünür. Dekada kəsmə güllərlə bəzədilən rezonator dəliklər yerləşirdi. Ud, xüsusilə də qolu, zəngin bəzədilirdi. Çalğı zamanı baş hissəni bir qədər aşağı əyərək, diz üzərində saxlayırdılar. Aləti ehtimal ki, qartal lələyindən hazırlanan mizrabla çalırtdılar. Bütün şəkillərdə rəssamlar onun qolundakı pərdələri göstərməyiblər. Pərdələrin ərəb ölkələrində, Türkiyə, İran və Azərbaycanda yayılan müasir udlarda, həmçinin Əfrasiyab terrakotalarında, VII-IX əsrlərə aid edilən İran gümüş qablarının üzərindəki təsvirlərdə göstərilməməyi, tədqiqatçıları [83] belə fikrə sövq edir ki, əl-Fərabî, S.Urməvi və b. əsərlərindəki sxem və şəkillərdə udda görünən pərdələr, çox güman ki, musiqinin nəzəri məsələlərinin və müxtəlif ucalıqda səslərin əyani izah edilməsi məqsədilə göstərib.

Udda pərdələrin yoxluğu aydındır, belə ki, bir qayda olaraq, qolu qısa olan simli alətlərin heç birində o olmur. Pərdələr adətən uzun qollu alətlərdə olur, onlar olmadıqda, müvafiq səslərin düzgün çıxarılması çətinləşir.

Orta əsr şairlərin əsərlərinə və miniatürlərinə əsasən ud əksər hallarda saraylarda, əylənmə vaxtları istifadə edilirdi.

Orta Asiya musiqişünası Dərviş Əlinin XVI əsrin ikinci yarısı və XVII əsrin əvvəllərinin musiqi sənətini səciyyələndirən “Risale-yi musiqi”sində [77, 87] ud çalğı alətlərinin “şahı” kimi təsvir edilir, çünki o səs tembrinə və diapazonunun həcminə görə, zamanının bütün simli alətlərindən ən mükəmməli idi. Onun artıq qoşa köklənən 6 ipək simi (*zir, məsna, misləs, bəm, hədd və müxtəlif*) var idi və alətin diapazonu bəm səslərə doğru genişlənməmişdi.

Alman alimi və səyyahı Adam Oleari (1603-1671) Şamaxı xanının sarayındakı qəbulda başına çalma qoyub və zolaqlı xalat geymiş musiqiçilərin rəqqasları müşayiət etməsini, sitraya bənzər simli alətlərdə (yəqin ki, qanun və ya santur), rəqqasələr oynayanda isə onların dəf, balaban, nağara və udda çalmalarını göstərir [68].

Anonim Azərbaycan müəllifinin XVIII ikinci yarısının musiqi nəzəriyyəsinin səviyyəsini səciyyələndirən “Ədvar” (“Dairələr”) traktatında [12], alətlərin köklənməsindən bəhs edərək, udun birinci siminin *çahargah*, ikincinin – *rast*, üçüncünün – *İsfahan*, dördüncünün – *düğah*, beşincinin – *hüseyni* pərdəsində köklənməsi məsləhət görülür.

Ərəblərin İspaniyaya gətirdikləri ud hazırda Avropa lyutnyasının sələfi sayılır. O yeni məkanda konstruktiv cəhətcə dəyişikliyə məruz qalıb. Qısaqollu, yəni ilkin formalı ud isə Yaxın Şərq ölkələrində, Qafqazda və Mərkəzi Asiyada geniş yayılıb.

İndi ud (iki növdə – *ərəbi* və *şərqi*) ərəblərin əsas mizrablı alətidir. Həmçinin Türkiyə, Azərbaycan, Ermənistan, İran, Özbəkistan, Tacikistan və Türkmənistanda yayılıb. Qısaqollu lyutnya Çində “pipa” adlanır. Cin salnaməçiləri göstərir ki, ud yadelli alətdir və buraya Qərb aləmindən gətirilib.

Beləliklə, müasir udun əsas hissələrinə qabarıq, armudabənzər gövdə, qısa qol, geriyə əyilmiş aşıxlı kəllə aiddir.



Udlar. Ouds. Уды.

Alətin ümumi uzunluğu 850 mm təşkil edir. Gövdənin uzunluğu 480-500 mm, eni 350-360 mm, dərinliyi 180-200 mm, qolun uzunluğu 195-200 mm, kəllənin uzunluğu isə 215-230 mm-dir. Gövdə 20-yə qədər 3 mm qalınlığında ağac dilimlərindən quraşdırılır və yuxarı ucları küpə bərkidilir. Yan tərəfdən üst dilimlər əlavə olaraq dekaya içəridən bərkidilən kiçik ağac tirciklərə yapışdırılır.

70-80 mm uzunluğunda küpə 35-50 mm enində və 22-30 mm hündürlüyündə qol, onun da yuxarı ucuna kəllə bərkidilir. Kəllənin yuxarı yan tərəfində 6, alt tərəfdə isə 5 aşıx yerləşir. 5 mm qalınlığı olan taxta dekada kəsmə naxışlı 1-3 rezonator dəlikləri açılır. Dekanın aşağı hissəsində uzunluğu 130 mm və hündürlüyü 7 mm olan taxta xərək və simləri saxlayan qın yerləşir.

Üzdən başqa, alətin bütün hissələri qoz, armud və səndəl ağacından hazırlanır. Yastı deka isə küknar və ya şam ağacından düzəldilir.

Adətən udun beş qoşa simi olur. Son zamanlar alətə əlavə tək sim də qoşulur. Birinci və ikinci qoşa simlər bağırsaqdan, qalanları isə metaldandır.

Qeyd edildiyi kimi, qolda pərdələr yoxdur. Alət sümük ucluğu olan lələk şəkilli mizrabla səsləndirilir. Çalğı zamanı ud sinə üzərinə sıxılır, gövdəsinin yan tərəfi isə oturan çalğıçının bükülən dizinə söykənir. İfaçı sol əlin dörd barmağı ilə çalır.

Ud üçün notlar kaman açarında yazılır və yazılışından bir oktava aşağı səslənir. Udun diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın “fa” səsinə qədərdir. Simlər sekunda-kvarta intervalında köklənilir. Udda passajlar, tremolo, qlissando və melodik frazaların ifası mümkündür. Udun mülayim, məxməri səsi müxtəlif muğamların və lirik xalq havalarının solo ifasında onun istifadəsini şərtləndirir.

Ud xalq çalğı alətləri orkestri və ansambllarında əsasən müşayiətçi alət kimi səsləndirilir. Digər alətlərlə birgə onun səslənməsi nəzərə çarpacaq dərəcədə güclənir və bununla da tembr müxtəlifliyi yaranır. Melodik xətt təkrarlandıqda, başqa simli alətlərdən tembrlə kəskin fərqləndiyindən, ud özünəməxsus həmahənglik yaradır. Bu cəhət, Süleyman Ələsgərovun qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Poema” və 14 sayılı “Sözsüz mahnı”da, Firəngiz Əlizadənin “Dərviş” əsərində özünü gözəl bürüzə verir.



Azərbaycanın əməkdar artisti **Yasaf Eyvazov**.
 Honored Artist of Azerbaijan **Yasaf Eyvazov**.
 Заслуженный артист Азербайджана **Ясаф Эйвазов**.

Firəngiz Əlizadə ud və kamera ansamblı üçün “İlğım” (“İpək yolu” seriyasından), Nailə Mirməmmədli isə ud və simfonik orkestr üçün “Konsert” yazmışlar.

Bu alətin Azərbaycanda geniş yayılmasında çox istedadlı tarzən Əhsən Dadaşovun (1924-1976) böyük rolu olub. İndiyə kimi dinləyicilərin yaddaşlarında onun ifasında “Şur” muğamı və “Qaraxal yar” mahnısı qalıb. Bizim zamanımızda Yasəf Eyvazov, Mircavad Cəfərov və Əsgər Ələkbərovun çalğısı gözəl təəssürat bağışlayır.

AZƏRBAYCAN QANUNU

Qanun musiqi alətinin yaranması qədim Misir arfası ilə əlaqələndirilir. Ondan fərqli olaraq, bu alətdə çoxsaylı simlər ağac gövdədə üfüqi vəziyyətdə yerləşirlər.

Qanun Avropa ölkələrində yayılan qusli, simbalı və sitra ilə qohum alət sayılır. Oxşar ada görə güman edilir ki, qanun antik kanondan, yəni onun bir siminə hələ qədimdən əlavə simlər çəkilən monoxorddan əmələ gəlib [74]. Təsədüfi deyil ki, tacik musiqişünası, müğənni və çəng ifaçısı Dərviş Əli (XVI əsrin ikinci yarısı - XVII əsrin birinci yarısı) onu ellin dünyasının irsi hesab edir [77].

Yazılı mənbələr təsdiq edir ki, bizim eradan əvvəl onun yayılma arealı Qədim Misiri, Anadolunu və Mesopotamiyanı əhatə edirdi. Sonra qanun İrana, Qafqaza, Mərkəzi Asiyaya, Pakistana, Hindistana və Çinə miqrasiya edib [69,79].

Qanun orta əsr Azərbaycanında geniş yayılan alətlərdən biri idi. Azərbaycan ədəbiyyatının bir çox klassikləri qanunu tərənnüm edərək, bu alətə xas olan bir sıra spesifik xüsusiyyətlərini sadalayırlar. Belə ki, Nizami Gəncəvi insan şüuruna təsir edən qalın və nazik simlərinin məlahətli səslərini qeyd edir. Məhəmməd Füzuli “Yeddi cam” alleqorik poemasında qanunu “dərdli, incə nəğmə” eşidilən “sirlər sandığı” ilə müqayisə edir, çoxsaylı simlərini nəzərə alaraq məsləhət görür ki, ona heç nə deyilməsin, çünki onun “yüz dili” var.

Orta əsrlərdə qanunun ölçülərinə görə fərqlənən üç növü yayılmışdı: Türkiyə (kiçik), Bağdad (orta) və Misir (iri). Azərbaycan qanunu Türkiyə

və Ərəbistan növlərindən oktavasında 17 pilləni daxil edən səsdüzümü ilə fərqlənirdi [29].

Bu dövrdə yayılan qanunun xarici görünüşü haqqında görkəmli şairlərin əsərlərinin əlyazmalarındakı miniatürlərə görə müəyyən mülahizə irəli sürmək mümkündür. Bir qayada olaraq, onlarda saraylarda hökmdarların şənlikləri əks olunub. Belə miniatürlərdə zərb alətinin müşayiəti ilə simli və nəfəs alətlərində çalan ifaçılar arasında, ayaqlarını çarpazlaşdıraraq dizləri üstündə, gövdəsi müasir şəkildən fərqlənən qanunu saxlayan musiqiçi (əsasən qadın) də görünür. Əgər yuxarıdan baxılsa, onun gövdəsinin forması royalın qapağını xatırladar. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, qanunun konstruksiyası XVII-XVIII əsrlərdən sonra əsaslı dərəcədə dəyişikliyə məruz qalıb. Maraqlıdır ki, 1840-1850-ci illərdə Azərbaycanda olmuş rus rəssamı və qrafiki məşhur “Şamaxı rəqqasələri” akvarelinin müəllifi knyaz Qriqori Qaqarinin (1810-1893) çəkdiyi qanun xarici görünüşünə görə müasir növünə oxşayır.

Dövrümüzdə qanun ərəb ölkələrində ənənəvi ərəb musiqisini ifa etmək üçün populyar alətdir. Bununla yanaşı, bu alət Türkiyə, İran, Azərbaycan, Ermənistan, Özbəkistan və Türkmənistanda, habelə “kanonaki” adla Yunanıstanda geniş yayılıb. Yayılma arealına görə qanun ərəb dünyasının başqa populyar simli aləti olan udu üstələyir. Müxtəlif ölkələrdə istifadə edilən qanunlar xarici görünüşlə oxşarırlar, yalnız simlərinin sayına görə fərqlənirlər.

Qanunun gövdəsi iti bucağı 30° təşkil edən düzbucaqlı trapesiya formasına malikdir. O əsasən çinardan hazırlanan bir-birinə yapışdırılan ağac pərçimlərindən quraşdırılır. Alətin uzunluğu 890-900 mm, eni 380-390 mm, hündürlüyü isə 60 mm-ə çatır.

Qanunun dekasının çox hissəsi ağacdandır. Yaxşı səslənməsi üçün onda bəzəkli səslilər – rezonator dəlikləri açılır. Onun 3-4 bərabər bölmələrə bölünən aşağı hissəsinə nərə, çəpiş və ya qoyun dərisi çəkilir. Dəri membran üzərində, ona üç və ya dörd ayaqcıqları ilə söykənən kiçik xərək, çəp tərəfdə isə böyük xərək yerləşdirilir. Xərəklər və deka üzərindən 24-25 üçər bağırsağ (hazırda onlar kapron saplarla əvəz edilib) sim çəkilir. Əvvəllər nazik simlər ipəkdən, qalınları isə çəpiş, quzu, buzov bağırsaqlarından hazırlanırdı. Simlərin ümumi sayı 72-75 təşkil edir. Gövdənin aşağı hissəsində 7 qalın (diametri 0.9-1.0 mm), yuxarı hissəsində 7 ən nazik (0.6 mm), orta hissədə isə 0.7-0.8 mm qalınlıqda simlər yerləşir. Simlərin bir ucları düzbucaq əmələ gətirən gövdənin yan tərəfində açılan dəliklərdən keçərək, düyünlənir. Düyünlər yan tərəfə geydirilən siyirmə xətkəşlə örtülür. Simlərin digər ucları əvvəlcədən çəp tərəfdə yerləşən payalarda açılan dəliklərdən keçirilərək sarınır. Payalar tunc, mis və ya bürüncdən olan xüsusi açarla burulur. Payalara yaxın, hər bir üçər simin altında tuncdan

hazırlanan iki qatlanan ling yerləşir. Onların vasitəsilə simləri qaldırılıb və ya endirməklə müvafiq səslərin yüksəkliyini yarım ton dəyişdirmək mümkündür. Simlər hər iki əlin şəhadət barmaqlarına geydirilən xüsusi üsküklər altında qoyulan buynuz və ya metal lövhələrdən ibarət olan mizrablarla ilişdirilir. Çalğı zamanı uzun tərəfi çalğıçıya tərəf dizlər üzərinə qoyulur.

Qanun üçün notlar kaman və bas açarlarda yazılır və onlar yazılışından bir ton yuxarı səslənir. Qanunun diapazonu böyük oktavanın “sol” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir. Qanunun tembri olduqca incə və yumşaqdır. Alətin 3.5 oktava həcmində olan diatonik səsdüzümü bəm, orta və zil registrlərə bölünür. Arpecio, akkord və zəif səslənmədə əllərin bütün barmaqları iştirak edir. Qanunda səslərin ucalığını linglərlə dəyişdirmək mümkün olduğu üçün, bütün bemol və diyezli qammaları çalmaq mümkündür.

İfa texnikası arpecio, qlissando, passaj və başqa üsulları istifadə etməyə imkan verir. Sekunda, tersiya, kvarta və kvinta intervallarını götürmək mümkündür. İkili notlar, seksta, septima və oktavalı intervallar tremolo ilə alınır. Oktavadan böyük intervallar, üç və dördsəslilik akkordların çalınması da mümkündür. Alətin texniki imkanları mürəkkəb əsərləri çalmağa imkan verir.

Qanun. Qanun. Канун.



Demək olar ki, XX əsrin 30-cu illərində alətə (bəyəm bir ona qarşı?!) olan saymazlıqdan yaranan yarım əsrlik “susmadan” sonra, bəstəkarlar Süleyman Ələsgərov və Səid Rüstəmovun səyləri nəticəsində qanun 1959-cu ildə Moskvada Azərbaycan Ədəbiyyatı və Mədəniyyəti Dekadasının açılışında iştirak edən dinləyicilər qarşısında yenidən səsləndi. SSRİ Böyük Teatrı səhnəsində qanunda solo Asya Tağıyeva çalırdı. Bundan sonra qanuna olan həvəs çox artıdı. Qanun bütün xalq çalğı alətləri ansambllara, habelə müxtəlif folklor, kamera və estrada ansambllara daxil edildi. Yetişməkdə olan musiqiçilər nəslinin

qanunda çalmalarına fikir verilməyə başladılar. Pioner və məktəblilər sarayında (indiki Tofiq İsmayılov adına Uşaq və Gənc Yaradıcılıq Sarayı) Gülarə Tağıyeva tərəfindən qanunçalan qızların həvəskar ansamblı yaradıldı.



Azərbaycanın Əməkdar artisti **Təranə Əliyeva**.
Honored Artist of Azerbaijan **Tarana Aliyeva**.
Заслуженный артист Азербайджана **Тарана Алиева**.

Sonra istedadlı qanunçalan Təranə Əliyeva Azərbaycan Milli Konservatoriyası məzunlarından – 7 ifaçıdan ibarət “İnci” ansamblını təşkil edir. Onlar yüksək səviyyədə “Bayatı-Şiraz”, “Mahur-hindi” muğamları ilə yanaşı həmçinin xarici ölkə bəstəkarlarının – Eduardo di Kapuanın “O sole mio” (“Mənim günəşim”), Konsuelo Velaskesin “Besame muço” (“Məni möhkəm öp”), Zekinya de Abreunun “Tiko-Tiko” və s. əsərlərini ifa edirlər [29]. Ansambl indi də müvəffəqiyyətlə çıxış edir.

Qanun – əsasən peşəkar ifaçıların alətidir. O xalq çalğı alətləri orkestrləri və ansambllarının tərkibinə daxildir. Orkestrdə solo və müşayiətçi alət kimi ayrıca qrup (4 alətdən az olmamaqla) fəaliyyət göstərir. Qanun xüsusən simli alətlər – saz, ud və tarla qoşalaşanda daha güclü təsir göstərir. Səslənmə xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, çox vaxt qanuna aparıcı alət rolu həvalə edilir.

Cingiltili, parlaq və yumşaq səsləndiyinə görə qanun tez-tez muğamların (əksər hallarda “Bayatı-Şiraz” və “Çahargah”) və xalq mahnılarının solo ifasında istifadə edilir. Professional musiqi nümunələrindən ilk dəfə Zakir Bağirovun iki arfa və qanun üçün “Rapsodiya”sı çalınıb. Azərbaycan bəstəkarları qanun üçün parlaq əsərlər yazmışlar. Məsələn:

Süleyman Ələsgərov. Qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Poema”, “Şalaxo” (əslində “Şələqoy”) rəqs melodiyası;

Kamal Əhmədov. “Rapsodiya;

Dadaş Dadaşov. Qanun və fortepiano üçün “Pyes”, “İthaf” poeması, skerso janrında “Çinarənin sevinci”, qanun və simfonik orkestr üçün “Konsert”;

Oqtay Zülfüqarov. “Ballada”, “Poema”, “Pyes”, “Beşik mahnısı”;

Elnarə Dadaşova. “Pyes”;

İlham Abdullayev. Qanun və fortepiano üçün iki “Pyes” və s. bəstələmişlər.

Qanunun özünəməxsus səslənməsi Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün yazdıqları “Konsert”də xüsusilə nəzərə çarpır.

Qanunun lirik və incə səslənməsi Hacı Xanməmədovun “Arzu rəqsi”, “Yaz süitəsi”, Süleyman Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert”, “Poema”, “Bahar təranələri”, “Sözsüz mahnılar” əsərlərində və “Qarabağ təranələri” rapsodiyasında olduqca yaxşı verilir.

Firəngiz Əlizadənin beynəlxalq musiqi festivallarında Nəsiminin sözlərilə ifa olunan violonçel, skripka və xalq çalğı alətləri üçün “Dərviş” septeti və “Crossing” (“Carpazlaşma”) böyük müvəffəqiyyət qazanıb. Bu əsərlərdə bəstəkar qanundan istifadə etməklə onlara “şərq nəfəsi” verməyə cəhd etmiş və buna da nail olmuşdur. Fərəhli haldır ki, bəstəkar “İntizar” operasının partiturasına qanunu da daxil etmişdir.

İndi qanun sinifləri Azərbaycan Milli Konservatoriyasında və ölkəmizin müxtəlif şəhərlərindəki (Naxçıvan, Gəncə, Sumqayıt, Lənkəran, Şəki, Ağdam, Şuşa) Musiqi kolleclərində fəaliyyət göstəriirlər. Respublikanın Əməkdar artisti Təranə Əliyeva tərəfindən “Qanun məktəbi” dərc olunub. Belə ki, qanunun gələcəyi etibarlı əllərdədir.

BALABAN – TÜRK DÜNYASININ ÇALĞI ALƏTİDİR

Yazılı mənbələrə görə Azərbaycanın ərazisində vaxtilə quruluş, səs hasil olunma üslubuna və səslənməsinə görə bir-birindən fərqlənən 20-dən çox nəfəs (üfləmə) çalğı aləti istifadə edilirdi. Onlar, müasir təsnifata uyğun olaraq, dodaq (ney, ksul, yan-tütək, nay, musiqar, kələnay, mizmar, tütək, burbuğ), dilçək (sümsü, sümsü-balaban, tulum, şapbır-balaban, balaban, zurna, ərğan) və müştüklü (buğ, boru, gavdum, kərənay, nəfir, şaxnəfir, şeypur)) nəfəs alətlər növlərinə aid idilər [2,66].

Hazırda sadalanan çalğı alətlərindən yarısından azı istifadə edilir, onlardan da ən geniş yayılanları balaban, zurna, tütək, ney və tulumdur. Onların arasında da çox vaxt yastılanan müştüyünə görə “yastı balaban” adlandırılan incə, məxməri, son dərəcə lirik və ahəngdarlığı ilə **balaban** seçilir. “Balaban” sözü mənə kəsb edən iki hecadan ibarətdir: “bala” (kiçik) və “ban” (səs). Naxçıvan MR-də, Gəncə-Qazax və Qarabağ zonalarında “balaman”, “mey” adı ilə tanınır.

Balaban qədim nəfəs alətlərindən biridir. Onun adına Azərbaycan poeziyası klassiklərinin şeirlərində rast gəlirik.

Balaban quruluşca gövdə, qamış, xərək və qaraqdan ibarətdir.



Balabanlar. Balabans. Балабаны.



**Müştük (Qamış).
Mouthpiece (Cane).
Мундштук (Трость).**



**Qaraq.
Сар.
Калпачок.**

**Xərək.
Regulator.
Регулятор.**

Gövdə ərik (əksər hallarda), qoz, armud, şümşad, tut, zoğal, cır alça və eləcə də innab ağaclarından hazırlanan (alətin hazırlanma prosesi “*balaban çəkmək*” adlanır) 280-320 mm uzunluğunda və 20-22 mm enində içərisi boş silindrik boru şəklindədir. Gövdənin yuxarı ucu (*baş, küp*) girdə formaya salınır, aşağı ucu (*ayaq*) isə azca yonulur. 10 mm diametrdə səs novu burğu ilə açılır. Üz tərəfində 8 dəlik (*səs pərdəsi*) açılır. Alətin muzey nümunələri onların sayının keçmişdə 6-7 olmasını göstərir. Gövdənin arxa tərəfində – üz tərəfdəki 1-ci və 2-ci dəliyin ortasına tuş gələn daha bir dəlik açılır. Alətin kökünü və tembrini yaxşılaşdırmaq məqsədilə bəzən aşağı uca arxa tərəfdə əlavə dəlik – *nizam pərdəsi* də açılır.

Çalğı dəliklərinin adları alətin funksional (üzdəki 1-ci – *baş pərdə*, 4-cü – *şah pərdə*, 6-çı – *açıq pərdə*, 8-ci – *ayaq pərdə* və arxa tərəfdə olan – *arxa pərdə*), lad-intonasiya (2-ci və 5-ci – *Segah pərdəsi*, 7-ci – *Mahur pərdəsi* və s.) və akustik (*nizam pərdəsi*) əlamətlərini əks etdirir.

Gövdənin baş hissəsinə dəmyə (suarılmayan) yerdə bitən qamışdan hazırlanan müştük – qamış (*qəmiş, qarğı, dil*) taxılır. Belə qamışlar nəm çəkmir.

Qamış xarici qabığı soyulan tərəfdən yastılatdırılaraq ikiqat dilçək əmələ gətirir. Bu tərəfdən ona boyunduruq şəklində nizamlayıcı xərək keçirilir. Qamışın digər ucuna diametri 7-12 mm olan ağac mil taxılır. Buğumdan bir qədər aşağıda iplə çəkilib sıxılır və sarınır. Bu ona görə belə edilir ki, xərəyi aşağı çəkəndə qamış yastılanmasın. Ona görə yağı çəkərək alovlanan kömür və ya yanan şam üzərində dağlayırlar. Müştüyün uzunluğu 90-110 mm, eni isə yuxarı yastılanan hissədə 20-25 mm təşkil edir. Bu uc çalğı vaxtı ifaçının dodaqları arasında saxlanılır.

Xərək (*boğazlıq, boyunduruq, ulama, əgmə*) uzunluğu 60 mm və eni 10 mm olan söyüd və ya tənək budağından hazırlanır. Budaq uzununa istiqamətdə iki hissəyə bölünür. Cilalanandan və qaynar suda yumşaldıqdan sonra ağacın əyilmiş ucları bir-birinə sapla bağlanır və qamışın təxminən ortasına keçirilir. Xərəyin müştük boyu hərəkəti ilə onun ehtizaz edən hissəsinin uzunluğu dəyişir. Bununla da alətin kökünü dəyişirlər – yuxarı vəziyyətdə o bəmləşir, aşağı vəziyyətdə isə zilləşir.

İfadan sonra qamışı zədələnməkdən qorumaq üçün ona söyüd, fındıq, zoğal və ya tut ağacından hazırlanan qapaq (*qısqac, ağızlıq, kip, bənd, yaşmaq, sıxnaq, qapança*) taxılır. Qapaq itməsin deyə, onu iplə xərəyə birləşdirirlər.

Çalğı zamanı balaban bir qədər maili vəziyyətdə düz qarşıda tutulur və hava ağız vasitəsilə alətin qamışına üfürülür. Üfürülən havanın təsiri ilə nazik qarğı lövhələri titrəyir və səs alınır. Səsin ucalığı hər iki əlin barmaqları ilə çalğı dəliklərini örtüb-açmaqla dəyişir.

Alətin kökü xərək vasitəsilə, səs pərdələrinin genişlənməsi və müştüyün aşağı və yaxud yuxarı çəkilməsi ilə nizamlanır. Alətin kökünü yarımton və ya bir ton azaltmaq üçün müştük geriye çəkilir və ya gövdənin uzunluğunu 8-10 mm artıran *yedək* taxılır.

Yarımtonlar çalğı dəliklərinin yarıya qədər örtülüb-açılması ilə əldə edilir. Məsələn, “sol diyez” səsini almaq üçün “lya” səsi çıxaran dəliyi yarı, “sol bemol” səsini əldə etmək üçün isə alt dəliyi yarı örtmək lazımdır. Bu vaxt gövdənin üst tərəfindəki yarı qapanan dəliklər yan tərəfdən açılır və ya bağlanır. Alt dəlik isə aşağıdan yuxarıya doğru açılır və ya əksinə, yəni yuxarıdan aşağıya bağlanır. Xalis yarımton səsləri almaq üçün barmaqların orta hissələri dəliklərin mərkəzlərinə toxundurulur.

Balabanın diapazonu kiçik oktavanın “sol” səmindən, ikinci oktavanın “do” səsinə qədərdir. Mahir çalğıçılar dodaq əzələlərinin gərginləşməsi (*dodaq sıxma*) və üfürülən hava sütununu gücləndirməklə ikinci oktavanın “do diyez”, “re”, “mi bemol” və “mi” səslərini də çıxara bilirlər. Başqa ifa üslubu ilə (*boğaz vurma*) səslərin qırıq-qırıq alınmasında işlədilir.

Balaban bəm registrdə tutqun, cingiltili, orta registrdə yumşaq, lirik, zil registrdə isə həzin və aydın səslənir. Balabançılar üfürməni nizamlamaq və dəlikləri yarı örtüb-açmaqla, orta və zil registrlərdə qamışı sıxmaq dərəcəsini dəyişməklə xromatik səsləri alırlar.

Qeyd edildiyi kimi, balabanın səsi insan qəlbinə nüfuz edən son dərəcə inçə, gözəl, şirin və yumşaqdır. Alətin belə səslənməsini ifa zamanı çalğının ona ötürdüyü hava sütunu ilə ehtizaz edən ikiqat dili təmin edir. Bundan başqa, burun vasitəsilə havanın ağız boşluğuna dolması və, tərsinə, yaranan hava dövrəni ilə havanı fasiləsiz gövdəyə üfürmək, bununla da ifaçının istəyilə melodiyanı daha dolğun vermək mümkün olur. Nəfəs alətlərində belə ifa etmə xüsusiyyəti yalnız balabana və zurnaya xasdır.



Azərbaycanın əməkdar artisti **Əlixan Səmədov**.
Honored Artist of Azerbaijan **Alikhan Samedov**.
Заслуженный артист Азербайджана **Алихан Самедов**.

Azərbaycanda Həsən Əliyev, Əli Kərimov, Şahalı İsmayılov, Mehdi Nəzərli, Həsən Baxşalioğlu, Müseyib Abbasov, Əlipaşa Qaytaranoğlu, Şahmurad Tahirov, Həsərət Hüseynov, İzzətəli Zülfüqarov, Bəhrüz Zeynalov, Rza Məmmədov, Qaraçı İsmayıl, Cənnətəli Haçıyev, Ağası Ağasızadə, Məhərrəm Mövsümov, Manaf Məmmədov, Ağasəf Seyidov, Ələfsər Rəhimov, Ələkbər Əsgərov, Həsən Məhərrəmov, Əlicavad Cavadov, Əşrəf Əşrəfzadə, Mübariz Atayev, Fərhad Hüseynov və b. kimi məşhur virtuoz balabançıların çoxlu sayda davamçıları yetişib. Son illər bu alətə qızlar da həvəs göstərirlər.

İndi qoşabalaban musiqiçi duetləri daha çox populyardır: onlardan biri – *usta* havanı ifa edir, digəri – *dəmkeş*, *züytutan*, *züyçü* – onu burdonla, yüksəkliyi dəyişməyən aramsız bəm səslə müşayiət edir. Bu duetlə mahnı, rəqs və instrumental pyeslər ifa edilir. Toylarda, bayram şənliklərində çıxış edərkən və

rəqslərin müşayiəti zamanı bu duetə membranlı alətlər – qaval, nağara və ya qoşanağara çalan ifaçılar da qoşulurlar.

“Balabançılar dəstəsi” adıyla iki balaban və bir zərb alətindən ibarət olan ansambl xalq arasında məşhurdur. Keçmişdə, sazəndə ansambllarının tərkibində səslənərkən, tar və kamança ilə yanaşı, vokal partiya fasiləsində balabançı fəal iştirak edirdi və yaxud onlara üstünlük verərək burdon səslər çıxarırdı. Bundan əlavə, balabanda tətbiqi məqsəd kimi çoban havalarını (“Çoban bayatısı”, “Qoyun ovşarı”) və kədərli oxşamalar (“Matəm avazları”) ifa edirdilər.

Balaban aşıq ansambllarında da çalınır. Bu zaman çox vaxt onun saza köklənən kiçik növündən (*cürə*) istifadə edilir. Belə balabanın müştüyü nazik qamışdan hazırlanır, ona görə də daha zil səslənir. Aşıq ansambllarında o havanın melodiyasını təkrarlayır və ya lad tonikasında burdonla fon yaradır. Aşıq oxumalarının instrumental girişlərində balabançı əsas melodiyanı çalır, aşıq isə sazda onu harmonik həmahənglə müşayiət edir. Aşıq müşayiət edən balabançı çox vaxt eyni zamanda rəqs də edir.

Alətin tembr-dinamik imkanları balabançılar duetinin muğamın solo ifası zamanı özünü daha parlaq göstərir, halbuki onun səsdüzümü muğamın bütün şöbələrinin ifa edilməsinə imkan vermir. Bu səbəbdən muğam dəstgahları balabançılar tərəfindən adətən qısaldılmış şəkildə ifa olunur. Bu halda, alətin diapazonunu nəzərə alaraq, muğamlara və onların şöbələrinə xas olan tonallıqlar seçilir.

Muğamların vokal-instrumental ifası variantında usta balabançının rolu tez-tez dəyişir. Müəyyən hallarda o, yalnız burdon səsləri ifa edərək arxa plana çəkilir. Başqa hallarda isə, xüsusilə vokal partiyada uzun fasilə zamanı, muğam şöbələrinin ifasında melodiyanın səsləndirilməsində fəal rol oynayır.

Balaban böyük texniki və bədii-ifadə imkanlarına malikdir. Ona görə də ondan ən universal nəfəs aləti kimi müxtəlif orkestr və ansamblların tərkibində istifadə edirlər. Xalq çalğı alətləri orkestrlərində balabanlar iki qrup təşkil edirlər, onlar da öz növbəsində iki partiyaya bölünür. Bu vaxt balabanların bir-birlərindən registrlərinə görə fərqlənən bütün növləri – kiçik (*pikkolo*), adi, tenor və bas (*bəm*) istifadə edilir.

Xalq çalğı alətləri orkestrində solo ifada balabana melodik frazalar həvalə edilir, müşayiətçi alət kimi isə ondan harmonik akkordları və burdon səsləri çalmaq üçün istifadə edilir.

Dinləyicilərdə, xüsusən, solo partiyaların balabanda simfonik əsərlərin: Üzeyir Hacıbəylinin “İkinci fantaziya”, Müslim Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində”, Hacı Xanməmmədovun “Simfoniyyə”, Xəlil Cəfərovun “Rəqs süitəsi”, Oqtay Zülfüqarovun “Naməlum əsgərin xatirəsinə” poemasının ifa-

sında yaxşı təəssürat yaradır. Bu əsərlərdə zil və bəm registrlərdə simfonik orkestrin xoş tembr rəngarəngliyini təmin edən balabanlardan məharətlə istifadə edilib.

Balabanın ifasında xalq musiqisinin bütün janrları – muğamlar (xüsusən “Şüştər”), mahnılar (“Sarı gəlin”, “Apardı sellər saranı”, “Sən gəlməz oldun”, “Dilbərim”), rəqs melodiyları (“Heyvagülü”, “Qoçəli”, “Tərəkəmə”) çalınır. Üzeyir Hacıbəylinin “Sevgili canan”, “Sənsiz”, Fikrət Əmirovun “Gözəlim sənsən”, Səid Rüstəmovun “Sənindir” romansları, Frans Şubertin “Serenada”, Sezar Kyüinin “Oriental”, Pyotr Çaykovskinin “Payız nəğməsi” və Revaz Logidzenin “Tbilisi haqqında mahnı”sı dinləyicilərə böyük təsir edir.

Balabanın texniki-bədii imkanlarını nəzərə alaraq Azərbaycan bəstəkarları tez-tez onu öz iri əsərlərinin partituralarına daxil edirlər və onun üçün xüsusi əsərlər bəsləyiblər. Bunların sırasında Süleyman Ələsgərovun balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Xəyala dalarkən”i; Aydın Əzimovun dörd balaban üçün “Pyes”i, Həsən Adıgözəlzadənin tar-solo, balaban və kamança üçün “Vətənin rəngləri” pyes silsiləsini, Rüşət Ramazanovun orqan və balaban üçün “Muğam və dialoq”u, Cəlal Abbasovun 8 balaban, tütək və qoşanağara üçün “Yallı”nı, Adilə Yusifovanın kamera orkestri, uşaq səsləri, balaban və klavesin üçün “Nənəmin sandığına” süitini, fortepiano triosu və balaban üçün “Paralellər”i, səs, simli kvartet, qoboy, balaban və fortepiano üçün “Xəyallarımdakı şəhər” fantaziyanı, Elnarə Dadaşovanın balaban, zurna, ney və tütək üçün “Kvartet”i, Yaşar Xəlilovun balabanlar kvarteti üçün üç xalq rəqsini, Nazim Quliyevin balaban üçün “Pyes”i göstərmək olar.

XX əsrin 50-ci illərində tədris-metodik dərsliklər – “məktəblər” üzrə balabanda çalmağın öyrədilməsi peşəkar musiqi təhsili sisteminə daxil edilmişdir. Onun əsasında Milli Konservatoriyada təhsil keçirilir. Burada tərkibində alətin bütün növləri səslənən balabançılar qrupu təşkil edilib. Bu qrupun ifasında dünya musiqi mədəniyyəti klassiklərinin yazdıqları mürəkkəb əsərlər səslənir.

Tanınan ifaçı Əlixan Səmədov tərəfindən “Balaban metodu” vəsaiti tərtib edilib və “Balaban” adı altında 7 albomu işıq üzü görüb. Onun ifasında Azərbaycan melodiyları Hollivud və Avropa ölkələrində çəkilən filmlərdə səslənir.

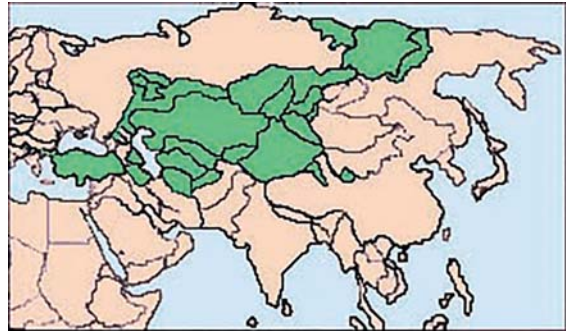
Balabanda hasil edilən melodiylarla musiqinin bütün incəlik və gözəlliklərini parlaq əks etdirmək mümkündür. Ona görə də bu çalğı aləti Azərbaycan xalqının ən sevimli alətlərindən biridir.

Alət eyni adla İranda yayılıb [22]. Bu balaban quruluş cəhətcə türk meyinə oxşardır. Azərbaycan balabanından fərqli olaraq, ləzgilərin balabanının (darginlərin “bumbuti”, avarların “lalu”, lakların “ppelyüti”) yuxarı ucuna birqat

çərtilmiş dilçəyi olan silindrik qamış borucuq taxılır. Kabarda-Balkariya (balaban və ya kamıl), Özbəkistan və Tacikistanda (balaban, bulaman, balabon) eyni tipli alətlər də birqat çərtilmiş dilçəklə təchiz edilib [82]. Onlar yaxın keçmişdə Azərbaycanda istifadə edilən balabanın sələfi – sümsü-balabanı xatırladır. Türkmənlilərin qamış balabanının gövdəsinin bir ucu bağlıdır, ağac balabanda isə qamış müştük taxılır.

Ermənistanda eynitipli aləti “duduk”, Gürcüstanda isə – “duduki” adlandırır. Gürcü duduki geniş yayılmasına baxmayaraq, Şərqi ölkələrindən iqtibas edilmiş sayılır və onun hüdudunda XVII əsrdən istifadə edilir [88]. Ermənistanda isə hesab edirlər ki, bu alətin vətəni qədim Ermənistandır [89]. Belə bir nəticəyə dəlil kimi alətin gövdəsinin hazırlanmasında istifadə edilən ərik ağacının latın adının *Prunus armeniaca* (böyük rus botaniki, akademik P.M.Jukovskinin nəticəsinə görə səhvən belə ad verilib) olması göstərilir. Lakin bunun əksinə, bu ağacın dünyada vətəni qeyd-şərtsiz Çin qəbul edilib. Əhəmiyyəti az olmayan belə bir faktı da nəzərə çatdırmaq lazımdır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, balabançılar duetində iki ifaçı – usta və dәмkeş çıxış edirlər. Bu sözlər Gürcüstan və Ermənistanda da yayılmışdı. Əgər Gürcüstanda “usta” və “dәмkeş” məfhumları bizim günlərdə də gündəlik həyatda və nəşr olunan işlərdə işlədilsə, lakin Ermənistanda danışıq dilində və məişətdə onlardan istifadə edilsə də, ədəbiyyatda bu adların çəkilməsindən qaçınırlar, çünki bu sözlər orada ana dilinə aid deyillər.

Balabana oxşar alətlər habelə Çin, Koreya və Yaponiyada da yayılıb. Çində quanszi (quan) uyuqlardan [90], Koreyada xuanpiri və Yaponiyada xıçikari (xıtiriki) isə çinlilərdən alınma hesab edilir [91]. Yəni adları çəkilən alətlərin yaranma məkanı qədim türk qrupu xalqının məskunlaşdığı Çinin Sintzyan – Uyğur Muxtar Respublikasıdır.



Balabanın yayıldığı türk dünyası.
Turkic world spread Balaban.
Тюркский мир распространения балбана.

Bütün bu faktlar Kiçik Asiyadan Uzaq Şərqi kimi böyük ərazidə yaşayan xalqlar arasında geniş mədəni əlaqənin olmasını təsdiqləyir. Yuxarıda qeyd edilən məlumatlar, YUNESKO-nun Repräsentativ siyahısına daxil edilən erməni “duduk”unun türklərin yaşadığı arealda icad edildiyini inandırıcı surətdə göstərir.

XALQIN SEVİNC VƏ QƏLƏBƏLƏRİNİN CARÇISI

Nəfəs alətləri sırasında səslənmə gücünə görə xüsusən xalq arasında “qara zurna” adı ilə də tanınan **zurna** seçilir. Bu ad alətin gövdəsinin rəngi (vaxt ötdükcə o qaralır) və ya qeyri-adi güclü səsi ilə əlaqələndirilir. Bəzi tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, alətin adı “sur” (şənlik, bayram) və “nay” (qamış) sözlərindən yaranıb, yəni bayram, toy ziyafət və mərasimlərini müşayiət edən alət. Alətin adının kökündə güclə hasil olan səs – “zor-ün” sözünün olması da istisna edilmir.

Zurnanın adı “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarında, orta əsr şairləri Qazi Bürhanəddin, Mustafa Zərir, Həbib, Fədai Təbrizi, Neymətullah Kişvəri, Seyid Əbülqasım Nəbati, Mirzə Mehdi Şükuhi və başqalarının şeirlərində çəkilir. Azərbaycan xalqı onun sədaları altında vətəni qorumaq üçün öz oğullarını döyüşə yola salmış, əmin-amanlıq illərində isə heç bir toy, təntənəli yürüşlər, xalq oyunları, idman yarışları, şənliklər, xoruz və qoç döyüşdürmələri onsuz keçirilmirdi. Zurnanın cazibədar sədaları altında bəyin və onun yaxınlarının gəlin evinə gəlməsi baş verirdi. “Gəlin atlandı” melodiyası ilə gəlin ata minərək bəy evinə yola düşürdü, “Səhəri” havasıyla toy başa çatırdı. Zurnanın səsi “Zorxana” idman yarışında, “Cıdır”, “Kəndirbaz”, “Kosa və gəlin” tamaşalarında eşidilirdi. Masqara tamaşalarında zurnaçılar çıxış edirdilər. Alətdə həmçinin əkin və biçin vaxtı çalırıldı. Zurna dini-ayın musiqinin ifasında istifadə olunurdu; qavalla birgə “Aşura günü” matəm ayinində səslənirdi.

Bu alətə münasibət insanların müxtəlif deyimlərində, atalar sözlərində öz əksini tapıb: “*zurnanın səsi uzaqdan xoş gələr*”; “*qız öz başına qalsa, ya nağaraçıya, ya zurnaçıya gedər*”; “*dumbulla gələn zurna ilə gedər*” və zərbməsəllərdə: “*zurnaya qoyub çalmaq*” (yəni rüsvay, biabır, bədnam etmək), “*zurnası sonraya qalıb*” (pis aqibət gözlədikdə deyilir), “*əlinə zurna vermək*” (yəni boş vədə), “*zurna bağlamaq*” (arxasınca danışmaq, böhtan atmaq), “*zurna çalmaq*” (mənasız, boş danışmalar) [3].

Azərbaycanda adları nəsil-dən-nəslə ötürülən mahir zurna ifaçıları yetişmişdir: Qarabağda Nəcəfqulu, Məmməd, Tanrıverdi, Muxtar Manıyev, Əkbər, Çərkəz, Oruc, Balakəşi, Həşim, Dadaş, Qaraş Allahverdiyev, İbrahim İsgəndərov, Fərəc Kələntərli, Gərənalı Rəcəb, Rüstəm, Süleyman Zümürxaç, Güloğlu Bəərçin, Abdulla, Tovuz rayonunda – Ovlar, Gəncədə – Tüttək Bəy-

lər, Laçında – Bayramalı, Basarkeçərdə – Məcid Şıxəliyev, Quba-Xaçmaz zonasında – Qaraçı Ağa, Gülbaba, Usta Əlövsət, Şirvanda – Mansır Rüstəmov. Onların ifaçılıq məharətini Həbibullah Cəfərov, Ələfsər Rəhimov (Şəki rayonu), Heydər Ağayev, Abbas İsmayılov, Əkbər Həsənov (Tovuz), Məhəmməd Abbasov (Bərdə), Məmməd Məmmədov (Şəmkir rayonu), Əmrah Oçaqov (Şabran), Abış Abışov (Xaçmaz), İbad İbrahimov (Ucar rayonu), Əliş Muradov (Ağdam), Ağəli Əliyev (Gəncə), Abdulla Qasimov (Qazax) və başqaları davam etdiriblər.

Belə bir fakt diqqəti cəlb edir ki, kainatda başqa mədəniyyətlərin mövcudluğunu aydınlaşdırmaq məqsədilə 1977-ci ildə kosmosa göndərilən iki “Voyager” kosmik gəmisində Bax, Motsart və Bethoven, cazmen Lyu Armstrong, rok-musiqiçi Çak Berri və b. əsərlərilə yanaşı zurnanın ifasında Azərbaycan xalq melodiylarının da yazısı var idi.

Zurna dinləyicini güclü həyəcanlandıran çox az sayda olan çalğı alətlərindəndir. Bu, hər şeydən əvvəl, onun quruluş xüsusiyyətlərilə şərtlənən spesifik tembri ilə əlaqədardır.

Zurnanın tərkib hissələrinə gövdə, maşa, mil, dil, tağalaq və qapaq daxildir.

Gövdə (*kötüük, karxana*) konus şəklində ərik, qoz, armud, alça, zoğal, şümşad və innab ağaclarından hazırlanır (zurnanı hazırlayan ustaya “*zurna çəkiri*” deyirlər). Lakin daha çox üstünlük ərik ağacına verilir, belə ki, o özündə nəmişliyi uzun müddət saxlayır. Diametri 230-300 mm, uzunluğu 370-400 mm olan kiçik ağac tiri dörd hissəyə bölünür. Bir aydan artıq təbii surətdə qurudulduqdan sonra parçalanmış ağacın 300-350 mm uzunluğunda daxili hissəsi (qalan hissələr istifadə edilmir, belə ki, özək hissə çat verir, kənarı isə əyilir) gövdənin hazırlanmasında istifadə edilir. Əvvəlcə ağac xarici tərəfdən qeyri bərabər yonulur: gövdənin yuxarı tərəfdən diametri 20 mm-ə, aşağı tərəfdən isə 60-70 mm-ə çatır. Sonra burğu ilə yuxarı tərəfdən diametri 13 mm-ə qədər, aşağıya doğru tədricən genişlənən səs novu açılır.

Gövdənin üst tərəfində onun yuxarı ucundan 20-25 mm aralı diametri 6-8-10 mm olan 8 (7-si çalğı, biri isə kökləmə – *əlavə, nizamlayıcı, şeytan*) dəlik açılır. Birinci 7 dəlik arasında məsafə 24-27 mm, yeddinci və səkkizinci dəliklər arasında məsafə isə 46-50 mm olur. Axırıncı dəlik bəzən gövdənin yan tərəfində yerləşir və çalğı zamanı həmişə açıq qalır. Bu dəlik “re” notunu dəqiq almaq məqsədilə açılır. O olmadıqda, gövdəni aşağı tərəfdən daha geniş düzəltmək lazım gələrdi. Gövdənin arxa tərəfində birinci və ikinci üst dəliklərin tən ortası tuşunda bir dəlik də açılır. Sonra bütün dəliklər dağlanır.

Alətin gövdəsi altıncı dəlikdən və ya “*kəməri*” adlanan halqadan aşağıya (ayaq hissə) genişlənərək konus şəklində diametri 90-100 mm olan boru

əmələ gətirir. Gövdə bəzən yandırma yolu ilə naxışlarla, müxtəlif hissələri sədəf, lacivərd, mina, gümüş və başqa metal dekorativ hissələrlə inkrustasiya ilə bəzədilir.

Zurna geniş ağızlı (menzurlu) alət olduğu üçün onu dodaq və barmaqlarla kökləmək çətindir. Bu əməliyyatı asanlaşdırmaqdan ötrü gövdənin yuxarı qurtaracağına (*baş, sər; kəllə*) 120 mm uzunluğunda aşağı hissəsi ikidilli çəngələ oxşar maşa (*becə, calaq*) qoyulur. Onu fırlatmaqla üç üst dəliyi örtmək mümkün olur. O quru söyüd, qoz, fındıq, cır alça ağaclarından hazırlanır. Maşanın baş hissəsinin uzunluğu 15-20-30 mm olur. Maşa həmçinin səsi gücləndirir.



Zurna. Zourna. Зурна.

Mil. Pin. Штифт.



Qaraq. Сар.
Колпачок.



Maşa. Sleeve. Втулка.



Tağalaq. Socket. Розетка.



Dil. Stick. Трость.

Uzunluğu 50-60 mm olan mil (*milçə*) bürünc, gümüş, tunc və ya mis təbəqədən hazırlanır. Təbəqə kəşik konus şəklində kəsilir və aşağıya doğru bir qədər genişlənən (burada diametri 7 mm-ə çatır) dairəvi əyilir. Təbəqənin birləşdiyi yer gümüş və ya qalayla lehimlənir. Milin aşağı enli ucu sapla sarılır və maşaya keçirilir.

Milin yuxarı ucuna sapla suvarılmayan yerlərdə bitən qamışdan hazırlanan kiçik ikiqat dil (*qamış*) bərkidilir. 20 mm uzunluğunda qamış kəsilir və iç tərəfdən ərpi təmizlənir, üst tərəfdən isə qabığı soyulur. Qamışın bir ucu ağız istiliyində yastılanır. O biri ucu isə çubuq üzərində çarx sapı ilə sıxılır və milə bağlanır. Dilin ucu açılmasın deyə, azacıq dağlanır. Ehtiyat dillər zəncirlə alətdən asılır.

Tağalaq (*dayaq, sini*) bir qədər dəyirmi və ya diametri 30-40 mm olan dairəvi şəkildə olur, qalınlığı 1-2 mm-ə çatır. O sədəf, sümük, plastik kütlədən, alümin və ya ağacdan hazırlanır. Tağalaq milin təxminən orta hissəsinə lehimlənmiş dairəvi lövhəciyə söykənir. O dodaq üçün bir növ dayaq rolunu oynayır, bütün

hava gövdəyə üfürülür və dilin “ləçəkləri” ağızda sərbəst titrədiyindən damağın zədələnməsinin qarşısını alır.

Dili qoruyan qapaq (*ağızlıq, qapança, sıxnaq, kip, putqal, qısqaç*) söyüd, findıq ağacından və ya üzüm tənəyindən hazırlanır. Tağalaq və qapaq, itməsin deyə, nazik tunc, gümüş zəncirlə və ya sapla milə bağlanır.

Göründüyü kimi, zurnanın kəskin səslənməsinə səbəb onun kiçik diametrlili dilə, milə və enli ağızlığa malik olmasıdır.

Çalğı zamanı zurna bir qədər maili vəziyyətdə düz qarşıda tutulur, ifaçının dodaqları tağalağa toxunur və hava dil (onu ağızda dik vəziyyətdə saxlayırlar), mil və maşadan keçərək gövdəyə üfürülür.

Zurnada burunla çalğı üslubu (havanın burunla alınması və ağızla alətə ötürülməsi) tətbiq olunur. Bu vaxt səs uzun müddət kəsilmir. Bir qayda olaraq, ifaçı qısa melodik frazaları ifa edərkən ağız ilə, uzun, davamlı səsləri çıxararkən isə burnuyla nəfəs alır. Hava “rezervuar” rolunu oynayan ağciyər və ağız boşluğundan keçərək alətin səs kanalına tədricən daxil olur. Belə özünəməxsus nəfəsalma texnikası sayəsində zurnada davamlı melodik xəttin ifası mümkün olur. Çalğıçı sol və sağ əlin barmaqları ilə dəlikləri örtüb-açmaqla müxtəlif ucalıqda səslər çıxarır.

Zurnanın diapazonu kiçik oktavanın “si bemol” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir. Üçüncü oktavanın “do diyez”, “re”, “mi bemol”, “mi”, “fa”, “fa diyez”, “sol” səslərini də çalmaq mümkündür. Mahir ifaçılar dördüncü oktavanın “do” səsinə qədər olan səsləri də götürə bilirlər. Bu səslər xalq musiqiçiləri arasında “*səfil səslər*” adıyla məşhurdur. Onları almaq üçün 1-ci üst və alt dəliklər örtülür və gövdəyə güclü hava axını üfürülür.

Azərbaycanın qocaman musiqiçilərinin sözlərinə görə vaxtilə gövdələri müxtəlif uzunluqda olan zurnalar yayılmışdı. Gövdələrinin uzunluğundan asılı olaraq onlar “*baş tavar*” (350-370 mm), “*orta tavar*” (300 mm, indi də istifadə edilir), “*cürə*” (250 mm), “*orta cürə*” (200 mm) və “*ayaq cürə*” (150 mm) adlanırdı. Baş tavar orta tavadan yarım ton bəm, cürə isə yarım ton zil səslənirdi. Tanınan nəfəs alətləri ifaçısı Əlicavad Cavadov zurnanın iki: zil və bəm növlərini düzəltmişdir. Zurna alətinin səsi həddindən artıq güclü olduğuna görə peşəkar musiqiçilər onu adətən açıq havada çalırlar.

Alət zurnaçılar ansamblının tərkibində səslənir. Buraya *usta* (melodiyanı çalır) və *dəmkeş* (səs yüksəkliyi dəyişməyən burdon səslərlə ustanı müşayiət edir) daxildir. Məhz “*qoşazurna*”, “*ziy tutmaq*” ifadələri bunu nəzərə alaraq yaranmışdır. Bu dueti zərb aləti nağara da müşayiət edir. Şəki zonasında zurnaçılar duetinə iki membranlı alət – ana kos (böyük nağara) və bala kos (bala nağara) da qoşulur.

Salyan rayonunda “Cəngi” (rəhbəri Manaf Məmmədov) və Şabran rayonunda “Çıraqqala” (rəhbəri Nurağa Rəhmanov) zurnaçı ansambları daha çox məşhur idilər. “Cəngi” ansamblında yeddi zurnaçı, bir balabançı və dörd nağaraçı çalırdı.

1959-cu ildə Moskva şəhərində keçirilən Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti Dekadasında 7 ifaçıdan ibarət zurnaçılar ansamblı çıxış etmişdir. 1962-ci ildə Ələfsər Rəhimovun rəhbərliyi altında qarışıq tərkibli ansambl təşkil edilmiş və onun tərkibində beş usta zurnaçı, beş dəmkeş zurnaçı (onlardan ikisi zurnada, üçü isə balabanda çalırdı) və üç nağaraçı iştirak edirdi.



Şirzad Fətəliyev. Shirzad Fataliyev. Ширзад Фаталиев.

Zurnada rəqslər, əsasən xalq qəhrəmanı Koroğlunun adıyla bağlı qəhrəmanlıq melodiyları, marşlar və alətin ənənəvi repertuarına daxil olan instrumental pyeslər ifa edilir.

Zurnaçı Əli Kərimovun (1874-1962) repertuarında “Çaharzən dəstgahı”-na daxil edilən rəqs havaları: Qarabağı, Yumma Qarabağı, Şahpərdə Qarabağı, Bayatı Qarabağı, Qəhrəmanı, Mirzəyi, Bəyazi [40] və Həbibillah Cəfərovun (1896-1987) ifasında səslənən və tərkib hissələri: 1) Ağır Koroğlu, 2) Şəki yallısı, 3) Koroğlunun Şəki səfəri, 4) Cəngi Koroğlu, 5) Koroğlu qaytarması, 6) Üç barmaq, 7) Dəli Koroğlu olan “Dəstgah Koroğlu” [19] süitayabənzər unikal əsərlərdir.

Zurna solo alət kimi xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxildir. Alət simfonik orkestrdə də istifadə olunur. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında zurna alətinə böyük yer verilmişdir. Ona adətən qəhrəmanlıq və rəqslə bağlı səhnələrin müşayiəti tapşırılır.

Cavanşir Quliyev ilk dəfə zurna və simfonik orkestr üçün “Pyes”, Kamal Əhmədov isə zurna və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi” bəstələmişlər.

Elnarə Dadaşova zurna, balaban, ney, tütək və fortepiano üçün “Diptix” kompozisiya-kvintet yazmışdır.

Xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində zurnanın texniki və bədii imkanları Ü.Hacıbəylinin “Cəngi”, S.Rüstəmovun “Qəhrəmanı”, A.Gərayın “Cəngi” və S.Ələsgərovun eyniadlı əsərlərində parlaq nümayiş etdirilir.

Zurnanın yaranma məkanı dəqiq müəyyən edilməsə də, onun yayılma arealı məlumdur. Bu – zurnanın inkişaf etdiyi ayrı-ayrı mərkəzləri olan əsasən türk dünyasıdır: Anadolu, Cənubi Türk (türk və Qafqaz xalqlarından yaranan Məmlüklər sülaləsinin hökmranlıq etdiyi zamanında ərəb ölkələrini əhatə edirdi), Şimali Türk (Kazan, Çuvaş və Balkan mərkəzləri daxil idi), Azərbaycan, Özbək, Qazax-Qırğız və Şərqi-Türkistan (Moqol və Kalmık mərkəzləri). Qonşuluqda yaşayan xalqlar zurnanı bu mərkəzlərdən iqtibas etmişlər.

Əgər qərb türk aləmində zurnanın əsasən gövdəsinin uzunluğuna görə fərqlənən müxtəlif növlərindən – qaba, cürə, asəfi, sixabi, ərəbi, əcəmi, bəxtiyarı yayılmışdısa, şərq türk aləmində ancaq iriölçülü (400-450 mm-ə qədər) zurnalardan istifadə olunurdu.

Bizim zamanımızda Azərbaycandan başqa zurna həmin adla Türkiyə, İran, Gürcüstan, Acarıstan, Ermənistan, Dağıstan, Çeçenistan, İnuşetiya, Yunanıstan, Makedoniya ərazilərində və ərəb ölkələrində məlumdur. Dağıstanda o həm də zurnay (qumuqlar), zurnau (laklar), zinrav (darginlər), surmay (kubaçınlar), Kabarda-Balkariyada – nakıra və ya nakira adlanır [82]. Zurna tipli alətlər Əfqanıstan, Tacikistan və Qara-Qalpaqda surna, Misirdə – zəmir, Əlcəzairdə – zorna, qaita adıyla yayılıb. Uyğurlarda o sunay və ya sona, kalmıklarda – bişkür, buryatlarda – bişkur adı ilə tanınır.

Göründüyü kimi, geniş məkanda bənzər çalğı alətləri, əksər hallarda eyni və oxşar adlarla məlumdurlar.



AZƏRBAYCAN QARMONU

Klavişli-pnevmatik çalğı aləti olan **qarmonun** yaranma tarixi Şərq aləmi ilə əlaqədardır. Burada onun çox qədimdən prototipləri – Çin şeni (şenq), Əfqan, Pakistan və Hind harmonu və ya ərqanı, Azərbaycan cibçiqi məlumdur [56, 60]. Onlarda səslər havanın ağız və körüklə sərbəst qalxıb-enən dillər yerləşdirilən gövdəyə verilən hava ilə hasil edilirdi. Ticarət əlaqələri ilə əlaqədar

səsin belə alınma prinsipi Avropada da məlum olur və burada musiqi alətləri ustaları tərəfindən istifadə edilir [60].

1821-ci ildə Alman ustası Fridrix Kristian Buşman dodaq qarmonikasını, sonra birsıralı körüklü əl harmonikasını hazırlayır [59]. Daha sonra, 1830-cu ildə Rusiyanın Tula quberniyasında, Nijeqorod yarmarkasında satışa çıxarılan primitiv birsıralı alman harmonika nümunəsinə uyğun, silah ustası İvan Sizov tərəfindən sağ tərəfdə 7 klaviş (dil), sol tərəfdə isə 2 bəm klapanı (düyməsi) olan və bəsit mahnıları ifa etməyə imkan verən qarmonika (qarmoşka) düzəldir. Sonralar, kустar üsulla 8-10 və daha çox klavişli, 2-4 bəm klapanlı qarmonikalar hazırlamağa başladılar. 40-cı illərin əvvəlində Tulada bir sıra ev emalatxanaları qarmonika istehsalı fabriklərinə çevrilir. N.İ.Beloborodovun təklif etdiyi konstruksiyaya əsasən 1878-ci ildə Tula ustası L.A.Çulkov tərəfindən qarmonikaların ikisıralı klavişli xromatik növü yaradılır [59].

Alətin təkmilləşdirmə işləri Rusiyanın müxtəlif quberniyalarında yerinə yetirilir. Qarmonikaların quruluşlarında çoxlu dəyişikliklər aparılır. Onlar birbirlərindən kökü, diapazonu, səs və registrlərin sayı, hazır akkordların daxil edilmə imkanının olması və ya yoxluğu ilə fərqlənirdilər. Hazırlanma yerlərinə görə Tula, Liven, Vyatka, Boloqoyev, Saratov, Kasimov, Yeletsk və s. qarmonikaları adlandırılırdı.

Alətin hər iki – diatonik və xromatik növü sadəliyinə, güclü və parlaq səsinə, ifa imkanlarına, çalınma üsulların öyrənilməsinin sadəliyinə, habelə Tula və Vyatkada kütləvi istehsalına görə Rusiyada (tatar, başqır, cuvaş, marı, mordva), Qafqazın şimal və cənub hissələrində məskunlaşan digər xalqlar (kabardin, ləzgi, çeçen, inquş, gürcü, osetin, acar və b.) arasında da əsl xalq çalğı aləti kimi yayılır.

XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq qarmonikalar Azərbaycana da gəlib çıxır. Azərbaycan folklor mərasimləri və musiqisinin kamil bilicisi Əlihüseyn Dağlının dərc edilən “Ozan qarəvəli” kitabında qeyd edildiyi kimi, Xəzər dənizi və Volqa çayı üzrə yerinə yetirilən ticarət yolu vasitəsilə dənizçilər tərəfindən qarmonikaların ilk nümunələri Azərbaycana gətirilir. Onun səsi Azərbaycanda hələ dəmir yolu çəkilməyəndən əvvəl (yəni 1880 ildən əvvəl) eşidilirdi [20]. Maraqlıdır ki, onlar əvvəlcə karvansara və bazarlarda sandıq alveri ilə məşğul olan tacirlər tərəfindən oyuncaq kimi satılırdı. Diatonik səs düzümlü alətlərin 7, 12, 14, 16 və 18 ağı klavişi var idi. Tulada Akim Trofimoviç Vorontsov tərəfindən hazırlanan girdə formalı 16 klavişli olan belə alətlərdən biri Azərbaycan Milli Tarix Muzeyində nümayiş etdirilir. Məşhur tar ifaçısı Bəhram Mansurovun babası Məşədi Mansur (1833-1909) yeddi klavişli alətdə çalırdı. İstedadlı tarzən Şirin Axundov (1878-1927) yeddi yaşında olarkən

bu aləti səsləndirib. Sonra xromatik qarmonikalar istifadə edilməyə başlandı. Üstünlük daha çox kazan növünə verilirdi. Bu alətin ilk ifaçılardan biri Azərbaycan şəhəri Şuşadan olan tanınan qarmonçu Kərbəlayı Lətifin (1876-1944) atası Çəkməçi Hüseyn olub [72]. Onu qadınlar da qız toylarında qaval zərb alətinin ritmik müşayiəti ilə çalırdılar. Bununla yanaşı, köhnə Bakıda (İçəri Şəhər) Seyid Həsən (XIX əsrin sonu) qarmonikada gözəl ifa edir və gənc musiqiçiləri – ifaçıları hazırlayırdı [20].

XX əsrin birinci yarısında kiçik yaşlarında kor olan və xalq arasında Kor Əhəd kimi tanınan Əhəd Əliyev (1893-1942) böyük şöhrət qazanır. Qeyri-adi istədına görə (o, saz, tar, tütək və fortepianoda da gözəl çalır) onu “Usta” və ya “Qarmonçu Əhəd” də adlandırırdılar. 20-ci illərin sonunda onun məsləhəti və təkliflə Saratov növü qarmonika bakılı usta Arxip Karpuşkin tərəfindən təkmilləşdirilir. Alətin bu variantını artıq “Azərbaycan qarmonu” adlandırmağa başlayırlar, çünki onun səssırası və tembri qarmonikanın “tula”, “saratov”, “kazan” və başqa növlərindən fərqlənirdi. Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanın Şirvan zonasında qadınların istifadə etdikləri qarmon həmçinin “nay”, Qarabağ zonasında isə “mizqan” adları ilə məlumdur.

Azərbaycan qarmonunun tərkib hissələrinə dördbucaqlı qutu şəklində gövdə, körük, səs hissələri və klaviş mexanizmi aiddir. Gövdə 360x268x195 mm ölçüdə olub, alətin qalan hissələrinin bərkidildiyi və quraşdırıldığı sağ və sol taxta çərçivələrdən ibarətdir.

Çərçivələri birləşdirən körük (*köynək*) dəyişən həcmdə havanın verilməsini təmin edən hava rezervuarı rolunu oynayır. O iki tərəfdən nazik möhkəm parça ilə yapışdırılan büzməli kartondan hazırlanır. Körüyün kənarları gövdənin çərçivələrinə yapışdırılır.

Gövdənin sağ hissəsinə 18 tonlu ağ və 12 yarımtonlu qara klavişlərdən (*dillərdən*) ibarət klaviatura yerləşən tamasa-qrif bərkidilir. Rus qarmonikasından fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə gövdədə iki sırada yerləşən (18 tonlu ağ və 12 yarımtonlu qara) düymələrdən istifadə edirlər. Onları basarkən unison səslər və ya 2-3 səsli akkordlar alınır.

Səs, sol əllə körüyün dartılıb-sıxılması ilə metal tirciklərin (plankaların) hər iki tərəfinə pərçimlənən müxtəlif uzunluq və qalınlıqda, enli əsası və ensiz titrəyən hissələri olan nazik elastik dillərin (lövhələrin) rəqsi ilə əmələ gəlir. Müasir qarmonlarda tirciklərin sayı 5-dir. Onlar müəyyən qaydada üzərində havanın keçməsi üçün, klapanlarla örtülən dəlikləri olan ağac rezonatorlara bərkidilir. Klapanlar qrifdəki klaviş və gövdədəki düymələrə linglərlə birləşib. Hər bir ağ klavişin səslənməsi üçün 6 dil – ikisi zil səslərin, dördü bəm səslərin

səslənməsi üçün, qara klavişlərin səslənməsi üçün isə 3 dildən (biri zil, ikisi bəm səslər üçün) istifadə edilir. Dillərin titrəyişi körüyün dartılması və ya sıxılması zamanı dilin bir və digər tərəfində yaranan hava təzyiqinin fərqi hesabına yaranır. Körüyün açılması və bağlanması, habelə klavişin basılması zamanı sıxılmış hava uyğun səs tirçiklərindən keçir və onun oyuğundakı dili titrədir. Titrəyən lövhələrin ölçülərindən asılı olaraq müxtəlif yüksəklikdə səslər alınır. Çalğı zamanı sağ əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqları melodiyanı səsləndirir (qamma, arpecio, akkordları ifa etdikdə böyük barmaq da istifadə olunur), sol əlin 3 və ya 4 barmağı uyğun tonallıqda dəmsəz not (pedal) saxlayır.

Qarmonun diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə ikinci oktavanın “fa” sısına qədərdir. Alətin ümumi kökü fortepiano ilə müqayisədə yarım ton aşağıdır.

İfaçı stulda əyləşərək, gövdənin sağ tərəfini sağ ayağın dizi üstündə saxlayır, sol əlini qısa qayışın altından, uzun qayış isə sağ çiyinə keçirir.



Qarmon. Garmon. Гармонь.

Körüyün dartılması və ya sıxılması sol əlin hərəkətilə yerinə yetirilir. Alətdə ayaq üstə də çalılırlar. Bu vaxt körüyün dartılması və ya sıxılması sol çiyinə keçirilən qayış vasitəsilə yerinə yetirilir.

Özünəməxsus səslənməsinə, tembr rəngarəngliyinə, geniş texniki imkanlarına və daşınması asan olduğuna görə qarmon tez bir zamanda Azərbaycan xalqının məişətinə daxil olub. Təsədüfə deyil ki, Azərbaycan professional musiqisinin əsasını qoyan Üzeyir Hacıbəyli qarmonun populyarlığını və texniki-bədii imkanlarını nəzərə alaraq, təşkil etdiyi notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil etmişdir. Burada alət tar və saz kimi, yazılışından yarım ton aşağı səslənirdi. Əhəd Əliyev Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operetrasında yekun toy səhnəsində “Tərəkəmə” rəqsinin melodiyasını qarmonda ifa etmək üçün dəvət almışdı.

Maraqlıdır ki, Müslim Maqomayevin “Şah İsmayıl” və Reynhold Qliyerin “Şahsənəm” operalarında, habelə Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletində rəqs melodiyları yazıldıqda bəstəkarlar Kərbəlayı Lətifə və Əhəd

Əliyevə müraciət etmişlər [72]. 1938-ci ildə Teyyub Dəmirov tərəfindən tərkibinə iki qaval, nağara və qoşanağara da daxil edilən qarmonçular ansamblının təşkili maraq doğurur.

İndi, məşhur qarmonçular Əhəd Əliyev, Teyyub Dəmirov və Məmmədəğa Ağayevin tövsiyələri əsasında, onlardan əvvəl, sələfləri tərəfindən səsləndirilən eynitipli növlərindən fərqlənən təkmilləşdirilən qarmon Azərbaycan musiqisinin bütün xüsusiyyətlərini daha tam əks etdirir. Onun səs sistemi Azərbaycan musiqisinin 17 pilləli səsdüzümünə uyğundur.

Qarmon solo və ansambl alətidir. Əvvəllər onu zərb alətləri – qaval və ya nağarada, yaxud da nəfəs alətləri – klarnet və balabanda müşayiət edirdilər. Tərkibində qarmondan başqa klarnet, balaban, gitara, qoşanağara və fortepiano səslənən instrumental qruplar da təşkil edilmişdi. Lakin tərkibində qarmonçu, klarnetçi və nağaraçı olan ansamblar, indiki kimi, daha çox populyar idi.

Qarmon rəqs melodialarını (“Mirzəyi”, “Tərəkəmə”, “İnnabı”, “Turaçı”, “Qəşəngi”, “Azərbaycanı”, “Ənzəli və s.), mahnıları (“Yadıma düşdü”, “Sevgilim”, “Sevən könül”, “Qurban adına”, “Yeri dam üstə, yeri”, “Muğana ceyran və s.) və instrumental muğamları (xüsusən “Bayatı-Qacar”, “Zabul-Segah”, “Çahargah”, “Hümayun” ifa etdikdə) solo çaldıqda daha yaxşı səslənir.

Qarmon üçün bəstəkarlar – Süleyman Ələsgərov xüsusi olaraq “Lirik pyes” və “Skerso”, Tofiq Bakıxanov qarmon və piano üçün “Sözsüz mahnı”, “Daimi hərəkət”, Aygün Səmədzadə “Dağlı rəqsi” yazmışlar. Qarmonçu Zakir Mirzəyev qarmon üçün “Muğam və rəqs” kompozisiyasını bəstələyib.

Əgər Azərbaycanda ifaçı-qarmonçuların populyarlıq xronologiyasını nəzərdən keçirsək, onda XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərini İsi bəy, Abış bəy, Kərbəlayı Lətif, Məşədi Əli, Xədicə Musaxanova, Abutalıb Yusifov və Ələkbər Nəzərlinin adları ilə əlaqələndirmək olar. Keçən əsrin 20-30-cu illərində Əhəd Əliyevlə yanaşı Teyyub Dəmirov, Yusif Yusifov, Fatma Səfərova, Kamrabəyim Hüseynova və b. populyar idilər [72].

Azərbaycanda qarmon sənətinin yüksəliş dövrünü keçən əsrin 50-80-ci illərini hesab etmək olar. Bu vaxt öz ustalılıqları ilə Məmmədəğa Ağayev, Abbas Abbasov, Qızxanım Dadaşova, Kübra Əbilova, Hacıbala Dadaşov, Səfərəli Vəzirov, Abutalıb Sadıqov, Teyyub Teyyuboğlu, Bədəl Bədəlov, Səttar Hüseynov, Firuz Eyvazov, Adil Hüseynov, Vaqif Şıxıyev, Türmə Hüseynova, Həmid Haqverdiyev və b. seçilirdilər.

Respublikanın rayon mərkəzlərində İsfəndiyar Coşqun, Mətləb Abdullayev (Gəncə), Rza Şıxlarov, Əflatun Ağayev, Sadıq Sadıqov, Aslan İlyasov (Salyan), Mahmud Xalaoğlu (Lənkəran), Əli Quliyev, Yusif Yusifov, Yelmar Zeynalov (Ağdam), Bəylər Əhmədov (Füzuli), Mehdi Vəlixanov (Sabirabad),

İsa Səfərov (İrəvan) kimi çoxlu sayda istedadlı ifaçı-qarmonçular pleyadası yetişmişdi.

Bizim günlərdə Aftandil İsrailov, Zakir Mirzəyev, Gövhər Rzayeva, Kamil Vəzirov, Ənvər Sadıqov, Gülbahar Şükürlü, Gülbahar Məmməd zadə və başqalarının xalq kütləsi arasında qarmonun populyarlaşmasında əhəmiyyətli dərəcədə rolu olmuşdur. İran Azərbaycanından olan Rəhman Əsədullahi də böyük şöhrət qazanmışdır.

Lakin qarmon uzun zaman Avropadan iqtibas edilən alət sayılırdı. Ona görə də, ayrı-ayrı ifaçıların populyarlığına baxmayaraq, onlar dövlət strukturları tərəfindən diqqətdən kənar qalmışdılar. Buna baxmayaraq, ədalət zəfər çalır. Respublikanın xalq artisti adına Aftandil İsrailov, Kamil Vəzirov, Ənvər Sadıqov, əməkdar artist adına isə Zakir Mirzəyev, Gövhər Rzayeva, Etibar Qasımbəyli, Sərxan Abiyev layiq görülür. Məşhur dirijor və bəstəkar, maestro Niyazi Zakir Mirzəyevin virtuoz ifasını nəzərə alaraq onu “Qarmonun Paqaninisi” adlandırır.

Dövrümüzdə də qarmon ifaçılığı, əvvəllərdə olduğu kimi, çox populyardır. Qarmonda alınan məftunedici, parlaq səsləri əyləncəli tədbirlərdə, toy və bayramlarda, bədii-özfəaliyyət kollektivlərin, vokal-instrumental və instrumental ansambların çıxışlarında, bütün Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibində eşitmək mümkündür. Çox vaxt qarmonçular Şirvan, Tovuz-Şəmkir-Qazax-Gədəbəy və Borçalı zonalarının aşıq ansamblarının tərkibinə daxildirlər. Qarmon Fikrət Əmirov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında aparıcı alətdir.



Azərbaycanın xalq artisti **Aftandil İsrailov**.
 People's artist of Azerbaijan **Aftandil Israilov**.
 Народный артист Азербайджана **Автандил Исрафилов**.

Qarmonçuların ifasında peşəkar bəstəkarların əsərləri tez-tez səslənir. Zakir Mirzəyev Tofiq Bakıxanovun üçhissəli simfonik orkestr üçün “Birinci Konsert”ini, “Segahsayağı”sını və “Rondo”sunu, Vyanada Üzeyir Hacıbəylinin büstünün açılışına həsr olunan konsertdə isə Volfqanq Motsart və Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərini ifa etmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, ustad qarmonçuların əksəri çoxsaylı rəqs melodi-yalarının müəllifləridir. Kifayətdir ki, Aftandil İsrailovun “Ad günü” filmində uğurla istifadə edilən və yaddaşda qalan “Nazilə” melodiyasını xatırlayaq. Qarmonçular Kübra Əbilova “Qəribə adam”, Hüseyn Həsənov isə “Bağlı qapı”, “Kişi sözü”, “Nişan üzüyü”, “Araqarışdıran” filmlərində çəkilmişlər.

Azərbaycan melodi-yalarını qarmonda çalanda caz elementlərindən ilk dəfə istifadə edən Ənvər Sadıqovun ifası böyük təsir bağışlayır.

Qarmonun populyarlığı haqqında musiqi məktəb və kolleclərdə qarmon ifaçılığı üzrə xüsusi siniflərin mövcudluğu, Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində isə “Qarmon” ixtisasının tədris olunması ilə mühakimə yeritmək olar.

Bir sıra dərslər vəsaitləri dərc edilib. “Qarmon məktəbi” (müəlliflər Natiq Rəsulov, Sona İrzaquliyeva, Xeyrulla Dadaşov, Ceyhun Qəmərinski, Əli Bayramov, Zakir Mirzəyev), “Qarmon” ixtisası üzrə dərslər vəsaiti (Fərahim Sadıqov, Oqtay Rəcəbov), “10 ritmik muğam” (Əbdül Haşimov), “Qarmon ifaçılığında muğam” (Fərahim Sadıqov), musiqi məktəblərində qarmon sinifləri üçün proqramlar (Sona İrzaquliyeva, Xaqani Səmədov, Xeyrulla Dadaşov, Rauf İsmayılov) dərc olunub. Məmmədəğa Ağayevin ifasında və bəstəkar Tofiq Quliyevin işləməsində 10 rəqs melodiyası, “Qarmon və fortepiano üçün pyeslər” (Natiq Rəsulov, iki toplu), “Azərbaycan xalq rəqsləri” (Zaur Mustafayev) nota köçürülüb.

Azərbaycanda özünə məxsus qarmonçular məktəbi formalaşmışdır. Onun inkişafında pedaqoq-qarmonçular Bədəl Bədəlov, Xeyrulla Dadaşov, Əlövsət Piriyev, Baxşəli Əliyev, Əhsən Rəhmanlı, Zakir Mirzəyev və b. böyük rol oynayıblar.

Alətin təkmilləşməsi üzərində işlər indi də davam edir. Hüseyn Həsənov tərəfindən çərək notları hasil etməyə imkan verən qarmon yaradılıb. Ənvər Sadıqovun məsləhəti ilə Zahir Dadaşov “do” tonallığında üçoktavalı qarmon hazırlayıb. Zakir Mirzəyev tərəfindən soltərəfli klaviaturalı qarmon patentləşdirilib.

Göründüyü kimi, qarmon Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə möhkəm və ayrılmaz surətdə daxil olmuş və artıq yüz ildən artıqdır ki, təkmilləşərək, onda öncül yerlərdən birini tutur.

ÇOBANLARIN ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTR VƏ ANSAMBLARDA SƏSLƏNİR

Azərbaycanda qədimdən fleyta və svirelin şərq formaları olan **ney** və **tütək** nəfəs çalğı alətləri geniş yayılıb. Qeyd etməliyə ki, sadə, çalğı dəliyi olmayan ney və tütəyin ilk nümunələrini arxeoloqlar paleolit dövrünün abidələrində tapıblar [51]. Çoxgövdəli və köndələn ney və tütəklər nisbətən sonralar – erkən və gec Neolitdə meydana gəlib.

Neylə eyni tipli alətlər müxtəlif adlarla dünyanın bir sıra guşələrində yayılıblar. Belə ki, Ukraynada eyni alət floyar, Moldovada – fluer, kaval, Abxaziyada – açarpın, Acarıstanda – çoban-salamuri, Osetiyada – uadınz, Adıgeydə – kamıl, Gürcüstanda – ueno-salamuri, avili, kavili, nay, nestvi, Ermənistanda – srinq, Dağıstanda – ksyul (ləzgilərdə), şyataxi (dargilərdə) zıbizqı (qumuqlarda), Çeçenistanda – dutra, Başqırdıstanda – kuray, Qazaxıstanda – sıbizqı, Türkmənistanda – qarğı-tyudyuk, Qırğızıstanda – sarbasnay [82], ərəb ölkələrində – ney, Yunanıstanda – tzamara adlanır. Misir, İran və Türkiyədə gövdəsinin uzunluğuna görə fərqlənən çoxlu sayda ney növləri məlumdur. Məsələn, Türkiyədə ifa olunan muğamlardan asılı olaraq neyin 13 növü istifadə edilir: bolaheng nisfiyə, bolaheng-sipürde mabeyni, sipürde, müstahsen, yıldız, kız, kız-mansur mabeyni, mansur, mansur-şah mabeyni, şah, davud, davud-bolaheng mabeyni, bolaheng [70]

Ney və digər nəfəs alətlərinin adları orta əsr görkəmli şairlərinin əsərlərində tez-tez çəkilir. Məsələn, Nizami Gəncəvi “İskəndərnamə” poemasında neyin yaranması haqqında əfsanə söyləyir. İmadəddin Nəsimiyə görə ney zərb aləti dəflə yaxşı səslənir. Məhəmməd Füzulinin “Həft-cam” (“Yeddi cam”) poemasında şairlə ney arasında alleqorik söhbət verilir. Şair onun səsinə olan kədərini səbəbini soruşur. Ney cavab verir ki, o qamış olarkən qəm-qüssədən azad idi, torpaqda boy atırdı, su ilə qidalanırdı, günəşlə qızınırdı, küləkdən yellənirdi, odla dil tapırdı. Lakin sonradan onlar ondan üz döndərdilər, onun ürəyi bütün bu dərdlərə dözmədi.

Müxtəlif tarixi dövrlərdə Azərbaycanda neyin bir neçə növü yayılıb. Məsələn, alim və musiqişünas Əddülqadir Marağai onun zamanında istifadə edilən iki növ – ağ və qara ney haqqında xəbər verir [56]. Neyin təsvirinə orta əsr

Azərbaycan rəssamları Sultan Məhəmməd, Mirzə Əli Təbrizi, Mir Seyid Əli və başqalarının miniatürlərində rast gəlmək olur. Bu şəkillərdə ney kiçik diametrlili uzun borucuq formasında təsvir edilib. Alətin uzunluğu 700-800 mm-ə çatırdı. Onda çobanlar və peşəkar ustalar çalırtdılar.

Azərbaycanın muzeylərində neyin qədim növləri nümayiş etdirilir. Rüstəm Mustafayev adına Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində saxlanılan neyin qamış gövdəsi oyma ornamentlə bəzədilib və altı yerdən dəri ilə sarınıb. Alətin uzunluğu 453 mm-dir, gövdəsinin xarici diametri üfürülmə yerdə 21 mm, daxili diametri 16 mm, əks ucunda isə müvafiq olaraq 16 və 13 mm təşkil edir, yəni gövdə aşağıya getdikcə daralır. Gövdənin aşağı hissəsində beş çalğı dəliyi, arxa tərəfdən isə bir dəlik açılıb. Üfürmə yeri azca yonulmuşdur [2].

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Azərbaycan xalq musiqisi kabineti kolleksiyasına nəfəs alətlərinin mahir ifaçısı Həsərət Hüseynovun uzunluğu 495 mm və diametri 16 mm olan misdən hazırlanan neyi daxildir. Gövdəsinin divarının qalınlığı 1.1 mm təşkil edir. Üzdəki çalğı dəliklərinin sayı 7-dir. Bir arxa dəlik üfürülən yerə yaxın yerləşir.

Müasir ney, əvvəllərdə olduğu kimi, 345-600 mm uzunluqda və 20 mm diametrdə düz silindrik içiboş gövdədən ibarətdir.



Neylər. Neys. Ней.



Əsasən qarğı, ərik ağacı və ya misdən hazırlanır. Səsin çıxmasını asanlaşdırmaq üçün alətin yuxarı ucu bir qədər yonulur. Gövdənin aşağı üz tərəfində adətən 5-7 çalğı dəliyi və arxa tərəfdə, alətin baş hissəsinə yaxın bir dəlik də açılır. Çalğı zamanı alət çəpəki vəziyyətdə, ucu aşağı endirilmiş, baş hissəsi isə ağızın sol küncünə yaxınlaşdırılmış şəkildə saxlanılır. Hava axını gövdənin iti kənarına yönəldilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, sadə quruluşa malik olmasına baxmayaraq, ney səs çıxarılma üsullarına görə kifayət qədər mürəkkəb alətdir [64].

Neyin notları kaman (“sol”) açarında yazılır, diapazonu kiçik oktavanın “Iya” səsindən ikinci oktavanın “fa diyez” səsinə qədərdir, lakin mahir ifaçılar daha zil səsləri havanı güclü üfürmək və dodağı sıxmaqla ifa edə bilirlər.



Azərbaycanın Əməkdar artisti **İlham Nəcəfov**.
 Honored Artist of Azerbaijan **Ilham Najafov**.
 Заслуженный артист Азербайджана **Ильхам Наджафов**.

Dəlikləri barmaqlarla qismən örtməklə xromatik səssirasını almaq olur. Bəm registrdə neyin tembri yumşaq, zərif, məxməri və bir qədər boğuş, zil registrdə isə güclü və aydındır.

Ney əsasən solo alətidir və ən çox çobanlar arasında yayılmışdır. Bu alətdə sadə və melodiya cəhətdən məhdud instrumental pyesləri, habelə xüsusi havaları – “Çoban bayatı” adlanan lirik məzmunlu nəğmələri və rəqs melodiyaalarını ifa edirlər. Çox vaxt çalğı zamanı ifaçı özü bəm burdon səsləri çıxartmaqla ikisəliyə nail olur, bəzi anlarda onun bəm səsi müəyyən melodik cizgiyə malikdir.

Ney xalq çağlı alətləri orkestri və ansambllarında da istifadə edilir. Azərbaycan simfonik musiqi təcrübəsində ney ilk dəfə Aqşin Əlizadənin “Beşinci simfoniya”nın partiturasına daxil edilib. Bu alət məşhur konsert zallarında Firəngiz Əlizadənin “Dərviş” və “Crossing” (“Çarpazlaşma”) əsərləri ifa edildikdə səslənib. Həsən Adıgözəlzadə ney və simfonik orkestr üçün iki “Fantaziya”, İlyas Mirzəyev isə “Konsert” və “Mistik simfoniya” yazmışlar. Bizim zamanımızda ney/nay çalğısının tanınan ustası İlham Nəcəfovdur.

Tütək Rusiyada sopol, Gürcüstanda – salamuri, Acarıstanda – kavali, Ermənistanda – tutak, tutuk, şvi, Dağıstanda – kşul (ləzgilərdə), şuvşuv (qumuqlarda), şetaxi (dargilərdə), şutuxi (laklarda), svultram (tabasaranlarda), Tacikistanda – nay çuponi və ya tutak, Ukraynada – sopilka, Belorusda – dudka, Estoniyada – vilepilli, Latviyada – stabule, Litvada – lumzdyalis adlanır [82].

Tütəyin Qafqaz növlərində 5-8 çalğı dəliyi var, onlardan biri arxa tərəfdə yerləşir.

Arxeoloji tapıntılara görə, Azərbaycan tütəyi çox qədim tarixə malikdir [18]. Azərbaycan Milli Tarixi Muzeyinin etnoqrafiya fondunda XIX əsrdə düzəldilən tütək saxlanılır. Alətin uzunluğu 390 mm və orta hissədə ən böyük diametri 30 mm, səs kanalının diametri isə 20 mm-dir. Onun yuxarı hissəsi tut ağacından, aşağı hissəsi isə qamışdan hazırlanıb. 11.0x3.5 mm ölçüdə fit dəliyi gövdənin üfürmə dəliyi (ölçüsü 11x3 mm-dir) yerləşən yuxarı ucundan 50 mm məsafədə açılıb. Diametri 7.5-8.0 mm olan və bir-birindən 25-29 mm məsafədə yerləşən 7 çalğı dəliyi vardır, onlardan biri arxa tərəfdə yerləşir.

Bu muzeydə habelə Azərbaycan dramaturgiyasının banisi, alim və filosof Mirzə Fətəli Axundova (1812-1878) məxsus tütək nümayiş etdirilir. Qamışdan hazırlanan tütəyin uzunluğu 230 mm-dir; gövdəsinin xarici diametri 17 mm, daxili diametri isə 13 mm-dir. Gövdənin üst tərəfində bir-birindən 18-20 mm məsafədə, diametrləri 7.5 mm olan 6 çalğı dəliyi vardır. Gövdənin bir qədər yonulan aşağı tərəfində isə bir dəlik açılmışdır. Gövdənin yuxarı hissəsində ölçüləri 7x5 mm olan fit dəliyi yerləşir. Üfürülmə yeri ölçüləri 9x2 mm olan yarım dairə əmələ gətirir.

Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyində görkəmli Azərbaycan yazıçısı, jurnalisti və ictimai xadim Cəlil Məmmədquluzadəyə (1869-1932) məxsus qamışdan hazırlanan tütək nümayiş etdirilir. Tütəyin uzunluğu 330 mm-ə, gövdəsinin diametri 17 mm-ə, qalınlığı isə 2.5 mm-ə bərabərdir, yeddi üz (aralarındakı məsafə 22-24 mm-dir) və bir arxa çalğı dəliyi ilə təchiz olunub. Alətin aşağı ucu yonulmuşdur.

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri şöbəsində görkəmli musiqiçi-ifaçı, pedaqoq Əhməd Bakıxanovun (1892-1973) topladığı zəngin musiqi alətləri kolleksiyasına daxil olan uzunluğu 322 mm, səs kanalının diametri 10 mm olan tütək nümayiş etdirilir. Tütəyin səkkiz çalğı dəliyi var (yeddisi üz, biri isə arxa tərəfdə). Gövdənin yuxarı hissəsinə halqa keçirilib.

Nizami Gəncəvi adına Gəncə Dövlət Tarix-Diyarşünaslıq Muzeyinin kolleksiyasında diametri 8-9 mm olan 8 çalğı dəliyi (biri arxa tərəfdədir) ilə təchiz edilən tütəyin uzunluğu 352 mm, gövdəsinin diametri 23 mm-dir. Səs kanalının diametri 10 mm-dir. Çalğı dəlikləri arasındakı məsafə 23-24 mm-dir.

Cəfər Cabbarlı adına Azərbaycan Dövlət Teatr Muzeyində misdən hazırlanan ümumi uzunluğu 380 mm olan tütək təqdim edilir. Aşağı yarısında üst tərəfdə nisbətən kiçik (5.5 mm) diametrə malik səkkiz çalğı dəliyi (biri arxada) vardır. Fit dəliyi oturacağı 8 mm və hündürlüyü 10 mm olan üçbucaq formasındadır.

Sankt-Peterburqda Musiqi alətləri Sərgisində nümayiş etdirilən üç tütəyin gövdələri müxtəlif formalara malikdir. Onlardan biri nizamlayıcı qapaqla təchiz olunub. Gövdələrin üz tərəfində 6-7, arxa tərəfində isə bir çalğı dəliyi var [82].

Quruluşca müasir tütək öz sələflərindən çox da fərqlənmir. Əvvəllərdə olduğu kimi, alət qarğı və ya ağacdan (ərik, qoz, tut) hazırlanan, silindr şəkilli uzunluğu 280-350 mm olan borudan ibarətdir.

Ağacın özəyində burğu ilə (keçmişdə bərk qızdırılan metal millə yandırılırdılar) 18-20 mm diametrdə səs kanalı açılır. Gövdənin yuxarı ucu çəp kəsiyə malikdir və ona söyüddən hazırlanan 30-35 mm uzunluqda tıxac – dil keçirilir. Dilin üst tərəfi bir qədər yonulur; bununla da gövdənin daxili divarı ilə dil arasında seqment şəkilli boşluq qalır. Gövdənin üst tərəfində dilin aşağı ucunun qurtaracağında kvadrat şəkilli dəlik açılır.



Tütəklər. Tuteks. Tytekn.

Beləliklə, dil və dəlik fit verən xüsusi bir quruluş təşkil edir. Alətin gövdəsinin üz tərəfində 7 dəlik, arxa tərəfində isə üst tərəfdəki 1-ci və 2-ci dəliklərin arasının orta tuşunda bir dəlik açılır. Gövdənin baş hissəsinə adətən alətin registrini nizamlamaq üçün metal halqa keçirilir. Halqanı aşağı çəkib səs çıxaran dəliyi bir qədər örtməklə bəm səslər alınır. Səsi alətin gövdəsinin uzunluğunu dəyişməklə də nizamlamaq olar. Ona görə də, əksər hallarda, tütəyin yuxarı hissəsi siyirmə düzəldilir.

Çalğı zamanı tütəyi azacıq maili vəziyyətdə düz qarşıda tuturlar. Hava alətin yuxarı ucundakı ensiz dəliyə üfürülür və buradan axın gövdədəki köndələn kəsiyin tilinə yönəldilir.

Bu halda səs çıxarma olduqca yüngülləşir, havanın sərfi azalır, bununla da, alətin texniki və ifadə imkanları artır. Yuxarı üç üst və alt dəliklər müvafiq olaraq sol əlin şəhadət, orta və üzük, alt dəlik baş barmaqla, aşağı dörd üst dəliklər isə sağ əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqları ilə örtülüb açılır.

Tütəyin tembri normal üfurmə zamanı yumşaq və incə, güclü üfurmədə isə uca və fişiltılıdır.



Azərbaycanın Əməkdar artisti **Həsənağa Sadıqov**.
Honored Artist of Azerbaijan **Hasanagha Sadiqov**.
Заслуженный артист Азербайджана **Гасанага Садыхов**.

Tütəyin diapazonu kiçik oktavanın “si” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir. Oberton registrlərin istifadə edilməsinə əsaslanan bir qədər qüvvətli üfürülmə üsulu ilə, üçüncü oktavanın “re bemol” və “re” səslərini də almaq mümkündür.

Tütəyin diatonik səsdüzümü bəm, orta və zil registrlərə bölünür. Bəm registr tutqun, xırıltılıdır, intonasiya ilə ifa çətinləşdiyindən nadir hallarda istifadə edilir; orta registr – məxməri, məlahətli və kifayət qədər gurdur; zil registr isə incə, aydın və çox kəskin çalarlıdır. Tütək üçün ikibemollu və ikidiyezi tonallıqlar əlverişlidir. Melodik frazalar, tremolo, leqato çox asanlıqla alınır. Sıçrayışlar, xüsusən oktava daxilində, mümkündür, stakkato isə çətinliklə alınır.

Tütək, ney kimi, çoban əməyinin müxtəlif məqamları ilə bağlı (sürünün otlağa çıxarılması, suvata yönəldilməsi və s.) havaların ifası üçün çobanlar tərəfindən istifadə olunur [30]. Bu havaların bir qismi (məsələn, “Çoban bayatısı”) müstəqil səciyyə daşıyaraq, əmək prosesi ilə bağlı olmadan da ifa olunur. Keçmişdə bir çox tamaşalar (ilanların ovsun edilməsi, canbazların, kəndirbazların çıxışları, sirk tamaşalarının başlanğıcı) tütək çalğısı ilə müşayiət olunurdu. Tütək həmçinin peşəkar rəqqasələri müşayiət edən ansamblın tərkibinə də daxil edilirdi.

Azərbaycanın bəzi rayonlarında tütək “*düdük*”, “*sümsü*”, “*blül*”, Naxçıvan MR-nin Ordubad rayonunda isə “*şüvə*” adları ilə də məlumdur.

Azərbaycanın Cəbrayıl, Füzuli, Tovuz və Naxçıvan MR-nin Şahbuz rayonlarında **yan-tütək** nəfəs aləti yayılmışdır.

O uzunluğu 540-600 mm, xarici diametri 20-22 mm olan, qoz və ərik ağaclarından hazırlanır. Mis və bürüncdən hazırlanan yan-tütəklərə də rast gəlmək olur. Üz tərəfinin aşağı hissəsinə yaxın 7, arxada bir çalğı dəliyi vardır. Yan tərəfinin aşağı hissəsində səslərin nizamlanması üçün, bir-birindən 45-50 mm məsafədə yerləşən iki əlavə dəlik açılır. Alətin gövdəsində adətən dairəvi qanovlar yonulur. Onlardan ikisi daha enlidir və gövdəni təxminən üç bərabər hissəyə bölür. Aləti çiyində gəzdirməkdən ötrü ipin ucları üçün gövdənin yuxarı və aşağı qurtaracaqlarında qanovlar açılır.

Çalğı zamanı alət çəp vəziyyətdə tutulur, üfurmə dəliyi ağızın sağ küncünə qoyulur və ona dodaqlarla azca toxunulur. Hava axınını gövdənin iti ucuna yönəldərək, aşağı registrdə tutqun, boğuş, orta registrdə mülayim, məxməri, yuxarı registrdə isə uca, fişiltılı, lakin kəskin olmayan səslər alırlar. İntonasiyanın yüksəkliyi çalğı dəliklərinin diametrinin $3/4$ və ya $1/2$ hissəsini barmaqlarla örtməklə və dodaqların gərginliyi ilə nizamlanır.

Yan-tütək də yalnız çoban alətidir. Onda çalınan havalar qoyun otarılması, çobanın istirahəti, qurdbasanların haylaması, sürüyə vəhşi heyvanların basqını zamanı insanların çağırılması ilə bağlı olan çoban xəbərdarlıq siqnal və mahnılarından ibarətdir (“Qoyun həngi”, “Qoyun ovşarısı”, “Qaya başı”, “Çoban bayatısı” və s.) [30].

Tütək çalan müasir ustalar arasında Həsən Məhərrəmov (Bakı), Heydər Məmmədov (Salyan), Şərbət Əhmədov (Şamaxı) və Bayram Məmmədovun (Gəncə) adları daha məşhurdur.



Yan-tütək. Yan-tutek. Ян-тутек.

Kiçik instrumental ansamblların müşayiəti ilə tütəkdə lirik melodiya (adətən zil registrdə), muğamlar, rənglər, xalq mahnıları, rəqslər və havalar ifa edilir. O habelə xalq çalğı alətləri orkestrləri və ansambllarının tərkibinə daxildir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində həmçinin tütəyin kiçik (pikkolo) növündən də istifadə edilir. O adi tütəkdən bir az kiçik ölçüləri ilə fərqlənir (uzunluğu 265 mm-ə qədər, diametri isə 18 mm-ə çatır). Nizamlayıcı halqa olmadıqda, gövdənin üz tərəfində bir əlavə dəlik də açılır. Kiçik tütək çalınma üsuluna və applikatoraya görə adi tütəyə uyğun gəlir, lakin ona nisbətən kvarta yuxarı səslənir. Alətin diapazonu birinci oktavanın “mi” səsinə, üçüncü oktavanın “fa” səsinə qədərdir.

Ney, tütək və onun kiçik növü orkestrdə, əsasən, solo alət kimi səslənilirlər və digər nəfəs aləti – zurna ilə bir qrup təşkil edirlər.

Azərbaycan bəstəkarları tütəyin texniki və bədii-ifadə imkanlarından geniş istifadə ediblər. Soltan Hacıbəyovun “Bolqar süitəsi”, Cahangir Cahangirovun “Misir lövhələri”, Süleyman Ələsgərovun “Bahar təranələri”, Xəlil Cəfərovun “Rəqs süitəsi”, Hacı Xanməmmədovun “Simfoniyyə”, Ağabacı Rzayevanın “Çoban Qara”sında onun bədii-ifaçılıq imkanları (xüsusən forte nüansında) qabarıq şəkildə əks olunur və başqa alətlərlə qovuşduqda zəngin səs palitrası yaradır.

Beləliklə, ney və tütək xalq musiqiçiləri ilə yanaşı professionallar arasında da populyardır.

NAĞARA, QAVAL VƏ QOŞANAĞARANIN RİTMLƏRİ ALTINDA

Yazılı mənbələrə görə Azərbaycanda qədimdən yayılan dəri alətlər (elmi ədəbiyyatda membranofonlar) quruluşlarına, ölçülərinə, formalarına, hazırlanma materiallarına və səslənmələrinə görə fərqlənirdilər [2,32]. Onlar bir və ikiüzlü, yəni səslənən dəri gövdənin bir və ya hər iki açıq üzünə çəkilirdi, eləcə də binar – iki gövdədən ibarət idilər. Onlardan çubuq, toxmaq, əl və barmaqlarla alçaq, güclü, boğuş və ya gurultulu səslər çıxarılırdı.

Birtərəfli zərb alətlərinin sayı 11-ə (qaval, qoşanağara, dairə, dəf, təbil, dümbək, təbil-baz, kus, cift-kos, məzhər, nağarazən), ikitərəflilərin sayı isə 5-ə (nağara, davul, döhl, dumbul, təbirə) çatırdı. Bu alətlərdən vuruşlarda siqnal aləti kimi, əsgərlərin döyüş ruhunu qaldırmaq üçün, tamaşa və bayramların keçirildiyi vaxt, meyxana icra edəndə, dini ayinlərin, yas mərasimlərin müşayiəti zamanı, yürüş, toy, rəqs və idman oyunlarında istifadə edirdilər. Onlar solo və ansamblarda başqa çalğı alətlərlə birgə səslənirdilər. Bu ənənə bizim günlərdə də davam edir.

Azərbaycanlıların membranlı alətlər arasında ən çox barabanın bir növü olan **nağara** (“nəqr” – taqqıldatmaq ərəb sözündən) yayılmışdır.

Nağaranın gövdəsi (*sağanaq, qobul*) silindr şəklindədir və ərik, qoz, tut, cökə ağaclarından hazırlanır. Bu məqsədlə kəsilmiş ağac parçası içəridən 5-6

mm qalınlığa qədər oyulur və ya 4-5 mm qalınlıqda faneri əvvəlcə isladır, sonra əyirlər. Sağanaqda havanın çıxması üçün 10 mm diametrdə 1-3 sayda rezonator dəliyi (*oyuq*) açılır, əks halda gövdə havanın təzyiqindən çatlaya bilər. Bəzən gövdənin iç tərəfindən şaquli istiqamətdə sağanağın möhkəmliyini təmin edən tamasa bərkidilir.

Alətin üzü üçün əsasən keçi dərisindən istifadə edilir. Əvvəllər ceyran və ya maral dərisi tətbiq edilirdi. Dərini bir az isladır və tüklü üzünü yuxarı olmaqla (bu halda alət daha yaxşı səslənir) dartılır. Sonra dəri bərabər məsafədə taxılan 6-12 ədəd səkkizvarı mis ilgəyi (*qarmaq, üzük, halqa*) olan sağanağın xarici diametri ölçüsündə düzəldilən girdə polad çənbərə ikiqat sırtınma tikişlə bərkidilir. Üz çəkilməmiş çənbərlər alətin açıq tərəfində yerləşdirildəndən sonra ilgəkdən keçən və taxta payacıqlarla burulan – çal-çarpaz dolanan ipin (*kəndir, ciyə*) köməyiylə alətin gövdəsinə sıx dartılır. Bu zaman bir çənbərin ilgəyi əks çənbərin ilgəkləri arasında simmetriya oxunda yerləşdirilir. Membranın belə çəkilmə üsulu onun tarımlığını, bununla da nisbi yüksəkliyi nizamlamağa imkan verir. İfaçının hərəkətini asanlaşdırmaq üçün alət qayışla təchiz olunur.

Nağara gövdəsinin diametri müxtəlif olur. Bundan asılı olaraq, alətin növlərinə müxtəlif ad verilir: böyükləri – *kos (koos, kus)*, *dumbul* (Şabran və Quba rayonlarında); orta ölçüdə olanları – *orta, qoltuq, əl nağarası* və ya sadəcə *nağara, toy* (Naxçıvan MR-də); kiçikləri isə *cürə, kiçik* və ya *bala nağara* adlanırlar. Nağaranın bütün növləri quruluşca eynidir.



Böyük nağara (kos).
Big naghara (kos).
Большая нагара (кос).



Qoltuq nağara.
Goltuq (axillary) naghara.
Голтуг (подмышечная) нагара.



Cürə (bala) nağara.
Jura (small) naghara.
Джура (небольшая) нагара.

Böyük nağaranın – kosun sağanağının diametri və hündürlüyü uyğun olaraq 400-450 və 500-550 mm-dir. Onun gövdəsində kvadrat şəklində rezonator dəlikləri və ya kiçik dairəciklər açılır. Alət ayaq üstə çalındığından, onu gəzdirmək üçün qayışla təchiz olunub. Qarmaq kimi əyilmiş, ucu kürəşəkilli, uzunluqları 395-405 və 280-285 mm, diametrləri 13-15 və 9-10 mm olan qayış ilgəkli iki çubuqla (*çilik*, *çiling*) çalınır. Böyük nağara (kos) adətən gövdəsinin hündürlüyü 340-360 mm və diametri 300-320 mm olan kiçik növü ilə birlikdə səsləndirilir. Buna görə də bu qoşa alət *kos-nağara* adlanır. Böyük nağaraya *ana kos*, kiçik nağaraya isə *bala kos* deyilir.

Orta nağaranın gövdəsinin diametri 330-360 mm və hündürlüyü 260-310 mm olur. Ölçülərindən asılı olaraq *kiçik* (330x260 mm), *orta* (340x290 mm) və *iri nağara* (350-360x300-310 mm) adlanırlar. Nağaranın bu növləri adətən iki əlin və iki (yoğun və nazik) düz və ya ucları qarmaq kimi əyilmiş çubuqların zərbələri ilə səsləndirilir. Sonuncu halda alət *çilik* (*çiling*, *çubuq*) *nağara* adını daşıyır. Yoğun çubuğun uzunluğu 350-360 mm, naziyinki isə 230-235 mm olur. Çubuqların yuxarı hissəsində dəlik açılır və ondan iribuynuzlu mal dərisindən olan nazik qayış keçirərək uclarını tikirlər. Çalğı zamanı qayış ilgək hər iki əlin şəhadət barmaqlarına geydirilir, çubuqlar baş barmaqlara dirənirlər, qalan barmaqlar isə çubuqlar üzərində qalır. İri nağara xüsusi sifarişlə hazırlanır.

Kiçik (*cürə*, *bala*) nağaranın gövdəsinin diametri 240-300 mm və hündürlüyü 235-295 mm-dir. O uzunluğu 270 və 295 mm, diametri 11-13 mm olan iki toxmaqla və həmişə iri nağara ilə birgə səsləndirilir.

Bir qayda olaraq, nağaranı güclü səsinə görə açıq havada ayaq üstündə və ya oturaraq çalırlar. Ayaq üstə çalanda aləti qoltuq altında saxlayıb, gövdəni sol qolun bazu önü ilə tuturlar. Alətin bu vəziyyətini nəzərə alaraq, onu adətən *qoltuq nağara* da adlandırırlar. Oturaraq çaldıqda, nağaranı, adətən, sol dizdə qoyulur, sol əllə qayış ifaçının toqqasına bağlanan ipi tutaraq saxlayırlar.

Nağara əllərlə və çubuqlarla çalınır. Birinci halda şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqlarının uclarına güc verməklə və hər iki əlin ovucları ilə zərbə endirilir, ya da dərinin üzərinə barmaqların çirtmə vurulması və sürüşdürülməsi, həmçinin barmaq zərbələrinin müxtəlif kombinasiyalarından istifadə edilir. Bununla da müxtəlif dinamikliyin və tembr çalarlarının ritmik cizgiləri əldə olunur. Alət təmiz, cingiltli, güclü və kəskin səs verir.

Naxçıvan Muxtar Respublikasında “Yallı” rəqsini ifa edərkən zurnaçılar ansamblının tərkibində çıxış edən nağaraçı (burada o *toyçu* adlanır) onu boy-nundan asaraq alt və üst üzlərinə çubuqları (yoğunu *şalban* adlanır) vurur.

Çalğı zamanı çilik nağara çiyindən keçirilən qayışdan asılır və ya sol əllə gövdəni tutan ifaçının qoltuğu altında saxlanılır. Çubuqlar bir, bəzən isə hər

iki membrana vurulur. Çilik nağarada çalğı zamanı müşayiətin ritmik əsası sağ əlin biləyini bükməklə aşağı vəziyyətdə saxlanılan yoğun çubuqla vurulur. Bununla da taktın güclü xanəsi vurğulanır. Bu halda sol əlin biləyinin öz oxu ətrafında fırlanması ilə yuxarı vəziyyətdə saxlanılan nazik çubuğun zərbəsilə məharətlə variasiya olunan xırda ritmlər əldə edilir.



Çilik nağara ifaçısı
Javanshir Qasimov.

Artist on chilik naghara
Javanshir Gasimov.

Исполнитель на чилик нагаре
Джаваншир Касимов

Nağarada əllə və ya çubuqla çalğı üsulunun seçilməsi ansamblarda ifaçıların sayından və çıxış yerindən – otaq və ya açıq havada olmasından asılıdır. Aşıqlar, balabançılar, xalq çalğı alətləri ansamblarında və orkestrlərdə əllə, damburçu, zurnaçı və tulumçular ansamblarında isə çubuqla çalırırlar.

Binar alət olan kos-nağaranı qarşıda saxlayıb, qayış vasitəsilə çiyindən asırırlar. Alət ilgəyin köməyiylə biləklərə taxılmış bir (ana kosda) və ya iki (bala kosda) toxmaqla bir və ya hər iki üzə vurmaqla səsləndirilir. Ana kosda taktın güclü xanələri çalınır, bala kosda isə melodiyaların ritmik əsası nəzərə çatdırılır.

Böyük nağara (kos) ancaq zurnaçılar ansamblında istifadə edilir. Burada bala kosda çalan da iştirak edir. Kos-nağaranın ritmləri ilə toy şənliyi, adaxlının gəlməsi və gəlinin yola salınması, müxtəlif rəqslər, idman yarışları və oyunlar müşayiət olunur.

Orta ölçülü nağara – qoltuq nağara xalq çalğı alətləri orkestr və ansamblarında, habelə estradada solo şəkildə istifadə olunur. Alət sazəndə, kiçik balabançı və zurnaçı ansamblarının tərkibinə daxildir.

Nağaranın kiçik növləri – cürə və ya bala nağara, əsasən balabançı və qarmonçu ansamblarında, habelə klarnetçini müşayiət edən vaxt səslənir.

Tərkibində 30-40 ifaçı olan nağaraçı ansambları fəaliyyət göstərir.

Nağaraları əvvəlcədən müxtəlif tonlarda kökləyərək, ayrı-ayrı qrup halında, qabaqcadan müəyyənləşdirilən metro-ritmik sxem əsasında sinxron şəkildə ritmləri vururlar. Çox vaxt nağara bir qrup rəqqasın əlində də səslənir.

Ağasüleyman İmanov, Böyükağa Muradov, İzzət Məmmədova, Çingiz Mehdiyev, Zöhrab Məmmədov, Səlim Quliyev, Almas Quliyev, Əfqan Cəfə-

rov, Azər Əliyev, Rafiq İbrahimov və başqalarının ustalığı bu alətin populyarlaşmasında rolu böyükdür. Onlar ifaçılıq üslubuna çoxlu yeniliklər gətirmişlər.

Çingiz Mehdiyev (1932-1992) məktəblilərdən ibarət “Ritmlər” nağaraçılar ansamblı yaratmışdı. Diqqətəlayiqdir ki, ansamblın tərkibinə kos, qaval, qoşanağara, dümbək və sinc alətləri daxil edilmişdir.

Bizim zamanımızda əməkdar artist Natiq Şirinovun təşkil etdiyi “Natiq ritm qrupu” böyük populyarlıq qazanmışdır.



Azərbaycanın Əməkdar artisti **Natiq Şirinov**.
Honored Artist of Azerbaijan **Natiq Shirinov**.
Заслуженный артист Азербайджана **Натиг Ширинов**.

Tofiq Quliyev xüsusi olaraq nağara və xalq çalğı alətləri üçün “Azərbaycan rəqs ritmləri” bəstələmişdir. Məmməd Quliyev “Novruz” bayramı səhnəsini canlandırmaq məqsədilə “Aldanmış ulduzlar” operasının partiturasına zurna və nağaranı daxil etmişdir. Rəhilə Həsənovanın “Kos-kosa” balet-pantomimasında 2 mim və xordan başqa 8 nağara və bir qoşanağara ifaçısı iştirak edir. Ramiz Mustafayev nağara ilə orkestr üçün “Azərbaycan xalq ritmləri”, “Rəqs süitəsi”, Salman Qəmbərov səs, nağara və fortepiano üçün “Şərqi və Qərbi” süitəsi, Vasif Allahverdiyev ağac nəfəs alətləri kvarteti və nağara üçün “Muğamsayağı”, Ceyhun Allahverdiyev isə kamera orkestri ilə tar, kamança, zurna, balaban, nağara və solist (xanəndə) üçün “Muğamların və xalq musiqisinin işləmələri” yazmışlar.

Şərqlə ölkələrində bubenə oxşar digər populyar alətin – **qavalın** yayılma arealı nağaraya görə daha genişdir. “Qaval” sözünün mənası barədə bir neçə mülahizə vardır. Onlardan da ən məqbulu tanınmış ornament rəssamı, şərqlə musiqisinin böyük bilicisi Lətif Kərimov (1906-1991) tərəfindən qeyd edilib. Onun nəticəsinə görə “qaval” və ya “qəvval” orta əsrlərdə Şərqlə geniş yayılan zərb aləti dəfin müşayiətilə ərəb mətnli “qoul” ritmik musiqi əsərlərini ifa edən müğənnidir [48].

Bir çox rayonlarda *dəf* adı ilə tanınan (Quba rayonunda – *dəft*, Qazax rayonunda isə – *damdıra*) qaval bir tərəfinə balıq (nərə, naqqa) döşünün dərisi çəkilmiş 310-320 mm diametrli ensiz, dəyirmi sağanaqdan ibarətdir. Pərdəsi çəpiş dərisindən olan qavallara da rast gəlmək olur.

Bir qayda olaraq, sağanaq pəlid, tut və ya qoz ağacından olan 11-12 mm qalınlıqda və 1400 mm uzunluqda nazik fanerdən hazırlanır. Onun üzərinə taxta yapışqanı çəkərək üç dəfə dairə şəklində dolayırlar. Sağanağın səthi üz tərəfdə hamar, iç tərəfdə isə bir qədər qabarıqdır. Sağanağın daxili perimetri boyunca bir-birindən 18-20 mm məsafədə milin köməylə mis və ya bürüncdən olan halqa-zıncırovlar (60-dan artıq) asılır. Çox vaxt sağanağın üz tərəfi sədəflə bəzədilir. Qavalların ölçülüləri müxtəlifdir: diametri 340-450 mm və eni 40-60 mm arasında dəyişir.



Qaval. Qaval. Гавал.



Çalğıdan əvvəl qavalın üzünü gündə, od və ya elektrik lampası üzərində qızdırılır. Yaxşı dartılan və isidilən dəri təmiz, uca və güclü səs verir. Qavalı iki əllə, içəri tərəfini ifaçıya çevrilmiş şəkildə saxlayırlar. Bu zaman sağanağın kənarı əllərin baş barmaqlarına söykənir. Səslər hər iki əlin ovucları və barmaqları (şəhadət, orta, üzük və çeçələ) ilə üzün kənarına və ya mərkəzinə yüngül vurmaqla, həmçinin aləti silkələməklə əldə edilir.

Qavalı, adətən, qapalı yerdə çalılırlar. Bu halda müxtəlif üsullardan istifadə edirlər: açıq ovuc, bir və ya hər iki əlin barmaqları ilə üzün kənarına və mərkəzinə doğru, əlin barmaqlarının ucu ilə üzün kənarına və mərkəzinə, çeçələ barmaq tamamlayıcı çırtma şəklində üzük barmaq üzərində sürüşdürülərək üzün sağanağa yaxın hissəsinə vurulur; alətin hər iki əllə silkələnməsi; tək-

tək zərbələrdən sonra alətin fırladılması. Bundan əlavə xalq çalğı alətləri orkestrində bu və ya digər əsərləri ifa edərkən ifaçı alətin sağanağını dizinə və sinəsinə sıxaraq əllə üzün mərkəzinə vurur.

Qaval Azərbaycan xalqının məişəti, adət və ənənələri ilə bağlı səhnələrin nümayişində geniş şəkildə istifadə edilən alətdir. O müxtəlif musiqi janrlarının ifasında, xalq oyunlarında (məsələn, “Cüt qaval”) və tamaşalarında səslənir. Rəqslərin, mahnıların ritmik müşayiətində solo ifada, eləcə də simli və nəfəs alətlərin akkompanementi üçün istifadə olunur.

Qaval sazəndə ansambllarında muğam-dəstgahların və zərbli muğamların ritmik epizodlarını qavalda müşayiət edən xanəndənin əlində səslənir. Bu zaman qaval bir növ müstəqil rol oynayır. Oxuma zamanı isə muğamın melodik xəttindən asılı olaraq, aləti xanəndə müxtəlif vəziyyətlərdə saxlayaraq, onun vasitəsilə səsin istiqamətini və tembrini dəyişdirməyə çalışır. Muğamın kulminasiya məqamlarında xanəndə qavalı sifətin sol tərəfində ağızla eyni səviyyədə qulağa yaxın saxlayır. Bu vaxt alət özünəməxsus rezonator rolunu oynayır. Təsnif və xalq mahnılarını ifa edərkən xanəndə qavalda ancaq giriş hissəsini və araçalğını müşayiət edir.

Bir çox xanəndələr – Cabbar Qarayağdıoğlu, Seyid Şusinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev və başqaları eyni zamanda qavalın mahir ifaçıları kimi də tanınırdılar. Əzizağa Nəcəfzadə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının mahnı və rəqs ansamblını qavalda böyük ustalıqla müşayiət edirdi. Bizim günlərdə qavalın mahir ifaçıları xanəndə Alim Qasimov və Mahmud Səlahdır.



Mahmud Səlah.
Mahmud Salah.
Махмуд Салах.

Qavalda çalğı improvizasiya xarakteri daşıyır. Qaval həm xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində, həm də rəqqasələr tərəfindən atribut kimi istifadə edilir.

Rüfət Ramazanov kamera orkestri, fleyta, violonçel və qaval üçün “Dirin-gi” pyesi, klarnet, skripka və qaval üçün “Tərzi-muğam” miniatürü yazmışdır.

Dumbul, dümbələk adları ilə də tanınan **qoşanağara** eyni hündürlüklü, ancaq müxtəlif ölçülü (onlardan biri o birisindən təxminən yarısı qədər kiçikdir) iki gövdədən (*göz və ya qazanca*) ibarətdir.

Xarici görünüşünə görə onlar fincanı və ya piyaləni xatırladır. Alətin hündürlüyü 300 mm-ə çatır, böyük gövdənin maksimal diametri 200-280 mm, kiçik gövdənininki isə 110-180 mm təşkil edir. Gövdələr yan tərəflərdən, yuxarıda və aşağıda dəri iplə bir-birinə birləşdirilir və yaxud da metal borucuqla ümumi taxta oturacaq üzərində bərkidilir. Keçmişdə onların arasında xüsusi ayaqcıqda çınqıraq (kiçik ölçülü zəng) qoyur və ya metal lövhəcik asırdılar.

Hər iki gövdə qoz, tut ağaclarından və metaldan düzəldilir, keçmişdə isə gildən hazırlanırdı. Alət boğuc səslənməsin deyə gövdələrin aşağı hissəsində kiçik dəliklər (*səslilər*) açılır. Gövdələrin üst tərəflərinə çəkilən keçi, öküz, dəvə və ya at (nazik sinə hissəsi) dərisi, camış (öküz) gönündən düzəldilən köşə ilə və ya xüsusi vint mexanizminin (litavrada olduğu kimi) köməyi ilə dərtilir.



Qoşanağaralar. Gosha-nagaras. Гоша-нагары.

Çalğı üçün zoğal ağacından hazırlanan nazik, dəyirmi, 280-335 mm uzunluqda, en kəsiyinin diametri baş hissədə 12 mm, aşağıda isə 7 mm olan iki ağac çubuqdan istifadə edilir.

Son vaxtlar “*üç nağara*” adı altında – böyük, orta və kiçik gövdədən ibarət olan alət də səsləndirilir.

Təmiz və güclü səslər almaq üçün qoşanağaranın üzü çalğıdan əvvəl od üzərində azacıq qızdırılır. Qoşanağaranı xüsusi ağac dayağa qoyub (adətən böyük gövdəsi ifaçıdan sağda yerləşir) bir qədər ifaçıya doğru əyirlər, yaxud da mərasimləri (gəlin gətirmə) və idman oyunlarını (zorxana, kəndirbaz və s.) müşayiət edərkən onu qoltuğun altında saxlayırlar. Əvvəllər isə o ya yerə qoyulurdu, ya da ifaçının boynundan asılırdı.

Qoşanağaranın gövdələri yuxarı hissədə müxtəlif diametrlı olduğuna görə onların səsi bir-birindən təxminən bir kvarta yüksəkliyində fərqlənir. Alətin səsi bir qədər quru, cingiltili və özünəməxsus çalarlara malikdir.

Çalğı zamanı çubuqların ayrı-ayrılıqda hər iki dəri üzə, bir üzə (mərkəzinə və kənarına), bir-birinə və ya gövdəyə, ovucun üzə vurulması ilə müxtəlif səslər alınır. Çox vaxt zərbələr çubuqların qalın uclarını və hər iki əllə üzə vurmaqla icra edilir. Habelə çubuqların membrana üzərində sürüşdürməklə və ya çubuqlardan biri ilə böyük gövdənin üzünü basmaqla alınır və yaxud yuxarıda sadalanan ifa üsullarının kombinasiyaları tətbiq edilir. Göründüyü kimi, qoşanağarada müxtəlif zərbə üsullarından istifadə olunur və bundan asılı olaraq mürəkkəb ritmik səslər alınır. Adətən xanənin güclü hissəsi üzə vurmaqla, ritmik fiqurasiyalar isə çubuqların köməkliyi ilə əldə edilir.

Peşəkar musiqiçilərin qoşanağarada çıxışı ifa tərzlərinin çox müxtəlifliyi və ritmikənin zənginliyi ilə seçilir. Vaxtı ilə bu alətdə çalmaq ustalığı ilə Şəki şəhərində Əhmədağa fərqlənirdi. Onun qoşanağarasının gövdələrinin arasında dilçəksiz zıncırov yerləşirdi. O, qoşanağaranın aşağı hissəsini belindəki toqqasına keçirib gəzişə-gəzişə çalardı. Arada aləti yuxarı atar və zıncırovu vurardı.



Azərbaycanın xalq artisti **Sadiq Zərbəliyev**.
People's Artist of Azerbaijan **Sadiq Zarbaliev**.
Народный артист Азербайджана **Садых Зарбалиев**.

Qoşanağara solo aləti kimi nadir hallarda istifadə olunur. İlk dəfə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Sadiq Zərbəliyev bu alətdə solo ifa ilə çıxış etmişdir. Qoşanağarada ifaçılıq tərzilə Salyan rayonundan Həsənağa Sadiqov da fərqlənir. O, çubuğun biri ilə böyük gövdənin üzünü basıb, o biri ilə dəriyə zərbə vurur. Membrana edilən təzyiqli dəyişdirərək, ifaçı kvarta-kvinta

yüksəkliyində səsləri əldə edir və bu intervallar çərçivəsində melodik parçaların ifasına nail olur.



Dümbəklər.
Dumbeks.
Думбеки.

Qoşanağara xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarının, eyni zamanda Şirvan zonasında aşığı ansambllarının tərkibinə daxildir. Qoşanağara xalq oyun və tamaşalarında (“Zorxana”, “Mil”, “Sino”) geniş istifadə olunur. Qarmon, qaval və qoşanağaradan ibarət qadın instrumental ansambllarının tərkibinə daxildir. İki balabançı və qoşanağaraçıdan ibarət trio çox geniş yayılmışdır.

Yuxarıda biz ən geniş yayılan üç dərili çalğı alətini səciyyələndirdik. Azərbaycanda habelə 350-400 mm uzunluğunda və 250-260 mm diametrində, üzünə keçi dərisi çəkilən, gövdəsi (çox vaxt ağac) piyalə şəklində olan **dümbək** də geniş istifadə edilir. Hər iki əlin barmaqlarını və ya əli membranın mərkəzi və ya kənarına vurmaqla səsləndirilir.

İNSTRUMENTAL MUĞAM İFAÇILIĞI – ƏNƏNƏLƏRİN VARİSLİYİ KONTEKSTİNDƏ

Azərbaycan muğamlarının instrumental ifaçılıq ənənələri çoxəsrlik tarixə malikdir. Əvvəlcə muğamlar səslə, sonralar vokal-instrumental və instrumental müşayiətlə ifa edilirdi [7-10,36,85].

Arxeoloji tapıntılar və Azərbaycan poeziyasının klassiklərinin əsərləri muğamların qədim mənbələrə malik olduğunu göstərir. Qeyd edildiyi kimi, Akbatan-Həmədan vilayətinin cənub-şərq hissəsində yerləşən Cığamış şəhərində müğənninin (xanəndənin) əksi olan keramik qab tapılmışdır. Poeziyada müxtəlif instrumental ansamblların mövcudluğunu təsdiq edən simli, nəfəs və zərb musiqi alətlərinin adları çəkilir. Belə misrələr Azərbaycan ədəbiyyatının orta əsr klassikləri Qətran Təbrizi, Xaqani, Nizami, Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai, Füzuli və başqalarının poeziyasında az deyil. Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasında əfsanəvi deyil, real tarixi şəxsiyyətlər olan müğənni və çalğıçı Barbəd və Nəkisanın bərbət və çəngin müşayiəti ilə muğamların ifa etmələri buna ən yaxşı misal ola bilər. Ən eti-

barlı mənbə Sultan Məhəmməd, Mir Seyid Əli, Müzəffər Əli və b. orta əsr Azərbaycan rəssamlarının ud, çəng, bərbət, kamança, qanun, tənbur, rübab, şeştar, musiqar, ney, dəf və dairənin müşayiətilə keçirilən ziyafət və əyləncələri əks etdirən miniatur rəsm nümunələridir [47]. Miniatürlərdən göründüyü kimi, ansamblın tərkibində əsasən iki və ya üç alət səslənirdi. Miniatürlərə əsasən, o zaman Azərbaycanda muğam, mahnı və rəqlər əsasən tərkibində simli-mizrablı alətlərdən – ud, çəng, qanun, yaylılardan – kamança, nəfəs alətlərindən – ney, membranlılardan – dəf olan ansamblın müşayiətilə ifa olunurdu.

Yazılı mənbələrə görə [1,10,11], XVIII əsrdən başlayaraq, Azərbaycan şəhərlərində, tədricən tərkibi əllərində dəf deyil, qaval tutan xanəndə, tar və kamança calan ifaçılardan ibarət sazəndə dəstələri yaradılırdı.

XIX əsrin birinci yarısında xanəndə Səttarın adı Qafqazda yaşayan xalqların dilindən düşmüşdü [80]. Onlar həmçinin Ələsgərin tarda çalğısına heyran olurdular. Bu zaman tərkibində tar və kamançadan başqa, balaban və qoşanağara səslənən ansamblar da mövcud idi. Vokal partiyada fasilə vaxtı balaban fəal rol oynayırdı, ya da tar və kamançaya üstünlük verərək, burdon səslər çıxarırdı. Qapalı yerdə qavalla birlikdə xoş ritmik müşayiəti yaradan membranlı alətlərdən ən münasibi qoşanağara idi. Sonuncu xanəndə-qavalçının ritmlərini təkrarlayaraq tembr rəngarəngliyi yaradırdı.

Bəzən xanəndə yalnız kamançanın müşayiəti ilə çıxış edirdi. Bununla belə, sazəndə dəstələri daha məşhur idilər. XIX əsrin ortalarından başlayaraq onlar xanəndələri müşayiət edən aparıcı alətlər qrupu təşkil edirdilər. Bu onunla əlaqədar idi ki, tar məşhur tarzən-novator Mirzə Sadıq Əsədovlu tərəfindən yeni quruluşda hazırlanmışdı.

Qeyd edildiyi kimi, o, simlərin sayını artıraraq, alətin çəkisini yüngülləşdirmişdi. Bununla da onu sinə üstündə saxlamağa imkan verdiyindən, ifa texnikasını kəskin artırmağa nail olmuşdu. Bunun nəticəsində tar muğamların melodiyasının bütün incəliklərini tam və dolğun ifadə edən ən populyar alətə çevrilir. Kamançaya texniki imkanının genişlənməsinə imkan yaradan dördüncü simi qoşmaqla, alət öz ahəngli, fasiləsiz səslənməsilə tarzən tərəfindən ifa edilən musiqi frazalarını yaxşı tamamlayırdı. Əllərində qavalı saxlayan xanəndə isə uyğun ritmləri vururdu.

Nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin texniki və bədii imkanları instrumental muğam ifası zamanı daha tam şəkildə özünü büruzə verirdi. Bu vaxt rəng və təsniflər çalınmırdı, muğam fasiləsiz inkişaf formasını – improvizasiya səciyyəsinə alırdı. Zərbli muğam, yəni ritmik muğamın instrumental müşayiətində isə qaval əhəmiyyətli rol oynayırdı.

XIX əsrin ikinci – XX əsrin birinci yarısında Azərbaycanda, həm də onun hüdudlarından kənarında məşhur olan xanəndələr, onları müşayiət edən tarzən və kamançaçıların çox böyük nəslə yetişmişdi.

Bu dövrdə geniş tərkibli ansambllar da mövcud idi. Belə ki, Şuşada Mirzə Sadiq tərəfindən tərkibində tar, kamança, balaban, ney və qoşanağara səslənən ansambl təşkil edilmişdi [80].



Sadıqanın ansambli (1878-ci il). Ensemble Sadiqjan (1878).
Ансамбль Садыхджана (1878 г.).

Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcan), Mirzə Məhəmməd-həsən, Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçioğlu Məmməd, Şəkili Ələsgər (Ələsgər Abdullayev), Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Zabul Qasım (Qasım Abdullayev), Məcid Behbudov, Segah İslam (İslam Abdullayev), Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski və başqalarının sazəndə dəstələri böyük rəğbətlə qarşılanırdı. Onları məşhur tarzənlər – Mirzə Sadiq, Məşədi Zeynal Haqverdiyev, Mirzə Fərəc Rzayev, Məşədi Cəmil Əmirov, Malıbəyli Həmid, Qurban Pirimov, Mirzə Mansur Mansurov, Şirin Axundov və b. müşayiət edirdilər.



Xanəndə, bəstəkar, musiqi xadimi, Azərbaycanın xalq artisti
Cabbar Qaryağdıoğlu (1861-1944).

Xanende, composer and musical worker, People's Artist of Azerbaijan
Jabbar Garyagdy oglu (1861-1944).

Ханенде, композитор и музыкальный деятель, народный артист Азербайджана
Джаббар Гарягды оглу (1861-1944).

Tarzən, bəstəkar və musiqi xadimi **Məşədi Cəmil Əmirov** qanun çalarkən (1915-ci il).

Tar-player, composer and musical worker **Meshadi Jamil Amirov** plays on the qanun (1915).

Тарист, композитор и музыкальный деятель **Мешади Джамиль Амиров** играет на кануне (1915 г.)



Məşhur musiqiçilər: xanəndə **Xan Şuşinski**, tarzən **Bəhram Mansurov** və kamançaçı **Tələt Bakıxanovun** muğam-triosu.

Mugam-trio of famous musicians: khanende **Khan Shushinski**, tar-player **Bahram Mansurov** and kamancha-player **Talat Bakihanov**.

Мугамное-трио известных музыкантов: ханенде **Хан Шушинский**, тарист **Бахрам Мансуров** и кяманчист **Талят Бакиханов**.

Qeyd etmək lazımdır ki, muğamların inkişafı, 1908-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən Şərqdə ilk dəfə “Leyli və Məcnun” muğam operasının yaradılmasına zəmin yaratmışdı.

XX əsrdə muğam sənətinin sonrakı inkişafı, sözsüz, bu görkəmli bəstəkar, musiqişünas və ictimai xadiminin adıyla bağlıdır. O, Azərbaycan muğamlarının növlərini dürüst ayıraraq, onların lad əsasını müəyyən etmişdir [36].

Əgər XIX əsrdə muğamları Xarrat Qulu, Kor Xəlifə, Molla İbrahim kimi musiqiçilərin təşkil etdikləri muğam kurslarında öyrənirdilərsə və ya bu sənətə Şuşa, Şamaxı, Bakı, Gəncə, Ordubad, Lənkəran və b. şəhərlərdə fəaliyyət göstərən musiqi məclislərində yiyələnirdilərsə, Üzeyir Hacıbəyli artıq muğamların, tar və kamançada ifa təlimini konservatoriyanın tədris proqramına daxil edir.

Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən yaradılan xalq çalğı alətləri orkestri milli musiqi alətlərinin geniş yayılmasını təmin edir. XX əsrin başlanğıcında Bakıda keçirilən “Şərqi konsertləri”ni mədəniyyət evləri, filarmoniya və konsert zallarının səhnələrində xanəndə və çalğıçıların çıxışları əvəz edir.

Bu dövrdə Əhməd Bakıxanov, Əhsən Dadaşov, Baba Salahov və b. rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblları çox məşhur idi. Onların çıxışları zamanı, muğamların tərkib hissələrinin – təsnif, rəng və dəramədlərin çalınmasına, alətlərin bütün texniki xüsusiyyətlərinə, onların tembr, registr, habelə ştrix və ifa üsullarına yaradıcı yanaşmaya böyük diqqət yetirilirdi.

Repertuarına muğamlar da daxil olan orkestr və ansambllarda simli alətlərdən tar, kamança, saz, ud, qanun, nəfəs alətlərindən – balaban, tütək, zurna, ney, membranlılardan – nağara, qoşanağara, qaval, özənsəslilərdən – şaxşax istifadə olunurdu.

Muğamlar solo ifaçılığında yalnız tar və kamançada deyil, həmçinin ud, qanun, balaban, ney, tütək, güclü səslənməsi ilə seçilən zurnada, qarmon, klarinet, qoboy və hətta gitarada səsləndirilir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təşəbbüsü ilə 1984-cü ildə “Şərqi musiqi alətləri” üzrə müsabiqə keçirilir.

Bakıda 1988-ci ildə Dövlət Muğam teatrı (rəhbəri – əməkdar incəsənət xadimi Arif Qaziyev) fəaliyyətə başlayır. Burada “Şur” “Segah”, “Bayatı Şiraz” və “Mahur-hindi” muğamlarının səhnələşdirilən ifaları, “Yeddi muğam – yeddi gül” kompozisiyası göstərilir.

YUNESKO-nun yolu ilə “Musiqi atlası” seriyası üzrə məşhur tarzən Bəhram Mansurovun ifasında 10 muğam yazılan xüsusi disk buraxılır.

İstedadlı xanəndə, tarzən, kamançaçı, balabançı və qarmonçu pleyadası musiqi ənənələrinin varisliyini və onların gənc nəslin öyrədilməsini təmin edir.

Yeni XXI əsrin başlanğıcı muğam sənətinin inkişafı və son dərəcə populyarlığı ilə əlamətdar olub. Bunu “Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları” Fondu və “Musiqi dünyası” jurnalı tərəfindən “Azərbaycan muğamı” layihəsi çərçivəsində 24 məşhur ifaçının fono- və foto materialları, onların yaradıcılıq portretləri daxil edilən “Qarabağ xanəndələri” albomunun 2005-ci ildə beş dildə (azərbaycan, rus, ingilis, fransız və alman) nəşr olunması ilə şərtləndirmək olar. Layihənin müəllifi, Azərbaycanın birinci xanımı, YUNESKO və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti, Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun rəhbəri, Milli Məclisin deputatı Mehriban xanım Əliyevadır. Sonralar Heydər Əliyev Fondu tərəfindən “Muğam-İrs”, “Muğam-Dəstgah”, “Muğam Ensiklopediyası”, “Muğam-İnternet”, “Muğam-Antologiya”, “Muğam dünyası”, “Muğam Mərkəzi” layihələri həyata keçirilir.

2009-cu ildən başlayaraq hər iki ildən bir Heydər Əliyev Fondu, Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Bəstəkarlar İttifaqı və Milli Elmlər Akademiyası tərəfindən çoxlu xarici ölkə nümayəndələrinin iştirak etdiyi “Muğam dünyası” – Beynəlxalq Muğam Festival və elmi simpoziumu keçirilir. Maraqlıdır ki, 2011-ci il festivalı YUNESKO-nun ənənəvi musiqi üzrə Şurasının “Makam” elmi-tədqiqat qrupunun (ICTM) Bakıda keçirilən VII beynəlxalq simpoziumu ilə eyni vaxta düşüb.

Simpoziumlarda səslənən məruzələrdə muğamın aktual məsələlərinə baxılır. Bununla yanaşı, gənc ifaçıların beynəlxalq müsabiqələri keçirilir, “İki dünya” etno-caz musiqisi axşamı, “Tar, kamança, sim...”, “Zərbi muğamlardan mahnılara”, “Muğam və avanqard”, “Muğam-Latinos”, “Azərbaycan musiqisinin dostları”, “Sarı gəlin” konsertləri keçirilir, “Leyli və Məcnun”, “Aşiq Qərib”, “Əsli və Kərim”, “Şah İsmayıl” muğam operaları nümayiş etdirilir. Bütün bunlar iştirakçılara Azərbaycan xalq və klassik musiqisi ilə, həmçinin muğam yönü müasir əsərlərlə yaxından tanış olmağa imkan verir.

Azərbaycan, ingilis və rus dillərində “Muğam” jurnalı, “Azərbaycan muğamı” interaktiv audiovizual sistemləri, “Azərbaycan xanəndələri” adlı 2005-ci il divar təqvimi nəşr olunur. Əsasən muğamla bağlı tədbirlərin keçirildiyi, memarlıq cəhətcə tarixi tərkib hissələrini xatırladan Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin unikal binası tikilir.

“Muğam-2005”, “Muğam-2007”, “Muğam-2011” və “Muğam-2015” televiziya müsabiqələri, “Bakı – İslam mədəniyyətinin paytaxtıdır” devizi altında “Muğam dünyası” beynəlxalq festivalı keçirilir (2009).



“Muğam-2005” televiziya müsabiqəsi.

TV contest “Mugham 2005”

Телевизионный конкурс “Муғам-2005”.



“Muğam-2015” televiziya müsabiqəsi.
Television contest **“Mugham-2015.”**
Телевизионный конкурс **“Муғам-2015”**.

Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü və Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Təhsil Nazirliyinin himayəsilə 2009-cu ildən başlayaraq hər il yayda Azərbaycan şəhəri Qəbələdə tematikasına muğam da daxil edilən Beynəlxalq musiqi festivalı keçirilir.

2010-cu ildən hər il Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqı, onun sədri xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin rəhbərliyi ilə keçirilən, proqramına muğam triosunun çıxışları və muğam operalarının nümayişi daxil edilən “İpək yolu” musiqi festivalı böyük rezonans doğurur.



“İpək yolu” musiqi festivalı - 2011.
Musical festival **”Silk Road”** - 2011.
Музыкальный фестиваль **“Шелковый путь”** - 2011.

Muğam audio yazılar, xarici ölkələrdə xanəndə və mahir ifaçıların çıxışları sayəsində bütün dünyada məşhurlaşır. Muğam sənətinin caz və xarici ölkələrin musiqisi ilə sintezi böyük təəssürat yaradır. Belə ki, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi “Azərbaycan-Norveç vokal musiqisi” (2001), Azərbaycan və Cənubi Amerika musiqiçilərinin iştirakı ilə “Salam hola” (2002) beynəlxalq layihələri həyata keçirir.

“Avazı xoş ulu muğam” konsert layihəsinin (2007, mülliflər – Siyavuş Kərimi, Yalçın Adıgözəlov) əsasını Niyazinin “Rast” simfonik muğamı və eyniadlı dəstgah təşkil edir. Xanəndələr – Mənsüm İbrahimov, Təyyar Bayramov, Bəyimxanım Mirzəyeva, tarzən Elçin Həşimov və kamançaçı Elnur Əhmədovun çıxışları simfonik orkestrin səslənməsilə vəhdət təşkil edir.

Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, TÜRKSOY Türk Mədəniyyəti Beynəlxalq Təşkilatı, Azərbaycanın Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi (direktor, Azərbaycan Respublikası Əməkdar mədəniyyət işçisi Alla Bayramova) Avropa, Asiya və Amerika alimləri və çalğıçılarının iştirakı ilə 2010-cu ildə “Türk xalqlarının musiqi alətləri”) beynəlxalq simpoziumu keçirilir. Simpoziumun əsas məqsədi türk dünyasının musiqi alətlərinin ümumi və fərqli cəhətlərinin müəyyən edilməsi, ənənəvi alətlərə və ifaçılıq problemlərinə yeni yanaşma məsələlərinin müzakirəsi idi.

“Azərbaycan diskoqrafiyası”, “Azərbaycan tarixinin canlı səsləri” veb-saytları, “Musiqi dünyası”, “Muğam ensiklopediyası” və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nın elektron versiyaları yaradılır (sənətşünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədov).

Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqı və “Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları” Fondu tərəfindən instrumental muğamlara geniş yer verilən “Muğam axşamı”, “Muğam dəstgahı” konsert proqramları həyata keçirilir.

Bütün dünyada tanınan xanəndə, YUNESKO-nun musiqi mükafatını alan Alim Qasimov müxtəlif ölkələrin musiqiçilərindən ibarət ansamblın tərkibində məşhur violonçel çalan Yo-Yo Manın “Böyük ipək yolu” layihəsində çıxış edir.

Hər il avqustun 26-da Nیاqara şəhərində (Kanada) “Azərbaycan muğamının beynəlxalq günü” qeyd edilir.

Muğam sənətinə xarici ölkələrdən olan dinləyicilər də böyük maraq göstərirlər, muğamları ifa edir, ya da tar, kamança və udda çalırlar.

Dövlət tərəfindən böyük diqqətin sayəsində bizim günlərdə istedadlı gənc muğam, tar və kamança ifaçıları yetişib. Əvvəllərdə olduğu kimi, muğam trio-su yenə də məşhurdur.

Sazəndə dəstəsilə yanaşı, muğamlar həmçininin tərkibində ud, qanun, balaban və nağara səslənən muğam kvartet və kvintetlər ilə müşayiət olunur.



YUNESKO-nun beynəlxalq musiqi mükafatının sahibi,
Azərbaycanın xalq artisti **Alim Qasimov**.

The owner of the international music UNESCO Prize,
People's Artist of Azerbaijan **Alim Qasimov**.

Обладатель международной музыкальной премии ЮНЕСКО,
народный артист Азербайджана **Алим Гасымов**.



Niğara ş. (Kanada). **Azərbaycan muğamının Beynəlxalq günü.**

Niagara (Canada). **International day of Azerbaijani mugham.**

г. Ниагара (Канада). **Международный день азербайджанского мугама.**



Muğam üçlüyü. Mugham trio. Мугамное трио.



Ansamblın müşayiətilə çıxış edir muğam və xalq mahnılarının ifaçısı,
beynəlxalq müsabiqələrin laureatı **Qoçaq Əsgərov**.

Accompanied by an ensemble performs mugham singer and folk songs,
laureate of international competitions **Gochag Askerov**.

В сопровождении ансамбля выступает исполнитель мугама и народных песен,
лауреат международных конкурсов **Гочаг Аскеров**.

ÇALĞI ALƏTLƏRİ VƏ XALQLARIN ETNOMƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİ

Ayrı-ayrı regionların, o cümlədən əsasən türkdilli xalqların məskunlaşdığı Ön, Yaxın və Mərkəzi Asiya ölkələrinin tarixi inkişafından asılı olaraq, çalğı alətləri bu areala daxil olan bu və ya digər dövlətlərin sərhədlərilə məhdudlanmırdı. Bunu, eynitipli simli, nəfəs, zərb və özənsəsli alətlərin yayılma areallarının geniş olması ilə izah etmək olar. Bəzən oxşar adlar onların eyni mənşəli olmasını göstərir. Bununla belə, əksinə, çoxlu sayda misal çəkmək olar ki, eyni alət müxtəlif ölkələrdə başqa adlarla məlumdur. Bu səbəbdən onların “vətənlərini” müəyyən etmək, demək olar ki, qeyri-mümkündür. Ona görə də, yalnız ərik ağacının adına görə balabanın erməni mənşəli olmasını təsdiq etmək boş cəfəngdir. Yeri gəlmişkən, bu populyar xalq çalğı aləti müxtəlif adlarla: “duduk”, “balaban”, “balaman”, “balabon”, “mey” Türkiyədən Mərkəzi Asiyaya qədər ərazilərdə yayılmışdır. “Düdük” adı isə ilk dəfə VI-VII və daha əvvəlki əsrlərdə oğuzların həyat və məişətləri əks olunan türk-oğuzlarının qəhrəmanlıq dastanı “Kitabi-Dədə Qorqud”da çəkilir. Həmçinin nəfəs aləti srinqin (neyin prototipi), Azərbaycanda ən populyar alət və muğam sənətilə ayrılmaz əlaqədar olan tarın və kanonun (ərəb və türk dünyasında qanun kimi məlumdur) vətəni Şərqi, ya da Qərbi Ermənistan olmasının təsdiq edilməsi mənasızdır. Deyilənlərin heç bir elmi əsası yoxdur.

Dqolun (başqa ölkələrdə “nağara”, “doli”, “qaval”, “daldam”, “baraban”, “kyalmas”, “dauma” və s.) meydana gəlməsi qədim Anahit (b.e.300-200 illərdə) ilahəsinə sitayiş ayinilə əlaqələndirilir. Vurğulanır ki, zurna ilk dəfə IX əsrdə “Sasunlu David” dastanında qeyd edilir, Ermənistan yaylası isə kamanın vətəni sayılır (bax: Müsiquşünasların II Beynəlxalq simpoziumu, Səmərqənd, 7-12 okt. 1983-cü il. Materiallar məcmuəsi. Moskva, 1987, s. 187). Bununla əlaqədar belə suallar verilə bilər. Nə səbəbə guya bu ərazilərdə yaranan çalğı alətlərinin adları ermənicən deyil, fars, ərəb və ya türk mənşəlidir? Niyə görə hazırda Ermənistanda yalnız udun və qanunun bir növü yayılıb? Qərbi Avropa musiqişünaslarının məlumatlarına görə isə [36] ərəb ölkələrində udun 32 və qanunun 12 növü məlumdur.

Başqa tərəfdən, erməni mənşəli sayılan alətlərin təsviri, akustik xüsusiyyətlərinin izahı və interval nisbətləri Əbu Nəsr əl-Fərabî, Əbu Əli İbn Cına, Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Dərviş Əli Çəngi və b. görkəmli alim və mütəfəkkirlərin risalələrində, Şərqi poeziyasının korifeyləri: Abu Abd-Allah Rüdaki, Əbülqasım Firdovsi, Qətran Təbrizi, Xaqani Şirvani, Nizami Gəncəvi, Əmir Xosrov Dəhləvi, İmadəddin Nəsimi, Əlişir Nəvai, Məhəmməd Füzuli və b. əsərlərində verilir.

Yazılı mənbələrdə və xalqın yaddaşında çalğı alətlərinin ixtiraçıları və habelə onları təkmilləşdirənlərin adları saxlanılmışdır: Platon, Fərabî, İbn Sina, Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Antonio Stradivari, Sebastyen Erar, Teobald Böm, Adolf Saks, Mirzə Sadıq Əsədöglü və b.

Qeyd etmək lazımdır ki, Əbu Nəsr əl-Fərabî vaxtilə tənburun Xorasan və Bağdad, Əbdülqadir Marağai isə Şirvan və Türk növlərini təsvir etmişlər. Onun Moğol, Əfqan, İran və Hind növləri də məlumdur.

Mirzə Sadıq Əsədöglünün rekonstruksiya etdiyi tar tez bir zamanda İran, Şərqi Anadolu (Türkiyə), Gürcüstan, Ermənistan, Dağıstan, Türkmənistan, Özbəkistan və Tacikistanda yayılmışdır.

Quruluşca müxtəlif olan rübablara bu gün Tacikistan, Özbəkistan, Şimal-Qərbi Çin (Sintsyan vilayəti), İran (Sistan ostanası), Pakistan, Hindistan (Cammu və Kəşmir ştatları) və Əfqanıstanda rast gəlirik. Yayılma məkanından asılı olaraq, onlar müvafiq olaraq Əfqan, Kaşqar, Dulan, Pamir, Şuqnan və s. rübablara adlanırlar [82]. Yeri gəlmişkən, orta əsr Azərbaycanında Kaşqar rübabı məlum idi [2].

Aşığı sənətinin türkdilli mühidə (xüsusən Azərbaycan) geniş yayıldığına görə, saz böyük ərazidə məlum olan azsaylı alətlərdən biridir. Aşıqların təsiriylə, bu sənət növü Ermənistan, Gürcüstan, Dağıstan və Acarıstanda (burada onları aşır adlandırırlar) da inkişaf edib.

Azərbaycan aşıqları tərəfindən əsas qoyulan 16 aşığı mühiti məlumdur: Gəncəbasar, Borçalı, Cöyçə, Dərələyəz, İrəvan, Cıldır, Şirvan, Dərbənd, Qarabağ, Naxçıvan, Qaradağ-Təbriz, Urmiya, Zəncan, Xorasan, Savə, Qaşqay [52]. İndi onlardan 13-ü fəaliyyət göstərir, İrəvan, Göyçə və qismən, Cıldır məktəbləri isə 1905-1918, 1948-1950, 1987-1988-ci illərdə ermənilər tərəfindən azərbaycanlıların öz qədim Azərbaycan torpaqlarından etnik sıxışdırılması nəticəsində mövcud deyil. Bizim zamanımızda türk xalqlarının sazları quruluş cəhətcə bir-birindən heç nə ilə fərqlənmirlər. Fərq yalnız ifa tərzindədir. İranın ostanlarında, Türkmənistanla sərhədlənən və yaxınlıqdakı rayonlarda azərbaycanlılar sazı, dütdə olduğu kimi, barmaqla çalırlar, başqa regionlarda isə mizrab – təzənədən istifadə edilir.

Saza oxşar ikisimli armudabənzər gövdəli dütar türkmənlilərin ən populyar və sevimli alətidir və xalq nağılçıları – baxşılardan daimi cığırdaşdır. Dütar habelə Özbəkistan və Tacikistanda geniş yayılıb. Bu fakt həmin regionda yaşayan xalqların musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqələrində paralelliyi aparmaq üçün tutarlı dəlildir.

Fikrimizcə, bütün qüvvəni çalğı alətlərinin vətəninə axtarışına deyil, onların yaranması, inkişafı, yayılması və miqrasiya yollarının təyininə yönəlmək lazımdır.

Orqanoloqların (musiqi alətlərinin tədqiqatçıları) yeni nəslinin həll edəcəyi məsələlər – onların əcdadlarının yaratdığı unudulmuş xalq çalğı alətlərinin qorunması və bərpası, müxtəlif aspektlərinin daha dəqiq və obyektiv öyrənilməsidir. Təbii ki, alət ustalarına və musiqiçilərin yeni çalğı alətlərinin yaratmaq təşəbbüslərinə, qədim çalğı alətlərlə yanaşı, dinləyicilərə zəngin xalq musiqisinin müxtəlif janrlarının bütün incəliklərini çatdırma bilən, onların səs keyfiyyətinin yaxşılaşması yollarının axtarılmasına və yeni temblərin tapılmasına kömək etmək lazımdır.

ƏDƏBİYYAT

1. **Abasova E., Karaqışeva L., Qasımova S., Mehdiyeva N., Tağızadə A.** Azərbaycan musiqisinin tarixi, 1-ci hissə. Bakı, Maarif, 302 s. (rus dilində).
2. **Abdullayeva S.** Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı, Adiloğlu, 2002, 453 s.
3. **Abdullayeva S.** Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu, 2007, 214 s.
4. **Abdullayeva S.** Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. Bakı, Oğuz Eli, 2010, 415 s.
5. **Ağayeva S.** Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tarixindən (Əbdülqadir Marağai) / Asiya və Afrika xalqları musiqisi, 3-cü burax. Moskva, Sov. komp., 1980, s. 243-260 (rus dilində).
6. **Arash H.** Böyük Azərbaycan şairi Füzuli. Bakı, Azərənşr, 1958, 237 s.
7. **Azərbaycan xalq musiqisi** (oçerklər). Red. Ə.Eldarova. Bakı, Elm, 198 s.
8. **Azərbaycan instrumental musiqisi.** Tərt. S.Abdullayeva. Moskva, Mu-zika, 1990, s. (rus dilində).
9. **Azərbaycan muğam ensiklopediyası.** Redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor M.Əliyeva. Heydər Əliyev fondu, 2009, 215 s.
10. **Azərbaycan muğamlarında və Şərqi oxşar ənənəvi janrlarında musiqi alətlərinin rolu** / “Muğam aləmi” III Beynəlxalq elmi simpoz. materialları. Bakı, 12-15 mart 2013, 244 s.
11. **Azərbaycan musiqi tarixi,** 1-ci cild. (Qədim dövrdən XX əsrə qədər). Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. Bakı, Şərq-Qərb, 2012, 591 s.
12. **Bağirova S.** Anonim azərbaycanlı müəllifin “Ədvar” risaləsi /Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Elmi məq. toplusu, 3-çü burax. Bakı, Elm, 1999, s. 10-35 (rus dilində).
13. **Baxman V.** Orta Asiya mənbələri kamanlı alətlərinin vətəni haqqında / Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi, 2-ci burax. Moskva, Sov. komp. 1973, s. 349-373 (rus dilində).
14. **Bayevski S.** Orta əsr lüğətləri (fərxənglər) – İrənin mədəniyyət tarixinə aid mənbələr kimi / Orta əsr İrənin tarixi və mədəniyyətinə dair oçerklər. Moskva, 1984, s. 192-239 (rus dilində).
15. **Baymühəmmədova N.** Əlişir Nəvai musiqi haqqında / Tarix və müasirlik. Özbəkistan, Türkmənistan və Tacikistan xalqlarının musiqi mədəniyyəti problemləri. Moskva, 1972, s. 376-386. (rus dilində).

16. **Bayramova A.** Azərbaycan musiqi mədəniyyəti materiallarının toplanması, qorunması, öyrənilməsi və təbliğində muzeylərin rolu / Sənət. namizədi alim. dər. almaq üçün təqdim edilmiş disser. avtoreferatı. Bakı, 2004, 27 s.
17. **Bədəlbəyli Ə.** İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969, 246 s.
18. **Bünyadov T.** Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Azərənəşr, 1993, 264 s.
19. **Çələbi F.** Rəqs dəstgahı – instrumental rəqs melodiyalarının çoxhissəli silsilə kompozisiyadır // Alətşünaslıq məsələləri, burax. 3. Sankt-Peterburq, 1997, s. 62-67 (rus dilində).
20. **Dağlı Ə.** Ozan-Qaravəli, I kitab. Bakı, MBM, 2006, 191 s.
21. **D'Erlanger R.** Ərəb musiqisi, c.1, kit. 1-2. Paris, 1930, s. 166 (fran. dilində).
22. **Dərvişi M.-R.** İran musiqi alətlərinin ensiklopediyası, c.1,2. Tehran, Mahur məd. və inc. İn-tu, 2001-2003 (ing. dilində).
23. **Dürinq J.** Ənənəvi Azərbaycan musiqisi və muğamların tədqiqi. Baden-Baden, 1988, 220 c. (fran. dilində)
24. **Eldarova Ə.** Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, Elm, 1996, 166 s.
25. **Əbdülqasımov V.** Azərbaycan tarı. Bakı, İşıq, 1989, 93 s.
26. **Əfəndi R.** Azərbaycanın tətbiqi sənəti (orta əsrlər). Bakı, İşıq, 1976, 190 s..
27. **Ələkbərova N.** Qədim dövr və orta əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. Bakı, 1995, 112 s. (rus dilində).
28. **Əliyeva F.** Musiqi tariximizin səhifələri. Bakı, Adiloğlu, 2003, 281 s.
29. **Əliyeva T.** Azərbaycan qanunu yatıq simli çalğı alətləri sırasında /Sənət. üzrə fəlsəfə doktoru elmi dər. almaq üçün təqdim edilmiş disser. avtoreferatı. Bakı, 2011, 24 s.
30. **Əliverdibəyov A.** Rəsmli musiqi tarixi. Bakı, Şuşa, 2001, 231 s.
31. **Əzimli F.** Musiqi alətlərimizin adları. "Oxu, tar..." Bakı, Təfəkkür, 2004, 200 s.
32. **Əzimli F.** Zərb alətləri Azərbaycanda. Bakı, R.N. Novruz-94, 2008, 176 s.
33. **Əzimli F.** Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti. Bakı. R.N. Novruz-94, 2009, 173 s.
34. **Farmer H.G.** Şərq musiqi alətlərinin tədqiqi, c. 1. London, 1931, 205 s. (ing. dilində).
35. **Farmer H.G.** İslam. Musiqi tarixi şəkillərdə. Leypsiq, 1966, s. 81, (ing. dilində).
36. **Haçıbəyli Ü.** Seçilmiş əsərləri, c. 2. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, 453 s.
37. **Haçıbəyli Ü.** Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Bakı, Adiloğlu, 2005, 74 s.
38. **Həkimov M.** Azərbaycan sazı // Dədə Qorqud, 2003 /I, s. 17-30.
39. **Hüseyni Ə.** Orkestrin ulu babası // "Ədəb. və incəsənət" qəz., 1976, 7 avqust.

40. **Hüseynli B. Kərimova T.** Əli Kərimov. Moskva, Sov. komp., 1984, 48 s. (rus dilində)
41. **Халиги P.** İran musiqisinin sərgüzəştləri. Tehran, 1333/1956 (fars dilində).
42. **Xəlilov N.** Qopuzdan saza, ozandan aşığa // Dədə Qorqud, 2002 /III, s. 83-104.
43. **İmamverdiyev İ.** Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). Bakı, Şirvanəşr, 2004, 137 s.
44. **İmrani R.** Azərbaycanın musiqi tarixi (ən qədim dövrlərdən bizim eraya qədər), I c. Bakı, 1999, 148 s.
45. **İsazadə Ə., Məmmədov N.** Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə). Bakı, Elm, 1975, 100 s.
46. **Kazımova L.** Orta əsr Şərqi musiqi alətləri // Yol, 2012, № 6, s. 42-53 (rus dilində).
47. **Kərimov K.** Azərbaycan miniatürləri. Bakı, İşıq, 1980.
48. **Kərimov L.** Şərq xalqlarının bəzi musiqi terminləri haqqında / “Ötən əsrlər Azərbaycan musiqi mədəniyyəti məsələləri” elmi konf. Məruz. tezisləri. Bakı, Elm, s. 9-10.
49. **Kərimov M.** Azərbaycan musiqi alətləri. Bakı, Yeni nəsil, 2003, 183 s.
50. **Kərim M.** Azərbaycan musiqi alətləri. İkinci nəşr (əlavə və düzəlişlərlə). Bakı, İndiqo, 2010, 193 s.
51. **Qafarov S.** Azərbaycan (türk) ney/nayın təkamülü məsələsinə dair . Bakı, 2012, Səda, 120 s. (rus dilində).
52. **Qasımlı M.** Ozan-aşıq sənəti. Bakı, Uğur, 2003, 308 s.
53. **Quliyev İ.** Maestro belə yazırdı... Bakı, CBS, 2008, 391 s.
54. **Quliyev M.** Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təşəkkülü, formalaşması və ansambllarda rolu. Bakı, Maarif, 1997, 222 s.
55. **Quliyev O.** Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. Bakı, İşıq, 1980, 84 s.
56. **Marağalı Ə.** Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə edən M. Müsəddiq) // Qobustan, 1977, № 1, s. 74-79.
57. **Məmmədov A.** Simli musiqi alətlərimiz. Bakı, Nafta-Press, 2001, 72 s.
58. **Məmmədov T.** Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. Bakı, “Apostol” çap evi, 2011, 647 s.
59. **Mirek A.** Səslənir qarmonika. Moskva, Sov. komp., 1979, 176 s. (rus dilində).
60. **Mirzəyev Z.** Azərbaycan qarmonu. Bakı, Adiloğlu, 2005, 159 s.
61. **Modr A.** Musiqi alətləri. Moskva, Muzqiz, 1959, 267 s. (rus dilində).
62. **Musiqi ensiklopediyası:** 6 cildə. Baş red. Y..Keldiş. Moskva, Sov. ensiklop., 1973-1982 (rus dilində).
63. **Namazov Q.** Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, Yazıçı, 1984, 192 s.

64. **Nəcəfov İ.** Ney və onun Azərbaycan milli musiqisində təzahürü / Sənət. namizədi alim. dər. almaq üçün təqdim edilmiş disser. avtoreferatı. Bakı, 2008, 24 s.

65. **Nəcəfzadə A.** Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı, Min bir mahnı, 2004, 223 s.

66. **Nəcəfzadə A.** Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat) / Sənət. namizədi alim. dər. almaq üçün təqdim edilmiş disser. avtoreferatı. Bakı, 2006, 26 s.

67. **Nəcəfzadə A.** Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Bakı, MBM, 2010, 279 s.

68. **Oleari A.** Moskoviya və Moskoviyadan İrana və geriyyə səyahətin təsviri. Alman dilindən tərcümə edəni A. Lovyagin. Sankt-Peterburq, 1906, 582 s. (rus dilində).

69. **Ögel B.** Türk mədəniyyəti tarixinə giriş, c.8, 9. Ankara, 1991 (türk dilində).

70. **Öztuna Y.** Böyük Türk musiqisi ensiklopediyası, c.1, 2. Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990 (türk dilində).

71. **Paşayev S.** Azərbaycan aşiq yaradıcılığına dair araşdırmalar. Bakı, Azərənəşr, 2010, 260 s.

72. **Rəhmanlı Ə.** Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. II nəşr (əlavələrle). Bakı, MBM, 2014, 704 s.

73. **Rəhmətov Ə.** Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. Bakı, Işıq, 1980, 106 s.

74. **Riman H.** Musiqi lüğəti. Alman dilindən tərcümə edəni B.Yurqenson. Moskva-Leypsiq, 1901-1904. (rus dilində).

75. **Rüstəmov C.** Qobustan dünyası. Bakı, Azərənəşr, 1994, 176 s.

76. **Salah M.** Ərəb musiqisində əl-ud / Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi, burax. 5. Moskva, Sov. muzıka, 1987, s. 306 (rus dilində).

77. **Semyonov A.** Dərviş Əlinin Orta Asiya musiqi risaləsi (XVII əsr). Daşkənd, 1946. 84 s. (rus dilində).

78. **Səfərova Z.** Azərbaycanın musiqi elmi. XIII-XX əsrlər. Bakı, Azərənəşr, 2006, 541 s.

79. **Şabani A.** İran musiqisinə giriş. Milli musiqi alətləri. Şiraz, 1351/1972, 120 s. (fars dilində).

80. **Şuşinski F.** Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 480 s.

81. **Tarixi yaşadan unudulmuş musiqi alətləri.** Milli musiqinin tədqiqi. Elmi məqalələr toplusu. Tərtib edən M.Kərim. Bakı, Mütərcim, 2011, 207 s.

82. **Vertkov K, Blağodatov Q., Yazovitskaya E.** SSRİ xalqlarının musiqi alətləri. Moskva, Muzıka, 1975, 399 s. (rus dilində).

83. **Vızqo T.** Orta Asiyanın musiqi alətləri. Tarixi öçerklər. Moskva, Muzika, 1980, 191 s.(rus dilində).

84. **Zonis E.** Klassik İran musiqisinə giriş. Kembric, Harvard un-tu, 1973, 233 s. (ing. dilində).

85. **Zöhrabov R.** Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. Bakı, Azərb. Ensiklop., 1996, 69 s.

Elektron resurslara istinadlar

86. **Cənizadə T.** Oxu tar!... Azərbaycan musiqi alətləri tarixindən (rus dilində) İnformasiya portalı “AzcoNews” URL: http://azcongress.ru/2008/10/01/poy_tar. (Müraciət tarixi 20.04.16).

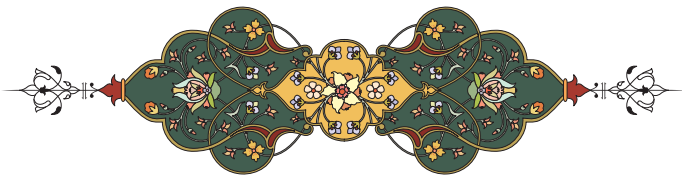
87. **Kazımova L.** Dərviş Əlinin (XVII əsr) risaləsində musiqi alətləri (rus dilində). Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Muzeyi. URL: <http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tstet23.doc> (Müraciət tarixi 29.04.16)

88. Nəfəs aləti – duduki. Gürcü xalq musiqi alətləri (rus dilində) URL: <http://www.hangebi.ge/rus/duduki.html>. (Müraciət tarixi 29.04.16)

89. URL: <http://exciting-world.3dn.ru/publ/25-1-0-323> (Müraciət tarixi 01.05.16).

90. Quantzı. Гуаһыцзы (rus dilində). Russian.china.org.cn informasiya portalı. URL: <http://russian.china.org.cn/russian/275961.htm>. (Müraciət tarixi 29.04.16)

91. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/59545#> (Müraciət tarixi 01.05.16).



Saadet Abdullayeva

**AZERBAIJANI
MUSICAL INSTRUMENTS
FASCINATE THE WORLD**



The author expresses her deep gratitude to
Mr. Ulvi Mutallim ogly Kasimov
for the help rendered in the publication of the book

Scientific editor: Alla Bayramova
PhD, Associate Professor, Honored Cultural
Worker of the Republic of Azerbaijan

Abdullayeva S.A. Azerbaijani musical instruments fascinate the world.
Baku, «NURLAR» Publishing-Printing Center, 2016, 288 p.

The book describes the musical instruments spread in Azerbaijan since the ancient times and are widely used today: string – tar, saz, kamancha, oud, ganun; wind – balaban, zourna, garmon, ney, tutek; membraneous – naghara, gaval and gosha-naghara. The information is provided about their history of development, area of distribution, etymology, manufacture and structure. It covers the technical, artistic and expressive possibilities, especially the sound during the performance of folk and professional music. The names of the well-known performers of the national musical instruments and titles of the works written by the composers especially for these instruments are mentioned there.

The collection of the musical instruments of the State Museum of the Azerbaijani Musical Culture makes up the main visual basis of the book.

The miniatures of «Khamsa» by Nizami Ganjavi, the paintings of Shohrat Alekperov and the patterns created on the basis of «buta» – one of the symbols of Azerbaijan, were used in the decoration of the book.

CONTENTS

Musical instruments are wealth of the people	110
The ancient musical instruments of Azerbaijan	113
A musical instrument of global importance	122
Saz is an inseparable instrument of the Azerbaijani ashigs	129
The most melodious instrument	135
A fascinating musical instrument	139
The Azerbaijani ganun	145
Balaban is a musical instrument of the turkish world	149
Heralding of the people's joy and victories	155
The Azerbaijani garmon	160
Shepherd's pipe sounds in orchestras and ansambles	167
To the rhythms of the naghara, gaval and gosha-naghara	173
Instrumental performance of mughams in the context of the succession of traditions	180
Musical instruments and ethnocultural connections of peoples	186
Reference	189

MUSICAL INSTRUMENTS ARE WEALTH OF THE PEOPLE

Musical instruments are an important attribute of civilization and serve as an indicator of the level of culture. They are presumed to have emerged as signal tools associated with the human labor activity. The instruments performing the pure musical function appeared a little later. Naturally, they were quite plain in the beginning. As the people's way of thinking and the level of culture evolved, the musical instruments became more sophisticated: the number of strings on the stringed instruments increased, while the strings were gradually tightened against the different-shaped bodies and necks; holes were opened in the trunks of penny whistles and pipes, and tongues or whistles inserted into them; membranes made of animal leather were pulled over the round wooden, earthenware or metal bodies of the percussion instruments of different size, and were stricken against with the drumsticks, hands or fingers of both hands. The self-sounding instruments, which were initially represented by only two stones, gave rise to different bells, rattles and cymbals made of copper and materials of vegetable origin [61].

The appearance and perfection of new musical instruments is the result of development of human thought and esthetic taste. This centuries-old process has caused the gradual formation of the style, music, tonality and genres of the people.

During many centuries, the Azerbaijani people have created wonderful samples of music [1,13,42,46], sounding in time of peace or in the defense of the motherland. Various musical instruments, which more fully convey the melody, were created for their sounding [3,15,48,51,52,55,64,65]. At first, those instruments were played by the individual artists – dilettantes, and then by professionals. In the process of development of the civilization, various music genres and folk groups were created and for their musical accompaniments, string, wind, percussive and self-sounding instruments were used.

The material and cultural samples [1,3,7], discovered during the archaeological excavations in the territories inhabited by the Azerbaijani people, the works of the musicologists of the Middle Ages [6,75,77], the works of poetry [3,65], the samples of miniature painting [49], the wall painting, diaries of the travelers [3, 73], the museum collections [3,22] – all of them are

the evidence that the people loved to compose, sing, listen and dance songs, music and mugham with the accompaniment of various musical instruments in Azerbaijan. The richness of folk music and variety of the musical instruments are the evidence of this fact. We found 32 string, 23 wind, 16 membranous and 17 self-sounding instruments in the written monuments of medieval Azerbaijan [3].

The musical instruments of Azerbaijan are distinguished for their own peculiar appearance and sounding, because they are national property and main cultural bearer of our nation. We can judge about the musical thinking and aesthetic style of the nation by basing upon the design and sounding of the instruments. Because each of them was created in accordance with the social, cultural and religious needs.

Our traditional musical instruments compose various musical groups. A singer (khanende) playing the gaval and musicians who play tar and kamancha compose renowned mugham “triple” called sazanda; ashighs playing on saz, musical ensembles where musicians play balaban and zourna including the musical ensembles where musicians play naghara gained great popular passion.

In the picturesque plains, majestic mountains, towns and villages – in all parts of Azerbaijan even now we can hear unique sounds of tar, saz, kamancha, ganun, oud, gentle sounds of balaban, ringing voice of zourna, groovy sound of garmon, tutek and ney. In the northern and north-western regions of Azerbaijan, dambur (plucked two-stringed instrument) is used, and in Nakhchivan, they use yan-tutek (side-pipe) and tulum (bagpipe), which musicians play for hours.

The venerable musicians became famous by their own way of playing the musical instruments. And there were plenty of these musicians in Azerbaijan.

The players who play folk musical instruments are included in the orchestra and ensembles of folk musical instruments [37, 69] and play the major works of the composers (concerts, suites) along with folk melodies as in the symphonic orchestras [38].

The musical instruments of Azerbaijan give national character to the sounding of symphony orchestras in the operas and operettas. The composers created concerts sonatas, plays and other pieces of music for such musical instruments like tar, kamancha, saz, oud, garmon, ganun, balaban, ney, zourna, tutek, naghara and gaval.

Plenty of musicians became famous by their way of playing the musical instruments, and many of them got blue ribbons and honors. Manufacturers of the musical instruments are also famous by their skills. We can find them in many parts of Azerbaijan.

Musical instruments and musicians are the most favourite subjects of literature and fine arts. They have been dedicated poems and described in the examples of painting, graphic, sculpture and applied art [5].

The craftsmanship and performance art of tar, the Azerbaijani mugham performed to the accompaniment of tar, kamancha and gaval, the Azerbaijani ashigs with saz in their hands and the national holiday Novruz celebrated with the participation of the artists with various musical instruments – all of these from the musical culture of Azerbaijan were included in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of UNESCO. Chovgan – a traditional Karabakh horse – riding game accompanied by the musicians playing the zourna is included in the list of the Intangible Cultural Heritage.

In recent years, it has been done a lot to restore the forgotten folk musical instruments and to include them in the ensembles. A number of instruments were returned to life [73]. The Ensemble of the Azerbaijani Musical Instruments of the restored musical instruments created by Majnun Kerim has been successfully acting for over twenty years.

The Azerbaijani singers-khanende and musicians travel abroad very often and represent our rich musical culture. Foreign listeners also show great interest to our national music instruments. Some of them play different musical instruments. For example, the American Jeffrey Werbock plays perfectly mughams on kamancha, tar and oud. Jeffrey Uinborg plays the kamancha and Marc Lupuy, professor of Lille conservatoire in France, plays the oud. The joint performances of the Azerbaijani and foreign musicians arouse great interest. All this indicates that musical instruments bring together the culture of Western and Eastern world.

The ensembles and orchestras of different folk musical instruments are everywhere these days: in secondary and high schools, cultural places, etc. Perhaps there are a lot of musicians playing the national instruments in each amateur talent group of our country.

The success of our professional musicians is also undeniable. The best of them represent the Azerbaijani music art in various countries. The Azerbaijani people are right to admire them and be proud of their achievements.

Restoration and improvement of musical instruments and training of the students to play them in secondary schools and in institutions of higher education are the pressing problems of the Azerbaijani ethnomusicologists, organologists, teachers and manufacturers of instruments in our days.

Musical instruments personify the thoughts, hope, taste and feeling of beauty of a nation and are important indicators of the spiritual world of the nation.

THE ANCIENT MUSICAL INSTRUMENTS OF AZERBAIJAN

Gaval-dash (“stone-tambourine”) is standing on two stone piers – natural lithophone located near the north-eastern foot of Djingirdag mountain in Gobustan National Historical-Artistic Preserve included into the list of Intangible Cultural Heritage of UNESCO in the south and southwest of Baku city at a distance of 60 km. When you hit it with small stones, the sounds resembling a metal clang are extracted. We can extract three different sounds depending on the area of the rock struck. According to the view of the famous archaeologist and ethnographer Ishaq Jafarzada (1895-1982), this stone served as a musical instrument. Such a stone was also discovered on the lower terrace of Boyukdash mountain, 7 km southwest of Djingirdag [74]. The ancient tribes performed ritual dances with rhythms played on the stone – tambourines. These dances were represented on famous petroglyphic drawing in Gobustan. The pictures are referred by the archaeologists to the period from the Mesolithic – Stone Age (10-7 thousand years BC) to the Middle Ages.

There was found an image of a person with string instruments in hands on the ceramic dishes, which were found in an ancient Azerbaijani settlement called Jigamish, and which are about 8 thousand years old. This person is surrounded by musicians, dancers and applauding audience. Another image shows us a singer holding his hand behind his ear (typical pose for *khanende*) and musicians playing such instruments as *chang*, *shahnefir*, *gosha-naghara* and *tebil* (drum) [43].

There exists another image of a fire-worshipping mugh priest who plays a stringed instrument similar to the *saz* on the bronze bowl dated IV century BC discovered in another Azerbaijani settlement called Ziviya.

The people notified the approaching of the enemy by ringing of the *zeng* (bell) in the Fortress Zenggala which is located on the hillside near the village of Boyuk Karamurad of Gadabay district.

During the archaeological excavations conducted in the vicinity of Shatyrlar village near Barda city, they discovered a fragment of the ceramic ware made in IV-III centuries. BC, depicting a woman playing the *chang* (harp).

The whistle called *burbug* dated IV-III century BC, from Gumbez place, is stored in the local historical museum of Agstafa city. It is a miniature crock

pointed downward. The same burbugs in the shape of birds were discovered on the territory of Gabala, Ismayilli and Guba districts (bronze age) as well as in Baku city near the rampart of the Old city (Icheri sheher) (XII-XIII) [3].

The figure of a man playing the wind instrument called *balaban* was engraved on the silver ring which was discovered in Garatepe place of Ujar district. The age of this ring is more than two millennia [23].

A copper *zeng* and spherical *gumrov* (a rattle) made of clay with three round stones inside were discovered in Gabala region during the excavations [3].

Bronze pendants with rattles and bells (called *zingirov*) (the end of II – the beginning of I millennium BC.) were discovered during the excavations near Mingachevir city, Gadabay district and Dolanlar village of Khojavend district [1].

Sinj resembling a pair of round copper plates were discovered in two stone graves of V century in Yedditepe place of Fizuli district [23].

Ancient percussive instruments (now they are in the museum of Hishkedere village) were discovered in Masally district. One of them – *tebil* is an oak stump carved inside with a small hole on the side. Sounds are taken by beating with sticks on one-piece upper edge of the stump. Another instrument has wooden pear-shaped body, onto which the skin is stretched. The third instrument *sinj* represent convex bronze disc and equipped with a rope in the center to be kept in hand [47].

Images of dancers where one is holding a handkerchief, and another – *shakh-shakh* (castanets) were engraved on silver dishes of Sassanid era (III-VII) which are stored in the Hermitage (St. Petersburg).

We can find the names of musical instruments *gopuz* (*string*), *zourna*, *boru* (*trumpet*), *duduk* (*wind*), *naghara*, *davul*, *kus*, *tebil-baz* (*membranous*) in the parts of the heroic epos “The Book of Dede Gorgud”, the plot of which relates to the VI-VII centuries.

The valuable sources for the study of musical instruments existed in the Middle Ages in Azerbaijan, are the works of the classical poets such as Katran Tebrizi (1012-1081), Khagani Shirvani (1126-1199), Nizami Gandjevi (1141-1209), Ahvadi Maragai (1274-1338), Assar Tebrizi (1325-1390), Gazi Burkhaneddin (1344-1398), Yusif Maddah (XIV), Imadeddin Nasimi (1369-1417), Jahan-shah Hagigi (1397-1467), Nematullah Kishvari (1445-1525), Habibi (1470-1520), Shah Ismail Khatai (1487-1524), Muhammed Fuzuli (1494-1556), Abdi bay Shirazi (1515-1589), Muhammed Amani (1536-1610), Fedai Tebrizi (XVI), Govsi Tebrizi (1568-1640), Rukneddin Masud Mesihi (1579/80-1655/56), Saib Tebrizi (1601-1677) and others.

The poem “Dastani-Ahmed Harami” of unknown author (XIII), geographical work “Ajaib ad-dunya” (“Wonders of the world”, the beginning of XIII), the historical work “Tarikh-i Alemarai-Abbasi” (“History of Abbas who decorated the world”, 1616) of Iskandar Beg Munshi (1560-1634) contain the names of the musical instruments, the number of the strings and playing holes, the description of the hull shape, material, component parts and ways of playing [3].

The manuscript of “Kitabul-Advar” treatise (“The book about cycles”, 1333-1334, Bodleian Library, Oxford) of the prominent Azerbaijani musicologist Safiaddin Urmavi (1217-1294) includes the image of the oud with 5 double strings and 7 keys on the short neck. In his another treatise called “Risaleyi-Sharafiya (“The book about the nobility”), the oud is included in the most perfect instruments. There is a picture of a *chang* with 34 strings in another manuscript “Kitabul Advare” (Cairo, the National Library). Among citrous instruments, Safiaddin Urmavi distinguishes the *qanun* with trapezoidal shape and *nuzhat* with a rectangular shape of the body. His contemporaries claim that he designed two instruments – *nuzha* (al-nuzha) and *mughni* (al-muganni) [77]

The forms and types of musical accompaniment, how to configure and extract audio, tricks and technique of playing are reviewed in the works of Abdulgadir Maragai (1353-1435), the Azerbaijani musicologist, composer, poet, singer and musician [6,77]. He devoted some chapters of his “Maqasid al-alhan” (“Aims of melodies”) and “Favaid-i ashar” (“Ten benefits”) treatises to about 40 musical instruments.

Abdulgadir Maragai also describes the musical instruments invented by him. Such as, *chini sazi kasat* was consisted of 76 porcelain bowls of different size, they were placed in 3 rows and their height decreased in one direction. These bowls were filled with water and when somebody hit them we could hear sounds of different diapasons. The instrument *sazi alvah* similar to the xylophone consisted of 46 copper plates disposed in 3 rows: 10 plates in the first row, and second and third rows were consisted of 18 plates. According to Abdulgadir Maragai, the instrument *kanuni-murasseyi mudavvar* was also mentioned in the works of the previous musicologists, but at Abdulgadir Maragai’s time it was forgotten. For its second birth, he used a hollowed tree trunk and pulled up 36 strings on the opened side of that trunk. When the body was moving with the help of two ropes, which were fixed to the instruments, the lever reached the strings and gave sound.

The structural features of *arganun*, *barbat*, *ganun*, *kamancha* and *tanbur* are characterized in the treatise “Behjatul-ruh” (“Beauty of the spirit”, XVII

century) of Safiaddin Abdulmomin. The names of such musical instruments like *chang* and *chagane* are mentioned in the chapter, where musical circles were figuratively explained in poems. *Ganun*, *chang*, *argan*, *kamancha* and *ney* were characterized in “Guide to Eastern music” which reached us in the manuscript of XVIII century. Also *tanbur* (*tamboura*) 5 strings and 29 frets was described in details and also *ney* and its variety (*batdal*, *davud*, *shakh-mansur*, *bolaahenk*, *mustahsan*, *hatti-bend*, *sipurde*) were described there.

The roots of *oud*, *chang* and *nay* (transverse flute) were characterized in the fifth chapter of “Advar” (“Circles”, XVIII century) of the anonymous Azerbaijani author [18].

A lot of foreign travelers left us information about the musical life of the city citizens including the musical instruments. For example, the Venetian travelers and diplomats Caterino Zeno and Iosafat Barbaro, who visited Azerbaijan in 1471-1473 and 1474-1478, the Italian traveler Pietro dela Vale (1617), the Russian merchant Fyodor Kotov (1623-1624), a German scientist and traveler Adam Oleary (1636 -1638), the Turkish traveler Evliya Chelebi (1647, 1655-1656), a Dutch sailmaker and traveler Jan Struys (1670-1672), the German naturalist, physician and traveler Engelbert Kaempfer (1683, 1684), the Dutch artist and archaeologist Cornelius de Bruin (1703), the Russian diplomat Artemiy Volynskiy (1716), the French writer Alexandre Dumas, *pere* (1858, 1859), etc. [3].

A plenty of miniature pictures with scenes of musical life are on the pages of the manuscript decorated by the artists of Tabriz school directed by Sultan Muhammad (1470-1555) and other schools. According to the miniatures, we can judge about a musical instrument, its different constructive features, the manner of performance and ensembles [5].

Basing upon the above mentioned sources, we can speak about the musical instruments, which were common in the medieval Azerbaijan.

String instruments (chordophones)

Although it was suggested in the press about the invention of **tar** by Abu Nasr al-Farabi (873-950; he was born in Turkestan) [81], an outstanding musicologist, philosopher and encyclopaedist, this instrument was widespread just in Azerbaijan and Iran. It is assumed that the tar appeared in Iran at the epoch of Gajar dynasty as a result of the evolution of other Iranian instruments in the XVII-XVIII centuries [53,85], or it was brought from the Caucasus at the end of XVIII century [28].

But the poems of Baba Tahir Uryan, Farrukh Sistani, Gatran Tabrizi, Khaqani Shirvani, Assar Tabrizi, Muhammad Fizuli, Govsi Tabrizi, Rukneddin Masud Mesihi, Sahib Tabrizi, Gasim bey Zakir and Seyid Azim Shirvani, show us that the tar existed in XI, XII, XIV, XVI-XIX centuries.

The body of **oud** had pear-shaped or round shape. On the pegbox bent back were located 10-11 tuning pegs corresponding to the number of the strings.

Barbat was larger than oud by having 7 silk strings fixed to the pegbox.

Though **shahrud** was similar to the oud, it was longer and had 10 strings. Each long string and adjacent short strings were paired. In the drawing of Al-Farabi "Kitab al-Musiqa" (The Book of Music) in the list of Cairo, shahrud is shown in the form of a quadrangular sounding box with a large number of stretched strings [33].

The body of many stringed (more than 30) **chang** represented an arched and flaring resonator. The upper part of it was sharply curved. A long pin was fastened to the body in order to fasten the instrument to the floor during playing.

The lower part of the body of the **rubab** was covered with leather, and the top was covered with the wooden board. The different types of rubab were used with 3-6 silk strings. Sometimes one of the strings was replaced with a silver string.

Dutar, **tanbour** and their varieties (**setar**, **chahartar**, **panjtar**, **sheshtar**), had a small pear-shaped body and a long neck with frets, on top of which pegs were fixed.

Saz and **dongar** had longer body in comparison with tanbour.

The lower part of the **rud** had rounded shape, and was covered with leather membrane and its upper part was elongated and slightly widened in the middle part. The body tapered gradually and passed into a long neck. Its top was bent in the form of loop. The sound was gotten from four catgut strings or silk strings with the help of plectrum.

Arghanun puts together especially rubab, barbat, chang and tanbour.

The body of **ganun** had triangle shape. It had 8 strings (consisted from three chords) and they were tuned up according to the melody.

On the rectangular body of **nuzha**, thin wooden resonator holes were fixed, and 27 paired strings were stretched along its length. Single strings of different lengths were located between them on the left and right parts. The total number of the strings was 108. When playing the nuzha or ganun, they used the fingers of both hands.

The instrument **mughni** combined the construction of rubab and nuzha. "Six pins were located in the upper left part of the neck and three pins at its

lower right side. 39 strings were stretched over the wide sounding board and fingerboard.

Sheshkhana invented by Rzaaddin Shirvani had the head bent back. Its fingerboard was longer in comparison with the oud and the upper part of its body was covered with fish bladder.

Sheshtay with big pear-shaped body existed in three types differing from each other by the length of the fingerboard and the presence of the resonating strings at the upper part of the sounding board.

Ozan in comparison with other stringed instruments, had longer body, two-thirds of which were covered with leather.

Sometimes short burdon string was also fixed to the instrument. The double-stringed **dambour** was scoop shaped with three or four prongs on its end.

The **choghur** with pear shaped and truncated body as well as the long neck had the head similar to the tar.

The instrument **chehesdeh** with 8 or 9 strings was characterized with a large, slightly elongated body.

Musical instrument of the dulcimer type had the leather sounding board and 24 strings also called **chang**.

Santur was a trapezoidal box. 96 metal strings passed over the sounding board, with one end they were attached to the knock pins, and other ends were attached to metal pins. Three chord strings were based on the moving stands. They were playing it with sticks with curved ends.

Kamancha was consisted of a relatively small body, round neck, a more elongated and shaped ends compared to the modern examples, which were serving as a base. For two strings of the instrument, hair from the horse's tail or silk threads was used. Later it became four string instrument.

Chaghane – a bowed stringed instrument with four strings had a large pear-shaped body, a wooden sounding board and a long tip, which rested onto the floor during the performance.

Chaghanag – a three stringed bowed instrument had a long neck and a round body.

Wind instruments (aerophones)

Ney represented a long tube of small diameter. The size of the small pictures did not allow the artist to show the holes in the body but by the position of fingers we can assume that there are few holes, and they are located at the lower part of the instrument.

Nay was usually made of reeds, but the professionals used its wood varieties - white and black nay. White nay (*nayi-sefid*) is a straight hollow tube with the length of 75-80 cm, it had 8 holes on the front side and one hole at the rear side. Black nay (*nayi-siyakh*) or *mizmar* was more advanced. Its length was a half length of the white nay. A cane buzzer was inserted into body with 7 holes. The instrument was equipped with a circular plate for supporting the lips.

Zourna (surna) was shorter than the black and white nay, so very high-pitched sounds were gotten from it. The size of it was superior to modern species and it had 7 holes and wide bell.

The sounds of **neyche-balaban** and **tutek** are soft and gentle, and in contrast with zourna, were straight tubes.

Musigar is a multi bared flute, consisting of tubes (up to 20) of different lengths, connected to each other in ascending order - from the shortest to the longest tube. During the performance, the tool is positioned vertically up by the open ends of the tubes and held up by one hand for the lower end, and by the other hand for the narrow part. The open ends of the tubes contacted with the lips of artists.

The brass tubes of **argan** were arranged in rows, and long tubes with a low sound were fixed above them. Behind the tubes were the bellows for blowing an air. The bellows were pressed by left hand and with the fingers of the right hand were pressed the big buttons located at the tubes, and access to the air was opened, and thus obtained the sounds of different ranges.

Karanay was a straight tube, and **gavdum** (bent tube) is a tube bent in two parts and gets thickened in the form of ring in 4 and 7 parts. Their presence indicates that the bodies of the instruments are not whole things. Karanay and gavdum did not have any holes. In most cases, the instrument was held by one or two hands and the bell was up but the lips of the musicians touched the mouthpiece.

The bronze **nefir** was twice shorter than karanai. It could extract just three sounds. Longer nefirs were called **boru**, and the trumpet bent in the shape of horn called **shakh-nefir**.

Another signal **bugh** mouthpiece was usually made of the baked clay.

Sheypur was a straight copper pipe with an expanded end of the funnel.

Nayi-khik was a wineskin, where two fixed tubes with buzzer had cleft reeds. During the playing, an air was forced into the bellow. Now this instrument is called **tulum**.

Membrane instruments (membranophones)

Def has the form of a round wooden rim, the skin is stretched on one side. 5 small round plates are inserted at an equal distance from each other around the rim. They beat by the fingers of both hands on the membrane.

Small rings were fixed instead on the rim of **daira**, and bells were fixed on *gaval*. Rings and bells were absent in **mazhar**.

The body of **naghara** was made of wood and had a shape of cylinder. Goat skin was used as membranes. Big nagara was called **davul**.

Dohul represented a broad wooden rib of cylindrical shape, and the leather was stretched on both sides. The height of dohul exceeds its diameter. During the playing, a belt attached with two ends to the body of the instrument, were tossed over his shoulder, and the sound was extracted with the help of two wooden sticks on both membranes. One of the sticks had a rounded end.

Tebil with the shape of cylinder was made of copper or bronze and the skin of wolf was stretched on the open side of it. They played it with two sticks.

Tebil-baz or **teblak-baz** had a relatively small bowl-shaped body and the leather was stretched on the open side of it. The instrument was attached to the right side of the saddle of a horse. On the signal of the tebilbaz, the hunting falcons were unhanded.

Dumbek was made of potter's baked clay, iron and wood in the form of elongated large pots with open bottom ends. During the play, it was held under the arm and beaten on the deck of the leather by hand.

Dumbul is an elongated barrel with a handle.

Kus or **kos** was made of copper and was similar to the European kettledrum. In order to get more moderate sound, it was covered with net of belts. They beat the membrane with two sticks wrapped with cloth.

The double-body **gosha-naghara** was similar to kus by its appearance and material but their bodies were much smaller. Both bodies were connected fixedly.

They beat the membrane of **jifti-kos** (double kos) with two sticks, the ends of which were retroverted.

The body of **tabira** narrowed in the middle. During the play, it was held under the arm and beaten by belt on the membrane.

Self-sounding instruments (idiophones)

Zeng was a bell in the size of a fist, it was made of copper, bronze and other metals in the form of a truncated cone and a tongue of the bell was fixed

at its inner part. Its small variety was called **zingirov** and **cheres**, and big variety was called **chan** and **deray**.

Khalkhal was a gold or silver bracelet and small bells were attached to its upper part.

Qumrov or **qimro** looked like a small hollow brass ball, inside of which there was two or three round stones or lead pellets.

Sinj is two copper plates with handles, **zil** (castanets) represented its miniature species and was put on the thumb and middle finger.

Lagguti consisted of two separate flat bars of rectangular shape with different sizes. They played it with two sticks.

Qashigek is two spoons connected inside with a rope and small metal pieces were placed in the space between them.

Shakh-shakh consisted of two convex round wooden boards, which were fixed with a rope on one or two ends of the wooden handle.

Kasa is a bowl with a wide top. During the play, the bowl was filled with water in different levels, and they got different range of sounds by beating with sticks.

Tesht represented a shallow copper basin with a wide open side.

Safail is an instrument in the form of two wooden sticks. Two metal hoops with iron rings and small bells strung on them were fixed on the rings with the help of the iron hinges. The sticks were located inside the hoop.

The staff of the **kaman** was bent in the form of a bow and metal plates, rings and small bells were strung on its bowstring.

Agiz-gopuz was forged from iron rod in the form of horseshoes with elongated ends and a steel tongue was stretched between them.

According to miniatures, when it was solo performance, they used saz, rubab, chang, ney, dohul and tebil-baz. In most cases, barbat, chang, rud and rubab were played together. A duet where arghanun-chang, chang-def (khanende holds it in hand), oud-def, tanbour-def, setar-def, rud-def, ney-def, karanay-gavdum. In ensembles, they used instruments such as: oud, rud, def and gaval; oud, kamancha and def; ney (two), def (two) and दौरا; musigar, def, dohul and tabira; musigar, def and gaval; musigar, gaval and tabira; karanay, gavdum, zourna and gosha-naghara.

During the folk performances, the participants played gashigek which they strike against each other; zingirov and qumrov were at the waist of masgarachi (a clown) and khalkhals were on the feet of dancers [4].

In order to inspire warriors and intimidate enemies, as well as in peacetime, they played wind instruments (karanay, nay, gavdum, sheypur, mizmar,

zourna, musigar, nefir), membrane instruments (kus, tebil, dohul, tabire) and idiophonic instruments (sinj, cheres, zeng, kaman, deray).

Until recently, they played just 17 musical instruments out of 88 musical instruments which were common in medieval Azerbaijan. Due to the efforts of Majnun Kerim, Abbasgulu Najafzade and Mammadali Mamadov who were restoring lost musical instruments, some of those instruments (ozan, gopuz, chang, barbat, rubab, Shirvan tanbour, rud, nuzha, chagane, choghur, santur, kus, alvah, arqanun) were returned to everyday life.

New kinds of kamancha, balaban, santour and lagguti were created, tar and kamancha were reconstructed, chang, balaban and zourna were improved. In addition, Gasim Gasimov created new instruments: *jura-oud*, *sina-oud*, *vel-oud*, *yek-tar*, *zil-saz*, *zulfar*; Mammadali Mammadov – *Karabakh kaman*, *oud-men*, *ay-ulduz*, *irs*, *Azerbaijan*, *ramish*, *sevgililer*, *electrical kamancha*, Alijavad Javadov – *sumsu-balaban*, *tulek*, *neyvari*, *zumzume*, *zourna-balaban*, Fikret Guliyev – *fitar*; Famil Qurbanov – *bas-kaman*, Musa Yagubov – *double-necked kamancha*, Ihtiyar Seyidov – *palmar ney*, *Nakhchivani tanbour*, Mahmud Salah – *shesh-kaman*, *shergi-tar*, Adil Khalilov – *buta*.

A MUSICAL INSTRUMENT OF GLOBAL IMPORTANCE

The **tar** is the most popular musical instrument among the Azerbaijani people. Its shape, which is different from the other stringed instruments, immediately attracts attention.

The pleasant and colorful sounds coming from the strings of the tar please the ear and captivate people. It is certainly explained by the perfection of the construction, specifically the presence of twisted steel and copper strings that convey all nuances of the popular tunes and especially, mughams.

This is graphically proved by the presence of five frets on the instrument's neck that correspond to the lineup of mughams, and of a bass string that is used only for performing of them. The wide range, distinct sounds, melodiousness, special registers, the possibility of performing of polyphonic chords and virtuoso passages, lengthy dynamic sound rises and attenuations, colorful decorations and gradations of shades – all of them allows the tar to be used as a solo, accompanying, ensemble and orchestra instrument. But nonetheless, the tar is a recognized instrument of solo mughams when the performer's mastery

and the technical capabilities of the instrument manifest themselves in full. The tar conveys the feelings, mood and dreams of a person and especially, discloses his soul vividly and fully.

Tar means a “string” or “thread” in Persian [14,63]. This word was usually used to describe instruments of the same type that differ from each other only by the number of strings, for example, the first changing syllable in the words like yektar, dutar, setar, chahartar, panjtar and sheshtar, means numbers (from one to six). It is difficult to explain why the root of this word was chosen to name a many-stringed instrument, which is the tar. Most likely, the name of the tar was derived from the simplification of the word “gimtar” (gim – sound, tar/dar – tree), which means a “sounding tree” [25]. It is interesting that the name of the many-stringed (up to 16 strings) instrument - the tanbour, which is popular in Central Asia, is based not on the number of strings, but on the sounds (“tan” means a heart and bur means “to pull” in old Greek language).

Structurally, only the Pamirs rubab is regarded to be close to the tar; according to another version, the tar is regarded as some sort of a hybrid of the tanbour and oud [86]. Earlier sources put forward the version that the tar was formed from the setar or geychek [53, 85], which are widespread in Iran. But the pear-shaped body of the setar and the presence of a wooden sounding board instead of a leather sounding board contradict this conclusion. The double body is typical of the geychek which, unlike the tar, has a short neck and a head folded backwards. Moreover, a bow is used play this instrument. Given all this, it is possible that the tar migrated from the Caucasus i.e. from Azerbaijan [2,28]. The tar became most popular in Azerbaijan since XVIII century.

Historically, the tar was widespread in a relatively small area confined to Azerbaijan and Iran. It had five strings (two white, two yellow and one bass string), a big and deep bowl, while 27-28 frets were tied on its long neck. Since the instrument is heavy, the performers held it on their knees or under their breast when they played it.

In the 70s of XIX century, the tar was reconstructed by the outstanding performer and native of Karabakh, Mirza Sadig Asadoglu (1846-1902), who was popularly known as Sadigjan because the listeners who admired his performance could not help exclaiming “jan!” or “Sadig jan!”. Initially, he increased the number of the strings up to 18 and then confined himself to 13 strings – two three-chord strings at the bottom, double and single bass strings in the middle and two double ringing ones in the upper part of the fingerboard, leaving 22 frets on the neck. To avoid the neck bending, it is fastened to the

special spacer on the body, and a wooden strut is installed inside the spacer. Moreover, Sadigjan reduced the thickness of the body and straightened its sides, thus expanding the upper part of the body and increasing the strength of the sound. The lighter instrument could now be held on the breast. This suddenly boosted the performance of the tar [17]. Gaining popularity in such a structure, the tar quickly spread to the whole Caucasus, Turkey's Kars Province and Central Asia. The five-stringed tar continues to be used in Central and Southern Iran. At the turn of the 20th century, the Iranian musician Gholam Hossein Darvish-khan (1873-1926) added a sixth string to it [85]. But the reconstructed tar, which was called the "Azerbaijani tar" [2], became more common in Azerbaijan from the last quarter of the 19th century. In 1929, the number of the strings was reduced to 11 in order to secure more stable tuning for the instrument.

After the heated debates of the 20s and 30s of the last century on the issue of preserving or refusing of the tar [37], the genius Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli managed to protect it among the instruments with uniformly tempered 12-tone pitch [39] and thus ensured that it was included in the note folk, opera and symphonic orchestras. Thanks to this, the tar classes began to be opened in special secondary music schools and conservatoires.

The main components of the tar are the body (*chanag*), the spacer (*ich gol*), the butt (*kup*), the neck (*gol*), the head (*kalla*), pins (*ashikh*), thresholds (*parda*), stands (*kharak*) and strings (*sim*). The total length of the instrument varies between 830 and 890 mm.

The body of the tar, which acts as a sounding board, is elongated and convex with dents on the sides and consists of two halves – big and small bowls. Masters figuratively say that the big and small bowls play the role of the "heart" and "kidneys". The sound increases in the heart, and going through the "navel" (the zone of transition from the big to the small bowl), is filtered in the kidney. The body resembles the number eight from above. The body is made from one piece of mulberry tree.

The long neck is flat from the upper facial side and round from the bottom. In order to facilitate the movement of the left hand while playing, the neck gradually becomes narrow towards the top. The core of a nut tree is used to make the neck.

The body and neck are attached to the peg-shaped butt that is made from a mulberry, apricot or nut tree.

The head is shaped as a narrow and deep box which is open from the front, upper and lower sides and has round and figured (often star-shaped) cuts on

the sides. Three big pins (with a round head) and three small pins (with a flat head) are attached to it from the top, while three big ones are attached from the opposite side. They are made mainly from pear. Such pins “sit” very well on the head.

The spacer from pine wood has a square shape. One of them rests on the lower part of the body from inside, while the other end rests on the end of the neck. It does not allow the neck to bend downwards, upwards or sideways (*chengel*).

The heart membrane of cattle (except for the buffalo) or sheatfish breast skin is pulled on the open side of the body – the sounding board (*uz*), which acts as a sound resonator.

Twenty two frets are tied across the neck at certain distances from each other. This number of frets corresponds to the sound pitch of the tar which covers one and a half octave and is consisted of 22 phases. The main sound pitch of the tar creates the gamma of 17 phases which is characteristic of the Azerbaijani music. They are made from a sheep’s small bowel which gives the instrument gentle sounding. In the recent period, the bowel has been replaced with catgut or capron thread. Because of this, the tar has started sounding rougher, but the frets have become stronger.

A big stand is placed in the center of the sounding board of the big bowl, while a smaller stand is placed on the lower part of the body. A threshold is placed at the place where the head and the neck are connected, while small additional stands are placed on the upper edge of the neck in its middle part. Their purpose (except for the lower stand) is to keep the strings over the body and the neck at a certain height and at a distance from each other.

The tar has 11 metal strings of various degrees of thickness. The lower double thin white, yellow and bass (*kok/dam*) strings are regarded as the main ones and play the tune. The nextred red thick bass (*bam kok*, pitch strings) string is used for enriching the sound and chords. Above the bass strings, there are two pairs of white strings – *zang*, *jingana* (ringing strings), and they are almost twice as shorter. Like the pitch string, they do not hug the neck when you play, but play the role of resonance, ensuring cadence with a certain pitch between phrases and sounding of the mugham endings.

The main strings (two white and two yellow ones) and ringing strings are wound around the big chips and the bass strings – around the small ones. Such an order of tightening of the strings helps the performer to find very quickly the chip that corresponds to this or that string while tuning the instrument.

The strings are sounded with the help of a plectrum (*mizrab*) in the form of a tooth. It is made from the bark of a cherry tree, bone, bull's horn and ebonite (previously, from copper or gold).

The body, neck, head and chips are decorated with special national patterns from mother-of-pearl and colored bones (previously, silver and gold were used for this purpose). Such tars are normally called "*sadafti tar*". It is worth noting that apart from playing an aesthetic role, the fanciful designs in the front of the instrument's neck also play a functional role, indicating the location of the frets on the neck.

The tars made by the Azerbaijani masters have repeatedly been displayed in Turkey, Iran, India, France and Holland. Some of them are kept in the world's leading museums.

The tar is played in the sitting position. The tar is held near the upper part of the breast in a horizontal position and slightly pressed by the wrist of the right hand, while the lower part of the body is positioned slightly lower than the right shoulder of the performer. The plectrum, which is located between the thumb and index finger of the right hand, is hit against the strings in the middle of the big bowl of the body. At this moment, three fingers (index, long and ring fingers) press the strings against the frets in certain places, producing various sounds, while the thumb holds the neck of the instrument. While performing mughams, the experienced performers also use their little finger on the part of the neck closer to the body. The instrument can also be played with the fingers of the left hand that touch the strings in pizzicato technique.

Various plectra (*mizrab*) marks and techniques are used for playing: hitting with the plectrum from above, below, above and below, or vice versa, at a high speed from above and below, always from above, below and above, moving of the fingers on the string, shaking of the instrument, vibration, glissando, playing near the small bowl or closer to the big stand.

In order to emphasize the individual episodes of the pieces of music and convey them in a more colorful fashion, the experienced musicians also use other marks of plectra (*ruh/rukht*, *chahar*, *chirtig*, *alif*, *gosha-mizrab*, *gulriz*, *zangi-shutur*, etc.) [16]. The tar also provides other techniques for getting of dynamic shades: *khun or khum*, *hal mizrab*, *narin mizrab*, etc.

Depending on the particularities of the use of the fingers of the left hand, they have different names: "*adi barmag*" (an ordinary finger), "*surusdurme barmag*" (a sliding finger), "*dartma*" (twitching), "*lal barmag*" (dumb finger), etc.

The double white, yellow and ringing strings are tuned in unison to a certain pitch, i.e. have a permanent lineup. The three bass strings (dam and

pitch strings) between the yellow and ringing strings have a variable lineup, i.e. depending on the mugham that is being performed or the modal basis of the piece, they are tuned to various pitches. In this case, every bass string forms a system characteristic of mugham or its sections in the form of the organ point or harmonic background.

Before playing, a tarist definitely tunes his instrument in compliance with the tonality of the mugham he wants to perform. The double white and yellow strings are tuned first and then, the ringing and finally, the bass strings are tuned.

The tar has a range from C in the small octave to G in the twice-accented octave, with a solo performance - to A-flat, A in the twice-accented octave. Parts for the tar are written in the mezzo-soprano clef.

The names of the wonderful virtuoso tarists (*tarzens*) such as Mirza Sadig, Meshadi Zeynal, Meshadi Jamil Amirov, Shirin Akhundov, Mirza Faraj, Gurban Pirimov, Mirza Mansur Mansurov, Ahmad Bakikhanov, Bahram Mansurov, Aliaqa Guliyev, Haji Mammadov, Ahsan Dadashov, Habib Bayramov, Baba Salahov and others are known in Azerbaijan and far beyond. Their artistic traditions are being continued by the talented young people.

As a solo and accompanying instrument, the tar was one of the first instruments included in the expanded ensembles created in the early 19th century. The tar is an irreplaceable “participant” in the sazanda ensemble (sazanda dastasi) which, apart from a tarist, also includes a khananda (a singer with a gaval and a player of kamancha instrument). The sazanda ensembles of Jabbar Garyagdioglu, Abdulbagi Zulalov, Islam Abdullayev, Seyid Shushinski, Zulfi Adigozalov, Khan Shushinski and others were extremely popular in the 19th century and in the first half of the 20th century [79]. As in the past, the mugham trios and ensembles are very popular among the listeners nowadays. It would be enough to mention the ensemble of Alim Gasimov whose art is admired in many countries of the world.

The tar is the main instrument in the orchestras and ensembles of the Azerbaijani folk instruments. The tar also plays a great role during the entire performance of the mugham operas. It was skillfully used in the operas and ballets, as well as in the music comedies by the Azerbaijani composers who allocated special parts for it in the score.

The tar was first introduced by Gurban Pirimov as a solo instrument in pop music, while Haji Mammadov was the first to play the European classical pieces, as well as vocal pieces of the Azerbaijani composers to the accompaniment of the piano. The tar was played by Ramiz Guliyev in the

pop-symphony orchestra of the Russian radio and television and the Academic Orchestra of the Russian Folk Instruments in Moscow.

Haji Khanmammadov was the first to write a concert for the tar with a symphony orchestra and then composed four concerts. Five concerts were composed by Tofiq Bakikhanov and two by Yashar Khalilov.

Their initiative was supported by Zakir Bagirov, Nariman Mammadov, Ramiz Mirishli, Firangiz Babayeva, Nazim Guliyev and Kamal Ahmedov.

The listeners were delighted by the first concert composed by Said Rustamov for the tar with an orchestra of folk instruments. Then, three concerts for the tar with an orchestra were written by Suleyman Alasgarov and Adviya Rahmatova. The similar concerts were also composed by Jahangir Jahangirov, Mammadaga Umidov and Yashar Khalilov. “Daimi Harakat” (“Eternal Movement”) by Suleyman Alasgarov, “Hezin regs” (“Sad Dance”) by Adviya Rahmatova, “Khatira” (“Memory”) by Nadir Azimov and the concert “Naqshijakhan” by Nazim Guliyev, were written for the tar with an orchestra of folk instruments.

The symphony “Azerbaijan” by Tofiq Bakikhanov for the tar and symphony orchestra, “Suite” by Shafiga Akhundova, the “Double Concert” by Tofiq Bakikhanov for the tar and violin with a symphony orchestra, the “Karabagname” by Sevda Ibrahimova for the tar and chamber orchestra, “Oda”, “My tar, orphaned without Gurban” elegy-memoir for voice, the tar and string orchestra, “I miss you, Shusha” for the tar, piano and string orchestra, “Saginame” by Eldar Mansurov for the tar, two violins, viola and cello, ““Karabakh shikestes” for voice, tar, kamancha and chamber orchestra, “Dushunje”. “Gaytagy” and “Heyraty” by Azer Rzayev for the tar with chamber orchestra; “Sonatina” by Firangiz Babayeva for the tar, “Pieces” by Elnara Dadashova, “Variations” by Rauf Aliyev, “Pieces” by Nazim Guliyev, “Humayun” by Aliya Mammadova for the tar and chamber ensemble, “Quartet” by Mammad Javadov for the two tar and two kamanchas, “Dance of friendship” by Yashar Imanov for two tars and symphony orchestra, “Quintet” by Sardar Farajov for two tars, two kamanchas and a piano, two dances by Lala Jafarova for the tar and piano, are of great interest.

“Scherzo” by Suleyman Alaskarov for the tar and piano, “Lyrical Dance” by Khalil Jafarov, “March of the Patriots” by Agabaji Rzayeva, “Playbook” by Sardar Farajev, the play “Who you forget”, dedicated to Mikail Mushfig, “Gyzlar bulagy” (“Maiden spring”) by Nazim Guliyev, the composition “El oglu hay ver (“Answer, my countryman”) by Tahir Akbar for the soloists, chorus, tar, balaban and orchestra, “Ballad about Karabakh” by Vasif

Allahverdiyev for solo tar, the dances “Naznazy-Capriccio” and “Turajy” by Jeyhun Allahverdiyev for the tar, kamancha, balaban, naghara and chamber orchestra, “Scherzo” for the tar, kamancha and chamber orchestra, the dances “Shydyrgy” and “Chylgyn” by Hamid Vekilov for the tar, “Sonata” by Kamal Ahmadov for the tar and piano, “Song without Words” by Yasar Khalilov, “Alov” (“Flame”) fantasy by Adila Yusifova, “Sonata” and “Concert Piece” by Pika Akhundova, the works “March of victory” and “Ballad” by Novruz Aydemirli for the tar and piano.

The tar also plays a great role in the works of the Azerbaijani composers written in different genres in the score of the “First Fantasy” by Uzeyir Hajibeyli, “Dance of Joy” and “Azerbaijani Suite” by Said Rustamov; “Egyptian Pictures” by Jahangir Jahangirov; “Shahnazsayagi”, “Bagchakurd”, “Safikurd” and “Gulistan” by Adil Garay, “Sonatina” and “Songs without words” by Suleyman Alasgarov, “Lyrical dance” by Vasif Adigozalov, “Chahargah”, “Skerso” and “Dance-tokkata” by Hasan Rzayev and “Sonata” by Dadash Dadashov.

Without the tar, the professional Azerbaijani folk music would have hardly achieved in its current high level. It was exactly through the tar and closely related mugham art that the whole world learnt the essence and specificity of the Azerbaijani folk music in all its richness.

As it is known, in the Middle Ages, the oud was regarded as the “king” of all the musical instruments. The Azerbaijani people boldly apply this epithet to their musical instrument – tar nowadays. The tar is rightfully considered as one of the national symbols of Azerbaijan.

SAZ IS AN INSEPARABLE INSTRUMENT OF THE AZERBAIJANI ASHIGS

Saz is one of the most popular stringed-plectrum musical instruments of the Azerbaijani people. The saz is played primarily by ashigs, who continue the traditions of their predecessors – ozans who sang to the accompaniment of the gopuz [35].

Due to the wide spread of ashig art among many Turkic and other peoples, the saz is one of the few instruments known under the same name in the vast territory covering the Caucasus, Iran, Afghanistan, Syria, Turkey and the Balkans. In Turkey, this instrument is also called as “baglama” [69].

In the Middle Ages, in most cases, the word “saz” was used to refer to the musical instruments in general. This meaning is still used in Turkey [67]. Over time, this word came to mean an instrument played by ashugs. Another meaning of the word “saz” is serviceable or in a good condition, and thus, with regard to the instrument, it can be interpreted as “tuned” and “efficient”.

The mentioning of the musical instrument, the saz, is common in the medieval classical poetry of Azerbaijan. Various works mention the sound, structure and types of the saz. For example, Khagani Shirvani speaks of a one-stringed saz, and Nizami Ganjavi about the jura-saz. Shah Ismail Khatai sings about the saz in one of his poems:

*Today I didn't take my saz,
It won't touch my voice again.
There are four important things for all of us:
Science, word, singing and saz.*

According to the numerous evidences, the saz was initially small. It was supplied with three strings made of a horse tail hair or silk thread. The emergence of new forms of ashig poetry and the influence of mughams required the improvements in the technical and artistic possibilities of the saz. This led to an increase in the size of the body, the length of the neck, the number of strings and frets. The expansion of the sound row of the saz ensured the performance of all known ashig melodies and accordingly, the further spread of the instrument.

Modern saz instruments vary in size, number of strings and frets. Large instruments (up to 1,000-1,100 mm) are called *tavar* or *boyuk saz*, middle sized ones (800-900 mm) - *orta saz*, and small ones (540-700 mm)- *jura* (small) or *goltug* (axillary) *saz*. The number of strings in the *tavar* is 8-11, middle-sized saz - 8-9 and *jura* - 4-5. Big sazes are used by ashigs and small ones in orchestras and ensembles, as well as when ashigs teach their students. Previously, there existed larger sazes - *bash tavar* or *ana saz* - up to 1,500 mm in length and with 12 strings. Currently, the ashugs use the term *ana saz* to refer to 9- or 11-stringed instruments.

The orchestras and ensembles of the Azerbaijani folk instruments include the saz (*orkestr sazi*) in the length of 800 mm with 5-6 strings and 17 frets.

The wooden parts of the saz include the deep body (*chanag, chomcha, gobul, govda*), the long neck (*gol, bilak*), the butt (*becha, bogaz*), the sounding board (*sina, dosh, gapag*), the head (*kalla*) with pins (*ashikh, gulag, burgu*) and the stand (*kharak*).

The body is made of the mulberry tree cut in the fall and kept for 2 or 3 months; it has a length of 450-500 mm, a width of 300-450 mm and a depth of 200-300 mm. In some sazes, the lower contour of the body is convex (*garpizi* – watermelon-shaped), while in others, it is a little flat (*yemishi* – melon-shaped).

At present, the so-called *Tovuz saz* (named for its place of manufacture) is quite common by the shape of its body and it occupies an intermediate position between the abovementioned types. Previously, a tree stump was cut from the outer and inner sides and was shaped as the body of the saz (like the saz of the famous ashig Alasgar). Later, the body began to be made from the wooden staves (*dilim*, *bugum*, *gabirga*, *yarpag*) with a length of 420-450 mm in order to improve the sound and ease the process of manufacture. The number of the staves varies from 5 to 11 but they mostly become 9 in number.

The neck in the length of 650-700 mm, is usually made of the walnut tree. To ensure that the instrument sounds well, the neck is sometimes made hollow. Such sazes are called *khakaband*. The stamp of the neck is removed, the neck is made hollow, a few small pellets are thrown in and then, the stamp is put back in its place. On the 120-mm-long head, which serves as a direct extension of the neck, holes are drilled for pins, depending on the number of strings. The 90-120-mm-long butt is made of mulberry, apricot or walnut trees. The body and the neck are attached to it.

The sounding board is made and flattened from a mulberry or oak tree in the thickness of 3-4 mm. To ensure that the middle part of the sounding board does not sink, it is burnt in the fire. To improve and strengthen the sound of the saz, 5-6 small resonator openings (*seslik*) are made under the strings on the sounding board. The pins are made of walnut, apricot, pear or beech trees and placed on the openings at the head of the saz at the top and sides of the neck. At a distance of four fingers (approximately 70-80 mm) from the lower end of the sounding board, there is the lower stand made of apricot or pear trees, and on the neck closer to the pins – there is a low upper stand made of bull or buffalo horns.

At the rear of the body, there is a small bar (*ayag*, *darag*) made of bone, metal or wood to tighten the lower ends of the string. The frets made of a sheep's small intestine (*kirish*) are attached to the neck. Currently, vein frets have been replaced by nylon threads.

Most ashug sazes previously had only eight frets. Eleven frets were enough to play all the ashig tunes. Now their number is usually 16-17. Each of the frets, in turn, has a name passing down from generation to generation and characterizing their position on the neck, the sound row of the saz, the pitch of the sound and oral ashug songs (*bash parda*, *orta parda*, *shah parda*, *divani*

parda, bayati parda, becha parda, etc.). And the names of the frets may differ in different ashig regions.

Ashigs pull 9-8 or 11 strings (*tel*) on the saz, but in most cases, nine-stringed sazes are used. The thin strings have equal thickness and are made of an alloy of steel and silver. In the nine-stringed saz, the upper ends of the three lower strings and one upper string are twisted around the upper pins and the three middle and the upper two strings around the side pins.

The saz is played with a plectrum (*tazana*) made from the bark of a black cherry or cherry tree. To ensure that the hand holding the plectrum can move freely on the frets and the performer does not get tired, the saz is held at the chest with a belt (*gayish, gaytan, ashirma*) slung over the shoulder and attached to the hooks on the butt in the rear of the body.

Typically, the body, neck, butt, and the edge of the sounding board and the heads of the pins are decorated with mother-of-pearl ornaments (*sirga-sadaf*) and bone (*shirmayi*), which have a specific geometric shape known as “*chilik*”, “*aypara*”, “*darag*”, “*dirnag*”, “*pitik*”, “*pakhlava*”, “*zanjirvari*”, “*buta*”, “*dama*” and “*jidaburnu*”. The saz is typically kept in a dark fabric cover (*koynak*) sealed with a thin rope at the top end.

While playing, the saz is held horizontally, the body is pressed against the upper chest and held with the left hand and a strap slung over the shoulder. The plectrum placed between the tips of the right-hand thumb and the index finger over the body, strikes the strings while fingers (index, middle and ring fingers) of the left hand move along the neck and press the strings against the frets. The ashig sings and accompanies himself with the saz in a standing position.

The strings are combined into three groups: a) 3+2+3; b) 3+3+3 and c) 4+4+3, configured in unison. Therefore, the instrument is normally called *uch telli saz* (three stringed saz).

According to the register, the 3-4 lower (*ayag, barmag, alalti, danishan*) strings are called *zillar* (high), the 2-3 middle strings – *bamlar* (low) and the 3-4 upper strings are called *damlar* (*bourdon – zu tutan, orta ziller*).

Forming an organ point, the bourdon strings are tuned in unison and have slightly lower pitch than the high strings. The middle tuning strings which are always open, have the lowest pitch. Together with the bourdon strings, they are accompanying strings and are tuned in unison with the octave or the fourth-fifth. In contrast to the lower and upper strings, the height of their sound is changing.

There are seven types of saz settings (*ana kok, dilgami, urfani, ayag divani* and so on). The row of high and bourdon strings in all types of settings

is permanent. Respectively, they are tuned for C in the one-accented octave and B-flat in the small octave. The row of low strings varies depending on the modal-harmonic features of the song played. Regarding the high and bourdon strings, they are usually tuned in the fifths-fourth interval, i.e. comply with F in the small octave. This is the main setting (*ana kok*) of the saz.

The ashig using changing low strings, achieves a wide variety of chords with the unchanging bourdon strings. In addition, ashigs make masterful use of the strings of the melodic group; they press only one, two or three strings against the fret with their fingers and thus, produce a melodic line with tremolo and strikes of the plectrum against the bottom or, conversely, from the bottom up against a group of strings, or by dynamics.

Thus, ashigs sometimes get four-part sounds, reaching a wide range of dynamic shades. They often use strokes obtained by alternating through clanking – moving the plectrum on all the strings from the top down and bottom up. Often, plectrum strikes against all the strings down alternating with strikes against a specific group of strings.

While performing, ashigs often use their left-hand fingers in order to get nuances and certain sound timbres (*basma-pressing, surtma-rubbing, vurma-striking*, etc.). While playing, they also use vibration (*titratma*), obtained by pressing the melodic strings against the fret with their fingers (index, middle and ring fingers) and rapidly moving their finger up and down, clicking (*chirtig*) on the sounding board, as well as with soft strikes of the fingers against the strings – near the neck and the stand, and over the middle of the sounding board – and shaking the instrument up and down over the chest for several times. The upper and lower plectrum strikes against the strings and their rotation is the main particularity of playing the saz.

The art of ashigs combines ashig songs (whose number exceeds 100) performed exclusively on the saz, and songs composed by ashigs themselves in a special poetic form (*qoshma, gozallama, mukhammas, divani, tajnis*, etc.). An important place in an ashig's repertoire belongs to *dastans* (heroic and epical tales), *ustadnamehs* (sermon songs) as well as lyrical and heroic songs. Dayishmas – contests involving two, three or four ashigs, who offer each other riddles (*qifilband*) in their poems – are also held.

The saz is used for the solo performance of ashig melodies and as part of ashig ensembles. Often, instrumental versions of the tunes are performed by the venerable musicians who convey the beauty of the ashig melody most clearly and subtly.

It should be emphasized that along with mugham, the ashig art is a rich and diverse branch of the Azerbaijani folk music based on ancient traditions and has long existed in various regions of Azerbaijan. It is no coincidence that it has been included in the UNESCO Representative List of Oral and Intangible Cultural Heritage.

The saz, its origin and development, structural features and learning are a favorite subject of research by musicologists and folklorists engaged in the issues on mutual relationships of the poetry and ashug music [30,41, 44, 45,54,56,66,70]. This instrument is considered a symbol of the Turkic world, expressing the spirit of its peoples. While listening to the saz, one cannot but admire its unusually sweet and sonorous sound.

While performing ashig melodies accompanied by the saz, the inner world, feelings and emotional state of the performer and his ability to convey diverse sounds and rhythms are important. They should always be integrated. Only in this case, does the ashig's solo performance on the saz reach true artistry.

Close familiarity with ashig art gave a great impetus to Uzeyir Hajibeyli in creating "Ashigsayagi" for the violin, cello and piano; Akshin Alizadeh – in creating a play of "Ashigsayagi" and "The Fifth Symphony" for the chamber orchestra; Jahangir Jahangirov – the "Ashig Ali" cantata. Rashid Efendiyev wrote a series of "Play" on the theme of ashig tunes and the saz, piano and percussion instruments, Rashid Shafag – the scenic song "Ashig Ali Baba" for the saz, a soloist and children's choir; Tahir Akbar – the epic poem "Azerbaijan" for soloists, saz, tar, kamancha and orchestra; Aydin Azimov – the vocal cycles "Voice of ozans" for vocals, saz, tar and oud; Elnara Dadashova – the anthem "Glory to your courage" for the saz and choir.

The artistic and technical capabilities of the saz are well disclosed in Suleyman Alasgarov's suite "Ashigvari" composed for the saz, a singer and an orchestra of folk instruments. Javanshir Guliyev composed "Sonata" for the saz and viola, "Sonatina" for the saz and a quartet of wind instruments and the "Caravan" trio for the flute, cello and saz.

In Said Rustamov's suite "Azerbaijan" (Part 1), Jahangir Jahangirov's "Egyptian Paintings" (Part 3) and Haji Khanmammadov's "Festive Suite" (Part 1), the saz is the main melodic line and thus, combining with the wind instruments – tutek and balaban, it gives the listeners a true pleasure.

The sounds of saz raise the fighting spirit, decorate wedding ceremonies, spiritually enrich people and help them to learn about the world, allowing them once again to feel the incomparable beauty of the Azerbaijani folk music.

THE MOST MELODIOUS INSTRUMENT

Kamancha – the ancient Azerbaijani stringed musical instrument, has an unusually delicate, soft and captivating sound and its sounds charm and immerse one in thought. It is no accident that the founder of the Azerbaijani professional music, Uzeyir Hajibeyli, regarded the kamancha as the most melodious of the musical instruments of Azerbaijan [40].

Under this name, the kamancha is known in the Caucasus, Iran and Afghanistan. In Egypt, a similar instrument is called “kamanga”, in Turkey - “iklik”, and in Central Asia - “qijak”. Interestingly, another stringed instrument is known in Turkey under the name of “kamancha”, and in Central Asia, the bow used to play the qijak is called “kamancha” or “kaman” as in Azerbaijan. Thus, the area where the kamancha is common, includes the Asia Minor, the Caucasus, the Middle East and Central Asia.

The name of the instrument comes from the word “kaman”, which means a bow (fighting and hunter), and the ending “cha” is derived from “chal” (play), indicating that it is a bow instrument.

Researchers believe that a number of stringed instruments were originated by plucking. A rod was used for playing them instead of the fingers or a plectrum, and its ends were pulled by animal tendons or horsehair like the string of a bow [60]. Experts tend to believe that stringed instruments have ancient Indian or Central Asian origins [19].

The kamancha was originally one-stringed, had a relatively small body, a long neck and an elongated tip. The body was made from gourds, coconut shells or hollowed tree, and snake skin was pulled on the open side. The medieval literature suggests the simultaneous existence of the kamancha and gijak, and when comparing, the preference was usually given to the former [57].

We know about the spread of the kamancha on the territory of Azerbaijan in the Middle Ages from the classics of poetry such as Khagani Shirvani, Nizami Ganjavi, Muhammad Fizuli, Fedai Tabrizi, Rukneddin Masud Mesihi and the book miniatures of the Azerbaijani artists like Aga Mirak, Mir Said Ali and others. According to the prominent musicologist Abdulgadir Maragai, the horsetail hair or silk thread, which ensured the best sound, were used for making of two strings of the instrument. The film of a bull’s heart was pulled on the body. The strings were usually tuned to the fourth, but depending on the tune, other settings were also used [57].

The German naturalist, physician and traveler, Engelbert Kaempfer put the kamancha in first place among the stringed and bowed instruments because of its beautiful tone. According to his description, the kamancha had three, sometimes four strings, which were played by a bow from horsetail hair. The lower part of the instrument - the iron tip at a length of half a palm, was placed on the ground. The round body of kamancha had a diameter in the size of a palm and was covered with a leather membrane, on which a leather “bridge” (i.e. support) was placed.

Before the beginning of the 20th century, a three-stringed kamancha was mainly used in Azerbaijan. The strings were made from sheep or cattle intestines. But according to the museum collections [3], there were also kamanchas with four, five and even six strings in that period. There were also instruments on whose body skin was pulled from the flat lower side. It should be noted that in the old copies of the kamancha, the tip is almost twice longer than the one in modern instruments [5].

The main parts of today’s kamancha are the body (*chanag*), which has a spherical shape slightly pointed towards the center, the round neck (*gol*), the curly head (*kalla*) with pegs (*ashikh*) and the straight metal rod (*mil*). The total length of the instrument is 700-800 mm. The diameter of the open part of the body is 100-110 mm, the diameter of the circle is 180-220 mm and the depth is up to 175 mm. It is primarily made of walnut. On the open part of the body (*uz, parda*), the skin of the chest of a large catfish or the film of the bovine heart is pulled. An arched support (*kharak*) with a length of 50-60 mm and a height of 10-14 mm, made from walnut, is obliquely installed toward the strings on the sounding board closer to the neck.

This arrangement of the support allows for making it possible to get stronger and better sound quality in both high and low registers. The round neck with a length of up to 450 mm and without modes tapers towards the bottom. The neck is made of horny plates.

For attaching the neck to the body, a metal rod with a length equal to half the total length of the kamancha is driven into the lower end of the neck, passing through the body. A pin – a support (*shish*) at a length of 110-120 mm, which slightly tapers toward the bottom and ends with a nodular thickening, is screwed on the tip of the rod that sticks out of the body. In the upper part, the neck turns into a slotted head in the form of a box with a shaped tip (*taj*). On the sides of the head, spherical or pyramidal pegs made of walnut are inserted into holes.

The kamancha has four steel strings (*sim*), of which the lower third and fourth ones are wrapped in copper and brass thread. In some cases, the

second steel string is replaced by one made from the intestines to ensure softer sounding. The strings rest on a support located on the sounding board and on a bone threshold at the upper end of the neck. At one end, they are screwed on the pegs, and at the other, they are put on the hooks of the metal support fixed to the top of the strut in the form of hinges.

The sounds on the instrument are produced with a 550-590 mm long bow (*kaman*), which is a straight or slightly concave cane (*chubug*) made of dogwood with a diameter of 10 mm. By means of a belt and loose metal tubes in the form of cartridge cases, a lock of 160-180 cauda equina is pulled on the end.

The performer plays in a seated position and holds the instrument vertically, placing its leg on his left knee. The lower part of the bow is slightly pinched with the thumb and forefinger of the right hand. The tension of the hair is adjusted by pressing the strap with the middle and ring fingers inserted between the shaft and the lock of hair. As a rule, the bow moves on the strings at the site corresponding to the middle of the distance between the lower end of the neck and the support. If you move the bow on the strings near the neck, very soft sounds are produced. The technique of moving the bow on the strings of the kamancha is different from playing the cello in that the performer rotates the instrument with his left hand toward the plane of the movement of the bow.

The attempt to provide the kamancha with the sourdine failed, and therefore, in order to mitigate the sound of the strings, they use tightly rolled paper, fabric or rubber placed between the sounding board and the strings below the support. The instrument is played by four fingers of the left hand.

After playing, the tip is unscrewed and placed into a case or a bag together with the instrument.

The body (especially its upper part), neck, head and pegs are often decorated with inlaid mother of pearl, bone, copper wire and gold thread.

The strings of the instrument are adjusted in the range of the four and the fifth. But for solo and vocal-instrumental performances of mugams, the second, third and fourth strings are tuned according to the modal basis of the music played, and the first one remains unchanged.

The kamancha has e range from A in the small octave to A in the three-line octave. The low, wheezing, matte register come out on the 4th and 3rd strings, medium (mild, clear, velvet) – on the 2nd and high (soft and silver ringing) – on the 1st. The most heavily sounding middle register has a clear tone – it is the most common one.

While playing the kamancha, they normally use various combinations of bow and finger strokes, the alternation and interrelation of which are dictated by the content and emotional structure of the piece, and they are chosen by the performer in accordance with his skill and artistic taste.

The kamancha is the most melodious of the Azerbaijani national musical instruments. For its melisma, dynamics and nuances, the kamancha is not inferior even to the perfect instrument like tar, and surpasses it in the cantilena. It is no accident that many terms and epithets, reflecting different dynamic nuances in the Azerbaijani folk performances, were precisely developed on the kamancha.

The masterly performance of a performer on kamancha is particularly evident in the instrumental solo performance of mughams (especially “Shushtar”, “Shur” and “Bayati-Shiraz”). This is where they use all the strokes and fingers inherent as well as the hidden two-voice polyphony and bourdon open strings in the kamancha. The proximity of its sound to the vocal line of the singer is especially felt in an ensemble of sazande, when the performer on kamancha accompanies the tarist along with the singer. At times, as a performer on the leading instrument, he undertakes the function of the tar or begins to play the tune a bit later than the tar player. In the episodes, the performer on kamancha often uses simulation, i.e. if the performer on tar imitates the singer, then the performer on kamancha imitates the performer on tar.

In this case, something like a three-sound canonical imitation comes out. It is no accident that the kamancha is called “*a companion of the tar*”.

The audio library of Azerbaijan TV and Radio Programs Closed Joint Stock Company and Azerbaijan State Museum of Musical Culture, keep a recording of the rhythmic mugham “Mansuriya” sung by the famous singer Jabbar Garyagdioglu to the accompaniment of the kamancha.

Apart from the mughams, the instrumental versions of folk songs, dances and plays occupy an important place in the repertoire of the kamancha.

From the second half of the last century, the kamancha, like the tar, became one of the leading instruments in the orchestras of folk instruments and various ensembles as a solo or an accompanying instrument. The kamancha is also played in solo performances of pop music. During the performances of Habil Aliyev, the People’s Artist of Azerbaijan, he was often accompanied by balaban and gaval performers. It is largely thanks to this wonderful performer that the world learned not only about the beauty of the Azerbaijani folk music, but also the unusual opportunities of the instrument.

The kamancha plays an important role in the development of the Azerbaijan's modern professional music. Based on the technical capabilities of the instrument, the Azerbaijani composers wrote many works such as the concerts of Ramiz Mirishli, Zakir Bagirov, Haji Khanmammadov, Tofiq Bakikhanov and Vuqar Jamalzadeh for the kamancha and symphony orchestra, two concerts of Adviyya Rahmatova for kamancha and chamber orchestra, "Scherzo", "Tarantella" and "Dance Suite" of Suleyman Alasgarov for kamancha and orchestra of folk musical instruments, "Melodic Etudes" of Said Rustamov, "A play" of Nazim Guliyev and compositionos Vasif Allahverdiyev for kamancha and chamber orchestra.

Noteworthy capriccio "Alwan nahyshlar" ("Colorful patterns") of Dadash Dadashov for kamancha and piano, "Pieces" of Sardar Farajov for kamancha, "Pieces" of Ogtay Rajabov and Ilham Abdullayev for kamancha and piano, "Double Concerto" of Adviyya Rahmatova for kamancha, ganun and symphony orchestra, "Bow without Adalat" poem of Nazim Guliyev, "Monologue" of Ramiz Zohrabov for kamancha and piano as well as "Piece" of Elnara Dadashova rouse a great interest.

Undoubtedly, the Azerbaijani composers will write new pieces of music for this instrument with the charming sound and delight their fans hereinafter.

A FASCINATING MUSICAL INSTRUMENT

Among the Eastern musical instruments, the **oud** has a very interesting history of many centuries, which is proved by archaeological findings and manuscripts. Thus, according to terracottas (9-10-cm fired statuettes with a flat back and embossed face, most of which date back to the first century BC – third century AD) of the city of Afrasiyab – Samarkand, the favorite musical instrument of the people of the ancient Sogdiana had a great body that turned into a short neck and ended with a head bent backwards [83], i.e. it was very similar to the modern oud.

The prominent theorists of the early medieval music – Yahya ibn al-Munajjim (855-917) in his "Risala fil-Musiqa" ("Treatise on Music") and Abu Nasr Muhammad al-Farabi (873-950) in his book "Kitabul al-Musiqi al-Kabir" ("The Big Book of Music") describe a four-stringed (triple – *bem*, double – *maslas*, single - *masna* and *zir*) oud at the appropriate levels (frets) of

which a particular sound was produced. The open string was called *mutlag*. In order to symbolize the frets, the names of the fingers were used (index finger – *sabbaba*, long finger – *vosta*, ring finger – *binsir* and little finger – *khinsir*).

But it should be noted that in order to get a perfect scale, the singer and musician Ziryab (789-857, his real name was Ali ibn Nafa), long before Farabi, added a fifth string “*hadd*” (sharp), which sounded a fourth higher than the fourth string, and to make the sound more subtle and lighter, he replaced the wooden mediator with an eagle feather [27]. In the 8th century, Mansur Zalzal added a new fret to the scale of the oud, which became known as *vosta zalzal*, and invented a special form of the oud [78]. But in the time of Farabi and until the 13th century, the oud was largely four-stringed, while the five-stringed oud was not yet widespread.

According to the contemporaries, the Azerbaijani musicologist Safiaddin Urmavi was not only an outstanding music theorist and creator of the perfect musical notation in the form of a table, but also a consummate oud performer. The 7th chapter of his famous work “Kitabul-Adwar” (“The Book of Circles”) is specifically devoted to the oud and examines the theoretical and practical aspects of music on the example of this instrument: the nature of the sound, the systems of the frets and scales, intervals, rhythms, songs and performing skills. The manuscript of this treatise dated 1333-1334 (Oxford, Bodleian Library), includes an image of the instrument with five double strings and seven frets on a short neck [33].

In another work by the musicologist – “Risaleyi-sharafiya” (“Book of the Nobility”) – the oud is described as one of the most advanced instruments. It stresses the quart tuning of the strings of the instrument and the positions on them.

The oud was one of the favorite musical instruments of the medieval Azerbaijani poets, who often mentioned it in their works. Information about the appearance of the oud and characteristics of the sound of its silk strings can be obtained from the works of Gatran Tabrizi and Nizami Ganjavi. In the poem “Khosrov and Shirin”, Nizami emphasizes the mastery of the singers and musicians Barbad and Nakisa – the former perfectly played the oud and the latter - the chang.

The oud is also mentioned in the poems of the other classics of the Azerbaijani poetry like Mehsati Ganjavi, Ahvadi Maragai Assar Tabrizi, Gazi Burhaneddin, Imadeddin Nasimi, Jahanshah Haqiqi, Shah Ismail Khatai, Muhammad Fuzuli, Fedai Tabrizi, Rukneddin Massoud Mesihi, as well as in the “Dastani- Ahmed Harami”.

The instruments that existed in the second half of the 15th - early 16th centuries, can be judged by the heritage of the prominent representatives of the Azerbaijani poetry Habibi and Kishvari, who also describe the oud. It is noteworthy that in one of Habibi's poems, the oud is mentioned along with the other stringed instruments – sheshtay, chang and barbat. From this, it follows that the names “oud” and “barbat” already meant two different instruments at the end of the 15th century.

We emphasize this on the grounds that with reference to the medieval sources, the modern scholars stress that the barbet, oud and rud are different names for one and the same instrument. On the other hand, there is a deep-rooted opinion in the scientific literature that the barbat is a predecessor of the oud or one of the varieties of a lutelike instrument close to the oud [21].

Indeed, the fact that the term “barbat”, which meant “a duck's breast” (bar – breast and bat - duck, it was given this name because of the external similarity between the instrument and a duck, if you look at it from the side), is synonymous with the word “oud” was mentioned by the outstanding Central Asian scholar al-Kharazmi in the 10th century [32]. We read the same fact in the dictionary “Sihah al-Fars” (“The Perfection of the Persian Language”), compiled in 1328 by Muhammad ibn Hindushah Nakhchivani [20].

The following facts are equally important for clarifying this issue. In his treatise on music [27] included in his encyclopedic work “Kitab al-Shafa” (“Book of Healing”), the great Central Asian scholar and philosopher Abu Ali ibn Sina (980-1037), uses the term “barbat” to describe the oud, although this work was written in Arabic. Fakhraddin al-Razi (1149-1209), who also lived in Azerbaijan, wrote about four strings of the barbat, which exactly matched the name of the oud strings [83]. According to the theorist from Herat, al-Huseyni (15th century) [83], after a fifth string was added to the lute, it was called an oud (the Arabic name for the tree, from giving a pleasant smell when burning). It is possible that this is also due to the replacement of the leather sounding board of the lute with a wooden one. The prominent poet Khaqani Shirvani, like in the epic “Shahnameh” of Ferdowsi (935-1020), never mentions the oud despite of the popularity of the Arab name for the lute in his time like in the previous century. Khaqani especially mentioned the eight (four two-choir) strings of the barbat. This suggests that in the times of Khaqani and Nizami, three and four pair stringed barbets were the most popular.

Abdulqadir Maragai also considered the oud as the most perfect musical instrument and recorded that in his time, there were two varieties of the oud: the old (*qadim*) oud had four, and the perfect oud (*kamil*) had five twin

strings. Apparently, talking about the old oud (*oudi qadim*), Maraghi meant the barbat.

The great Azerbaijani poet Muhammed Fuzuli called the oud “the treasurer of the treasury of secrets”, and admiring its sound, asked who taught the “fiery song” to the oud, wishing to know the reason for its “briskness toward new tunes”. In response, the oud says:

*From the earliest days when I was ready,
There was a voice placed in my soul, and it sings,
I never knew what they did to me,
Why and how they made me.
Of course, these cries of love are not from me,
You'd better ask the craftsman, he will explain my excitation [11].*

Thus implying that the “groans” coming from its strings depend on people. The poet means that a man can use a musical instrument at his discretion and perform hilarious and sad melodies. The whole “conversation” between the poet and the oud shows that this instrument was still one of the perfect ones.

Embroidery (Budapest Museum of Decorative Arts), made in Tabriz, depicting the scenes of dancing and singing accompanied by the oud, chang, kamancha, ney and def is also a noteworthy story [29].

According to the book miniatures of the Azerbaijani artists, Sultan Muhammad (1470-1555), Mirza Ali (1510-1576) and others, the body of the oud was pear-shaped or round. On the head bent backwards, 10-11 pegs are clearly visible, corresponding to the number of strings, and there are also three pegs on one side of the head. There are sound holes decorated with carved rosettes on the sounding board. The oud, especially the neck, was richly decorated with ornaments. While playing, it was held on the knees with its head slightly bowed down. The instrument was probably played with a plectrum made of an eagle feather. None of the works by artists shows the frets on the neck.

Their absence in modern ouds common in Arab countries, Turkey, Iran and Azerbaijan, as well as the terracottas of Afrasiyab and Iranian silver vessels dating to the 7th -9th centuries suggests [83] that the frets on the oud indicated in the diagrams and drawings by al-Farabi, S.Urmavi and others likely served to illustrate the theoretical problems of music and sounds of different pitches.

It is obvious that the oud has no frets. Usually, there are no frets in stringed instruments with a short neck. They are available on the instruments with long necks because their absence makes it difficult to produce relevant sounds correctly.

Judging by the medieval poetic works and miniatures, the oud was most often played in the palaces during the feasts. In “Risaleyi Musiqi” by the Central Asian musicologist Dervish Ali [79, 87], which describes the musical art of the second half of the 16th - early 17th centuries, the oud is described as the king of musical instruments, because due to its timbre of sounds and the volume of its range, it was the best of all the stringed instruments of the time. It already had six silk strings tuned in pairs (*zir, masna, maslas, bam, hadd and mukhtalif*), and the range of the instrument expanded towards the lower sounds.

The German scientist and traveler Adam Oleari (1603-1671) recorded that during the receptions in the palace of the Shamakhy Khan, the musicians in turbans and colorful striped coats, accompanied the dancers and played the stringed instruments like zithers (it was probably *ganun*, or *santur*), and when female dancers took the floor, they played the *def*, *balaban*, *naghara* and oud [69].

The fifth section of the treatise “Adwar” (“Circles”) by an anonymous Azerbaijani author, which characterizes the level of musical theory in the second half of the 18th century [18], considers the tuning of instruments.

For example, it is recommended that the strings of the oud be tuned to the following modes: the first - *chahargah*, the second - *rast*, the third - *Isfahan*, the fourth - *dugah*, and the fifth - *huseyni*.

The oud which was introduced by the Arabs in Spain is now recognized as a precursor of the European lute. In the new place, the oud underwent changes in constructive terms. The shortnecked oud, i.e. in an original form, gained widespread popularity in the Middle East, Caucasus and Central Asia. Today, the oud (in two varieties - *arabi and sharqi*) is the leading stringed instrument among the Arabs and is also common in Turkey, Azerbaijan, Armenia, Iran, Uzbekistan, Tajikistan and Turkmenistan. The shortnecked lute is called “*pipa*” in China. According to the Chinese chronicles, the oud is a foreign instrument and came to China from the western world.

Thus, the main parts of the oud are a convex, pear-shaped body, a short neck and a head with pegs bent backwards. The overall length of the instrument is 850 mm. The length of the body reaches 480-500 mm, width - 350-360 mm, depth - 180- 200 mm, length of the neck - 195-200 mm and of the head - 215-230 mm. The body is held together with 3 mm thick rivets of 20 pieces, the upper ends of which are attached to the butt. On the sides, the upper rivets are further attached to small blocks of wood on the sounding board from the inside. A neck with a width of 35-50 mm and a height of 22-30 mm is attached to the 70-80 mm long butt, and the head is attached to its upper end.

On the upper side of the head, there are 6 pegs and at the bottom - 5. The wooden sounding board with a thickness of 5 mm has 1-3 sound holes with the carved rosettes inserted. At the bottom of the sounding board, there is a shell and a wooden stand – a holder of strings with a length of 130 and a height of 7 mm.

All the parts of the instrument, except for the sounding board, are made of walnut, pear and sandal wood. The flat sounding board is made of spruce or pine.

The oud typically has five pairs of strings. In the recent period, an additional single string is pulled on the instrument. The first and second pairs are made from veins, and the rest from metal. As it is noted, there are no frets on the neck. Sounds are extracted with a plectrum in the form of a stylus with a bone tip. When playing, the oud is pressed to the chest, while the side of the body touches the bent knee of a seated performer. The artist plays it with the four fingers of his left hand.

Music for the instrument is composed in treble clef and sounds an octave lower than written. The range of the oud is from E in the great octave to “F” in the twice-accented octave. The strings are tuned in the range of second-quarter. You can play passages, tremolo, glissando and melodic phrases with the oud. The soft, velvety sound of the oud allows it to be used for the solo performance of mughams and lyrical folk tunes.

In the orchestras and ensembles of folk instruments, the oud is primarily used as an accompanying instrument. Together with the other instruments, its sound is enhanced significantly, reaching timbre diversity. While repeating the melodic line, due to the sharp differences in timbre from the other stringed instruments, the oud creates a kind of harmony. This feature is clearly seen in “Poem” and “Song Without Words No.14” by the composer Suleyman Alasgarov for the ganun and orchestra of folk instruments, the work of “Dervish” by Frangiz Alizadeh.

Frangiz Alizadeh wrote “Mirage” (from the series of “Silk Road”) for the oud and chamber ensemble and Naila Mirmammedli - “Concert” for the oud and orchestra.

The talented tar player Ahsan Dadashov (1924-1976) played a major role in popularizing of the oud in Azerbaijan. The audience still remembers him playing the “Shur” mugham and the song “Garaxal yar” (“*My beloved with a black mole*”) on the oud. Nowadays, the performances by Yasaf Eyvazov, Mirjavad Jafarov and Asgar Alakbarov, make a lasting impression.

THE AZERBAIJANI GANUN

The Azerbaijani musical instrument **ganun** is associated with the ancient Egyptian harp, unlike which its many strings were placed on the wooden body in a horizontal position.

The ganun is an instrument akin to the gusli, dulcimer, and zither which are common in the European countries. Because of the similar name, it is assumed that the ganun was formed from the ancient canon, i.e., the monochord, the only string of which was already supplemented with additional strings in antiquity [79]. It is no accident that the Tajik musicologist, singer and chang performer, Dervish Ali (second half of the 16th - first half of the 17th century) considered it as the legacy of the Hellenic world [79]. As evidenced by the written records, before the Christian era, it was common in the Ancient Egypt, Anatolia and Mesopotamia. Then the ganun migrated to Iran, the Caucasus, Central Asia, Pakistan, India and China [67, 80].

The ganun was one of the most common instruments in the medieval Azerbaijan and was praised by many classics of the Azerbaijani literature, who also list a number of specific properties of this instrument. For example, Nizami Ganjavi notes the subtle harmony of the thickened and thin strings as well as their influence on the human consciousness. In the allegorical poem “Seven Cups”, Muhammad Fizuli compares the ganun with a “chest of secrets” that produces a “plaintive and tender song” and advises us not to tell him anything because he has “one hundred tongues”, referring to the existence of the multiple strings.

In the Middle Ages, three types of the ganun differing in size, were the most common: Turkish (small), Baghdad (medium) and Egyptian (large). The Azerbaijani ganun was different from the Turkish and Arabic ones for its scale, including with an octave of 17 steps [10].

The appearance of the ganun, which was widespread in the Middle Ages, can definitely be judged by the miniatures in the manuscripts of the prominent poets' works. Usually, they reflect the entertainment scenes in the rulers' palaces. Among the performers who play the stringed and wind instruments accompanied by a percussion instrument, such miniatures also depict a musician (mostly woman) who, with her legs crossed, is holding the ganun on her knees, and its body is very different from the modern version. When

it is viewed from the above, the body reminds the cover of a grand piano. We can therefore conclude that the construction of the ganun has undergone a significant change since the 17th -18th centuries. It is interesting to note that the appearance of the ganun painted by the famous Russian painter and graphic artist Prince Grigory Gagarin (1810-1893), the author of the well-known watercolor “Shamakhy Bayaderes”, who visited Azerbaijan in 1840-1850, is similar to its modern variety.

Currently, the ganun is a popular instrument for playing the traditional Arabic music. At the same time, this instrument is common in Turkey, Iran, Azerbaijan, Armenia, Uzbekistan and Turkmenistan, as well as Greece under the name of kanonaki. By the area where it is common, the ganun surpasses another popular stringed instrument of the Arabic world – the oud. The ganuns used in various countries today are similar by their external forms differing only by the number of strings.

The body of the ganun is shaped like a right-angled trapezoid, whose acute angle is 30°. It is glued together from the wooden staves that are mostly made of plane trees. The length of the instrument is 890-900 mm, width – 380-390 mm and height – 60 mm.

Most of the sounding board of the ganun is wooden. For the best sound, resonator holes with carved rosettes are opened in it. The sturgeon, goat or sheep skin is pulled on its lower part which is divided into 3-4 equal sections.

Above the leather membrane, there is a small holder (*kichik kharak*) resting upon it with three or four legs, and on the oblique side – there is a large holder (*beyuk kharak*). 24-25 triple veins (they have now been replaced with a nylon thread) strings (*sim*) are pulled over the holders and sounding board. Previously, the thin strings were made from silk and thick ones - from goat, lamb and veal intestines. The total number of the strings is 72-75. In the lower part of the body, there are seven thick (with a diameter of 0.9-1.0 mm), and in the upper part – the 7 most thin (0.6 mm) strings. In the middle, there are 0.7-0.8 mm thick strings. One end of the string passes through the holes drilled at the side of the body, forming a right angle, and is fixed with knots.

The knots, in turn, are closed with a removable ruler (*khatkesh*) placed on the side. The other ends of the strings are wound on the pegs (*paya*) located on the oblique side, passing through the hole previously made in it. The pegs are turned with a special key (*achar*) of bronze, copper or brass. Toward the pegs, under each of the triple strings, there are two bronze hinged levers (*ling*), by which, raising or lowering the strings, they change the height of the sounds extracted from the strings by a semitone.

The strings are engaged by plectrums made from horn or metal plates that are placed under the thimble (*uskuk*) worn on both index fingers. While playing, the ganun is placed on the knees with the long side facing the performer.

Notes for the ganun are written in the treble and bass clef, and they sound a tone higher than written. The range of the ganun is from G in the great octave to C in the three-line octave. The timbre of the ganun is unusually gentle and soft.

The diatonic scale of the instrument with a volume of 3.5 octaves is divided into low (*bem*), medium (*orta*) and high (*zil*) registers. In arpeggios, chords, and weak sounding, all fingers are involved. Due to the possibility of using the levers to change the pitch, all flat and sharp scales can be played on the ganun.

The performing technique allows for using of arpeggios, glissandos, passages and other techniques. You can take intervals: second, third, fourth and fifth. Double notes, sixth, seventh, and octave intervals are obtained through tremolo. Intervals greater than an octave and three and four-sound chords are also possible. The technical capabilities of the instrument allow you to play complex compositions.

After nearly the 50-year “silence” of the ganun caused by the dismissive attitude to the instrument (and perhaps only to it) in the 1930s, thanks to composers Suleyman Alasgarov and Said Rustamov, it was played again before the audience attending the opening of the decade of the Azerbaijani literature and culture in Moscow in 1959. Asya Tagiyeva played the ganun solo at the stage of the Bolshoy Theater of the USSR.

After this, the interest in the ganun grew considerably. The ganun was included in all the ensembles of the folk musical instruments, as well as the various folk, chamber and pop ensembles. Attention was paid to teaching the younger generation of musicians to play the ganun. Gulara Tagiyeva created an amateur girl’s ensemble of ganun-players in the Palace of the Pioneers and Schoolchildren (now the Tofiq Ismayilov Palace of Children’s and Youth Creativity).

Then the talented ganun-player Tarana Aliyeva organized the ensemble “Inji” of 7 performers from the graduates of the Azerbaijan National Conservatoire. The performed not only mughams “Bayati-Shiraz”, “Mahur-Hindi” and works of the Azerbaijani composers at a high level, but also the works by foreign composers – Eduardo di Kapua “O Sole Mio” (Oh My Sun), Consuelo Velasquez “Besame Mucho” (Kiss Me Much), Zequinha de Abreu “Tico-Tico” and others [10]. The ensemble continues to perform successfully in our days.

The ganun is first of all an instrument of professionals. It is included in the orchestras and ensembles of folk musical instruments. A separate group (at least 4 instruments) acts as a solo and accompanying instrument in the orchestra. It makes an especially strong impression when coupled with the stringed instruments like saz, oud and tar. Given the characteristics of the sound, the ganun is often assigned the role of the leading instrument.

Thanks to its sonorous, bright and soft sound, the ganun is often used for the solo performance of mugams (mostly “Bayati-Shiraz” and “Chahargah”) and folk songs. From the pieces of the professional music, Zakir Bagirov’s “Rhapsody” was first performed to the accompaniment of two harps and the ganun.

Suleyman Alasgarov wrote a “Poem” for the ganun and the orchestra of folk musical instruments and the dance tune “Shalakh” (in fact, “Sheleqoy”), Kamal Ahmadov – “Rhapsody”, Dadash Dadashov – a “Play”, the poem “Ithaf” (“Dedication”), “Joy Chinar” in the genre of the scherzo, “Concert” for the ganun and symphony orchestra. Oktay Zulfiqarov wrote “The Ballad”, “Poem”, “Play” and “Lullaby”, Elnara Dadashova – “Play”, Ilham Abdullayev – two “Plays” for the ganun and piano.

The unique sound of the ganun is particularly noticeable while performing “Concert” written by Fikret Amirov and Elmira Nazirova for the piano and symphony orchestra.

The lyrical and gentle sound of the ganun is conveyed very effectively and pleasing in the works “Dream Dance” and “Spring Suite” by Haji Khanmammadov, “Concert”, “Spring melodies”, “Song Without Words” and the rhapsody “Karabakh tunes” by Suleyman Alasgarov written for the orchestra of folk instruments.

The septet “Dervish” and “Crossing” by Frangiz Alizadeh on Nasimi’s words for the cello, violin and folk instruments, performed at international music festivals, scored great success. Using the ganun in these works, the composer sought to give them an “oriental breath”. It is pleasing that the ganun was included by the composer in the score of the opera “Intizar” (“Expectation”).

The ganun classes are currently available at the Azerbaijan National Conservatoire and the Music Colleges in different cities (Nakhchivan, Ganja, Sumgayit, Lankaran, Shaki, Aghdam and Shusha) of our country. Tarana Aliyava, the Honored Artist of the Republic, published “A school for the ganun”. So the future of the ganun is in safe hands.

BALABAN IS A MUSICAL INSTRUMENT OF THE TURKISH WORLD

According to written sources, there used to be more than 20 wind musical instruments differing from each other on construction, means of sound extraction and sounding in the territory of Azerbaijan. According to modern classification, they referred to lip (ney, ksul, yan-tutek, nay, musigar, kelenay, mizmar, tutek, burbug), uvular (sumsu, sumsu-balaban, tulum, shapbir-balaban, balaban, zourna, argan) and mouthpiece (bug, boru, gavdum, kerenay, nefir, shakhnefir, sheypur) types of wind instruments [3, 64].

Less than half of the musical instruments mentioned above are used today, but widely spread ones among them, are balaban, zourna, tutek, ney and tulum. Among them, **balaban** is the one with the most delicate, velvet, extraordinarily lyrical and singing sound, often it is called “yasti-balaban” because of its flattening cane. The word “balaban” consists of two semantic syllables: “bala” (small) and “ban” (voice), signifying the low voice that matches the timbre of the instrument. In Nakhchivan Autonomous Republic, Ganja-Gazakh and Karabag zones of Azerbaijan, it is famous under the names of “balaman” or “mey”.

Balaban is one of the ancient wind instruments. Its name is mentioned in the verses of the classics of the Azerbaijani poetry.

Balaban consists of stem, cane, regulator and cap.

The stem (*govda*) is a hollow cylindrical pipe with the length of 280-320 mm and the diameter of 20-22 mm made of (the manufacturing process is called “*balaban chekmek*” - to draw balaban) apricot (advantageously), nuts, pear, mulberry, cornel, cheery-plum (wild) trees as well as of unabi.

The upper end of the stem (*bash, kup*) is given a ball form and the lower end (*ayag*) is a bit sharpened. The sound channel (*perde*) with the diameter of 10 mm is bored with drill. There are 8 bored holes (*ses perdesi*) on the face part. The museum copies of this instrument witness that their number reached up to 6-7 in the past. On the body part, one more hole is opened corresponding to the half of the distance between the first and the second holes of the face side,

With the purpose of improvement of the row and timbre of the instrument sounding, sometimes additional holes are bored which is called a regulating hole (*nizam perdesi*) in the lower end of the face side.

Names of the play holes reflect the functional (*bash perde* – first, *shah perde* – fourth, *achig* (open) *perde* – sixth, *ayaq* (foot) *perde* - eighth, *arkha* (back) *perde* – face), scale-intonational (*segah perde* – second and fifth, *mahur perde*, - seventh and others) and acoustic (*nizam perdesi*) features of the instrument.

The upper part of the stem is put a mouthpiece – cane (*gamish, gargi, dil*) which is made of cane, growing in waterless places. These canes don't absorb the humidity. The cane is flat from the side of the cleaned external layer, forming the double uvula of plain form and this part is worn a regulator in the shape of a ring. The other end of the cane is put a wooden pivot with the diameter of 7-12 mm. A bit lower from the knot, the end is drawn and covered with thread. It is done in order to allow the free movement of the regulator down and not let the cane to become flat. It is covered with vegetable oil and burnt on a coal or a candle. The length of the mouthpiece is 90-110 mm and the width is 20-25 mm in the upper flattened portion. This end is kept between the lips of the player during the performance.

The regulator (*kherek, bogazlig, boyundurug, ulama, ekme*) is made of a willow or a vineyard branch with the length of 60 mm and the width of 10 mm. The wooden branch is cut in two parts on its longitudinal direction. After polishing and softening in the boiled water, the bent ends of the tree are joined with threads and worn approximately to the mid of the cane.

During the movement of it up and down around the mouthpiece, they change the length of its vibrating part and by it they change the order of the instrument – in the upper position it is lowered and in the lower it is increased.

For the protection of the cane from damage, after playing it is covered with wooden cap-clip (*gapag, gisgach, agizlig, kip, bend, yashmag, sikhmag, gapanja*) of willow, nut, cornel or mulberry tree. To avoid the loss, it is joined with thread to regulator.

During the play, the balaban is kept right in front of you in a bit bent position and the air is blown into cane of the instrument. Under the influence of the blown air, the fragile cane plates vibrate and cause the sound. The height of the sound is changed by means of closing and opening of playing holes by the fingers of both hands.

The order of the instrument is regulated by means of the regulator, widening of the sound holes and movement of the mouthpiece down or up. In order to lessen the order of the instrument to half tone or a tone, the mouthpiece is moved back or up to the corps of which they wear “barrel” – *yedek*, drawing the length of the stem to 8-10 mm.

Half tone is made by closing or opening the play holes to half. For example, for receiving the sound G-sharp, it is important to open the half of the hole which makes the sound A. For receiving the sound G-flat, it is important to close the lower hole in half. The half closed holes on the face side of the stem are opened or closed from side part. And back hole are opened from bottom to up and in opposite direction, that is from top to bottom how it is closed. In order to receive clean half tone sounds, it is important to place the middle parts of the fingers on the holes.

The range of the balaban is from G in the small octave to C in the twice-accented octave. The venerable musicians also attract the sounds C-sharp, D, E-flat and E in the twice-accented octave by means of pressuring of the muscles of the lips (*dodag sikhma*) and the effort of the blown air. Another playing manner (*bogaz vurma*) is used for receiving of an interrupted sound.

The sound of balaban is vague and ringing in the low (*bem*) registry, soft and lyrical in the medium (*orta*) registry and fragile and clear in the high (*zil*) registry. The balaban players are able to receive chromatic sounds by means of regulating the blowing of air with half-closed or open holes and by changing the level of pressing the cane with their lips in medium or in high registries.

As it is noted, the sound of the balaban is gentle, beautiful, sweet, velvety and soft, penetrating into the human soul. Such sounding of the instrument is provided by a double reed that vibrates as the performer blows through it. In addition, with the circulation of air drawn into the mouth through the nose and on the contrary, it is possible to blow air into the barrel of the instrument continuously and thus convey the melody more fully as the performer wishes. Such performance of the wind instruments is only characteristic with the balaban and zourna.

In Azerbaijan, there are many followers of the well-known virtuoso performers such as Hasan Aliyev, Ali Kerimov, Shahali Ismayilov, Mehdi Nazarli, Hasan Bakhshalioglu, Museyib Abbasov, Alipasha Gaytaranoglu, Shahmurad Tahirov, Hasrat Huseynov, Izzatali Zulfugarov, Bahruz Zeynalov, Rza Mammadov, Garachi Ismayil, Jannatali Hajiyev, Agasi Agasizada, Maharram Movsumov, Manaf Mammadov, Agasaf Seyidov, Alafsar Rahimov, Alakbar Asgarov, Hasan Maharramov, Alijavad Javadov, Ashraf Ashrafzada, Mubariz Atayev, etc. In recent years, the girls have also shown interest in this instrument.

Nowadays, the most famous performance is the duets of the musicians of *gosha balaban* (*a pair of balabans*): one of them being master, plays the main melody and another – *demkesh*, *zuytutan*, *zuychu* (apprentice) accompanies

that melody with bourdon on one and the same low sound on height. In the accompaniment of this duet, they play songs, dances and instrumental pieces.

During the weddings, holidays and celebrations as well as in the accompaniment of dances, this duet is joined with the musicians who play the gaval, naghara or gosha-naghara.

The ensemble, including two balaban players and one percussion instrument is famous among the people under the name of “*balabanchilar destesi*”. In the past, the balaban player actively participated in the vocal part interval along with the tar and kamancha or gave bourdon sounds by preferring them while performing in the sazende ensembles. Additionally, as an applied destination on it, they also played the shepherd melodies (“Choban bayatisi”, “Goyun ovshari”) and mourning melodies (“Matem avazlari” – mourning verses) with the balaban.

Balaban is also used in ashig ensembles. In this case, they use its rare type (*jura*), which is tuned for saz very often. Its mouthpiece is made of a thin reed, which is why it emits a higher sound. In ashig ensembles, it doubles the melody of singing or creates the background of melody with bourdon in the tonality. During the instrumental introductions to the singing of ashig, the balaban-player plays the main melody and the ashig, in his turn, accompanies him on his saz with harmonic sounds. Sometimes, the balaban-player also dances in parallel while accompanying the song of the ashig.

The timbre and dynamic capacities of the instrument are clearly shown in solo singing of mugham with the duet of balaban players despite the fact that its sound order doesn't allow to play all its melody parts. This is why, the mugham dastgahs are usually played by the balaban-players in a shortened form. At the same time, taking into account the range of the instrument, different tones are selected that are specific to mughams and its divisions. The role of the balaban master often varies and changes in the vocal instrumental version of playing of mugham. In some cases, he only plays in the background as secondary sound, in others especially, during a big pause in vocal party, it plays an active role in the introduction of melody or in switching to the playing of mugham parts in a suitable moment.

The balaban has great technical and artistic expressive features. Therefore, as the most versatile wind instrument, it is widely used in various orchestras and ensembles.

In the orchestras of folk instruments, the balabans comprise two groups, which in turn, are divided into two parts. All kinds of balabans are used - small (*piccolo*), ordinary, tenor and bass (*bem*), which differ from each other with registers.

The balaban is assigned with melodic phrases in solo playing and used for playing harmonic accords and burdon sounds as an accompanying instrument in the orchestra of folk instruments.

The solo performances of the symphonic works of the Azerbaijani composers make a vivid impression on the listeners: “The Second Fantasy” by Uzeyir Hajibeyli, the suite “In the Fields of Azerbaijan” by Muslim Magomayev, “Sinfonietta” by Haji Khanmammadov, “The Dance Suite” by Khalil Jafarov and the poem “In Memory of the Unknown Soldier” by Ogtay Zulfigarov. These pieces skillfully use the balabans in high and low registers, providing pleasant nuances of timbre for the symphony orchestra.

In performances of the balaban, all kinds of the genres of the Azerbaijani music are heard – mugham (especially “Shushtar”) , songs (“Sari Galin”, “Aparidi Sellar Sarani” , “San galmaz oldun”, “Dilberim”) and dance tunes (“Heyvagulu” “Gochali”, “Tarakama”). The performance of Uzeyir Hajibayli’s romances “Sevgili Janan” and “Sensiz”, Fikret Amirov’s “Gozalim Sensen”, Said Rustamov’s “Senindir”, Schubert’s “Serenade”, Cesar Cui “Orientale”, Tchaikovsky’s “Autumn Song” and “The Song about Tbilisi” by Revaz Logidze, make a great impression on the audience.

Given the musical and technical possibilities of the instrument, the Azerbaijani composers often include it in the scores of their major works. They have also written special music for this instrument. Among them are “Khayala Dalarkan” (Meditation) by Suleyman Alasgarov for the balaban and orchestra of the folk instruments, the “Play” by Aydin Azimov for four balabans, a cycle of pieces “Colors of the Motherland” by Hasan Adigozalzada for the tar - solo, balaban and kamancha, “Mugham and dialogue” by Rufat Ramazanov for the organ and the balaban, “Yalli” by Jalal Abbasov for 8 balabans, tutek and gosha-naghara, the suite “In the chest of my grandmother” for chamber orchestra, children’s voices, balaban and clavecin,”Parallels” for piano trio and balaban, fantasy “City of my imagination” by Adila Yusifova for voice, string quartet, oboe, balaban and piano, three folk dances by Yashar Khalilov for the quartet of balaban-players and “Play” by Nazim Guliyev for the balaban.

In 1950s of XX century, playing of the balaban was included into the system of the professional musical education studied in the music schools in a methodical way. It is also taught in the National Conservatoire. It has set up a group of the balabani-players, which includes all types of the instrument. This group performs the complex works written by the classics of the world musical culture.

The famous performer Alikhan Samadov has compiled a book called “Methodology of the balaban” and released seven albums under the name “Balaban”. The Azerbaijani melodies performed by him are heard in the films made in Hollywood and European countries.

The melodies sounded with balaban, brightly reflect all beauties and wonders of our musical culture. Therefore, this musical instrument is one of the most favorite ones in Azerbaijan.

An instrument under the same name is common in Iran [26]. The balaban is structurally similar to the Turkish mey. Unlike the Azerbaijani balaban, the Lezgins insert a cylindrical reed tube with a single lanced uvula into the upper end of the barrel of the balaban (known as “bumbuti” among the Dargins, “lalu” among the Avars and “ppelyuti” among the Laks). In Kabarda-Balkaria (balaban or kamy) and in Uzbekistan and Tajikistan (balaban, bulaman, balabon), instruments of the same type are also provided with a single lanced uvula [82]. They remind the ancestor of the balaban, which is sumsu-balaban that existed recently in Azerbaijan. In the qamish (cane) balaban of the Turkmens, one end of the barrel is closed and a reed mouthpiece is inserted into the agach (wooden) balaban.

In Armenia, an instrument of the same type is called a duduk and in Georgia – a duduki. Although it is widespread, the Georgian duduki is considered to be borrowed from the Eastern countries and has been used since the 17th century [88]. In Armenia, they believe that the birthplace of this instrument is ancient Armenia [89]. The argument for this conclusion is the Latin name of the apricot tree *Prunus armeniaca* (according to the conclusion of a prominent Russian botanist and academician, P. M. Zhukovskiy, this name is incorrect), which is used for making the barrel of the instrument.

But despite this, China is unconditionally recognized as the birthplace of this tree in the world. We should also recall another important fact. As noted above, in a duo of balaban-players, two people perform – the *usta* and the *damkesh*. These words have also been used in Georgia and Armenia. If the concept of “usta” and “damkesh” are found nowadays in everyday life and published works of Georgia, they avoid these terms in the literature of Armenia despite of using them in speaking and everyday life, because the same words are not in their own language.

The instruments similar to the balaban are also common in China, Korea and Japan. In China, guantzi (guan) is considered an instrument borrowed from the Uighurs [90], and in Korea, huanpiri but in Japan, hichikari (hichiriki) from the Chinese [91], i.e. the birthplace of these instruments is the Xinjiang

Uighur Autonomous Region of China inhabited by one of the ancient peoples of the Turkic group.

All these facts indicate the broader cultural ties between the peoples inhabiting in the vast area from Asia Minor to the Far East. So, the above-mentioned information proves that the Armenian duduk, which is included in the Representative List of UNESCO, was invented in the area inhabited by Turks.

HERALDING OF THE PEOPLE'S JOY AND VICTORIES

Among the wind instruments, the **zourna** is also referred to as the “gara zourna” (translates as “black zourna”) for the strength of its sound. This is explained by the color of its trunk which eventually turns black or the unusual strong sound. Some researchers indicate that the instrument derives its name from the word “sur” (joy, celebration) and “nay” (cane), i.e. an instrument that accompanies holidays, wedding ceremonies and rites. It is not ruled out that the name of the instrument is based on the word “zor-un”, which means a sound produced by force.

The zourna is mentioned in the “Book of Dede Korkut”, the verses of the medieval poets like Gazi Burhaneddin, Mustafa Zarir, Habibi, Fedai Tabrizi, Neymatullah Kishveri, Seyid Abulgasim Nabati, Mirza Mehdi Shukuhi and others.

It was to the tune of the zourna that the Azerbaijani people have sent their sons to defend the motherland. In the days of peace, there are no wedding parties, holidays, folk games, competitions, cock or ram fighting events without the zourna. The charming sound of the zourna has accompanied the processions of the groom’s family to the house of the bride. When the tune “Gelin atlandi” was played, the bride got on a horse and rode to the groom’s house, while the song “Seheri” (“Morning”) was played at the end of the wedding parties. The sounds of the zourna could be heard during the sport game “Zorkhana”, performances “Jidir”, “Kendirbaz” and “Kosa ve Gelin”. The people playing the instrument often featured at parody shows (masgara). The instrument was also played during the harvesting and haying seasons. The zourna was extensively used in the ritual and cult music. Together with the gaval, it was played in the mourning rites on the “Day of Ashura”.

The attitude to this instrument has manifested itself through various proverbs: *the sound of the zourna is pleasant at a distance; if you don't hold your girl firmly, she will marry either a nagara or a zourna player; he who comes with the dumbul (a type of drums) will leave with the zourna*, and sayings: *to play someone after putting him/her inside the zourna* (which means putting someone to shame), *if someone's zourna is left for later* (it means that the consequences of someone's actions are still to come), *to put the zourna in someone's hands* (means to give empty promises), *to hang the zourna* (means to gossip behind someone and slander), *while to play the zourna* (means to engage in senseless and empty talk [4].

Azerbaijan is known for a number of virtuoso zourna performers whose names are passed down from one generation to another: in Karabakh Najafgulu, Mamed, Tanriverdi, Mukhtar Maniyev, Akbar, Cherkez, Oruj, Balakishi, Hashim, Dadash, Garash Allahverdiyev, Ibrahim T Iskenderov, Faraj Kalantarli, Keranali Rajab, Rustam, Suleyman Zumurkhach, Guloglu Beerchin, Abdulla; in Tovuz District - Ovlar; in Ganja, Tuttek Beylar; in Lachin - Bayramali; in Basarkechar, Majid Shikhaliyev; in the Guba-Khachmaz area, Garachi Aga, Gulbaba, Usta Alovzat; in Shirvan, Mansir Rustamov. Their skill of performance has been continued by Habibillah Jafarov, Alafsar Rahimov (Sheki), Heydar Agayev, Abbas Ismayilov, Akbar Hasanov (Tovuz), Mahammad Abbasov (Barda), Mahammad Mahammadov (Shamkir), Amrah Ojagov (Shabran) , Abish Abishov (Khachmaz), Ibad Ibrahimov (Ujar), Alish Muradov (Agdam), Agali Aliyev (Ganja), Abdulla Gasimov (Gazakh) and others.

It is noteworthy that when two US spacecraft Voyager were sent into space in 1977 in an effort to ascertain the existence of other civilizations, there was the record of the Azerbaijani folk melody performed on the zourna along with the compositions by Bach, Motsart, Beethoven, jazz composition of Louis Armstrong, Chuck Berry, etc.

Zourna is one of a handful musical instruments that can truly excite the audience. This is primarily due to the structural features of the instrument.

The zourna consists of a body, a plug, a pin, a stick, a socket and a cap.

The body (*kotyuk, karkhana*) is made from (the masters who make zourna called the process of making “*zourna chekir*”) conical shape of apricot, walnut, pear, alycha, cornel, boxwood trees, as well as from the unabi. But the advantage is given to an apricot tree, because it retains moisture for a long time.

The tree with the diameter of 250-300 mm and the length of 370-400 mm is divided into four parts. After air drying, which lasts more than a month, the inner part of (except the middle part and the edge of the tree: the first cracks

and the second bends) the chopped wood, is used to make the body of the instrument by the length of 300-350 mm. First, the outer side of the tree is unevenly rasped: the top of the body is 20 mm and the lower part is 60-70 mm in diameter. Then, the internal sound channel is opened by drilling, its diameter at the top is 13 mm, and gradually it becomes wider.

On the front side of the body from the upper end, 8 (7 playing and one tuning - *elave, nizamlayijy, sheytan*) holes of 20-25 mm, are drilled with the diameter of 6-8-10 mm. The distance between the first seven holes is 24-27 mm and between the seventh and eighth holes, is 46-50 mm. The last hole is sometimes located at the side of the barrel and during the performance, it is always open. This hole is drilled in order to accurately extract the note "D". In its absence, a cone should be wider. On the back side of the body, another hole is drilled between the first and second holes. Then all the holes are cauterized.

The body of the instrument below the sixth hole (part – *ayag*), or ring called "*kamar*", expands and forms a funnel of conical shape with a diameter of 90-100 mm.

The body is sometimes decorated with the ornaments burned out and the incrustation of various parts from an azure, enamel, silver and other decorative details of metal.

Zourna is a wide mensura instrument and therefore, it is difficult to adjust it with the lips and fingers.

To facilitate this process, the upper end of the body (*bash, ser, kelle*) is inserted the sleeve (*masha, beche, jalag*) resembling a fork with the length of 120 mm, which can close the upper three holes by rotation. It is made of dry willow, walnut, hazel and wild alycha trees. The length of the head portion of the sleeve is in the size of 15-20-30 mm. The sleeve also serves to amplify the sound.

The pin (*mil, milche*) with the length of 50-60 mm is made of brass, silver, bronze or copper sheet. The tin is cut in the form of a truncated cone and is twisted in a circle extending slightly downward, where it reaches a diameter of 7 mm. The connection is secured with silver tin or tin soldering. The lower end of the pin is wound with the thread and inserted into the sleeve.

A small double stick (*dil, gamish*) made of reeds growing in a dry place, is attached to the upper end of the pin with the thread. From inside, the reed with the length of 20 mm is cut, cleared of scale and debarked. One end of the reed is flattened at the heat of a mouth and the other end is compressed with a thread on the pin and fixed to the rod. Not to open the tab sticks, slightly sear it. The spare sticks are attached to the instrument with chain.

Socket (*tagalag, dayag, sini*) has a slightly oval or circular form with the diameter of 30-40 mm. The thickness of the socket is 1-2 mm. The material available for it is the mother of pearl, bone, brass, plastic, aluminum and wood. It abuts a rounded shape which is soldered around the middle part of the pin. The socket supports the lips, whereby all the air passes through the barrel, and prevents the palate from injury because of floating of the petals of stick in his mouth.

The cap (*agyzlyg, gapancha, sikhnag, kip, putgal, gysgaj*) that protects the cane against damage, is made of a willow, a walnut tree and the vine. The socket and cap are attached to the pin with a thin chain (bronze, silver) or thread for not letting them disappear.

As it is seen, the high-pitched sound of the zourna is explained by the small diameter of the instrument and the presence of a pin and wide mensuration.

While playing, the performer holds the zourna in front of himself, slightly tilting it downwards. The lips of the player touch the socket and the air passing through the stick, the pin (held in the mouth in upright position) and the plug, enters the trunk. The method of sound production is applied (the air is inhaled through the nose and exhaled through the mouth) to the zourna, enabling a long sustained and uninterrupted sound. Typically, while playing short melodic phrases, the performer breathes through the mouth, and when playing long compositions through the nose. The air passes through the lungs and the mouth cavity which play the role of a “reservoir” and gradually enters the sound channel of the instrument. Thanks to this breathing technique, the zourna is capable of producing long melodic lines.

By closing and opening the slot openings with the fingers of the left and right hands, the performer makes sounds in different heights.

The zourna compasses ranges from B-flat in the small octave to C of the thrice accented octave. But it can also produce C-sharp, D, E-flat, E, F, F-sharp, G of the thrice-accented octave. The most skilled performers can produce C of the four-line octave. These sounds are known among musicians as “*sefil sesler*”. The 1st upper and lower holes are covered and a strong stream of air is blown into the body for producing them.

According to the senior Azerbaijani musicians, there were zournas with different trunk lengths in the past. Depending on this, they were called *bash tavar* (length of the trunk is 350-370 mm), *orta tavar* (300 mm, used today), *jure* (250 mm), *orta jure* (200 mm) and *ayag jure* (150 mm). The first sounded a semitone lower and the third a half step above the *orta tavar* zourna.

The well-known wind instrument artist Alijavad Javadov has designed two types of the zourna: *zil* and *bem zournas*. Due to the strong sound produced by the instrument, professional musicians prefer to play the zourna outdoors.

The instrument is played as a part of the zourna ensemble, which includes the *usta*-master (who plays the melody) and the *demkesh* (who accompanies the master with unchangeable bourdon sounds). This is where the concepts of *gosha zourna* and *zu(y) tutmag* come from. This duo is accompanied by the percussion instrument *naghara*. In Shaki zone, the zourna duo is supplemented by two membrane instruments – the *ana kos* (large *naghara*) and the *bala kos* (small *naghara*).

Particularly, the popular ones are the zourna ensemble “Jangi” from Salyan (led by Manaf Mamedov) and “Chirag Gala” from Shabran (led by Nuraga Rahmanov). “Jangi” has seven zournas, a balaban and four *naghara*s.

In 1959, a zourna ensemble consisting of seven performers took part in a ten-day period of the Azerbaijani literature and art in Moscow. In 1962, a combined ensemble was organized under the leadership of Alafsar Rahimov. It included five masters, five *demkeshes* (two playing the zourna and three playing the balaban) and three *naghara* performers.

The zourna plays dance melodies, heroic tunes mainly associated with the name of the national hero Koroghlu, as well as marches and instrumental plays that are part of the traditional repertoire of the instrument.

The suites “Chaharzen Destgahi” from the repertoire of the zourna master Ali Karimov (1874-1962) are unique works. They include the dance tunes such as *Garabagi*, *Yumma Garabagi*, *Shahperde Garabagi*, *Bayati Garabagi*, *Qahramani*, *Mirzai*, *Bayazi* [44], and “*Destgah Koroghlu*” performed by Habibullah Jafarov (1896-1987) and its following components: 1) *Agir Koroghlu*, 2) *Sheki yallisi*, 3) *Koroghlunun Sheki seferi*, 4) *Jangi Koroghlu*, 5) *Koroghlu gaytarmasi*, 6) *Uchbarmag*, 7) *Deli Koroghlu* [24].

Zourna is a part of the orchestra of folk instruments as a solo instrument.

It is also used in a symphony orchestra. Uzeyir Hajibeyli has extensively used the zourna in his classical opera “*Koroghlu*”. The instrument usually supports the heroic and dance scenes.

Javanshir Guliyev wrote a play for the zourna and symphony orchestra for the first time and Kamal Ahmedov composed “*Jangi*” for the zourna and orchestra of folk instruments. Elnara Dadashova wrote the composition – quintet “*Diptych*” for the zourna, balaban, *ney*, *tutek* and piano.

The orchestra of folk instruments highlights the technical and artistic properties of the zourna through such works as “*Jangi*” by Uzeyir Hajibeyli,

“Gahramani” by Said Rustamov, “Jangi” by Adil Geray and “Jangi” by Suleyman Alasgarov.

Although the exact origin of the zourna has not been precisely established, it is known where it has been used. The area mainly covers the Turkic world, with individual development centers of the zourna such as Anatolian, South Turkic (covering Arab countries in the times of the Mamluk dynasty which descended from the Turks and peoples of the Caucasus), North Turkic (including Kazan, Chuvash and Balkan centers), Azerbaijani, Uzbek, Kazakh-Kyrgyz and Eastern Turkestan (Moghol and Kalmyk centers). The zourna was borrowed by neighboring peoples from there. If there were various types of the zourna, including gaba, jura, asafi, sikhabi, arabi, ajami, bakhtiyari (which differed from each other mainly by the length of their trunks) in the western Turkic world, there were only large-size zournas (up to 400-450 mm) in the eastern Turkic world.

Nowadays, the zourna is also known under the same name in Turkey, Iran, Georgia, Adzharia, Dagestan, Chechnya and Ingushetia, Greece, Macedonia and Arab countries besides Azerbaijan. In Dagestan, it is also called as zournay (by Kumiks), zournau (by Laks), zinrav (by Dargins), surmay (by Kubachins), nakyre or nakira in Kabardino-Balkaria [82]. The instruments resembling the zourna are popular in Afghanistan,

Uzbekistan, Tajikistan and Kara-Kalpak, where there are called surna. In Egypt, they are known as zamir and in Algeria as zorna and gaita. The Uigur call it sunay or sona, the Kalmyks refer to it as bichkur and Buryats know it as bishkur.

As it is seen, in large area, the analogous musical instruments have the same and similar names in most cases.

THE AZERBAIJANI GARMON

The history of the origin of keyboard and pneumatic musical instrument – **garmon** is connected with the eastern world. Since the ancient times, its prototypes such as the Chinese shen (sheng), Afghani, Pakistani and Indian harmon or argan, Azerbaijani dzhibchig was known [56,58]. They got sounds with the help of air or by bellow into the body, where the strap slips with free reeds were located. The principle of getting the sound in this way became

known in Europe because of the trade relations and was used by the masters of the musical instruments [59].

In 1821, the German master Christian Friedrich Buschmann made a lip harmonica and then single-row hand harmonicas with a bellow [58]. Later, in 1830, in Russian province Tula, they made a harmonic (concertina) with 7 keys on the right side and two bass valves on the left side, allowing playing primitive songs. It was made on the pattern of the primitive single-row German harmonics, which was for sale at the Nizhny Novgorod Fair, by Ivan Sizov, the gunsmith from Tula. In what follows, by the rule of thumb methods, they began to make harmonics with 8-10 and more keys and 2-4 bass buttons. In the early 40s, some home workshops turned into a factory for the production of harmonics in Tula. A kind of two-row key of chromatic harmonics was created by L.A. Chulkov, a master from Tula by the design proposed by N.I. Beloborodov in 1878 [58].

The works on improvement of the instrument was performed in different provinces of Russia. The harmonics was significantly changed in construction. They differed by systems, range of sound, number of voices and registers, the presence or absence of the possibility of switching ready accords. Harmonics got the name of the place where they were created. For example, Tula, Vyatka, Bologoevsk, Saratov, Kasimovsk, Elets and others. Both types of the instrument as diatonic and chromatic, due to portability, strong and bright sound, possibilities of performance, simplicity of mastering the techniques of the play, as well as their mass production in Tula and Vyatka, found very quickly their way among the other peoples of Russia (Tatars, Bashkir, Chuvash, Mari, Mordvinians), northern and southern parts of the Caucasus (Kabardians, Lezghins, Chechens, Adygeys, Ingush, Georgians, Ossetians, Ajarians et ct.) as the authentic folk instruments.

Since the second half of XIX century, harmonics began to appear in Azerbaijan. As noted in "Ozan Garaveli" by Aqhahuseyn Daqli, a great expert of folk rites and music, due to the trade route, that was laid through the Caspian Sea and the Volga, the sailors brought the first samples of harmonics to Azerbaijan. We could hear its sounds before construction of the railway in Azerbaijan (until 1880) [25]. It is an interesting fact that they were first sold as a toy by the traders engaged in the trade of trunks in the caravanserais and markets. The instruments with diatonic sound row, had 7, 12, 14, 16 and 18 white keys. One of these instruments with 16 keys of round shape, was constructed by Akim Trofimov Vorontsov from Tula and is demonstrated in the National Museum of History of Azerbaijan. Meshadi Mansur (1833-1909),

the grandfather of the famous artist Bahram Mansurov, played an instrument with 7 keys.

The talented tarist Shirin Akhundov (1878-1927) played the same instrument at the age of seven years. Then the chromatic harmonics appeared. But the preference was usually given to its variety of Kazan harmonic. One of the first persons who played this instrument was Chekmechi Huseyn, a shoemaker from Shusha city who was the father of the famous harmonic-player Kerbalai Latif (1876-1944) [73]. Then, women also began to play that instrument in the girls' weddings in the rhythmic accompaniment of percussion instrument called gaval (*tambourine*). However, at the end of XIX century, Seid Hasan admirably played the harmonic and also prepared young musicians in the old Baku (Icheri Sheher) [20].

At the first half of XX century, Ahad Aliyev (1893-1942) who became blind in his childhood and became known as the Kor (Blind) Ahad among the people, gained great popularity. The people began to call him "Usta" ("A Master"), or "Qarmonchu Ahad" (qarmon-player Ahad) due to his extraordinary talent (he played the saz, tar, tutek and piano very well). At the end of the 20s, the harmonic of Saratov sample was improved by the Bakuvian master Arkhip Karpushkin according to Ahad Aliyev's advice and recommendations. Then with the lapse of time, the instrument became known as "Azerbaijani garmon" because its scale and tone quality are different from "Tula", "Saratov" or "Kazan" variety. It is also worth to mention that the harmonics used by women are also known as "nai" in Shirvan area and it is known as "mizgan" in Karabakh area.

The body in the shape of a quadrangular box, a bellow, vocal parts and a key mechanism are the elements of the Azerbaijani garmon. The size of the body is 360x268x195 mm. It consists from right and left wooden frames, and the other parts of the instrument are fixed on it. The bellow (*koynek*) which connects the frames plays the role of air reservoir and provides the air supply in variable volumes. It is made from corrugated cardboard pasted from both sides with a thin and strong cloth. The ends of the bellow are glued to the frames of body.

The plank of fingerboard is fixed to the right side of the body where keyboard with 18 white and 12 black keys are located. In contrast to the Russian concertina, the Azerbaijani garmon does not have "composing" chords for the left hand. The buttons arranged into two rows (18 white and 12 black keys) on the body are used instead of them. By pressing the buttons, they get the unison sounds or chords in 2-3 diapasons.

The sound extracted by stretching and compressing of bellow with the left hand, is formed as a result of the vibrations of the slipping elastic tongues

(plates) of different length and thickness with an extended base and narrow vibrating part, fixed on both sides of the metal plates. The number of planks in the modern garmons is 5. They are fixed in a certain order to the wooden resonators with openings for the passage of an air in the walls, covered up by finger-buttons. The finger – buttons are connected by levers with keys on the fingerboard. 6 tongues are used for sounding of each white key, two tongues for sounding of high range and four for sounding of low range sounds. There are also 3 black keys (one is used for sounding of high range and two for sounding of low range sounds).

Vibration of the tongues is carried out for the difference in the air pressure created with both sides of the tongue in stretching or compression of bellow. During the opening and closing of the bellows, as well as pressing of the key, the compressed air passes through the appropriate sound plate and the tongue vibrates in its opening aperture. Depending on the size of the vibrating plates, sounds in different ranges are extracted. During the play, fingers of the right hand - the index, middle, ring and little finger are playing the melody (when it is of gamma, arpeggios, chords, the thumb is used). The third or fourth fingers of the left hand are holding the pedal point on the corresponding mode.

The diapason of the garmon covers the sounds of C in the small octave to the F in the twice-accented octave. The overall operation of the instrument has semitone below sounds in comparison with the piano.

The musician is sitting on the chair and holding the right part of the body on the knee of the right leg, the left hand is under the short belt and long belt is put on the right shoulder. Stretching or compression of the bellow is carried out by the movement of the left hand. We can also play this instrument in a standing position. At this moment, stretching or compression of the bellow is carried out with the help of the belt put on the left shoulder.

Because of the unique and beautiful sound, timbre, broad technical capabilities, as well as transportability, the garmon found its use in the everyday life of the Azerbaijani people very quickly. It is not by chance that because of the popularity, artistic and technical possibilities of the instrument, Uzeir Hajibayli, the founder of the Azerbaijani professional music included the garmon in the musical orchestra of folk instruments established by him, where this instrument, as well as the tar and saz sounded half-tone lower than written. Ahad Aliyev was invited to play the melody of the dance called “Terekeme” with the garmon in the final wedding scene in the opeetta “Arshin Mal Alan” by Uzeyir Hajibayli.

It is worth to tell that when writing dance melodies to the eopera “Shah Ismail” by Muslim Magomayev, the opera “Shahsenem” by Reinhold Gliere, and also the ballet “Maiden Tower” (Giz Galasy) by Afrasiab Badalbayli, the composers referred to the garmon players Kerbalai Latif and Ahad Aliyev [71].

The creation of the garmon ensemble, which included membrane instruments – two gaval, naghara and gosha-naghara by Teyyub Damirov in 1938, is noteworthy.

All the peculiarities of the Azerbaijani music are best delivered by the advanced garmon instrument, which differs from the same types played by their predecessors, on the basis of the recommendations of the famous garmon-players Ahad Aliyev, Teyyub Damirov and Mammadagha Agaev. Its sound system matches 17 step tone row of the Azerbaijani music.

The garmon is a solo and ensemble instrument. Previously, it was accompanied by such percussion instruments as gaval or naghara, or clarinet, naghara and such wind instrument as balaban. The instrumental groups were organized, where besides the garmon, clarinet, balaban, guitar, gosha-naghara and forteriano were used. But ensembles where musicians played the garmon, clarinet and naghara, were more popular and we can listen to them in our days.

The garmon sounds are very good in solo performance of the dance melodies (“Mirzeyi”, “Terekeme”, “Innabi”, “Turaji”, “Geshengi”, “Azerbaijani”, “Enzeli” and others), in the songs (“Yadima dushdu” “Sevgilim”, “Seven Konul”, “Qurban adina”, “Yeri dam usta, yeri”, “Mugana jeyran” and others) and in instrumental mughams (especially in “Bayati-Gajar”, “Zabul- Segah”, “Chahargyah”, “Humayun”).

Suleyman Alaskarov composed “Lyric piece” and “Scherzo” especially for the garmon, Tofiq Bakikhanov composed “Song Without Words” and “Perpetual Motion” for the garmon and piano, Aygun Samadzada composed “Dagli dance”. Zakir Mirzoev, the garmon-player, composed “Mugham and dance” for the garmon.

If we look over the chronology of the popular garmon-players in Azerbaijan, the end of XIX and beginning of XX centuries can be linked with the names of Isi bay, Abish Bey, Kerbalai Latif, Meshadi Ali, Khadija Musakhanova, Abutalib Yusifov and Alakbar Nazarli. In 20-30 years of the last century, Tayyub Damirov, Yusif Yusifov, Fatma Safarova, Kamrabeyim Huseynova, and others musicians were also popular along with Akhad Aliyev [70].

50-80 years of the last century can be considered as the period of prosperity of the art of playing the garmon in Azerbaijan. Mammadagha Aghayev,

Abbas Abbasov, Gizkhanim Dadashova, Kubra Abilova, Hajibala Dadashov, Safarali Vazirov, Abutalib Sadigov, Teyyub Teyyub ogli, Badal Badalov, Sattar Huseynov, Firuz Eyvazov, Adil Huseynov, Vagif Sikhiyev, Turra Huseynova and Hamid Akhverdiyev were distinguished for their skills.

The increased number of the talented singers and garmon players grew up in the regional centers of the Republic: Isfandiyar Joshgun, Matlab Abdullayev (Ganja), Rza Shikhlarov, Aflatun Aghayev, Sadiq Sadigov, Aslan Ilyasov (Salyan), Mahmoud Halaoghlu (Lankaran), Ali Guliyev, Yusif Yusifov, Yelmar Zeynalov (Aghdam), Beylar Ahmedov (Fizuli), Mehdi Velikhanov (Sabirabad), Isa Safarov (Irevan) and many others.

Nowadays, such musicians as Aftandil Israfilov, Zakir Mirzayev, Govhar Rzayeva, Kamil Vazirov, Anvar Sadigov, Gulbahar Shukurlu, Gulbahar Mammadzada and others, made a significant contribution to the popularization of the popular instrument among the mass. Rahman Asadullakhi, the native of the South Azerbaijan, is also a very popular musician.

In Azerbaijan, the garmon has been considered as a borrowed instrument from Europe for a long time. Therefore, despite of the popularity of various musicians, they were ignored by the state structures. But then, justice has been done. Aftandil Israfilov, Kamil Vezirov and Anvar Sadikhov were awarded with the title of the People's Artist of the Republic but Zakir Mirzoev, Govhar Rzayeva, Etibar Gasimbayli and Sarhan Abiyev with the title of the Honored Artists. The famous conductor and composer, the maestro Niyazi called Zakir Mirzayev "Paganini of the garmon" due to the virtuosity of his playing.

And today, playing the garmon is very popular as before. Entrancing, charming and vibrant sound of the garmon can be heard in the entertainment events, weddings, festivals, during the performance of art and amateur groups, instrumental and vocal and instrumental ensembles, in all the ensembles working with the Azerbaijani folk musical instruments. They are often part of the ashig ensembles of Shirvan, Tovuz-Shamkir-Gazakh-Gadabay and Borchali areas.

Garmon is the leading musical instrument in the State Song and Dance Ensemble named after Fikret Amirov.

The works of the professional composers are played in the players of the garmon very often. Zakir Mirzayev brilliantly played "The first concert", "Segahsayagi" and "Rondo" for the three-part symphony orchestra of Tofiq Bakikhanov and he played the pieces of Wolfgang Mozart and Uzeyir Hajibayli at the concert dedicated to the opening of Uzeyir Hajibayli's monument in Vienna.

It should be mentioned that most of the well known garmon-players are the authors of numerous dance melodies. For example, “Nazila” melody composed by Aftandil Israfilov, which is successfully used in the film “Birthday”. The garmon players Kubra Abilova starred in such a film as “Oddball” and Huseyn Hasanov in the films like “Before the door closed”, “Men’s word”, “Wedding ring” and “Ringleader”.

The performance of Anvar Sadikhov who first used jazz elements in his garmon performance of the Azerbaijani melodies, gives the brightest impression.

The existence of the special classes on the performance of the garmon in the musical schools and colleges as well as teaching of “Garmon” specialty at the Azerbaijan University of Culture and Art, tell us about the popularity of this instrument.

Some tutorials were published. For example, “School for garmon” (the authors Natig Rasulov, Sona Irzaguliyeva, Kheyrolla Dadashov, Jeyhun Gamarlinski, Ali Bayramov and Zakir Mirzayev), study guides for the musician specialty in the field of “Garmon” (Farahim Sadigov and Ogtay Rajabov), “10 rhythmic mughams” (Abdul Hashimov), “Mughams played with the garmon” (Farahim Sadigov) and programs for the garmon classes in music schools (Sona Irzaguliyeva, Khagani Samedov, Heyrulla Dadashov and Rauf Ismayilov) were published.

And 10 dance melodies performed by Mammadagha Agayev and in musical adaptation of the composer Tofiq Guliyev, “Pieces for the garmon and piano (Natig Rasulov, two collections) and “Azerbaijani folk dances” (Zaur Mustafayev) were set to music.

There is a special school of the garmon players in Azerbaijan. Badal Badalov, Heyrulla Dadashov, Alovzat Piriye, Bakhshali Aliyev, Ahsan Rahmanli, Zakir Mirzayev and other educators-garmon players, played a major role in its formation.

The works on improving of the instrument are still underway. Huseyn Hasanov created a garmon which allows for extracting of the quarter tones. By the advice of Anvar Sadikhov, three octave garmon in the “C” key was created by the master Zahir Dadashov. Zakir Mirzayev patented the garmon with the left-handed keyboard.

Apparently, the garmon has strongly and organically taken root in the Azerbaijani musical culture and by already being improved for over one hundred years, ranks high in it.

SHEPHERD'S PIPE SOUNDS IN ORCHESTRAS AND ANSAMBLÉS

The **ney** and **tutek** – the wind musical instruments that represent the eastern form of the flute and pipe, have long been widespread in Azerbaijan. The first examples of simple flutes and pipes without sound openings were discovered by the archaeologists in the Paleolithic monuments [34]. The multibarrelled and transversal flutes and pipes, according to researchers, appeared relatively late – in the early and late neolithic period.

Instruments of the same type as the **ney** are common in many parts of the world under different names. For example, in Ukraine, a similar instrument is called floyara, in Moldova – fluyer and kaval, in Abkhazia - acharpyn, in Ajaria – choban-salamuri, in Ossetia - uadynz, in Adygea - kamyly, in Kabarda-Balkaria - bzhami, in Karachay-Cherkessia – sibizga and kamyly, in Georgia – ueno-salamuri, avili, kavili, nay or nestvi, in Armenia - sring, in Dagestan – ksyul (Lezgins), shyatakh (Dargins), zybyzgy (Kумыks), in Chechnya - dutra, in Bashkortostan - kuray in Kazakhstan - sybyzgy, in Turkmenistan – kargy-tuydyuk, in Kyrgyzstan - sarbasnay [83], in the Arab world - ney, in Greece – tzamara, etc. Numerous varieties of the ney differing in the length of the barrel are known in Egypt, Iran and Turkey. For example, in Turkey, depending on the mughams performed, 13 types of the ney are used: bolaheng nisfiye, bolaheng-sipurde mabeyni, sipurde, mustahsen, yildiz, kiz, kiz-mansur mabeyni, mansur, mansur-shah mabeyni, shah, davud, davud-bolaheng mabeyni and bolaheng [69].

The names of the ney and other wind instruments are common in the works of the prominent Azerbaijani poets of the Middle Ages. For example, Nizami Ganjavi's poem "Iskandar-nameh" tells a story about the birth of the ney. According to Imadeddin Nasimi, the ney sounds good with the percussion instrument – the def. Muhammad Fizuli's poem "Haft Jam" ("Seven Cups") presents an allegorical conversation between the poet and the ney. The poet asks about the reason for grief in the sound of the ney and receives the answer: first, when the ney was a cane, it did not know grief – it grew up on land, fed on water, warmed itself with the sun, swayed in the wind and got along with fire, but then they turned their back on it and its heart could not bear these troubles.

In Azerbaijan, several varieties of the ney were widespread in different historical periods. Thus, the scientist and musicologist Abdulqadir Maragai, reports about two contemporary types of the ney - white and black which were used in his time [57].

An image of the ney can be found in the medieval miniatures of the Azerbaijani artists Sultan Muhammad, Mirza Ali Tabrizi, Mir Seyid Ali and others. In these works, the ney is portrayed in the shape of a long tube with a small diameter. The length of the instrument reached 700-800 mm. Both shepherds and professional musicians played the ney.

Vintage neys are exhibited in the museums of Azerbaijan. The reed stem of the ney kept in the Azerbaijan State Museum of Fine Arts named after Rustam Mustafayev, is decorated with engraved ornaments and wrapped in leather in six places. The length of the instrument is 453 mm, the outer diameter of the trunk in the blowing place is 21 mm, the internal diameter - 16 mm, and at the other end - 16 and 13 mm, respectively, i.e. the barrel narrows down. At the bottom of the barrel, there are five playing openings drilled, and on the back, above the face - one. The blowing place is slightly pointed [3]

The ney of the well-known performer of wind instruments Hasrat Huseynov which is made of copper with a length of 495 mm and a diameter of 16 mm, is included in the collection of the Azerbaijani folk music office at Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli. The thickness of the wall of the trunk is 1.1 mm. The number of the front playing openings is 7. One rear opening is located closer to the blowing place.

The modern ney, as before, represents a straight cylindrical hollow tube with a length of 345-600 mm and a diameter of 20 mm. It is mainly made of cane, apricot wood or copper. For better sound, the upper end of the instrument is slightly pointed. 5-7 playing openings are usually drilled on the lower front side of the trunk and one - on the back closer to the head of the instrument.

While playing, the instrument is held with its end downward and the head closer to the left corner of the mouth. The stream of the air is directed towards the sharp edge of the trunk.

It should be noted that with all the simplicity of its structure, the ney is quite a complex instrument for its methods of extracting the sound [61].

The notes of the ney are written in G clef and its range is from A in the small octave to F-sharp in the twice-accented octave but the professional players can extract the sounds from a higher octave by blowing hard and pressing the lips.

By partially covering the holes with your fingers, you get chromatic sounds. In the lower register, the tone of the ney is soft, tender, velvety and slightly muffled, and in the top - strong and light.

The ney is mainly a solo instrument and is common mostly among the shepherds. They use the ney to play simple, melodically restricted instrumental pieces, as well as special tunes and melodies of lyrical content, so-called “Choban Bayati” and dance tunes. While playing, the performer himself often produces lower sounds, reaching two-voice polyphony, and at times its deep voice has a certain melodic pattern.

The ney is also used in the orchestras and ensembles of folk instruments. In the practice of the Azerbaijani symphonic music, the ney was first included in the score of Agshin Alizadeh’s “Fifth Symphony”. This instrument was heard in famous concert halls of the world and used to perform the works of “Dervish” and “Crossing” by Frangiz Alizadeh. Hasan Adigezalzade wrote two “Fantasy” for the ney and symphony orchestra and Ilyas Mirzayev wrote “Concerto” and “Mystic Symphony.” Today, Ilham Najafov is known as an acclaimed master of the ney/nay.

The **tutek** is known in Russia as *sopel*, in Georgia – *salamuri*, in Ajaria – *kavali*, in Armenia – *tutak*, *tutuk* and *shvi*, in Dagestan – *kshul* (Lezgins), *shuvshuv* (Kумыks), *shetakhi* (Dargins), *shutukhi* (Laks), *shvultram* (Tabasarans), in Tajikistan – *nay chuponi* or *tutak*, in Ukraine – *sopilka*, in Belarus – *dudka*, in Estonia – *vilepilli*, in Latvia – *stabule* and in Lithuania – *lumzdyalis*. [82]

The Caucasian varieties of the *tutek* have 5-8 playing openings, one of which is located on the back side.

Based on archaeological finds, the Azerbaijani *tutek* has a very ancient history [23]. The ethnographic fund of the National Museum of History of Azerbaijan, keeps a *tutek* made in the 19th century. The instrument has a length of 390 mm and a maximum diameter of 30 mm in the middle, while the diameter of the sound channel is 20 mm. Its upper part is made from mulberry wood and the bottom from cane. The blowing hole has a size of 11.0x3.5 mm and is located at a distance of 50 mm from the upper end of the barrel, where the blowing hole is in the size of 11x3 mm. There are 7 playing openings with a diameter of 7.5-8.0 mm, including one rear opening, and they are located at a distance of 25-29 mm from each other.

The same museum exhibits a *tutek* owned by Mirza Fatali Akhundov (1812-1878) – the founder of the Azerbaijani drama, a scientist and philosopher. The instrument made of cane has a length of 230 mm; the outer diameter of the

barrel is 17 mm and the inner diameter is 13 mm. At the top of the barrel, there are 6 playing openings with a diameter of 7.5 mm every 18-20 mm. Another opening of the slightly pointed shape is drilled at the bottom of the barrel. At the top of the barrel, there is a blowing hole in the size of 7x5 mm. The blowing place forms a semicircle in the size of 9x2 mm.

The Azerbaijan National Museum of Literature named after Nizami Ganjavi demonstrates a cane tutek owned by the prominent Azerbaijani writer, journalist and public figure Jalil Mammadgulizadeh (1869-1932). The tutek has a length of 330 mm and a barrel with the diameter of 17 mm, while the thickness of the trunk is 2.5 mm, and it is equipped with seven front (the distance between them is 22-24 mm) and one rear playing openings. The lower end of the instrument is pointed.

There is a 322-mm-long tutek with a sound channel with a diameter of 10 mm in the rich collection of the instruments collected by the prominent musician and teacher Ahmad Bakikhanov (1892-1973) in the Department of the Azerbaijani National Musical Instruments of the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan,. The tutek has eight playing openings (seven on the front and one on the back side). There is a ring on the upper part of the trunk.

The collection of the Ganja State Local History Museum named after Nizami Ganjavi, has a tutek with the length of 352 mm and a trunk with the diameter of 23 mm equipped with eight playing openings (one on the back) with the diameter of 8-9 mm. The diameter of the sound channel is 10 mm. The distance between the playing openings is 23-24 mm.

The Azerbaijan State Museum of Theater named after Jafar Jabbarli, presents a copper tutek with a total length of 380 mm. The bottom half has eight playing openings (one rear) with the diameter of 5.5 mm. The blowing hole is shaped as a triangle with the base of 8 mm and height of 10 mm.

The three tuteks displayed at the Exhibition of musical instruments in St. Petersburg, have trunks of various forms. There are 6-7 playing holes on the front side of the trunks and one on the back. One of them is equipped with a control valve [82].

Structurally, the modern tutek is not significantly different from its predecessors. As before, the instrument is a cylindrical tube with a length of 280-350 mm made of reeds or wood (apricot, walnut, mulberry). In the center of the tree, a sound channel with a diameter of 18-20 mm is drilled (in old times, it was burned out with a hot metal rod). The upper end of the barrel has an oblique cut and a 30-35-mm-long willow plug with a removable upper part

is inserted in it; thus, there is a gap in the form of a segment between the barrel and the plug.

On the front side of the barrel, a square hole is opened at the level of the end of the plug. Thus, the plug and holes form a kind of a whistling device. Seven holes are drilled on the front side of the barrel, and one is drilled on the back side - at the point corresponding to the middle of the interval between the first and second top holes. A metal ring is usually placed on the upper part of the barrel to adjust the registry of the instrument. By moving the ring down and partially covering the blowing hole, you get lower sounds. Sounds are also regulated by changing the length of the barrel of the instrument, which is why, the top of the tutak (*pipe*) is removable in most cases.

While playing, you need to hold the tutek slightly slanted right in front of you and blow the air into the upper end of the instrument through a narrow gap, which directs the air flow to the brink of the cross section of the barrel. This significantly facilitates the extraction of sound and reduces air consumption, which expands the technical and expressive possibilities of the instrument. The three front and rear openings are respectively closed and opened by the index, middle, ring fingers and the thumb of the left hand, and the four lower front openings – by the index, middle, ring fingers and the little finger of the right hand.

If you blow the tutek normally, its timbre will be soft and gentle and if you blow it strongly, the timbre will be loud and hissing. The range of the tutek is from B in the small octave to C in the three-line octave. With the help of overblowing based on the use of overtone registers, you can extract the sounds D-flat and D in the three-line octave.

The diatonic scale of the tutek is divided into low, medium and high registers. The low register is matt and hoarse and is rarely used because of the difficulty of intonation; the medium register is velvety, pleasant and quite loud; the high register is in soft, clear and very sharp tone. Double flat and sharp tonalities are comfortable for the tutak. Melodic phrases, tremolo and legato come out very easily. Jumps, especially octave jumps are possible, while staccato comes out with difficulty.

Like the ney, the tutek is used by shepherds for playing of the tunes associated with different episodes of a shepherd's job (putting the cattle out to pasture, taking cattle to the pond, etc) [8]. Some of these tunes (e.g., "Choban bayatisi") acquire an independent nature and are performed outside the context of work. In the past, the tutek accompanied many spectacles such as snake charming, performances of acrobats, tightrope walkers and the beginning of

circus shows. The tutek was also one of the instruments that accompanied the performances of professional dancers.

The tutek is also known as “*duduk*”, “*sumsu*” and “*blul*” in some regions of Azerbaijan and as “*shuva*” in the Ordubad region of the Nakhchivan AR.

The wind instrument **yan-tutek** (yan - side) is common in Jabrayil, Fuzuli, Tovuz and Shahbuz districts of Azerbaijan. It is made of an apricot or a walnut, has a length of 540-600 mm and an outer diameter of 20-22 mm. There are also yan-tuteks made of copper and brass material. There are 7 playing openings on the front side, near the bottom and one on the back. At the bottom of the barrel, two more holes designed to streamline the sound are cut on the sides at a distance of 45-50 mm from each other. Annular grooves are usually made on the barrel of the instrument. Two of them are wider and divide the body into three approximately equal-length bends. On the upper and lower ends of the barrel, grooves are made for the cord with which the instrument is worn on the shoulder.

While playing, the instrument is held in the transverse position, inserting the opening in the right corner of the mouth, lightly touching it with the lips, and directing the air flow towards the sharp edge of the barrel. Matt and dull sounds are extracted in the low register, warm and velvet sounds in the middle register, and loud, whistling, but fuzzy sounds in the middle register. The height of intonation is adjusted by covering three quarters or half of the playing openings with fingers and by tensing lips.

The yan-tutek is also a strictly shepherd’s instrument. Melodies played on it consist of shepherds’ signals and tunes (“*Goyun hangi*” or “*Goyun ovsharisi*”, “*Gaya bashi*”, “*Choban bayatisi*”, etc.) closely related with grazing sheep, shepherd’s rest, hail of wolfhounds and people when predators attack the flock, etc [8].

Hasan Maharramov (Baku), Heydar Mammadov (Salyan), Sharbat Ahmadov (Shamakhi) and Bayram Mammadov (Ganja) are among the current tutek masters.

The tutek, often accompanied by small instrumental ensembles, is used to play lyrical melodies (usually in the upper register), mughams, rangi, folk songs, dances and tunes. It is also used in the orchestras and ensembles of folk instruments.

In the orchestras of the Azerbaijani folk instruments, a small kind of tutek (piccolo) is also used. It differs from the conventional tutek for its slightly smaller size (length of up to 265 mm, the diameter of the barrel - 18 mm). In the absence of the adjustment ring, an additional hole is drilled on the front of

the barrel. For its fingering and method of playing, the small tutek is analogous to the usual tutek, but sounds a fourth higher. The range of the instrument is from E in the one-accented octave to F in the three-line octave.

In the orchestra, the ney and tutek, including its smaller type, serve primarily as solo instruments and form a single group with another wind instrument – the zourna.

The Azerbaijani composers widely used the technical, artistic and expressive possibilities of the tutek. The peculiar sound of the tutek is very pronounced (especially in the nuance forte) in the “Bulgarian Suite” by Sultan Hajibayov, “Egyptian Pictures” by Jahangir Jahangirov, “Spring Melodies” by Suleyman Alasgarov, “Dance Suite” by Khalil Jafarov, “Symphonette” by Haji Khanmammadov and “Choban Gara” by Agabaji Rzayeva. Coupled with other instruments, the tutek creates a rich sound palette.

As it is shown, the ney and the tutek are popular not only among the folk musicians, but also the professionals.

TO THE RHYTHMS OF THE NAGHARA, GAVAL AND GOSHA-NAGHARA

According to the written sources, the webbed percussion musical instruments, which have long been popular in Azerbaijan (membranophones in scientific literature), differed in design, shape, size, material and sound [3,15]. They were one and two-sided, i.e. the sounding membrane stretched over one or both of the open sides of the body, as well as binary – consisting of two bodies. They produced low, strong, hoarse or crackling sounds with the help of sticks, mallets, hands or fingers.

The number of the one-sided percussion instruments reached 11 (gaval, gosha-naghara, दौरا, def, tebil, dumbek, tebil-bas, kus, jift-kos, mazhar and nagharazan) and two-sided - 5 (naghara, davul, duhul, dumbul and tabira). They were used as signaling instruments in the battles to raise the morale of the soldiers, during the folk performances and festivals, meykhana performances (folk music - a kind of recitative improvisation), religious rituals, funeral processions, parades, weddings, dances and sports games. They were played solo and in ensembles with other instruments. This tradition continues today, too.

Among the webbed instruments, the **naghara** - a kind of drum - is the most common among the Azerbaijanis (from the Arabic word “naqr” - “tapping”).

The body (*saghanag, gobul*) of the naghara has a cylindrical shape and is made of apricot, walnut, mulberry and lime trees. To this end, they hollow out a piece of wood to a thickness of 5-6 mm or take a board with a thickness of 4-5 mm, soak and then bend it. Across the body, 1-3 sound holes (*oyug*) with a diameter of 10 mm are drilled in the middle – otherwise the body, unable to bear the load, may crack. Sometimes, a vertical bar is fixed inside the body to provide rigidity for the rib.

A goat skin is mainly used for the membrane of the instrument. Gazelle or deer skins were used previously. The skin is slightly damped, and pulling pile over its top (in this case, the instrument sounds better), they sew it with a double stitch on a steel rim (*chenber*), which has 6-12 copper loops like the figure of eight (*garmag, uzuk, khalga*) placed at an equal distance from each other.

The rims with the membrane are fixed on the open sides of the body with the help of the plaited ropes (*kendir, jiya*) passing through the loops and twisting with wooden pegs and are tightly pulled on the body of the instrument. The loop of one rim should be on the axis of symmetry between the loops of the opposite rim. This way of fastening the membrane makes it possible to adjust the tension of the membrane, and therefore, its relative height. To facilitate the movements of the performer, the instrument is equipped with a tether strap.

The body of the naghara has different diameters. Depending on this, the instrument is called in a different way: large ones - *kos (koos, kus)*, *dumbul* (in Shabran and Guba districts), middle-sized ones – *orta, goltug* (axillary), *al* (manual) *naghara* or simply *naghara, toy* (in the Nakhchivan AR), and smaller ones – *jura, kichik* or *bala naghara*. Structurally, all varieties of the naghara are identical.

The diameter and height of the rib of the big naghara – the *kos* – is 400-450 and 500-550 mm, respectively. A sound hole is cut out in the shape of a square, or small circles are drilled on the body. Due to the fact that the instrument is played in a standing position, it is provided with a belt for wearing. It is played with two spherical-ended mallets (*chilik, chiling*) bent in the form of a hook with belt loops in the length of 395-405 and 280-285 mm, respectively and in the diameter of 13-15 and 9-10 mm. The big naghara (*kos*) is always “accompanied” by its small variety, whose body has a height of 340-360 mm and a diameter of 300-320 mm. Accordingly, this binary instrument is called *kos-naghara*. A large naghara is called *ana kos* and small one – *bala kos*.

Medium-sized nagharas have a diameter of 330-360 and a height of 260-310 mm. Depending on their size, they are called: *kichik* (small, 330x260 mm), *orta* (medium-sized, 340x290 mm) and *iri* (large, 350-360x300-310 mm) *naghara*. These types of the naghara are usually played with both hands or with two sticks (large and small) with straight or hooked ends. In the latter case, the instrument is called the *chilik* (*chiling*, *chubuk*) *naghara*. The thick stick has a length of 350-360 mm and a thin one - 230-235 mm. In the upper part of the sticks, a hole is made through which a narrow belt made of cowhides is inserted and the ends are sewn. While playing, the belt loop of the sticks is worn on the index fingers of both hands, while the sticks themselves rest on the thumbs, and the remaining fingers freely lie on the sticks. The big nagharas are made to orders.

The small naghara (*jura*, *kichik*, *bala*) with a body diameter of 240-300 mm and a height of 235-295 mm. It is played with two mallets with a length of 270 and 295 mm and a diameter of 11-13 mm, and always with played with the big naghara. Generally, because of its strong sound, it is played outdoors in a standing or sitting position. In the former position, the instrument is held under the arm and its body is clasped with the shoulder and held up with the left forearm. Given this position of the instrument, it is usually called the *goltug naghara*. In the latter position, the naghara is usually put on the left knee, while the left hand holds the tether strap whose belt is attached to the waist of the performer.

The naghara is played with hands and sticks. In the former case, they beat it with the phalanges of the index, middle, ring and little fingers focusing on their ends, and with the palms of both hands or by clicking and sliding the fingers across one membrane, as well as with various combinations of fingers. Thus, we get a variety of rhythmic patterns of various timbre shades and dynamics. The instrument produces a clean, clear, strong and sharp sound.

In Nakhchivan, while performing the “Yalli” dance, the naghara-player (*toychu*), who participates in the ensemble of zourna-players, slings the instrument over the neck and hits the top and bottom of the membrane with sticks (the thick one is called “*shalban*”).

When the *chilik naghara* is played, it is hung from the belt slung over the shoulder, or is under the arm of the performer who clasps the body with his left hand. The sticks hit one and sometimes two membranes. While the *chilik naghara* is played, the rhythmic foundation of the accompaniment is produced with a thick stick held in the lower position with the right wrist bent, thus emphasizing the strong shares of the tact. At the same time, the thin stick, held in the upper position with the axial rotation of the left hand, produces a smaller and masterfully varied rhythm.

The choice of the method of playing the naghara with hands or sticks, depends on the number of performers in the ensembles and place of performance - indoors or out on the square. The ensembles of ashigs, balaban-players, folk instruments and orchestras, play with hands, and the ensembles of dambur, zourna and tulum-players – with sticks.

The binary instrument kos-naghara is held in the front and is hung over the shoulder on a belt. The instrument is played with one (on the ana kos) or two mallets (on the bala kos) put on the hands with the help of loops and is hit against one or both (at least on the bala kos) membranes of the instrument. Strong parts of the tacts are produced on the ana kos, while the bala kos emphasizes the rhythmic basis of tunes.

The big naghara – the kos - is used only in an ensemble of zourna-players. It also involves a bala kos performer. Rhythms of the kos-naghara accompany the beginning of a wedding, ceremonies to welcome the groom and see the bride off, various dances, sporting events and games.

The medium-sized naghara – the goltug naghara - is used in the orchestras and ensembles of folk instruments, as well as during solo performances on the stage. It is a part of small ensembles of sazanda, balaban-player and zourna-player.

The small varieties of the naghara – the jura or the bala naghara – are mostly used in the ensembles of balaban and garmon-players, as well as while accompanying a clarinetist.

There are ensembles of naghara-players, which include up to 30-40 performers. Tuning the nagara to different tones in advance, they simultaneously beat out rhythms in separate groups according to a pre-planned metro-rhythmic scheme. Nagharas are often played by groups of dancers.

The mastery of Agasuleyman Imanov, Boyukagha Muradov, Izzat Mammadova, Chingiz Mehdiyev, Zohrab Mammadov, Salim Guliyev, Almas Guliyev, Afgan Jafarov, Azer Aliyev, Rafik Ibrahimoglu and others played a role in the popularization of this instrument. They have made many innovations in the performing technique.

Chingiz Mehdiyev (1932-1992) organized the group “Rhythm” of the naghara-school children. It is noteworthy that in the ensemble also included kos, gaval, gosha-naghara, dumbek and sinj.

Nowadays, the ensemble “Rhythm Group Natig” organized by the honored artist Natig Shirinov gained great popularity.

Tofiq Guliyev composed “Azerbaijani dance rhythms” specifically for the naghara and folk instruments. To liven up the scene of the holiday “Novruz”,

Mammad Guliyev included the zourna and naghara instruments in the score of the opera “Deceived stars”. The ballet-pantomime “Kos-Kosa” by Rahila Hasanova, was designed for 8 nagharas and a gosha-naghara including 2 pantomimes and a choir.

Ramiz Mustafayev composed “Azerbaijani folk rhythms” and “Dance Suite” for the naghara with orchestra, Salman Gambarov – suite “East and West” for voice, naghara and piano, Vasif Allahverdiyev - “Mughamsayagy” for woodwind instruments quartet and naghara, Jeyhun Allahverdiyev – “Arrangement of the mughams and folk music” for the tar, kamancha, zourna, balaban, naghara and soloist (khanende) with chamber orchestra.

The distribution area of another popular instrument – the **gaval**, which is similar to the tambourine, in eastern countries is wider than that of the naghara. There are several versions about the meaning of the word “gaval”, but the most plausible of them is from the famous decorator and great connoisseur of oriental music Latif Karimov (1906-1991). According to his conclusion, a “gaval” or “gavval” is a singer performing a “goul” rhythmic music based on Arabic texts - to the accompaniment of the percussive instrument def, which was widespread in the East in the Middle Ages [50].

The gaval, also known as the def (in Guba – *daft*, in Gazakh – *damdira*) in many parts of Azerbaijan, is a bent narrow rib (*saghanag*) with a diameter of 310-320 mm, on one side of which fish (sturgeon or sheat-fish) skin is pulled. There are gavals with the membrane made of goat skin.

Typically, the rib is made of thin plywood with the thickness of 11-12 mm and the length of 1400 mm, from mulberry or walnut. They spread joining cement on it and turn it three times in the form of a cylinder. The surface of the rib is smooth on the outside, but a little convex on the inside. Along the perimeter of the rib, from its inner side, rattle rings (over 60) of copper or brass are hung with the help of rods at a distance of 18-20 mm. The outside of the rib is often decorated with the mother of pearl. Gavals have different sizes - with a diameter of 340-450 mm and a width of 40-60 mm.

Before playing, the membrane of the gaval is heated in the sun, over a fire or with an electric lamp. Well-stretched and heated leather produces a clean, clear and powerful sound. You hold the gaval with both hands, turning its internal side towards yourself. At this time, the edge of the rib rests on the thumbs. Sounds are produced as both hands and fingers (index, middle, ring and little finger) softly strike the edge or the center of the membrane, as well as by shaking the instrument. The gaval is normally played indoors. In this case, a variety of ways are used: hitting the edge and middle of the membrane with

an open palm and fingers of one or both hands; hitting the edge and middle of the membrane with the tips of the fingers; hitting the edge of the membrane by sliding the little finger on the ring finger; shaking the instrument with both hands; turning the instrument after single beats. In addition, as an orchestra of folk instruments plays various works, the performer hits the center of the membrane by pressing the rim of the gaval to his knees and chest.

The gaval is an instrument that is commonly used when showing scenes connected with the lifestyle, customs and traditions of the Azerbaijani people. It sounds in different musical genres and during popular games (like the “jut gaval”) and performances. It is used in solo performances for rhythmic accompaniment to dances, singing, and for accompanying string and wind instruments.

In an ensemble of sazandas, the gaval sounds in the hands of a khanende, who accompanies the rhythmic episodes of mugham dastgahs and zarbi (percussive) mughams by playing it. In this case, the gaval plays an independent role. And while singing, depending on the melodic line of mugham, the singer keeps the instrument in different positions trying to change the direction and tone of the sound. At the culmination of the mugham, the singer keeps the gaval at the mouth level closer to the ear on the left side. At this moment, the instrument serves as a kind of resonator. While performing the tasnifs and folk songs, the performer accompanies only the introductory part and interludes with the gaval.

Many khanendes like Jabbar Garyagdioglu, Seyid Shushinsky, Zulfi Adygezalov, Abulfat Aliyev and others were also famous as virtuoso performers of the gaval. Azizaga Najafzadeh accompanied the Song and Dance Ensemble of Azerbaijan State Philharmony with great skills on gaval. Nowadays, the khanende Alim Qasimov and Mahmoud Salah are the skilled performers of the gaval.

Playing the gaval is improvisational in nature. The gaval is also used in the orchestras of folk instruments and as an attribute by dancers.

Rufat Ramazanov wrote the play “Diringi” for the flute, violenchel and gaval and “Terzi-mugam” for the clarinet, viola and gaval.

The **gosha-naghara** (i.e. double naghara), also known as the *dumbul* and *dumbalak*, consists of two bodies (*goz or gazanja*) of the same height, but different sizes - one is smaller than the other one almost by half. In appearance, they resemble a bowl or a cup. The height of the instrument is 300 mm and the maximum diameter of the large body is 200-280 mm and the small body - 110-180 mm. From the sides and at the top and bottom, the bodies are fastened

together with straps or fixed with a metal tube on a common wooden base. In old times, a chynqyrag (bell) was fixed between them on a special leg or a metal plate was hung.

Both bodies are made of walnut, mulberry trees, metal, and in the past, they were made of fired clay. To ensure that the instrument does not sound hollow, small resonator (*seslik*) holes are made in the bottom of the bodies. Goat, bull, camel or horse (from the thin thorax) skin is pulled over the open side of the body with interlocking narrow straps (*kosha*) or a special screw mechanism (like in a kettledrum).

Two wooden (cornel), thin, round sectional sticks (*chubug, agach*) with a length of 280-335 mm, the diameter of which is 12 mm in the head and 7 mm in the lower part, are used for playing. Recently, an instrument consisting of three bodies – large, medium-sized and small one – has been used under the name of “*uch naghara*” (three nagharas).

To extract pure and ringing sounds, the membrane of the instrument is gently heated over a fire before playing. The gosha-naghara is put on a special wooden stand (the big body is usually on the right of the performer), slightly tilting toward the performer, or is held under the arm while escorting a bride or during sporting events (zorkhana, tightrope walkers, etc.). Previously, it was placed on the ground or hung from the neck of the performer.

Due to the differences in the diameters of the upper body of the gosha-naghara, one of the bodies sounds around a fourth higher in relation to the other. The sound of the instrument is a bit dry, ringing and has a unique color.

When it is played, different sounds are obtained by separately hitting the sticks against the two membranes, one membrane (in the center or edges) against each other or on the body, and by hitting the membrane with the hand. Often, strikes are produced with the thickened ends of the sticks or both hands on the membrane and they play by sliding sticks on the membrane, pressing one of the sticks against the membrane of the big body or a combination of these techniques. As you can see, different strikes are used, and based on this, complex rhythmic sounds are produced. Usually, strong parts of the tact are produced by hitting the membrane and the rhythmic figurations are made with sticks.

The performance of the professional musicians with the gosha-naghara is characterized by a large variety of techniques and rhythmic richness. The player Ahmadagha from Shaki city differed for his mastery in this instrument some time in the past. He had a bell without reed between the hulls of his gosha-naghara. He sometimes threw up tool and hit the bell. He paced and

played the gosha-naghara by putting the lower part of the instrument under his belt at the waist.

Gosha-naghara is rarely used as a solo instrument. Sadig Zarbaliev, the People's Artist of the Republic of Azerbaijan, performed this instrument in a solo performance for the first time. Hasanaga Sadiqov from Salyan region, differed for his way of playing the gosha-naghara. He presses a stick to the membrane of the large body, and beats the membrane with the other one. By varying the pressure on the membrane, the artist achieves in obtaining sounds in height quart-quint and in the execution of melodic phrases in these intervals.

The gosha-naghara is a part of the orchestras and ensembles of folk instruments, and ashug ensembles (in the Shirvan area). It is widely used during the folk games and performances ("*zorkhana*", "*mil*", "*sino*"). It is also used by a women's instrumental ensemble consisting of the garmon, gaval and gosha-naghara. A trio of two balaban-players and one gosha-naghara player is very popular.

We described the three most popular webbed musical instruments above. In Azerbaijan, a **dumbak** with a goblet-shaped body (usually wood) with a length of 350-400 mm and a diameter of 250-260 mm, on which goat skin is stretched, is also widely used. It is played with fingers and the palms of both hands in the center or edge of the membrane.

INSTRUMENTAL PERFORMANCE OF MUGHAMS IN THE CONTEXT OF THE SUCCESSION OF TRADITIONS

The traditions of the instrumental performance of the Azerbaijani mughams have a centuries-old history. Originally, the mughams were performed by voice and then, in a vocally instrumental accompaniment and instrumental accompaniment [12,13,31,39,75,84].

The archaeological findings and poetic strophes of the great Azerbaijani poets indicate their deep origins.

As it is noted, they found ceramic tableware, which shows the singer (khanende) in the ancient city Jigamysh, located in the south-eastern part of the Akbatan-Hamadan region. The names of stringed, wind and membranous musical instruments confirming the existence of various instrumental groups

are mentioned in the poetry. A great deal of such hemistiches can be found in the poetry of such medieval classics of Azerbaijan literature as Gatran Tabrizi, Khagani, Nizami, Nasimi, Shah Ismayil Khatai, Fuzuli and others. The poem “Khosrov and Shirin” by the great Azerbaijani poet Nizami Gandjevi serves a perfect example. The performance of mughams is described in this poem as backed up by the barbet and chang singers and musicians Barbad and Nekisa, which were not legendary but real historical figures.

The most reliable sources are the examples of miniature painting of such medieval Azerbaijani paintings as Sultan Muhammad, Mir Seyid Ali, Muzaffar Ali and others, where the scenes of feasts and entertainments accompanied by oud, cheng, barbet, kamancha, ganun, tanbour, rubab, sheshtar, musigar, ney, def and दौरا are depicted [49]. As it is seen from the miniatures, two or three instruments were mainly sounded in the group.

Judging by the miniatures, the mughams, songs and dances were performed in the ensembles in Azerbaijan at that time where oud, chang, ganun were dominated among the stringed-fingered instruments, kamancha among bow ones, ney among wind ones, and def among membranous ones.

According to the written sources [1,42,75], the groups of sazanda were gradually created in the towns of Azerbaijan from the 17th century on. There were a singer-khananda holding the gaval but not def in his hand, and instrumentalists who played the tar and the kamancha in these groups.

In the first half of the 19th century, the name of Sattar khanende was in the tongue of the people living at the Caucasus [81]. They also admired Alasgar’s way of playing the tar. At that time, ensembles with the balaban and gosha-naghara existed there. During the pause, the balaban played an active role in the vocal part or giving way to the tar and kamancha, produced bourdon sounds. The gosha-naghara which created a pleasant rhythmic accompaniment together with the gaval was the most suitable instrument indoors among the membranous ones. The latter repeated the rhythms of khanende – gaval performer and created the timbre overtone by that.

Sometimes, khananda only performed at the accompaniment of the kamancha. But in any way, the most popular groups were sazanda. Beginning with the mid of the 19th century, they became a leading instrumental composition accompanying the khananda. It was related with the fact that the tar was reconstructed by the distinguished tar performer-innovator Mirza Sadig Asadoglu. He increased the number of strings, and lessened the weight of the instrument that made it possible to hold it on his breast improving the ability of the hand by that. After that the instrument became the most popular one

which provided all the details of the mugham melody in full and completely. The kamancha to which the fourth string was added and which contributed to the expansion of the technical feasibilities of the instrument, successfully completed the musical phrases performed by a tar player with its melodious and continuous sounding. Holding the gaval in his hands, the singer beat appropriate rhythms.

It should be noted that the technical and artistic opportunities of the Azerbaijani folk instruments were discovered in the most complete manner during the performance of the instrumental mughams where rangs and tasnifs were not present and mugham gained a form of continuous musical development – improvisation. And it was the gaval that played an important role in the instrumental accompaniment of zarbi-mughams i.e. rhythmic mughams.

In the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries, a whole generation of khanendes as well as the tar and kamancha performers, accompanying them was brought up. They were known not only in Azerbaijan, but also beyond its limits.

There were ensembles with an expanded composition at that time. Thus, particularly, an ensemble where tar, kamancha, balaban, ney and gosha-naghara sounded, was created by Mirza Sadig in Shusha [81].

The sazanda ensembles of Haji Husu, Mashadi Isi, Abdulaqi Zulalov (Bulbuljan), Mirza Mahammadhasan, Jabbar Garyaghdioghlu, Kechachioghlu Mammad, Shekili Alasgar (Alasgar Abdullayev), Mashadi Mammad Farzaliyev, Zabul Gasym (Gasym Abdullayev), Majid Behbudov, Segah Islam (Islam Abdullayev), Seyid Shushinsky Zulfi Adygozalov, Khan Shushinski and others enjoyed a great popularity. They were accompanied by the famous tar-players – Mirza Sadig, Mashadi Zeynal Hagverdiev, Mirza Faraj Rzayev, Mashadi Jamil Amirov, Malibeyli Hamid, Gurban Pirimov, Mirza Mansur Mansurov, Shirin Akhundov and others. The performance of mughams in a form of dastgah was a distinctive peculiarity of that time. There were about 100 sazanda ensembles at that time.

That time is rightly considered to be the period of prosperity of the mugham art in Azerbaijan. It should be noted that the development of mughams caused the creation of the first mugham opera “Leyli and Majnun” by Uzeyir Hajibayli in the East in 1908.

The further development of the mugham art in the 20th century was undoubtedly related to the name of this distinguished composer, musicologist and public figure who clearly singled out the kinds of the Azerbaijani mughams and determined their tonal basis [39].

If they learnt the mughams at the mugham schools established by Kharrat Gulu, Kor Khalifa and Molla Ibrahim or mastered that profession in the musical majlises held in the towns of Shusha, Shamakhy, Baku, Ganja, Ordubad and Lankaran in the 20th century, Uzeyir Hajibayli included the teaching of the mughams, tar and kamancha in the academic curriculum of the conservatoire. The orchestra of the folk musical instruments organized by Uzeyir Hajibayli let the national musical instruments widespread.

And “Eastern concerts” held in Baku in the early of the 20th century, were substituted by the performances of the leading khanendes and instrumentalists at the scenes of palaces, philharmonic societies and concert halls.

The ensembles of the folk musical instruments directed by Ahmad Bakikhanov, Ahsan Dadashov, Baba Salahov and others were very popular at that time. During their performances, a great attention was paid to the performances of the component parts of mughams that is tasnifs, rangs and daramads as well as to the creative approach in the transfer of all technical peculiarities of instruments: their timbres, registers, traits and performance techniques.

The tar, kamancha, saz, oud, ganun among string instruments, balaban, tutek, zourna, ney among wind ones, naghara, gosha-naghara, gaval among membranous ones and shakh-shakh among self-sounding ones were used in the orchestras and ensembles whose repertoires also include mughams.

Mughams began to sound in solo performance not only by using the tar and kamancha as well as the oud, ganun, balaban, ney, tutek and zourna which even distinguishes for its strong sounding, garmon, clarinet, oboe, and guitar.

The contest on “Eastern musical instruments” was held by the initiative of the Azerbaijan State Conservatoire in 1984.

The State Mugham Theatre has started to function in Baku since 1988 (the Director – Arif Gaziyeu, the Honored Art Worker). The dramatized performances of the mughams like Shur, Segah, Bayati-Shiraz and Mahur-Hindi as well as the composition of “Seven Mughams - Seven Flowers” were played at the same theatre.

A special disc of “Musical atlas” series consisted of the records of 10 mughams performed by the distinguished famous tar performer Bahram Mansurov, was produced by the support of UNESCO.

A pleiad of the distinguished singers-mugham performers, tar-players, kamancha-players, balaban-players, and gaval-players provided the succession of musical traditions to young generation.

The beginning of the new 21st century was marked by the development and unprecedented popularity of the mugham art. It was facilitated with the

publication of the album “Karabakh khanendes” in 2005 in five languages (Azerbaijani, Russian, English, French and German) by the Azerbaijani Culture Friends Foundation and “Musigi Dunyasi” (“World of Music”) Magazine within the framework of the Azerbaijani Mughams Project that includes phono- and photo-materials of 24 distinguished mugham performers and their creative portraits.

The author of the Project is Mrs. Mehriban Aliyeva, the First Lady of the Republic of Azerbaijan, Good Will Ambassador of UNESCO and ISESCO, President of Heydar Aliyev Foundation, head of the Azerbaijani Culture Friends Foundation and the deputy of Milli Majlis. Heydar Aliyev Foundation further carried out such projects as “Mugham – Irs (Heritage)”, “World of Mugham”, “Encyclopedia of Mugham” “Mugham – Internet”, “Mugham – Destgah”, “Mugham – Anthology” and “Mugham Centre”.

The Heydar Aliyev Foundation, the Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan, the Union of Composers and the National Academy of Sciences of Azerbaijan host the international mugham festivals and scientific symposiums - “The World of Mugham” involving the representatives of foreign countries every two years since 2009. Interestingly, the festival in 2011, coincided with the VII International Symposium of the research group “Maqam” at the UNSECO’s International Council for Traditional Music (ICTM) held in Baku.

The topical issues regarding mugham were considered in the reports heard in the symposiums. At the same time, the international contests of young performers, ethno-jazz concert “Two worlds”, concerts called “Tar, Kamancha, String...”, “From Zarbi-Mughams to Songs”, “Mugham and Vanguard”, “Mugham-Latinos”, “Friends of Azerbaijani Music”, “Sari Gelin” concerts were held; such mugham operas as “Leyli and Majnun”, “Ashig Qarib”, “Asli and Karam” and “Shah Ismayil” were demonstrated. All of this allowed the participants to familiarize themselves with the folk and classical music of Azerbaijan, as well as the modern mugham-oriented compositions.

The magazine “Mugham”, systems of interactive-audiovisual “Azerbaijani Mugham” and the 2005 wall calendar called “Azerbaijani khanendes” were published in the Azerbaijani, English and Russian languages. Also, the unique building of International Mugham Centre that reminds of the elements of the tar and where mugham events are held, has been built.

The television competitions “Mugham-2005”, “Mugham-2007”, “Mugham-2011” and “Mugham-2015”, the International “World of Mugham” competition under the motto of “Baku is a capital of Islamic Culture” (2009) were held.

Gabala city of Azerbaijan, hosts International Music Festival, the theme of which includes the topics of mugham at the initiative of the Heydar Aliyev Foundation, the Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan Republic every summer since 2009.

The music festival “Silk Way” held annually since 2010 by the Composers’ Union under the direction of the Chairman, the People’s Artist and professor Firangiz Alizadeh, got a wide response. The program of this festival includes the performances of the mugham trio and demonstration of mugham operas.

The mugham became worldwide popular thanks to the audio-records, performances of khanendes and performers-virtuosos in the foreign countries.

The synthesis of mugham art with jazz and music of foreign countries made a great impression. Thus, such international projects as “Azerbaijani-Norwegian vocal music” (2001) and “Salam Hola” (2002) were carried out by the People’s Artist and professor Sayavush Karimi with the participation of the Azerbaijani and South American musicians.

Niyazi’s symphonic mugham “Rast” and dastgah of the same name formed a basis of “Avazy khosh ulu mugham” (Pleasant sounds of ancient mugham) concert Project (2007, authors Sayavush Karimi and Yalchin Adygozalov). The performances of such khanendes as Mansum Ibrahimov, Tayyar Bayramov, Bayimkhanim Mirzayeva, the tar-player Elchin Hashimov and the kamancha-player Elnur Ahmadov formed a single unity with the sound of the symphony orchestra.

The “Musical Instruments of Turkic Peoples” International Symposium was held by Ministry of Culture and Tourism, International organization of Turkic culture TURKSOY and the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan (Director – Alla Bayramova, the Honored Worker of Culture of Azerbaijan Republic) with the participation of the scientists and instrumentalists from Europe, Asia and America in 2010. The main purpose of the symposium was to define the general and different properties of the instruments in the Turkic world and to discuss the issues of new approach and the problems of performing of the traditional instruments.

The web-sites “Azerbaijani Discography”, “Lively Voices of History of Azerbaijan”, and the electronic version of “The World of Music”, “Encyclopaedia of Mugham” and “The Basis of Folk Music in Azerbaijan” (the professor Tariyel Mammadov, Doctor of Arts) were created.

The concert programs “Mugham Evening” and “Mugham Dastgahs” where instrumental mughams also take a leading place, were carried out by the Composers’ Union of Azerbaijan and Azerbaijan Culture Friends Foundation.

Alim Gasimov, the worldwide recognized khanende and owner of UNESCO Musical prize, appeared with an ensemble consisting of the musicians from various countries in “Great Silk Way” Project of the distinguished violoncellist Yo-Yo Ma.

The International “Day of Azerbaijani mugham” is celebrated in Niagara (Canada) on August, 26, every year. The listeners from foreign countries who perform mughams or play the tar, kamancha and oud, have also shown a great interest in the art of mugham.

The pleiad of the talented young singers and performers, i.e. mougham, tar and kamancha performers, were brought up owing to a great attention paid by the government in our times. The mugham trios are still popular. And along with the sazanda ensemble, the performance of mughams is accompanied by the quartets and quintets of mugham, a part of which is sounded with the oud, ganun, balaban and naghara.

The development of the Azerbaijan music art can not be imagined without the mugham, tar, kamancha, balaban, gaval and naghara. It was these instruments through which the whole world became familiar with the essence and specificity of the Azerbaijan folk music.

The beginning of the 21st century can rightly be considered to be the period of the renaissance of the mugham art laid in the independent Azerbaijan.

MUSICAL INSTRUMENTS AND ETHNOCULTURAL CONNECTIONS OF PEOPLES

Due to the historical development of certain regions, including the countries of Southwest and Central Asia mainly populated by the Turkic peoples, the musical instruments were not limited to certain boundaries of the states. This explains the presence of similar stringed, wind, percussion and self-sounding instruments in a large area. The similarity of the names points to their common roots. However, there are a lot of examples on popularity of the same instrument under various names in different countries.

Just for the same reason, it is almost impossible to identify their actual origin. Therefore, the statement of the Armenian origin of the balaban, relying only on the Latin name of the apricot tree, is quite ludicrous. In fact, this popular folk instrument has many different names – “duduk”, “balaban”,

“balaman”, “balabon” and “mey” – are widespread on the territory stretching from Turkey to Central Asia. The name of “duduk” is first mentioned in the Oghuz heroic epos, the “Book of Dede Korkut”, which describes the life of the Oghuz people in the 6-7th centuries and earlier periods. The statements that wind instrument sring (prototype of the ney), a stringed tar (the most popular instrument in Azerbaijan closely associated with the mugham), and the canon (known as the ganun in the Arab and Turkic world) originate from Eastern and Western Armenia, are equally absurd. All this has no scientific justification.

The appearance of the dgol (known as “naghara”, “doli”, “gaval”, “daldam”, “drum”, “kyalmas”, “dauma”, etc. in other countries) is said to be associated with the cult of the goddess Anahit (300-200 B.C.). It is claimed that the zourna is first mentioned in the epos “David Sasunskiy” the 9th century, while the Armenian highlands are the birthplace of the fiddlestick (See: II International Musicological Symposium, Samarkand, 7-12 Oct. 1983. Moscow, 1987, p. 187). One is tempted to ask questions: if these musical instruments did originate in this territory, why do they have Persian, Arab or Turkic names, not Armenian? Why is it that there is only one type of the oud and ganun in Armenia, while the West European musicologists [39] know about 32 types of the oud and 12 of the ganun in Arab countries?

At the same time, the description of acoustical characteristics and tone rows of the instruments claimed to be of Armenian origin are mainly found in the researches of such outstanding philosophers and scholars as Abu Nasr al-Farabi, Abu Ali Ibn Sina (Avicenna), Safiaddin Urmavi, Abdulgadir Maraghai, Darvish Ali Changi, etc. Verses describing the peculiarities of their structure and sound are often encountered in the works of luminary poets Abu Abdullah Rudaki, Abulhassan Firdousi, Gatran Tabrizi, Khagani Shirvani, Nizami Ganjavi, Amir Khosrof Dehlevi, Imadaddin Nasimi, Alisher Nevoi, Muhammad Fizuli and others.

The names of those who invented and refined musical instruments are recorded in the written sources and embedded in the human memory: Plato, Abu Nasr al-Farabi, Ibn Sina, Safiaddin Urmavi, Abdulgadir Maraghai, Antonio Stradivari, Sébastien Érard, Theobald Boehm, Adolph Sax, Mirza Sadig Asad oglu, etc.

It is worth indicating that Abu Nasr al-Farabi described the Khorasan and Baghdad types of the tambour, while Abdulgadir Maraghai referred to the Shirvan and Turkish ones. The Mogol, Afghan, Iranian and Indian tamburs are also known.

The tar, reconstructed by Mirza Sadig Asadoglu, spread rapidly in Iran, Eastern Anatolia (Turkey), Georgia, Armenia, Dagestan, Turkmenistan, Uzbekistan and Tajikistan.

These days, the rubabs of different design are encountered in Tajikistan, Uzbekistan, northwestern China (Sintsiang province), Iran (Sistan province), Pakistan, India (states of Jammu and Kashmir) and Afghanistan. Depending on the location, they are described as the Afghan, Kashgar, Dulan, Pamir and Shugnan rubabs [82]. For instance, the Kashgar rubab was spread in the medieval Azerbaijan [3].

Due to the spread of the ashig art in the Turkic world (especially in Azerbaijan), the saz is one of a handful of instruments known on the large territory. Under the influence of the ashigs, this form of art also developed in Armenia, Georgia, Dagestan and Adzharia (here they are referred to as the ashir).

There are 16 ashik environments established by the Azerbaijani ashiks: Ganjabasar, Borchali, Geycha, Dereleyaz, Irevan, Agbaba-Chyldyr, Shirvan, Derbend, Karabakh, Nakhchivan, Garadagh-Tabriz, Urmiya, Zanzan, Khorasan, Save, Gashgay [35]. Thirteen of these still exist, while the Erevan, Goycha and partly the Childir environments have ceased to exist in the aftermath of the Armenian ethnic reprisals against the Azerbaijanis in 1905-1918, 1948-1950 and 1987-1988. At present, Turkic saz instruments do not differ a lot from each other. The only difference is the manner of performance. In the provinces of Iran bordering on Turkmenistan, the Azerbaijanis play saz with their fingers like the dutar, while the plectrum - tazana, is used in the other regions.

A two-stringed dutar with a pear-shaped body looking like the saz is very popular and favourite instrument of the Turkmens and a permanent guide for the Bakhshi, folk narrators. The dutar is also widespread in Uzbekistan and Tajikistan. This is an important argument in drawing of the parallels between the musical cultures of the regional peoples.

We believe it would be more appropriate to channel the effort not into finding out the origin of musical instruments but into studying of their evolution, spreading and migration routes.

The mission of the new generation of the organologists (researchers of the musical instruments) is to preserve and revitalize the forgotten instruments created by our ancestors and to objectively research different aspects of the instruments. Of course, the desire of the instrument-makers and musicians to create new instruments must be encouraged so that the quality of sounds and tones could improve, enabling listeners to perceive all the nuances of different folk music genres.

REFERENCE

1. **Abasova E., Karagicheva L., Kasimova S., Mehdiyeva N., Taghizadeh A.** History of the Azerbaijani music, part I. Baku, Maarif, 1992, 302 p. (in Russian).
2. **Abdulgasimov V.** Azerbaijanian tar. Baku, Ishig, 1990, 111 p.
3. **Abdullayeva S.** Folk musical instruments of Azerbaijan (muzicological-organological research). Baku, Elm, 2000, 453 p. (in Azeri),
4. **Abdullayeva S.** Musical instruments in the Azerbaijani folkore. Baku, Adiloglu, 2007, 214 p. (in Azeri).
5. **Abdullayeva S.** Azerbaijani music and fine art. Baku, Oguz eli, 2010, Oguz eli, 415 p. (in Azeri).
6. **Agaveva S.** From the history of musical culture of Azerbaijan (Abdulqadir Maraghi) / Music of the Asia and Africa peoples, issue 3. Moscow, Sov. Comp., 1980, p. 243-260. (in Russian).
7. **Alekberova N.** Musical culture of the ancient and medieval Azerbaijan, Baku, 1995, 112 p. (in Russian).
8. **Aliverdibayov A.** Illustrated musical history. Baku, Shusha, 2001, 231 p. (in Azeri).
9. **Aliyeva F.** Pages of our musical history. Baku, Adiloglu, 2003, 281 p. (in Azeri).
10. **Aliyeva T.** Azerbaijani ganun in the line of the flat stringed musical instruments / The author's abstract of the dissertation presented for receiving of PhD in the study of art. Baku, 2011, 24 p.
11. **Arasli H.** Great Azerbaijani poet Fizuli. Baku, Azerneshr, 1958, p. 237 (in Russian).
12. **Azerbaijani folk music (essays).** Ed. E.Eldarova. Baku, Elm, 198 p. (in Azeri).
13. **Azerbaijani instrumental music.** Comp. S.Abdullayeva. Moscow, Music, 1990, 96 p. (in Russian).
14. **Azimli F.** Names of our musical instruments. "Sing, tar ...". Baku, Tafakkur, 2004, 200 p. (in Azeri).
15. **Azimli F.** Percussion instruments in Azerbaijan. Baku, R.N. Novruz-94, 2008, 176 p. (in Azeri).
16. **Azimli F.** Glossary of the Azerbaijani folk music. Baku, Novruz PH-94, 2009, 173 p. (in Azeri).
17. **Badalbayli A.** Explanatory monographic music dictionary Baku, Elm, 1969, 246 p. (in Azeri).

18. **Bagirova S.** Treatise “Adwar” by an anonymous Azerbaijani writer / Research problems of the Azerbaijan national music. A collection of scientific articles. Third edition. Baku, Elm, 1999, p. 10-35. (in Russian).
19. **Bakhman B.** Central Asian Sources on the homeland of bow instruments // Music of Asia and Africa peoples, edition 2. Moscow, Sov. Comp., 1973, p. 349-373. (in Russian).
20. **Bayevski S.** Medieval dictionaries (farhangs) - sources on the history of Iranian culture / Essays on the history and culture of medieval Iran. Moscow, 1984, p. 192-239. (in Russian).
21. **Baymuhamedova N.** Alisher Navoi about music / History and Modernism. Problems of musical culture of the peoples of Uzbekistan, Turkmenistan and Tajikistan. M, Muzyka, 1972, p. 376-386. (in Russian).
22. **Bayramova A.** The role of the museums in collecting, preserving, analyzing and campaigning of the materials of the Azerbaijani musical culture / The author’s abstract of the dissertation presented for receiving of PhD in the study of art. Baku, 2006, p.27. (in Russian).
23. **Bunyadov T.** Sounds coming from the centuries. Baku, Azerneshr, 1993, 264 p. (in Azeri).
24. **Chelebi F.** Regs Destgahi – multi-component serial composition of instrumental dance tunes // Issues of the instrumental studies, 3rd Edition, St. Petersburg, 1997. p.62-67 (in Russian).
25. **Dagli A.** Ozan-Garaveli. Book I. Baku, MBM, 2006, 191 p. (in Azeri).
26. **Darwishi M.-R.** Encyclopedia of musical instruments in Iran. Vol. 1, 2, Tehran, Mahur Institute of Culture and Art, 2001-2003.
27. **d`Erlanger R.** Arabic music, t.1, book 1 and 2. Paris, 1930, 166. p. (in French).
28. **Düring J.** Traditional Azerbaijani music and research of mughams. Baden Baden, 1988, 220 p. (in French).
29. **Efendi R.** Decorative and applied arts of Azerbaijan (middle ages). Baku, Ishig, 1976, 190 p. (in Azeri).
30. **Eldarova A.** Art of Azerbaijani ashigs. Baku, Elm, 1996, 166 p. (in Azeri).
31. **Encyclopedia of Azerbaijani mugham.** Chairman of the editorial board, editor- in -chief M. Aliyeva. Heydar Aliyev Foundation, 2009, 215 p. (in Azeri).
32. **Farmer H.G.** Studies in oriental musical instruments, v. 1. London, 1931, 205 p.
33. **Farmer H.G.** Islam. Musikgeschichte in Bidern. Bd. 3, Ifg. 2. Leipzig, 1966, p. 81.
34. **Gafarov S.** On the question of the evolution of Azeri (Turkic) ney / nay. Baku, Sada, 2012, 120 p. (in Russian).
35. **Gasimli M.** Ozan-Ashig arts. Baku, Ugur, 2007, 308 p. (in Azeri).

36. **Guliyev I.** Maestro wrote so ... Baku, SBS, 2008, 391 p. (in Azeri).
37. **Guliyev M.** Appearance, formation of the Azerbaijani musical instruments and their role in the ensembles. Baku, Maarif, 1997, 222 p. (in Azeri).
38. **Guliyev O.** Orchestra of the Azerbaijani folk instruments. Baku, Ishig, 1980, 84 p. (in Azeri).
39. **Hajibeyli U.** Selected works, Vol. 2. Baku, Sharq-Garb, 2005, 453 p. (in Azeri).
40. **Hajibeyli U.** On the music of Azerbaijani Turks. Baku, Adiloglu, 2005, 74 p. (in Azeri).
41. **Hakimov M.** Azerbaijani saz // Dege Gorgud, 2003 / I, p. 17-30 (in Azeri).
42. **History of Azerbaijani music**, vol.I (from the old times till XX century). The project manager and scientific editor Z. Safarova, Baku, East-West, 2012, 591 p. (in Azeri).
43. **Huseyni A.** Great-grandfather of the orchestra // "Lit. and Art " paper, 1976, 7 August. (in Azeri).
44. **Huseynli B., Kerimova T.** Ali Kerimov. Moscow, 1984, 48 p. (in Russian).
45. **Imamverdiyev I.** Special peculiarities of Azerbaijani ashig`s arts (over the Western region). Baku, Shirvanneshr, 2004, 137 p. (in Azeri).
46. **Imrani R.** History of the Azerbaijani music (from the ancient periods to BC), v.I. Baku, 1999, 148 p. (in Azeri).
47. **Isazade A. Mamedov N.** Folk songs and dance tunes (over Astara-Lankaran zone). Baku, Elm, 1975, 100 p. (in Azeri).
48. **Kazimova L.** Musical Instruments medieval East // Yol, 2002, No. 6, c. 42-53. (in Russian).
49. **Kerimov K.** Azerbaijani miniatures. Baku, Ishig, 1980.
50. **Kerimov L.** On some musical terms of the Eastern peoples / Scientific Conference "Issues of the Azerbaijani musical culture of the past centuries". Theses of lecture. Baku, Elm, p. 9-10. (in Russian).
51. **Kerimov M.** Azerbaijani musical instruments. Baku, Yeni Nesl, 2003, 183 p.
52. **Kerim M.** Azerbaijani musical instruments, 2nd edition (with additions and revisions). Baku, Indigo, 2010, .193 p. (in Azeri).
53. **Khaligi R.** Adventures of the Iranian music. Tehran, 1333/1956. (in Persian).
54. **Khalilov N.** From gobuz to saz, from ozan to ashig // Dede Gorgud, 2002 / III, p. 83-104. (in Azeri).
55. **Mamedov A.** Our stringed musical instruments. Baku, Nafta-Press, 2001, 72 p. (in Azeri).
56. **Mamedov T.** Azerbaijani ashig creative works. Baku, Publ. House Apostle, 2011, 647 p. (in Azeri).

57. **Maragali A.** Musical instruments and their types (translated from Persian by M.Musaddig) // Gobustan, 1977, № 1, p. 74-79 (in Azeri).
58. **Mirek A.** ... and concertina sounds. Moscow, Sov. Comp., 1979. 176 p. (in Russian).
59. **Mirzayev Z.** Azerbaijani garmon. Baku, Adiloghlu, 2005, 159 s. (in Azeri).
60. **Modr A.** Musical Instruments. Moscow, Muzgiz, 1959, 267 p. (in Russian).
61. **Musical encyclopedia.** In 6 volumes. Ch. ed. Y.Keldysh. Moscow, Sov. enycl., 1973-1982. (in Russian).
62. **Najafov I.** Ney and its manifestation in Azerbaijani national music / The author's abstract of the dissertation presented for receiving PhD in art history. Baku, 2008, 24 p. (in Azeri).
63. **Najafzadeh A.** Glossary of the Azerbaijani musical instruments. Baku, A Thousand and One Songs, 2004. 223 p.(in Azeri).
64. **Najafzadeh A.** Azerbaijani wind instruments (organologic and historical research) / The author's abstract of the dissertation presented for receiving PhD in art history. Baku, 2006, 26 p. (in Azeri).
65. **Najafzadeh A.** Idiophone Azerbaijani musical instruments (organologo-historical research). Baku, MBM, 2010, 279 p. (in Azeri).
66. **Namazov G.** Ashig art of Azerbaijan. Baku, Yazichi, 1984, p.192. (in Azeri).
67. **Ogel B.** An introduction to Turkish cultural history, vol. 8,9. Ankara, 1991 (in Turkish).
68. **Oleary A.** Description of travel to Muscow and from Muscow to Iran and back (translated by A..Lovyagin from German. St. Petersburg, 1906, 582 p. (in Russian).
69. **Oztuna Y.** The Great Encyclopedia of Turkish Music, vol. 1 & 2. Ankara, Ministry of Culture, 1990. (in Turkish).
70. **Pashayev S.** Studies on the Azerbaijani ashig creativity. Baku, Azerneshr, 2010, 260 p. (in Azeri).
71. **Rahmanly A.** Performing arts of garmon and his training in Azerbaijan. 2-nd ed. (with additions). Baku, MBM, 2014, 704 p. (in Azeri).
72. **Rahmetov A.** Azerbaijani folk instruments and their place in the orchestra. Baku, Ishig, 1980, 106 p. (in Azeri).
73. **Perpetuating the forgotten history of musical instruments.** Research of the national music. Compiled by M.Kerim. Baku, Mutarjhim, 2011, 207 p. (in Azeri).
74. **Riemann H.** Music Dictionary. Translated by. B. Jurgenson from German. Moscow-Leipzig, 1901-1904. (in Russian).

75. **Role of musical instruments in the Azerbaijani mughams and related traditional genres of the East** / Materials of the 3rd Inter. Symp. “Space of Mugham. Baku, 12-15 March, 2013, 244 p.

76. **Rustamov J.** Gobustan world. Baku, Azerneshr, 1994, p.176. (in Azeri).

77. **Safarova Z.** Azerbaijan musical science (XIII-XX centuries). Baku, Azerneshr, 2006, 541 p. (in Azeri).

78. **Salah M.** Al-ud in Arabic music / Music of the Asia and Africa peoples, issue 5. Moscow, Sov. Music, 1987, p.306. (in Russian).

79. **Semyonov A.A.** Dervish Ali’s treatise on Central Asian music (17th century). Tashkent, 1946. 84 p. (in Russian).

80. **Shabani A.** Introduction to Iranian music. Natinal music instruments. Shiraz, 1351/1972, 120 p. (in Persian).

81. **Shushinsky F.** Folk musicians of Azerbaijan. Baku, Yazichi, 1985, 480 p. (in Azeri).

82. **Vertkov K., Blagodatov G., Yazovitskaya E.** Atlas of musical Instruments of the peoples inhabiting the USSR. Moscow, Music, 1975, 399 p. (in Russian).

83. **Vyzgo T.** Musical Instruments of Central Asia. Historical essays. Moscow, Music, 1980, 191 p. (in Russian).

84. **Zohrabov R.** Azerbaijani professional music of oral traditions. Baku, Azerb. Encycl., 1996, 69 p. (in Russian).

85. **Zonis E.** Classical Persian Music. An introduction. Cambridge, Harvard Univer., 1973, 233 p.

Links to electronic resources

86. **Jani-zade T.** Sing tar! ... From the history of Azerbaijani musical instruments (in Russian). Informational portal “AzcoNews” URL: http://azcongress.ru/2008/10/01/poy_tar/ (Date of application 20.04.16)

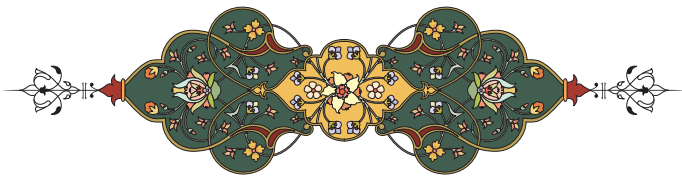
87. **Kazimova L.** Musical instruments in Darvish Ali’s treatise (XVII century) (in Russian). Museum of Musical Culture of Azerbaijan. URL: <http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tstez23.doc> (Date of application 29.04.16)

88. Wind instrument – duduki. Georgian folk music instruments (in Russian) URL <http://www.hangebi.ge/rus/duduki.html> (Date of application 29.04.16)

89. URL: <http://exciting-world.3dn.ru/publ/25-1-0-323> (Date accessed 01.05.16).

90. Guanzi (in Russian). Informational portal Russian.china.org.cn URL: <http://russian.china.org.cn/russian/275961.htm>. (Date of application. 29.04.16).

91. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/59545#> (Date of application 01.05.16).



Саадет Абдуллаева

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ОЧАРОВЫВАЮТ МИР



Автор выражает глубокую благодарность
Ульви Муталлим оглы Касимову
за оказанную помощь в издании книги

Научный редактор: Алла Байрамова
доктор философии по искусствоведению, доцент,
Заслуженный работник культуры Азербайджанской Республики

Абдуллаева С.А. Азербайджанские музыкальные инструменты очаровывают мир. Баку, «НУРЛАР» Издательско-Полиграфический Центр, 2016, 288 с.

В книге описываются музыкальные инструменты, распространенные с древнейших времен на территории Азербайджана и широко используемые ныне: струнные – тар, саз, кяманча, уд, канун; духовые – балабан, зурна, гармонь, ней, тутек; перепоночные – нагара, гавал и гоша-нагара. Даются сведения об их истории развития, ареалах распространения, этимологии, изготовлении и строении. Рассматриваются технические и художественно-выразительные возможности музыкальных инструментов, особенности их звучания. Приводятся имена известных исполнителей на национальных инструментах и произведения, написанные композиторами специально для этих инструментов.

Основной иллюстрированной базой книги послужила инструментальная коллекция Государственного музея Азербайджанской музыкальной культуры.

В художественном оформлении книги использованы миниатюры из «Хамсе» Низами Гянджеви, картины Шохрата Алекперова и узоры, созданные на основе «бута» – одного из символов Азербайджана.

СОДЕРЖАНИЕ

Музыкальные инструменты – достояние народа	198
Древние Азербайджанские музыкальные инструменты	201
Музыкальный инструмент мирового звучания	211
Саз – неотъемлемый инструмент Азербайджанских ашигов	219
Самый певучий среди инструментов	225
Чарующий слух музыкальный инструмент	230
Азербайджанский канун	236
Балабан – музыкальный инструмент тюркского мира	240
Глашатай радостей и побед народа	247
Азербайджанская гармонь	253
Пастушьи свирели звучат в оркестрах и ансамблях	259
Под ритмы нагары, гавала и гоша-нагары	266
Инструментальное исполнение мугамов в контексте преемственности традиций	274
Музыкальные инструменты и этнокультурные связи народов	280
Литература	283

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ – ДОСТОЯНИЕ НАРОДА

Музыкальные инструменты являются важными атрибутами цивилизации и указывают на уровень развития культуры. Предположительно, сначала они использовались как сигнальные орудия, связанные с трудовой деятельностью человека. Инструменты, выполняющие чисто музыкальные функции, появились намного позже. Естественно, вначале они были простыми. По мере развития мышления и повышения уровня культуры людей, музыкальные инструменты усложнялись: на струнных инструментах увеличивалось количество струн, натянутых на корпуса различной формы, и ладков на грифе; на стволах свистулек и дудок просверливались игровые отверстия, и на них надевался язычок или свистковое устройство; на круглые деревянные, глиняные или металлические корпуса ударных инструментов, различающихся размером, с одной или двух сторон натягивались перепонки, изготовленные из кожи животных, по которым били палочками, кистью или пальцами обеих рук. Среди самозвучащих инструментов, первоначально состоящих всего лишь из двух камней, появились различные колокольчики, погремушки и тарелки, сделанные из материалов растительного происхождения и из меди [57].

Возникновение новых музыкальных инструментов и их усовершенствование – результат развития мышления и эстетических вкусов народа. Этот многовековой процесс способствовал постепенному формированию стиля, музыкальных ладов и жанров народа.

Азербайджанский народ на протяжении многих веков создал прекрасные образцы музыки [1,7,20,42], верно служащие в повсеместной жизни, будь это в мирное время, или же при защите отчизны. И для их звучания создавались различные музыкальные инструменты [3,10,48,49-51,59,60], наиболее полно передающие содержание мелодии. Сначала они озвучивались отдельными исполнителями – любителями, а затем – профессионалами. По мере развития цивилизации, возникали различные музыкальные жанры и фольклорные коллективы, и для их музыкального сопровождения использовались струнные, духовые, перепоночные и самозвучающие инструменты.

Материально-культурные образцы, обнаруженные во время археологических раскопок на территории [1,3,13], населенной азербайджанцами, тру-

ды музыковедов средних веков [6,73,74], произведения классиков поэзии [3,60], образцы миниатюрной живописи [46], настенные росписи, дневниковые записи путешественников [3,65,75], музейные коллекции [3,22] свидетельствуют о том, что в Азербайджане любили сочинять, петь, слушать песни, мелодии и мугамы, танцевать в сопровождении различных музыкальных инструментов. Свидетельством тому является богатство фольклорной музыки и разнообразие музыкальных инструментов. В памятниках письменности средневекового Азербайджана находим названия 32 струнных, 23 духовых, 16 перепоночных и 17 самозвучащих инструментов [3].

Азербайджанские музыкальные инструменты, являясь национальным достоянием и важными носителями культуры народа, отличаются своеобразным внешним видом и звучанием. Основываясь на конструкции и звучании инструментов, можно судить о музыкальном мышлении народа, его эстетических вкусах, потому что каждый из них был создан в соответствии с социальной, культурной и духовной потребностями.

Традиционные музыкальные инструменты, объединяясь, составляют различные музыкальные группы. Ханенде, играющий на гавале, тарист и кяманчист, составляющие знаменитую мугамную “тройку” – сазанда, ашиги, играющие на сазе, ансамбли балабанистов и зурначей, а также группы нагаристов завоевали большую народную любовь.

Во всех уголках Азербайджана – на живописных равнинах и в величественных горах, городах и селах – слышны неповторимые голоса тара, саза, кяманчи, кануна, уда, нежные звуки балабана, звонкий голос зурны, душевные звуки гармони, тутека и нея. В северных и северо-западных районах Азербайджана используется дамбур, а в Нахчыване – ян-тутек и тулум, на котором музыканты играют часами.

Маститые исполнители прославились индивидуальной игрой на тех или иных инструментах. И таких исполнителей в Азербайджане было немало.

Исполнители, в руках которых звучат народные музыкальные инструменты, входят в состав оркестров и ансамблей народных музыкальных инструментов [31, 68], которые подобно симфоническим оркестрам, наряду с народными мелодиями исполняют крупные произведения (концерты, сюиты) композиторов [32].

Азербайджанские музыкальные инструменты обогащают национальным колоритом звучание симфонических оркестров в операх и опереттах. Композиторами созданы концерты, сонаты, пьесы и другие музыкальные произведения для тара, кяманчи, саза, уда, кануна, гармони, балабана, нея, зурны, тутека, нагары и гавала.

Своей игрой на национальных инструментах прославились многие музыканты, которые удостоились высоких наград и почестей. Своим мастерством отличились и мастера-изготовители инструментов. Таких мастеров можно встретить во многих уголках Азербайджана.

Музыкальные инструменты и их исполнители – излюбленные сюжеты литературы и изобразительного искусства. Им посвящаются стихи, они часто изображаются в живописи, графике, скульптуре и образцах прикладного искусства [5].

Из азербайджанской музыкальной культуры в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО включены мастерство изготовления и искусство игры на таре, азербайджанский мугам, исполняемый под аккомпанемент тара, кяманчи и гавала, искусство азербайджанских ашигов с сазом на руках, всенародный праздник Новруз, проводимый с участием исполнителей на различных музыкальных инструментах. В Списке нематериального культурного наследия также находится човкан – традиционная верховая игра на карабахских конях, сопровождаемая ансамблем зурначей.

В последние годы проведена большая работа по восстановлению забытых народных инструментов и включению их в состав ансамблей. Ряд инструментов уже возвращен к “жизни” [75]. Из восстановленных музыкальных инструментов более двадцати лет успешно действует ансамбль старинных азербайджанских музыкальных инструментов, созданный Меджнуном Керимом.

В настоящее время азербайджанские певцы – ханенде и инструменталисты часто выезжают за рубеж, достойно представляя богатую музыкальную культуру страны.

И немало случаев, когда зарубежные слушатели проявляют интерес к национальным музыкальным инструментам. Нередко сами становятся исполнителями на тех или иных инструментах. Например, американец Джеффри Вербок прекрасно играет мугамы на кяманче, таре и уде. Джеффри Уинборг – на кяманче, а профессор Лилльской консерватории Франции Марк Люпюйи – на уде. Большой интерес вызвали совместные выступления азербайджанских и зарубежных музыкантов. Все это свидетельствует о том, что музыкальные инструменты сближают культуру Западного и Восточного мира.

Разнообразные ансамбли и оркестры народных музыкальных инструментов действуют в наши дни повсюду – в средних и высших учебных заведениях и дворцах культуры. Пожалуй, не найдется ни одного коллек-

тива художественной самодеятельности, где бы ни играли на национальных инструментах.

Несомненны успехи и наших профессиональных исполнителей – инструменталистов. Лучшие из них представляют азербайджанское музыкальное искусство во многих странах мира. Азербайджанский народ по праву восхищается и гордится ими.

В наше время восстановление, усовершенствование музыкальных инструментов, их изучение и обучение игре на них в средних и высших музыкальных учебных заведениях – один из насущных вопросов, стоящих перед этномузыковедами, органологами, педагогами Азербайджана и изготовителями инструментов.

Музыкальные инструменты передают думы и чаяния народа, его вкус и чувство прекрасного, являются важными показателями духовного самосознания нации.

ДРЕВНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

К югу и юго-западу от Баку на расстоянии 60 км, на территории Гобустанского национального историко-художественного заповедника, включенного в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, у северо-восточного подножья горы Джингирдаг находится естественный литофон – *гавалдаш* (“камень – бубен”), стоящий на двух каменных опорах. При ударе по нему небольшими камнями извлекаются звуки, напоминающие металлический звон. В зависимости от участка глыбы, по которому наносятся удары, получают, по крайней мере, три разновысотных звука. По мнению известного археолога и этнографа Исхага Джафарзаде (1895-1982), этот камень служил музыкальным инструментом. Такой же камень обнаружен на нижней террасе Беюкдаша [71], в 7 км к юго-западу от Джингирдага. Под ритмы, сыгранные на камнях – бубнах, древними племенами исполнялись ритуальные танцы. Танцевальные сцены изображены на знаменитых гобустанских наскальных рисунках, которые археологи относят к периоду от мезолита – эпохи каменного века (10-7 тысяч лет до н.э.) до средневековья.

На одном из рисунков керамической посуды, обнаруженной в древнем азербайджанском городище Джигамыш, которой приблизительно

восемь тысяч лет [33], изображен человек со струнным инструментом в руках, окруженный музыкантами, танцорами и аплодирующими ему зрителями. А на другом рисунке – певец, держащий руку за ухом (типичная поза для ханенде), и музыканты, играющие на инструментах – *чанг*, *шах-нефир*, *гоша-нагара* и *тебил*.

На бронзовой чаше (IV в. до н.э.), найденной в другом азербайджанском городище – Зивие, изображен жрец мугов – огнепоклонников, играющий на струнном инструменте, похожем на *саз*.

В Гедабейском районе на склоне горы у села Бёюк Карамурад расположена крепость Зенггала, где, по преданию, звоном *зенга* (колокола) оповещали о приближении врага.

При археологических раскопках в окрестности селения Шатырлар около города Барды был обнаружен обломок керамической посуды, изготовленной в IV-III вв. до н.э., с изображением женщины, играющей на *чанге*.

В краеведческом музее города Агстафы хранится свистулька – *бурбуг* из местечка Гюмбез, относящаяся к IV в. до н.э. Она представляет собой заостренный книзу миниатюрный глиняный кувшин. Такие же бурбуги в форме птиц были обнаружены на территории Габалинского, Исмаиллинского и Губинского районов Азербайджана (эпоха бронзы), в Баку – у крепостной стены Ичери-шехер (XII-XIII вв.) [3].

На серебряном кольце из местечка Гаратепе Уджарского района Азербайджана выгравирована фигура человека, играющего на духовом инструменте *балабан*. Возраст кольца свыше двух тысячелетий [24]. В ходе раскопок в Габалинском районе были обнаружены медный колокол и шаровидный *гумров* (погремушка) из глины с тремя круглыми камешками внутри [3].

При раскопках вблизи города Мингячевира, в Гедабекском районе и в селе Доланлар Ходжавендского района найдены бронзовые подвески с погремушками-бубенчиками (*зынгыров*) (конец II – начало I тыс. до н.э.) [1].

В местности Еддитепе Физулинского района, в двух каменных могильниках V века обнаружены *синджи*, состоящие из пары круглых медных тарелок [24].

В Масаллинском районе найдены древние ударные инструменты (находятся в музее с. Хишкедере), один из которых – *тебиль*, представляет собой выдолбленный изнутри дубовый пень с небольшим отверстием сбоку. Звуки извлекаются ударами палочек по цельному верхнему срезу пня. Другой инструмент имеет деревянный корпус грушевидной формы, на который натянута кожа. Третий инструмент – *синдж* – представляет

собой выпуклый бронзовый диск, и для удержания на руке он снабжен закрепленной в центре веревкой [43].

На серебряной посуде относящейся к III-VII вв. и хранящейся в Эрмитаже (Санкт-Петербург), выгравированы изображения танцовщиц, одна из которых держит платок, а другая - *шах-шах* (кастаньеты).

В песнях героического тюркского эпоса “Китаби-Деде Горгуд” (“Книга Праотца Горгуда” или “Книга моего деда Коркуда”), сюжет которых относится к VI-VII вв., встречаются такие названия музыкальных инструментов, как *гопуз* (струнный), *зурна*, *бору*, *дудук* (духовые), *нагара*, *давул*, *кус*, *тебил-баз* (мембранные) [16, 44].

Ценными источниками для изучения музыкальных инструментов, бытовавших в средние века в Азербайджане, служат произведения классических поэтов. Это Гатран Тебризи (1012-1081), Хагани Ширвани (1126-1199), Низами Гянджеви (1141-1209), Ахвади Марагаи (1274-1338), Ассар Тебризи (1325-1390), Гази Бурханеддин (1344-1398), Юсиф Маддах (XIV в.), Имадеддин Насими (1369-1417), Джаханшах Хагиги (1397-1467), Нематулла Кишвери (1445-1525), Хабиби (1470-1520), Шах Исмаил Хатаи (1487-1524), Мухаммед Физули (1494-1556), Абди бек Ширази (1515-1589), Мухаммед Аmani (1536-1610), Федаи Тебризи (XVI в.), Говси Тебризи (1568-1640), Рукнеддин Масуд Месихи (1579/80-1655/56), Саиб Тебризи (1601-1677) и другие. Также названия музыкальных инструментов, количество струн и игровых отверстий, описание формы корпуса, материала изготовления, составных частей и способов игры на них содержатся в поэме “Дастан-Ахмед Харамии” неизвестного автора (XIII в.), географическом труде “Аджаиб ад-дунья” (“Чудеса мира”, начало XIII в.), историческом труде “Тарих-и алем арай-и Аббаси” (“История украшателя мира Аббаса”, 1616) Искендер бека Мунши (1560-1634).

Рукопись трактата “Китабул-адвар” (“Книга о кругах”, 1333-1334 гг., Бодлеанская библиотека, Оксфорд) выдающегося азербайджанского музыковеда Сафиаддина Урмави (1217-1294) включает изображение *уда* с пятью двойными струнами и 7 ладками на короткой шейке. В его другом трактате “Рисалейи-Шарафийа” (“Книга о благородствах”) *уд* отнесен к наиболее совершенным инструментам. В рукописи “Китабул адвара” (Каирская национальная библиотека) приведен рисунок *чанга* с 34 струнами. Среди горизонтально лежащих инструментов типа цитровых Сафиаддин Урмави выделяет *канун* с трапециевидной и *нузхат* - с прямоугольной формой корпуса. Современники утверждают, что он сконструировал два инструмента – *нузха* (ал-нузха) и *мугни* (ал-муганни) [73].

В трудах азербайджанского музыковеда, композитора, поэта, певца и музыканта Абдулгадира Марагаи (1353-1435) рассматриваются формы и виды музыкального сопровождения, способы настройки и извлечения звука, приемы и техника исполнения [6,73]. Музыкальным инструментам (их около 40) он посвятил главы своих трактатов “Магасидул-альхан” (“Назначение мелодий”) и “Фаваид-и ашара” (“Десять польз”). Абдулгадир Марагаи описывает также музыкальные инструменты, изобретенные им самим. Так, *чини сазы касат* состоял из 76 фарфоровых чаш различного размера, расположенных в 3 ряда, в порядке уменьшения их размера. Чаши заполнялись водой, при ударе по ним издавались разновысотные звуки. Инструмент *сазы алвах*, внешне напоминающий современный ксилофон, состоял из 46 медных пластинок, расположенных в 3 ряда: в первом ряду 10, во втором и в третьем по 18 штук. Как отмечает Абдулгадир Марагаи, инструмент *кануни-мурассеи мудаваар* упоминался в трудах предшествующих музыковедов, но в его время был уже забыт. Для его возрождения он использовал выдолбленный ствол дерева, на открытую сторону которого натянул 36 струн. При вращении корпуса с помощью двух затягивающихся веревок, прикрепленных к инструменту, плектром прикасались к струнам и извлекали звуки.

В трактате Абдулмомина Сафиаддина “Бехджатул-рух” (“Радость души”, XVII в.) описываются конструктивные особенности *аргануна*, *барбата*, *кануна*, *кяманчи* и *танбура*. В разделе, образно объясняющем в стихах мелодические круги, приводятся названия *чанга* и *чагане*.

В “Руководстве по восточной музыке”, дошедшем до нас в списке XVIII столетия, характеризуются *канун*, *чанг*, *арган*, *кяманча*, *ней*. Обстоятельно описываются *танбур*, имеющий 5 струн и 29 ладков с их названиями, а также *ней* и его разновидности (*батдал*, *давуд*, *шах-мансур*, *болахенк*, *муста-хасан*, *хафти-бенд*, *сюпюрде*).

В пятом разделе трактата “Адвар” (“Круги”, XVIII век) анонимного азербайджанского автора рассматриваются настройки *уда*, *чанга* и *ная* [18].

Сведения о музыкальной жизни горожан, в том числе музыкальных инструментах, оставили в своих записках венецианские путешественники и дипломаты Катерино Зено и Иосафат Барбаро, посетившие Азербайджан в 1471-1473 и 1474-1478 годах соответственно, итальянский путешественник Петро Делла Вале (1617), русский купец Федор Котов (1623-1624), немецкий ученый и путешественник Адам Олеарий (1636-1638), турецкий путешественник Эвлия Челеби (1647, 1655-1656), голландский ремесленник и путешественник Ян Стрэйс (1672), немецкий натуралист, врач и

путешественник Энгельберт Кемпфер (1683, 1684), голландский художник и археолог Корнелий де Бруин (1703), дипломат Артемий Вольтинский (1716), французский писатель Александр Дюма, отец (1858-1859) [3].

На страницах манускриптов, украшенных художниками тебризской школы, руководимой Султаном Мухаммедом (1470-1555), и других школ имеется большое количество миниатюр со сценами музыкальной жизни. По ним можно судить о внешнем виде музыкального инструмента, отдельных его конструктивных особенностях, манере исполнения, составе ансамблей [5].

Опираясь на вышеуказанные источники, рассмотрим музыкальные инструменты, бытовавшие в средневековом Азербайджане.

Струнные инструменты (хордофоны)

Хотя в печати [82] высказывалась мысль об изобретении **тара** выдающимся музыковедом, философом и ученым-энциклопедистом Абу Насром аль-Фараби (873-950; родом из Туркестана), этот инструмент получил широкое распространение только в Азербайджане и Иране. Предполагается, что тар в Иране появился в период династии Каджаров в результате эволюции в XVII-XVIII вв. других иранских инструментов [39,78], или же миграции в конце XVIII в. с Кавказа [38]. Но о существовании тара в XI, XII, XIV, XVI-XIX вв. свидетельствуют стихи Баба Таира Урьяна, Фаррух Систани, Гатрана Тебризи, Хагани Ширвани, Ас-сара Тебризи, Мухаммеда Физули и Говси Тебризи, Рукнеддина Масуда Месихи, Саиба Тебризи, Касум бека Закир, Сеида Азима Ширвани.

Корпус **уда** имел грушевидную или округлую форму. На отогнутой назад головке располагались 10-11 колков, соответствующих количеству струн.

Барбат был размером больше уда, имел семь шелковых струн, натянутых на колки.

Шахруд, схожий с удом, был длиннее его, имел десять струн; каждая длинная и расположенные рядом короткие струны были парными. На чертеже из Каирского списка “Китаб ал-Мусиги” (Книги о музыке) аль-Фараби шахруд изображен в виде четырехугольного резонаторного ящика с большим числом натянутых струн [77].

Корпус многострунного (более 30) **чанга** представлял собой дугообразный и расширяющийся книзу резонатор. Верхняя часть его была резко изогнута. К нижней части резонатора прикреплялись основание и длинный штифт для упора инструмента во время игры в пол.

Нижняя половина корпуса **рубаба** закрывалась кожей, а верхняя – деревянной доской. Применялись разновидности рубаба с 3-6 шелковыми струнами. Иногда одна из струн заменялась серебряной.

Дутар, танбур и его разновидности (**сетар, чахартар, пянджтар, шештар**), имели небольшой грушевидный корпус и длинную шейку с ладками, на верхней части которой закреплялись колки.

Саз и донгар по сравнению с танбуром имели более удлиненный корпус.

Нижняя часть корпуса **руда** была округлой и покрыта кожаной мембраной, а его верхняя часть удлинена и слегка расширена в средней части. Корпус, плавно ссужаясь, переходил в длинную шейку. Головка была крючкообразно загнута. Звуки на четырех жильных или шелковых струнах извлекались при помощи плектра.

Арганун соединял особенности рубаба, барбата, чанга и танбура.

Корпус **кануна** имел форму четырехугольника. На него натягивалось восемь тройных (треххорных) струн, которые настраивались в зависимости от мелодий.

На прямоугольный корпус **нузхи** закреплялась тонкая деревянная дека, по всей ее длине натягивались 27 парных струн. Между ними, на левой и правой частях корпуса располагались одинарные струны разной длины. Общее количество струн доходило до 108. При игре на нузхе, как и на кануне, пользовались пальцами обеих рук.

Мугни объединял в себе конструкцию рубаба и нузхи. Шесть колков располагались на верхней левой части шейки, а три - на ее нижней правой стороне. Над широкой декой и грифом натягивалось 39 струн.

Изобретенная Рзаадином Ширвани **шешхана** имела отогнутую назад головку. Её гриф по сравнению с удом был длиннее, верхняя часть корпуса обтягивалась рыбьим пузырем.

Шештай имел большой грушевидный корпус и существовал в трех разновидностях, различающихся между собой по длине грифа и наличию коротких резонирующих струн в верхней части деки.

Озан по сравнению с другими струнными инструментами имел более удлиненный корпус, две трети которого покрывались кожей. Иногда привязывалась и короткая, бурдонирующая струна.

Двухструнный **дамбур** имел удлиненный совкообразный корпус, заканчивающийся книзу трех - или четырехзубцем.

Семиструнный **чогур** с грушевидным усеченным книзу корпусом и длинной шейкой имел головку наподобие тара.

Чехесдех с 8 или 9 струнами отличался большим, слегка удлиненным корпусом.

Музыкальный инструмент типа цимбал, имеющий кожаную деку и 24 струны, также назывался **чанг**.

Сантур по форме корпуса представлял собой трапециевидный ящик. 96 металлических струн, проходя над декой, одним концом прикреплялись к штифтам, а другим – к металлическим колкам. Треххорные струны опирались на перемещающиеся подставки. Играли на нем палочками с загнутыми концами.

Кяманча состояла из относительно небольшого корпуса, круглой шейки, более удлиненной по сравнению с современной, и фигурной ножки, служащей в качестве подставки. Для двух струн инструмента использовали волосы конского хвоста или шелковые нити. Позднее количество струн достигло четырех.

Смычковый инструмент **чагане** с 4 струнами имел крупный грушевидный корпус, деревянную деку и длинный наконечник, который упирался в пол во время игры.

Другой трехструнный смычковый инструмент **чаганаг** имел длинную шейку и круглый корпус.

Духовые инструменты (аэрофоны)

Ней представлял собой длинную трубку небольшого диаметра. Размер миниатюры не позволял художникам показать игровые отверстия на стволе, но по положению пальцев можно предположить, что их было несколько, и располагались они в нижней части инструмента.

Най изготовлялся обычно из тростника, но профессионалы употребляли его деревянные разновидности – белый и черный най. Белый най (*найи-сефид*) – прямая полая трубка длиной 75-80 см, имел 8 отверстий на лицевой и 1 на тыльной сторонах. Черный най (*найи-сиях*) или *мизмар* был более совершенным. Длина его составляла половину длины белого ная. В ствол с 7 игровыми отверстиями вставлялся тростниковый пищик. Инструмент снабжался круглой пластинкой для опоры губ.

Зурна (сурна) была еще короче по сравнению с белым и черным наем, поэтому из нее извлекались очень высокие звуки. По размеру она превосходила современные виды, имела 7 игровых отверстий и широкий раструб.

Мягко и нежно звучащие **нейче-балабан** и **тутек**, в отличие от зурны, представляли собой прямые трубки.

Мусигар – многоствольная флейта, состоящая из трубок (до 20) разной длины, скрепленных между собой в возрастающем порядке – от самой короткой трубки до самой длинной. Во время игры инструмент располагался вертикально, открытыми концами трубок вверх и удерживался одной рукой за нижний конец, а другой – за узкую часть. Открытые концы трубок соприкасались с губами исполнителя.

Латунные трубки **аргана** располагались рядами, а выше них закреплялись длинные трубки с низким звучанием. За трубками находился мех для вдувания воздуха. На мех давили левой рукой, пальцами же правой руки нажимали большие кнопки, расположенные у трубок, при этом открывался доступ для воздуха, и тем самым получались звуки различной высоты.

Каранай имел вид прямой трубки, а **гавдум** (согнутая труба) – дугообразно изогнутого в двух местах раструба с 4-7 кольцеобразными утолщениями. Их наличие свидетельствует о том, что стволы инструментов были составными. Каранай и гавдум не имели игровых отверстий. Инструмент удерживался одним или чаще двумя руками раструбом вверх, а губы соприкасались с мундштуком.

Бронзовый **нефир** был вдвое короче караная. На нем можно было извлекать всего три звука. Более длинные нефиры назывались **бору**, а согнутая рогом труба – **шах-нефиром**.

Другой сигнальный мундштучный **буг** изготовлялся обычно из обожженной глины.

Шейпур представлял собой прямую медную трубу с расширенным концом в виде воронки.

Найи-хик (бурдючный, меховой най) представлял собой бурдюк, на который закреплялись две трубки с пищиками, имеющими надрезные язычки. Во время игры в мех нагнетался воздух. Сейчас этот инструмент называется **тулум**.

Перепоночные инструменты (мембранофоны)

Деф имел вид круглой деревянной обечайки, на одну сторону которой натягивалась кожа. Вокруг ободка на равном расстоянии друг от друга вставляли пять пар небольших круглых металлических пластиночек. По мембране били пальцами обеих рук.

На ободке **даиры** закреплялись небольшие колечки, а на **гавале** – бубенчики. На **мазхаре** кольца и бубенчики отсутствовали.

Корпус **нагары**, изготовленного из дерева, имел форму цилиндра. Для мембраны использовалась козья шкура. Большая нагара называлась **давул**.

Дохул представлял собой широкую деревянную обечайку цилиндрической формы, на которую с двух сторон натягивалась кожа. Высота дохула превышала его диаметр. Во время игры ремень, прикрепленный двумя концами к корпусу инструмента, перекидывался через плечо, и звук извлекался ударами двух деревянных палочек по мембранам. Одна из палочек имела закругленный конец.

Тебил имел форму цилиндра и изготовлялся из меди или бронзы. На открытую сторону его натягивали волчью шкуру. Играли на нем двумя палочками.

Тебил-баз или **теблак-баз** имел относительно небольшой чашеобразный корпус, на открытую сторону которого натягивалась кожа. Инструмент закреплялся к седлу коня с правой стороны. По сигналу тебил-база на охоте выпускали соколов.

Думбек изготовлялся из обожженной гончарной глины, железа и дерева в форме продолговатых больших горшков с открытыми нижними концами. При игре его держали подмышкой и били руками по кожаной деке.

Думбул представлял собой продолговатый бочонок с ручкой.

Кус или **кёс** изготовлялся из меди и был похож на европейскую литавру. Для получения более умеренного звука он обтягивался сеткой из ремней. По мембране били двумя палочками с обмотанными материей концами.

Внешне и по материалу изготовления с кусом была сходна **гоша-нагара** с двумя корпусами, но они были значительно меньшего размера. Оба корпуса прочно соединялись между собой.

По мембране **джифти-кёса** (парный кёс) били палочками с загнутыми концами.

Корпус **табиры** сужался в средней части. Во время игры ее держали подмышкой и били по мембране, вместо палочки, ремнем.

Самозвучащие инструменты (идиофоны)

Зенг – колокольчик величиной с кулак, изготовлялся из меди, бронзы и других металлов в виде усеченного конуса; на его внутреннюю часть закреплялся язычок. Небольшие его разновидности назывались **зынгыров** и **черес**, а большие – **чан** и **дерай**.

Халхал представлял собой золотой или серебряный браслет, к наружной стороне которого прикреплялись бубенчики.

Гумров или **гыро** – бубенчик, представлял собой небольшой латунный полый шарик, внутри которого находились два-три круглых камешка или свинцовые дробинки.

Синдж – две медные тарелочки с рукоятками, надевавшимися на большой и средний пальцы, а *зил* – миниатюрная разновидность кастаньет.

Лаггути состоял из двух отдельных плоских брусков прямоугольной формы, отличающихся размерами. На нём играли двумя палочками.

Гашигек – две ложки, связанные веревкой внутренними сторонами друг к другу, внутри которых находились мелкие кусочки металла.

Шах-шах состоял из двух выпуклых круглых деревянных чашечек, закрепленных веревкой к одному или обоим концам рукоятки.

Кяса – чаша с широкой верхней частью. Во время игры чаши заполнялись водой до разных уровней; ударяя по ним палочкой, получали разновысотные звуки.

Тешт представлял собой употребляемый в быту неглубокий таз из меди с широкой открытой стороной.

Сафайль – инструмент, состоящий из двух деревянных прутьев с закреплёнными на них с помощью железных петель двумя металлическими обручами, на которые были нанизаны железные кольца. Древки располагались внутри обруча.

Древко **камана** была согнуто в виде лука, на его тетиву нанизывались металлические пластинки, кольца и бубенчики.

Агыз-гопуз был выкован из железного прута в виде подковки с вытянутыми концами, между которыми протягивался стальной язычок.

Судя по миниатюрам, при сольном исполнении использовались саз, рубаб, чанг, ней, дохул и тебил-баз. Нередко барбат, чанг или же чанг, руд и рубаб звучали вместе. Существовали дуэты: арганун-чанг, чанг-деф (на руках певца-ханенде), уд-деф, танбур-деф, сетар-деф, руд-деф, ней-деф, каранай-гавдум. Ансамбли включали следующие инструменты: уд, руд, деф и гавал; уд, кяманча и деф; ней (два), деф (два) и даира; мусигар, деф, дохул и табира; мусигар, деф и гавал; мусигар, гавал и табира; каранай, гавдум, зурна и гоша-нагара.

Во время народных представлений в руках участников звучали гашигек, которые ударялись друг об друга, на поясе масгарачы (паяца) звенели зынгыров, гумров, а на ногах танцовщиц – халхалы [4].

Для воодушевления воинов и устрашения врагов в бою, а также в мирное время, играли на духовых (каранай, най, гавдум, шейпур, мизмар, зурна, мусигар, нефир), мембранных (кус, тебил, дохул, табире) и самозвучающих (синдж, черес, зенг, каман, дерай) инструментах.

Из 88 музыкальных инструментов, бытовавших в средневековом Азербайджане, до недавнего времени играли только на 17. Благодаря усилиям Меджнуна Керима, Аббасгулу Наджафзаде и Мамедали Мамедова по восстановлению утраченных музыкальных инструментов, часть из них (озан, гопуз, чанг, барбат, рубаб, ширванский танбур, руд, нузха, чагане, чогур, сантур, кёс, алвах, гавдум, арганун) возвращена в обиход. Изготовлены новые виды кяманчи, балабана, сантура, лаггути, реконструированы тар и кяманча, усовершенствованы чанг, балабан, зурна.

Кроме того, Гасым Гасымов создал новые инструменты *джура-уд*, *сина-уд*, *вел-уд*, *йек-тар*, *зил-саз*, *зульфар*, Мамедали Мамедов – *каман-карбахский*, *уд-мен*, *ай-улдуз*, *ирс*, *азербайджан*, *рамиш*, *севгилилер*, *электро-каманча*, Алиджавад Джавадов – *сюмсю-балабан*, *тюлек*, *ней-вари*, *зумзуме*, *зурна-балабан*, Фикрет Гулиев – *фитар*, Фамиль Гурбанов – *бас-каман*, Муса Якубов – *кяманчу* с парной шейкой, Ихтияр Сеидов – *ладонный ней*, *нахчыванский танбур*, Махмуд Салах – *шеш-каман*, *шерги-тар*, Адиль Халилов – *бута*.

Думается, не далек тот день, когда старинные азербайджанские музыкальные инструменты займут достойное место в составе ныне существующих оркестров и ансамблей народных инструментов. Присоединившись к традиционным инструментам, они будут способствовать более яркому и блистательному звучанию оркестров и ансамблей.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ МИРОВОГО ЗНАЧЕНИЯ

Тар – наиболее популярный среди азербайджанцев музыкальный инструмент. Его отличающаяся от других музыкальных инструментов форма сразу привлекает внимание.

Сочные и колоритные звуки, льющиеся из-под струн тара, ласкают слух, очаровывают слушателей. Это, безусловно, объясняется совершенством конструкции, наличием стальных и витых медных струн, передающих все нюансы народных мелодий, и, особенно, мугамов, наличием на

грифе инструмента пяти ладов, соответствующих строю мугамов, басовой струны, используемой исключительно во время их исполнения и другими особенностями инструмента. Широкий диапазон, яркое звучание, певучесть, своеобразные регистры, возможность исполнения многозвучных аккордов, виртуозных пассажей, достижение длительных динамических нарастаний и затуханий звука, колористических украшений, градации оттенков – все это позволяет использовать тар в качестве сольного, аккомпанирующего, ансамблевого и оркестрового инструмента. Но все же тар, в первую очередь, это признанный инструмент сольных мугамов, когда в полной мере проявляется мастерство исполнителя и технические возможности инструмента. На таре особенно ярко передаются чувство, настроение, мечты человека, полно раскрывается его душа.

Тар в переводе с фарси означает “струна”, “нить” [9,58]. Обычно это слово употреблялось для обозначения однотипных инструментов, отличающихся только числом струн, например, йектар, дутар, сетар, чартар, пянджтар, шештар, в которых изменяющийся первый слог означает числа - от одного до шести. Трудно объяснить причину выбора корня этих слов для названия многострунного инструмента, каким является тар. Скорее всего, название тара произошло от упрощения слова “гимтар” (гим – звук, тар/дар – дерево), означающего “звучащее дерево” [35]. Интересно, что в названии популярного в Центральной Азии многострунного (до 16) инструмента танбур за основу взято не число струн, а звучание (на древнегреческом языке “тан” означает сердце, а “бур” – терзать).

Только памирский рубаб считается близким тару конструктивно. По другой версии, тар – некий гибрид танбура и уда [86]. В более ранних источниках высказана версия, что тар возник из сетара или же гейчека [39,78], широко распространенных в Иране. Но этому выводу противоречат грушевидная форма корпуса сетара и наличие деревянной деки вместо кожаной. Двойной корпус также присущ гейчеку, но в отличие от тара он имеет короткую шейку и отогнутую назад головку. Кроме того, на гейчеке играют смычком. Учитывая эти особенности, не исключается миграция тара с Кавказа, а именно - из Азербайджана [2,38], где он стал наиболее популярен с XVIII века.

Исторически тар был широко распространен в относительно небольшом ареале, ограниченном Азербайджаном и Ираном. Он имел пять струн (две белые, две желтые, одна басовая), крупный и глубокий корпус, на длинной шейке навязывались 27-28 ладов. Из-за тяжести инструмента его во время игры держали на коленях или ниже груди.

В 70-е годы XIX века тар был реконструирован выдающимся исполнителем, уроженцем Карабаха Мирзой Садыгом Асад оглу (1846-1902), известным в народе как Садыгджан, потому что восхищенные его игрой слушатели не могли удержаться от восклицаний “джан!”, “Садыг джан!”. Вначале он увеличил число струн до 18, а затем ограничился 13 струнами – две треххорные снизу, парная и одинарная басовые в середине и две парные звонкие в верхней части грифа, на шейке же оставил 22 ладка. Во избежание искривления шейки она закреплялась на специальном выступе корпуса, а внутри выступа была установлена деревянная распорка. Кроме того, Садыгджан уменьшил толщину корпуса и выпрямил его боковые стороны, расширив тем самым верхнюю часть корпуса и увеличив силу звучания. Облегченный по весу инструмент уже можно было держать у груди. А это значительно увеличило исполнительские возможности тара [19].

Снискав популярность такой конструкцией тар, быстро распространился по всему Кавказу, Карской области Турции и Центральной Азии. Пятиструнный тар продолжал бытовать в Центральном и Южном Иране. На рубеже XX столетия иранский музыкант Гулам Хусейн Дарвиш (1873-1926) добавил к нему шестую струну [39]. Реконструированный тар, названный “азербайджанским таром” [2], наибольшее распространение получил в Азербайджане, начиная с последней четверти XIX в. В 1929 году для обеспечения более устойчивой настройки инструмента число струн было уменьшено до 11.

После широкой дискуссии в 30-х годах прошлого века по вопросу сохранения тара или отказа от него [30], гениальному азербайджанскому композитору Узеиру Гаджибейли удалось отстоять его в числе инструментов с равномерно-темперированным 12-тоновым строем [27] и тем самым обеспечить его включение в состав нотного, оперного и симфонического оркестров. Благодаря этому в средних специальных музыкальных учебных заведениях и консерватории стали открываться классы тара.

Составные элементы тара – корпус (*чанаг*), распорка (*ич гол*), приклад (*кун*), шейка (*гол*), головка (*кэллэ*), колки (*ашых*), порожки – ладки (*пэрдэ*), подставки (*хэрэк*) и струны (*сим*). Общая длина инструмента варьирует в пределах 830-890 мм.

Корпус тара, играющий роль резонатора, удлинённый и выпуклый с выемками по бокам, состоит из двух половин – большой и малой чаш. Как образно говорят мастера, большая и малая чаши играют соответственно как бы роль сердца и почки. Звук в сердце усиливается и, проходя через “пупок” (зона перехода от большой чаши к малой), фильтруется в почке.

Верх корпуса напоминает цифру 8. Корпус выдалбливается из цельного куска тутового дерева.

Шейка длинная, с верхней лицевой стороны плоская, а с нижней – округлая. Чтобы облегчить движение левой руки во время игры, шейка к верхнему концу постепенно сужается. Для изготовления шейки используется сердцевина орехового дерева.

Корпус и шейка прикрепляются к прикладу, имеющему коническую форму, изготовленному из тутового, абрикосового или орехового дерева.

Головка имеет вид узкой, глубокой и открытой с передней, верхней и нижней сторон коробки, с круглыми или фигурными (часто звездообразными) вырезами по бокам и краям. На нее с верхней стороны надеваются три больших (с круглой головкой) и три маленьких (с плоской головкой) колки, а с противоположной стороны – три больших. Они изготавливаются преимущественно из грушевого дерева. Такие колки хорошо “сидят” на головке.

Распорка из соснового дерева имеет квадратную форму. Один её конец упирается изнутри корпуса в его нижнюю часть, а другой конец – в конец шейки. Она не допускает искривления (*ченгел*) шейки вниз, вверх или в стороны.

На открытую сторону корпуса – деку (*уз*), играющую роль звукового резонатора, натягивается сердечная мембрана крупного рогатого скота (кроме буйвола), или же кожа грудной части сома.

На шейку, на определенных расстояниях друг от друга, поперек навязывается 22 ладка. Это число ладков соответствует объему звукоряда тара, охватывающего почти полторы октавы. Основной звукоряд образует 17-и ступенную гамму, характерную для азербайджанской музыки. Они изготавливаются из тонкой кишки барана, придающей инструменту нежное звучание. В последнее время кишку заменяют кеткутом или капроновой ниткой. От этого тар стал звучать немного грубее, но ладки стали более прочными.

В центре деки большой чаши размещается большая подставка (*беюк хэрэк*), в нижней части корпуса – нижняя подставка (*алт хэрэк*). На месте соединения головки с шейкой устанавливается порожек (*кичик хэрэк*), а на верхнем краю шейки, в ее средней части – небольшие дополнительные подставки (*хэрэкчик*). Их назначение (кроме нижней подставки) – удерживать струны над корпусом и грифом на определенной высоте и на расстоянии друг от друга.

Тар имеет 11 металлических струн различной толщины. Нижние тонкие парные белые (*аг*), желтые (*сары*) и басовые (*кёк/дэм*) струны счита-

ются основными, на них исполняется мелодия. Следующая, басовая (*бэм кёк*, тоновая) толстая струна красного цвета используется для обогащения звучания, аккордов. Выше басовых струн находятся две пары белых струн – *зэнг*, *джингэнэ* (звонкие, звенящие), которые почти в два раза короче. Они, как тоновая струна, во время игры к грифу не прижимаются, но играют роль резонанса, обеспечивая кадансы с определенной высотой и звучание при мугамных окончаниях, а также между фразами.

Основные струны (две белые и две желтые) и звонкие струны наматываются на большие колки, а басовые – на маленькие. Такой порядок закрепления струн помогает исполнителю при их настройке быстро найти колки, соответствующие тем или другим струнам.

Струны озвучиваются при помощи плектра (*мизраб*) в форме зубца. Он изготавливается из коры вишневого дерева, кости, бычьего рога, эбонита (прежде также использовались плектры из меди или золота).

Корпус, шейка, головка и колки часто украшаются своеобразными инкрустациями из перламутра и кости, иногда подкрашенной (раньше практиковали также инкрустацию серебром и золотом). Такие тары обычно называются “*сэдэfli тар*” (букв. перламутровый тар). Следует подчеркнуть, что причудливые узоры на лицевой стороне шейки инструмента, помимо эстетической, играют ещё и функциональную роль – указывают места расположения ладков на шейке.

Изготовленные азербайджанскими мастерами тары не раз демонстрировались в Турции, Иране, Индии, Франции, Голландии. Некоторые образцы их хранятся в ведущих музеях мира.

На таре играют сидя. При этом тар удерживается у верхней части груди в горизонтальном положении и слегка прижимается запястьем правой руки, а низ корпуса располагается немного ниже правого плеча исполнителя. Плектр держат большим и указательным пальцами правой руки и ударяют им по струнам посреди большой чаши корпуса. В это время тремя пальцами (указательным, средним и безымянным) левой руки прижимают струны в определенных местах к ладкам, извлекая звуки разной высоты, при этом большой палец охватывает шейку инструмента. Маститые исполнители при исполнении мугамов на участке шейки ближе к корпусу используют и мизинец. Инструмент при необходимости можно озвучивать также в технике пиццикато, цепляя струны пальцами левой руки.

При игре используются различные плектрные штрихи и приемы: удар плектром сверху, снизу, сверху и снизу или, наоборот, с большой скоростью сверху и снизу, постоянно сверху, снизу и сверху, движение

пальцев по струне, встряхивание инструмента, вибрация, глиссандо, игра у малой чаши или ближе к большой подставке.

Для акцентирования отдельных эпизодов музыкальных произведений и более красочной их передачи опытные музыканты используют также другие сложные плектрные штрихи (*рух/рухт, чакхар, чыртыг, элиф, гоша-мизраб, гюльриз, зэнги-шютюр* и др.) [11]. На таре существуют и другие приемы получения динамических оттенков: *хун или хум, хал мизраб, нарын мизраб* и др.

В зависимости от особенностей применения пальцев левой руки они именуется по-разному: *ади бармаг* (обычный палец), *сюрушдюрме бармаг* (скользящий палец), *дартма* (дёрганье), *лал бармаг* (немой палец) и др.

Парные белые, желтые струны и зэнги настраиваются в унисон на определенную высоту, т.е. имеют постоянный строй. Три басовые струны (*дэм* и тоновая), находящиеся между желтыми и звонкими (зэнг) струнами, имеют переменный строй, т.е. в зависимости от исполняемого мугама или ладовой основы произведения настраиваются на разную высоту. В этом случае каждая басовая струна в виде органного пункта или гармонического фона образует устой, характерный для мугама или его отделов.

Перед игрой тарист обязательно настраивает свой инструмент соответственно тональности исполняемого мугама. Вначале настраиваются парные белые и желтые, затем зэнги и, наконец, басовые струны.

Диапазон тара – от “до” до “соль” второй октавы, при сольном исполнении – до “ля бемоль”, “ля” второй октавы. Музыкальные партии для тара записываются в меццо-сопрановом ключе.

В Азербайджане и далеко за его пределами прославились имена замечательных таристов (*тарзен*) – виртуозов, таких как Мирза Садыг, Мешади Зейнал, Мешади Джамиль Амиров, Ширин Ахундов, Мирза Фарадж, Гурбан Пиримов, Мирза Мансур Мансуров, Ахмед Бакиханов, Бахрам Мансуров, Алиага Кулиев, Гаджи Мамедов, Ахсан Дадашев, Габиб Байрамов, Баба Салахов и другие. Их творческие традиции продолжает талантливая молодежь.

Тар как сольный и аккомпанирующий инструмент одним из первых был включен в состав расширенных ансамблей, созданных ещё в начале XIX века. Тар – неизменный “участник” ансамбля сазанде (*сазенде дестеси*), куда кроме тариста входят ханенде (певец с гавалом) и кьяманчист. Большой популярностью в XIX и первой половине XX века пользовались ансамбли сазанде Джаббара Горягдыюглу, Абдулбаги Зулалова, Ислама Абдуллаева, Сеида Шушинского, Зульфи Адыгезалова, Хана Шушинского и др. [82]. И в прошлом, и сегодня среди слушателей очень популярны

мугамные трио и ансамбли. Достаточно отметить ансамбль Алима Гасымова, искусством которого восхищаются во многих странах мира.

Тар служит главным инструментом в оркестрах и ансамблях азербайджанских народных инструментов. Велика роль тара на протяжении всего действия мугамных опер. Умело использовали его возможности азербайджанские композиторы в операх, балетах и музыкальных комедиях, выделяя для него в партитурах специальные партии.

Тар как солирующий инструмент первым на эстраду ввёл Гурбан Примов, а в исполнении Гаджи Мамедова впервые прозвучала музыка европейских классиков, а также вокальные произведения азербайджанских композиторов в сопровождении фортепиано. Рамиз Кулиев играл на таре вместе с эстрадно-симфоническим оркестром Российского радио и телевидения и Академическим оркестром русских народных инструментов в Москве.

Гаджи Ханмамедов впервые написал “Концерт” для тара с симфоническим оркестром, затем сочинил еще четыре концерта. Пять концертов написал Тофик Бакиханов, два – Яшар Халиов. Их начинание подхватили Закир Багиров, Нариман Мамедов, Рамиз Миришли, Фирангиз Бабаева, Назим Гулиев и Камал Ахмедов.

Огромный успех у слушателей вызвал первый “Концерт” для тара с оркестром народных инструментов, написанный Саидом Рустамовым. Затем три концерта для тара с оркестром написали Сулейман Алескеров и Адвия Рахметова. Такие же концерты сочинены Джангиром Джангировым, Мамедагой Умидовым и Яшарем Халиловым. Сулейман Алескеров для тара и оркестра народных инструментов написал “Даими харакат” (“Вечное движение”), Адвия Рахметова – “Хезин регс” (“Грустный танец”), Надир Азимов – “Хатира” (“Воспоминание”), Назим Гулиев – концерт “Нагшиджахан”.

Большой интерес представляют:

симфония “Азербайджан” для тара и симфонического оркестра Тофика Бакиханова;

“Сюита” Шафиги Ахундовой;

“Двойной концерт” для тара и скрипки с симфоническим оркестром Тофика Бакиханова;

“Карабахнамэ” для тара и камерного оркестра, “Ода”, элегия-воспоминание “Гурбансыз галан тарым” (“Мой тар, осиротевший без Гурбана”) для голоса, тара и струнного оркестра, “Сенин учун дарыхмышам, Шушам” (“Скучаю по тебе, моя Шуша”) для тара, ф-но и струнного оркестра Севды Ибрагимовой;

“Сагинаме” для тара, двух скрипок, альты и виолончели Эльдара Мансурова;

“Овшары”, “Карабах шикестеси” для голоса, тара, кяманчи и камерного оркестра, Душунджа” (“Дума”), “Гайтагы”, “Эйраты” для тара с камерным оркестром Азера Рзаева;

“Пьеса” для двух таров Мамеда Алекперова;

“Сонатина” для тара Фирангиз Бабаевой;

“Пьеса” Эльнары Дадашевой;

“Вариации” Рауфа Алиева;

“Пьеса” Назима Кулиева;

“Хумаюн” для тара и камерного оркестра Алии Мамедовой;

“Квартет” для двух таров и двух кяманчи Мамеда Джавадова;

“Танец дружбы” для двух таров и симфонического оркестра Яшара Иманова;

“Квинтет” для двух таров, двух кяманчи и ф-но Сардара Фараджева; два танца для тара и симфонического оркестра Лалы Джафаровой.

Заслуживают внимания:

“Скерцо” для тара и фортепиано Сулеймана Алескерова; “Лирический танец” Халила Джафарова;

“Марш патриотов” Агабаджи Рзаевой;

“Сборник пьес” Сардара Фараджева;

пьеса “Сени ким унудар” (“Кто тебя забудет”) посвященная Микаилу Мушфигу, “Гызлар булагы” (“Девичий родник”) Назима Гулиева;

композиция “Эл оглу, хау вер” (“Отзовись земляк”) для солиста, хора, тара, балабана и оркестра Тахира Акпера;

соло для тара “Баллада о Карабахе” Васифа Аллахвердиева;

танцы “Назназы-Каприччио”, “Тураджды” для тара, кяманчи, балабана, нагары и камерного оркестра, “Скерцо” для тара, кяманчи и камерного оркестра Джейхуна Аллахвердиева;

танцы для тара “Шыдыргы” и “Чылгын” Гамида Векилова;

“Соната” для тара и ф-но Камала Ахмедова;

“Песня без слова” Яшара Халилова;

фантазия “Алов” (“Пламя”) Адели Юсифовой;

“Соната”, “Концертная пьеса” Пики Ахундовой;

“Марш победы”, “Баллада” для тара и фортепиано Новруза Айдемирли.

Большое место отведено тару в “Первой фантазии” Узеира Гаджибейли, произведениях “Танец радости”, “Азербайджанская сюита” Саида

Рустамова, “Египетские картинки” Джангира Джангирова, “Шахназса-яги”, “Бахчакюрд”, “Сафикюрд”, “Гюлистан” Адила Герая, “Сонатина”, “Песнях без слов” Сулеймана Алескерова, “Лирический танец” Васифа Адыгезалова, “Чахаргях”, “Скерцо”, “Танец-токката” Гасана Рзаева, “Соната” Дадаша Дадашева.

Без тара азербайджанская народно-профессиональная музыка вряд ли достигла бы нынешнего высокого уровня. Именно через тар и тесно связанное с ним мугамное искусство мир открыл для себя сущность и специфику азербайджанской народной музыки во всем её богатстве.

Как известно, в средние века тар считался “царем” всех музыкальных инструментов. Этот же эпитет азербайджанцы уверенно применяют в наше время к своему тару. Тар, по праву, считается одним из национальных символов Азербайджана.

САЗ – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ИНСТРУМЕНТ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ АШИГОВ

Саз – один из любимых струнных плектрных музыкальных инструментов азербайджанского народа. Играют на сазе, прежде всего ашиги, продолжатели традиций их предшественников – озанов, напевавших под аккомпанемент гопуза [29].

Ввиду широкого распространения ашигского искусства у многих тюркоязычных и других народов саз является одним из немногих инструментов, известных под одним названием на огромной территории, охватывающей Кавказ, Иран, Афганистан, Сирию, Турцию и Балканы. В Турции этот инструмент также называют “баглама” [64].

В средние века слово “саз” в большинстве случаев использовалось для обозначения музыкальных инструментов в целом. Такой смысл сохраняется в наши дни в Турции [63]. Со временем этим словом стал обозначаться инструмент, на котором играют ашиги. Другое значение слова “саз” – исправный, находящийся в хорошем состоянии, т.е. “настроенный”, “отлаженный”.

Упоминание музыкального инструмента саза широко распространено в средневековой классической азербайджанской поэзии. В различных произведениях речь идет о звучании, строении и разновидностях саза.

Например, Хагани Ширвани говорит об однострунном сазе, Низами Гянджеви – упоминает о джуре-сазе. Шах Исмаил Хатаи в одном из своих стихотворений так воспеваает саз:

*Сегодня я не взял свой саз,
Ввысь полетит один мой глас.
Четыре важных дела есть для каждого из нас:
Наука, слово, пение и саз.*

Согласно многочисленным свидетельствам, первоначально сазы были небольшими. Они снабжались тремя струнами из конского волоса или шелковых нитей.

Появление новых форм ашигской поэзии и влияние мугамов требовало совершенствования технических и художественных возможностей саза. Это привело к увеличению корпуса, длины шейки, количества струн и ладков. Расширение звукоряда саза обеспечивало исполнение всех известных ашигских напевов и, соответственно, дальнейшее распространение инструмента.

Современные сазы различаются по размерам, числу струн и ладков. Инструменты большого размера (длиной до 1000-1100 мм) называются *тавар* или *бёюк саз*, средние (800-900 мм) – *орта саз*, а небольшие (540-700 мм) – *джуре* (малый), *голтуз* (подмышечный) саз. Число струн у тавара 8-11, среднего саза – 8-9, джуре – 4-5. Большие сазы используются ашигами, небольшие – в оркестрах и ансамблях, а также при обучении ашигами учеников. Раньше бытовали также сазы более крупного размера – *баш тавар* или *ана саз*, длиной до 1500 мм, с 12 струнами. В настоящее время ашиги называют термином *ана саз* 9- или 11-струнные инструменты.

В состав оркестров и ансамблей азербайджанских народных инструментов входит так называемый оркестровый саз (*оркестр сазы*), длиной до 800 мм, с 5-6 струнами и 17 ладками.

Части саза – это глубокий корпус (*чанаг*, *чёмчэ*, *гобул*, *гёвда*), длинная шейка (*гол*, *билэк*), приклад (*кюп*, *бэче*, *богаз*), дека (*синэ*, *дёш*, *гапаг*), головка (*кэллэ*) с колками (*ашых*, *гулаг*, *бургу*) и подставка (*хэрэк*).

Корпус изготавливается преимущественно из срезанного осенью и выдержанного 2-3 месяца тутового дерева; имеет длину 450-500 мм, ширину 300-450 мм и глубину 200-300 мм. В одних сазах нижний контур корпуса выглядит выпуклым (*гарпыз* – арбузообразный), а в других немного сплюснутым (*йемиши* – дынеобразный). В настоящее время большое

распространение получил так называемый *товузский саз* (названный по месту изготовления), по форме корпуса занимающий среднее положение между вышеназванными разновидностями.

Раньше, выдолбив пенек с внешней и внутренней сторон, придавали ему форму корпуса (именно таким был саз знаменитого ашига Алескера). Позже для лучшего звучания и облегчения изготовления корпус начали делать из деревянных клепок (*дилим, бугум, габырга, ярнаг*) длиной 420-450 мм. Количество клепок варьирует от 5 до 11, чаще всего – 9.

Шейка длиной 650-700 мм делается, как правило, из орехового дерева. Чтобы инструмент звучал хорошо, шейку иногда меняют, делают пустотелой. Такие сазы называются *хакебэнд*. Гриф шейки снимают, шейку выдалбливают, бросают туда несколько маленьких дробинок (*гырма*), после чего наклеивают гриф на прежнее место.

На головке длиной 120 мм, которая служит непосредственным продолжением шейки, в зависимости от числа струн просверливаются отверстия (*гёз*) для колков.

Приклад длиной 90-120 мм изготавливается из тутового, абрикосового или орехового дерева. К нему прикрепляются корпус и шейка.

Дека толщиной 3-4 мм выпиливается из тутовника или дуба и выравнивается. Чтобы средняя часть деки не оседала, ее обжигают на огне. Для лучшего и сильного звучания саза под струнами на деке проделывают пять-шесть небольших резонаторных отверстий (*сеслик*).

Колки изготавливаются из орехового, абрикосового, грушевого или букowego деревьев и надеваются на отверстия, проделанные в головной части саза на верхней и боковой сторонах шейки.

На расстоянии в четыре пальца (приблизительно 70-80 мм) от нижнего конца деки располагается нижняя подставка из абрикосового или грушевого дерева, а на шейке ближе к колкам – невысокая верхняя подставка из бычьих или буйволиных рогов.

На задней части корпуса для закрепления нижних концов струн размещается небольшая планка (*аяг, дараг*) из кости, металла или дерева. На шейку навязываются ладки (*нёрдэ*) из тонкой кишки барана (*кирши*). В настоящее время жильные ладки заменены капроновой нитью.

Большинство ашигских сазов прежде имело восемь ладков. С одиннадцатью ладками можно было сыграть все ашигские напевы. Теперь их число обычно составляет 16-17. Каждый из ладов, в свою очередь, имеет названия, передаваемые из поколения в поколения и характеризующие их положение на шейке, звуковой ряд саза, высоту звука и устных ашиг-

ских напевов (*баш пэрдэ, орта пэрдэ, шах пэрдэ, дивани пэрдэ, баяты пэрдэ, бэчэ пэрдэ* и др.) При этом у ашигов разных регионов названия ладков могут отличаться.

На ашигский саз натягивают 8-9 или 11 струн (*тел*), но в большинстве случаев применяются девятиструнные сазы. Струны имеют небольшую одинаковую толщину и изготавливаются из сплава, стали и серебра. В девятиструнном сазе верхние концы трех нижних и одной верхней струн наматываются на верхние колки, а трех средних и двух верхних струн – на боковые колки.

Играют на сазе плектром (*тэээнэ*) из коры черешни или вишневого дерева. Чтобы рука, удерживающая плектр, свободно двигалась, и исполнитель не уставал, саз удерживается на груди при помощи ремня (*гайыш, гайтан, аширма*), перекинутого через плечо и закрепленного к крючкам на прикладе к задней части корпуса.

Очень часто корпус, шейка, приклад, края деки и головка колков украшаются узорами, инкрустированными перламутром (*сырга-сэдэф*) или костью (*ширмайы*), имеющими определенные геометрические формы, известные под названиями “*чилик*”, “*айпара*”, “*дараг*”, “*дырнаг*”, “*ритик*”, “*пахлава*”, “*зенджирвари*”, “*бута*”, “*дама*” и “*джидабурну*”.

Саз обычно хранят в темном матерчатом чехле (*кёйнэк*), затягиваемом тонкой веревкой в верхнем конце.

Во время игры саз держат горизонтально, корпус прижимают к верхней части груди и поддерживают левой рукой и ремнем, перекинутым через плечо. Плектр, удерживаемый кончиками указательного и большого пальцев правой руки, ударяет по струнам, а пальцы левой руки (указательный, средний и безымянный), двигаясь вдоль шейки, прижимают струны к ладкам. Ашиг поет и аккомпанирует себе на сазе, стоя.

Струны объединяются в три группы: а) 3+2+3; б) 3+3+3 и в) 4+3+4, настроенные в унисон. Поэтому, обычно, инструмент именуют *уч телли саз* (трехструнный саз).

По регистру 3-4 нижние (*аяг, бармаг, элалты, данышан*) струны называются *зиллэр* (высокие), 2-3 средние – *бэмлэр* (низкие), а 3-4 верхние бурдонные – *дэмлэр, зутутан, орта зилляр*. Образующие органнй пункт бурдонные струны настраиваются в унисон и по высоте немного ниже по сравнению с высокими струнами. Всегда открытые средние – настроенные – струны по высоте звука самые низкие. Вместе с бурдонными они являются аккомпанирующими – настраиваются в унисон в отношении октавы или квинты-кварты. В отличие от верхних струн, высота их звучания меняется.

Существует семь видов настройки низких струн (*ана кёк, дилгэми, урфаны, аяг дивани* и др.) саза. Строй высоких и бурдонных струн во всех видах настройки постоянен – они настраиваются, соответственно, на “до” первой и “си бемоль” малой октавы. Строй низких струн изменяется в зависимости от ладово-гармонических особенностей исполняемого произведения. Они относительно верхних и бурдонных струн обычно настраиваются в интервале кварты-квинты, т.е. соответствуют ноте “фа” малой октавы. Это основная настройка (*ана кёк*) саза.

Ашиг, используя перенастраиваемые низкие струны, достигает большого разнообразия их созвучий с перенастраиваемыми бурдонными струнами. Кроме того, ашиги мастерски используют струны мелодической группы; прижимают пальцами к ладку только одну, две или три струны, и тем самым выделяют мелодическую линию тремолированием и ударами плектра сверху вниз или, наоборот, снизу вверх по группе струн. Таким образом, временами ашиги добиваются четырехголосных созвучий, достигая широкого спектра динамических оттенков. Часто используется штрих, получаемый бряцанием – ведения плектром по всем струнам сверху вниз и снизу вверх. Нередко удары плектром по всем струнам сверху вниз чередуются с ударами по определенной группе струн.

Во время выступления ашиги часто используют также пальцы левой руки для достижения нюансировки и определенных тембровых эффектов (*басма, сюртмэ, вурма* и др.). Во время игры применяют ещё и вибрацию (*титрэтмэ*), получаемую путем прижатия мелодических струн пальцем (указательным, средним или безымянным) к ладку и быстрым движением пальца вверх и вниз, щелчками (*чыртыг*) по деке, а также мягкими ударами пальцев по струнам – у грифа и подставки, над серединой деки, встряхиванием инструмента вниз и вверх над грудью несколько раз. Чередование верхнего и нижнего ударов плектром по струнам – основной приём игры на сазе.

В искусстве ашигов соединяются воедино ашигские напевы (число которых превышает 100), исполняемые исключительно на сазе, и песни, слагаемые в особой стихотворной форме (*гошма, гёзеллеме, мухаммес, диваны, теджнис* и др.) самим ашигом. Важное место в ашигском репертуаре занимают *дастаны* (героико-эпические сказания), *устаднаме* (песни-нравоучения), лирические и героические песни. Устраиваются *дейшиме* – состязания с участием двух, трех или четырех ашигов, которые предлагают друг другу загадки (*гыфылбэнд*) в стихах.

На сазе играют как соло, так и в составе ашигских ансамблей. Нередко инструментальные варианты напевов исполняются маститыми музы-

кантами, которые наиболее ярко и тонко передают всю красоту ашигского мелоса.

Следует подчеркнуть, что ашигское искусство наряду с мугамом является богатой и разносторонней ветвью азербайджанской народной музыки, основанной на старинных традициях, и издавна бытует в различных регионах Азербайджана. Отнюдь не случайно оно внесено в Репрезентативный список шедевров устного и нематериального наследия человечества ЮНЕСКО.

Саз, его происхождение и развитие, особенности строения и обучения игре – излюбленный объект исследований музыковедов и фольклористов, занимающихся вопросами взаимосвязей ашигской поэзии и музыки [12,41,52,62,66,79,83]. Этот инструмент считается символом тюркского мира, выражающим дух его народов. Слушая саз, нельзя не восхищаться его необычно нежным и звонким звучанием.

При исполнении ашигских напевов в сопровождении саза большое значение приобретают как внутренний мир, чувства и эмоциональное состояние исполнителя, так и его умение передать разнохарактерные по созвучию и ритму мелодии. Они всегда должны составлять единое целое. Только в этом случае сольное выступление ашига на сазе достигает уровня подлинного исполнительского мастерства.

Близкое знакомство с ашигским творчеством послужило великому Узеиру Гаджибейли стимулом к созданию “Ашигсаягы” для скрипки, виолончели и фортепиано. Ашигскими напевами музыкой также пронизаны следующие произведения:

пьеса “Ашигсаягы” для камерного оркестра и “Пятая симфония” Акшина Ализаде;

кантата “Ашиг Алы” Джангира Джангирова;

цикл “Пьес” на темы ашигских мелодий для саза, фортепиано и ударных инструментов Рашида Эфендиева;

песня-сценка “Ашиг Алы баба” для саза, солиста и детского хора Рашида Шафага;

поэма-эпос “Азербайджан” для солиста, саза, тара, кяманчи и оркестра Тахира Акбера;

вокальные циклы “Глас озанов” для голоса, саза, тара и уда Айдына Азимова;

гимн “Слава вашему мужеству” для саза и хора Эльнары Дадашевой, в которых саз используется как ведущий инструмент.

Художественные и технические возможности саза хорошо раскрываются в сюите “Ашигвари” для саза, певца и оркестра народных инстру-

ментов Сулеймана Алескерова. Джаваншир Кулиев сочинил “Сонату” для саза и альты, “Сонатину” для саза и квартета духовых инструментов и трио “Караван” для флейты, виолончели и саза.

В сюите “Азербайджан” (1-я часть) Саида Рустамова, “Египетских картинах” (3-я часть) Джангира Джангирова, “Праздничной сюите” (1-я часть) Гаджи Ханмамедова саз ведет основную мелодическую линию и, сочетаясь с духовыми инструментами (балабаном и тутеком), доставляет слушателям истинное наслаждение.

Звуки саза поднимают воинственный дух, украшают свадебные пиршества, бодрят, настраивают на веселье, духовно возвышают людей, передавая несравненную красоту азербайджанской народной музыки.

САМЫЙ ПЕВУЧИЙ СРЕДИ ИНСТРУМЕНТОВ

Старинный азербайджанский струнно-смычковый музыкальный инструмент **кяманча** обладает необыкновенно нежным, мягким и пленительным звучанием. Её звуки очаровывают, погружают слушателя в раздумья. Не случайно основоположник азербайджанской профессиональной музыки Узеир Гаджибейли считал кяманчу самым мелодичным из азербайджанских музыкальных инструментов [28].

Под названием кяманча этот инструмент известен на Кавказе, в Иране и Афганистане. В Египте аналогичный инструмент называется “каманга”, в Турции – “иклик”, в Центральной Азии – “гиджак”. Интересно отметить, что “кяманчой” в Турции называется другой смычковый инструмент, а в Центральной Азии – смычок, используемый для игры на гиджаке, или, как и в Азербайджане, он там называется “каманом”. Как видно, ареал кяманчи охватывает Малую Азию, Кавказ, Ближний Восток и Центральную Азию.

Название инструмента происходит от слова “кяман”, означающего лук (боевой и охотничий), окончание “ча” производно от “чал” (играй), указывая на то, что инструмент смычковый.

Исследователи считают, что смычковые инструменты зародились на основе щипковых инструментов. Для игры на них вместо пальцев или плектра использовался стержень, концы которого стягивались сухожилиями животных или конским волосом, подобно тетиве у лука [56]. Специ-

алисты склоняются к мнению о древнеиндийском или среднеазиатском происхождении смычковых инструментов [23].

Кяманча первоначально была однострунной, имела относительно небольшой корпус, длинную шейку и удлиненный наконечник. Корпус изготовлялся из тыквы, скорлупы кокосового ореха, или выдолбленного дерева, на открытую сторону которого натягивалась змеиная кожа. Средневековая литература свидетельствует об одновременном существовании кяманчи и гиджака, причем при сравнении предпочтение, обычно, отдавалось первой [53].

О распространении кяманчи в средних веках на территории Азербайджана мы узнаем из произведений классиков поэзии Хагани Ширвани, Низами Гянджеви, Мухаммеда Физули, Фадаи Тебризи, Рукнеддина Масуда Месихи, а также из книжных миниатюр азербайджанских художников Ага Мирека, Мир Сеида Али и других. По сведению выдающегося музыковеда Абдулгадира Марагаи, при изготовлении двух струн инструмента использовали волосы из конского хвоста или же шелковые нити, обеспечивающие лучшее звучание. На корпус натягивалась пленка из бычьего сердца. Струны обычно настраивались в кварту, но в зависимости от исполняемой мелодии использовались и другие настройки [53].

Немецкий натуралист, врач и путешественник Энгельберт Кемпфер среди струнно-смычковых инструментов в силу красивого тембра на первое место ставил кяманчу. По его описанию, кяманча имела три, иногда четыре струны, которые озвучивались посредством смычка из волос конского хвоста. Нижняя часть инструмента – железный наконечник длиной в полторы ладони ставился на землю. Круглый корпус кяманчи имел диаметр в ладонь и обтягивался кожаной мембраной, на которую ставился кожаный “мостик” (т.е. подставка).

До начала XX века в Азербайджане использовалась в основном трехструнная кяманча. Струны изготавливались из кишок барана или крупного рогатого скота. Хотя, судя по музейным коллекциям [3], в этот период были также кяманчи с четырьмя, пятью и даже шестью струнами. Имелись также инструменты, у которых с задней стороны, на плоский корпус натягивали кожу. Следует отметить, что в старинных экземплярах кяманчи длина наконечника почти в два раза больше, чем у нынешних [5].

Основные части современной кяманчи – корпус (*чанаг*), имеющий шаровидную, слегка заостренную к центру форму, круглая шейка (*гол*), фигурная головка (*келля*) с колками (*аших*) и прямой металлический стержень. Общая длина инструмента достигает 700- 800 мм.

Диаметр открытой части корпуса составляет 100-110 мм, диаметр окружности 180-220 мм, а глубина – доходит до 175 мм. Он изготавливается в основном из орехового дерева. На открытую часть корпуса (*уз, перде*) натягивается кожа грудной части крупного сома или бычий пузырь.

На деке ближе к шейке наискосок к струнам устанавливается подставка (*хэрэк*) из орехового дерева дугообразной формы длиной 50-60 мм и высотой 10-14 мм. Такое расположение подставки позволяет получить более сильное и качественное звучание, как в высоком, так и низком регистрах. Круглая шейка длиной до 450 мм и без ладков постепенно сужается книзу. Гриф изготавливается из роговой пластинки.

Для крепления шейки с корпусом в нижний конец шейки вбивается металлический стержень длиной, равной половине общей длины кяманчи, и проходящий сквозь корпус. В выступающий из корпуса конец стержня ввинчивается штырь – подпорка (*шши*) длиной 110-120 мм, слегка утончающийся книзу и заканчивающийся шаровидным утолщением. В верхней части шейка переходит в долбленную головку в виде коробки с фигурной верхушкой (*тадж*). С боковых сторон головки в проделанные отверстия вставляются колки из орехового дерева шаровидной или пирамидальной формы.

Кяманча имеет четыре стальные струны (*сим*), из которых низкие третья и четвертая обматываются медной и бронзовой нитью. В некоторых случаях вторая стальная струна для мягкого звучания заменяется на жильную. Струны упираются в подставку, расположенную на деке, и в костяной порожек в верхнем конце шейки. Одним концом они закручиваются на колки, а другим в виде петель надеваются на крючки металлической подставки, закрепленной в верхней стороне подпорки.

Звуки на инструменте извлекаются смычком (*каман*) длиной 550-590 мм, представляющим собой согнутую (ранее) или прямую трость (*чубук*) диаметром 10 мм, изготовленную из кизила. На концы смычка при помощи свободно прикрепленных металлических трубочек в виде гильз со скобами крепится ремешком прядь из 160-180 конских волос.

Исполнитель играет сидя и держит инструмент вертикально, уперев ножку в левое колено. Нижняя часть древка смычка слегка зажимается большим и указательным пальцами правой руки. Натяжение волос регулируется нажатием на ремешок среднего и безымянного пальцев, вставленных между древком и прядью волос. Как правило, смычок ведется над струнами на участке, соответствующем середине расстояния между нижним концом шейки и подставкой. Ведением смычка над струнами

ближе к шейке получаются очень мягкие звуки. Техника ведения смычка на кяманче отличается от игры на виолончели тем, что исполнитель вращает инструмент левой рукой к плоскости движения смычка.

Попытка снабдить кяманчу сурдиной не увенчалась успехом, и поэтому для смягчения звучания струн применяют плотно свернутую бумагу, материю или резину, которые располагают между декой и струнами ниже подставки. В игре участвуют четыре пальца левой руки. По окончании игры наконечник отвинчивают и вместе с инструментом кладут в футляр или чехол.

Нередко корпус (особенно его верхняя часть), шейка, головка и колки украшаются инкрустацией перламутром, костью, медной проволокой и золотой канителью.

Настройка струн инструмента – кварто-квинтовая. Но при сольном и вокально-инструментальном исполнении мугамов вторая, третья и четвертая струны настраиваются согласно ладовой основе исполняемого произведения, а первая остается неизменной.

Диапазон кяманчи – от “ля” малой октавы до “ля” третьей октавы. Низкий, хрипящий, матовый регистр получается на 4-й и 3-й струнах, средний (мягкий, ясный, бархатный) – на 2-й, а высокий (нежный и серебристо-звонкий) – на 1-й. Наиболее сильно звучащий средний регистр с ясным тембром – самый употребляемый.

Во время игры на кяманче обычно используются различные комбинации смычковых и пальцевых штрихов, чередование и взаимосвязь которых диктуются содержанием и эмоциональным строем произведения, выбранным исполнителем в соответствии с его мастерством и художественным вкусом.

Кяманча – самый “певучий” среди азербайджанских народных музыкальных инструментов. По мелизматике, гибкости, динамике, нюансировке кяманча не уступает даже тару, а в кантилене превосходит его. Не случайно многочисленные термины и эпитеты, отражающие различные динамические оттенки в азербайджанском народном исполнительстве, выработывались именно на кяманче.

Исполнительское искусство кяманчиста особенно ярко проявляется при сольном исполнении инструментальных мугамов (особенно “Шуштар”, “Шур” и “Баяты-Шираз”). Именно здесь используются все штрихи и пальцы, присущие кяманче, а также скрытое двухголосие и бурдонизирующие открытые струны. Особенно чувствуется близость её звучания к вокальной линии ханенде в ансамбле сазанде, когда кяманчист наряду

с ханенде сопровождает и тариста. Временами он как исполнитель на ведущем инструменте берет функцию тара или же начинает исполнять мелодию чуть позже тариста. В эпизодах кьяманчист часто применяет имитацию, т.е. если тарист подражает ханенде, то кьяманчист – таристу. В этом случае получается как бы трезвучная каноническая имитация. Недаром кьяманчу называют “*собеседником тара*”.

В фонотеке Закрытого Акционерного общества Азербайджанского Телевидения и Радио, Государственном музее Азербайджанской музыкальной культуры хранятся записи ритмического мугама “Мансурийе” в исполнении известного ханенде Джаббара Гарягдыоглу в сопровождении кьяманчи.

В репертуаре кьяманчи, кроме мугамов, большое место занимают инструментальные варианты народных песен, танцев и пьес.

Начиная со второй половины прошлого века, кьяманча как и тар, стала одним из ведущих инструментов в составе оркестров народных инструментов и различных ансамблей в качестве сольного или аккомпанирующего инструмента. Кьяманча звучит также на эстраде в сольном исполнении. Народный артист Азербайджана Габиль Алиев часто выступал под аккомпанемент балабана и гавала. Во многом именно благодаря этому замечательному исполнителю мир узнал не только красоту азербайджанской народной музыки, но и познакомился с необычайными возможностями инструмента.

Важную роль играет кьяманча и в развитии современной профессиональной музыки Азербайджана. В расчете на технические возможности инструмента азербайджанскими композиторами создано много произведений. Это концерты для кьяманчи с симфоническим оркестром Рамиза Миришли, Закира Багирова, Гаджи Ханмамедова, Тофика Бакиханова, Вугара Джамалзада, два концерта для кьяманчи с камерным оркестром Адвии Рахметовой, “Скерцо”, “Тарантелла” и “Танцевальная сюита” Сулеймана Алескерова, “Мелодические этюды” Саида Рустамова, “Концертино” Мамеда Джавадова, “Пьеса” для кьяманчи и оркестра народных инструментов Назима Гулиева, композиции для кьяманчи и камерного оркестра Васифа Аллахвердиева.

Заслуживают внимания каприччио “Алван нахышлар” (“Пестрые узоры”) для кьяманчи и фортепиано Дадаша Дадашева, “Пьесы” для кьяманчи Сардара Фараджева, “Пьесы” для кьяманчи и ф-но Октая Раджабова, Ильхама Абдуллаева, “Двойной концерт” для кьяманчи, кануна и симфонического оркестра Адвии Рахметовой, поэма “Адалатсиз каман”

(“Каман без Адалата) Назима Кулиева, “Монолог” для кяманчи и фортепиано Рамиза Зохрабова, “Пьеса” Эльнары Дадашевой.

Несомненно, азербайджанские композиторы еще порадуют поклонников музыки новыми произведениями, написанными для этого прекрасного музыкального инструмента.

ЧАРУЮЩИЙ СЛУХ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Среди восточных музыкальных инструментов уд имеет очень интересную многовековую историю, о чем, в частности, свидетельствуют археологические находки и рукописи. Так, судя по терракотам (плоские сзади и рельефные с лицевой стороны обожженные статуэтки высотой до 9-10 см, большинство которых датируется IV до н.э. – III в. н.э.) города Афрасияба – древнего Самарканда, излюбленный музыкальный инструмент жителей Согдианы имел большой корпус, переходящий в короткую шейку и заканчивающийся отогнутой назад головкой [26], т.е. очень сходный с современным удом.

Крупнейшие теоретики музыки раннего средневековья Яхья ибн ал-Мунаджим (855-917) в “Рисаля фи`л мусика” (“Трактат о музыке”) и Абу Наср Мухаммед аль-Фараби (873-950) в своем сочинении “Китабуль-мусиги аль-кабир” (“Большая книга о музыке”) описывают четырехструнный (утроенный – *бем*, удвоенный – *маслас*, одинарные – *масна* и *зир*) уд, на соответствующих ступенях (ладках) которого воспроизводился тот или иной звук. Открытая струна именовалась *мутлаг*. Для обозначения лаdkов использовались названия пальцев (указательный – *саббаба*, средний – *воста*, безымянный – *бинсир* и мизинец – *хинсир*). Следует отметить, что для получения полного совершенного звукоряда певец и музыкант Зирьяб (789-857, настоящее имя Али ибн-Нафа) еще задолго до Фараби добавил пятую струну “*хадд*” (резкая), звучащую на кварту выше четвертой, а для придания звуку тонкости и легкости деревянный медиатор заменил орлиным пером [37]. В VIII в. Мансур Зальзаль к звукоряду уда добавил новый лаdk, который стал называться “*воста зальзаль*”, и изобрел особую форму уда [72]. Но уд во времена Фараби и вплоть до XIII века был в основном четырехструнным, пятиструнный уд не был еще широко распространен.

По свидетельству современников, азербайджанский музыковед Сафиаддин Урмави был не только выдающимся музыкальным теоретиком, создателем совершенной табулатуры, в которой ноты музыки указывались буквами и цифрами, но и непревзойденным исполнителем на уде. В 7-й главе его известного труда “Китабуль-адвар” (“Книга о кругах”), специально посвященной уду, на примере этого инструмента рассматриваются теоретические и практические аспекты музыки: природа звука, системы ладков и звукорядов, интервалы, ритмы, композиции, исполнительское мастерство. Рукопись этого трактата, датированная 1333-1334 годами (Оксфорд, Бодлианская библиотека), включает изображение названного инструмента с пятью двойными струнами и семью ладами на короткой шейке [77]. В другом произведении музыковеда – “Рисалеи-Шарафийа” (“Книга о благородствах”) уд причисляется к самым совершенным инструментам. Подчеркиваются квартовая настройка струн инструмента и позиции на них.

Уд был излюбленным музыкальным инструментом средневековых поэтов Азербайджана, которые часто упоминали его в своих произведениях. Сведения о внешнем виде уды и особенностях звучания его шелковых струн можно получить из произведений Гатрана Тебризи и Низами Гянджеви. Низами в поэме “Хосров и Ширин” особо подчеркивает мастерство певцов и музыкантов Барбеда и Накисы, из которых первый в совершенстве играл на уде, а второй – на чанге.

Упоминание об уде встречается в стихотворениях и других классиков азербайджанской поэзии – Мехсати Гянджеви, Ахвади Марагаи, Ассара Тебризи, Гази Бурханеддина, Имадеддина Насими, Джаханшаха Хагиги, Шах Исмаила Хагаи, Мухаммеда Физули, Федаи Тебризи, Рукнеддина Масуда Месихи, а также в “Дастан-Ахмед Харами”.

Об инструментах, бытовавших во второй половине XV – начале XVI веков, можно судить по наследию видных представителей азербайджанской поэзии Хабиби и Кишвери, которые также описывают уд. Заслуживает внимания тот факт, что в одном из стихотворений Хабиби уд упоминается рядом с другими струнными инструментами – *шештаем*, *чангом* и *барбатом*. Из этого следует, что под названиями “уд” и “барбат” в конце XV века подразумевались уже различные инструменты. Мы подчеркиваем это по той причине, что современные исследователи со ссылкой на средневековые источники делают акцент на том, что барбат, уд и руд – разные названия одного и того же инструмента. С другой стороны, в научной литературе почти укоренилось мнение о том, что барбат является предшественником уды

или же одним из разновидностей инструмента лютневого типа, близкого к уду [21].

Действительно, о том, что термин “барбат”, означающий “грудь утки” (бар – грудь, бат – утка; назван так из-за внешнего сходства инструмента с уткой, если смотреть на него с боковой стороны), является синонимом слова “уд”, еще в X веке писал выдающийся среднеазиатский ученый аль-Хорезми [76]. Об этом же читаем в словаре “Сихах ал-фарс” (“Совершенство персидского языка”), составленным в 1328 г. Мухаммедом ибн Хиндушахом Нахчивани [20].

Немаловажное значение в выяснении этого вопроса имеют следующие факты. Великий среднеазиатский ученый и философ Абу Али ибн Сина (980-1037) в трактате о музыке [37], вошедшем в его энциклопедический труд “Китаб аш-Шафа” (“Книга исцеления”), употребляет термин “барбат” для описания лютневого инструмента, хотя этот труд был написан на арабском языке. Фахраддин ар-Рази (1149-1209), также проживавший в Азербайджане, писал о четырех струнах барбата, точно совпадающих по названию со струнами уда [26]. Как отмечает теоретик из Герата аль-Хусейни (XV в.) [26], после добавления к лютне пятой струны она стала именоваться удом (арабское название дерева, издающего приятный запах при сжигании). Не исключено, что это связано также с заменой кожаной деки лютни деревянной. Выдающийся поэт Хагани Ширвани, как и Фирдоуси (935-1020) в эпосе “Шахнаме”, ни разу не упоминает уд, несмотря на популярность арабского названия лютни как в его время, так и в предыдущем веке. Хагани писал о восьми (четырех двуххорных) струнах барбата. Это свидетельствует о том, что во времена Хагани и Низами наиболее популярными были трех- или же четырехпарные струнные барбаты.

Абдулгадир Марагаи также считал уд самым совершенным музыкальным инструментом и писал, что в его время уд существовал в двух разновидностях: старинный (*гадим*) – имел четыре, и совершенный (*кадил*) – пять парных струн. По-видимому, под старинным удом (*уди-гадим*) Абдулгадир Марагаи имел ввиду барбат.

Великий азербайджанский поэт Мухаммед Физули называет уд “казначеем казны тайн”, и, восторгаясь его звучанием, вопрошает, кто обучил Уд “огненной песне”, желая узнать у него причину “бойкости к новым мелодиям”. В ответ Уд говорит:

*С первых же дней, когда я, уже готовый, появился,
Был поставлен в моей душе голос, он и напевает,
Я так и не узнал, что сделали они со мной,*

*Зачем и отчего меня они устроили.
 Не от меня, конечно, исходят эти любовные стоны,
 Спроси лучшие у мастера, тот тебе объяснит о
 моем возбуждении [17],*

тем самым, давая понять, что исходящие из его струн “стоны” зависят от людей. Поэт имеет в виду, что человек может использовать музыкальный инструмент по своему усмотрению, исполнять веселые и грустные мелодии. Весь ход “беседы” поэта с Удом показывает, что этот инструмент по-прежнему считался одним из наиболее совершенных.

Заслуживает внимания также сюжетная художественная вышивка (Будапештский музей декоративного искусства), изготовленная в Тебризе, с изображением сцен танца и пения в сопровождении уда, чанга, кяманчи, нея и дефа [85].

Судя по книжным миниатюрам азербайджанских художников Султана Мухаммеда (1470-1555), Мирзы Али Мухаммеда (1510-1576) и других, корпус уда имел грушевидную, или округлую форму. На отогнутой назад головке отчетливо видны 10-11 колков, соответствующих количеству струн, а также три колка на одной стороне головки. На деке располагались резонаторные отверстия, украшенные резными розетками. Уд, особенно гриф, богато украшался узорами. Во время игры его держали на коленях, с чуть опущенной вниз головкой. На инструменте играли при помощи плектра, сделанного, вероятно, из орлиного пера. Ни в и одной из работ художников ладки у грифа не показаны. Отсутствие их на современных удах, распространенных в арабских странах, Турции, Иране, Азербайджане, а также на терракотах Афрасиаба и иранских серебряных сосудах, датируемых VII-IX веками, наводят [26] на мысль, что ладки на уде, указанные на схемах и рисунках трудов аль-Фараби, С.Урмави и других, скорее всего, служили для наглядного объяснения теоретических положений музыки и разновысотности звуков.

Отсутствие ладков на уде понятно, поскольку они, как правило, отсутствуют на струнных инструментах с короткой шейкой. Ладки обычно имеются на инструментах с длинной шейкой, т.к. при их отсутствии правильное извлечение соответствующих звуков затруднительно.

Судя по средневековым поэтическим произведениям и миниатюрам, на уде чаще всего играли во дворцах, во время пиршеств. В “Рисале-йи мусиги” среднеазиатского музыковеда Дервиша Али [74,87], описывающего музыкальное искусство второй половины XVI - начала XVII веков,

уд охарактеризован как “царь” музыкальных инструментов, ибо по тембру звучания и объему диапазона был лучшим из всех струнных инструментов того времени; К тому времени он имел уже 6 настраиваемых парно шелковых струн (*зир, масна, маслас, беem, хадд и мухталиф*), и диапазон инструмента расширился в сторону низких звуков.

Немецкий ученый и путешественник Адам Олеарий (1603-1671) указывает, что на приеме гостей во дворце Шамахинского хана музыканты в тюрбанах и ярких полосатых кафтанах, сопровождая танцоров, играли на струнных инструментах вроде цитр (это были, по-видимому, канун или сантур), а при выступлении танцовщиц – на дефе, балабане, нагаре и уде [65].

В пятом разделе трактата “Адвар” (“Круги”) анонимного азербайджанского автора, характеризующего уровень музыкальной теории второй половины XVIII века [18], рассматриваются настройки инструментов. Так, струны уда рекомендуется настраивать на лады: первую – *чахаргях*, вторую – *раст*, третью – *исфахан*, четвертую – *дугях*, пятую – *хусейни*.

Завезённый в Испанию арабами уд признается предшественником европейской лютни. На новом месте уд претерпел изменения в конструктивном отношении. Уд с короткой шейкой, т.е. в первоначальной форме, обрел широкую популярность в странах Ближнего Востока, Кавказа и Центральной Азии.

В настоящее время уд (в двух разновидностях – *араби* и *шарги*) – ведущий щипковый инструмент у арабов, распространён также в Турции, Азербайджане, Армении, Иране, Узбекистане, Таджикистане и Туркменистане. Лютня с короткой шейкой в Китае называется “*nuna*”. Как свидетельствуют китайские хроники, этот инструмент иноземный и попал в Китай из западного мира.

Итак, основные части уда – выпуклый, грушевидный корпус, короткая шейка с грифом и отогнутая назад головка с колками.

Общая длина инструмента составляет 850 мм. Длина корпуса достигает 480-500 мм, ширина – 350-360 мм, глубина – 180-200 мм, длина шейки – 195-200 мм, а головки – 215-230 мм. Корпус склеен из клепок (до 20) толщиной 3 мм, верхние концы которых закреплены к прикладу. С боковых сторон верхние клепки дополнительно приклеивают на небольшие деревянные бруски, закрепленные к деке с внутренней стороны.

К прикладу длиной 70-80 мм крепится шейка шириной 35-50 мм и высотой 22-30 мм, а к её верхнему концу - головка. На верхней боковой стороне головки расположены шесть колков, в нижней – пять. Деревян-

ная дека толщиной 5 мм имеет от одного до трех резонаторных отверстий со вставными резными розетками. На нижней части деки размещены деревянная подставка длиной 130 и высотой 7 мм и панцирь – струнодержатель.

Инструмент, за исключением деки, изготавливают из орехового, грушевого и сандалового дерева. Плоская дека изготавливается из ели или сосны.

Уд обычно имеет пять парных струн. В последнее время на инструмент натягивается дополнительная одинарная струна. Первая и вторая пары жильные, остальные металлические. Как отмечалось, лады на шейке отсутствуют. Звуки извлекаются плектром в виде пера с костяным наконечником. При игре уд прижимают к груди, боковая сторона корпуса опирается на согнутое колено сидящего исполнителя. Исполнитель играет четырьмя пальцами левой руки.

Ноты для инструмента пишутся в скрипичном ключе и звучат на октаву ниже написанного. Диапазон уда от “ми” большой до “фа” второй октавы. Струны настраиваются в интервале секунда-кварта. На уде можно исполнять пассажи, тремоло, глissандо. Мягкий, бархатистый звук уда обусловили его использование при сольном исполнении мугамов и лирических народных наигрышей.

В оркестрах и ансамблях народных инструментов уд используется преимущественно в качестве аккомпанирующего инструмента. Вместе с другими инструментами его звучание заметно усиливается, достигается тембровое разнообразие. При повторении мелодической линии, ввиду резкого различия по тембру от других струнных инструментов, уд создает своеобразное созвучие. Эта особенность хорошо прослеживается в “Поэме” для кануна и оркестра народных инструментов, “Песне без слов №14” композитора Сулеймана Алескерова и произведении “Дервиш” Франгиз Ализаде.

Франгиз Ализаде также написала для уда и камерного ансамбля “Мираж” (из серии “Шелковый путь”), а Наила Мирмаммедли – “Концерт” для уда и симфонического оркестра.

Большую роль в популяризации уда в Азербайджане сыграл талантливый тарист Ахсан Дадашев (1924-1976). В памяти слушателей сохранилось его исполнение на уде мугама “Шур” и песни “Гарахал яр” (“Любимая с черной родинкой”). В наши дни неизгладимое впечатление производит игра Ясафа Эйвазова, Мирджавада Джафарова и Аскера Алекперова.

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ КАНУН

Возникновение музыкального инструмента **канун** связывается с древнеегипетской арфой, в отличие от которой многочисленные струны на нем располагались на деревянном корпусе в горизонтальном положении.

Канун считается родственным инструментом с гуслиями, цимбалами и цитрой, распространенными в европейских странах. Из-за сходного названия предполагается, что канун образовался от античного канона, т.е. монохорда, к одной струне которого уже в древности стали протягивать дополнительные струны [69]. Не случайно таджикский музыковед, певец и исполнитель на чанге Дервиш Али (вторая половина XVI – первая половина XVII века) считал его наследием эллинского мира [74].

Как свидетельствуют письменные источники, до нашей эры ареал его распространения охватывал Древний Египет, Анатолию и Месопотамию. Затем канун мигрировал в Иран, Кавказ, Центральную Азию, Пакистан, Индию и Китай [63,81].

Канун был одним из широко распространенных инструментов в средневековом Азербайджане и воспетым многими классиками азербайджанской литературы, которые также перечисляют ряд специфических для этого инструмента свойств. Так, Низами Гянджеви отмечает благозвучие утолщенных и тонких струн, воздействие их на человеческое сознание. Мухаммед Физули в аллегорической поэме “Семь кубков”, сравнивая канун с “сундуком тайностей”, из которого доносится “жалобно-нежная песня”, советует не говорить ему ничего, потому, что у него “сто языков”, имея ввиду наличие многочисленных струн.

В средние века больше всего были распространены три разновидности кануна, отличавшиеся размерами: турецкий (небольшой), багдадский (средний) и египетский (большой). Азербайджанский канун отличался от турецкого и арабского разновидностей звукорядом, включающим в октаву 17 ступеней [15].

О внешнем виде кануна, распространенного в средние века, можно определенно судить по миниатюрам в рукописях произведений выдающихся поэтов. Как правило, в них отражены сцены увеселений во дворцах правителей. Среди исполнителей, играющих на струнных и духовых инструментах в сопровождении ударного инструмента, на таких

миниатюрах предстает также музыкант (в основном женщина), который, скрестив ноги, держит на коленях канун, причем корпус его существенно отличается от современного вида. Если смотреть сверху, то корпус имеет форму, напоминающую крышку рояля. Отсюда можно заключить, что конструкция кануна претерпела существенное изменение после XVII-XVIII веков. Интересно отметить, что по внешнему виду канун, нарисованный известным русским художником и графиком князем Григорием Гагариным (1810-1893), автором известной акварели “Шамахинские баядерки”, посетившим Азербайджан в 1840-1850 годах, похож на его современную разновидность.

В настоящее время канун является популярным инструментом в арабских странах для исполнения традиционной арабской музыки. Вместе с тем этот инструмент широко распространен в Турции, Иране, Азербайджане, Армении, Узбекистане и Туркменистане, а также в Греции под названием “канонаки”. По ареалу распространения канун превосходит другой популярный струнный инструмент арабского мира - уд. Используемые сегодня в разных странах кануны сходны по внешней форме, отличаясь только по числу струн.

Корпус кануна имеет форму прямоугольной трапеции, острый угол которой составляет 30° . Он склеен из деревянных клепок, изготавливаемых в основном из чинары. Длина инструмента составляет 890-900 мм, ширина 380-390 мм, а высота доходит до 60 мм.

Большая часть деки кануна деревянная. Для лучшего звучания в ней открываются резонаторные отверстия с резными розетками. На ее нижнюю часть, разделенную на 3-4 равных отсека, натягивается кожа осетра, козленка или барана. Над кожаной мембраной располагается малая подставка (*кичик хэрэк*), опирающаяся на неё тремя или четырьмя ножками, а на косой стороне – большая подставка (*беюк хэрэк*). Над подставками и декой натянуты 24-25 тройных жильных (в настоящее время они заменены капроновой нитью) струн (*сим*). Раньше тонкие струны изготавливались из шелка, а толстые – из кишок козленка, ягненка или теленка. Общее число струн составляет 72-75. В нижней части корпуса располагаются семь толстых (диаметром 0.9-1.0 мм), а в верхней – 7 самых тонких (0.6 мм) струн. В средней части находятся струны толщиной 0.7-0.8 мм. Струны одним концом пропущены через отверстия, просверленные на боковой стороне корпуса, образующей прямой угол, и закреплены узелками. Узелки в свою очередь закрываются съемной линейкой (*хэткэш*), надеваемой на боковую сторону. Другим концом струны накручиваются

на колки (*пая*), находящиеся на косо́й стороне, предварительно пропущенные через проделанное в ней отверстие. Натяжка струн при настройке инструмента осуществляется поворотом колков специальным ключом (*ачар*) из бронзы, меди или латуни. Ближе к колкам, под каждой из тройных струн располагаются два бронзовых откидных рычага (*линг*), при помощи которых, поднимая или опуская струны, изменяют высоту извлекаемых из струн звуков на полутон. Струны зацепляются плектрами из роговой или металлической пластинки, которые подкладываются под специальные наперстки (*ускук*), надеваемые на оба указательные пальца. Во время игры канун кладут на колени, длинной стороной к себе.

Ноты для кануна пишут в скрипичном и басовом ключах, и звучат они на тон выше написанного. Диапазон кануна от “соль” большой октавы до “до” третьей октавы. Тембр кануна необычайно нежный и мягкий. Диатонический звукоряд инструмента объемом 3.5 октавы делится на низкий (*бем*), средний (*орта*) и высокий (*зил*) регистры. В арпеджио, аккордах и при слабом звучании участвуют все пальцы рук. Ввиду возможности изменения при помощи рычагов высоты звука, на кануне можно сыграть все бемольные и диезные гаммы.

Исполнительская техника позволяет использовать арпеджио, глиссандо, пассаж и другие приемы. Можно брать интервалы: секунда, терция, кварта и квинта. Двойные ноты, секста, септима и октавные интервалы получаются приёмом тремоло. Возможны интервалы больше октавы, а также можно сыграть трех- и четырехзвучные аккорды. Технические возможности инструмента позволяют играть сложные произведения.

После почти полувекового “молчания” кануна, вызванного пренебрежительным отношением к инструменту (и разве только к нему?!) в 30-е годы XX века, благодаря композиторам Сулейману Алескерову и Саиду Рустамову он вновь зазвучал перед зрителями, присутствовавшими на открытии Декады азербайджанской литературы и культуры в Москве в 1959 году. На сцене Большого Театра СССР соло на кануне сыграла Ася Тагиева. После этого интерес к кануну значительно вырос. Канун был включен во все ансамбли народных музыкальных инструментов, а также различные фольклорные, камерные и эстрадные ансамбли. Стало уделяться внимание обучению игре на кануне подрастающего поколения музыкантов. Во Дворце пионеров и школьников (ныне Дворец детского и юношеского творчества им. Тофика Исмаилова) Гюларой Тагиевой был создан любительский девичий ансамбль канунисток. Затем талантливая канунистка Тарана Алиева организовала

из выпускников Азербайджанской национальной консерватории ансамбль “Инджи” из семи исполнительниц. Они на высоком уровне исполняли не только мугамы “Баяты-Шираз”, “Махур-Хинди” и произведения азербайджанских композиторов, но также произведения зарубежных композиторов – “О солие мио” (“Мое солнце”) Эдуардо ди Капуа, “Бесаме мучо” (“Целуй меня крепче”) Консуэло Веласкес, “Тико-Тико” Зекинья де Абреу и др. [15]. Ансамбль продолжает успешно выступать и в наши дни.

Канун, прежде всего, инструмент профессионалов. Он входит в состав оркестров и ансамблей народных музыкальных инструментов. В оркестре кануны задействованы как отдельная группа (не менее 4 инструмента) в качестве солирующего и аккомпанирующего инструмента. Особенно сильное впечатление он производит при сдвоении со струнными инструментами – сазом, удом и таром. Учитывая особенности звучания, кануну часто отводится роль ведущего инструмента.

Благодаря звонкому, яркому и мягкому звучанию канун часто используется при сольном исполнении мугамов (преимущественно “Баяты-Шираза” и “Чахаргяха”) и народных песен. Из образцов профессиональной музыки впервые была исполнена “Рапсодия” Закира Багирова для кануна и двух арф. Азербайджанскими композиторами сочинены яркие произведения для кануна, к примеру:

Сулейман Алескеров. “Поэма” для кануна и оркестра народных музыкальных инструментов, танцевальная мелодия “Шалахо” (в действительности “Шалегой”) для кануна;

Камал Ахмедов. “Рапсодия”;

Дадаш Дадашев. “Пьеса”, “Итхаф” (“Посвящение”) и “Каприз” для кануна и фортепиано, “Радость Чинары” в жанре скерцо, “Концерт” для кануна и симфонического оркестра;

Октай Зульфугаров. “Баллада”, “Поэма”, “Пьеса”, “Колыбельная”;

Эльнара Дадашева. “Пьеса”;

Ильхам Абдуллаев. Две “Пьесы” для кануна и фортепиано и т.д.

Своеобразное звучание кануна особенно заметно при исполнении “Концерта” для фортепиано и симфонического оркестра, написанного Фикретом Амировым и Эльмирой Назировой.

Лирическое и нежное звучание кануна очень хорошо передается в произведениях “Танец мечты”, “Весенняя сюита” Гаджи Ханмамедова, “Концерте” для оркестра народных инструментов, “Поеме”, “Весенних напевах”, “Песне без слов” и рапсодии “Карабахские напевы” Сулеймана Алескерова.

Большой успех у слушателей встречают септет для виолончели, скрипки, народных инструментов на слова Насими “Дервиш” и “Crossing” (“Перекрёсток”) Франгиз Ализаде, исполняющиеся на международных музыкальных фестивалях. Используя канун в этих произведениях, композитор стремилась придать им “восточное дыхание”. Отрадно, что канун был включен композитором и в партитуру её оперы “Интизар” (“Ожидание”).

В настоящее время классы кануна действуют в Азербайджанской национальной консерватории и музыкальных колледжах в различных городах (Нахчыван, Гянджа, Сумгайыт, Лянкяран, Шеки, Агdam, Шуша) нашей страны. Заслуженной артисткой Республики Тараной Алиевой издана “Школа для кануна”. Так что будущее кануна представляется в надежных руках.

БАЛАБАН – МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ТЮРКСКОГО МИРА

По письменным источникам на территории Азербайджана в свое время бытовали свыше 20 духовых музыкальных инструментов, отличающихся между собой по конструкции, способу извлечения звука и звучанию. Они, согласно современной классификации, относились к губным (ней, ксул, ян-тутек, най, мусигар, келенай, мизмар, тутек, бурбуг), язычковым (сюмсю, сюмсю-балабан, тулум, шапбыр-балабан, балабан, зурна, арган) и мундштучным (буг, бору, гавдум, каранай, нефир, шах-нефир, шейпур) видам духовых инструментов [3,59].

Ныне из перечисленных музыкальных инструментов употребляется менее половины. Наиболее распространенными являются балабан, зурна, тутек, ней и тулум. Среди них своим нежным, бархатным, необыкновенно лирическим и певучим звучанием отличается **балабан**, часто называемый из-за сплюсненной трости “ясты-балабаном”. Слово “балабан” состоит из двух смысловых слогов: “бала” (маленький, небольшой) и “бан” (голос), означающих низкий голос, что соответствует тембру инструмента. В Нахчыванской АР, Гянджа-Газахской и Карабахской зонах Азербайджана он известен под названиями “баламан” или “мей”.

Балабан – один из древних духовых инструментов. Его название встречается в стихах классиков азербайджанской поэзии.

Балабан состоит из ствола, трости, регулятора и колпачка.

Ствол (*гёвда*) представляет собой полую цилиндрическую трубку длиной 280-320 мм и диаметром 20-22 мм, изготовленную (процесс изготовления называется “*балабан чэкмэк*”) из абрикосового (преимущественно), орехового, грушевого, самшитового, тутового, кизилового, алычового (дикорастущего) деревьев, а также из унаби. Верхнему концу ствола (*баш, кюн*) придают округлую форму, нижний конец (*аяг*) немного заостряется. Звуковой канал диаметром 10 мм просверливается дрелью.

На лицевой стороне имеются восемь отверстий (*сэс пэрдэси*). Музейные экземпляры этого инструмента свидетельствуют о том, что в прошлом их количество доходило до 6-7. На тыльной стороне, в точке, соответствующей половине расстояния между первым и вторым отверстиями лицевой стороны, делается еще одно отверстие. С целью улучшения строя и тембра звучания инструмента, иногда на тыльной стороне в нижнем конце просверливается дополнительное отверстие – *низам пэрдэси* (регулирующее отверстие).

Названия игровых отверстий отражают функциональные (первое - *баш пэрдэ*, четвертое - *шах пэрдэ*, шестое - *ачыг пэрдэ*, восьмое - *аяг пэрдэ*, тыльное - *арха пэрдэ*), ладово-интонационные (второе и пятое - *сегяг пэрдэси*, седьмое - *махур пэрдэси* и др.) и акустические (*низам пэрдэси*) признаки инструмента.

В верхнюю часть ствола вставляется мундштук – трость (*гамыш, гаргы, дил*), который изготавливается из камыша (тростника), растущего в неполивных местах. Такие камыши не впитывают влагу. Камыш со стороны очищенного наружного слоя сплющивается, образуя двойной язычок плоской формы, и на эту часть надевается регулятор в виде хомута. В другой конец камыша вставляют деревянный стержень диаметром 7-12 мм. Немного ниже от узла конец стягивается и обматывается ниткой. Это делается для того, чтобы при движении регулятора вниз, камыш не сплющивался. На него наносят растительное масло и обжигают пылающим углем или горячей свечой. Длина мундштука составляет 90-110 мм, а ширина 20-25 мм в верхней приплюснутой части. Этот конец во время игры удерживается между губами исполнителя.

Регулятор (*хэрэк, богазлыг, боюндуруг, улама, экме*) делается из ивы или виноградной лозы длиной 60 мм и шириной 10 мм. Деревянная ветка разрезается продольно на две части. После шлифования и размягчения кипящей водой изогнутые концы дерева соединяются между собой с помощью нити и надеваются примерно на середину трости.

При движении регулятора вверх или вниз вдоль мундштука изменяют длину его вибрирующей части и тем самым меняют строй инструмента – в верхнем положении он понижается, а в нижнем – повышается.

Для предохранения трости от повреждения после игры на него надевается деревянный колпачок-зажим (гысгач, гапаг, агызлыг, кип, бэнд, яшмаг, сыхнаг, гапанча) из ивы, фундука, кизила или тутового дерева. Во избежание потери, его соединяют ниткой с регулятором.

Во время игры балабан держат прямо перед собой слегка в наклонном положении, и воздух вдувается в трость инструмента. Под воздействием вдуваемого воздуха, тонкие тростниковые пластинки вибрируют, и возникает звук. Высота звука изменяется посредством закрытия или открытия игровых отверстий пальцами обеих рук.

Строй инструмента регулируется при помощи регулятора, расширением звуковых отверстий и передвижением мундштука вниз или же вверх. Чтобы уменьшить строй инструмента на полтона или тон, мундштук передвигается назад, или же на верхнюю часть корпуса надевают “бочонок” – йедэк, удлиняя длину ствола на 8-10 мм.

Полутоны получаются закрытием или открытием игровых отверстий наполовину. Например, для получения звука “соль диез” нужно наполовину прикрыть отверстие, которое издает звук “ля”. Для получения звука “соль бемоль” следует прикрыть наполовину тыльное отверстие. При этом закрывать и открывать отверстия на лицевой части ствола следует с боковой стороны. Тыльное отверстие открывается снизу вверх, а в обратном направлении, т.е. сверху вниз, закрывается. Чтобы получить чистые полутоновые звуки, следует прикасаться к отверстиям подушечками пальцев максимально по центру.

Диапазон балабана – от “соль” малой октавы до “до” второй октавы. Маститые музыканты путем напряжения мышц губ (*додаг сыхма*) и усиления вдуваемого столба воздуха извлекают также звуки “до диез”, “ре”, “ми бемоль” и “ми” второй октавы. Другая игровая манера (*богаз вурма*) используется для получения прерывистого звучания.

В низком (*бем*) регистре звучание балабана тусклое, звонкое, в среднем (*орта*) регистре – мягкое, лирическое, а в высоком (*зил*) – нежное и ясное. Балабанисты регулированием вдувания, полузакрытием или открытием отверстий, изменением степени сжатия трости губами в среднем и в высоких регистрах получают хроматические звуки.

Как было отмечено, звук балабана необыкновенно нежный, красивый, сладкий и мягкий, проникающий в душу человека. Такое звучание

инструмента обеспечивает двойной язычок, вибрируемый вследствие подачи в него струи воздуха исполнителем во время игры. Кроме того, кругооборотом воздуха, набираемого в полость рта через нос и наоборот, становится возможным вдуть в ствол инструмента воздух беспрерывно, тем самым более полно передавая мелодию по желанию исполнителя. Специфика такого исполнения на духовых инструментах присуща только балабану и зурне.

В Азербайджане немало последователей известных исполнителей-виртуозов таких, как Гасан Алиев, Али Керимов, Шахали Исмаилов, Мехди Назарли, Гасан Бахшали оглы, Мусейб Аббасов, Алиш Гайтараноглу, Шахмурад Тахиров, Хасрат Гусейнов, Иззаталы Зульфугаров, Бахруз Зейналов, Рза Мамедов, Гарачи Исмаил, Джаннаталы Гаджиев, Агасы Агасызаде, Магаррам Мовсумов, Манаф Мамедов, Агасаф Сеидов, Алафсар Рагимов, Алекпер Аскеров, Гасан Магеррамов, Алиджавад Джавадов, Ашраф Ашафзаде, Мубариз Атаев, Фархад Гусейнов и др. В последние годы интерес к этому инструменту проявили и девушки.

В настоящее время наибольшей популярностью пользуются дуэты музыкантов (на гоша-балабане, т.е. на парном балабане): один из них – *уста* (мастер) – исполняет основную мелодию, а другой – *демкеш*, *зуйтутан*, *зуйчу* (подмастерье) – аккомпанирует ему бурдоном на одном постоянном по высоте низком звуке. В сопровождении этого дуэта исполняются песни, танцы и инструментальные пьесы. При выступлении на свадьбах, праздниках и сопровождении танцев к этому дуэту присоединяется исполнитель на мембранном инструменте гавале, нагаре или гоша-нагаре.

Ансамбль, включающий два балабана и ударный инструмент, популярен в народе под названием “*балабанчылар дэстэси*”. В прошлом при его звучании в составе ансамбля сазанде, наряду с таром и кьяманчой, он играл активную роль во время паузы вокальной партии, или, уступая им, издавал бурдонные звуки. Кроме того, в качестве прикладного назначения на нем играли пастушьи наигрыши (“Чобан баятысы”, “Гоюн овшары”) и траурные мелодии (“Матем авазлары” – траурные причитания).

Балабан используется и в ашигских ансамблях. При этом часто применяется его малая разновидность (*джура*), которая настраивается под саз. Трость такого инструмента изготавливается из тонкого камыша, вследствие чего он издает более высокий звук. В ашигских ансамблях он дублирует мелодию напева, или же на тонике лада создает фон бурдоном. В инструментальных вступлениях к пению ашига балабанист исполняет

основную мелодию, а ашиг на сазе сопровождает его гармоническими созвучиями. Нередко балабанист, аккомпанируя ашигу, одновременно пританцовывает.

Темброво-динамические возможности инструмента ярко проявляются при сольном исполнении мугама дуэтом балабанистов, несмотря на то, что его звукоряд не позволяет исполнять все его разделы. Поэтому обычно мугамные дастьяхи исполняются балабанистами в сокращенном виде. При этом, учитывая диапазон инструмента, выбираются различные тоналности, свойственные мугамам и его разделам. Роль уста-балабанчи в вокально-инструментальном варианте исполнения мугамов часто меняется. В одних случаях он отходит на задний план, выдерживая только бурдонные звуки, в других – особенно во время большой паузы в вокальной партии, играет активную роль в ведении мелодии при исполнении мугамных разделов.

Балабан обладает большими техническими и художественно-выразительными возможностями. Поэтому его, как наиболее универсальный духовой инструмент, широко используют в составе различных оркестров и ансамблей. В оркестрах народных инструментов балабаны составляют две группы, которые в свою очередь подразделяются на две партии. При этом используются все разновидности балабанов – малый (*пиколо*), обычный, теноровый и басовый (*бем*), отличающиеся между собой регистрами.

В оркестре народных инструментов в сольном исполнении балабанам поручаются мелодические фразы, а как аккомпанирующий инструмент они используются для исполнения гармонических аккордов и бурдонных звуков.

Особенно яркое впечатление оставляет у слушателей исполнение сольных партий на балабане в симфонических произведениях: во “Второй фантазии” Узеира Гаджибейли, сюите “На полях Азербайджана” Муслима Магомаева, “Симфониетте” Гаджи Ханмамедова, “Танцевальной сюиты” Халила Джафарова, поэме “Памяти неизвестного солдата” Октя Зульфигарова. В этих произведениях умело использованы балабаны в высоких и низких регистрах, обеспечивающих приятную тембровую окраску симфонического оркестра.

На балабане исполняется народная музыка всех жанров: мугамы (особенно “Шуштар”), песни (“Сары гялин”, “Апарды селляр Сараны”, “Сэн гялмаз олдун”, “Дилберим”) и танцевальные мелодии (“Хейвагюлю”, “Гочали”, “Тэрэкэмэ”). Большое впечатление оставляют у слуша-

телей исполненные на балабана романсы “Севгили джанан”, “Сенсиз” Узеира Гаджибейли, “Гёзалим сенсен” Фикрета Амирова, “Сениндир” Сеида Рустамова, а также музыка зарубежных композиторов - “Серенада” Франца Шуберта, “Ориенталь” Цезара Кюи, “Осенняя песня” Петра Чайковского, “Песня о Тбилиси” Реваза Логидзе.

Учитывая художественно-технические возможности инструмента, азербайджанские композиторы часто его включают в партитуры своих произведений и пишут для него специальные сочинения. К примеру, “Хаяла даларкан” (“Раздумье”) для балабана в сопровождении оркестра народных инструментов Сулеймана Алескерова, “Пьеса” для четырех балабанов Айдына Азимова, цикл пьес для тара – соло, балабана и кяманчи “Краски Родины” Гасана Адыгезалзаде, “Мугам и диалог” для органа и балабана Руфата Рамазанова, “Яллы” для 8 балабанов, тутека и гошанагары Джалала Аббасова, сюита “В сундуке бабушки” для камерного оркестра, детских голосов, балабана и клавесина, “Параллели” для трио фортепиано и балабана, фантазия “Город в моем воображении” для голоса, струнного квартета, гобоя, балабана и фортепиано Адели Юсифовой, “Квартет” для балабана, зурны, нея и тутека Эльнары Дадашевой, три народных танца для квартета балабанистов Яшара Халилова, “Пьеса” для балабана Назима Кулиева и т.д.

В пятидесятые годы XX-го века обучение игре на балабана по учебно-методическим пособиям – “школам” - было включено в систему профессионального музыкального образования. Игре на нем обучаются в Национальной Консерватории. Здесь же создана группа балабанистов, в состав которой входят все разновидности инструмента. В исполнении этой группы звучат сложные произведения, написанные классиками мировой музыки.

Известным исполнителем Алиханом Самедовым составлено пособие “Методика балабана”, выпущены семь альбомов под названием “Балабан”. В его исполнении азербайджанские мелодии звучат в фильмах, снятых в Голливуде и европейских странах.

На балабана можно ярко отобразить все тонкости и прелести музыкального мелоса. Поэтому этот музыкальный инструмент – один из самых любимых у азербайджанского народа.

Инструмент под этим же названием распространен в Иране [36]. Этот балабан в конструктивном отношении сходен с турецким нейем. В отличие от азербайджанского балабана, на верхний конец ствола балабана у лезгин (“бумбути” даргинцев, “лалу” аварцев, “пелюти” лакцев)

вставляется цилиндрическая трубочка из камыша с одинарным надрезным язычком. В Кабардино-Балкарии (балабан или камыль), Узбекистане и Таджикистане (балабан, буламан, балабон) однотипные инструменты также снабжены одинарным надрезанным язычком [25]. Они напоминают предшественника балабана – сямсю-балабана, бытовавшего в недалеком прошлом в Азербайджане. У туркменского гамыш баламана один конец ствола закрытый, а в агач балабан вставляется камышовый мундштук.

В Армении однотипный инструмент называют дудук, в Грузии – дудуки. Несмотря на широко распространенный с XVII века в Грузии дудуки считается заимствованным из восточных стран [88]. В Армении считают, что родиной этого инструмента является древняя Армения [89] Аргументом для такого заключения служит латинское название абрикосового дерева *Prunus armeniaca* (по заключению крупного русского ботаника, академика П.М.Жуковского названного так ошибочно), применяемого для изготовления ствола инструмента. Но вопреки этому, родиной этого дерева в мире безоговорочно признан Китай. Следует напомнить и следующий немаловажный факт. Как отмечалось выше, в дуэте балабанистов выступают два исполнителя – уста и демкеш. Именно эти термины использовались также и в Грузии, и Армении. Если в Грузии понятия “уста” и “демкеш” встречаются в наши дни и в обиходе, и в публикациях, то в Армении их используют в разговорной речи, в быту, избегая, однако, их упоминаний в литературе, потому что они не являются там словами родного языка.

Родственные балабану инструменты распространены также в Китае, Корее и Японии. В Китае гуаньци (гуань) считается заимствованным инструментом у уйгуров [90], а в Корее хуанпири и Японии хичикари (хитирики) – заимствованными у китайцев [91], т.е. очагом названных инструментов служит Синьцзян-Уйгурская автономная республика Китая, населенная одним из древних народов тюркской группы.

Все эти факты свидетельствуют о широкой культурной связи между народами, населяющими огромное пространство от Малой Азии до Дальнего Востока. Вышеприведенная информация убедительно показывает, что включенный в Репрезентативный список ЮНЕСКО армянский дудук был изобретен в ареале проживания тюрков.

ГЛАШАТАЙ РАДОСТЕЙ И ПОБЕД НАРОДА

По силе звучания среди духовых инструментов особенно выделяется **зурна**, которую в народе также называют “гара зурна” (дословный перевод “черная зурна”). Это название инструмента связывают с окраской ствола (он со временем чернеет), или же необычайной громкостью звучания. Некоторые исследователи отмечают, что название инструмента произошло от слов “сур” (радость, праздник) и “най” (тростник), т.е. инструмент, сопровождающий праздничные, свадебные церемонии и обряды. Не исключено, что название инструмента в основе имеет слово “зор-ун” – звук, извлекаемый силой.

Зурна упоминается в эпосах “Китаби-Деде Горгуд” и “Кёроглу”, стихах средневековых поэтов Гази Бурханаддина, Мустафы Зерира, Хабиби, Федаи Тебризи, Нейматуллаха Кишвери, Сеида Абулгасима Набати, Мирзы Мехти Шукухи и др. Под её звуки азербайджанский народ провожал своих сыновей на защиту отчизны. И в мирные дни без нее не проходила ни одна свадьба, праздничное шествие, народные игры, спортивные состязания, увеселения, бои петухов и баранов. Под чарующие звуки зурны шло шествие жениха и его близких к дому невесты. Под мелодию “Гялин атланды” невеста садилась на лошадь и отправлялась в дом жениха, а наигрышем “Сэхэри” (“Утренняя”) завершалась свадьба. Звуки зурны были слышны во время спортивной игры “Зорхана”, представления “Джыдыр”, “Кендирбаз”, “Кёса и гялин”. На пародийных представлениях (масгара) выступали зурначи. На инструменте играли во время жатвы и сенокоса. Зурна применялась и в обрядовой культовой музыке, звучала совместно с гавалом в траурном обряде “Ашура гюню”.

Отношение к этому инструменту нашло свое отражение в различных поговорках и пословицах: “*зурнанын сеси узагдан хош гяляр*” (звук зурны лишь издали приятен); “*гыз оз башына галса, я нагарачыя, я зурначия гедяр*” (если девушке позволить поступать по своему усмотрению, то она выйдет замуж или за нагариста, или за зурначи); “*думбулла гяляр зурна иля гедяр*” (кто с думбулом придёт, тот с зурной уйдёт); “*зурная гойуб чалмаг*” (положив в зурну, играть, т.е. опозорить, опорочить, обесславить); “*зурнасы сонрая галыб*” (его зурна осталась на потом – так говорят о плохих последствиях); “*элина зурна вермек*” (дать в руку зурну, т.е. пустые

обещания), “*зурна багламаг*” (зурну привязать, т.е., говорить вслед, клеветать), “*зурна чалмаг*” (играть на зурне, т.е., бессмысленные, пустые разговоры) [4].

В Азербайджане прославились виртуозные исполнители-зурначи, имена которых передаются из поколения в поколение: в Карабахе Наджафгулу, Мамед, Танрыверди, Мухтар Маныев, Акбар, Черкез, Орудж, Балакиши, Гашим, Дадаш, Гараш Аллахвердиев, Ибрагим Искендеров, Фарадж Кялянтарли, Кераналы Раджаб, Рустам, Сулейман Зумурхача, Гюльоглу Беарчин, Абдулла, в Товузском районе – Овлар и в Гяндже – Туттек Бейлар, в Лачине – Байрамалы, в Басаркечаре – Меджид Шихалиев, в Губа-Хачмазской зоне – Гарачи Ага, Гюльбаба, Уста Аловсат, в Ширване – Мансыр Рустамов. Их исполнительское мастерство продолжили Габибиллах Джафаров, (Шекинский район), Гейдар Агаев, Аббас Исмаилов, Акбер Гасанов (Товуз), Мухаммед Аббасов (Барда), Мамед Мамедов (Шамкирский район), Амрах Оджагов (Шабран), Абыш Абышов (Хачмаз), Ибад Ибрагимов (Уджарский район), Алиш Мурадов (Агдам), Агали Алиев (Гянджа), Абдулла Гасымов (Газах) и другие.

Заслуживает внимания тот факт, что на двух американских космических кораблях “Вояджер”, отправленных в космос в 1977 г. для выяснения существования других цивилизаций, наряду с произведениями Баха, Моцарта, Бетховена, джазмена Луи Армстронга, рок-музыканта Чака Берри и др., была и запись азербайджанской народной мелодии в исполнении зурны.

Зурна – один из немногих музыкальных инструментов, способных сильно взволновать слушателей. Это, прежде всего, связано со специфическим тембром инструмента, обусловленным его конструктивными особенностями.

Составные части зурны – ствол, втулка, штифт, трость, розетка и колпачок.

Ствол (*кётюк*, *кархана*) изготавливается (о мастере, изготавлившем зурну, говорят: “*зурна чэкир*”.) конической формы из абрикосового, орехового, грушевого, алычового, кизилового, самшитового деревьев, а также из унаби. Но преимущество дается абрикосовому дереву, так как оно длительное время сохраняет в себе влагу. Деревянный брусок диаметром 250-300 мм и длиной 370-400 мм делят на четыре части. После естественной сушки, которая продолжается более месяца, из средней части расколотого дерева (другие части не используются, т.к. сердцевина даёт трещину, а край - изгибание) изготавливается ствол инструмента длиной

300-350 мм. Сначала, с внешней стороны дерево неравномерно строгаются: в верхней части ствол имеет диаметр до 20 мм, а в нижней части – 60-70 мм. Затем сверлом делается внутренний звуковой канал диаметром в верхней части до 13 мм, постепенно расширяющийся книзу.

На лицевой стороне ствола в 20-25 мм от его верхнего конца просверливается восемь (семь игровых и одно настроечное – *элавэ, низамлайыджы, шейтан*) отверстий диаметром 6-8-10 мм. Расстояние между первыми семью отверстиями составляет 24-27 мм, между седьмым и восьмым – 46-50 мм. Последнее отверстие иногда располагается на боковой стороне ствола и при игре остается всегда открытым. Это отверстие просверливается для того, чтобы точно извлекать ноту “ре”. При его отсутствии, следовало бы конус делать еще более широким. На тыльной стороне ствола между первым и вторым отверстиями просверливается еще одно отверстие. Затем все отверстия прижигаются.

Ствол инструмента ниже шестого отверстия (*аяг*), или кольца, названного “*камар*”, расширяется, образуя раструб конической формы диаметром 90-100 мм.

Ствол иногда украшается выжженными по нему орнаментами, инкрустацией различных частей из лазури, эмали, серебра и другими металлическими декоративными деталями.

Зурна – ширококоленчатый инструмент и поэтому настраивать её губами и пальцами сложно. Чтобы облегчить эту процедуру, в верхний конец ствола (*баш, сэр, кэллэ*) вставляется втулка (*маша, бечэ*) с вилкой длиной 120 мм, вращением которой можно закрывать три верхних отверстия. Она изготавливается из сухой ивы, орехового, дикого алычового деревьев. Головная часть втулки имеет длину 15-20-30 мм. Втулка служит также для усиления звука.

Штифт (*мил, милчэ*) изготавливается из латунной, серебряной, бронзовой или медной жести длиной 50-60 мм. Жесть разрезается в виде усеченного конуса и скручивается в круг, слегка расширяясь книзу, где его диаметр доходит до 7 мм. Место соединения жести закрепляется серебряной или оловянной спайкой. Нижний конец штифта обматывается ниткой и вставляется во втулку.

На верхний конец штифта ниткой закрепляется небольшая двойная трость (*дил, гамыш*), изготовленная из камыша, растущего в неполивных местах. Камыш срезается длиной до 20 мм и с внутренней стороны камыш очищается от налета, а с наружной - от корки. Камыш с одной стороны сжимается на пруте, затем закрепляется с помощью нитки на штифт-

те. Чтобы не открывался язычок трости, его слегка прижигают. Запасные трости привязываются к инструменту цепочкой.

Розетка (*тагалаг, даяг, сини*) имеет чуть овальную или круглую форму диаметром 30-40 мм. Материалом для нее служат перламутр, кость, латунь, пластмасса, алюминий или дерево. Толщина розетки 1-2 мм. Она опирается к ограничителю округлой формы, который припаян приблизительно посередине штифта. Розетка служит опорой для губ, благодаря чему весь воздух проходит через ствол и предохраняет небо от ранения из-за свободно колеблющихся лепестков трости во рту.

Колпачок (*агызлыг, гапанча, сыхнаг, кип, пуггал, гысгач*), предохраняющий трость от повреждений, делается из ивы, орехового дерева (лещины) и виноградной лозы. Чтобы розетка и колпачок не потерялись, они прикрепляются к штифту тонкой цепочкой (из бронзы, серебра) или нитью.

Как видно, пронзительное звучание зурны обусловлено небольшим диаметром трости, наличием штифта и широкой мензурой.

Во время игры зурну держат прямо перед собой, слегка наклонив ее, губы исполнителя соприкасаются с розеткой и, воздух, проходя через трость (ее держат во рту торчком), штифт, втулку, вдувается в ствол. Применяется носовой способ игры (вдох носом воздуха, подача его в инструмент), при котором звук долгое время не прерывается. Как правило, при исполнении коротких мелодических фраз исполнитель дышит ртом, а длительных, тянущихся звуков – через нос. Легкие и полость рта играют роль “резервуара”, из которого воздух постепенно поступает в звуковой канал инструмента.

Благодаря такой своеобразной технике дыхания, на зурне становится возможным исполнять протяжную мелодическую линию.

Закрывая и открывая игровые отверстия пальцами левой и правой руки, исполнитель извлекает звуки разной высоты.

Диапазон зурны от “си бемоль” малой октавы до “до” третьей октавы. Но возможно и исполнение звуков “до диез”, “ре”, “ми бемоль”, “ми”, “фа”, “фа диез”, “соль” третьей октавы. Маститые исполнители могут брать и “до” четвертой октавы. Эти звуки среди народных музыкантов известны под названием “*сэфил*”. Чтобы извлекать эти звуки, первое лицевое и тыльное отверстия закрываются, и в ствол с силой подается струя воздуха.

По словам старейших музыкантов Азербайджана в свое время были распространены зурны, имеющие стволы различной длины. В зависимо-

сти от этого они именовались: “*баш тавар*” (длина ствола 350-370 мм), “*орта тавар*” (300 мм, употребляется ныне), “*джуре*” (250 мм), “*орта джуре*” (200 мм) и “*аяг джуре*” (150 мм). Баш тавар зурна звучала на полтона ниже, а джура на полтона выше относительно зурны орта тавар.

Известный исполнитель на духовых инструментах Алиджавад Джавадов сконструировал две разновидности зурны: *зил* (высокая) и *бем* (низкая) зурна. Из-за слишком сильного звучания музыканты-профессионалы играют на зурне, как правило, на открытом воздухе.

Инструмент звучит в составе ансамбля зурначей, куда входит *уста* (исполняет мелодию) и *демкеш* (аккомпанирует усте выдержанными бурдонными звуками). Отсюда исходят понятия “*гоша-зурна*” (парная зурна) и “*зу(й) тутмаг*”. Этот дуэт сопровождает ударный инструмент – нагара. В Шекинской зоне дуэт зурначей дополняется двумя мембранными инструментами – *ана кёсом* (большая нагара) и *бала кёсом* (малая нагара).

Наиболее популярны были ансамбли зурначей “Дженги” из Сальян (руководитель Манаф Мамедов) и “Чырахгала” из Шабрана (руководитель Нурага Рахманов). В ансамбле “Дженги” играли семь зурначей, один балабанист и четыре нагариста.

В 1959 году во время Декады азербайджанской литературы и искусства в Москве выступил ансамбль зурначей, состоящий из семи исполнителей. В 1962 году под руководством Алафсара Рагимова был организован сводный ансамбль, в составе которого участвовали пять уста зурначей, пять демкешов (из них двое играли на зурне, а трое – на балабане) и три нагариста.

На зурне исполняют танцы, героические мелодии, преимущественно связанные с именем народного героя Кёроглу, марши и инструментальные пьесы, входящие в традиционный репертуар этого инструмента.

Уникальными являются своеобразные сюиты – “Чяхарзен дестгяхы” из репертуара зурначи Али Керимова (1874-1962), включающий такие танцевальные мелодии как: Гарабагы, Юмма Гарабагы, Шахпэрдэ Гарабагы, Баяты Гарабагы, Гахраманы, Мирзеи, Баязы [34], и “Дестгях Кёроглу” в исполнении Габибуллаха Джафарова (1896-1987), состоящий из следующих составных частей: 1) Агыр Кёроглу, 2) Шеки яллысы, 3) Кёроглунун Шеки сефери, 4) Дженги Кёроглу, 5) Кёроглу гайтармасы, 6) Уч бармаг, 7) Дели Кёроглу [80].

Зурна в качестве солирующей входит в состав оркестра народных инструментов. Инструмент используется и в симфоническом оркестре.

Значительное место отведено зурне в опере Узеира Гаджибейли “Кёроглу”. Инструменту обычно поручается сопровождение героических и танцевальных сцен.

Джаваншир Гулиев впервые для зурны и симфонического оркестра сочинил “Пьесу”, а Камал Ахмедов – “Дженги” для оркестра народных инструментов. Эльнара Дадашева для зурны, балабана, нея, тутек и ф-но написала композицию-квинтет “Диптих”.

В составе оркестра народных инструментов технические и художественные возможности зурны ярко демонстрируются в произведениях “Дженги” Узеира Гаджибейли, “Гахраманы” Саида Рустамова, “Дженги” Адила Герая и “Дженги” Сулеймана Алескерова.

Хотя конкретное место зарождения зурны точно не установлено, известен ее ареал распространения. Это, в основном, тюркский мир с обособленными центрами развития зурны: анатолийский, южно-тюркский (охватывал арабские страны периода господства династии Мамлюков, происходящих от турков и народов Кавказа), северо-тюркский (включает казанский, чувашский и балканский центры), азербайджанский, узбекский, казах-киргизский и восточно-туркестанский (могольский и калмыцкий центры). От этих центров зурна была заимствована соседними народами.

Если в западном тюркском мире были распространены различные виды зурны – каба, джура, асафи, шихаби, араби, аджеми, бахтияры, отличающиеся между собой, в основном, по длине ствола, то в восточном тюркском мире – только зурны более крупных размеров (до 400-450 мм).

В наши дни зурна, кроме Азербайджана, под таким же названием известна на территории Турции, Ирана, Грузии, Аджарии, Армении, Дагестана, Чечни, Ингушетии, Греции, Македонии и в арабских странах. В Дагестане её называют также зурнай (кумыки), зурнау (лакцы), зинрав (даргинцы), сурьмай (кубачинцы), в Кабардино-Балкарии – накырэ или накира [25]. Инструменты типа зурны распространены в Афганистане, Узбекистане, Таджикистане и Кара-Калпакии, где именуются сурна, в Египте – замр, а в Алжире – зорна, гаита. Среди уйгуров она известна под названием сунай или сона, калмыков – бичкюр, бурятов – бишкур.

Как видно, на большом пространстве аналогичные инструменты в большинстве случаев имели одинаковое или похожее название.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ГАРМОНЬ

История возникновения клавишно-пневматического музыкального инструмента **гармони** связана с восточным миром, где с древних времен были известны ее прототипы – китайский шэн (шэнг), афганский, пакистанский и индийский хармон или арган, азербайджанский джибчиг [53,55]. На них звуки извлекались при помощи подачи воздуха ртом или же мехами в корпус, где располагались планки со свободно проскакивающими язычками. Благодаря торговым связям, принцип такого извлечения звука стал известен в Европе и был использован здесь мастерами музыкальных инструментов [55].

В 1821 г. немецкий мастер Фридрих Кристиан Бушман создает губную гармонику, а затем – однорядную ручную гармонику с меховым корпусом [54]. Позже, в 1830 году в Тульской губернии России по образцу примитивной однорядной немецкой гармоники, выставленной на продажу на Нижегородской ярмарке, тульским оружейником Иваном Сизовым была изготовлена гармоника (гармошка) с семью клавишами на правой и двумя басовыми клапанами на левой стороне, позволяющими сыграть примитивные песни. В дальнейшем, кустарным способом начали изготавливать гармоники с 8-10 и больше клавишами и двумя-четырьмя басовыми кнопками. В начале 40-х годов в Туле некоторые домашние мастерские превращались в фабрики по производству гармоники.

По конструкции, предложенной Н.И.Белобородовым, в 1878 году тульским мастером Л.А.Чулковым была создана двухрядная клавишная хроматическая разновидность гармоники [54].

Работы по усовершенствованию инструмента осуществлялись в различных губерниях России. И гармоники были подвергнуты значительным конструктивным изменениям. Они отличались между собой строем, диапазоном звучания, количеством голосов и регистров, наличием или отсутствием возможности включения готовых аккордов. Гармоники назывались по месту изготовления – тульская, ливенская, вятская, бологовская, саратовская, касимовская, елецкая и др. Оба вида инструмента – диатонический и хроматический, благодаря их портативности, сильному и яркому звуку, выразительным возможностям, простоте овладения приемами игры, а также их массовому производству в Туле и Вятке, бы-

стро нашли свое применение среди других народов, населяющих Россию (татар, башкиров, чувашей, марийцев, мордвинцев), северную и южную части Кавказа (кабардинцев, лезгин, чеченцев, адыгейцев, ингушей, грузин, осетин, аджарцев и др.), как подлинно народные музыкальные инструменты.

Начиная со второй половины XIX века гармоника стала появляться и в Азербайджане. Как отмечается в опубликованной книге большого знатока фольклорных обрядов и музыки Алигусейна Даглы “Озан гаравели”, благодаря торговому пути, осуществляемому по Волге и Каспийскому морю в Азербайджан, мореходами были завезены первые образцы гармоники. Ее звуки были слышны еще до прокладки железной дороги в Азербайджане (т.е. до 1880 года) [35]. Интересно, что вначале гармоники продавались в качестве игрушек в караван-сараях и на рынках купцами, торгующими сундуками. Инструменты с диатоническим звукорядом имели 7, 12, 14, 16 и 18 белых клавиш. В частности, один из таких инструментов с 16 клавишами круглой формы, изготовленный в Туле Акимом Трофимовичем Воронцовым, демонстрируется в Национальном музее истории Азербайджана. Дед известного исполнителя на таре Бахрама Мансурова Мешади Мансур (1833-1909) играл на семиклавишном инструменте. Талантливый исполнитель на таре Ширин Ахундов (1878-1927) в семилетнем возрасте озвучивал этот же инструмент. Затем появились хроматические гармоники. Чаще предпочтение отдавалось ее казанской разновидности. Одним из первых исполнителей на этом инструменте был сапожник из азербайджанского города Шуша Гусейн, отец известного гармониста Кербелаи Лятифа (1876-1944) [67]. На нем стали играть и женщины на девичьих свадьбах в ритмическом сопровождении ударного инструмента гавала. Известно, что, в старой части Баку (Ичери Шехер) в конце XIX века Сеид Гасан превосходно играл на гармонике и готовил молодых музыкантов-исполнителей [35].

В первой половине XX века большую известность получил Ахад Алиев (1893-1942), или Кёр (Слепой) Ахад, поскольку он в раннем возрасте ослеп. В силу его незаурядного таланта (он прекрасно играл и на сазе, таре, тутеке, фортепиано) его также прозвали “Уста” (мастер) и “Гармончу (гармонист) Ахад”. В конце 20-х годов по его совету и рекомендациям гармоника саратовского образца усовершенствовалась бакинским мастером Архипом Карпушкиным. Эту версию инструмента стали называть уже “азербайджанской гармонью”, потому что и её звукоряд, и тембр отличались от “тульской”, “саратовской”, “казанской” и других

разновидностей гармонике. Уместно напомнить, что в Ширванской зоне Азербайджана гармони, используемые женщинами, известны также под названием “най”, а в Карабахской зоне – “мизган”.

Составные части азербайджанской гармони – корпус в виде четырехугольного ящика, мех, голосовые части и клавишный механизм. Корпус, размером 360x268x195 мм, состоит из правой и левой деревянных рам, на которые крепят и монтируют остальные части инструмента. Мех (*кёррук*), соединяющий рамы, играет роль воздушного резервуара, обеспечивающего подачу воздуха переменного объема. Он выделяется из гофрированного картона, обклеенного с двух сторон тонкой плотной тканью. Концы меха приклеиваются к рамам корпуса.

К правой части корпуса прикреплена планка-гриф, где расположена клавиатура с 18 тоновыми белыми и 12 полутоновыми черными клавишами (*дил*). В отличие от русской гармонике, азербайджанская гармонь не имеет “наборных” аккордов для левой руки. Вместо них пользуются кнопками (*дуйме*), расположенными на корпусе в два ряда (18 тоновые – белые и 12 полутоновые – черные), нажатием на которые получают унисонные звуки, или же двух-трёхзвучные аккорды.

Звук, извлекающийся растягиванием и сжатием меха с помощью левой руки, образуется в результате колебаний упругих проскакивающих тонких упругих язычков (пластинок) разной длины и толщины с расширенным основанием и узкой вибрирующей частью, наклепанных с двух сторон на металлические планки. Количество планок в современной гармонии – пять. Они крепятся в определенном порядке к деревянным резонаторам, в стенках которых имеются отверстия для прохождения воздуха, прикрываемые клапанами. Клапаны соединены рычагами с клавишами на грифе и кнопками на корпусе. Для звучания каждой белой клавиши используется шесть язычков – два для звучания высоких и четыре для низких звуков, а для черных – три (один для звучания высоких, а два для низких звуков). Вибрация язычков осуществляется за счет разницы воздушных давлений, создающейся по одну и другую сторону от язычка при растяжении или сжатии меха. Во время открытия и закрытия меха, а также прижатия клавиши, сжатый воздух проходит через соответствующую голосовую планку и вибрирует в ее проеме язычок. И в зависимости от размеров вибрирующих пластин, извлекаются звуки различной высоты. Во время игры пальцы правой руки – указательный, средний, безымянный и мизинец – играют мелодию (при исполнении гамм, арпеджио, аккордов используется и большой палец), а три или че-

тыре пальцы левой руки держат органнй пункт соответствующей то-нальности.

Диапазон гармонн охватывает звуки от “до” малой октавы до “фа” второй октавы. Общнй строй инструмента по сравнению с фортепиано звучит на полтона ниже.

Исполнитель, сндая на стуле, держит правую часть корпуса на колене правой нога, левую руку продевает под короткий ремень (гайыш), а длинный ремень надевается на правое плечо. Растяжение или сжатие меха осуществляется движением левой руки. На инструменте играют нн стоя. В это время сжатню или растяжению меха помогает ремень, надеваемый на левое плечо.

Из-за красивого звучания, своеобразной тембровой окраски, широких технических возможностей, а также транспортабельности гармонь очень быстро нашла свое применение в быту азербайджанского народа. Не случайно, учитывая популярность и музыкально-выразительные возможности этого инструмента, основатель профессиональной азербайджанской музыки Узеир Гаджнбейли включил гармонь в состав организованного нн нотного оркестра народных инструментов, где она, также как тар нн саз, звучала на полтона ниже написанного. Ахад Алиев был приглашен для исполнения на гармонн мелоднн танца “Тэрэкэмэ” в заключнтельной свадебной сцене в оперетте Узеира Гаджнбейли “Аршнн мал алан”.

Интересно отметить, что в операх “Шах Исмаил” Муслима Магомаева нн “Шахсэнэм” Рейнгольда Глиэра, а также балете “Девнчья башня” (“Тыз галасы”) Афраснбаба Бадалбейли при написании танцевальных мелоднй композиторы обратнлись к гармоннстам Кербелаи Ляннфнфу нн Ахадн Алиеву [67]. Заслуживает внимания создание в 1938 году Теюбом Дамнровым ансамбля гармоннстов, в составе которого звучали нн мембранные инструменты – два гавала, нагара нн гоша-нагара.

Ннне, благодаря рекомендацням прославленных гармоннстов Ахада Алиева, Теюба Дамнрова нн Мамедага Агаева, усовершенствованная гармонь, отличающаяся от разновидностей, использовавшихся ннх предшественниками, наиболее полно передает все особенности азербайджанской музыки. Ее звуковая система соответствует 17-тн ступенному звукоряду азербайджанской музыки.

Гармонь сольный нн ансамблевый инструмент. Раньше ее сопровождали исполннтели на ударных инструментах – гавале нн нагаре, нн же на нагаре нн духовых инструментах – кларнете нн балабане. Были организованы инструментальные группы, в составе которых, кроме гармонн,

звучали кларнет, балабан, гитара, гоша-нагара и фортепиано. Но более популярными и по сей день являются ансамбли в составе гармониста, кларнетиста и нагариста.

Гармонь очень хорошо звучит в сольном исполнении танцевальных мелодий (“Мирзейи”, “Тэрэкэмэ”, “Иннабы”, “Тураджды”, “Гэшэнги”, “Азербайджаны”, “Энзэли” и др.), песен (“Ядыма дюшдю”, “Севгилим”, “Севен кёнул”, “Гурбан адына”, “Ери дам уста, ери”, “Мугана джейран” и др.) и инструментальных мугамов (особенно во время исполнения “Баяты-Гаджара”, “Забул-Сегяха”, “Чахаргяха”, “Хумаюна”).

Специально для гармонии композиторами Сулейманом Алескеровым сочинены “Лирическая пьеса” и “Скерцо”, Тофиком Бакихановым для гармонии и фортепиано “Песня без слов” и “Вечное движение”, Айгюн Самедзаде – “Даглинский танец”. Гармонист Закир Мирзоев для гармонии сочинил композицию “Мугам и рэгс”.

Если проследить хронологию популярности исполнителей-гармонистов в Азербайджане, то конец XIX – начало XX веков можно связать с именами Иси бея, Абыш бея, Кербелаи Лятифа, Мешади Али, Хадиджа Мусахановой, Абуталыба Юсифова, Алекбера Назарли. В 20-30-е годы прошлого века, помимо Ахада Алиева, были популярны Теюб Демиров, Юсиф Юсифов, Фатма Сафарова, Камрабеим Гусейнова и др. [67].

Периодом расцвета исполнительского искусства на гармонии в Азербайджане можно считать 50-80-е годы прошлого века. Тогда отличались своим мастерством Мамедага Агаев, Аббас Аббасов, Гызханым Дадашева, Кюбра Абилова, Гаджибала Дадашев, Сафарали Везиров, Абуталыб Садыгов, Теюб Теюбоглу, Бадал Бадалов, Саттар Гусейнов, Фируз Эйвазов, Адиль Гусейнов, Вагиф Шихиев, Турра Гусейнова, Гамид Ахвердиев и др.

В районных центрах Республики выросла плеяда талантливых исполнителей-гармонистов: Исфандияр Джошгун, Матлаб Абдуллаев (Гянджа), Рза Шихларов, Афлатун Агаев, Садыг Садыгов, Аслан Ильясов (Сальян), Махмуд Халаоглу (Лянкяран), Али Гулиев, Юсиф Юсифов, Елмар Зейналов (Агдам), Бейлар Ахмедов (Физули), Мехти Велиханов (Сабирабад), Иса Сафаров (Иреван) и многие другие.

В наши дни Автандил Исрафилов, Закир Мирзоев, Говхар Рзаева, Кямил Везиров, Анвар Садыгов, Гюльбахар Шукюрлу, Гюльбахар Мамедзаде и др. внесли существенную лепту в популяризацию инструмента среди народных масс. Большой популярностью пользуется также выходец из Южного Азербайджана (Иран) Рахман Асадуллахи.

Однако, долгое время гармонь, считаясь заимствованным инструментом из Европы, оставалась без внимания государственных структур, несмотря на популярность отдельных исполнителей. Но справедливость восторжествовала. Звание народного артиста республики была присуждено Автандилу Исрафилову, Кямилю Везирову, Анвару Садыхову, а заслуженного артиста - Закиру Мирзоеву, Говхар Рзаевой, Этибару Гасымбейли, Сархану Абиеву. Учитывая виртуозность игры Закира Мирзоева, известный дирижер и композитор, маэстро Ниязи назвал его “Паганини гармонии”.

И в наши дни игра на гармонии пользуется, как и раньше, большой популярностью. Чарующие, яркие звуки гармонии можно слышать на увеселительных мероприятиях, свадьбах, праздниках, во время выступления художественно-самодеятельных коллективов, вокально-инструментальных и инструментальных ансамблей, в составе всех ансамблей азербайджанских народных музыкальных инструментов. Нередко она входит в состав ашигских ансамблей в Ширванской, Товуз-Шемкир-Газах-Геджебекской и Борчалинской зонах. Гармонь – ведущий музыкальный инструмент в Государственном ансамбле песни и танца им. Фикрета Амирова.

В исполнении гармонистов часто звучат и произведения профессиональных композиторов. Закир Мирзоев блестяще сыграл трехчастный “Первый концерт” для симфонического оркестра, “Сегяхсяги” и “Рондо” Тофика Бакиханова, а на концерте, посвященном открытию бюста Узеиру Гаджибейли в Вене, исполнил произведения Вольфганга Амадея Моцарта и Узеира Гаджибейли.

Следует подчеркнуть, что большинство маститых гармонистов являются авторами многочисленных танцевальных мелодий. Достаточно вспомнить запоминающуюся мелодию “Назиля”, сочиненную Автандилом Исрафиловым, удачно используемую в фильме “День рождения”. Гармонистка Кюбра Абилова снялась в фильме “Чудак”, а Гусейн Гасанов – в фильмах “Перед закрытой дверью”, “Мужское слово”, “Обручальное кольцо”, “Заводило”.

Яркое впечатление оставляет игра Анвара Садыхова, впервые использовавшего джазовые элементы при исполнении на гармонии азербайджанских мелодий.

О популярности гармонии можно судить по тому, что при музыкальных школах и колледжах существуют специальные классы игры на гармонии. В Азербайджанском университете культуры и искусства функционирует отделение по специальности “Гармонь”.

Издан ряд учебных пособий. Это “Школа для гармонии” (авторы Натиг Расулов, Сона Ирзагулива, Хейрулла Дадашев, Джейхун Гамарлинский, Али Байрамов и Закир Мирзоев), пособия для обучения по специальности “Гармонь” (Фарахим Садыгов, Октай Раджабов), “Десять ритмических мугамов” (Абдул Гашимов), “Исполнение мугамов на гармонии” (Фарахим Садыгов) и программы для классов гармонии в музыкальных школах (Сона Ирзагулиева, Хагани Самедов, Хейрулла Дадашев, Рауф Исмаилов), “Пьесы для гармонии и фортепиано” (Натиг Расулов, два сборника), “Азербайджанские народные танцы” (Заур Мустафаев).

Осуществлена нотная запись десяти танцевальных мелодий в исполнении Мамедаги Агаева и обработке композитора Тофика Кулиева, “Пьесы для гармонии и фортепиано” (Натиг Расулов, два сборника), “Азербайджанские народные танцы” (Заур Мустафаев).

В Азербайджане сформировалась своя школа гармонистов. В ее развитии большую роль сыграли педагоги-гармонисты Бадал Бадалов, Хейрулла Дадашев, Аловсат Пириев, Бахшалы Алиев, Ахсан Рахманлы, Закир Мирзоев и др.

Работа по усовершенствованию инструмента продолжается и поныне. Гусейном Гасановым создана гармонь, позволяющая извлекать четвертные тоны. По рекомендации Анвара Садыхова мастером Закиром Дадашевым изготовлена трёхоктавная гармонь в тональности “до”. Закиром Мирзоевым запатентована гармонь с левосторонней клавиатурой.

Как видно, гармонь прочно и органично внедрилась в азербайджанскую музыкальную культуру и уже свыше ста лет, совершенствуясь, занимает в ней видное место.

ПАСТУШЬИ СВИРЕЛИ ЗВУЧАТ В ОРКЕСТРАХ И АНСАМБЛЯХ

В Азербайджане издавна широко распространены духовые музыкальные инструменты **ней** и **тутек**, которые представляют собой восточные разновидности флейты и свирели. Отметим, что первые образцы простых флейт и свирелей без игровых отверстий были обнаружены археологами в памятниках эпохи палеолита [45]. Многоствольные и попереч-

ные флейты и свирели, по мнению исследователей, возникли позднее – в раннем и позднем неолите.

Подобные **нею** инструменты распространены во многих уголках мира под разными названиями. Так, на Украине аналогичный инструмент называется флюра, в Молдове – флуер, кавал, Абхазии – ачарпын, Аджарии – чобан-саламури, Осетии – уадынз, Адыгее – камыль, Кабардино-Балкарии – бжами, Карачаево-Черкесии – сибизга, камыль, в Грузии -- уэно-саламури, авили, кавили, най, нестви, Армении – сринг, Дагестане – ксюл (у лезгин), шятахьи (у даргинцев), зыбызгы (у кумыков), в Чечне – дутра, Башкирии – курай, в Казахстане – сыбызгы, Туркменистане – каргы-тюдюк, Кыргызстане – сарбаснай [25], в арабских странах – ней, Греции – тзамара и т.д. В Египте, Иране и Турции известны многочисленные разновидности неев, отличающихся длиной ствола. Так, в Турции в зависимости от исполняемых мугамов применяются 13 видов нея: болахенг нисфийе, болахенг-сипюрде мабейни, сипюрде, мюстахсен, йылдыз, кыз, кыз-мансур мабейни, мансур, мансур-шах мабейни, шах, давуд, давуд-болахенг мабейни, болахенг [64].

Упоминания о нее и других духовых инструментах широко встречаются в произведениях выдающихся азербайджанских поэтов средневековья. Например, Низами Гянджеви в поэме “Искендернаме” рассказывает притчу о рождении нея. Согласно Имадеддину Насими, ней хорошо звучит вместе с ударным инструментом деф. В поэме “Хафт джам” (“Семь кубков”) Мухаммеда Физули представлена аллегорическая беседа между поэтом и неем. Поэт вопрошает о причине горести, которой исполнен голос нея, и получает ответ: прежде, когда ней был тростником, он не знал печали – рос на земле, питался водой, согревался солнцем, колыхался от ветра, ладил с огнем, но затем все они отвернулись от него, и сердце его не вытерпело этих бед.

В Азербайджане в различные исторические периоды были распространены несколько разновидностей нея. Так, ученый и музыковед Абдулгадир Марагаи сообщает о двух современных ему разновидностях нея – белом и черном [53]. Изображение нея можно встретить на миниатюрах средневековых азербайджанских художников Султана Мухаммеда, Мирзы Али Тебризи, Мир Сеида Али и других. В этих рисунках ней изображается в виде длинной трубки небольшого диаметра. Длина инструмента достигала 700-800 мм. На нее играли и пастухи, и профессиональные мастера.

Старинные неи экспонируются в музеях Азербайджана. Тростниковый ствол нея из Национального музея искусств Азербайджана

им. Рустама Мустафаева украшен выгравированным на нём орнаментом и в шести местах обмотан кожей. Длина инструмента составляет 453 мм, наружный диаметр ствола на месте вдувания – 21 мм, внутренний – 16 мм, а на противоположном конце – соответственно – 16 и 13 мм, т.е. ствол сужается книзу. В нижней части ствола просверлены пять игровых отверстий, а на тыльной стороне, выше лицевых – одно. Место вдувания слегка заострено [3].

Ней известного исполнителя на духовых инструментах Хасрата Гусейнова из коллекции Кабинета азербайджанской народной музыки Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли имеет длину 495 мм, диаметр 16 мм и изготовлен из меди. Толщина стенки ствола составляет 1.1 мм. Количество лицевых игровых отверстий – семь. Одно тыльное отверстие расположено ближе к месту вдувания.

Современный ней, как и прежде, представляет собой прямую цилиндрическую полую трубку длиной 345-600 мм и диаметром до 20 мм. В основном, изготавливается из тростника, абрикосового дерева или меди. Для лучшего извлечения звука верхний конец инструмента слегка заостряют. На нижней лицевой стороне ствола обычно просверливают 5-7 игровых отверстий и одно – на тыльной, ближе к головной части инструмента. Во время игры инструмент держат косо, опустив конец вниз, а головку ближе к левому углу рта. Струю воздуха направляют об острый край ствола.

Следует отметить, что при всей простоте строения, по способам извлечения звука ней является довольно сложным инструментом [61].

Ноты нея пишутся в скрипичном ключе. Диапазон инструмента от “ля” малой до “фа диез” второй октавы. Но маститые исполнители могут извлекать и высокие звуки путем сильного вдувания и сжатия губ. Частично прикрывая отверстия пальцами, получают хроматические звуки. В нижнем регистре тембр у нея нежный, бархатный и слегка приглушенный, а в верхнем – сильный и светлый.

Ней, в основном, сольный инструмент и распространен преимущественно среди пастухов. На нем играют простые, мелодически ограниченные инструментальные пьесы, а также специальные наигрыши и напевы лирического содержания, так называемые “Чобан баяты”, и танцевальные мелодии. Часто во время игры исполнитель сам издает голосом низкие бурдонирующие звуки, достигая двухголосия, и моментами его низкий голос имеет определенный мелодический рисунок.

Ней используется также в оркестрах и ансамблях народных инструментов. В практике азербайджанской симфонической музыки ней впер-

вые был включен в партитуру “Пятой симфонии” Акшина Ализаде. Этот инструмент звучал в знаменитых концертных залах мира при исполнении произведений Франгиз Ализаде “Дервиш” и “Crossing” (“Перекресток”). Гасан Адигезал-заде для нее и симфонического оркестра написал две “Фантазии”, а Ильяс Мирзоев – “Концерт” и “Мистическую симфонию”. В наши дни признанным мастером игры на нее является Ильхам Наджафов.

Тутек известен в России под названием сопель, Грузии – саламури, Аджарии – кавали, Армении – тутак, тутук, шви, Дагестане – кшул (у лезгин), шувшув (у кумыков), шетахи (у даргинцев), шутихи (у лакцев), швултрам (у табасаранцев), Таджикистане – най чупони или тутак, на Украине – сопилка, Беларуси – дудка, Эстонии – вилепилли, Латвии – стабуле, Литве – лумздялис [25].

Кавказские разновидности тутека имеют пять-восемь игровых отверстий, из которых одно расположено на тыльной стороне.

Судя по археологическим находкам, азербайджанский тутек имеет очень древнюю историю [24]. В этнографическом фонде Национального музея истории Азербайджана хранится тутек, изготовленный в XIX веке. Инструмент имеет длину 390 мм, наибольший диаметр в средней части 30 мм и диаметр звукового канала 20 мм. Его верхняя часть сделана из тутового дерева, а нижняя – из камыша. Свистковое отверстие размером 11.0x3.5 мм расположено на расстоянии 50 мм от верхнего конца ствола, где находится отверстие (11x3 мм) для вдувания. Игровых отверстий диаметром 7.5–8.0 мм семь, из них одно тыльное, и расположены они на расстоянии 25-29 мм друг от друга.

В этом же музее экспонируется тутек, принадлежавший Мирзе Фатали Ахундову (1812-1878) – основоположнику азербайджанской драматургии, ученому и философу. Инструмент, изготовленный из камыша, имеет длину 230 мм; внешний диаметр ствола – 17 мм, внутренний – 13 мм. На верхней части ствола через каждые 18-20 мм расположены шесть игровых отверстий диаметром 7,5 мм. В нижней части ствола просверлено еще одно отверстие несколько заостренной формы. В верхней части ствола расположено свистковое отверстие размером 7x5 мм. Место вдувания образует полукруг, размером 9x2 мм.

В Национальном музее азербайджанской литературы им. Низами Гянджеви демонстрируется камышовый тутек, принадлежавший выдающемуся азербайджанскому писателю, журналисту и общественному деятелю Джалилу Мамедкулизаде (1869-1932). Тутек имеет длину 330 мм,

диаметр ствола 17 мм, его толщина составляет 2.5 мм. Ствол снабжен семью лицевыми (расстояние между ними 22-24 мм) и одним тыльным игровыми отверстиями. Нижний конец инструмента заострен.

В Отделе азербайджанских народных музыкальных инструментов Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана демонстрируется тутек длиной 322 мм и диаметром звукового канала 10 мм, входящий в коллекцию инструментов, собранную видным музыкантом-исполнителем и педагогом Ахмедом Бакихановым (1892-1973). Тутек имеет восемь игровых отверстий (семь на лицевой стороне и одно на тыльной). На верхнюю часть ствола надето кольцо.

В коллекции Государственного Гянджинского историко-краеведческого музея им. Низами Гянджеви имеется тутек длиной 352 мм и с диаметром ствола 23 мм, снабженный восемью игровыми отверстиями (одно – на тыльной стороне) диаметром 8-9 мм. Диаметр звукового канала 10 мм. Расстояние между игровыми отверстиями – 23-24 мм.

В Азербайджанском государственном музее театра им. Джафара Джабарлы представлен медный тутек общей длиной 380 мм. В нижней половине расположены восемь игровых отверстий (одно тыльное) диаметром 5.5 мм. Свистковое отверстие имеет форму треугольника с основанием 8 мм и высотой 10 мм.

Три тутека, демонстрирующихся на выставке музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге, имеют стволы различной формы. На лицевой стороне стволов расположены 6-7 игровых отверстий, на тыльной – одно. Один из них снабжен регулировочным клапаном [25].

В конструктивном отношении современный тутек не имеет существенных отличий от предшественников. Как и прежде, инструмент представляет собой цилиндрическую трубку длиной 280-350 мм, изготовленную из тростника или древесины (абрикос, орех, тутовник). В сердцевине дерева просверливают звуковой канал (в старину его выжигали раскаленным металлическим стержнем) диаметром 18-20 мм. Верхний конец ствола имеет косой срез, в него вставляется ивовая втулка (*дил*) длиной 30-35 мм, верхняя часть которой обстругивается; тем самым между стенкой ствола и втулкой остается щель в форме сегмента. На лицевой стороне ствола, у конца втулки открывается отверстие квадратной формы. Таким образом, втулка и отверстие образуют своеобразное свистковое устройство. На лицевой стороне ствола просверливают семь отверстий, на тыльной стороне – одно, в точке, соответствующей середине отрезка между первым и вторым верхними отверстиями. На верхнюю часть

ствола надевается металлическое кольцо для регулировки регистра инструмента. Опуская кольцо вниз, и частично прикрывая свистковое отверстие, получают низкие звуки. Звуки регулируются также изменением длины ствола самого инструмента, для чего в большинстве случаев верхнюю часть тутека делают съемной.

Во время игры тутек держат прямо перед собой слегка наклонно и вдвуют воздух в верхний конец инструмента через узкую щель, которая направляет воздушную струю на грань поперечного среза в стволе. При этом значительно облегчается извлечение звука и уменьшается расход воздуха, что расширяет технические и выразительные возможности инструмента. Три лицевые и тыльное отверстия закрываются и открываются соответственно указательным, средним, безымянным и большим пальцами левой руки, а четыре нижних лицевых отверстия – указательным, средним, безымянным пальцами и мизинцем правой руки.

Тембр тутека при нормальном вдвании мягкий и нежный, при очень сильном – громкий и свистящий. Диапазон тутека от “си” малой октавы до “до” третьей октавы. С помощью приема передувания, основанного на использовании обертоновых регистров, можно извлекать звуки “ре бемоль” и “ре” третьей октавы.

Диатонический звукоряд тутека делится на низкий (*бэм*), средний (*орта*) и высокий (*зил*) регистры. Нижний регистр – матовый, хриловатый, из-за трудности интонирования используется редко; средний регистр – бархатистый (*мехмери*), сочный и достаточно звучный; высокий регистр – от нежного, прозрачного до пронзительно резкого оттенка. Для тутека удобны двухбемольные и двухдиезные тональности. Очень легко получаются мелодические фразы, тремоло, легато. Возможны скачки, особенно октавные, но стаккато получается с трудом.

Тутек, как и ней, используется пастухами, исполняющими на них наигрыши при выгоне стада на пастбище, водопой и т.д. [14]. Часть этих наигрышей (например, “Чобан баятысы”), приобретая самостоятельный характер, исполняется и вне связи с трудом. В прошлом игрой на тутеке сопровождалась такие зрелища, как заклинание змей, начало цирковых представлений, выступления акробатов, канатоходцев. Тутек также входил в число инструментов, под игру которого выступали профессиональные танцовщицы.

В некоторых районах Азербайджана тутек известен также под названиями “дудук”, “сюмсю”, “блул”, а в Ордубадском районе Нахчыванской АР – “шювэ”.

В Джабраильском, Физулинском, Товузском и Шахбузском районах Азербайджана распространен духовой инструмент **ян-тутек** (*ян* – бок, сторона). Он изготавливается из абрикосового или орехового дерева, имеет длину 540-600 мм и наружный диаметр 20-22 мм. Встречаются также медный и латунный ян-тутек. На лицевой стороне, ближе к нижней части расположены семь игровых отверстий и одно на тыльной. В нижней части ствола с боковых сторон на расстоянии 40-50 мм друг от друга вырезаны два дополнительных отверстия, предназначенных для упорядочения звука. На стволе инструмента обычно вытачиваются кольцевые канавки (из которых две более широкие), разделяющие корпус на три примерно равных по длине колена. На верхнем и нижнем конце ствола делаются канавки для шнура, на котором инструмент носят на плече.

Во время игры инструмент держат в поперечном положении, вставляя отверстие в правый угол рта, слегка прикасаясь к нему губами. Направляют струю воздуха на острый край ствола и извлекают в нижнем регистре матовые, глухие, в среднем регистре – теплые, “бархатные”, а в высоком – громкие, свистящие, но нерезкие звуки. Высота интонирования корректируется прикрытием пальцами трех четвертей или половины игровых отверстий и напряжением губ.

Ян-тутек также сугубо пастуший инструмент. Мелодии, исполняемые на нем, состоят из пастушьих сигналов и наигрышей (“*Гоюн-хэнги*” или “*Гоюн овшарысы*”, “*Гая башы*”, “*Чобан баятысы*”, и т.д.), связанных с выпасом овец, отдыхом пастуха, окликом собак-волкодавов и для созыва людей при нападении хищников на стадо [14].

Среди нынешних мастеров игры на тутеке особо известны Гасан Магеррамов (Баку), Гейдар Мамедов (Сальян), Шербет Ахмедов (Шамахи), Байрам Мамедов (Гянджа).

На тутеке, часто в сопровождении небольших инструментальных ансамблей, исполняются лирические мелодии (обычно в верхнем регистре) – мугамы, рэнги, народные песни, танцы и наигрыши. Он также входит в состав оркестров и ансамблей народных инструментов.

В оркестрах азербайджанских народных инструментов также используется разновидность тутека – малый (*кичик тутек*, пикколо) тутек. Он отличается от обычного несколько меньшим размером (длина до 265 мм, диаметр ствола – 18 мм). При отсутствии регулировочного кольца на лицевой стороне ствола просверливают дополнительно еще одно отверстие. По аппликатуре и приему игры малый тутек аналогичен обычному тутеку, но звучит на кварту выше. Диапазон инструмента - от “ми” первой до “фа” третьей октавы.

В оркестре ней и тутек, в том числе его малая разновидность, выступают в основном в качестве солирующих инструментов и составляют единую группу с другим духовым инструментом – зурной.

Азербайджанские композиторы широко использовали технические и художественно-выразительные возможности тутека. Очень ярко проявляется (особенно в нюансе форте) своеобразное звучание тутека в “Болгарской сюите” Султана Гаджибекова, “Египетских картинах” Джангира Джангирова, “Весенних напевах” Сулеймана Алескерова, “Танцевальной сюите” Халила Джафарова, “Симфониетте” Гаджи Ханмамедова, “Пастухе Гара” Агабаджи Рзаевой. Сдвоенный с другими инструментами тутек создает богатейшую звуковую палитру.

Как видно, ней и тутек пользуются популярностью не только у народных музыкантов, но и профессионалов.

ПОД РИТМЫ НАГАРЫ, ГАВАЛА И ГОША-НАГАРЫ

Согласно письменным источникам, издавна распространенные в Азербайджане перепоночные ударные музыкальные инструменты (в научной литературе - мембранофоны) различались по конструкции, форме, размерам, материалу изготовления и звучанию [3,10]. Они были одно- и двусторонними, т.е. звучащая перепонка натягивалась с одной или двух открытых сторон корпуса, а также бинарными – состоящими из двух корпусов. На них с помощью палочек, колотушек, ладоней или пальцев рук извлекались низкие, высокие, глухие или трескучие звуки.

Число односторонних ударных инструментов достигало одиннадцати (гавал, гоша-нагара, даира, деф, тебил, думбек, тебил-баз, кёс, джифт-кёс, мазхар, нагаразан), а двусторонних – 5 (нагара, давул, духул, думбул, табире). Их использовали в качестве сигнальных инструментов в сражениях, для поднятия боевого духа воинов, во время проведения народных представлений и праздников, исполнения мейханы (народное музыкальное творчество – своеобразные речитативные импровизации), религиозных обрядов, при сопровождении траурных процессий, шествий, свадеб, танцев, спортивных игр. На них играли соло и в ансамбле с другими музыкальными инструментами. Эта традиция сохраняется и в наши дни.

Среди мембранных инструментов у азербайджанцев наиболее распространена **нагара** (от арабского слово “*накр*” – постукивание) – разновидность барабана.

Корпус (*саганаг, гобул*) нагары имеет форму цилиндра и изготавливается из абрикосового, орехового, тутового, липового деревьев. Для этого обрубок дерева выдалбливают изнутри до толщины 5-6 мм или же берут фанеру толщиной 4-5 мм, которую замачивают и затем гнут. Поперек корпуса посередине обязательно просверливают 1-3 резонаторных отверстия (*оюг*) диаметром 10 мм – в противном случае корпус, не выдержав нагрузку, может треснуть. Иногда с внутренней стороны корпуса по вертикали закрепляется планка, обеспечивающая жесткость обечайки.

Для мембраны (*уз*) инструмента используется в основном козья шкура. Раньше применялись шкуры джейрана или оленя. Шкуру немного смачивают и, натянув ворсом кверху (в этом случае инструмент хорошо звучит), прикрепляют двойным стежковым швом на стальной ободок (*ченбере*), имеющий 6-12 восьмиобразных медных натяжных петель (*гармаг, узук, халга*), размещенных на одинаковом расстоянии. Ободки с мембраной закрепляют на открытые стороны корпуса с помощью плетеных веревок (*кэндир, джийе*), проходящих через петли и закручиваемых деревянными кольцами (*паяджиг*), и плотно натягивают на корпус инструмента. При этом петли одного ободка должны находиться на оси симметрии между петлями противоположного ободка. Такой способ закрепления мембраны позволяет регулировать натяжение мембраны, а следовательно, и относительную высоту. Для удобства движения исполнителя, инструмент снабжается привязью с ремешком.

Корпус нагары бывает разного диаметра. В зависимости от этого разновидности инструмента называются по-разному: большие – *кёс (кус), думбул* (в Шабранском и Губинском районах), средние – *орта, голтуг* (подмышечная), *эл* (ручная) *нагара* или просто *нагара, той* (в Нахчыванской АР), а меньшие – *джуре, кичик* или *бала нагара*. В конструктивном отношении все разновидности нагары одинаковые.

Диаметр и высота обечайки большой нагары – *кёса* составляют соответственно 400-450 и 500-550 мм. На корпусе вырезается резонаторное отверстие в виде квадрата, или просверливаются небольшие кружки. Так как на инструменте играют стоя, он снабжен ремнем для ношения. Озвучивается двумя колотушками (*чилик, чилинг*), загнутыми в виде крючка с шаровидными концами и ременными петлями длиной соответствен-

но 395-405 и 280-285 мм и диаметром 13-15 и 9-10 мм. Большая нагара обычно сопровождается нагарой меньшего размера, корпус которой имеет высоту 340-360 мм и диаметр 300-320 мм. Этот парный инструмент называется *кёс-нагара*. Большая нагара именуется *ана кёс*, а маленькая – *бала кёс*.

Средние нагары имеют диаметр корпуса 330-360 и высоту 260-310 мм. В зависимости от размера они называются: *кичик* (малая, 330х260 мм), *орта* (средняя, 340х290 мм) и *ури* (большая, 350-360х300-310 мм) нагара. Эти разновидности нагары обычно озвучиваются ударами обеих рук или же двумя палочками (толстой и тонкой) с прямыми или крючкообразно загнутыми концами. В последнем случае инструмент именуется *чилик* (*чиллинг*, *чубук*) нагара. Толстая палочка имеет длину 350-360 мм, а тонкая – 230-235 мм. В верхней части палочек открывается отверстие, через которое пропускают узкий ремень из кожи крупного рогатого скота, концы которого зашивают. Во время игры ременная петля палочек надевается на указательные пальцы обеих рук, сами палочки упираются в большие пальцы, остальные же пальцы свободно лежат на них. Большая нагара изготавливается по специальному заказу.

Небольшая нагара (*джуре*, *кичик*, *бала*) имеет диаметр корпуса 240-300 мм и высоту 235-295 мм. Озвучивается она двумя колотушками длиной 270 и 295 мм и диаметром 11-13 мм и всегда вместе с большой нагарой.

Как правило, на нагаре из-за её громкого звучания играют на открытом воздухе, стоя или сидя. При игре стоя инструмент держат подмышкой и обхватывают корпус плечом, придерживая предплечьем левой руки. Учитывая такое положение инструмента, его обычно называют *голтуз нагара*. Играя сидя, нагару обычно ставят на левое колено и придерживается левой рукой за привязь, ремешок которого прикрепляется к поясу исполнителя.

Играют на нагаре руками и палочками. В первом случае по ней бьют фалангами указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинцем с упором на их концы и ладонью обеих рук или щелчком и скольжением пальцев по одной мембране, а также различным сочетанием пальцев и их комбинаций. Тем самым получают ритмические рисунки разнообразной динамики и тембровых оттенков. Инструмент дает чистый, звонкий, сильный и резкий звук.

В Нахчыванской АР при исполнении танца “Яллы” нагарист (называемый там *тойчу*), участвующий в составе ансамбля зурначей, перекинув

ремешок инструмента через шею, ударяет палочками (толстая называется “шалбан”) по верхней и нижней мембране.

Во время игры чилик нагара висит на ремне, перекинутом через плечо, или же находится подмышкой исполнителя, обхватывающего корпус левой рукой. Палочками ударяют по одной, иногда по двум мембранам. При игре на чилик нагаре ритмическая основа аккомпанемента выбивается ударами толстой палочки, удерживаемой в нижнем положении, со сгибанием запястья правой руки, тем самым акцентируя сильные доли такта. При этом ударами тонкой палочки, удерживаемой в верхнем положении с осевым вращением кисти левой руки, отбивается более мелкий, виртуозно варьируемый ритм.

Выбор способа игры на нагаре – руками или палочками – зависит от количества исполнителей в ансамблях и места выступления – в помещении или на открытом воздухе. В ансамблях ашигов, балабанистов, в оркестрах народных инструментов играют руками, в ансамблях дамбуристов, зурначей и тулумистов – палочками.

Бинарный инструмент кёс-нагара держат перед собой и подвешивают на ремне через плечо. Звучит инструмент посредством ударов одной (на ана-кёсе) или двух колотушек (на бала-кёсе), надетых с помощью петель на кисти рук, об одну или обе (реже на бала кёсе) мембраны инструмента. На ана-кёсе выбиваются сильные доли такта, а на бала-кёсе подчеркивается ритмическая основа мелодий.

Большая нагара применяется только в ансамбле зурначей. В нем участвует и исполнитель на бала-кёсе. Ритмами кёс-нагары сопровождают начало свадебного торжества, обряды прибытия жениха и проводов невесты, различные танцы, спортивные состязания и игры.

Нагара среднего размера – голтуг-нагара используется в оркестрах и ансамблях народных инструментов и также во время сольного исполнения на эстраде. Она входит в состав сазанде и небольших ансамблей балабанистов и зурначей.

Малые разновидности нагары - джуре или бала нагара в основном звучат в ансамблях балабанистов и гармонистов и при сопровождении кларнетиста.

Существуют ансамбли нагаристов, в составе которых участвуют до 30–40 исполнителей. Заранее настроив нагару на различные тона, они отдельными группами синхронно выбивают ритмы по заранее продуманной метроритмической схеме. Нередко нагары звучат в руках группы танцоров.

В популяризации этого инструмента сыграло роль мастерство Агасулеймана Иманова, Беюкаги Мурадова, Иззат Мамедовой, Чингиза Мехтиева, Зохраба Мамедова, Салима Кулиева, Алмаса Мамедова, Афгана Джафарова, Азера Алиева, Рафика Ибрагимоглу и др. Они внесли много новшеств в исполнительную технику.

Чингизом Мехтиевым (1932-1992) был организован ансамбль “Ритмы” из нагаристов-школьников. Заслуживает внимания тот факт, что в состав ансамбля были включены также кёс, гавал, гоша-нагара, думбек и синдж.

В наши дни большой популярностью пользуется ансамбль “Ритм-группа Натиг”, созданный заслуженным артистом Натигом Шириновым.

Тофиком Кулиевым специально для нагары и народных инструментов были сочинены “Азербайджанские танцевальные ритмы”. Чтобы оживить сцену праздника “Новруз” Мамед Кулиев включил в партитуру оперы “Обманутые звёзды” зурну и нагару. В балете-пантомиме “Кос-Коса” Рахили Гасановой помимо двух мимов и хора участвуют восемь исполнителей на нагаре и один на гоша-нагаре. Рамизом Мустафаевым для нагары с оркестром сочинены “Азербайджанские народные ритмы”, “Танцевальная сюита”. Салман Гамбаров написал сюиту “Восток и Запад” для голоса, нагары и фортепиано, Васиф Аллахвердиев – “Мугамсаягы” для квартета деревянных духовых инструментов и нагары, а Джейхун Аллахвердиев – “Переложения мугамов и народной музыки” для тара, кяманчи, зурны, балабна, нагары и солиста (ханенде).

Ареал распространения в восточных странах другого популярного инструмента – **гавала**, схожего с бубном, шире, чем нагары. Относительно значения слова “гавал” существует несколько версий, наиболее приемлемая из которых – от известного орнаменталиста, большого знатока восточной музыки Лятифа Керимова (1906-1991). По его заключению – “гавал” или “гаввал” – это певец, исполняющий “гоул” – ритмическое музыкальное произведение на арабские тексты в сопровождении ударного инструмента дефа, широко распространенного в средние века на Востоке, [47].

Гавал, известный во многих районах Азербайджана также под названием *деф* (в Губинском районе – *дафт*, в Газахском – *дамдыра*), представляет собой узкую гнутую обечайку (*саганаг*) диаметром 310-320 мм, на одну сторону которой натягивается рыба (осетровая или белужья) кожа. Встречаются гавалы с мембраной из козьей шкуры. Как правило, обечайка изготавливается из тонкой фанеры длиной 1400 мм из тутового или орехового дерева. На неё наносят столярный клей и три раза зак-

ручивают в виде цилиндра. Поверхность обечайки с наружной стороны гладкая, а с внутренней – немного выпуклая. По периметру обечайки с ее внутренней стороны на расстоянии 18-20 мм при помощи стержней привешиваются кольца-погремушки (свыше 60) из меди или латуни. Наружная сторона обечайки часто украшается перламутром. Бывают гавалы различных размеров - с диаметром 340-450 и шириной 40-60 мм.

Перед игрой мембрану гавала нагревают на солнце, над огнем или электрической лампой. Хорошо натянутая и разогретая кожа дает чистый, звонкий и сильный звук. Гавал держат двумя руками, повернув его внутренней стороной к себе. В это время край обечайки опирается на большие пальцы рук. Звуки извлекают мягкими ударами ладоней обеих рук и пальцев (указательный, средний, безымянный и мизинец) по краю или по центру мембраны, а также встряхиванием инструмента. Играют на гавале обычно в закрытых помещениях. При этом пользуются разнообразными способами: ударом открытой ладони и пальцами одной или двумя руками по краю и в направлении к середине мембраны; ударом кончиками пальцев руки по краю и середине мембраны; ударом об край мембраны посредством завершающегося щелчком скольжения мизинца с безымянного пальца; встряхиванием инструмента двумя руками; вращением инструмента после одиночных ударов. Кроме того, при исполнении оркестром народных инструментов тех или иных произведений исполнитель ударяет по центру мембраны, прижав ободок гавала к коленям и груди.

Гавал – инструмент, широко используемый при показе сцен, связанных с бытом, обычаями и обрядами азербайджанского народа. Он звучит в различных музыкальных жанрах и во время народных игр (например, *“Джут гавал”*) и представлений. Применяется в сольном исполнении для ритмического сопровождения танцев, пения, для аккомпанирования струнным и духовым инструментам. В ансамбле сазанде гавал звучит в руках ханенде (певца), сопровождающего игрой на нём ритмические эпизоды мугамов-дестяхов и зерби (ударных) мугамов. В этом случае гавал играет как бы самостоятельную роль. Во время пения, в зависимости от мелодической линии мугама, ханенде удерживает инструмент в различных положениях, стараясь с его помощью менять направление и тембр звука. В кульминационных моментах мугама ханенде держит гавал на уровне рта с левой стороны лица, ближе к уху. В это время инструмент служит своеобразным резонатором. При исполнении теснифов и народных песен исполнитель сопровождает на гавале только вступительную часть и отыгрыши.

Многие ханенде – Джаббар Гарягды оглу, Сеид Шушинский, Зульфи Адыгёзалов, Абульфат Алиев и другие прославились также как виртуозные исполнители на гавале. Азизага Наджафзаде с большим мастерством сопровождал на гавале ансамбль песни и танца Азгосфилармонии. В наши дни искусными исполнителями на гавале являются ханенде Алим Гасымов, а также Махмуд Салах.

Игра на этом инструменте носит импровизационный характер. Гавал используется и в составе оркестров народных инструментов, и, как атрибут, танцовщицами.

Руфат Рамазанов написал пьесу “Диринги” для камерного оркестра, флейты, виолончели и гавала, миниатюру “Терзи-мугам” для кларнета, скрипки и гавала.

Гоша-нагара (т.е. парная нагара), известный также под названием *думбул*, *думбелек*, состоит из двух корпусов (*гёз*) одинаковой высоты, но различных размеров - один из них меньше другого почти наполовину. С виду они напоминают чашу или кубок. Высота инструмента достигает 300 мм, максимальный диаметр большого корпуса составляет 200-280 мм, **малого** – 110-180 мм.

Корпуса с боковых сторон сверху и снизу скрепляются между собой ремнями или же закрепляются металлической трубкой на общем деревянном основании. В старину между ними на специальной ножке устанавливался колокольчик (*чингираг*) или подвешивалась металлическая пластинка.

Оба корпуса изготавливаются из орехового, тутового деревьев, металла, в прошлом - из обожженной глины. Чтобы инструмент не звучал глухо, в нижней части корпусов открываются небольшие отверстия. На открытые стороны корпусов при помощи переплетающихся узких ремешков (*кёшэ*) или же специального винтового механизма (как у литавр) натягивается козья, бычья, верблюжья или же лошадиная (из тонкой грудной части) кожа.

Для игры используются две деревянные (кисилые) тонкие, круглые в разрезе палочки (*чубуг*, *агач*) длиной 280-335 мм, диаметр сечения которых составляет 12 мм в головной и 7 мм в нижней части.

В последнее время под названием “уч нагара” (три нагары) применяется инструмент, состоящий из трех корпусов – большого, среднего и малого.

Чтобы извлекать чистые и звонкие звуки, мембрану инструмента перед игрой слегка нагревают над огнем. Гоша-нагару ставят на специальную деревянную подставку (большой корпус, как правило, находит-

ся справа от исполнителя), немного наклонив её к исполнителю, или же удерживают подмышкой во время сопровождения обряда привода невесты или спортивных игр (зорхана, канатоходцы и др.). Прежде она ставилась на землю или подвешивалась на шею исполнителя.

Ввиду различия диаметров окружностей верхних частей корпусов гоша-нагары, один из корпусов по отношению к другому звучит приблизительно на кварту выше. Звук инструмента немного сухой, звонкий и обладает своеобразной окраской.

Во время исполнения получают различные звуки посредством ударов палочками отдельно по двум мембранам, по мембране (в центр или край), друг об друга или же по корпусам и ладонью по мембране. Нередко удары производятся утолщенными концами палочек или обеими руками по мембране. Также играют путем скольжения палочек по мембране, нажатием одной из палочек на мембрану большого корпуса, либо же применяются комбинации вышеперечисленных приемов игры. Как видно, используются различные приемы ударов и в зависимости от этого получаются сложные ритмические звуки. Обычно сильные доли ритма выбиваются ударами по мембране, а ритмические фигуры – палочками.

Игра музыкантов-профессионалов на гоша-нагаре характеризуется большим разнообразием приемов и богатством ритмики. Мастерством игры отличался Ахмедага из Шеки. Между корпусами его гоша-нагары находился колокольчик без язычка. Он играл, расхаживая, и положив нижнюю часть инструмента под ремень на поясе. Во время игры временами кидал вверх инструмент и ударял по колокольчику.

Гоша-нагара, как сольный инструмент, используется редко. Впервые в сольном исполнении на этом инструменте выступил народный артист Азербайджанской Республики Садыг Зербалиев. Своей игрой на гоша-нагаре выделяется и Гасанага Садыхов из Сальянского района. Он одной палочкой нажимает мембрану большого корпуса, а другой наносит удар. Меняя нажим на мембрану, исполнитель добивается получения звуков высотой кварты-квинты и исполнения мелодичных фраз в этих интервалах.

Гоша-нагара входит в состав оркестров и ансамблей народных инструментов, а также ашигских ансамблей (в Ширванской зоне). Она широко используется во время показа народных игр и представлений (“зорхана”, “мил”, “сино”), звучит также в составе женского инструментального ансамбля, состоящего из гармонии, гавала и гоша-нагары. Очень популярно трио в составе двух балабанистов и одного гоша-нагарачи.

Выше мы охарактеризовали три самых популярных перепоночных музыкальных инструмента. В Азербайджане также широко используются **думбек** с бокаловидным корпусом (чаще деревянным) длиной 350-400 мм и диаметром 250-260 мм, на который натягивается козья шкура. Озвучивается ударами пальцев и ладонью обеих рук по центру или краю мембраны.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУГАМОВ В КОНТЕКСТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ

Традиции инструментального исполнительства азербайджанских мугамов имеют многовековую историю. Первоначально мугамы исполнялись голосом, затем в вокально-инструментальном и инструментальном сопровождении [7,8,27,40,44,70,84].

Археологические находки и стихотворные строфы классиков азербайджанской поэзии свидетельствуют об их древних истоках. Как было отмечено, в городе Джигамыш, расположенном в юго-восточной части области Акбатан-Хамадан, найдена керамическая посуда, на которой изображен певец (ханенде). В поэзии упоминаются названия струнных, духовых и мембранных музыкальных инструментов, подтверждающие существование различных инструментальных ансамблей. Таких строф в произведениях средневековых классиков азербайджанской литературы Гатрана Тебризи, Хагани, Низами, Насими, Шаха Исмаила Хатаи, Физули и др. немало. Ярким примером служит поэма великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви “Хосров м Ширин”, в которой описывается исполнение мугамов в сопровождении барбета и чанга певцами и музыкантами Барбада и Некисы, которые были не легендарными, а реальными историческими личностями.

Наиболее достоверными источниками являются образцы миниатюрной живописи средневековых азербайджанских художников Султана Мухаммеда, Мир Сеида Али, Музаффара Али и др., в которых запечатлены сцены пиршества и увеселений, сопровождаемые музыкантами с удом, чангом, барбатом, кяманчой, кануном, танбуром, рубабом, шештаром, мусигаром, нейем, дефом и даирой [46]. Как видно из миниатюр, в

составе ансамблей в основном звучали два или же три инструмента.

Судя по миниатюрам, в то время в Азербайджане мугамы, песни и танцы исполнялись в сопровождении ансамблей, где доминировали: из струнно-щипковых инструментов – уд, чанг, канун, смычковых – кяманча, духовых – ней, мембранных – деф.

Согласно письменным источникам [1,44,70], начиная с XVIII в городах Азербайджана постепенно создавались ансамбли сазанде, в составе которых выступали певец-ханенде, держащий на руках гавал, а не деф, и инструменталисты, играющие на таре и кяманче.

В первой половине XIX века имя певца-ханенде Сатгара не сходило из уст людей, проживающих на Кавказе [82]. Они так же восхищались игрой на таре Алескера. В это время существовали и ансамбли, в составе которых, кроме тара и кяманчи, звучали балабан и гоша-нагара. Во время паузы в вокальной партии активную роль играл балабан, или же, уступая тару и кяманче, издавал бурдонные звуки. Из мембранных инструментов наиболее подходящей в закрытом помещении была гоша-нагара, которая совместно с гавалом создавала приятное ритмическое сопровождение. Последний подыгрывал ханенде-гавалчи (певцу с гавалом в руках), повторяя его ритмы. Иногда ханенде выступал лишь в сопровождении кяманчи. Но все же, наиболее популярными были ансамбли сазанде. Начиная с середины XIX века, они стали ведущим инструментальным составом, сопровождающим ханенде. Это было связано с тем, что тар был реконструирован известным таристом-новатором Мирза Садыгом Асад оглу.

Как было отмечено, он увеличил количество струн, облегчил вес инструмента, что позволило держать его на груди, тем самым резко повысив технику исполнения. В результате инструмент стал самым популярным, наиболее полно передающим все тонкости мелодии мугамов. Кяманча, к которой была добавлена четвертая струна, способствовавшая расширению технических возможностей инструмента, своим певучим и кантиленным звучанием удачно дополняла музыкальные фразы, исполненные таристом. Держа гавал в руках, певец отбивал соответствующие ритмы.

Следует подчеркнуть, что технические и художественные возможности азербайджанских народных инструментов наиболее полно раскрывались при исполнении инструментальных мугамов, в которых рэнги и теснифы отсутствуют, и мугам приобретает форму непрерывного музыкального развития – импровизации. В инструментальном сопровождении зерби-мугамов, т.е. ритмических мугамов, существенную роль играл гавал.

Во второй половине XIX – первой половине XX века выросло целое поколение ханенде и сопровождающих его таристов и кяманчистов, прославившихся не только в Азербайджане, но и далеко за его пределами.

В этот период существовали и ансамбли с расширенным составом. Так, в частности, Мирза Садыг организовал в Шуше ансамбль, в составе которого были тар, кяманча, балабан, ней и гоша-нагара [82].

Большой популярностью пользовались ансамбли сазанде Гаджи Гуси, Мешади Иси, Абдулбаги Зулалова (Бюльбюльджан), Мирзы Магоммедгасана, Джаббара Гарягды оглу, Кечачи оглу Мамеда, Шекили Алескера (Алескер Абдуллаев), Мешади Мамеда Фарзалиева, Забул Гасыма (Гасым Абдуллаев), Меджида Бехбудова, Сегях Ислама (Ислам Абдуллаев), Сеида Шушинского, Зюльфи Адыгезалова, Хана Шушинского и др., которых сопровождали известные таристы – Мирза Садыг, Мешади Зейнал Ахвердиев, Мирза Фарадж Рзаев, Мешади Джамиль Амиров, Малыбейли Гамид, Гурбан Пиримов, Мансур Мансуров, Ширин Ахундов и др. Отличительная особенность этого периода – исполнение мугамов в виде дестгяха.

В этот период существовало около ста ансамблей сазанде, и он по праву считается периодом расцвета мугамного искусства в Азербайджане.

Следует отметить, что развитие мугамов послужило предпосылкой к созданию в 1908 году Узеиром Гаджибейли “Лейли и Меджнун” – первой мугамной оперы на востоке. Дальнейшее развитие мугамного искусства в XX веке было, безусловно, связано с именем этого выдающегося композитора, музыковеда и общественного деятеля, который четко выделил виды азербайджанских мугамов, определил их ладовую основу [27].

Если в XIX веке мугаму учились, к примеру, у таких музыкантов, как Харат Гулу, Кор Халиф, Молла Ибрагим, на организованных ими в Шуше курсах или постигали это искусство на музыкальных меджлисах в Шамахе, Баку, Гяндже, Шуше, Ордубаде, Лянкяране и других городах, то теперь Узеиром Гаджибейли обучение мугамам, игре на таре и кяманче было введено в учебную программу консерватории.

Организованный Узеиром Гаджибейли оркестр народных музыкальных инструментов обеспечил их широкое распространение. “Восточные концерты”, проводимые в Баку в начале XX века, сменились выступлениями ведущих ханенде и инструменталистов на сценах домов культуры, филармонии и концертных залов.

В этот период очень популярными были ансамбли народных музыкальных инструментов, руководимые Ахмедом Бакихановым, Ахсаном Дадашевым, Баба Салаховым и др. Во время их выступлений большое

внимание уделялось исполнению составных частей мугама – теснифам, ренгам и дерамедам, творческому подходу в передаче всех технических особенностей инструментов, их тембров, регистров, а также штрихов и приемов игры.

В оркестрах и ансамблях, в репертуар которых включались и мугамы, из струнных инструментов использовались тар, кяманча, саз, уд, канун, духовых – балабан, тутек, зурна, ней, мембранных – нагара, гоша-нагара, гавал, самозвучащих – шах-шах.

Мугамы стали звучать в сольном исполнении не только на таре и кяманче, но также на уде, кануне, балабане, нее, тутеке, отличающихся сильным звучанием зурне, гармонии, кларнете, гобое и даже гитаре.

В 1984 году по инициативе Азербайджанской государственной консерватории проводился конкурс по “Восточным музыкальным инструментам”.

В Баку с 1988 г. начал действовать Государственный театр мугама (руководитель – заслуженный деятель искусств Ариф Казиев), где были представлены театрализованные исполнения мугамов “Шур”, “Сегях”, “Баяты Шираз”, “Махур-Хинди” и композиция “Семь мугамов – семь цветов”.

По линии ЮНЕСКО был выпущен специальный диск из серии “Музыкальный атлас” с записями десяти мугамов в исполнении известного тариста Бахрама Мансурова.

Плеяда талантливых певцов-мугаматистов, таристов, кяманчистов, балабанистов, гармонистов обеспечила преемственность музыкальных традиций и обучение им молодого поколения.

Начало нового XXI века ознаменовалось развитием и небывалой популярностью мугамного искусства. Этому способствовало издание в 2005 г. альбома “Карабах ханенделери” на пяти языках (азербайджанском, русском, английском, французском и немецком) Фондом “Друзья культуры Азербайджана” и журналом “Мусиги дунясы” (“Мир музыки”) в рамках проекта “Азербайджанские мугамы”, который включает фоно и фотоматериалы 24 известных исполнителей мугамов и их творческие портреты. Автором проекта является первая леди Азербайджана, Посол доброй воли ЮНЕСКО и ИСЕСКО, Президент Фонда Гейдара Алиева, руководитель Фонда друзей культуры Азербайджана, депутат Милли Меджлиса Мехрибан ханум Алиева. В дальнейшем Фондом Гейдара Алиева осуществлялись проекты – “Мугам-наследие”, “Мугам-дестгях”, “Мугам-энциклопедия”, “Мугам-Интернет”, “Мугам-антология”. “Мир мугама” и “Центр мугама”.

Фондом Гейдара Алиева, Министерством культуры и туризма, Союзом композиторов и Национальной Академией наук Азербайджана, начиная с 2009 года, каждые два года проводятся международные мугамные фестивали и научные симпозиумы – “Мир мугама”, в которых участвуют и представители многих зарубежных стран. Интересно, что фестиваль в 2011 году совпал с VII международным симпозиумом научно-исследовательской группы “Макам” при Совете по традиционной музыке ЮНЕСКО, проводимым в Баку.

В докладах, прозвучавших на симпозиумах, рассматривались актуальные вопросы мугама. Наряду с этим, проводились международные конкурсы молодых исполнителей, вечер этно-джазовой музыки “Два мира”, концерты “Тар, кяманча, струна...”, “От зерби мугамов к песням”, “Мугам и авангард”, “Мугам-Латинос”, “Друзья азербайджанской музыки”, “Сары гялин”, были продемонстрированы мугамные оперы “Лейли и Меджнун”, “Ашиг Гариб”, “Асли и Керим”, “Шах Исмаил”. Все это позволило участникам ближе ознакомиться с народной и классической музыкой Азербайджана, а также современными произведениями мугамной ориентации.

На азербайджанском, английском и русском языках издавались журнал “Мугам”, интерактивные аудиовизуальные системы “Азербайджанский мугам”, настенный календарь 2005 года под названием “Азербайджанские ханенде”. Построено уникальное, напоминающее своей архитектурой составные части тара здание Международного мугамного центра, где проводятся, в основном, мероприятия, связанные с мугамом.

Проводились телевизионные конкурсы “Мугам-2005”, “Мугам-2007”, “Мугам-2011” и “Мугам-2015”, Международный фестиваль (2009) “Мир мугама” под девизом “Баку – столица исламской культуры” .

По инициативе Фонда Гейдара Алиева, при поддержке Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики каждое лето, начиная с 2009 г. в азербайджанском городе Габала проводится Международный музыкальный фестиваль, в тематику которого включен и мугам.

Большой резонанс получил музыкальный фестиваль “Шелковый путь”, проводимый ежегодно с 2010 г. Союзом композиторов Азербайджана под руководством его председателя народного артиста, профессора Франгиз Ализаде, в программу которого были включены выступления мугамного трио и показ мугамных опер.

Мугам прославился во всем мире благодаря аудиозаписям, гастрольным выступлениям ханенде и исполнителей-виртуозов в зарубежных странах. Большой интерес вызвал синтез мугамного искусства с джа-

зом и музыкой зарубежных стран. Так, народным артистом, профессором Сиявушом Керими были осуществлены международные проекты “Азербайджано-норвежская вокальная музыка” (2001), “Салам хола” (2002) с участием азербайджанских и южноамериканских музыкантов.

Основу концертного проекта “Avazı xoş ulu tuğam” (“Приятные звуки древнего мугама”, авторы Сиявуш Керими и Ялчын Адыгезалов) составляли симфонический мугам “Раст” Ниязи и одноименный дестгах. Выступления ханенде Мансума Ибрагимова, Тайяра Байрамова, Бейимханым Мирзоевой, тариста Эльчина Гашимова и кяманчиста Эльнура Ахмедова составляли единое целое со звучанием симфонического оркестра.

Министерством культуры и туризма, Международной организацией тюркской культуры ТЮРКСОЙ и Государственным музеем музыкальной культуры Азербайджана (директор - заслуженный работник культуры Азербайджанской Республики Алла Байрамова) в 2010 г. проводился международный симпозиум “Музыкальные инструменты тюркских народов”, с участием ученых и инструменталистов из Европы, Азии и Америки. Основной целью симпозиума было выявление общности и различия инструментария тюркского мира, обсуждение вопросов нового подхода к традиционным инструментам и проблемы исполнительства.

Созданы веб-сайты “Азербайджанская дискография”, “Живые голоса азербайджанской истории”, электронные версии “Мир музыки”, “Энциклопедия мугама”, “Основы азербайджанской народной музыки” (руководитель проектов - доктор искусствоведения, профессор Таризель Мамедов).

Союзом композиторов Азербайджана и фондом “Друзья культуры Азербайджана” осуществляются концертные программы “Вечера мугама”, “Мугамные дастгахы”, в которых ведущее место занимают и инструментальные мугамы.

Признанный во всем мире ханенде, обладатель музыкальной премии ЮНЕСКО Алим Гасымов выступил в составе ансамбля, состоящего из музыкантов разных стран, в проекте известного виолончелиста Йо-Йо Ма “Большой шелковый путь”.

Каждый год, 26 августа в г. Ниагара (Канада) отмечается “Международный день азербайджанского мугама”. Большой интерес к мугамному искусству проявили и слушатели из зарубежных стран, которые исполняли мугамы или же играли на таре, кяманче, сазе и уде.

Благодаря большому вниманию со стороны государства в наши дни выросла плеяда талантливых молодых певцов и исполнителей – таристов, кяманчистов. По-прежнему популярны мугамные трио. И наряду

с ансамблем сазанде, исполнение мугамов сопровождается мугамными квартетами и квинтетами, в составе которых звучат также уд, канун, балабан и нагара.

Невозможно представить развитие азербайджанского музыкального искусства без мугама, тара, саза, кяманчи, балабана, гавала и нагары. Именно через них весь мир узнал сущность и специфику азербайджанской народной музыки.

Начало XXI столетия по праву можем считать периодом ренессанса мугамного искусства в независимом Азербайджане.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ НАРОДОВ

В силу исторического развития отдельных регионов, в том числе стран Передней, Ближней и Центральной Азии, населенных, в основном, тюркоязычными народами, музыкальные инструменты не были ограничены границами тех или иных государств, входящих в эти регионы. Этим объясняются гораздо более широкие ареалы распространения однотипных струнных, духовых, ударных и самозвучающих инструментов. Иногда схожие названия указывают на их единое происхождение, хотя, напротив, есть и немало примеров, когда один и тот же инструмент по-разному называется в разных странах. Оттого определить их родину почти невозможно. Поэтому утверждение об армянском происхождении балабана, основанное лишь на латинском названии абрикосового дерева, представляется нелепым. Кстати, этот популярный народный инструмент под различными названиями: “дудук”, “балабан”, “баламан”, “балабон”, “мей” распространен на территории от Турции до Центральной Азии. А само название “дудук” впервые упоминается в героическом эпосе тюрков-огузов “Китаби-Деде Горгуд”, в котором нашли отражение жизнь и быт огузов VI-VII и более ранних веков.

Так же нелепо выглядят утверждения о том, что родиной духового инструмента сринг (прототип нея), струнного тара (самого популярного инструмента в Азербайджане и неразрывно связанного с мугамным искусством) и канона (в арабском и тюркском мире известного как канун) является Восточная или Западная Армения. Всему сказанному нет научного обоснования.

Появление дгола (известный в других странах как “нагара”, “доли”, “гавал”, “далдам”, “барабан”, “кялмас”, “даума” и т.д.) связывается с культом поклонения древней богине Анахит (300-200 гг. до н.э.). Подчеркивается, что зурна впервые упоминается в IX веке в эпосе “Давид Сасунский”, а Армянское нагорье – считается родиной смычка (см.: Сб. мат-лов. Второго Межд. Музыковедческого симпозиума, Самарканд, 7-12 окт. 1983 г. Москва, 1987, с. 187). В этой связи напрашиваются вопросы: по какой причине названия музыкальных инструментов, якобы зародившихся на этой территории, имеют персидское, арабское или тюркское, а не армянское происхождение? Почему ныне в Армении распространен лишь один вид уда и кануна, а по данным западноевропейских музыковедов [27] в арабских странах известно 32 разновидности уда и 12 кануна? С другой стороны, подробное описание, раскрытие акустических особенностей и интервальных соотношений звукорядов инструментов, считающихся армянскими, находим, в основном, в трудах таких выдающихся ученых и мыслителей, как Абу Наср ал-Фараби, Абу Али Ибн Сины (Авиценна), Сафиаддина Урмави, Абдулгадира Марагаи, Дарвиша Али Чанги др., в произведениях корифеев восточной поэзии: Абу Абд-Аллаха Рудаки, Абу ал-Хасана Фирдоуси, Гатрана Тебризи, Хагани Ширвани, Низами Гянджеви, Амира Хосрова Дехлеви, Имадеддина Насими, Алишера Навои, Мухаммеда Физули и др.

В письменных источниках и народной памяти сохранились имена изобретателей музыкальных инструментов и тех, кто их совершенствовал: Платон, Фараби, Ибн Сина, Сафиаддин Урмави, Абдулгadir Марагаи, Антонио Страдивари, Себестьен Эрар, Теобальд Бём, Адольф Сакс, Мирза Садыг Асад оглу и др.

Следует отметить, что Абу Наср аль-Фараби в свое время описывал хорасанский и багдадский, а Абдулгadir Марагаи – ширванский и турецкий виды танбура. Также известны его могольская, афганская, иранская и индийская разновидности.

Тар, реконструированный Мирза Садыгом Асад оглу, быстро распространился в Иране, Восточной Анатолии (Турция), Грузии, Армении, Дагестане, Туркмении, Узбекистане и Таджикистане. Различные по конструкции рубабы в наши дни встречаются в Таджикистане, Узбекистане, Северо-Западном Китае (область Синьцзянь), Иране (Систанская область), Пакистане, Индии (штаты Джамму и Кашмир) и Афганистане. И, в зависимости от места распространения, они называются соответственно афганским, кашгарским, дуланским, памирским, шугнанским и проч.

Рубабамы [25]. В частности, в средневековом Азербайджане бытовал кашгарский рубаб [3].

Ввиду широкого распространения ашигского искусства в тюркоязычной среде (особенно, в азербайджанской), саз является одним из немногих инструментов, известных на обширной территории. Под влиянием ашигов, этот вид искусства получил свое развитие в Армении, Грузии, Дагестане и Аджарии (здесь их называют аширами).

Известны 16 ашигских сред, основанных азербайджанскими ашигами: Гянджабасарская, Борчалинская, Гейчинская, Дерелеязская, Иреванская, Чылдырская, Ширванская, Дербентская, Карабахская, Нахчыванская, Гарадаг-Тебризская, Урмийская, Зенджанская, Хорасанская, Гашгайская, а также Саве [29]. Из них ныне функционируют тринадцать. Иреванская, Гейчинская и, частично, Чылдырская уже не существуют в связи с этническими вытеснениями азербайджанцев армянами в 1905-1918, 1948-1950, 1987-1988 годах с исконно азербайджанских земель. В наше время сазы тюркских народов в конструктивном отношении ничем между собой не отличаются. Разница лишь в их манере исполнения. В провинциях Ирана, граничащих с Туркменистаном и в близлежащих районах, азербайджанцы играют на нем пальцами как на дутаре, а в других регионах используется плектр – тэзэнэ. Двусторонний дутар с грушевидным корпусом, похожий на саз, является одним из самых популярных и любимых инструментов туркменов и неизменным спутником народных сказителей – бахши. Дутар также широко распространен в Узбекистане и Таджикистане. Этот факт служит важным аргументом при проведении параллелей во взаимосвязях музыкальных культур народов, проживающих в этом регионе.

На наш взгляд, было бы целесообразнее направить все усилия не на поиски родины музыкальных инструментов, а на изучение их происхождения, развития, распространения и определение путей миграции.

В задачи новых поколений органистов (исследователей музыкальных инструментов) входит сохранение и восстановление забытых народных музыкальных инструментов, созданных их предками, более тщательное и объективное изучение различных аспектов инструментария. Естественно, нужно содействовать стремлению мастеров-изготовителей и музыкантов наряду с восстановлением старинных музыкальных инструментов создавать и новые, помогать им в поисках путей по улучшению качества звука и в нахождении новых тембров для передачи слушателям всей палитры нюансов различных жанров богатейшей народной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Абасова Э., Карагичева Л., Касимова С., Мехтиева Н., Тагизаде А.** История Азербайджанской музыки, ч. I. Баку, Маариф, 1992, 302 с.
2. **Абдулкасимов В.** Азербайджанский тар. Баку, Ишыг, 1989, 93 с. (на азерб. яз.).
3. **Абдуллаева С.** Народный музыкальный инструментарий Азербайджана (музыковедческо-органологическое исследование). Баку, Элм, 2000, 485 с.
4. **Абдуллаева С.** Музыкальные инструменты в азербайджанском фольклоре. Баку, Адилоглу, 2007, 214 с. (на азерб. яз.).
5. **Абдуллаева С.** Азербайджанская музыка и изобразительное искусство. Баку, Огуз эли, 2010, 415 с. (на азерб. яз.).
6. **Агаева С.** Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги) / Музыка народов Азии и Африки. Москва, Сов. комп., 1980, с. 243-260.
7. **Азербайджанская инструментальная музыка.** Сост. С.Абдуллаева. Москва, Музыка, 1990, 96 с.
8. **Азербайджанская народная музыка (очерки).** Ред. Э.Эльдарова. Баку, Элм, 198 с.
9. **Азимли Ф.** Названия музыкальных инструментов. “Пой, тар...”. Баку, Тафаккюр, 2004, 200 с. (на азерб. яз.).
10. **Азимли Ф.** Ударные инструменты в Азербайджане. Баку, Р.Н. Новруз-94, 2008, 176 с. (на азерб. яз.).
11. **Азимли Ф.** Краткий словарь азербайджанской народной музыки. Баку, Р.Н. Новруз-94, 2009, 173 с. (на азерб. яз.).
12. **Акимов М.** Азербайджанский саз // Деде Горгуд, 2003 /I, с. 17-30 (на азерб. яз.).
13. **Алекперова Н.** Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Баку, Азернешр, 1995, 112 с.
14. **Аливердибеков А.** Иллюстрированная музыкальная история. Баку, Шуша, 2001, 231 с. (на азерб. яз.).
15. **Алиева Т.** Азербайджанский канун в ряду плоских струнных музыкальных инструментов / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филос. по искусствознанию. Баку, 2011, 24 с. (на азерб. яз.).
16. **Алиева Ф.** Страницы нашей музыкальной истории. Баку, Адилоглу, 2003, 281 с. (на азерб. яз.).
17. **Араслы Г.** Великий азербайджанский поэт Физули (пер. с азерб. Ю.Ширвани). Баку, Детюниздат, 1958, 237 с.

18. **Багирова С.** Трактат “Адвар” анонимного азербайджанского автора / Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки. Сб. науч. тр., вып. 3. Баку, Элм, 1999, с. 10-35.
19. **Бадалбейли А.** Толковый монографический музыкальный словарь. Баку, Элм, 1969, 246 с. (на азерб. яз.).
20. **Баевский С.И.** Средневековые словари (фарханги) – источники по истории культуры Ирана / Очерки истории и культуры средневекового Ирана. Москва, 1984, с. 92-239.
21. **Баймухамедова Н.** Алишер Навои о музыке / История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. Москва, Музыка, 1972, с. 376-386.
22. **Байрамова А.** Роль музеев в сборе, сохранении, изучении и пропаганде материалов музыкальной культуры Азербайджана / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Баку, 2004, 37 с.
23. **Бахман В.** Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки, вып. 2. Москва, Сов. комп., 1973, с. 349-373.
24. **Бунятов Т.** Голоса минувших веков. Баку, Азернешр, 1993, 264 с. (на азерб. яз.).
25. **Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.** Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва, Музыка, 1975, 399 с.
26. **Вызго Т.С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. Москва, Музыка, 1980, 191 с.
27. **Гаджибейли У.** Избранные сочинения, т.2. Баку, Шарг-Гарб, 2005, 453 с. (на азерб. яз.).
28. **Гаджибейли У.** О музыке азербайджанских тюрок. Баку, Адилоглу, 2005, 74 с. (на азерб. яз.).
29. **Гасымлы М.** Озан-ашыгское искусство. Баку, Угур, 2007, 308 с. (на азерб. яз.).
30. **Гулиев И.** Так писал маэстро... Баку, CBS, 2008, 391 с. (на азерб. яз.).
31. **Гулиев М.** Зарождение, формирование азербайджанских музыкальных инструментов и роль их в ансамблях. Баку, Маариф, 1997, 222 с. (на азерб. яз.).
32. **Гулиев О.** Оркестр азербайджанских народных инструментов. Баку, Ишыг, 1980, 84 с. (на азерб. яз.).
33. **Гусейни Ф.** Прадед оркестра // Газ. “Лит. и искусство”, 1976, 7 авг. (на азерб. яз.).
34. **Гусейнли Б., Керимова Т.** Али Керимов. Москва, Сов. комп., 1984, 48 с.
35. **Даглы А.** Озан Гаравели, кн. 1. Баку, МВМ, 2006, 192 с. (на азерб. яз.).
36. **Дарвиши М.-Р.** Энциклопедия музыкальных инструментов Ирана. т. 1, 2. Тегеран, Ин-т культ. и искусства Махур, 2001-2003 (на англ. яз.).

37. **Д'Эрланже Р.** Арабская музыка, т.1, кн. 1-2. Париж, 1930, 166 с. (на фр. яз.).
38. **Дюринг Ж.** Традиционная азербайджанская музыка и исследование мугамов. Баден-Баден, 1988, 220 с. (на франц. яз.).
39. **Зонис Е.** Классическая Иранская музыка: Введение. Кембридж, Гарвардский ун-т, 1973, 233 с. (на англ. яз.).
40. **Зохрабов Р.** Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции. Баку, Азерб. энцикл., 1996, 69 с. (на азерб. яз.).
41. **Имамвердиев И.** Характерные особенности азербайджанского ашигского исполнительского искусства (по западным регионам). Баку, Ширваншр, 2004, 137 с. (на азерб. яз.).
42. **Имрани Р.** Музыкальная история Азербайджана (с древнего периода до нашей эры). Баку, 1999, 148 с. (на азерб.яз.).
43. **Исазаде А. , Мамедов Н.** Народные песни и танцевальные мелодии (по Астара-Лянкяранской зоне). Баку, Элм, 1975, 100 с. (на азерб. яз.).
44. **История азербайджанской музыки**, т.1 (с древнего периода до XX века). Автор проекта и науч. редактор З.Сафарова. Баку, Шарг-Гарб, 2012, 591 с. (на азерб. яз.).
45. **Кафаров С.** К вопросу эволюции азербайджанского (тюркского) неая/ная. Баку, Сада, 2012, 120 с.
46. **Керимов К.** Азербайджанские миниатюры. Баку, Ишыг, 1980.
47. **Керимов Л.** О некоторых терминах музыки народов Востока / Науч. конф. “Вопросы музыкальной культуры Азербайджана прошлых веков”. Тез. докл. Баку, Элм, 1974, с. 9-10.
48. **Керимов М.** Азербайджанские музыкальные инструменты. Баку, Ени несл, 2003, 183 с.
49. **Керим М.** Азербайджанские музыкальные инструменты, 2-е изд. (с допол. и исправл.). Баку, Индиго, 2010, 193 с. (на азерб. яз.)
50. **Кязимова Л.** Музыкальные инструменты Средневекового Востока // Yol, 2002, № 6, с. 42-53.
51. **Мамедов А.** Наши струнные музыкальные инструменты. Баку, Nafta-Press, 2001, 72 с. (на азерб. яз.).
52. **Мамедов Т.** Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, Ишыг, 1988, 350 с..
53. **Марагалы А.** Музыкальные инструменты и их виды (пер. с фарси М..Мусаддига) // Гобустан, 1977, № 1, с. 74-79. (на азерб. яз.).
54. **Мирек А.** ... и звучит гармоника. Москва, Сов. комп., 1979. 176 с.
55. **Мирзоев З.** Азербайджанская гармонь. Баку, Адилоглу, 2005. (на азерб. яз.).
56. **Модр А.** Музыкальные инструменты. Москва, Музгиз, 1959, 267 с.

57. **Музыкальная энциклопедия.** В 6-ти томах. Гл. ред. Ю.Келдыш. Москва, Сов. энцикл., 1973-1982.
58. **Наджафзаде А.** Толковый словарь азербайджанских музыкальных инструментов. Баку, Мин бир махны, 2004, 224 с. (на азерб. яз).
59. **Наджафзаде А.** Азербайджанские духовые инструменты (органолого-историческое исследование) / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств. Баку, 2006, 26 с. (на азерб. яз.).
60. **Наджафзаде А.** Азербайджанские идиофонные музыкальные инструменты (органолого-историческое исследование). Баку, МВМ, 2010, 280 с. (на азерб. яз.).
61. **Наджафов И.** Ней и его проявление в азербайджанской национальной музыке / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств. Баку, 2008, 24 с. (на азерб. яз.).
62. **Намазов К.** Азербайджанское ашигское искусство. Баку, Язычы, 1984, 183 с. (на азерб. яз).
63. **Огел Б.** Введение к истории турецкой культуры, т. 8,9. Анкара, 1991. (на турецк. яз.).
64. **Озтуна И.** Большая энциклопедия турецкой музыки, т. 1, 2. Анкара, Култур Баканлыгы, 1990. (на турецк. яз.).
65. **Олеарий А.** Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно Пер. с нем. А.Ловягина. Санкт-Петербург, 1906, 582 с.
66. **Пашаев С.** Исследования по Азербайджанскому ашигскому творчеству. Баку, Азернешр, 2010, 260 с. (на азерб. яз).
67. **Рахманлы А.** Исполнительское искусство на гармони и ее обучение в Азербайджане. 2-е изд. (с дополнениями). Баку, МВМ, 2014, 704 с. (на азерб. яз.).
68. **Рахметов А.** Азербайджанские народные инструменты и их место в оркестре. Баку, Ишыг, 1980, 106 с. (на азерб. яз.).
69. **Риман Г.** Музыкальный словарь. Пер. с нем. Б.Юргенсона. Москва-Лейпциг, 1901-1904.
70. **Роль музыкальных инструментов в Азербайджанском мугаме и в родственных ему традиционных жанрах Востока** / Мат-лы III Межд. науч. симп. "Мир мугама". Баку, 12-15 марта 2013, 244 с.
71. **Рустамов Дж.** Мир Гобустана. Баку, Азернешр, 1994, 176 с. (на азерб. яз.).
72. **Салах М.** Аль-уд в арабской музыке / Музыка народов Азии и Африки, вып. 5. Москва, Сов. музыка, 1987, с. 306-313.
73. **Сафарова З.** Азербайджанская музыкальная наука (XIII-XX века). Баку, Азернешр, 2013, 432 с.
74. **Семенов А.А.** Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Ташкент, 1946, 84 с.

75. **Увековеченные в истории забытые музыкальные инструменты.** Сост. М. Керим. Баку, Мутарджим, 2011, 207 с. (на азерб. яз.).
76. **Фармер Г.** Исследование восточных инструментов, том 1. Лондон, 1931, 205 с. (на англ. яз.).
77. **Фармер Г.** Ислам. История музыки на картинках. Лейпциг, 1966, р. 81 (на нем. яз.).
78. **Халиги Р.** Приключения иранской музыки. Тегеран, 1333/1956. (на фарси).
79. **Халилов Н.** От гопуза к сазу, от озана к ашигу // Деде Горгуд, 2002/ III, с. 83-104. (на азерб. яз.).
80. **Челеби Ф.** Регс дастгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий / Вопросы инструментоведения, вып. 3. Санкт-Петербург, 1997, с. 62-67.
81. **Шабани А.** Введение к иранской музыке. Национальные музыкальные инструменты. Шираз, 1351/1972, 120 с. (на фарси).
82. **Шушинский Ф.** Народные певцы и музыканты Азербайджана. Москва, Сов. комп., 1979, 200 с.
83. **Эльдарова Э.** Искусство ашигов Азербайджана. Баку, Ишыг, 1984, 119 с.
84. **Энциклопедия азербайджанского мугама.** Автор-сост. С. Агаева. Баку, Фонд Гейдара Алиева, Союз комп. Азерб., Науч. центр “Азерб. нац. энцикл.”, 2012, 264 с.
85. **Эфенди Р.** Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (средние века). Баку, Ишыг, 1976, 190 с.

Ссылки на электронные ресурсы

86. **Джани-заде Т.** Пой, тар!... Из истории азербайджанских музыкальных инструментов. Информационный портал “AzcoNews” URL: http://azcongress.ru/2008/10/01/poy_tar. (Дата обращения 20.04.16)
87. **Кязимова Л.** Музыкальные инструменты в трактате Дервиша Али (XVII в.). Музей музыкальной культуры Азербайджана. URL: <http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tstetz23.doc>. (Дата обращения 29.04.16)
88. Духовой инструмент – дудуки. Грузинские народные музыкальные инструменты. URL: <http://www.hangebi.ge/rus/duduki.html>. (Дата обращения 29.04.16)
89. URL: <http://exciting-world.3dn.ru/publ/25-1-0-323> (Дата обращения 01.05.16)
90. Гуаньцзы. Информационный портал Russian.china.org.cn. URL: <http://russian.china.org.cn/russian/275961.htm>. (Дата обращения 29.04.16)
91. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/59545#> (Дата обращения 01.05.16)

S ad t Abdullayeva
AZ RBAYCAN  ALĞI AL TL Rİ
D NYANI VALEH EDİR

Saadet Abdullayeva
AZERBAIJANI MUSICAL INSTRUMENTS
FASCINATE THE WORLD

 aadet Abdu laeva
 ZERBAIJANSKIE MUZYKALNYE
INSTRUMENTY OCHAROVYVAIOT MIR

Texniki redaktor:
RAUF KƏRİMLİ

Bedii redaktor:
FƏXRİ VƏLİYEV

S hif leyici:
HÜSEYN KƏRİMOV

Yıgılmağa verilmişdir: 05.05.2016. Çapa imzalanmışdır: 14.06.2016.
 l u: 70x100 1/16.  ap v reqi: 18. Sifariş: 058/16. Say: 300 eded.


NURLAR
Neşriyyat-Poliqrafiya
Mərkəzi

Bakı, Az1122, Zərdabi pr. 78
Tel: 4977021 / Faks: 4971295
E-poçtu: office@nurprint.com



9 789952 150858 1