

III. | ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN TEKNIKİ VƏ BƏDİİ İFADƏ İMKANLARI

Xalq çalğı alətlərinin tədqiqi zamanı onların diapazon, köklənmə, ştrix, tembr, pozisiyalarının öyrənilməsinə, texniki və dinamik imkanlarına, applikatura və çalğı tərzlərinə böyük diqqət yetirilmişdir. Aşağıda bu məsələlər üzrə hər alətdə müşahidə olunmuş xüsusi cəhətlər şərh olunur.

*
* * *

Tar. Tarda oturaq vəziyyətdə çalırırlar. Bu zaman tar döş qəfəsinin yuxarı hissəsində üfqə vəziyyətdə saxlanılır və azacıq sinəyə sıxılır, çanağın alt hissəsi isə ifaçının sağ çiynindən bir az aşağıda yerləşir. Sağ əlin iki (bas və şəhadət) və ya üç (əksər hallarda) barmaqları arasında yerləşən mizrab simlərə iri çanağın ortasında vurulur. Eyni vaxtda sol əlin üç barmağı ilə (şəhadət, orta və adsız) simlər müəyyən yerlərdə pərdələr üzərinə sıxılır və bununla da, müxtəlif ucalıqda səslər alınır. Baş barmaq isə alətin qol hissəsini tutur. Mahir ifaçılar çanağa yaxın qol hissəsində, yəni yüksək tessitura-da muğam ifa edərkən çeçələ barmaqdan da istifadə edirlər.

Tarın texniki və bədii imkanları əsasən solo - muğam ifaçılığında özünü biruzə verir. Bu vaxt müxtəlif mizrab ştrixləri və üsullarından istifadə olunur: 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, fasilələr.

Musiqi əsərlərinin müəyyən hissələrini qabarıq vermək və onları daha çox rəngarəng çatdırmaq üçün təcrübəli musiqiçilər həmçinin başqa mizrab ştrixlərindən də istifadə edirlər.

Adətən simlərə vurulan zərblər mizrab adlanır. Yaxşı ifa üçün ilk növbədə sağ və sol əllər arasında, yəni sağ əlin simlərə mizrab zərbləri ilə eyni zamanda uyğun pərdələri sıxan sol əl barmaqlarının alətin qolu boyunca hərəkəti arasında sıx əlaqəyə riayət etmək lazımdır.

Mizrabla səşçixartmanın ənənəvi növlərinə aşağıdakılar aiddir:

1) Üst mizrab – mizrab simlərə yuxarıdan aşağı vurulur.

2) Alt mizrab – mizrab simlərə aşağıdan yuxarı vurulur (stakkatoya uyğundur).



Mirzə Mənsur Mənsurov tərda çalmağı öyrədir.
Keçən əsrin 60-cı illəri.
(tarzənin arxivindən)



Tarzən Bəhram Mansurov, 1968-ci il.
("Asiya və Afrika xalqlarının musiqisi" kitabından.
Məqalələr məcmuəsi. 5-ci buraxılış, M., Sov.komp., 1987)

3) Üst–alt və ya sağ-sol mizrab – mizrab simlərə növbə ilə yuxarıdan və aşağıdan vurulur.

4) Alt-üst mizrab - mizrab simlərə növbə ilə aşağıdan və yuxarıdan vurulur.

5) Ruh mizrab – mizrab tarın hər hansı bir siminə iti sürətlə yuxarıdan və aşağıdan ardıcıl vurulur (tremoloya uyğundur).

6) Döymə mizrab – mizrabın simə sürətlə yuxarıdan vurulması.

7) Tərs mizrab – musiqi əsərinin bir hissəsinin alt mizrab üsulu ilə ifa olunması.

8) Qoşa mizrab – mizrabın simə yuxarıdan və aşağıdan (frazə tersiya intervalında qısa forşlaqla başlayır) iki dəfə vurulması. Muğam və onun şö'bələrində ("Zabul Segahı", "Qatar", "Dilkəş", "Hicaz" və s.) istifadə olunur.

9) Santur mizrab – üst-alt-üst mizrabların ardıcıl vurulması (tempinə görə tremolodan zəifdir). Əsasən milli rəqs havalarının, rəng və diringilərinin ifası zamanı istifadə edilir. Bəzən göstərilən ardıcılıq dəyişir: mizrab yuxarıdan-yuxarıdan-aşağıdan və ya aşağıdan-yuxarıdan-yuxarıdan vurulur. Sonuncu halda birinci zərbə mizrabla deyil, dırnaqla həyata keçirilir.

10) Cəld, iti mizrab (mizrabi-tizək) – yuxarıdan-aşağıdan-yuxarıdan və aşağıdan-yuxarıdan-aşağıdan və ya əksinə, birinci aşağıdan vurulan iki ardıcıl mizrab sırasından ibarətdir. Əsasən triollarla ifa olunur. Bu mizrab növü, adətən, "Segah", "Çahargah" və "Mahur-Hindi" və b. muğamlarının ifası zamanı işlənir.

11) Çahar mizrab – səslər mizrabın dörd (alt-üst-alt-üst) və ya yalnız üst-alt zərblərin və hər dəfə ağ, kök və ya zəng simlərdən birini ostinato kimi saxlamaqla ardıcıl vurulmasından alınır. Bu mizrab "Rast", "Şur", "Qatar", "Mahur-Hindi", "Şahnaz" "Segah", "Şüştər", "Hümayun", "Bayatı Şiraz" muğamlarının və onların rənglərinin səslənməsi zamanı istifadə olunur.

12) Əlif mizrab – sol əlin barmağı ilə ağ simi müəyyən pərdə üzərində sıxıb mizrabın bütün boş simlərə yuxarıdan aşağı vurulması. "Orta Mahur", "Mahur-Hindi", "Şur" ("Hicaz" şö'bəsi) və başqa muğamlarda tətbiq olunur.

13) Çırtıq mizrab – alt-üst-alt-üst mizrabların vasitəsilə alınan səslərin ardıcılığından ibarətdir. Bu vaxt birinci səs ritmik ostinato halında daim təkrar olunur, qalan üç səs isə birinciyə nisbətən bir seksta yuxarı istiqamətdə ardıcıl olaraq çalınır. Başqa şəkildə isə birinci üç səs dördüncüyə nisbətən bir oktava zildən ardıcıl olaraq aşağı istiqamətdə çalınır və sıçrayışla ostinato halında daim təkrar olunan dördüncü səsə enir. "Rast" ("Əraq" şö'bəsi), "Orta Mahur", "Mahur-Hindi", "Bayatı Qacar", "Çahargah" və "Şahnaz" ("Kürdü" şö'bəsi) muğamlarının ifası zamanı daha tez-tez istifadə olunur.

14) Mizrabi gulriz – qoşa mizrabın oxşarıdır, amma mizrab simə

həmişə yuxarıdan vurulur; forşlaqlar frazanın əvvəlində növbəti tondan bir sekunda aşağı götürülür. “Rast” muğamının “Hüseyni”, “Bayatı Şiraz” muğamının “Üzzal” şöbələrində və “Səmayi-Şəms” zərbi-muğamında, “Mahur-Hindi” muğamında “Şikəsteyi-Fars”-a keçid üçün “Rast Hindi” şöbə-sindən sonra tətbiq edilir.

15. Zəng mizrab (zəngbari) – mizrabın zəng simləərə vurulması.

Daha mürəkkəb mizrablar (çahar, çırtıq, qarışıq, gülriz, zəngi-şötər, zirəfkənd və b.) muğamların yalnız solo ifası zamanı istifadə olunur. Bu mizrablardan məşhur tarzən Bəhram Mənsurov ustalıqla istifadə edirdi³¹.

Tarda ifa sənətinin pərəstişkarları arasında belə kəlam geniş yazılmışdır: “Yaxşı biləyi var” – sağ əl biləyinin böyük çevikliyi ilə fərqlənən və bununla da mizrabdan məharətlə istifadə edən tarzənlər barədə belə deyirlər.

Alət həmçinin sol əlin barmaqları ilə simləri dartmaqla da səsləndirilir. Xalq təcrübəsində belə çalğı üsulu barmaq adlanır ki, bu da sol əlin barmaqlarının alətin qolu boyu hərəkəti deməkdir.

Sol əlin barmaqlarının istifadə xüsusiyyətlərindən asılı olaraq onlar müxtəlif cür adlandırılır:

1. Adi barmaq – musiqi əsərinin müvafiq tonları alınan sağ əlin mizrab vurması ilə sinxron olaraq sol əl barmaqlarının pərdələr üzərində hərəkətidir.

2. Sürüşdürmə barmaq – simə mizrab vurduqdan sonra barmağın qol boyunca müəyyən pərdələr arasında sim üzərində sürüşdürülməsidir (qlissandoya uyğundur).

3. Dartma və ya titrəmə – eyni zamanda simin barmaqla pərdə üzərində sıxılması və barmağın sağa və sola silkələnməsidir (vibrasiyaya uyğundur).

4. Dırnaq – sağ əlin şəhadət barmağının dırnağı ilə mizrabsız çalğıdır (forşlaqa uyğundur).

5. Cırmaq – mizrab əvəzinə şəhadət barmaqla çalğı və ya adsız və çeçələ barmaqla simin ilişdirilməsi və eyni zamanda onların şəhadət və orta barmaqlarla sıxılmasıdır (pitsikatoya uyğundur).

6. Lal barmaq – sol əlin barmaqları ilə xüsusi bir tərzdə simləərə yumşaq vurulması və ya ilişdirilməsi ilə səsin alınmasıdır (mordentə uyğundur).

7. Əngüşkari – sol əlin adsız barmağı simləərə vurulur, şəhadət barmaq isə pərdələr üzərində hərəkət edir.

Xalq arasında həmçinin ifaçı səhv çaldıqda, “xaric barmaq” ifadəsi geniş işlənir.

Özünəməxsus, təkrarolunmaz barmaqlar ustad tarzənlərin adlarını daşıyır. Məsələn, Qurban Pirimovun “Çoban bayatı”nda – “Qurbanın barmaqları”, Bəhram Mənsurovun “Rast”nda – “Bəhramın barmaqları”, Zərif Qayıbovun və ya Əhsən Dadaşovun “Şur”unda – “Zərifin barmaqları”, “Əhsənin barmaqları”, Hacı Məmmədovun “Orta Mahur”unda “Hacının bar-

Bəhram Mansurovun işlətdiyi ştrixlər
(R.İmranini dissertasiyasından, 1986)

Çaxar mizrab - əsas
variant



Çaxar mizrab - II variant



Çaxar mizrab - I variant



Çaxar mizrab - III variant



Çırtıq mizrab – I variant



Çırtıq mizrab – II variant



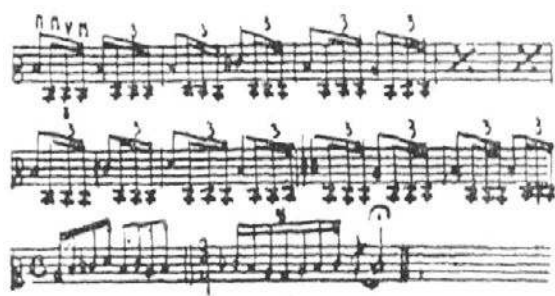
Qoşa mizrab



Zəngi-şötər



Santur mizrab



Ölif mizrab



Mizrabî-gülriz



maqları”, Ramiz Quliyevin “Segah”ında, “Ramizin barmaqları”.

Göstərilən mizrab vurma və istifadə olunan müxtəlif barmaqların növləri ilə yanaşı, tarda dinamik çalarların əldə edilməsinin başqa üsulları mövcuddur:

1. Xum – simə (əksər hallarda aşağıdakı) mizrabı vurduqdan sonra alətin 2-3 dəfə silkələnməsi və ya qolun geriye dartılması; səsin ehtuzasının uzadılmasına şərait yaradır.

2. Hal mizrab – böyük xərəyə yaxın yerdə çalğı; tutqun, kobud səs verir.

3. Narın mizrab – kiçik çanaqda çalğı; sazın tembrini xatırladan yumşaq, zəif səslənmə alınır.

4. Fasilələr – tarzən mizrabı boş simə vurduqdan sonra fasilə verir, tarı silkələyir və səs yavaş-yavaş sönür.

Tarda simlər şərti olaraq 3 qrupa bölünürlər:

Birinci qrupu iki qoşa, ən işlək melodik – ağ və sarı simlər təşkil edir.

İkinci qrup üç – kök (bas) simdən ibarətdir. Onlardan aşağı simlər üçüncü cütlüyü (dəm simlər) əmələ gətirir; burdon səslər çıxarır və züy (dəmsaz) saxlayır, həmçinin arabir melodik funksiyanı yerinə yetirirlər. Qolun orta hissəsində yerləşdiyindən onlar işləkliyinə görə birinci iki cüt simdən geri qalırlar və melodik simlər kimi tez-tez pərdələrə sıxılırlar. Tək qalın bəm kök (ton) sim yalnız muğam ifası zamanı istifadə olunur. O qeyd olunduğu kimi, kiçik xərəyin çıxıntısı üstündən keçir və pərdələrin üzərindən nisbətən hündürdə yerləşir. Buna görə də bu simi çalğı zamanı pərdələrə sıxmaq mümkün olmur.

Üçüncü qrupu iki cüt zəng (cinginə) alikvot sim əmələ gətirir. Onlar həmişə açıq qalırlar və müəyyən yüksəklikdə kadansları, muğam sonluqlarında, həmçinin frazalar arasında səslənməni təmin edərək rezonans rolunu oynayırlar.

Adı şəkilən qrupların hər bir simi ayrı-ayrılıqda istifadə oluna bilər. Texniki və musiqi imkanlarına görə ən güclü və melodik cəhətcə ən zəngin ağ simlər qrupudur. Onun diapozonu birinci oktavanın “do” səmindən ikinci oktavanın “sol” səsinə qədərdir.

Tembrə ağ simlər açıq, cingiltili, rezonanslı, sarı simlər – yumşaq, incə, kök simlər isə tutğun və gərgin səslənirlər. Kök simin yanındakı ağ sim qoşa ağ simlər kimi səslənir.

Tarda simlər köklənməyə görə iki qrupa bölünürlər: daimi və dəyişən köklü simlər.

Qoşa ağ, sarı və zəng simlər müəyyən ucalıqda unison köklənirlər, yəni daimi kökə malikdirlər. Sarı və zəng simlər arasında yerləşən üç kök simlər (dəm və ton) dəyişən, yəni ifa olunan muğam və ya əsərin lad əsəsindən asılı olaraq, müxtəlif ucalığa köklənirlər. Bu halda hər bir kök sim dəmsaz və ya harmonik fon şəklində muğam və ya onun şöbələrinə xas

olan istinad səsi yaradır. Göründüyü kimi, kök (bas) qrupunda simlərin köklənmə və burdon funksiyaları birləşmişdir.

Çalğıdan əvvəl tarzən öz alətini ifa olunan muğamın tonallığına (lad kökünə) uyğun kökləyir. Əvvəlcə qoşa ağ və sarı, sonra zəng və axırda, kök simlər köklənir.

Tarda iki növ çalğı üsulu mövcuddur: xalq və not. Yuxarıda xalq çalğı üslubu zamanı köklənmənin, mizrabların və barmaqların istifadə xüsusiyyətləri qeyd olunmuşdur.

Not çalğı üsulunda tar üçün qəbul olunmuş əsas şərti işarələr bunlardır:

Applikatura:

o – açıq simdə.

1, 2, 3 – ağ simdə (1 – şəhadət, 2 – orta, 3 – adsız barmaqlar)

(1), (2), (3) – göstərilən barmaqlar sarı simdə

1, 2, 3 – qeyd olunmuş barmaqlar kök simdə

♢ - zəng və bəm kök (ton) simlərin işarəsi

B. Ç – böyük çanaqda çalmaq

K. Ç – kiçik çanaqda çalmaq.

Mizrab ştrixləri:

Mizrabın yuxarıdan vurulması – üst mizrab (II ilə işarə olunur), aşağıdan – alt mizrab (V ilə işarə olunur), yuxarıdan və aşağıdan (PIV), aşağıdan və yuxarıdan (VII), yuxarıdan, aşağıdan və yuxarıdan (PIVII), aşağıdan, yuxarıdan və aşağıdan (VIIV), yuxarıdan, yuxarıdan və aşağıdan (iki yuxarıdan – üst və bir aşağıdan – alt - IIIIV), aşağıdan, aşağıdan və yuxarıdan (VVII).

Üst və alt mizrablar tarda not çalğısının əsası hesab olunur. Tarda bütöv not tremola, yə'ni “ruh” mizrabla çalınır.

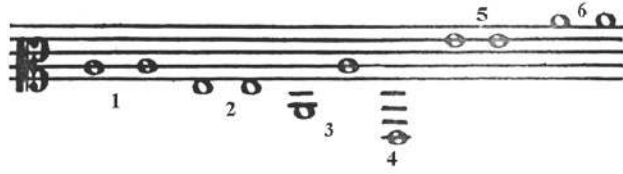
Qlissando (vıyılı) – gl (glissando) – bir səsdən o birisinə keçid barmağın qoşa simdə sürüşdürülməsi ilə əldə edilir. Vıyılıya bənzər səs alınır.

Vibrasiya (titrəmə) – (vibrando, vibrato) – simi barmaqla müəyyən pərdəyə sıxaraq, tez-tez sağa və sola əsdirməklə alınır.

Ad lib. (Ad libitum) – öz istəyi ilə fərdi çalğı və temp çalarlarını istifadə etmək.

> - aksent (vurğu) etmək, tarın qolunu dartmaq.

“Şur”, “Çahargah” (“Çargah”), “Rəhab”, “Şüştər”, “Mahur-Hindi”, “Qatar”, ritmik (zərb) muğamlardan “Heyratı”, “Arazbarı”, “Ovşarı”, “Mani”, “Mənsuriyyə”, “Səmayi-Şəms”, “Heydəri”, “Kərəmi”, “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə”, həmçinin “Çoban bayatı” muğamları ifa edilərkən tar aşağıdakı qaydada köklənir:



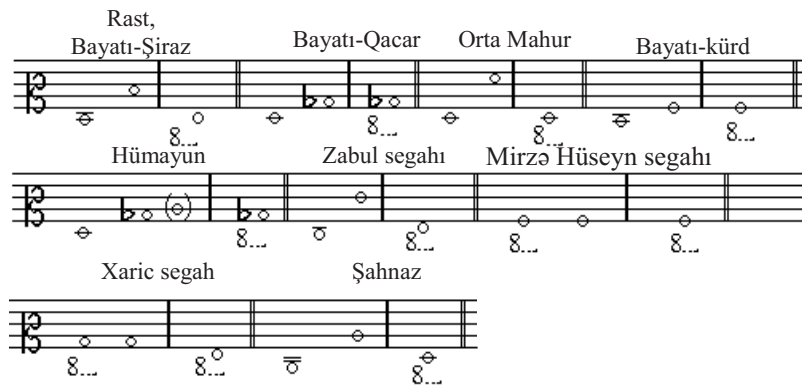
Simlər: 1 - ağ; 2 – sarı; 3 - kök (qırmızı və ağ və ya sarı); 4 – bəm kök; 5 - birinci zəng; 6 – ikinci zəng.

Göründüyü kimi, qoşa ağ simlər birinci oktavanın “do”, qoşa sarı simlər kiçik oktavanın “sol”, kök (qırmızı) sim – kiçik oktavanın “do”, onun yanındakı ağ sim - birinci oktavanın “do” (kök simin bir oktava zilinə), ton (bəm kök) simi - böyük oktavanın “sol” (qoşa sarı simin bir oktava bəminə), birinci qoşa zəng (cingənə) simi – birinci oktavanın “sol” (qoşa sarı simin bir oktava zilinə) ikinci qoşa zəng simi isə – ikinci oktavanın “do” səslərinə (qoşa ağ simin bir oktava zilinə) köklənir. Bu səbəbdən sonuncular adətən oktava simləri adlandırılırlar.

Bu kvinta-kvarta kökü tar üçün əsas sayılır, belə ki, bu kökdə əksər xalq havaları ifa olunur.

Yuxarıdakı şərhədən aydın olur ki, “do” adlı simlərə üç ağ (birinci oktavanın “do”), kök (kiçik oktavanın “do”) və ikinci zəng simlər (ikinci oktavanın “do”), “sol” adlı simlərə isə qoşa sarı (kiçik oktavanın “sol”), bəm kök (böyük oktavanın “sol”) və birinci zəng simlər (birinci oktavanın “sol”) aiddir.

“Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Qacar”, “Orta Mahur”, “Bayatı-kürd”, “Hümayun”, “Zabul segahı” (“Orta segah”, “Segah-zabul”), “Mirzə Hüseyn segahı”, “Xaric segah” və “Şahnaz” muğamları ifa edilərkən dəyişən kök simlər aşağıdakı səs ucalığına malikdirlər:



Orkestrdə və ansamblıda birinci üç qoşa simlər həmişə kvinta-kvarta münasibətində, bəm kök qoşa sarı simdən bir oktava aşağı (bəm), iki qoşa zəng simi isə qoşa ağ və sarı simlərdən bir oktava yuxarı (zil) köklənir.

Köklənmədən asılı olmayaraq, əsas ağ və sarı simlər çalğıçılar arasında “do simi” və “sol simi” kimi tanınır, ikinci və birinci oktavanın bu

səslərinə uyğun gələn pərdələr - “şah pərdə” adlanır.

Tar üçün notlar “do” sistemli messo-soprano açarında yazılır. Tar üçün bu açar 1928-ci ildə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən təklif edilmişdir [1]. Tarın tədrisində törənən çətinlikləri nəzərə alaraq keçən əsrin 60-70-ci illərində onun bas və kaman açarı [2] və ya təkcə kaman açarı ilə [3] əvəz olunmasının məqsəduyğun sayılması barədə fikirlər irəli sürülmüşdür. Çünki bu açarın işarəsi altında yalnız iki əlavə xətdən istifadə etməklə (not sətrindən aşağı və yuxarı) tarın bütün səsdüzümü səslərini simmetrik yerləşdirmək mümkündür. Bu halda notları bir oktava yuxarı və ya səslənməyə görə yazmaq tövsiyə olunurdu. Bundan əlavə bəm kök simi digər simlərin səviyyəsinə endirmək (ilk sınaq tanınmış tarzən Mirzə Mənsur Mənsurov tərəfindən keçirilmişdir) və aləti kvarta intervalında kökləmək təklif edilirdi. Həmçinin tarı əlavə üçüncü – birinci oktavanın “mi” zəng simi ilə təchiz etmək və qolun aşağı hissəsini kiçik çanağa tərəfə uzatmaqla üçüncü oktavanın “do” və “re” səslərinin alınmasını təmin edən 7 qamış pərdə yapışdırmaq təklif olunurdu. Hesab edilirdi ki, bu yenilik “alt” adlanan tar diapazonunun kiçik tersiyaya (böyük oktavanın “sol” səsinə) qədər artırmağa imkan verəcək və tədris prosesini asanlaşdıracaqdır.

1970-1980-cı illərdə dövrü mətbuatda və Respublika tədris-metodiki kabinetin Bakı şəhəri və bir neçə Azərbaycan rayonlarının uşaq musiqi məktəblərinin müəllimləri ilə keçirdiyi iclaslarda, həmçinin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) xalq çalğı alətləri kafedrasının iclasında bu suallar ətrafında geniş müzakirələr aparılmışdır [4]. Lakin mütəxəssislər yekdil fikrə gələ bilməmişlər. E'tirazın səbəbləri kimi not sətrindən yuxarı və aşağı dörd əlavə xəttin çəkilməsi, qolda sıxlıq, bəm kök siminin titrəmə qabiliyyətinin aşağı salınması göstərilirdi. Qeyd edilirdi ki, tar ilk növbədə muğamların ifa olunması üçündür və onda uzun müddətdir ki, ifaçılıq ən'ənləri formalaşmışdır. Buna görə də, irəli sürülmüş tövsiyələr nə metodiki, nə də əməli baxımdan özünü doğrultmur.

Tar – transpozisiyalı alətdir və dörd ucalıqda köklənir: inC, inA, inB, inH.

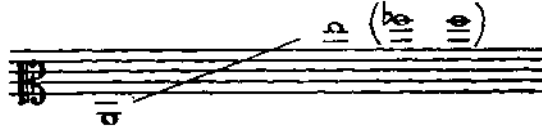
Xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında tar inH, yə'ni “si” köklüdür. Bu o deməkdir ki, ağ və sarı simlər uyğun olaraq kiçik oktavanın “si” və “fa diyez”, kök sim böyük oktavanın “si”, onun yanındakı ağ sim kiçik oktavanın “si”, bəm kök (ton) sim böyük oktavanın “fa diyez”, birinci qoşa zəng sim birinci oktavanın “fa diyez”, ikinci qoşa zəng sim birinci oktavanın “si” səslərinə köklənir. Deməli, not yazılışında tar yarım ton aşağı səslənir.

Simfonik və estrada orkestrlərində, həmçinin fortepiano müşayiəti ilə tarın inC (do) kökü istifadə olunur. Muğam ifası zamanı xanəndəni müşayiət edərkən tar inH köklənir. Muğamların vokal ifasının tonallığına müvafiq olaraq muğam operalarında³² inA (lya), nadir hallarda instrumental ansamblarda və böyük səs diapozonu olmayan solistlər üçün isə inB (si be-

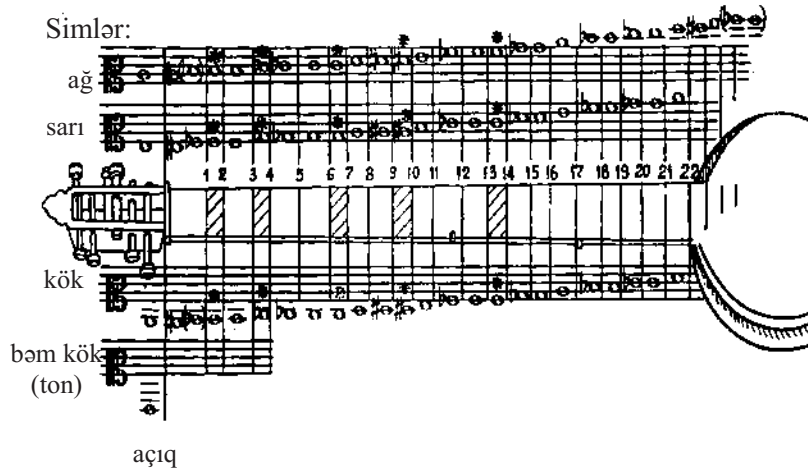
mol) kökləri tətbiq edilir. Bundan əlavə, inA kökü “Qatar” və ya “Şahnaz” muğamlarının zil güşələrini kişi xanəndələr oxuyarkən istifadə olunur.

“Do” kökü tarda simlər xəyəyi bərk sıxdığından alətin dəri üzə tez sıradan çıxır. Bundan əlavə çox dartılmış simlər tarın qolunu əyir. “Si” və “lya” kökləri isə muğamlar üçün bir qədər zil və ya bəm olur.

Tarın diapozonu kiçik oktavının “do” səsindən ikinci oktavının “sol” səsinə qədərdir. Solo ifadə ikinci oktavının “lya bəmöl” və “lya” səs-lərini də götürmək olar:



Simlərdə alınmış səslərin pərdələrdə yerləşməsi aşağıdakı kimidir:



Not üzərində * işarəsi qolun ştrixlənmiş hissələrində alınan qeyri-bərabər temperasiyalı səslərin yerini göstərir.

Keçən əsrin 20-30-cu illərində geniş müzakirə olunan məsələlərdən biri də tarın səsdüzümü olmuşdur. Üzeyir Hacıbəyov hesab edirdi ki, yarım ton ən qısa interval sayılır və tarın birinci oktavasının hər bir simində qeyd edilmiş 17 pillə bütün başqa alətlərin oktavalarında mövcuddur: 7 adi, 5 diyez və 5 bəmöl. Sözsüz ki, dahi bəstəkar bütöv və yarım tonlarla yanaşı 1/3 və 1/4 tonların mövcudluğunu aydın görürdü. Lakin milli mədəniyyətin sonrakı inkişafını və həmin dövrün reallığını nəzərə alaraq Üzeyir Hacıbəyov 12 tonlu bərabər-temperasiyalı alətlər sırasında tarın da olmasını müdafiə etməyə müvəffəq olmuş və bununla da onun not, opera və simfonik orkestrlərin tərkibinə daxil edilməsini, xüsusi musiqi məktəbləri və konservatoriya proqramlarında tar sinfinin yaradılmasını təmin etmişdir.

Göründüyü kimi, tarın əsas oktavasının səssırası 17 pilləli xromatik

qammanın ardıcılığından təşkil olunmuşdur. Bu səsdüzümündə böyük sekundanın (b.2), kiçik və böyük tersiyanın (k.3, b.3), artırılmış kvartanın (art.4) və böyük sekstanın (b.6) ucalığı bir komma (Pifaqor sisteminin 24 sentinə bərabərdir – təxminən bütöv tonun 1/8) bəm və ya zildir. Bu qeyri-bərabər temperasiyalı tonlar Azərbaycan melodiylarının səslənməsinə səciyyəvi intonasiya koloriti verir.

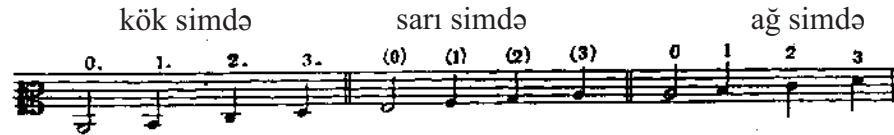
Simli alətlərdə diapazonun müxtəlif hissələri müəyyən tembr eyniliyi ilə xarakterizə olunur. Ona görə də diapazonu registrlərə bölmək qəbul olunmuşdur:



Tarın səsdüzümü 3 registrə bölünür. Aşağı (bəm) registrdə tar ahəngdar, məlahətli, orta registrdə yumşaq, aydın, yuxarı (zil) registrdə isə parlaq və cingiltili səslənir.

Mə'lum olduğu kimi, əlin barmaqlarının simlər üzərində alətin qolu boyu ardıcıl vəziyyətinə pozisiya deyilir. Birinci pozisiya simləri əlin üç barmağı ilə (şəhadət, orta, adsız) kiçik xəreyə yaxın vəziyyətdə pərdəyə sıxmaqla alınır.

Birinci pozisiya:



Burada birinci pozisiyada tarın diatonik diapazonu göstərilmişdir. Birinci pozisiyaya daxil olmayan səsləri almaq üçün ikinci, üçüncü və başqa pozisiyalardan istifadə olunur. İkinci pozisiyada şəhadət barmaq birinci pozisiyada orta barmağın yerləşdiyi yerdə simi pərdəyə sıxır. Müvafiq olaraq yeni pərdələrin üzərinə sol əlin digər barmaqları qoyulur. İkinci pozisiyada səslər birinciyə nisbətən daha zil səslənir.

İkinci pozisiya:



Qeyd etmək lazımdır ki, pozisiya və pozisiya daxilindəki səslərin sayı simli alətlərin ölçüsündən, quruluşundan və pərdələrinin sayından asılıdır. Tarın 10 pozisiyası vardır. Yerdə qalan pozisiyaların notları aşağıda verilir:

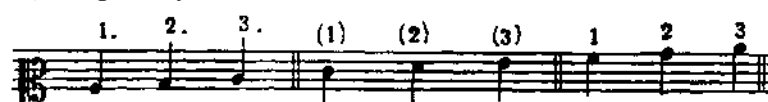
Üçüncü pozisiya:



Dördüncü pozisiya:



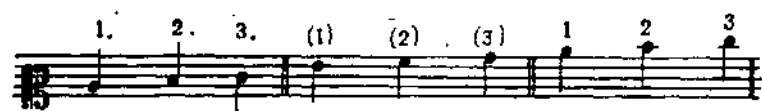
Beşinci pozisiya:



Altıncı pozisiya:



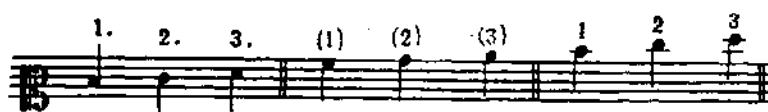
Yeddinci pozisiya:



Səkkizinci pozisiya:



Doqquzuncu pozisiya:



Onuncu pozisiya:



Bir pozisiyadan digərinə keçdikdə əlin barmaqları arasında olan məsafə azalır, simlər üzərində onların gərginliyi artır. Buna görə də 9-cu və 216

10-cu pozisiyalarda kök və sarı simlərdə qammayabənzər yarımtonlar, melodik parçalar və trellər əlverişsizdir, tembrə keyfiyyətsiz olur.

Tarda pozisiyanı dəyişmədən bir simdə və ya qonşu simlərdə interval götürmək mümkündür. Intervallar oktava daxilində açıq simlərdə çox asan alınır. “Do” simində alınmış intervallar aşağıda göstərilmişdir:



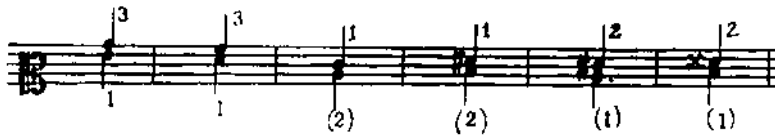
Tarda qoşanotlar:



kiçik, böyük və artırılmış sekundalar:



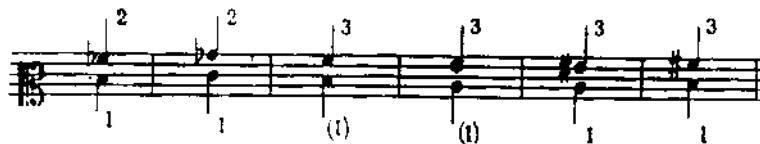
kiçik və böyük tersiyalar:



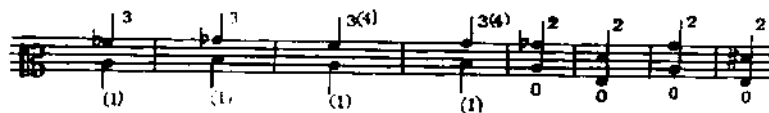
əksildilmiş, xalis və artırılmış kvartalar:



əksildilmiş, xalis və artırılmış kvintalar:



sextalar və sentimalar:



oktava və ondan böyük intervallar:



götürmək mümkündür.

Ağır templi əsərləri çaldıqda bütün intervallardan istifadə etmək daha münasibdir. Cəld templi əsərlərdə isə sekunda, tersiya və seksta intervallarından istifadə etmək daha məqsədəuyğundur. Tarın qolu uzun olduğundan sekstadan yuxarı intervallarda təmiz və aydın səslər alınmır.

Ağ və sarı, sarı və kök, ağ və kök simləri arasında (xüsusən cəld templərdə) müvafiq olaraq seksta, septima və oktavaya qədər intervallar alınır.

Ağ və sarı simlər arasındakı intervalları aşağıdakı barmaqlarla götürülür: kvarta – (1) – (2) və ya (2) – 3; kvinta – (1) – 2 və ya (1) – 3; seksta (1) – 3 (birinci pozisiyadan başqa).

Kök və sarı simlər arasındakı intervalları isə bu barmaqlarla götürmək mümkündür: kvinta – 1. – (2); seksta – 1. – (2) və ya 1. – (3); septima – 1. – (3) (beşinci pozisiyadan sonra istifadə edilir).

Orkestr təcrübəsində akkordlar tətbiq olunmur, amma, solo çalğısında üç səsdən ibarət akkordlar götürmək mümkündür:



Tarda major və minor qammalardan istifadə edilir. Amma ona bemollu tonallıqlar daha münasibdir. Bu, Azərbaycan muğam ifaçılığının lad xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

Tarda pərdələr olduğundan xromatik qammalar dəqiq alınır. Bu vaxt düzgün applikaturaya riayət olunmasının böyük əhəmiyyəti vardır.

Instrumental ifaçılıqda melizmlərdən geniş istifadə olunur.

Tarda forşlaq, qruppetto, trel (zəngulə) və mordent (qısa trel) kimi melodik bəzəklər ifa etmək mümkündür.



Mə'lum növlərdən - qısa və uzun forşlaqlardan başqa tarda onun digər növü - tərs forşlaq uzunluğunun qısaldılması hesabına özünəməxsus

tərzdə ifa olunur. Forşlağın bu növü bir və ya iki səsdən ibarətdir. Forşlaqlardan muğamlar, dəramədlər və rənglər ifa olunarkən geniş istifadə edilir (xüsusilə “Çoban bayatı”sında).

Trellər aşağı və yuxarı köməkçi səslərdən və ya bilavasitə əsas səsdən başlayır.

Tarda ifa olunan mordentdə əsas və köməkçi səslər arasındakı interval bir ton yarım, yəni artırılmış sekunda təşkil edir.

Bas tarın diapazonu böyük oktavanın “do” səmindən birinci oktavanın “do” səsinə qədərdir.

Alət kvarta-kvinta intervalı üzrə köklənir və yazılışından yarımton aşağı səslənir.

*
* *

Saz. Çalğı zamanı saz üfqü vəziyyətdə, çanağı sinənin yuxarı hissəsinə sıxılaraq sol əllə və çiyindən arxaya aşırılmış qayıqla tutulur. Sağ əlin şəhadət və baş barmaqlarının ucları arasında yerləşən təzənə çanaq üzərində simlərə vurulur, sol əlin barmaqları (şəhadət, orta və adsız) isə sazın qolu boyu hərəkət edərək simləri pərdələrə sıxır. Aşırıq ayaq üstə oxumaqla bərabər özünü sazda müşayiət edir.

Qeyd olunduğu kimi, aşıqlar 8, 9 və 11 simli sazlardan istifadə edirlər. Sazın simləri nazik olduğu üçün onlar çox zərif səslər çıxarır, təmiz, xoş və cingiltili tembrə malik olurlar. Simlər unison köklənmiş üç qrupda birləşirlər: a) 3+2+3; b) 3+3+3; v) 4+3+4.

Registrə görə 3-4 aşağı (ayaq, barmaq, əlaltı, danışan) simlər zillər, 2-3 orta, ara simlər - bəmlər (pəslər), 3-4 yuxarı, üst burdon simləri isə - dəmlər, zü tutan, orta zillər adlanır³³.

Ən yüksək səs verən zil simlər (çalğı simləri) melodiyanı ifa etmək üçündür. Buna görə də aşıqlar onları adətən “əlaltı danışan simlər” adlandırırlar. Çalğı zamanı onlar sol əlin barmaqları ilə pərdələrə sıxılırlar. Aşıqlar öz səs imkanlarını nəzərə alaraq, onları kiçik oktavanın “si”, “si bemol” səsinə və ya birinci oktavanın “do”, “do diyez”, nadir hallarda isə “re” səsinə kökləyirlər.

Dəmsaz (pedal) rolunu oynayan dəm simlər unison köklənir və yüksəkliyinə görə zil simlər ilə müqayisədə bir az aşağıdır. Adətən, bu qrupun açıq simləri bir neçə aşırıq havasının melodik xətlərinin ifasında da istifadə edilir (“Misri”, “Divani”, “Keşişoğlu”, “Təcnis” və b.). Bu zaman səslənməni iki ton daxilində dəyişən sol əlin baş barmağı istifadə edilir.

Həmişə açıq qalan orta - nizamlayıcı bəm simlər səs yüksəkliyinə görə ən aşağıdır. Dəm simlər ilə birgə müşayiətedici rolunu oynayaraq, unison, oktava və ya kvarta-kvinta münasibətində köklənirlər. Ayaq və üst simlərdən fərqli olaraq onların səslənmə yüksəkliyi dəyişir.

Barmaqların iştirakından asılı olaraq birinci qrup simləri həmçinin



Şair Vəli Misginli.
Gədəbəy rayonu, Qarabulaq kəndi, 1970-ci il.



Aşıq Nəbat. Yevlax, 1971-ci il.



Aşıq Ədhəm Ərəbov. Ağstafa, 1971-ci il.

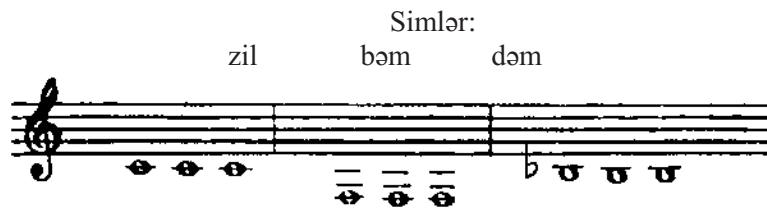
barmaq simləri, ikinci qrup - nəzakət simləri, üçüncü isə baş barmağın simləri adlandırılır.

Göründüyü kimi, simlərin sayından asılı olmayaraq sazda üç ton (səs) mövcuddur. Bu səbəbdən, aləti adətən, “üçtelli saz” adlandırırlar.

Bəm simlərin səslənmə yüksəkliyindən asılı olaraq aşiq sazlarının köklənməsinin 7 növü mövcuddur. Bunlardan 4-5-i çox geniş yayılmışdır [5]. Sazın kökü alətin kökləndiyi pərdənin adı, aşiq havaları, şe`r formaları və şəxs adları ilə adlandırılır.

Zil və dəm simlərin kökü bütün köklənmə növlərində daimidir. Zil simlər birinci oktavanın “do”, dəm simlər isə kiçik oktavanın “si bemol” səsinə köklənir, yə`ni bir-birinə nisbətən böyük sekunda intervalında olur.

Bəm simlərin kökü ifa olunan havanın lad-harmoniya xüsusiyyətinə asılı olaraq dəyişir. Bəm simlər zil və dəm simlərə görə adətən kvintakvarta intervalında köklənir, yə`ni onlar kiçik oktavanın “fa” səsinə uyğun gəlir:



Bu, sazın əsas köküdür. Aşıqlar arasında o “Ana kök”, “Ümumi kök”, “Qaraçı kökü” və “Şah pərdə kökü” adı ilə də mə`lumdur.

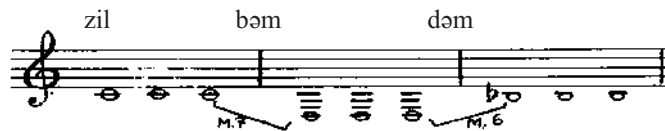
Aşiq ilk növbədə eşitməyə görə açıq melodik zil simləri birinci oktavanın “do” səsinə kökləyir (nizamlayır). Sonra o melodik simləri “Şah pərdə” üzərinə sıxır və bu simlərdə çalaraq bəm simləri bir oktava aşağı kökləyir. Nəhayət, melodik simləri “Kök-pərdə” üzərinə sıxaraq dəm simləri ona nisbətən bir oktava aşağı kökləyir.

Qeyd etmək lazımdır ki, sazın köklənməsində, havaların quruluşunda və səs düzülüşündə mərkəzi mövqeni “Şah pərdə” tutur.

“Qaraçı kökü” köklənməsində bir çox aşiq havaları, məsələn, “El bayatısı”, “Qəhrəmanı”, “İran dübeyti”, “Bozuğu Koroğlu”, “Kürdü Koroğlu”, “Çoban bayatısı”, “Ağır Şərilili”, “Göyçə gülü”, “Sultani” ifa olunur.

Sazın köklənməsinin digər növlərində:

Dilqəmi (baş pərdə, Kərəmi, baş divanı) kökü,



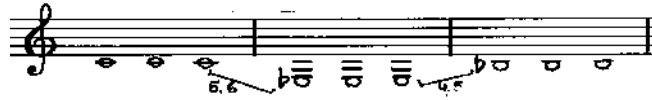
Ürfani (orta, Ruhani, Cəlili, Təcnis) kökü,

Simlər:
zillər

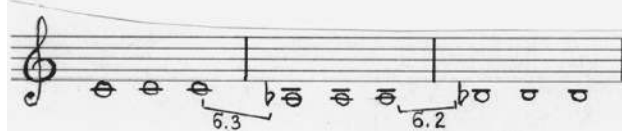
The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Simlər: zillər' and contains a scale of 18 notes, numbered 0 to 18. The notes are written in a stylized, handwritten font. The second staff is labeled 'bəmlər' and the third 'dəmlər', both with treble clefs. The notes are also written in a stylized, handwritten font.

“Ana kökü”ndə köklənmiş sazın sim və pərdələri üzərində notların yerləşməsi.

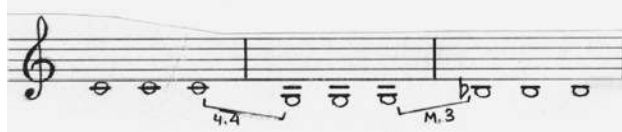
Qeyd. * işarəsi qeyri-bərabər temterasiyalı tonun yerini göstərir



Ayaq divanı (İrəvan çuxuru) kökü.



Çoban bayatı (bayatı) kökü,



Bayramı kökü (pərdəsiz kök),



Ayaq şah pərdə kökü



kənar simlərə nisbətən bəm simlər aşağıdakı münasibətdədir: septima-seksta, yə'ni kiçik oktavanın "re" səsinə köklənir (dılqəmi kökü), seksta-kvinta - kiçik oktavanın "mi bemol" (ürfani kökü), kvarta-terciya - kiçik oktavanın "sol" (ayaq divanı kökü), terciya-sekunda - kiçik oktavanın "lya bemol" (çoban bayatı kökü), sekunda-prima - kiçik oktavanın "si bemol" (ayaq şah pərdə kökü) və prima-sekunda - birinci oktavanın "do"-su (bayramı kökü).

Göstərilən köklərin nizamlayıcı simin bir oktava yuxarı zilə çəkmək yolu ilə yaranan başqa variantları da mövcuddurlar. Bu halda bəm simləri ikili – nizamlayıcı və cingiltili alikvotlar funksiyalarını daşıyır.

Dılqəmi kökündə "Dılqəmi", "Baş müxəmməs", "Baş divanı", "Baş sarıtel", "Orta dübeyti", "Yanığ Kərəmi" və b.; ürfani kökündə – "Ürfani", "Orta müxəmməs", "Orta sarıtel", "Cəlili", "Fəxri", "Aşıq Hüseyni", "Dürəxanı" və b.; ayaq divanı kökündə – "Ayaq divanı", "Keşişoğlu"; çoban bayatı kökündə – "Atüstü", "Qayabaşı", "Misri", "Dübeyti", "Kərəm gözəlləməsi", "Güllü qafiyə", "Cəngi" və b.; bayramı kökündə – "Bayramı"; ayaq şah pərdə kökündə isə – "Azaflı himni" çalınır.

Bir sıra aşiq melodiylarını ifa edərkən (məsələn, "İran gəraylısı", "Kərəm köçdü", "Gülabı", "Süsənbəri", "Şahsevəni") onların daha yaxşı səslənməsi üçün bəm simlərdən biri bir oktava yuxarı köklənir. Bə'zi havaların ifasında iki kökdən, məsələn, "Zarıncı Kərəmi"də - ürfani və ümumi, "Badamı şikəstə" və "Baş dübeyti"də - dılqəmi və ümumi köklərdən istifadə

olunur.

Çalğı zamanı aşırıq təzənəni cıncıldadaraq aşağı və yuxarı gəzdirməklə sazın bütün simlərini titrədir, bununla melodiya üçün yarım tonlu həmahəngliyə uyğunlaşan kvinta-kvarta akkordları yaradır. Sazda mahir çalğısı ilə seçilən aşırıq başqa cür köklənən bəm simlərdən istifadə edərək, kökü dəyişməyən dəm simlərlə onların həmahəngliyinin müxtəlifliyinə nail olur.

Bundan əlavə, aşırıqlar melodik qrup simlərindən məharətlə istifadə edirlər; barmaqları ilə pərdəyə yalnız bir, iki və ya üç sim sıxılır və bununla melodik xətti tremolo ilə və təzənəni “dənə-dənə” bir qrup simlərin üzərində yuxarıdan aşağı və ya əksinə aşağıdan yuxarı vururmaqla və ya dinamikliklə ayırırlar. Beləliklə, aşırıq arabit dördsəsli həmahəngliyə və dinamik çalarların geniş spektrinə nail olurlar.

Təzənəni bütün simlərin üzərində növbə ilə yuxarıdan aşağı və aşağıdan yuxarı cıncılatmaqla alınan ştrixdən tez-tez istifadə olunur. Çox vaxt təzənənin yuxarıdan aşağı bütün simlərə və müəyyən bir qrup simlərə vurulması növbələndir. Çıxış zamanı aşırıqlar nüansları və müəyyən tembr effektlərinin alınması üçün həmçinin sol əlin barmaqlarından tez-tez istifadə edirlər:

1. Dəm simlər baş barmaqla şah pərdədən yuxarıdakı pərdələrə sıxılır – basma ştrixi.

2. Təzənə aşağıdan yuxarı bütün açıq simlərə vurulduqdan sonra onların titrəyişi ardıcıl olaraq çeçələ, adsız və orta barmaqlarla pərdəyə sıxmaqla saxlanılır (sürütmə ştrixi). Bu ştrix bir pərdədə bir neçə dəfə təkrar oluna və ya müxtəlif pərdələri əhatə edə bilər.

3. Təzənə simlərə yuxarıdan və aşağıdan vurulur, sonra sol əlin şəhadət və ya orta barmağı ilə zil simlər qrupu dartılır.

4. Açıq dəm simlər eyni vaxtda və ya ardıcıl olaraq sol əlin baş barmağı ilə dartılır və təzənə ilə bir və ya iki simlər qrupuna vurulur (sim vurma ştrixi). Bu ştrixin başqa variantı iki açıq zil simin eyni vaxtda dartılması və ya zillərlə unison köklənmiş bəm qrupu simlərini və zil qrupundan üçüncü simi pərdəyə sıxmaqla həyata keçirilir.

5. Dəm və zil simlər üzərində baş barmağı sürüşdürməklə və eyni zamanda bəm və zil simlərdə iki və üç barmaqla vıyılı əmələ gətirilir.

6. Təzənə ilə birlikdə sağ əlin orta barmağı ilə bir neçə dəfə simlər üzərində yuxarıdan aşağı və əksinə vurulması.

7. Barmağın simlərə təzənsiz vurulması (gül vurmaq ştrixi).

Adətən, aşırıqlar təzənəni uzun mərkəz hissəsində yerləşən simlərə vurulur. Çox vaxt böyük xəyəyə yaxın və ya onun arxasından da vururlar; bu halda özünəməxsus cingiltili səslər alınır.

Çalğı zamanı melodik simlərin barmaqlarla (şəhadət, orta və adsız) pərdəyə sıxılmasından və barmağın yuxarı və aşağı cəld hərəkətindən alınan titrəmə, dekaya çırtıq vurulması, həmçinin barmaqların qolda və xəyədə, dekanın mərkəzində simlərə asta vurulması, alətin döş qəfəsi üzərində bir neçə dəfə aşağı və yuxarı silkələnməsi tətbiq edilir.

Simlər üzərində üst və alt təzənənin vurulması və onların növbə ilə təkrarlanması saz çalğısının əsas xüsusiyyətidir.

Üst təzənə ilə çalğı ifa üsulları ayrıca zil, bəm və dəm qrupları və ya iki qrupun (zil və bəm və ya bəm və dəm) simlərinə, eyni zamanda və ya növbə ilə – əvvəlcə dəm, sonra isə bəm və zil qrupu simlərinə təzənə vurulması ilə yerinə yetirilir. Son halda bir neçə aşırıq havalarının ifasında sağ əlin şəhadət barmağının ucu iştirak edir. Simlərə eyni qayda ilə alt təzənə çalğı üsulu ilə, yalnız bir fərqlə – təzənə əvvəlcə zil qrupu simlərinə toxunmaqla həyata keçirilir.

Sazın müşayiəti ilə aşırıq havaları çalınan zaman ifaçının daxili aləmi, hissləri, emosional vəziyyəti və eləcə də həmahəngliyə və ritminə görə müxtəlif xarakterli melodiyları çatdırmaq bacarığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onlar həmişə tam bütövlük yaratmalıdır. Yalnız bu halda aşırıq sazda solo çalğısı əsl ifaçılıq məharəti səviyyəsinə çatır.

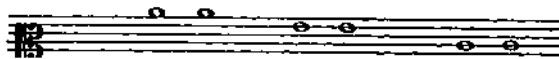
Orkestr sazlarında simlər aşağıdan yuxarı belə yerləşir: birinci qoşa zil ağ, ikinci qoşa ağ və bəm ağ simlər³⁴.

Saz üçün notlar messo-soprano açarında yazılır və yazılışından yarımton aşağı səslənir.

Orkestr sazının diapazonu birinci oktavanın “do” səmindən ikinci oktavanın “sol” səsinə qədərdir.



Simlər kvarta-kvinta intervalında köklənir:



Sazın səsdüzümünü bəm, orta və zil registrlərə bölmək olar:



Bəm və orta registrlərdə saz daha məlahətli səslənir.

Not çalğısında sazda istifadə olunan şərti işarələr bunlardır:

0 – açıq simdə;

1, 2, 3 – birinci qoşa zil ağ simdə (1 - şəhadət barmaq, 2 - orta barmaq, 3 - adsız barmaq);

(1), (2), (3) – həmin barmaqlar ikinci qoşa ağ simdə;
 1. , 2. , 3. – göstərilən barmaqlar bəm ağ simdə;
 ┌─ - təzənənin yuxarıdan vurulması - üst təzənə;
 V – təzənənin altdan vurulması - alt təzənə;
 vibrato - simin barmağın altında sağa və sola tez-tez əsdirilməsi;
 glissando - barmağın sim üzərində sürüşdürülməsi.
 Sazda əsasən aşağıdakı təzənə ştrixlərindən istifadə edilir:
 1. Üst təzənə - təzənə ilə simlərə üstdən aşağı vurmaq;
 2. Alt - təzənə ilə simlərə altdan yuxarı vurmaq;
 3. Santur təzənə - üst-alt-üst təzənələrin ardıcıl vurulması.
 Sazda qoşanotları:



kiçik, böyük və artırılmış sekundalar:



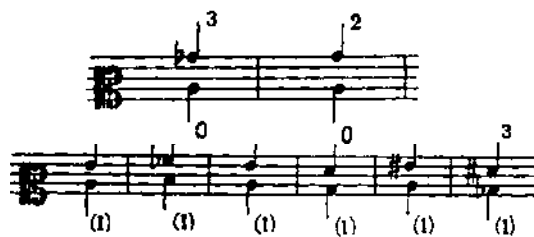
kiçik və böyük tersiyaları:



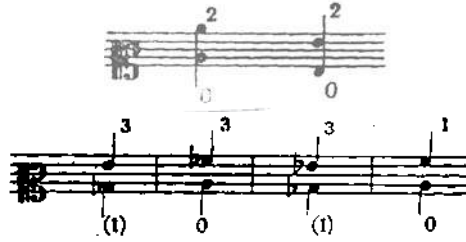
əksildilmiş, xalis və artırılmış kvarta və kvintaları:



kiçik və böyük seksta və sentimaları:



və oktavaları:



çalmaq mümkündür. Sazın pozisiyaları tarla eynidir.

Orkestrlərdə sazlar inH kökündədir və tarla müqayisədə bir oktava zil səslənir.

*
* *

Qanun. Çalğı zamanı qanunun uzun hissəsi ifaçıya tərəf olmaqla diz üzərinə qoyulur. Onun tembrı çox incə və yumşaqdır. Qanun üçün notlar kaman və bas açarlarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənirlər:

yazılır:



səslənir:



Qanunun diapazonu böyük oktavanın “sol” səsindən ikinci oktavanın “si” səsinə qədərdir.



Alətin diatonik səsdüzümünü bəm, orta və zil registrlərə bölmək olar:



Not yazısında sağ əlin şəhadət barmağı 1, sol əlin müvafiq barmağı 2, sağ əlin baş və orta barmaqları müvafiq olaraq 3 və 4, sol əlin baş və orta barmaqları – 5 və 6 rəqəmləri ilə göstərilir.

Arpecio, akkordlar və zəif səslənmədə hər iki əlin bütün barmaqları iştirak edir.

Simlərin səs ucalığını linglər vasitəsilə yarımton artırmaq və ya azaltmaq mümkün olduğuna görə, qanunda bütün bemollu və diyezli qam-malarından istifadə edilir.

Çalma texnikası arpecio, qlissando, passaj və başqa üsullardan istifa-

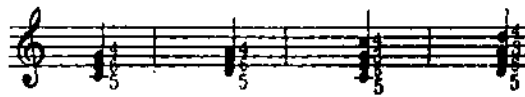
də etməyə imkan verir:



Sekunda, tersiya, kvarta və kvinta intervallarını götürmək olur:



Qoşanotlar, seksta, septima və oktava intervalları tremolo ilə alınır. Oktavadan böyük intervalları, üç və dördsəsli akkordları götürmək mümkündür:



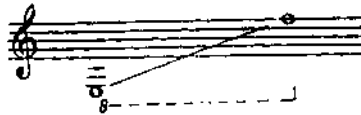
Orkestrdə, ansamblarda və solo çalanda alət inD (“Rast” kökü) köklənir.

*
* *

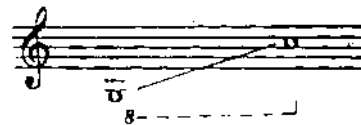
Ud. Çalğı zamanı ud sinə üzərinə sıxılır, gövdəsinin yan tərəfi isə oturan çalğıçının bükülü dizinə söykənir.

Ud üçün notlar kaman açarında yazılır və yazılışından bir oktava aşağı səslənir.

Udun diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən birinci oktavanın “fa” səsinə qədərdir:



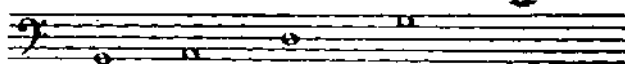
Ən çox işlənən diapazon:



Simlər sekunda-kvarta intervalında köklənir.

Simlər:

V IV III II I



Çalğı zamanı sol əlin dörd barmağından istifadə edilir.

Ud orkestr və ansambların tərkibində, solo çalğısında inH köklənir.

Udda passajlar, tremolo, qlissando və melodik frazalar götürmək mümkündür.

*
* *

Dambur. Çalğı zamanı damburun qolu bir qədər yuxarı qaldırılır, gövdə isə döş qəfəsinin aşağı hissəsinə sıxılır. Səs barmaqların simlərə tez-tez vurulması ilə alınır.

Simlər əsasən kvarta üzrə köklənir:



Diatonik səsdüzümü isə desima həcmindədir.

Sağ əlin texnikası son dərəcə müxtəlifdir və səs çalarları ondan asılıdır. Dambur nisbətən zəif səslənir.

*
* *

Kamança. Çalğı zamanı kamança şaquli vəziyyətdə saxlanılır, dayaqı-şişi diz üstə qoyulan kiçik yastığa söykədir. Kaman çubuğunun aşağı hissəsi sağ əlin baş və şəhadət barmaqları ilə yüngül sıxılır. Qətran (konifol) çəkilməmiş kaman tükünün dartılması çubuq və tük dəstəsi arasında qalan orta və adsız barmaqların qayıışı basması ilə nizamlanır. Bir qayda olaraq, kaman simlər üzərində qolun aşağı ucu ilə xərək arasında olan məsafənin ortasına uyğun gələn sahədə hərəkət etdirilir. Kamanı qola yaxın yerdə simlər üzərində aparılırsa çox yumşaq səslər alınır. Kamançada kamanın simlər üzərində hərəkət etdirilmə texnikası skripkadan onunla fərqlənir ki, çalğıçı aləti sol əllə kamanın hərəkət müstəvisinə döndərir.

Adətən, kamança bir simdən digər simə keçməklə çalınır.

Kamançada səslərin eyni vaxtda çıxarılması yalnız iki qonşu simlərdə mümkündür. Üç-dördsəsli akkordun alınması üçün aləti döndərmək lazımdır, ona görə də akkord arpeciolu olur.

Muğamların çalınmasında daha geniş yayılmış çalğı üsulu iki simdə ifadə ki, onlardan da biri dəmsəz rolunu oynayır. Paralel həmahəngliyin ifadəsi yuxarıda göstərilən çalğı üsulunun daha mürəkkəb növüdür.

Simlərin səslənməsini yumşaltmaq üçün, adətən, surdina³⁵ əvəzinə xərəkdən aşağı simlər və deka arasında yerləşdirilən bərk bükülmüş kağız, parça və ya rezindən istifadə edilir.

Çalğıda sol əlin dörd barmağı iştirak edir. Onlar aşağıda göstərilən ardıcılıqla adlandırılırlar: 1-ci – şəhadət, 2-ci – orta, 3-cü – adsız, 4-cü – çeçələ. Barmaqsız səslənən açıq sim not yazısında sıfırla qeyd olunur.

Sol əlin barmaqları yarımdairə şəklində bükülür və barmaq yastıqçasının orta hissələri simlərin üzərinə qoyulur. Simlərin barmaqlarla sıxdıqda onların vəziyyəti (yəni yarımdairəvi büküm) dəyişmir.

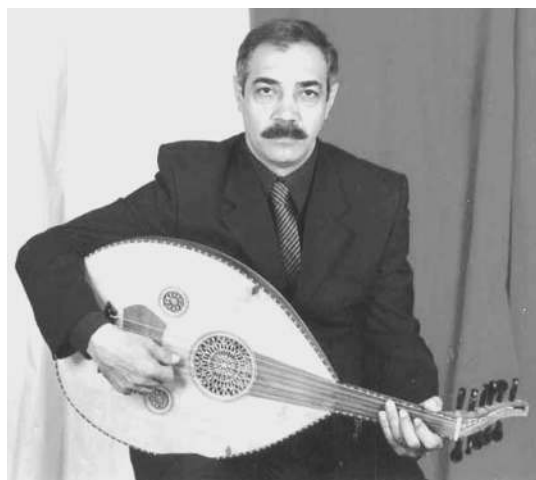
Kamança üçün notlar kaman açarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənir.



Qanunda çalır Rəşad İlyasov.
Bakı şəhəri, 2002-ci il.
(R.İlyasovun arxivindən)



Damburda çalır Osman
Kamlayev.
Zaqatala rayonu, Göyəm kəndi,
1970-ci il.



Udda çalır Yasəf Eyvazov.
Bakı şəhəri, 2002-ci il.
(Y.Eyvazovun arxivindən)



Çıxış edir Şəfiqə Eyvazova.
Bakı şəhəri, 2002-ci il.
(Ş.Eyvazovanın arxivindən)

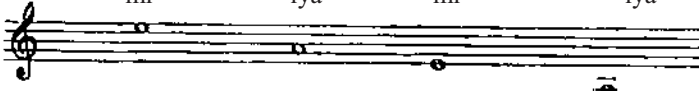


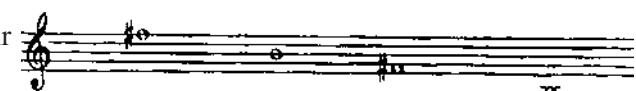
Kamançada çalır Rəhman Zeynalov.
Ağdam şəhəri, 1970-ci il.

Alətin dörd simi – zil “mi” və “lya”, bəm “mi” və “lya”, kvarta-kvinta intervalında köklənir³⁶:

Simlər:

	1-ci zil “mi”	2-ci zil “lya”	3-cü bəm “mi”	4-cü bəm “lya”
--	------------------	-------------------	------------------	-------------------

Yazılır: 

Səslənir: 

Bu kök kamança üçün ümumi və ya adi sayılır, amma muğamların solo və vokal-instrumental ifasında kamançanın 2-ci, 3-cü və 4-cü simləri ifa olunan əsərlərin lad əsasına uyğun köklənir, birinci sim isə dəyişməz qalır.

Kamançanın kökü “Şur”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Zabul-segah”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Mahur-Hindi”, “Bayatı-Qacar”, “Dügah”, “Bayatı-kürd”, “Qatar”, “Rəhab” muğamlarının, həmçinin zərbi-muğamlarının solo ifasında – adi, “Rast”, “Xaric-segah”, “Bayatı-Şiraz” və “Əbu-Əta” muğamlarında:

yazılır	səslənir
---------	----------



“Hümayun”, “Orta Mahur”, “Şahnaz”da isə:

yazılır	səslənir
---------	----------



Arabir çalğıçılar kamançanın ümumi kökünü yarım və ya bir ton aşağı salırlar. Əlbəttə ki, bu halda ifa edilən muğam ona xas olan tonallıqda səslənir.

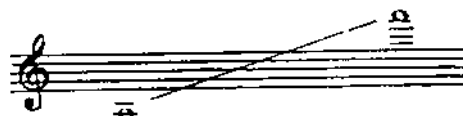
Ansambllarda bə`zən bütün muğamlar bir ümumi kökdə ifa olunurlar. Bu kamançaçının ustalığından asılıdır. Bu halda applikatura dəyişir. Sazəndə ansamblında muğamların ifası zamanı tar və kamança aşağıdakı kökə malik olur (cədvəl 8):

Sazəndə ansamblında tar və kamançanın kökü

Muğamın adı	Tarın kökü	Kamançanın kökü
1	2	3
Mahur-Hindi, Şur, Çahargah, Şüştər, Qatar, Rəhab, Çoban bayatı, zərb muğamları (Heyratı, Mənsuriyyə, Ovşarı, Səmayi-Şəms, Arazbarı, Mani, Heydəri, Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə)	Adi. Simlər: ağ – do, sarı – sol, kök – do, yanındakı ağ – do, bəm kök – sol, birinci zəng – sol, ikinci zəng – do	Adi. Simlər: 1-ci – mi, 2-ci – lya, 3-cü – mi, 4-cü – lya
Bayatı – kürd	Simlər: kök – re, yanındakı ağ və bəm kök – lya, qalanları adi qaydada	Adi
Bayatı – Qacar	Simlər: kök – fa, yanındakı ağ və bəm kök – si bemol, qalanları adi qaydada	Adi
Bayatı-Şiraz, Əbu-Əta	Simlər: kök və yanındakı ağ – re, qalanlar adi qaydada	Simlər: 1-ci – mi, 2-ci – si, 3-cü – mi, 4-cü – si.
Rast	Simlər: kök və yanındakı ağ – re, bəm kök – sol, qalanları adi qaydada	Simlər: 1-ci – mi, 2-ci – si, 3-cü – mi, 4-cü – si.
Mirzə Hüseyn segahı	Simlər: kök – fa, yanındakı – ağ və bəm kök – lya, qalanları adi qaydada	Adi
Zabul-segah	Simlər: kök və yanındakı ağ – mi, qalanları adi qaydada	Adi

1	2	3
Haric segah	Simlər: kök və yanındakı ağ – si, qalanları adi qaydada	Simlər: 1-ci mi, 2-ci – si, 3-cü - mi, 4-cü - si.
Orta Mahur	Simlər: kök, yanındakı ağ və bəm kök – fa, qalanları adi qaydada	1-ci - mi, 2-ci - lya, 3-cü – re, 4-cü lya.
Hümayun	Simlər: kök – fa, yanındakı ağ – do diyez, bəm kök – si bemol, qalanları adi qaydada	Simlər: 1-ci - mi, 2-ci – lya, 3-cü - re, 4-cü – lya.

Alətin tembrli son dərəcə zərif, ahəngdar və mülayimdir. Kamançanın diapazonu kiçik oktavının “lya” səsinə 3-cü oktavının “lya” səsinə qədərdir.



Bə'zi əsərlərin (məsələn, N.Paqaninin “Re major konserti”) ifasında 4-cü oktavının “mi” səsinə qədər notları da götürmək olur.

Kamançanın diatonik səsdüzümünü üç registrə bölmək olar:



Bəm registr 4-cü və 3-cü, orta – məxməri registr – 2-ci, zil registr isə – 1-ci simdə alınır.

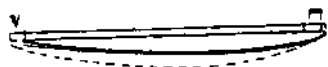
Bəm registr (lya-mi¹) 4-cü simdə xırıltılı, 3-cü simdə – tutqun, orta registr (mi¹ – mi²) – yumşaq, aydın, zil registr (mi² və yuxarı) incə və cingiltili səslənir.

Ən güclü səslənən aydın tembrli orta registr daha çox istifadə olunur. Not çalğısında kamança üçün qəbul olunmuş şərti işarələr bunlardır:

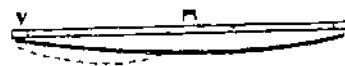
┌ - kamanın sağa doğru hərəkəti (sağ kaman);

V - kamanın sola doğru hərəkəti (sol kaman);

B. – kamanın sağa-sola tam hərəkəti – bütöv kamanla;



A.Y. – kamanın aşağı yarısının hərəkəti ilə – kamança sakit və incə səslənir;



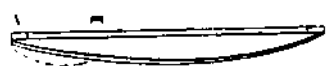
Y.Y. – kamanın yuxarı yarısının hərəkəti ilə – kamança uca və bir az kobud səslənir;



K.D.- kamanın aşağı ucunda (dəstəyində) - kobud, gərgin səslənmə alınır;



K.U. – kamanın ucunda çalmaq – ahəngdar, bir qədər fışılıtlı səslənmə alınır;



O.K. – kamanın ortasında çalmaq;

Arco (arko) – kamanla çalmaq.

Legato (leqato) – iki və ya daha çox notun kamanın aşağı və ya yuxarı hərəkəti ilə çalınması:

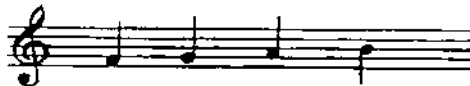


Martelé – kamanın ayrı-ayrı sim üzərində növbə ilə, yuxarı və aşağı hərəkəti ilə

Portamento – kamanı simdən ayırmadan hər bir notu ayrı-ayrılıqda çalmaq;



Détaché (detaşe) – kamanın bütün uzunluğunu sim üzərində hərəkəti. “Ayrı kaman” adı ilə mə'lumdur. Bu kaman texnikasının əsasını təşkil edir:



Marcato (markato) – vurğulu detaşe, kamanın simə bərk sıxılması ilə bütöv kamanla əldə edilir;

Spiccato (spikkato) – kamanı simdən ayırmadan bütöv kamanla qırıq-qırıq çalmaq;



Staccato (stakkato) – kamanın sim üzərində ani vuraraq qırıq-qırıq çalmaq (bir səs – bir zərbə) ;



Ricochet-saltato (rikoşet) – kamanın sim üzərinə ataraq çalmaq;

pizz. (pitsikato) – ilişdirmə – hər iki əlin barmaqları ilə simi dartmaqla səsləndirmək;

gliss. (qlissando) – sürütmə – sol əlin barmaqlarını simin üzərində sürüşdürmək;

vibr. (vibrando və ya vibrasiya) – titrəmə - simləri sıxan sol əl barmaqlarının yuxarı və aşağıya doğru vibrasiyası ilə yaranan simin tez-tez iki tərəfə titrəyişi;

Sim dartma – sol əlin barmaqlarının ucları ilə açıq simlərin dartılması. Alətin köklənməsi üçün istifadə olunur.

Kaman adi yerindən yuxarı – qolda hərəkət etdirilirsə surdinayabən-zər səslənmə alınır.

Arkodan pitsikatoya keçərkən və ya əksinə, əsərin tempindən asılı olaraq fasilə vermək lazımdır.

Kamançada çalarkən, adətən, yuxarıda göstərilən müxtəlif kaman və barmaq ştrixlərinin kombinasiyaları istifadə olunur. Onların ardıcılığı və qarşılıqlı əlaqəsi ifaçının məharətinə və incə zövqünə görə əsərin məzmunu və emosional nizamı ilə diktə olunur.

Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında ən ahəngdar alətdir. O melizminə, çevikliyinə, dinamikasına, nyüanslarına görə tar kimi mükəmməl alətdən geri qalmır, hətta onu kantilenada üstələyir.

Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan xalq ifaçılığının müxtəlif dinamik çalılarını əks etdirən çoxsaylı ifadələr məhz bu alətə görə işlənmişdir. Belələrinə aşağıdakıları aid etmək olar:

1. Tərənnümlə, oxuda-oxuda – cantabile;
2. Zərif, yumşaq – dolce;
3. Tədricən səsi gücləndirərək – crescendo;
4. Tədricən səsi zəifləndirərək – diminuendo;
5. Astaca, yavaş – piano;
6. Bərkdən, güclü – forte;
7. Lap zəif, daha yavaş –pianissimo;
8. Orta yavaş – mezzo-piano;
9. Orta güclü – mezzo-forte;
10. Lap bərkdən, daha güclü – fortissimo;
11. Əzəmətli, təntənəli – maestoso;
12. Dəqiq, vurğulu – sforzando, sforzanto;

13. Əlaqəsiz, qırıq-qırıq, kəskin – martelet;
14. İfadəli – affetto;
15. Qəti – risoluto;
16. Hərərətlə – calore;
17. Qəflətən, kəskin, güclü, vurğu ilə – aspro.

Kamançanın 6 pozisiyası vardır:

I pozisiya:



Simlər: 4-cü 3-cü 2-ci 1-ci
bəm "lya" bəm "mi" zil "lya" zil "mi"

II pozisiya:



III pozisiya:



IV pozisiya:



V pozisiya:



VI pozisiya:



Orkestrdə birinci dörd pozisiyadan istifadə olunur.

Xalq çalğı alətləri orkestrində kamançanın inH, yə`ni "si" köklüdür.

Kamançada müxtəlif flajolet səsləri almaq mümkündür. Orkestrdə ancaq naturai flajoletlərdən istifadə olunur. Onlar barmağın simlər üzərinə yüngülcə (sıxmadan) qoyulması ilə alınır.

Kamançada qoşanotlar götürmək mümkündür:



Müxtəlif simlərdə kiçik və artırılmış sekundalar çalmaq olar:



Kamançada kiçik və böyük tersiyaları:



əksildilmiş, xalis və artırılmış kvarta və kvintaları:



seksta, kiçik və böyük septimalar:



oktava:



intervallarını götürmək olar.

Oktavadan yuxarı intervalları çalmaq çətindir. Barmağı basmadan, bir və ya iki simdən istifadə etməklə üç və dördsəsli akkordlar çalmaq əlverişlidir:



*
* *

Balaban. Çalğı zamanı balabanı bir qədər maili vəziyyətdə düz qarşıda tuturlar və hava ağız vasitəsilə alətin qamışına üfürülür. İfaçı nəfəs alanda belə səs uzun müddət kəsilmir. Səsin ucalığı hər iki əlin barmaqları ilə dəlikləri – nəfəs pərdələrini örtüb-açmaqla dəyişir. Əsərdə iştirak edən səslərdən asılı olaraq barmaqlar nəfəs pərdələri üzərinə iki vəziyyətdə qoyulur. Birinci vəziyyətdə (applikaturada), bir qayda olaraq, sol əlin şəhadət, orta və adsız barmaqları ilə müvafiq olaraq 1-ci, 2-ci, 3-cü, üst baş barmaqla



Balabançılar (yuxarıdan aşağı):
Həsərət Hüseynov (Kürdəmir şəhəri, 1971-ci il),
Abış Abışev (Xaçmaz şəhəri, 1971-ci il)
və Bəhrüz Zeynalov (Bakı şəhəri, 1990-cı il).

alt, sağ əlin isə şəhadət, orta, adsız və çeçələ barmaqları ilə 4-cü, 5-ci, 6-cı və 7-ci üst çalğı dəlikləri örtülür və ya açılır. Göründüyü kimi, 8-ci dəlik həmişə açıq qalır. Birinci applikatura əsərlərdə kiçik oktavanın “sol” və “si bemol” səsləri olmadığı halda istifadə olunur. İkinci vəziyyətdə isə sol əlin şəhadət, orta, adsız və çeçələ barmaqları ilə 1-ci, 2-ci, 3-cü, 4-cü və baş barmaqla alt, 5-ci, 6-cı, 7-ci və 8-ci üst dəlikləri isə sağ əlin şəhadət, orta, adsız və çeçələ barmaqları ilə örtülür və ya açılır.

“Birbarmaq”, “ikibarmaq”, “üçbarmaq” ... “səkkizbarmaq” deyimləri birinci oktavanın “lya”, “sol”, “fa”, “mi”, “re”, “do”, kiçik oktavanın “si”, “sol” səsləri mənasında işlədilir.

Alətin kökü xərək vasitəsilə, səs pərdələrinin diametrlərinin genişləndirilməsi və müştüyün (qamışın) aşağı və ya yuxarı çəkilməsi ilə nizamlanır. Çox vaxt balabanda birinci oktavanın “do”, “fa”, “lya” səsləri ucalığına görə bir-birinə uyğun gəlmir. Bu çatışmamazlığı aradan qaldırmaq üçün ən yüksək və intonasiya cəhətdən düzgün səs (adətən kiçik və birinci oktavanın “si” və ya birinci oktavanın “mi” səsləri) seçilir, yerdə qalan səslər isə ona görə xərəyin köməkliyi ilə nizamlanır.

Çalğı dəliklərinin diametrini genişləndirdikdə, alınan səslərin ucalığı artır. Alətin kökünü bir ton azaltmaq üçün isə müştük geriye çəkilir.

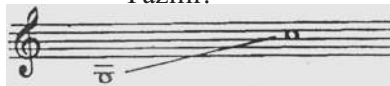
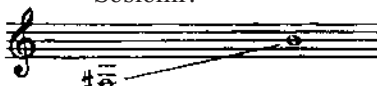
Yarımtonlar çalğı dəliklərinin yarıya qədər örtülüb-açılması ilə əldə edilir. Məsələn, “sol diyez” səsini almaq üçün “lya” səsi çıxaran dəliyi yarıyadək açmaq lazımdır. “Sol bemol” səsini əldə etmək üçün isə alt dəliyi yarı açmaq lazımdır.

Gövdənin üst tərəfindəki yarı qapanmış dəliklər yan tərəfdən açılır və ya bağlanırlar. Alt dəlik isə aşağıdan yuxarıya doğru açılır və ya əksinə, yəni yuxarıdan aşağıya bağlanır. Xalis yarımton səslər almaq üçün barmaqların orta hissələrini dəliklər üzərində yerləşdirməlidir.

Balaban incə, həzin və son dərəcə məlahətli tembrə malikdir.

Alət üçün notlar kaman açarında yazılır. Balaban transpozisiyalı alət olduğundan yazılışından yarım ton aşağı səslənir.

Alətin diapozonu kiçik oktavanın “sol” səsindən, ikinci oktavanın “do” səsinə qədərdir:

Yazılır:	Səslənir:
	

Mahir çalğıçılar dodaq əzələlərinin gərginləşməsi (“dodaqsıxma”) və üfürülən hava sütununu gücləndirməklə ikinci oktavanın “do diyez”, “re” və “mi bemol” səslərini də çıxara bilirlər.

“Boğazvurma” ifa üslubu səslərin qırıq-qırıq (stakkato) çalınmasında işlədilir.

9-12-ci cədvəllərin şərti işarələri:

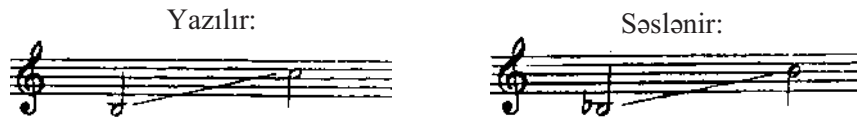
○ – açıq

Pərdələr: ◐ – yarıaçıq

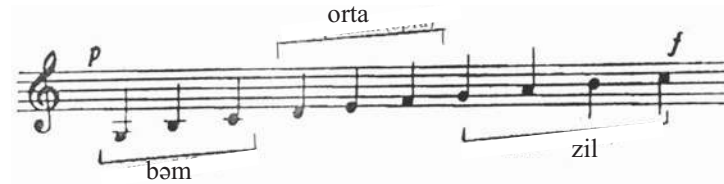
● – bağlı

Qeyd: rəqəmlər sol əlin (qırıq-qırıq xətdən yuxarı) və sağ əlin (həmin xətdən aşağı) barmaqlarının göstərir.

Ən çox istifadə olunan diapazon:



Alətin üç registri belə səciyyələnir:

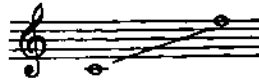


Bəm registrdə balaban tutqun, cingiltili, orta registrdə yumşaq, lirik, zil registrdə isə həzin və aydın səslənir. Balabançılar üfurməni nizamlamaq və dəlikləri yarı örtüb-açmaqla, orta və zil registrdə qamışı sıxmaq dərəcəsini dəyişməklə xromatik səssirasını alırlar.

Alətin xromatik səsdüzümünün birinci və ikinci applikaturaları 9-cu cədvəldə göstərilmişdir.

Son zamanlar müxtəlif registrlili kiçik, alt, tenor və bas balabanlar yaradılmışdır.

Kiçik balaban adi balabandan bir kvarta yüksək:



alt balaban isə bir tersiya aşağı səslənir. Tenor və bas balabanlar alt balabanla müqayisədə müvafiq olaraq bir kvarta və bir septima aşağı səslənir.

Balabanda çalğı dinamikası çevikliyi və nüansların zənginliyi ilə seçilir.

Balaban üçün beş bemollu və iki diyezli tonallıqlar əlverişlidir. Onda müxtəlif dinamikı sığrayışlar etmək mümkündür. Ştrixlərdən əsasən leqato və detaşə istifadə olunur. Dodaqların köməyi ilə vibrato da əldə etmək mümkündür.

Leqato, stakkato, qlissando və trel ancaq nəfəs və dodaq vasitəsilə hasil olunur. Balabanda arpeciolaşmış passajları almaq, harmonik həmahənglikləri saxlamaq və s. mümkündür. Cəld texniki epizodların daha az münasib olmasına baxmayaraq o çevikliyi və zəngin nüansı ilə seçilir. Çalğının dinamikası əsasən tembrlə əlaqəlidir: *f*-də balaban bir qədər kəskin; *p*-də isə yumşaq və incə səslənir.

Balaban orkestrdə in H, solo çalğısında isə inB köklənir.

*
* *

Tütək. Çalğı zamanı tütəyi azacıq maili vəziyyətdə düz qarşıda tuturlar. Hava alətin yuxarı ucundakı ensiz dəliyə üfürülür və buradan axın gövdədəki kondələn kəsiyin tilinə yönəldilir. Bu halda səs çıxarma olduqca yüngülləşir, ən əsası isə, havanın sərf edilməsi azalır, bununla da, alətin texniki və ifadə imkanları artır. Yuxarı üç üst və alt dəliklər müvafiq olaraq sol əlin şəhadət, orta və adsız, alt dəlik baş barmaqla, aşağı dörd üst dəliklər isə sağ əlin şəhadət, orta, adsız və çeçələ barmaqları ilə örtülüb açılır.

“Birbarmaq”, “ikibarmaq”, “üçbarmaq” ... “yeddi barmaq” anlamları birinci oktavanın “lya”, “sol”, “fa”, “mi”, “re”, “do”, kiçik oktavanın “si”, səsini bildirir.

Tütəyin tembri normal üfürmə zamanı yumşaq və incə, güclü üfürmədə isə uca və fişiltılıdır.

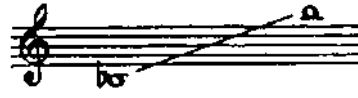
Tütək üçün notlar kaman açarında yazılır və yazılışından yarım ton aşağı səslənir.

Tütəyin diapazonu kiçik oktavanın “si” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir:

Yazılır:



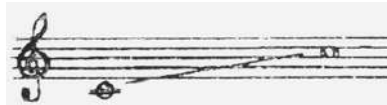
Səslənir:



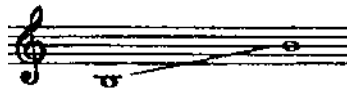
Oberton registrlərin istifadə edilməsinə əsaslanan bir qədər qüvvətli üfürülmə fəndi vasitəsilə, hava axını ilə üçüncü oktavanın “re bemol” və “re” səslərini də almaq mümkündür. “Dilvurma” çalğı üslubu səslərin qırıq-qırıq çalınmasında istifadə edilir.

Daha çox istifadə olunan diapazon:

Yazılır:



Səslənir:



Tütəyin diatonik səsdüzümünü bəm, orta və zil registrlərə bölmək olar:



Bəm registr tutqun, xırıltılıdır, intonasiya ilə ifa çətinləşdiyindən nadir hallarda istifadə olunur; orta registr – məxməri, məlahətli və kifayət

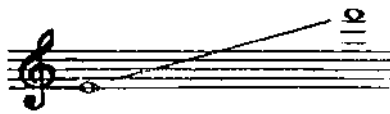
qədər gurdur; zil registr isə incə, aydın və çox kəskin çalarlıdır. İfaçılıq təc-rübəsində aşağıdakı applikaturadan istifadə edilir (cədvəl 10).

Tütək üçün ikibemollu və ikidiyezi tonallıqlar əlverişlidir. Melodik frazalar, tremolo, leqato çox asanlıqla alınır. Sıçrayışlar, xüsusən oktava daxilində, mümkündür, stakkato isə çətinliklə alınır.

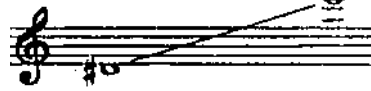
Kiçik (pikkolo) tütək çalınma üsuluna və applikaturaya (cədvəl 11) görə tütəyə uyğun gəlir, lakin ona nisbətən kvarta yuxarı səslənir.

Alətin diapozonu birinci oktavanın “mi” səsindən, üçüncü oktavanın “fa” səsinə qədərdir:

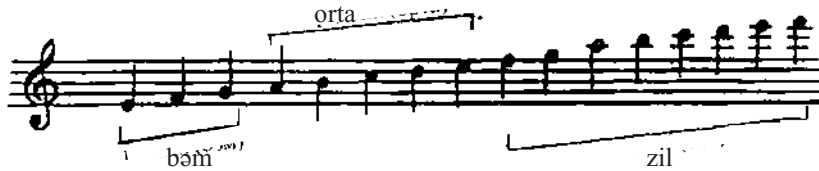
Yazılır:



Səslənir:



Kiçik tütəyin əsas səsdüzümünü bəm, orta, zil registrə bölmək olar:



Orkestrdə tütək və onun kiçik növünün kökü inH-dır.

*
* *

Zurna. Çalğı zamanı zurnanı maili vəziyyətdə düz qarşıda tuturlar, ifaçının dodaqları tağalağa toxunur və hava dil (ağızda dik vəziyyətdə saxlanılır), mil və maşadan keçərək gövdəyə üfürülür. Zurnada, balabanda olduğu kimi, burunla nəfəsalma 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 ağzı ilə, uzun, davamlı səslər çıxararkən isə burnu ilə nəfəs alır. Hava “rezervuar” rolunu oynayan ağciyər və ağız boşluğundan keçərək alətin səs kanalına tədricən daxil olur. Belə özünəməxsus nəfəsalma texnikası zurnada davamlı melodik xəttin ifasını mümkün edir. Çalğıçı sol əlin (şəhadət – 1-ci, orta – 2-ci, adsız – 3-cü, baş barmaq – alt) və sağ əlin barmaqları ilə (şəhadət – 4-cü, orta – 5-ci, adsız – 6-cı, çeçələ – 7-ci) dəlikləri örtüb-açmaqla müxtəlif ucalıqda səslər çıxarır.

“Birbarmaq”, “ikibarmaq”, “üçbarmaq” ... “yeddi barmaq” deyimləri birinci oktavanın “lya”, “sol”, “fa”, “mi”, “re”, “do”, kiçik oktavanın “si bemol” səslərini bildirir.

Alətin səsi zil və güclüdür.

Zurna üçün notlar kaman açarında yazılır. O transpozisiyalı alət olduğundan yazılışından bir oktava yuxarı səslənir.

Cədvəl 10

Üfürülmə vasitəsilə

1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
3	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
4	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
5	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
7	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

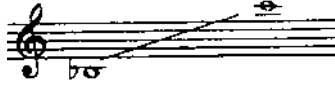
Cədvəl 11

Üfürülmə vasitəsilə

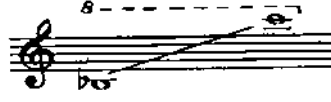
1	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
2	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
3	○	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
4	○	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
5	○	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
7	○	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
8	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Zurnanın diapazonu kiçik oktavanın “si bemol” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir:

Yazılır:



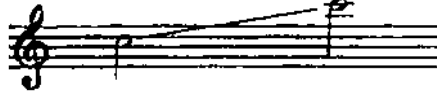
Səslənir:



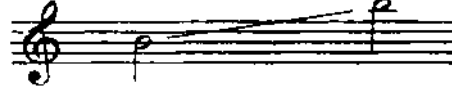
Dodaqları sıxmaq yolu ilə üçüncü oktavanın “do diyez”, “re”, “mi bemol”, “mi”, “fa”, “fa diyez”, “sol” səslərini də çalmaq mümkündür. Mahir ifaçılar dördüncü oktavanın “do” səsinə qədər olan səsləri də götürə bilirlər. Bu səslər xalq musiqiçiləri arasında “səfir səslər” adı ilə məşhurdur. Onları almaq üçün 1-ci üst və alt dəliklər örtülür və gövdəyə güclü hava axını üfürülür.

Ən çox istifadə olunan diapazon:

Yazılır:



Səslənir:



Zurnanın diatonik səsdüzümü bəm, orta və zil registrləri əhatə edir:



Bəm registr çətin alınır, orta registr güclü, aydın, zil registr isə sərt, kəskin səslənməsi ilə seçilir.

Zurnanın xromatik səsdüzümünün applikaturası 12-ci cədvəldə verilmişdir.

Geniş kantilenalı alətdə orta tezlikli leqat passajlar, melodik frazaların növbələşməsi, stakkato, geniş intervallı sıçrayışlar mümkündür.

Zurnada nüanslardan pianonu ifa etmək olmur, forte və fortissimo isə yaxşı səslənir.

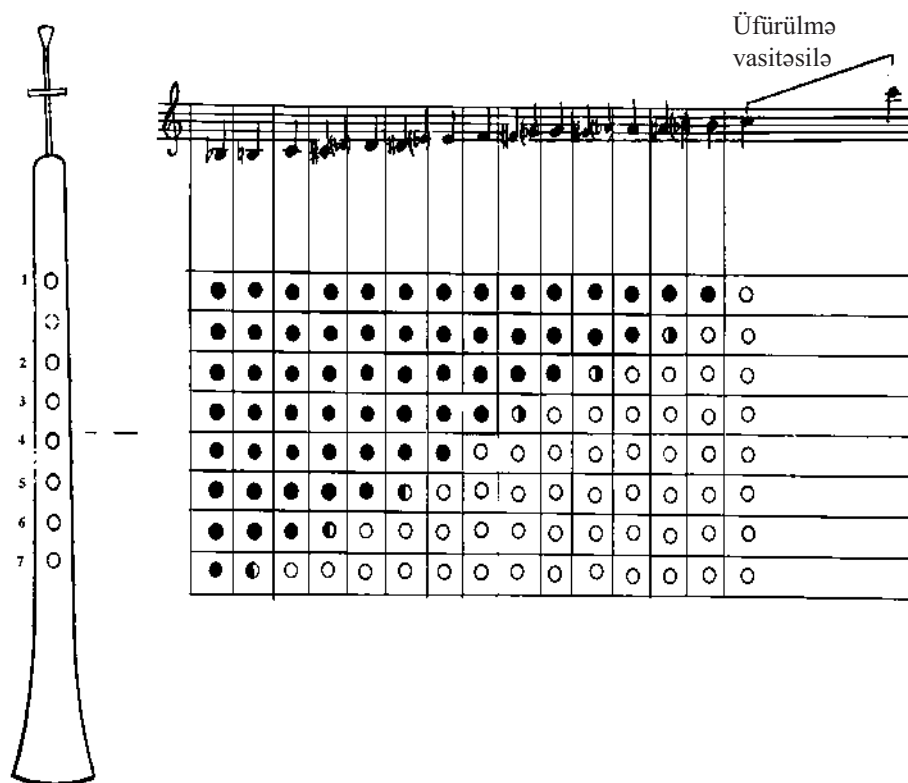
Başqa nəfəs alətləri kimi zurnanın xalq çalğı alətləri orkestrində kökü inH-dır.

*
* * *

Ney. Çalğı zamanı aləti çəpəki vəziyyətdə, ucu aşağı endirilmiş, baş hissəsi isə ağzın sol küncünə yaxınlaşdırılmış şəkildə saxlayırlar. Hava axını gövdənin iti kənarına yönəldilir. Sadə quruluşa malik olmasına baxmayaraq, ney səslənmə üsuluna görə kifayət qədər mürəkkəb alətdir.

Neyin diapazonu birinci oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın

Cædvæl 12



“re” səsinə qədərdir:



Havanı güclü üfürmək və dodağı sıxmaqla bir oktava yüksək səsləri də çıxartmaq mümkündür. Dəlikləri barmaqlarla qismən örtməklə xromatik səssırası almaq olur.

Bəm registrdə neyin tembri yumşaq, zərif, məxməri və bir qədər boğuş, zil registrdə isə güclü və aydındır.

*
* *

Tulum. Tulumda çalğıdan qabaq hava sümük lülədən tuluğa üfürülür. Çalğı zamanı tuluq sol qoltuq altında saxlanılaraq azca sıxılır. Hava səs borularından keçərək zurna səsinə oxşar səslər çıxarır. Buna görə də bu alət “tuluq-zurnası”, “tulum zurnası” adı ilə də tanınır.

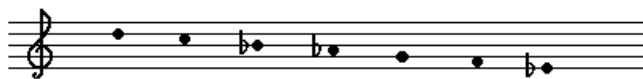
Musiqiçi nəfəs alarkən tuluğu dirsəyi ilə sıxır, nəticədə alətdə səslənmə kəsilir və bununla da rəvan səsin alınması təmin olunur.

Tamamilə eyni borular seçmək çətin olduğu üçün adətən samsulərin dilçəklərinin arasına bir neçə darı saplaqlarını, sap və ya tük qoyulur. Onların sayını tənzimləməklə və dəyişməklə hər bir borunun kökünü yüksəltmək və azaltmaq olur.

Tulumda digər nəfəsli alətlərdən fərqli olaraq barmaqların ucu ilə deyil, onların orta hissələri ilə çalılırlar. Ağır havaları çalarkən bütün dəliklərdən, yüngül havaları isə sol əlin iki, sağ əlin isə dörd barmağından istifadə edirlər, ən aşağı dəliklər isə açıq qalır. Bu vaxt baş barmaqlar novdanı aşağıdan saxlayır.

Səs borularının üzərində açılmış dəliklər eyni diatonik səsdüzümünü verir.

Tulumun səsdüzümü seksta və ya böyük septima təşkil edir:



Not yazısında görüldüyü kimi, səslər yuxarıdan aşağıya doğru yerləşib. Bu körüyü üfürərkən yaranan ilk səsin ən uca olması ilə bağlıdır və həm də alətin çalğı üçün hazır olmasını göstərən əlamətdir. Tulumçu dəlikləri tədricən əvvəl sol əlin, sonra isə sağ əlin barmaqları ilə örtür.

*
* *

Nağara. Nağaranı iki vəziyyətdə: ayaq üstündə və ya oturaraq çalılırlar. Birinci vəziyyətdə aləti qoltuğ altında saxlayıb, gövdəni sol qolun ba-



Zurnaçı Həbibullah Cəfərov (Şəki rayonunun Kiçik Dəhnə kəndi, 1970-ci il)
və Əlicavad Cavadov (İsmayilli rayonunun Müdürsə kəndi, 1998-ci il).



Tulumda çalır
Məmməd Yaqubov
(Şərur rayonunun
Dəmirçi kəndi, 1971-ci il).

zu önü ilə tuturlar. Alətin bu vəziyyətini nəzərə alaraq, onu adətən qoltuq nağara da adlandırırlar. İkinci vəziyyətdə nağara, adətən, sol dizə qoyulur, sol əlin altında ipin qayışı ifaçının kəmərinə bağlanaraq saxlanılır.

Nağara əllərlə və çubuqlarla çalınır. Birinci halda şəhadət, orta, adsız və çeçələ barmaqlarının (uclarına güc verməklə) və hər iki əlin ovucları ilə zərbə endirilir, ya da dərinin üzərinə barmaqların çirtma vurulması və sürüşdürülməsi, həmçinin barmaq zərbələrinin müxtəlif kombinasiyalarından istifadə edilir. Bununla da müxtəlif tembr çalarlığının və dinamikliyin ritmik cizgiləri əldə olunur.

Naxçıvan MR-nın Şərur rayonunda “Yallı” rəqsini ifa edərkən zurnaçılar ansamblının tərkibində çıxış edən nağaraçı (toyçu) onu boynundan asaraq alt və üst üzələrinə çubuqları (irisi şalban adlanır) vurur.

Alət təmiz, cingiltli, güclü və kəskin səs verir.

Əllərlə çalğı zamanı aşağıdakı üsullardan istifadə olunur:

1. Sağ əl ilə uzun kənarına vurulur – qıraq, yan zərbə. Yüksək səs alınır.
2. Sağ əl ilə uzun mərkəzinə vurulur – orta zərbə. Bu halda kəskin səs alınır.
3. Sağ əlin bütün barmaqları ilə uzun mərkəzinə vurulur – sığallama. Forşlaq kimi səslənir.
4. Əllə gövdəyə vurulur.
5. Ovucla uzun mərkəzinə vurulur – küt zərbə.
6. Sağ və sol əllərlə uzun mərkəzinə və kənarına vurulur – şapalaq.
7. Hər iki əl ilə üzə eyni vaxtda vurulur – qoşa şapalaq.
8. Sağ və sol əllərlə uzun kənarına çirtma şəklində vurulur – çirtma.
9. Hər iki əllə eyni vaxtda uzun kənarına çirtma şəklində vurulur – qoşa çirtma.
10. Bir neçə barmağın sürüşdürülməsi ilə uzun kənarına çirtma şəklində vurulur – sürüşdürmə çirtma.
11. Hər iki əllə üzə sür'ətlə vurulur – iti şapalaq.
12. Sağ və sol əllə uzun kənarına çirtma şəklində sür'ətlə vurulur – iti çirtma.
13. Hər iki əllə üzə qısa vaxt ərzində sür'ətlə vurulur – ruxt şapalaq, tremolo.

Dərili alətlərdə qeyd olunan ştrixlərin və çalğı üsullarının göstərilməsi üçün müxtəlif şərti işarələr³⁷ tövsiyə olunmuşdur [6].

● - sağ əllə vurmaq

☪ - və ya + sol əllə vurmaq

□ - sağ əllə sərbəst vurmaq (şapalaq, bəm zərbə, alt əl)

⊙ - qıraq zərbə

⊗ - orta zərbə

⊕ - nağaranın gövdəsinə vurulan zərbə



Nağarada çalır Çingiz Mehdiyev. Bakı şəhəri,
1981-ci il.
(Mehdiyevlər ailəsinin arxivindən).



Çilik nağarada çalır Yelmar Əliyev.
(Ağdam rayonu, Gülablı kəndi, 1970-ci il)



a



b

Nağarada çalma usulları:
a) çirtma, b) şapalaq.

⊗ - küt zərbə, ovucun içi ilə üzün mərkəzinə vurmaq

 - orta şapalaq

VVVVVV - sağ əlin barmaqlarının üzə sürülməsi

> , < - aksent (taktın güclü təqti) – sağ (>) və ya sol (<) əllə zil zərbə

¹V, ²V, ³V - çirtma (işarə üzərindəki rəqəm zərbəni vuran barmaqları göstərir)

 və ya  - qıraq şapalaq

V_o - çirtma, sağ əlin şəhadət barmağı ilə yaranan zərbə

V₊ - eyni zərbə sol əllə

II II - qoşa şapalaq

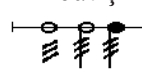
V V - qoşa çirtma

 - sürüşdürmə çirtma (barmaqların çirtma şəklində sürüşdürülməsi)

 - iti şapalaq

 - iti çirtma

 - cüt çirtma

 ,  ,  - ruxt, tremolo (yalnız qısa şapalaqla ifa olunur)

 - cüt şapalaq (sağ və sol əllə eyni vaxtda vurulan zərbələr).

Müxtəlif üsullarla alınan tembr və dinamiki səs effektlərini qeyd etmək üçün adi not işarələrindən və müddətdən istifadə olunur. Nağarada müəyyən yüksəklikdə səslər alınmadığına görə notlar bir xətt üzərində və ya not sətrinin ikinci və üçüncü xətləri arasında yazılır, not xətləri isə aşağıya doğru uzadılır. Not sətrinin əvvəlində açar yazılır.

Taktın güclü təqtləri bir qayda olaraq, sağ, zəifləri isə sol əllə ifa olunur.

Zərb alətlərində ritmik quruluş əsasən iki səsin – müvafiq olaraq “dum”, “bum” və ya “düm” adlandırılan nisbətən bəm və onunla müqayisədə bir kvarta yuxarı səslənən “dam”, “bak”, və ya “tək” zil səslərin birləşməsindən yaranır [7].

Bəm səs uzun mərkəzinə, zil səs isə uzun kənarına vurmaqla alınır.

Səslərin ucalığını daha dəqiq əks etdirmək üçün sağ əllə çıxarılan səslərin xətdən aşağı, sol əllə alınan səslərin isə xətdən yuxarı yazılması tövsiyə olunur [8].

Çalğı zamanı çilik (çiling, çubuq) nağara çiyindən keçirilmiş qayışdan asılır və ya sol əllə gövdəni tutan ifaçının qoltuğu altında saxlanılır. Çubuqların ilgəkləri hər iki əlin şəhadət barmaqlarına keçirilir, çubuqlar özləri isə baş barmaqlara dirənir, başqa barmaqlar isə çubuq üzərində sərbəst yerləşir. Çubuqlar bir, bə`zən isə hər iki üzə vurulur.

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

Nağarada əllə və ya çubuqla çalğı üsulunun seçilməsi ansamblda ifaçıların sayından və çıxış edilən yerin qapalı və açıq olmasından asılıdır. Aşıqlar, balabançılar, xalq çalğı alətləri ansambllarında və orkestrlərdə əllə, damburçu, zurnaçı və tulumçular ansambllarında isə çubuqla çalırırlar.

Binar alət olan kos-nağaranı qarşıda saxlayıb, qayış vasitəsilə çiyindən asırlar. Alət ilgəyin köməyi ilə biləklərə taxılmış bir (ana kosda) və ya iki (bala kosda) toxmaqla bir və ya hər iki üzə vurmaqla səslənir. Ana kosda taktın güclü təqtiləri çalınır, bala kosda isə melodiyaaların ritmik əsası nəzərə çatdırılır.

Çilik nağaranın üst üzünə zərbə vurmaqla alınan səslərin, not xətləri yuxarı göstərilməklə xətdən yuxarı, alt üzə alınan səsləri isə not xətləri aşağıya doğru göstərilməklə xətdən aşağıda yazılması məsləhət görülür [9].

*
* *

Qaval. Çalğıdan əvvəl qavalın üzü gündə, od, və ya elektrik lampası üzərində qızdırılır. Yaxşı dartılmış və isidilmiş dəri təmiz, uca və güclü səs verir.

Qavalı iki əllə, içəri tərəfini ifaçıya çevrilmiş şəkildə saxlayırlar. Bu zaman sağanağın kənarı əllərin baş barmaqlarına söykənir.

Səsləri hər iki əlin ovucları və barmaqları (şəhadət, orta, adsız və çeçələ) ilə uzun kənarına və ya mərkəzinə yüngül vurmaqla, həmçinin aləti silkəlməklə əldə etmək olur.

Qavalı, adətən, qapalı yerdə çalırırlar. Bu halda müxtəlif üsullardan istifadə edirlər:

1. Açıq ovuc və bir və ya hər iki əlin barmaqları ilə uzun kənarına və mərkəzinə doğru vurulur (qıraq və orta şapalaq). Güclü və kəskin səs alınır. Mürəkkəb ritmik fiqurları nəzərə çatdırmaq üçün istifadə olunur.

2. Əlin barmaqlarının ucu ilə uzun kənarına və mərkəzinə vurulur. Boğuq, cingiltili və güclü səs alınır.

3. Çeçələ barmaq çırtma şəklində adsız barmaq üzərində sürüşdürülərək uzun sağanağa yaxın hissəsinə vurulur. Kəskin və cingiltili səs alınır. Kiçik ritmik bəzəkləri ifa etmək üçün istifadə olunur.

4. Alətin hər iki əllə silkəlməsi. Sağanaqdakı halqalar xışıltılı səslər verir.

5. Tək-tək zərbələrdən sonra alətin fırladılması.

Bundan əlavə xalq çalğı alətləri orkestrində bu və ya digər əsərləri



Qavalda çalır Mahmud Salahov
(Bakı şəhəri, 1990-cı il).



a



b

Qavalda çalma üsulları:
a) şapalaq, b) çirtma.

ifa edərkən qavalçı alətin sağanağını dizinə və sinəsinə sıxaraq əllə uzun mərkəzinə vurur.

Tremolo, kreşendo və forşlaqlar alətdə parlaq və dürüst alınır.

Qaval üçün notlar bir xətt üzərində və ya not sətrinin üçüncü və dördüncü xətləri arasında yazılır, not xətti yuxarıya, eyni partiyanı nağara ilə çaldıqda isə aşağıya doğru istiqamətlənir.

Qaval müxtəlif temp, ritmik və dinamik imkanlara malikdir.

*
* *

Qoşanağara. Bir qayda olaraq, qoşanağara solo çalğı aləti sayılır. 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. Əvəllər isə o ya yerə qoyulurdu, ya da ifaçının boynundan asılırdı.

Qoşanağaranın gövdələri yuxarı hissədə müxtəlif diametrli 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) və bir-birinə və ya gövdəyə, ovucun üzə vurulması ilə müxtəlif səslər alınır. Çox vaxt zərbələr çubuqların qalın uclarını və hər iki əllə üzə vurmaqla, sürüşdürməklə və ya çubuqlardan biri ilə böyük gövdənin üzünü basmaqla, həmçinin yuxarıda sadalanan ifa üsullarının kombinasiyaları tətbiq edilir. Göründüyü kimi, qoşanağarada müxtəlif zərbə üsullarından istifadə olunur və bundan asılı olaraq mürəkkəb ritmik səslər alınır. Bir qayda olaraq, ritmin güclü təqti üzə vurmaqla, ritmik fiqurasiyalar isə çubuqların köməkliyi ilə əldə edilir.

Qoşanağara üçün aşağıda göstərilən ştrixlər təklif olunmuşdur [10]:

// - çubuqla çalmaq

⌵ - çubuqlarla çalmaq

/п və ya п/ - çubuq və əl ilə çalmaq

/v və ya v/ - çubuq və çırtma vasitəsilə çalmaq

⦿ və ya ⦿ - çubuqlarla uzun kənarında çalmaq (daha kəskin və zil səslər alınır)

⦿ və ya ⦿ - çubuqlarla uzun mərkəzində çalmaq (bəm səslər alınır)

 - üzün mərkəzinə və kənarına, eləcə də çubuqların bir-birinə vurulmasının növbələnməsi.

Qoşanağara üçün notlar not sətrinin üçüncü və dördüncü xətləri arasında yazılır və not xətləri yuxarı uzadılır.

Belə hesab edir ki, notları xətlərin altında (böyük gövdədə alınan səslər üçün) və üstündə (kiçik gövdədə alınan səslər üçün) ya da hər iki xətdə: kiçik gövdədə alınan səsləri üst xətdə, böyük gövdədə alınan səsləri isə aşağı xətdə yazmaq məqsədəuyğundur [11].

*
* *

Dümbək. Çalmazdan qabaq dümbəyin üzünü od üzərində qızdırırlar. İfaçı dümbəkdə çalarkən müxtəlif çalğı vəziyyətlərindən istifadə edir:

1. Gövdənin orta hissəsini dizə söykəyərək, alət üfüqi şəkildə saxlanılır, onun aşağı hissəsi isə bir qədər arxaya əyilir.

2. Alət əlin altında saxlanılır.

3. Alət sol çiyindən aşırılmış kəmərlə sərbəst saxlanılır.

4. Alətin gövdəsinin ensiz hissəsi ifaçının dizlərinin arasında saxlanılır.

Çalğı zamanı hər iki əlin barmaqları və ovucların içi ilə üzün mərkəzinə və kənarına vurulur, ya sağ əlin dirsəyi ilə, ya dəri üzə sıxmaqla sol əllə vuraraq, müxtəlif ucalıqda və tembrdə səslər alınır.

Çalğı zamanı şapalaq üsulundan istifadə edərkən bəm, boğuq, çırtma üsulundan isə zil və cingiltili səslər alınır.

*
* *

Şaxşax. Ansambl alətidir. Çalğı zamanı ifaçı sağ əllə alətin dəstəyindən tutaraq onu silkələyir və kasacıqlar bir-birinə dəyir.

Alət musiqi əsərinin ritminə uyğun olaraq müxtəlif temple silkələndirilərək və ya *p*-dan *ff* qədər dinamik diapazonda tremolo şəkildə çalınır. Ansambl da bu aləti qoşanağaraçı çalır. Silkələmə ştrixini *vvvv* işarəsi ilə qeyd etmək təklif olunur [12].

*
* *

Kaman. “Yallı” kollektiv rəqsi zamanı aparıcı rəqqas kamana bənzər ağacın ortasından tutaraq, aləti silkələməklə və ona tək-tək zərbələr endərməklə rəqsin ritmini saxlayır.



Qoşanağarada və dümbəkdə
çalır Firuz Məlikəliyev
(Bakı şəhəri, 1990-cı il).

*
* * *

Laqquti. Bu alətdə, adətən, qoşanağara ifaçıları çalır. Laqquti əsasən ansambl alətidir, mahnıları və rəqsləri müşayiət edərkən tez-tez nağara, qoşanağara və qavalla bir yerdə səslənir. Peşəkar ansambların tərkibinə musiqi xadimi, pedaqoq və tarzən Əhməd Bakıxanovun tövsiyəsi ilə daxil edilmişdir. Tirin üz hissəsinə iki çubuqla vurarkən tersiya və ya kvarta intervalı nisbətində kəskin, cingiltili və şaqqıltılı səslər alınır. Səslənmənin gücü oyulmuş yarıqların dərinliyindən və tirin böyüklüyündən asılıdır.

Laqquti çalğısında təklif olunmuş şərti işarələr [13]:

B.L. – böyük lövhədə çalğı

K.L. – kiçik lövhədə çalğı.

Kiçik və böyük tirlərdə çalarkən alınan zil və bəm səslərin müvafiq olaraq yuxarı və aşağı xətlərdə yazılması təklif edilmişdir [14].

Gələcəkdə ansambl və orkestrlərin tərkibinə özüsəslənən sinc aləti daxil edilərkən onda çalğı ştrixləri və üsullarının aşağıdakı şərti işarələri təklif edilmişdir [15].

┌─┐ - boşqabın boşqaba vurulması

↙ - qoşanağaranın çubuğu ilə vurma

Ordinario (qısa: Ord.) – boşqabın boşqaba sürünərək vurulması

Secco – quru zərbə (zərbədən sonra səs sinədə boğulur)

Glissando - boşqabın boşqab üzərinə sürüşdürülməsi

Colla bacchetta die piatti – çubuqla boşqaba vurmaq.

Mis özüsəslənən alətlər (sinc, zıncırov, qumro) üçün notları bu  işarə ilə qeyd etmək məqsədəuyğun sayılır [16].

Idiofon və membranofonlar qrupu tərkibinə daxil etmək şərti ilə (onların, demək olar ki, indi hamısından istifadə olunur), orkestrin zərb qrupu alətlərinin işlənmiş not yazı sistemi aşağıdakı kimidir:

a) tək membranofonlar (zəng, qaval, şaxşax, təbil, nağara, çilik nağara) bir xətt üzərində notlaşdırılır. Sol əlin zərbəsi nəticəsində alınan səs xəttin aşağıya doğru, sağ əlinki isə xəttin yuxarıya doğru istiqamətlənməsi ilə ayrılır.

b) bir ifaçılı binar membranofonlar üçün (qoşanağara, laqquti) notlar böyük gövdədə (lövhədə) alınan səslər üçün xəttin altında, kiçik gövdədə (lövhədə) üçün isə xəttin üstündə not xətti yuxarı yazılır.

v) iki ifaçılı binar alətin (kos-nağara) səs notları iki xətdə – ana kos üçün aşağı, bala kos (nağara) üçün isə yuxarı xətlərdə yazılır. Sol əlin vurulması ilə çıxarılan not xətləri aşağı, sağ əlinki isə yuxarı qeyd olunur [17].

IV. | ÇALĞI ALƏTLƏRİ XALQ VƏ PEŞƏKAR MUSIQİ YARADICILIĞINDA

IV.1. Azərbaycan xalq instrumental musiqisinin qısa şərh

Azərbaycan xalq musiqisi çoxjanrlıdır. Onu muğam, mahnı, rəqs melodiyları və aşıq havaları təşkil edir. Muğamları ifa etdikdə tar, kamança, qaval, mahnı və hava ifaçılarını, rəqqas və rəqqasələri müşayiət etdikdə isə dambur, tulum, balaban, zurna, tütək, ney, nağara, qoşanağara, qaval, şaxşax və laqqutidən istifadə olunur. Aşıq özü-özünü sazda müşayiət edir, aşıq ansambllarında isə balaban, qoşanağara və nağara ifaçıları iştirak edirlər. Xalq musiqisinin ifasında həmçinin yarımton düzülüşlü Şərqi qarmonu və klarnetdən də geniş istifadə olunur. Bizim dövrümüzdə onlar əsl xalq çalğı alətlərinə çevrilmişlər.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin texniki və bədii imkanları bu və digər lad sistemləri ilə səciyyələnən muğam və instrumental musiqinin ifasında daha tam şəkildə özünü biruzə verir [1].

Dəstgah deyilən irihəcmli vokal-instrumental muğamı instrumental müqəddimə-dəraməd və bərdəşlə başlanır. Ardınca bir neçə reçitativ-deklamasiya xarakterli muğamın şöbə adlanan vokal-instrumental hissələri gəlir. Bu vaxt xanəndə Azərbaycan poeziyasının klassiklərinin lirik şe'rlərindən-qəzəllərindən istifadə edir. Muğam şöbələri rəqs xarakterli instrumental epizodlarla – rənglər və dirinqilərlə (yəni rəqs xarakterli rənglər) və dəqiq metroritmik ölçüdə ifa olunan mahnı fraqmentləri – təsniflərlə növbələnir. Dəstgahda xalis instrumental musiqiyə aid olan dəraməd, bərdəş, rəng və dirinqilərin ifası zamanı tarzən və kamançanın ustalığı daha çox nəzərə çarpır.

Dəraməddə muğamın əsas şöbələrinin melodik, ritmik və lad xüsusiyyətləri qısa şəkildə əks olunur və həmçinin onun ümumi bədii – emosional məzmunu açıqlanır. Dəraməd aid olduğu muğamın adını daşıyır (məsələn, “Şur dəramədi”, “Hümayun dəramədi” və s.).

Dəstgahın ikinci giriş hissəsi sayılan bərdəş – kiçik instrumental pyesdir. Bərdəşin melodiyası sərbəst metroritmə malikdir.

Rəng və dirinqilər intonasiya bağlayıcısı rolunu oynayır.

Rənglər dəqiq metroritmli əsası və melodik inkişafın tamamlığı ilə səciyyələnilir. Rənglər muğamların vokal improvizasiyasının lad-intonasiya inkişafını ümumiləşdirərək, muğam şö'bələri arasında təzad yaradır və əsərin bütövlükdə dinamikliyini daha da artırır. Bundan əlavə onlar xanəndəyə muğamın geniş vokal şö'bələrinin ifasından sonra istirahət etməyə imkan verir. Çox vaxt rənglər sərbəst melodiya kimi muğamdan ayrı da ifa olunur. Rənglər şərti olaraq muğamların (məsələn, "Segah rəngi", "Şuş-tər rəngi") və yaxud onlardan əvvəlki şö'bələrinin adlarını daşıyır. Bundan başqa muğamın hər şö'bəsi bir neçə rəngə malik ola bilər. Melodik-ritmik quruluşuna görə onlar mahnı, marşvari, çox vaxt isə rəqs xarakterli olur. Muğam şö'bələrindən fərqli olaraq melodiyanın sıçrayışlı inkişaf nümunələrinin olması ilə yanaşı, rənglərdə melodiyanın inkişafı yuxarıdan aşağıya rəvan tərzdə baş verir. Rənglərdə bütövlükdə Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan melizmlərin bütün növlərindən (trellər, mordentlər, forşlaqlar və s.) geniş istifadə olunur.

Muğamlar instrumental ifa forması şəklində əsasən tar, kamança, balaban və qarmonda səsləndirilir. Bu halda rənglər və təsniflər olmur və muğam fasiləsiz musiqi inkişafı-improvizasiya şəklini alır.

Muğamın digər növünü instrumental ifadə zərb alətin əhəmiyyətli rolu olan, geniş birhissəli əsər - zərbi-muğamlar (ritmik muğamlar) təşkil edir [2]. Onlar məqamların adını yox, sərbəst adlar – "Herati", "Arazbari", "Mənsuriyyə", "Qarabağ şikəstəsi" və s. daşıyır. Bunlarda, dəstgahdan fərqli olaraq, vokal və instrumental hissələr eyni əhəmiyyətli və müstəqildir. Zərbi-muğamlarda qısa (çox vaxt ikitaktlı) və dəfələrlə təkrarlanan musiqi frazalarından ibarət vokal-improvizasiya dəqiq ritmik fiqurasiya fonunda yüksək reqistrdə ifa olunur. Vokal partiya sazəndə ansamblı ilə ifa olunan instrumental rəngtipli epizodlarda növbələnir. Zərbi-muğamların instrumental müşayiəti əsərin melodik əsasını təşkil edir və onun metroritmik xüsusiyyətini müəyyənləşdirir. Zərbi-muğamlar çox vaxt sərbəst ifa olunan, inkişaf etmiş, emosional-dolğunlu instrumen-tal hissəyə malikdir.

Azərbaycan xalq instrumental musiqisi daha tam şəkildə toy mərasimlərinin müxtəlif səhnələrində təmsil olunmuşdur.

Adətən bir neçə gün davam edən Azərbaycan toyuna zurnaçılar, aşıq və sazəndə ansambları də'vət olunurlar. Burada muğamlar, rəqs və aşıq havaları səslənir. Bundan əlavə, toy şənlikləri günlərində zurnaçılar ansamblı ilə ifa olunan ən'ənəvi havaların müşayiəti ilə kəndirbazlar öz ustalıqlarını nümayiş etdirirlər. Xüsusi yerlərdə – zorxanada yenə də zurnaçıların müşayiəti ilə pəhləvanların yarışı təşkil olunur, yola düşməzdən əvvəl isə at yarışları – cıdır keçirilir.

Azərbaycan toyları xalq rəqsləri ilə xüsusilə zəngindir. Rəqs havaları Azərbaycan instrumental musiqisinin əsas hissəsini təşkil edir. Gəlin bəyin evinə yola salınarkən ən'ənəvi ağır "Atlandırma" rəqsi ifa olunur. Bəy və cavanlar igidlik, möhkəmlik əks etdirən cəld, virtuoz rəqsləri (məsələn,

“Qazağı”, “Şalaxo”), gəlin və qızlar isə bir qayda olaraq özünəməxsus melodiya ilə bədən hərəkətinin rəvanlığını, qadın qamətinin cazibəsini və zərifliyini əks etdirən lirik “Uzundərə”, “Gəlin havası” rəqləri oynayırlar. Ağır musiqi sədaları altında (məsələn, “Mirzəyi”) bəyin valideynləri rəqs edirlər.

Bütövlükdə, məna məzmununa görə Azərbaycan xalq rəqləri ənənəvi (“Səməni”, “Novruzu” və s.), məişət (“Bənövşə”, “Naz eləmə”, “Məzəli rəqs”, “Turacı” və s.), əmək (“Çobanı”, “Həsri basma, dolan gəl” və s.), qəhrəmanı, hərbi və idman oyunu (“Koroğlu döşəməsi”, “Qəhrəmanı”, “Cəngi”, “Cıdır” və s.), kütləvi (“Yallı”, “Halay” və s.) rəqs növlərindən və müxtəlif mövzulu rəqlərdən (“Brilliant”, “Xalabacı”, “İnnabi”, “Tərkəmə” və s.) ibarətdir [3]. Onlar vokal, vokal-instrumental və instrumental müşayiət ilə fərdi (solo), birlikdə (duet) və dəstə şəklində ifa olunurlar.

Azərbaycan rəqs havaları dəqiq ifadəli metroritmə malikdir. Onların lad əsasını, bir qayda olaraq, “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Cahargah”, “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun” məqamlarının diatonik səssırası təşkil edir. Bu ladların bəzi pillələrinin yarımton yüksələn və enən xromatizmləşmiş səsdüzümlü melodiylarına da rast gəlinir. Rəqs havalarının intonasiya quruluşu melodiya daxilində bir məqamın pilləsindən digər dayaq pilləyə keçidlərlə və bir məqamdan tam şəkildə başqasına keçidlə - modulyasiyalarla zənginləşir. Melodiyanın birinci hissəsi lad tonikası əsasında qurulur, ikincisində isə – havalar digər dayaq – kvinta, tersiya, yaxud kvarta ətrafında təkrar olunur və dəyişilir. Oyun havaları üçün tonikadan bir oktava, kvinta və yaxud kvarta yüksəkdə olan səsdən başlayan pilləli və ya sıçrayışlı get-gedə əksilən melodik hərəkətlər daha xarakterikdir. Melodik hərəkətin yüksələn və qarışıq istiqamətləri də ge-niş yayılmışdır.

Variasiyalıq rəqs hava melodiylarını əmələ gətirən vasitələrdən biridir. O rəqs musiqisinin intonasiya quruluşunun və onun mövzu özəyinin inkişafının əsasını təşkil edir. Qısa rəqs havalarının variasiya dəyişikliyi tədricən tempi sürətlənən melodiyanın təkrarlanması hesabına baş verir. Bu zaman zərb alətləri ifaçıları müxtəlif yollarla dəyişilən melodiya yeni çalarlar verirlər. Rəqs havalarının formalaşmasında təkrarlıq prinsipinin rolu çox əhəmiyyətlidir. Geniş yayılmış formayaradıcı növ, adətən sekunda intervalı üzrə, yüksələn, enən və qarışıq istiqamətli tonal sekvensiyadır.

Instrumental rəqs havaları ladların dayaq pillələrini nəzərə çarpdıran melizmlərlə (forşlaq, mordent, trellər və s.) zəngindir.

Instrumental musiqi həmçinin şifahi Azərbaycan peşəkar musiqi sənəti ənənəsinin daha bir sahəsində – aşiq yaradıcılığında mühüm yer tutur.

Bir qayda olaraq, aşiq dastanları (epik hekayələri), yaxud onlardan müəyyən səhnələri, poetik improvizasiyalarla, sazda öz müşayiəti ilə xüsusi aşiq havalarını oxumaqla çıxış edir. Bu halda onlar müxtəlif şe'r növlərindən – gəraylı, qoşma, təniz, divanı, müxəmməs və s. istifadə edirlər.

Aşıqların çıxışları ənənəvi geyimdə (uzun üst paltarı – çuxa, qısa arxalıq, şalvar, kəmər, dəridən çəkmə və qələmi buxara papaq) bir dəstə adamların toplandığı məclislərdə baş verir. Burada onların proqramları və çıxış qaydaları ilə tanış olurlar.

Aşıqları istəddadlarına və sazda çalma qabiliyyətlərinə görə şərti olaraq üç qrupa bölürlər [4].

1. Şair-aşıqlar – el şairləri; şe'r qoşur və oxuyurlar, lakin sazda ustalıqla çalmağı bacarmırlar, ona görə də məclislərdə iştirak etmirlər.

2. İfaçı-aşıqlar – musiqi bəstələyir, sazda yaxşı çalırlar, lakin səsləri olmadığından, məclislərdə iştirak etmirlər, şe'r və mahnı yazmırlar, lakin aşıq havalarını sazda çox gözəl çatdırırlar.

3. Ustad-aşıqlar – “Aşıq” fəxri titulu daşımaq üçün musiqiçi aşağıdakı keyfiyyətlərə malik olmalıdır: sazda yaxşı çalmalı, şe'r qoşmalı və mahnı bəstələməli, ə'lə rəqs etməli, məlahətli səslə oxumalıdır, danışiq mədəniyyəti, çoxlu sayda dastanları yadda saxlamaq yaddaşı, nəzakət və mərifət sahibi olmalıdır.

Göründüyü kimi, aşıq yaradıcılığı özündə müğənni, musiqiçi, rəq-qas, şair, bəstəkar peşələrini birləşdirir, yəni sinkretdir. Muğam sənəti kimi, o da improvizasiyaya əsaslanır.

Aşıq havaları giriş, intermediya və tamamlama hissələri olan inkişaf etmiş musiqi əsəridir. Instrumental giriş dinləyicini müəyyən emosional vəziyyətə hazırlayır. Məsələn, “Misri”nin girişi iradəli, ciddi, dəqiq, “Əfşarı”nın - oynaq, coşqun, rəqs xarakterli, “Duraxanı”nın - dərin lirik səciyyəsi ilə seçilir. Bəzi aşıq havalarında giriş vokal partiyalardan seçilən sərbəst musiqiyə malik olur, başqalarında isə vokal musiqinin özünün əsasında inkişaf edir. Girişlərin davamiyyəti havaların mövzusunun və aşıqların ustalığından asılıdır.

Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində müəyyən aşıq melodiyaları yayılmışdır.

Aşıq havaları geniş quruluşları ilə seçilir. Onların forması əsas tonika əsasında mövzunun kvarta və ya kvinta yuxarıya, təxminən əsərin orta hissəsinə kimi keçirilməsi yolu ilə qurulur və sonra pillə şəklində enən sekvensiya üzərindən reprizaya dönmür.

Aşıq havalarının mövzuları olduqca rəngarəngdir. Lakin burada lirik və qəhrəmanlıq havaları (“Koroğlu”, “Qəhrəmanı”, “Kərəmi”, “Duraxanı”, “Şəmkir gözəlləməsi” və s.) əsas yer tutur. Aşıq havalarının əksəriyyəti (“Misri”, “Baş müxəmməs” və s.) reçitativ-deklamasiya və mahnı xarakterli havalar arasında aralıq mövqe tutan oxunaqlı-reçitativ tiplidir [5].

Melodik dönmələr, aşıq havalarının dayaqları muğam və ən çox şur və segah məqamlarına uyğun gəlir. Bununla yanaşı bayatı-şiraz və çaharqahı məqamları ilə bağlı havalara da rast gəlmək olar.

Sazda aşıq havalarının instrumental ifasının fərqli cəhətləri bunlardır: səsin bir yüksəklikdə dəfələrlə təkrarlanması, motiv özəkləri, ifadələri

və, cümlələrinin təkrar olunması və variantlılığı, pilləli enən hərəkətin üstünlük təşkil etməsi, lad dayaqlarının davamlı çalarlanması, əsasən aşağı enən sekventlilik, melizmlər, forşlaqlar, qlissando, artırılmış sekundanın və xromatik yarımtonların (yalnız melizmlərdə rast gəlinir) olmaması. Aşırıq havalarının əsas forma əmələ gətirən prinsipi – variantlılıqdır; onun diapazonu kiçikdir – adətən kvarta, kvinta və seksta, nadir hallarda tersiya, septima və oktava həcmində olur. Bu havalar dinamik metroritmik şəkili ilə seçilir. Bir çox aşırıq havaları (“Yanırıq Kərəmi”, “Müxəmməs” və s.) aşırıq sənətinin xarakterik cəhətlərindən biri olan sırf instrumental ifaçılığında səslənir.

IV.2. Xalq məişətində, ansambl və orkestrlərin tərkibində çalğı alətləri

Xalq çalğı alətləri əsrlər boyu insanın mə'nəvi aləmi və estetik tərbiyəsinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Ona görə də onlar milli mədəniyyətin ən sevimli və sayılan nümunələrindəndir. Azərbaycan ailəsinin vacib atributu kimi otağın divarındakı xalça üzərində asılmış tar, kamança və ya saz buna parlaq sübutdur. Xalq çalğı alətlərində çalmağın öyrənilməsinə böyük diqqət yetirilir. Bu, nəinki müstəqil, həm də bir qayda olaraq, xüsusi məktəb, litsey, kollec və ali təhsil ocaqlarında, həmçinin tanınmış aşırıqlar tərəfindən həyata keçirilir.

Çalğı alətləri xalqın gündəlik həyatı ilə yanaşı, peşəkar musiqinin inkişafında da böyük rol oynayır. Müxtəlif orkestr və ansamblar tərkibində onlar müstəqil də səslənirlər.

Tar, saz, kamança, qanun, ud, dambur, balaban, nağara və qavaldan ustad ifaçıların solo ifasında istifadə olunur. Lakin hazırda məişətdə yayılan alətlərin böyük əksəriyyəti, bir qayda olaraq: a) sazəndə – muğam üçlüyü, b) aşırıqlar, c) balabançılar, ç) zurnaçılar, d) tulumçular, e) damburçular, ə) sazçı qızlar, f) nağaraçılar, g) qarmonçular ən'ənəvi ansambların tərkibinə daxildir. Sazəndə, sazçı qızlar, qarmonçular və nağaraçılar ansambları adətən şəhərlərdə, aşırıqlar, balabançılar, zurnaçılar, tulumçular, damburçular ansambları isə kəndlərdə təşkil olunur. Qarmonçular ansamblı həmçinin kənd yerlərində də geniş yayılmışdır.

Tar, saz, kamança, ud, qanun, saz, balaban, tütək, qarmon, nağara, qoşa-nağara tanınmış musiqiçilərin adını daşıyan (Əhməd Bakıxanov, Əhsən Dadaşov, Baba Salahov) və başqa adlar verilmiş (“Şur”, “Mahur”, “Qarabağ” və s.) xalq çalğı alətləri ansamblarının, müxtəlif və həmçinin yeni tipli ansambların tərkibində (“Lələ” qızlar ansamblı, “Təranə” gənclər ansamblı və b.) səsləndirilir.

Xalq çalğı alətləri ansambları mizrabla, nəfəslə və zərblə çalınan musiqi alətlərinin qrupları əsasında yaradılır. Məsələn, Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibi bu şəkildədir: Əhməd Bakıxanov – adına

ansambl – tar - 4, kamança - 3, saz - 1, qanun - 1, bas tar - 1, balaban - 2, nağara - 1, qoşanağara - 1, klarnet - 1, qarmon - 1, şaxşax - 1, fortepiano - 1; Əhsən Dadaşov adına “Xatirə” ansamblı – tar - 3, kamança - 2, saz - 1, qanun - 1, ud - 1, balaban - 2, tütək - 1, nağara - 1, klarnet - 1, bas dütar - 1, fortepiano - 1; Baba Salahov adına ansamblı – tar - 3, kamança - 3, saz - 1, balaban - 2, nağara - 1, qoşanağara - 1, klarnet - 1, qarmon - 1, bas dütar - 1, fortepiano - 1; “Qarabağ” ansamblı (Bərdə) – tar - 4, kamança - 2, saz - 1, ud - 2, balaban - 2, nağara - 1, qoşanağara - 1, dümbək (zərb) - 1, klarnet - 2, qarmon - 2, fortepiano - 1.

Ansamblların repertuarında xalq mahnıları, Azərbaycan bəstəkarlarının vokal-instrumental əsərləri və dəstgahlar – muğamlar əsasında qurulmuş kompozisiyalar əsas yer tuturlar.

Simfonik orkestrin alətlərindən istifadə edilən qarışıq ansamblların tərkibində xalq çalğı alətləri aparıcı rol oynayırlar.

Öz növbəsində ayrı-ayrı alətlərin (tar, saz, kamança və zurnanın) özünəməxsus səslənməsi və texniki imkanları onların simfonik orkestr tərkibində də istifadəsinə imkan yaradır. Bu fakt müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin irəliləyişinin parlaq göstəricisidir.

Xalq çalğı alətləri və simfonik orkestrin alətlərinin birgə müşayiəti ilə ifa olunan musiqi əsərinin səslənməsinin rəngarəngliyi və tembrləri daha da zənginləşir. Onlardan nəinki unison birləşmədə istifadə edilir, onlara çox vaxt mahnıların solo ifası da tapşırıılır ki, bu da simfonik orkestrin səslənməsini rəvnləndirir. Xalq çalğı alətləri sonuncunun tərkibində özlərinin səslənmə kaloritini saxlamaqla yanaşı, simfonik orkestrin texniki imkanları sayəsində Azərbaycan musiqisinin yeni formalarının inkişafı üçün şərait yaradır.

Xalq çalğı alətləri Avropa alətləri ilə birgə ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən “Leyli və Məcnun” operasında istifadə olunmuşdur. Bu operada və sonrakı muğam operalarında, orkestrə solo alət kimi tar daxil edilmişdir. Tar solist-müğənnini improvizasiya edirdi.

Əgər ilk Azərbaycan operalarında (Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”) xalq çalğı alətləri əsas melodik xəttin təkrarı üçün istifadə olunurdusa, sonrakı illərdə bəstəkarlar onları Avropa alətlərinin istifadəsi prinsiplərinə uyğunlaşdıraraq, müxtəlif birləşmələrdə rəngarənglik xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla tətbiq etməyə başladılar.

Tar və zurnanın səslənməsinin yeni tembr və səslənmə çalarlarının əldə olunduğu Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” klassik operası simfonik orkestr tərkibində xalq çalğı alətlərinin tətbiqinin ən gözəl nailiyyətlərindən biridir. Ü.Hacıbəyov bu alətlərin real imkanlarını nəzərə alaraq, onlar üçün xüsusi partiyalar yazmışdır. “Çəngi” rəqsində səhnənin (üçüncü akt) qəhrəmanlıq xarakterini vurğulayan zurna və pikkolo fleytanın birləşməsi xüsusilə maraqlıdır. Bütövlükdə bəstəkar “Koroğlu” operasında əsərin məzmununun

tələb etdiyi epizodlarda xalq çalğı alətlərinin ahənginin üzvi şəkildə səslənməsinə nail olmuşdur.

Xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi opera, balet və operetta yaradan Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı nəsllərin yaradıcılığında da səciyyəvi hal olmuşdur. Belə ki, F.Əmirovun “Sevil” operasında bütün opera boyu tarın və üçüncü aktda balabanın iştirakı (Tafta, Güllüş, Sevil və Balaş səhnələri) bəstəkar səs rəngarəngliyinə və tembr müxtəlifliyinə nail olmağa imkanı yaratmışdır. Tarın imkanları S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasında daha parlaq və tam şəkildə üzə çıxır.

Ə.Bədəlbəylinin ilk milli balet - “Qız qalası” maraqlı yaradıcılıq yolu kəsb edir. Müəllif tarı geniş yer verməklə, bütün balet boyu ondan bəca- rıqla istifadə edir. Burada tar partiyasının melodikliyi xalq rəqs musiqisinin intonasiya-ritmik sistemi ilə sıx surətdə əlaqədardır.

C.Cahangirovun “Xanəndənin taleyi”, Ş.Axundovanın “Gəlin qaya- sı” operalarında tar, R.Mustafayevin “Vaqif” operasında isə tar, zurna, na- ğara və qavala əhəmiyyətli yer ayrılmışdır. Orkestrin rəngarəngliyini zənginləşdirən tar, zurna, balaba və qavalın baletin partiturasına daxil edil- məsi – müasir mövzuda yazılmış ilk Azərbaycan baleti “Gülşən”nin müəllifi bəstəkar S.Hacıbəyovun böyük xidməti hesab edilməlidir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu ol- sun”, “Arşın mal alan”, F.Əmirovun “Gözün aydın”, S.Ələsgərovun “Ul- duz”, “Özümüz bilərik”, “Olmadı elə, oldu belə”, “Milyonçunun dilənçi oğ- lu”, Ş.Axundovanın “Ev bizim, sirr bizim”, Ə.Abbasovun “Səndən mənə yar olmaz”, T.Quliyevin “Qızıl axtaranlar”, A.Rzayevin “Hacı Kərimin aya səyahəti”, V.Adıgözəlov və R.Mustafayevin “Hacı Qara”, T.Bakıxanov və N.Məmmədovun “Altı qızın biri pəri”, İ.Quliyev və A.Rzayevin “Höcət eləmə” operettalarında da geniş istifadə olunmuşdur.

Xalq çalğı alətləri müxtəlif folklor-etnoqrafik (“Düğah”, “Şur”, “Lello”, “Telli”, “Yallı”, “Şərrur”, “Laqquiti”, “Halay”, “Şənlik”, “Cəngi”, “Bənövşə”, “Şirvan”, “Ocaq”, “Zorxana”, “Zopu-zopu”, “Heyranım”, “Də- də yurdu” və b.), teatr (“Çəsmə”, “Şərəfxanım”), vokal-instrumental (“İrs”, “Ozan”, “Rast”), rəqs (“Könül”), ailə - Sadıxov qardaşlarının “Mahirlər kvinteti” (Salyan), Cavadovlar (İsmayılı), Məmmədovlar (Ağdaş), Zalovlar (Qusar), İlyasovlar (Qax), İmranovlar (Füzuli), Sadıqovlar (Zərdab), Məm- mədovlar (Balakən), Güləliyevlər (Şamaxı), Corullayevlər (İsmayılı), Əb- dülrəhimovlar (Şəki), Quliyevlər (Qazax), Cəlilovlar (Sumqayıt), Zahidov- lar (Masallı), Nəbiyevlər (Şahbuz), Əhmədovlar (Şəmkir), Orucovlar (İmiş- li) və başqalarının (onların sayı 40-ı keçmişdir) ansambllarında səsləndirilir. Və nəhayət onlar xalq çalğı alətləri orkestrlərinin tərkibinə daxilirlər.

İndi isə, xalq çalğı alətlərinin istifadə sahələrini və xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirək.

Tar – Azərbaycan xalqının çalğı alətləri sırasında xüsusi yer tutan, ən mükəmməl və geniş yayılmış alətdir. Bu, sözsüz ki, onun muğamla sıx

əlaqəsi və mükəmməl quruluş xüsusiyyətləri ilə izah olunur. Alətin qolunda beş muğam pərdəsinin olması bunu bir daha sübut edir. Geniş diapazon, aydın səslənmə, ahənglik, özünəməxsus registrlər, çoxsəsli akkord və virtuoza passajların çalınmasının mümkünlüyü, səsin uzunmüddətli dinamik yüksəlməsi və sönməsi, kaloristik səciyyəli bəzəklər, rəngarəng çalarların geniş spektri tarın solo, ansambl və orkestr aləti kimi istifadə edilməsinə imkan yaradır.

Tar – muğamların solo ifası üçün əvəzsiz alətdir. İfaçının bütün məharəti məhz bu zaman özünü büruzə verir.

Mahir tarzənlər – Mirzə Sadiq Əsəd oğlu, Şamil Məlikov, Məşədi Zeynal, Dəmirçi Qulu, Nəsirbəy, Mehdioglu, Həmid Malıbəyli, Abbasqulu Ağa, Məşədi Cəmil Əmirov, Məşədi Həsən, Rzabala, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc, Dərviş Xan, Ələkbər Şahnaz, Toral Məmmədqulu, Qurban Pirimov, Mirzə Mənsur Mənsurov, Məmmədخان Bakıxanov, Əhməd Bakıxanov, Balabəy Soltanov, Bəhram Mənsurov, Paşa Əliyev, Rəşid Əfəndiyev, Əhmədbəy Tahirov, Zərif Qayıbov, İsi Əliyev, Ənvər Mənsurov, Adil Gəray Məmmədbəyov, Allahyar Cavanşirov, Hacı Məmmədov, Qulam Qasımov, Əhsən Dadaşov, Baba Salahov, Məmmədağa Muradov, Əliağa Quliyev, Həbib Bayramov, Kamil Əhmədov, Sərvər İbrahimov, Ramiz Quliyev, Fazil Əlizadə, Adil Bağirov, Firudin Ələkbərov, Həmid Vəkilov, Möhlət Müslümov, Zamiq Əliyev, Ağasəlim Abdullayev, Firuz Əliyev, Vamiq Məmmədəliyev, Malik Mansurov və Elşin Haşimov çalğıları ilə Azərbaycanda və ondan çox-çox uzaqlarda şöhrət qazanmışlar. Onların yaradıcılıq yolunu gənc nəslin nümayəndələri davam etdirir.

Tar solo və müşayiətedici alət kimi hələ XIX əsrin əvvəllərində yaradılmış ansambların tərkibinə daxil edilmiş ilk alətlərdən biridir. Məsələn, tərkibində tar, kamança, zurna, balaban, ney və qoşanağara səslənən bu cür ansambl Şuşada Mirzə Sadiq tərəfindən yaradılmışdı. Ansamblın müşayiəti ilə iki rəqqasə də çıxış edirdi. Lakin o, tarın quruluşunda dəyişiklik etdikdən sonra, çalğı aləti tez-tez, xanəndə, tarzən və kamançaçıdan ibarət ansambl tərkibində səslənməyə başladı. Buna hər iki çalğı alətinin tembr və diapazonunun uzlaşması, kamançanın texniki imkanlarının genişlənməsi (ona 4-cü sim əlavə edilmişdi) şərait yaradırdı.

Tar – tarzəndən başqa kamançaçı və qavalda çalan xanəndədən ibarət sazəndə dəstəsinin əvəzedilməz “iştirakçısıdır”. Muğamların ifasında tar, xanəndə ilə yanaşı, aparıcı rol oynayır. Muğamın tara həvalə edilən instrumental bərdəst başlanğıcı - girişi sərbəst improvizasiya ilə fərqlənir və muğamın dinləyicilər tərəfindən qavranılmasına kömək edir. Xanəndəni müşayiət edərkən birbaşa ondan sonra çalan tarzənin başlıca rolu başlanğıc frazanın imitasiyasında, tez-tez mayəyə qayıtmaqdan, guşənin müəyyən hissələrinin ştrixlərlə bəzədilməsindən, əsərin musiqi “təfəkkürünün” davam etdirilməsindən, təsnif və rənglərin müvafiq ritmlərlə müşayiət edilməsindən ibarətdir.

TAR PYESLƏRİ*

Çanaqqala rəqsi



Gül rəqsi



Ağdamda Nəriman Mehrəliyevin çalğısından yazılıb.

* Burada və sonra xalq çalğı alətləri üçün pyeslər və havalar müəllif tərəfindən yazılıb və nota salınıb.

Şüştər dəramədi



Ağdamda Nəriman Mehrəliyevdən çalğısından yazılıb.

XIX əsr və XX əsrin birinci yarısında Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Səttar, Keştazlı Həşim, Ala Palaz oğlu, Molla Rza, Əbdülbəy Zülalov, Cabbar Qaryağdı oğlu, Şahnaz Abbas, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Şəkili Ələsgər, Mirzə Məhəmmədhəsən, Əbdülhəsən xan İqbal, Zabul Qasım, Məşədi Cəmil Əmirov, Segah İslam, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Bülbül, Səid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov və Xan Şuşinskinin sazəndələr ansambları olduqca məşhur idilər [6].

Keçmişdə olduğu kimi, indi də dinləyicilər arasında muğam üçlüyü xüsusilə məşhurdur. Bizim dövrümüzdə sazəndə ənənələrini Yaqub Məmmədov (tarzən Bəhram Mənsurov, kamançaçı Tə'lət Bakıxanov), Əbülfət Əliyev (Məmmədağa Muradov, Fərhad Dadaşov), Arif Babayev (Həbib Bayramov, Həbil Əliyev; Əhsən Dadaşov, Fərhad Dadaşov; Sərvər İbrahimov, Elman Bədəlov), Hacıbaba Hüseynov (Ağasəlim Abdullayev, Mirnazim Əsədullayev), Ağaxan Abdullayev (Firuz Əliyev, Əda lət Vəzirov), Əlibaba Məmmədov (Əhsən Dadaşov, Tə'lət Bakıxanov), Səkinə İsmayılova (Elxan Müzəffərov, Arif Əsədullayev), Alim Qasımov (Ramiz Quliyev, Şəfiqə Eyvazova), Cənəli Əkbərov (Həmid Vəkilov, Arif Əsədullayev), Zəhid Quliyev (Möhlət Müslümov, Fəxrəddin Dadaşov) və başqaları davam etdirmişlər.

Alim Qasımovun ansamblının (Malik Mənsurov, Elşən Mənsurov), Səkinə İsmayılovanın başçılıq etdiyi qadınlardan ibarət sazəndə dəstəsinin və Cabbar Qaryağdıoğlu adına muğam triosunun (müğənnilər Mələkxanım Əyyubova, Mənsüm İbrahimov, Aygün Bayramova, tarzən Möhlət Müslümov, kamançaçı Fəxrəddin Dadaşov) dünyanın müxtəlif ölkələrində qastrol səfərləri uğurlu olmuş, hər yerdə onların ifaçılıq tərz, muğam və xalq mahnılarımızın təranələri dinləyiciləri heyran etmişdir.

Tarın və kamançanın texniki imkanlarını nəzərə alaraq 1921-ci ildə Bakı Musiqi Texnikumunda bu çalğı alətlərinin sinifləri açılmışdı. Hazırda onlar ali, orta ixtisas və musiqi məktəblərində mövcuddurlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, tarın musiqi həyatında yeri və rolu həmişə respublikanın ictimaiyyətinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu özünü xüsusilə XX əsrin 30-cu illərində - əsl xalq çalğı aləti tarı millətimizə yad sayan bir sıra yüksək vəzifəli məmurların yersiz hücumlarından Üzeyir Hacıbəyov, Mikayıl Müşfiq və başqa mədəniyyət və ziyalı nümayəndələrinin qoruduğu dövrdə daha aydın biruzə vermişdir.

Həyat göstərdi ki, Azərbaycan peşəkar xalq musiqisi tarsi çətin ki, bu gün müşahidə etdiyimiz səviyyəyə çatmışdı. Məhz tarın və onunla sıx bağlı olan muğam sənətinin vasitəsilə bütün dünya Azərbaycan xalq musiqisinin mahiyyətini və özünəməxsusluğunu anlamış və onun zənginliyinə valeh olmuşdur.

Hazırda tar Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin orkestr və ansamblalarında aparıcı alət kimi istifadə olunur. Orkestrdə tarlar üç qrupa bölünür (I, II və III).



Muğam triosu (soldan sağa): Xan Şuşinski, Qurban Pirimov, Həbil Əliyev. Moskva, 1959-cu il.
(İ.Rəhimli. "Həbil Kaman" kitabından. Bakı: İşıq, 1987)



Yaqub Məmmədovun ansamblı.
Soldan sağa: xanəndə Yaqub Məmmədov, tarzən Elxan Mirzəfərov, kamançaçı Arif Əsədullayev.
Bakı, 1990. (A.Əsədullayevin arxivindən)



Ramiz və Eyyub Quliyevlər. (R.Quliyevin arxivindən)



Ramiz Quliyev Səid Rüstəmovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün
“Konsert”ini ifa edir.
Dirijor Nəriman Əzimovdur, 1975-ci il.

(R.Quliyevin arxivindən)

Qeyd edildiyi kimi, tarın muğam operalarında bütün səhnələr boyu rolu böyükdür. Azərbaycan bəstəkarları operaların və müxtəlif janrlı baletlərin, həmçinin musiqili kamediyaların partituralarında xüsusi partiyalar ayırmaqla onun imkanlarından məharətlə istifadə etmişlər.

Qurban Pirimov tarı ilk dəfə solo alət kimi estradaya daxil etmişdir, Hacı Məmmədovun ifasında isə ilk dəfə Avropa musiqisi klassiklərinin əsərləri, həmçinin fortepiano üçün müşayiəti ilə Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərləri səslənmişdir. Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Ramiz Quliyev və onun oğlu Əyyubun iştirakı ilə tarzənlər dueti dinləyicilərdə böyük təəssürat yaradır.

Tar Rusiya radio və televiziya estrada simfonik orkestri və Akademik rus xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində Moskvada da səslənmişdir (birinci tərkibdə Ramiz Quliyev Tofiq Quliyevin “Ləzginka” rəqsini, ikincidə isə Süleyman Ələsgərovun tar ilə orkestr üçün ikinci “Konsert”ini və Dağıstan bəstəkarı Məhəmməd Hüseynovun “Ləzgi rapsodiyası”nı ifa etmişdir).

Tarın geniş imkanlarını nəzərə alaraq, Hacı Xanməmmədov ilk dəfə 1952-ci ildə tar ilə simfonik orkestr üçün “Konsert” yazmışdır. Sonra müxtəlif illərdə o, daha dörd konsert bəstələmişdir. Bu uğurlu təcrübə Zakir Bağirov, Tofiq Bakıxanov, Nəriman Məmmədov, Ramiz Mirişli, Firəngiz Babayeva, Məmmədəğa Ümidov və Nazim Quliyev tərəfindən davam etdirilmişdir. T.Bakıxanov artıq 4 konsert yaratmışdır.

Konsertlərin musiqisi xoş, ahəngdar və çevik melodiya üzərində qurulmuşdur. Özünəməxsus orkestr səslənməsi tarın ahəngdar kantinelası, texniki və dinamik imkanları ilə uzlaşır.

1967-ci ildə tar ilə orkestr üçün “Konsert”in yazılması Səid Rüstəmov tərəfindən həyata keçirilmiş ilk təcrübə dinləyicilərin hədsiz rəğbətini qazandı. S.Ələsgərov tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 3 konsert yazmışdır. Belə konsert C.Cahangirov tərəfindən də yaradılmışdır. Bəstəkarlar tarın mürəkkəb intonasiya xüsusiyyətlərindən, uğurlu passaj və akkordlarla, muğam-məqam mövzuları ilə bəzədilmiş kadensiyalarda parlaq ifadə olunan texniki imkanlarından məharətlə istifadə etmişlər.

Konsertlərdə bu janrın klassik formasına riayət edilmişdir. Birinci hissə sonat allegro formasında yazılmışdır. İkinci hissə – andante mahnı və rəqs xüsusiyyətləri üzərində qurulmuş, üçüncü hissə - allegro isə çevik və qıvrıq “Rondo” ritmində yazılmış və şən, nikbin əhval-ruhiyyə ifadə edən mövzularla zənginləşmişdir.

Xüsusi olaraq tar üçün S.Ələsgərov “Sonatina”, “Lirik rəqs”, A.Gəray “Tarantella”, “Qaytağı”, Ş.Kərimov “Suita”, H.Rzayev “Cahargah”, “Skertso” və “Rəqs tokkata”, V.Adıgözəlov tar ilə fortepiano üçün “Lirik rəqs”, “Sözsüz mahnı”, E.Dadaşova isə “Tokkata”, “Rəqs” və “Laylay” yazmışdır.

H.Xanməmmədov. Tar ilə simfonik orkestr üçün
1 saylı "Konsert"

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for the Tar (labeled 'Tar' and 'Kav.'), a string section (labeled 'Str.'), and a woodwind section (labeled 'Kl.'). The Tar part is written in a single staff, while the string and woodwind sections are written in multiple staves. The second system continues the musical notation for these instruments. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The Tar part is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics. The string section is marked with 'f' and 'p' dynamics. The woodwind section is marked with 'f' and 'p' dynamics.

Xalq çalğı alətləri orkestri üçün S.Ələsgərov “Sözsüz mahnılar” və pyesləri, H.Xanməmmədov “Simfoniyyə”, “Azərbaycan eskizləri” və “Kolxoz” (səs və orkestr üçün), “Şənlik” suitalarını bəstələmişlər.

Bu əsərlərdə tar aparıcı alət kimi çıxış edir və onun demək olar ki, bütün mizrab ştrixləri, ifa improvizasiya üsulları, registrlər, ikiqat notlar, aydın passajlar, akkordlar, polifonik elementlər və melizmlər istifadə olunmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda yazılmış əsərlərində tara geniş yer ayrılmışdır. Bu cəhətdən F.Qarayevin “Xütbə, muğam və surə” əsəri diqqətə layiqdir. Ü.Hacıbəyovun “Birinci fantaziya”, S.Rüstəmovun “Sevinc rəqsi”, “Azərbaycan suitası”, S.Ələsgərovun “Daimi hərəkət”, C.Cahangirovun “Misir lövhələri”, T.Bakıxanovun kamera orkestri ilə tar və skripka üçün “İkili konsert”ində, S.İbrahimovun tar ilə kamera orkestri üçün “Xatirə” poemasında, A.Rzayevin tar ilə kamera orkestri üçün “Düşüncələr” və “Qaytağı” partituralarında dinamik xətlər, registrlərin rəngarəng istifadəsi, ifa üsulları və tar partiyasının ştrixləri aydın əks olunur.

Sazda əsas ifaçılar aşığılardır. Onlar sazdan aşiq havalarını (hava-catlarını) solo və onların instrumental variantlarının ifası üçün istifadə edirlər.

Saz əsrlər boyu Azərbaycan xalqının ən sevimli musiqi alətlərindən sayılır. Qeyd etmək lazımdır ki, muğamla yanaşı, aşiq sənəti Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin, çoxsahəli və geniş yayılmış sahəsidir.

Hələ təməli Dədə Qorqud, Dədə Uqtxan, Dədə Çoban, Dədə Yeddyar, Aşiq Cunun, Miskin Abdal tərəfindən qoyulmuş zəngin ənənəyə əsaslanan aşiq yaradıcılığı Dirili Qurbani (XVI əsr, Cəbrayıl rayonu), Aşiq Dostu (XVI əsr, Şirvan), Bayat Abbas (XVI əsr, Dərbənd), Sarı Aşiq (XVI-XVII əsrlər, Laçın rayonu), Aşiq Paşa (XVI-XVII əsrlər, Dərələyəz), Aşiq Lələ (XVII əsr, Qarabağ), Aşiq Abbas Tufarqanlı (XVII əsr, Təbriz), Qaracaoğlu (XVII əsr, Şərqi Türkiyənin Mut bölgəsi), Tikmədaşlı Xəstə Qasım (XVII əsr, Təbriz), Aşiq Dostu Şirvani (XVII-XVIII əsrlər, Şirvan), Aşiq Ovalar (XVII-XVIII əsrlər, Tovuz rayonu), Dollu Mustafa (XVIII əsr, Urmiya), Şair Səməd (XVIII əsr, Qazax rayonu), Abdalgülablı Valeh (XVIII əsr, Ağdam rayonu), Aşiq Şıvıldıq (XVIII əsr, Tovuz rayonu), Yəhya bəy Dilqəm (XVIII əsr, Şəmkir rayonu), Aşiq Süleyman (XVIII əsr, Naxçıvan), Xəstə Həsən (XVIII əsr, Çıldır), Aşiq Saleh (XVIII əsr, Şirvan) kimi aşiqlərin ustalığı sayəsində Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində öz inkişafını tapmışdır.

Azərbaycanlılar yaşayan ərazinin hər bir guşəsində aşiq mühiti³⁸ yaradılmış, onun təmsilçiləri əsl el sənətini şöhrətləndirmişlər.

XVIII əsrin ikinci yarısından başlayaraq, məşhur aşiqlərin daxil olduğu aşiq “şəcərəsinin” mühütlər üzrə görünüşü bu cürdür:

Gəncəbasar – Azərbaycanın Goranboy, Xanlar, Daşkəsən, Gəndəbəy, Şəmkir, Tovuz, Qazax və Ağstafa rayonlarında yayılmışdır. XVIII-

S.Rüstəmov. "Azərbaycan"

The musical score is arranged in two systems. The left system includes staves for Daf, Nagara, Piano (P-no), K-64, and Tan. The right system continues the instrumentation. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments play a rhythmic melody, with the Tan providing a steady bass line and the other instruments playing more melodic and rhythmic parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

XIX əsrlər – Bozalqanlı Aşıq Cəfərqulu (Tovuz), XIX əsr – Bozalqanlı Aşıq Məmmədqulu, Öysüzlü Aşıq Səməd (Tovuz), Aşıq Hüseyn Şəmkirli, Aşıq Sadıq Sultanov, Aşıq Mirzə Səməd (Qazax), XIX-XX əsrlər – Bozalqanlı Aşıq Hüseyn, Aşıq Əsəd Rzayev, Aşıq Qəhrəman, Aşıq Qənbər Zəyəmli (Tovuz), Şair Çoban Əfqan (Ağstafa), Miskin Əli (Qazax), Aşıq Pənah Seyfəlli, Qaracaəmirli Aşıq Qasım, Aşıq Məsim Səfərov (Şəmkir), XX əsr – Aşıq Teymur Morullu (Şəmkir), Aşıq İsa, Aşıq Hüseyn Cavan (Goranboy), Aşıq Mirzə Bayramov, Həyyat Mirzə, Aşıq Dəmirçi Hüseyn, Əlimərdanlı Şair Nəcəf, Quşçulu Aşıq Əli, Aşıq Valeh, Aşıq Qoca, Aşıq Müseyib, Bozalqanlı Aşıq Qədir İsmayılov, Aşıq İmran Həsənov, Aşıq Əkbər Cəfərov, Aşıq Nağı Rzayev, Aşıq Yusif Yusifov, Aşıq Mikayıl Azafli, Şair Həsən Mülkülü, Aşıq Məhəmməd, Aşıq Murad Niyazlı, Aşıq Əlixan Niftəliyev (Tovuz rayonu), Aşıq İslam Yusifov, Aşıq İrvaham (İbrahim) Qaracıoğlu, Aşıq Qara Mövlayev, Aşıq Sirac, Aşıq Məhəmməd Həsənov (Gəncə), Aşıq Avdı İncəli, Şıxlı Dərya Məhəmməd, Cəlal Qəhrəmanov (Qazax rayonu), Şair Cavad, Şair Vəli Misginli, Aşıq Hüseyn Gədəbəyli (Gədəbəy rayonu), Aşıq Duman (Goranboy rayonu);

Borçalı – Borçalı (Gürcüstanın indiki Marneuli rayonu), Başkeçid (Dmanisi), Qarayazı (Qardabani) və Qaraçöp (Saquareco, Bolnisi) mahallarını əhatə edir. XIX əsr – Dost Pirməmməd, Qul Allahqulu, Şair Nəbi Faxralı, Şair Ağacan, XX əsr – Xındı Məmməd, Aşıq Quşçu İbrahim, Aşıq Dəryəynur Allahverdi, Aşıq Əmrah Gülməmmədov, Aşıq Hüseyn Saracılı, Aşıq Kamandar Əfəndiyev;

Çıldır – Çıldır (Türkiyənin Şərqi Anadolu və Gürcüstanın tərkibinə Mesxet-Cavaxetiya adı ilə qatılan ərazi), Ağbaba, Qızılqoç (Ermənistanın indiki Amasiya və Qukasyan rayonları), sonradan bölgələrini əhatə edir. XIX-XX əsrlər – Aşıq Nuru, Aşıq Şenlik, Aşıq Nəsib, Aşıq Səfili, Aşıq Əmrah, XX əsrdə – Ağbabalı Aşıq İskəndər;

Göyçə – Basarkeçər, Kəvər, Aşağı Qaranlıx, Yelenovka, Çəmbərək dairələrində (Ermənistanın indiki Krasnoselsk və Vardenis rayonları), Laçın və Kəlbəcər rayonlarında yayılmışdı. XVIII-XIX əsrlər – Aşıq Alı, XIX əsr – Aşıq Ələsgər, Aşıq Məhərrəm, Şair Məmmədsöyün, XIX-XX əsrlər – Aşıq Qurban Ağdabanlı, Aşıq Bəsti, XX əsr – Novrəs İman, Aşıq Talib, Aşıq Musa, Aşıq Mirzə Bəylər, Şişqayalı Aşıq Aydın, Aşıq Bəhmən, Zodlu Usta Abdulla, Aşıq Nəcəf, Aşıq Şəmşir;

Dərələyəz – indiki Ermənistan ərazisində Sallı, Hors, Qabaxlı, Qaragaya, Keşişkənd və Soylan kəndlərini əhatə edir. XIX-XX əsrlər – Şair Təhməz, Dəllək Xələf, Aşıq Əsəd, Aşıq Cəlil, Şair Məhəmməd, Şair Rzaqulu, Aşıq Qulu, Aşıq Məhəmmədəli, Aşıq Bəhmən, Aşıq Qəhrəman;

Naxçıvan – əsasən Şərur, Şahbuz, Sədərək və Ordubad rayonlarında yayılmışdır. XIX-XX əsrlər – Xanxanım oğlu Əli, Aşıq Cəfər, Aşıq Məmmədcəfər, Aşıq Muxtar, Aşıq Güllalı Məmməd, Aşıq Fətulla, Aşıq Əzim, Aşıq Sultan, Aşıq Dədəkişi, Aşıq Aslan, Aşıq Abbas Dəhri, Aşıq Həsən,

Aşıq Nabat, Aşıq Yusif Sədərəkli, Aşıq Bayramalı, Aşıq Elman Səfərov, Aşıq Həmid Ağamaliyev, Aşıq Qulu Vəliyev;

Urmiya – Cənubi Azərbaycanın Urmiya, Xoy, Maku, Səlmas, Suldüz ərazilərini əhatə edir. XVIII-XIX əsrlər – Dollu Məhəmməd, XIX əsr – Balovlu Miskin, Dollu Əbuzər, Aşıq Cavad, Dollu Mustafa, XIX-XX əsrlər – Aşıq Fərhad, XX əsr – Aşıq Dehqan;

Qaradağ-Təbriz – Cənubi Azərbaycanın Mərənd, Sərəskənd, Marağa, Şəbustar, Sərab, Gələyvər, Əhər mahallarında yayılmışdır. XVIII-XIX əsrlər – Aşıq Ne'mət, XIX əsr – Aşıq Cəfər, Aşıq Məhəmməd, XIX-XX əsrlər – Aşıq Nəcəf Binisli, XX əsr – Aşıq Əli, Aşıq Əhəd, Aşıq Xudayar, Aşıq Murad, Aşıq Əyyub³⁹.

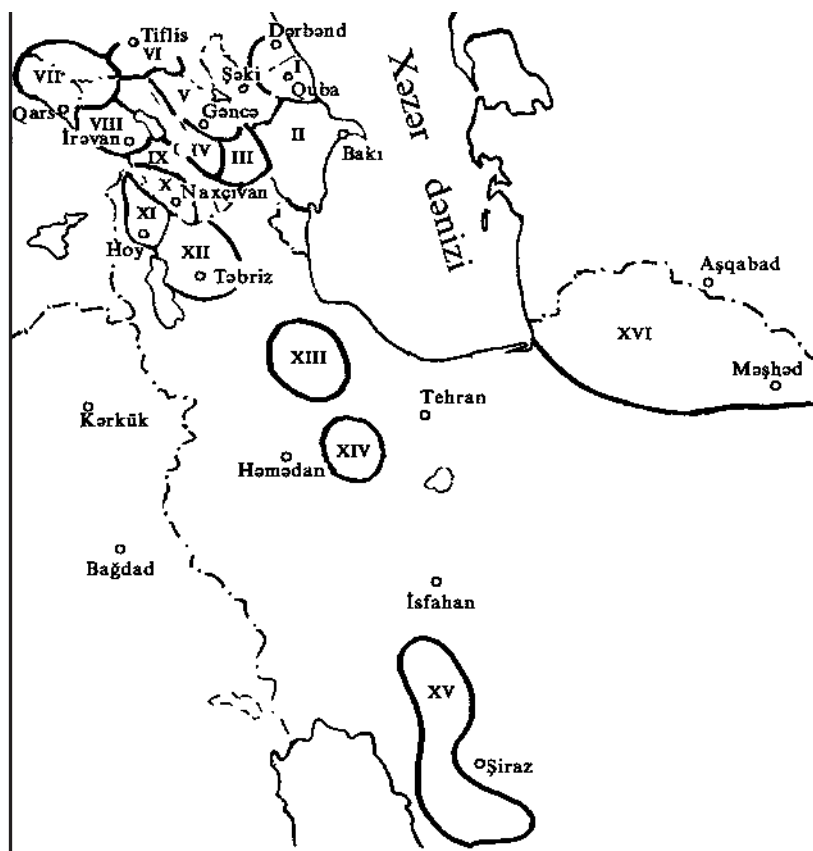
Qarabağ – Azərbaycanın Şuşa, Ağdam, Füzuli, Bərdə, Xocalı, Xocavənd, Cəbrayıl, İmişli, Beyləqan, Ağcabədi, Tərtər rayonlarını əhatə edir. XIX əsr – Aşıq Səməd, Maralyanlı Aşıq Pəri, XIX-XX əsrlər – Aşıq Abbasqulu, Aşıq Nəcəfqulu, XX əsr – Aşıq Xaspolad Mirzəyev, Aşıq Qaçay, Aşıq Mehdi Mehdiyev, Aşıq Duman, Aşıq Məhəmməd, Aşıq Əzim, Aşıq Xosrov, Aşıq Nadir, Aşıq Humay, Aşıq Şikar, Aşıq Cabbar, Aşıq Şamil.

Şirvan – Azərbaycanın Şamaxı, Qobustan, İsmayilli, Ağsu, Göyçay, Ağdaş, Zərdab, Ucar, Kürdəmir, Hacıqabul, Sabirabad, Salyan, Biləsuvar rayonlarını birləşdirir. XIX-XX əsrlər – Aşıq İbrahim, Padarlı Aşıq Zəki, Nəburlı Aşıq Badam, Aşıq Soltan, Aşıq Fərman, Aşıq Mirzə Bilal (Şamaxı rayonu), Aşıq Cəbi (Göyçay rayonu), XX əsr – Aşıq Şamil Piriye (İsmayilli rayonu), Aşıq Şakir Hacıyev, Aşıq Əzizxan Bəndəliyev (Ağsu rayonu), Aşıq Qurbanxan Sadiqov, Aşıq Bəylər Qədirov, Aşıq Pənəh Pənəhov (Salyan rayonu), Aşıq Abbas Söhbətov, Aşıq Məmmədəğa Babayev (Şamaxı rayonu), Aşıq Rza Qobustanı, Aşıq Əhməd Rüstəmov (Kürdəmir rayonu), Aşıq Alxan, Aşıq Əziz (Biləsuvar rayonu).

Dərbənd – keçmiş Samur qəzası və indiki Quba-Xaçmaz və Şəki-Zaqatala zonalarını əhatə edir. XVIII-XIX əsrlər – Varxanlı Aşıq Məhəmməd (Zaqatala rayonu), Tahircanlı Əmir Əli (Qusar rayonu), XIX əsrdə – Xaltanlı Tağı, Aşıq Hacı Ələsgər (Quba rayonu), Aşıq Mehdi (Zaqatala rayonu), XIX-XX əsrlərdə Molla Cümə (Şəki rayonu), Əhraqılı Aşıq Rəcəb, Əhməd Humeydi, Qotruxlu Aşıq İskəndər (Cənubi Dağıstan), XX əsr – Aşıq Soltan, Aşıq Qəndab (Cənubi Dağıstan), Pirəbədi Əsədulla, Aşıq Ədbüləziz (Quba rayonu), Aşıq Bədəl (Qonaqkənd), Aşıq Səfərəli Qaracallı⁴⁰.

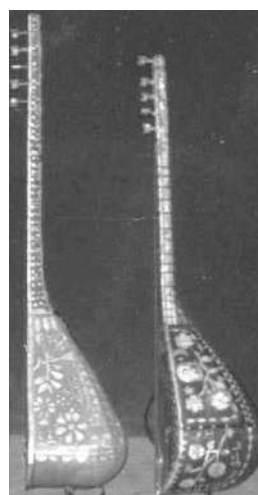
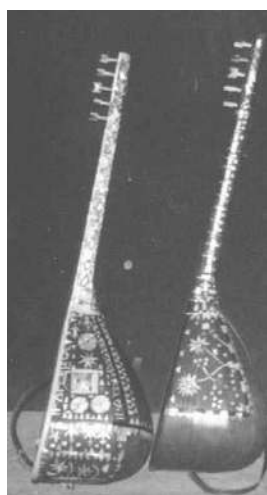
Hal-hazırda yuxarıda adları çəkilən aşıq mühitlərindən 1905-1918, 1948-1950, 1987-1988-ci illərdə ermənilər tərəfindən azərbaycanlıların etnik sıxışdırılıb çıxarılması nəticəsində Göyçə, Dərələyəz və qismən Çıldır mühitləri dağılmışdır. Digər mühitlərin nümayəndələri isə aşıq yaradıcılığını uğurla inkişaf etdirirlər.

İrəvandan başqa, azərbaycanlıların Qəmərlı, Üçkilsə, Ellər, Zəngibasar və Vedibasar yaşayış ərazilərini əhatə edən İrəvan aşıq mühiti, hələ



Aşıq mühitlərinin arealları (haşiyələnib):

I - Dərbənd; II – Şirvan; III – Qarabağ; IV – Göyçə; V – Gəncəbasar;
 VI – Borçalı; VII – Çıldır; VIII – İrəvan; IX – Dərələyəz; X – Naxçıvan;
 XI – Urmiya; XII – Qaradağ-Təbriz; XIII – Zəncan; XIV – Save;
 XV – Qaşqay; XVI – Xorasan.



Təbriz aşıqlarının sazları. (S.Ələsgərovun arxivindən)

XX əsrin əvvəllərindən tamamilə sıxışdırılığından yuxarıda qeyd edilməmişdir.

Cənubi Azərbaycanda adları çəkilən iki mühitdən başqa *Zəncan*, *Xorasan*, *Savə* və *Qaşqay* aşiq mühitləri də mövcuddur. Onlar barədə mə'lumat olduqca azdır [7].

Göründüyü kimi, Azərbaycan aşiq sənətinin arealı geniş ərazini əhatə edir. Buna baxmayaraq, bu böyük ərazidə indi də klassik ən'ənəvi aşiq havaları sayılan oxşar melodiylar ("Koroğlu havaları", "Yanığ Kərəmi", "Müxəmməs", "Dübeyti", "Dilqəmi", "Divani", "Çoban bayatısı" və b.) geniş yayılmışdır.

Müxtəlif bölgələrdə yayılmış aşiq sənəti ümumi cəhətlərə malik olsa da, hər halda öz repertuarı, ifaçılıq tərzı və instrumental müşayiəti ilə fərqlənir. Belə ki, Borçalı aşıqları balabançıların müşayiəti olmadan yalnız tavar sazla çıxış edirlər. Sazda solo çıxış və iki aşığın deyişməsi onların ifa tərzidir. Bu zaman aşıqlar rəqsdən istifadə etmirlər. Ən'ənəvi aşiq havalarından başqa, onların repertuarında yalnız bu əraziyə xas olan: "Məmmədbağır", "Başxanımı", "Sultanı", "Qəribi", "Mansırı", "Aşıq şərili", "Mixəyi", "Fəxri", "Qaraçı", "İbrahimi", "Qarakəhəri", "Dol hicranı", "Faxrali müxəmməsi", "Faxrali Dilqəmi", "Bəhməni", "Borçalı dübeyti", "Borçalı yurd yeri" və s. mahnıları oxunur. Bu bölgənin aşiq-larının repertuarında 65-70 saz havaları səslənir.

Tək instrumental ən'ənə Göyçə və Çıldır aşiq mühitində də saxlanılır. Sonuncular əsasən 12 telli tavar sazdan istifadə edirlər.

Göyçə aşıqlarının özünəməxsus repertuarını "Şahsevəni", "Qəmər-can", "Göyçəgülü", "Göyçə qaragözü", "Göyçə gözəlləməsi", "Köhnə Göyçə", "Nəcəfi", "Heydəri" və b. havalar təşkil edir.

Çıldır aşıqlarının repertuarı isə bu cürdür: "Ağbabayı", "Adsız hava" ("Deyişmə"), "Dərbədəri", "Diyarbəkiri", "Qaracaoğlu", "Qurdoğlu", "Göynəbaşı" ("İfxani"), "Güləndamı", "İsgəndəri", "Otalı", "Otuz biri", "Xoşdamağı", "Çuxuroba", "Çıldır divanisi", "Çalpapaq", "Şahsevəri", "Sümmani", "Şenlik Mirzəcanısı" və b.

Gəncəbasar aşıqları, yuxarıda göstərilənlərdən fərqli olaraq, balabançıların müşayiətinə və rəqsə geniş yer verməklə çıxış edirlər. Aşıq rəqsi sanki ifa edilən musiqini başa çatdırır, onun emosional tə'sirini gücləndirir. "Dilqəmi", "Aşıq Söyünü", "Zülfüqar dubeyti", "Azaflı dubeyti", "Vaqifi", "Qazax səbzisi", "İncəgülü", "Əkbər qaragözü", "Səlinazı" bu bölgə aşiq-larının 71 havadan ibarət repertuarının tam olmayan siyahısıdır.

Balabanlar ancaq aşığın səsi eşidilən, saz və balaban səslənən aşiq havalarının instrumental-vokal şəklində ifasında işlədilir. Instrumental girişdə və ya araçalgıda isə yalnız adları çəkilən alətlər səslənir. Melodiyanın balabançı tərəfindən aydın verilməsinə, aşığın isə onu müxtəlif tembr bəyaları ilə sazda vurğulamasına baxmayaraq, balaban əsas melodiyanı təkrarlayan müşayiətedici alət hesab edilir.

Dərələyəzdə aşıqlar balabanın müşayiəti ilə yaratdıqları “Baş Cəlili”, “Orta Cəlili”, “Ayaq Cəlili”, “Qəhrəmanı”, “Dərələyəz gəraylısı”, “Qaytarma”, “Badamı” mahnılarını ifa edirdilər. İrəvan ərazisində isə “İrəvan çuxuru”, “İrəvan gözəlləməsi” kimi mahnılar məşhur idi.

Naxçıvanda aşıqlar saz və balabanın müşayiəti ilə “Naxçıvanı”, “Naxçıvan gözəlləməsi”, “Köhnə Naxçıvanı”, “Cəlili”, “Ağır şərili”, “Yüngül şərili”, “Bəhməni”, Qarabağda isə – “Aran gözəlləməsi”, “Qara-bağ dubeyti”, “Qarabağ qaytağı”, “Qarabağ qaytarması”, “Divani”, “Baş Saritel”, “Orta Saritel”, “Ayaq Saritel” havalarını ifa edirlər.

Xanəndə sənətinin nüfuzlu təsiri ilə bağlı, Şirvan mühütində rəqs xarakteri daşıyan özünəməxsus aşıq havaları – “Pişro” (14 növdə), “Şikəstə” (onların sayı 11-dir) və “Şəşəngi” (3 növdə) yaradılmışdır. Bu bölgəyə məxsus 50-55 aşıq havası mövcuddur. Onlar saz, balaban, nağara və qoşanağaranın müşayiəti ilə, tez-tez rəqsə müraciət etməklə ifa olunur. Bununla belə, burda aşıq havalarının özünəməxsus ifa forması yaranmışdır; havalar əvvəlcə aşığın sazda improvizasiyalı solo ifası ilə verilir. Bu melodiyanı usta balabançı dərhal çalmağa başlayır. Dəmkeş balabançı isə ona dəm tutur. Bəzən giriş hissələrdə onun ifasında muğam parçaları səslənir. Bundan başqa, bu bölgədə aşığ istirahət edəndə, onun xanəndəsi mahnılar oxuyur.

Dərbənd mühütində instrumental müşayiət saz, balaban və ya saz, balaban, nağara ilə aparılır. Üstünlük cürə saza verilir. Aşıqların repertuarında özünəməxsus “Dərbəndi”, “Quba Kərimi” havaları səslənir.

Qaradağ-Təbriz aşıq ərazisində yaranmış havalar – “Qaradağ şikəstəsi”, “Doxabəyi”, “Qürbəti”, “Narıncı”, “Qaytarma”, “Şəqayiqi”, “Şah Xətayi divanisi”, “Sadə divani”, “Qoca divani”, “Urmani divani” və “Osmanlı divanisi” sazın, balabanın və qavalın müşayiətilə tez-tez yerdəyişmələrlə ifa edilir.

Zəncan aşıqları da oxşar ifa tərzində çıxış edirlər.

Savə aşıq mühütində “Həmədan gəraylısı”, “Həmədan dubeyti”, “Savəgülü” havaları saz və balabanın və yaxud yalnız sazın müşayiəti ilə ifa edilir.

Urmiya aşıq mühitində “Hicrani”, “Hələbi”, “Şəkəryazı”, “Xoy Əmrahısı”, “Ovçu gəraylısı”, “Taciri”, “Rəvzə gəraylı”, “Səmayi”, “Siyastabulu”, “Möhtərəmi”, “Urmani divanisi”, “Şərqi”, “Urmiya gözəlləməsi”, “Tərkəmə gözəlləməsi” və s. havalar 14 pərdəli 7 simli sazın müşayiəti ilə səslənir.

Qaşqay mühitində aşıqlar, əsasən oturaq halda, ayaqlarını çarpazlaşdıraraq barmaqla 7 pərdəli və 5 ipək simli sazi səsləndirirlər. Bu çalğı alətinə Xorasan aşıqları da istifadə edirlər.

Beləliklə, sazın, balabanın, qavalın, nağaranın və qoşanağaranın iştirakından asılı olaraq, aşıq havaları ifası aşağıdakı növlərə ayrılır:

1. Yalnız sazın müşayiəti ilə havanın solo-vokal ifası.

2. Saz ilə aşiq və balabançı iştirak etdiyi vokal-instrumental ifa.

3. Saz, balaban, qaval, nağara və qoşanağaranın müşayiəti ilə vokal-instrumental ifa.

Aşiq improvizasiya xarakteri daşıyan muğama oxşar musiqi ilə instrumental girişdən sonra oxumağa başlayır və hər bənddən sonra özünü sazda müşayiət edir. Bu zaman, müəyyən tonun səslə uzadılması üsullarından biri kimi “ay yar ey”, “ah yar ey”, “ah bala yar ey”, “ahu bala gəl ey”, “deyir ey”, “gəl sonam ey”, “ey bala” və b. sözlərdən istifadə edilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, ənənəvi aşiq havalarının əksəriyyəti solo ifada da istifadə olunur. Buna görə də aşiq melodiylarının instrumental variantları saz repertuarında əsas yer tutur. Xüsusilə “Yanığ Kərəmi”, “Sarıtel”, “Müxəmməs”, “Gəraylı”, “Misri”, “Cəlili”, “Dilqəmi”, “Divani” və b. havalar sazın səslənməsi ilə gözəl həmahənglik yaranır. Bu onunla bağlıdır ki, eyni vaxtda melodiyanın çalınması, akkordun və ritmin saxlanması yalnız sazda mümkündür.

Azərbaycan aşiq havalarının solo ifası çox populyardır. Məhz bu ifa tərzində Ədalət Nəsimov, İlqar İmamverdiyev və başqaları çıxış edirlər.

Mövzu-janr xüsusiyyətinə görə ənənəvi aşiq musiqisinin instrumental variantlarına aşağıdakılar aid edilir: “Koroğlu havaları” (“Koroğlu” qəhrəmanlıq dastanı ilə bağlıdır), “Kərəmilər” (əsasını “Əsli və Kərəm” dastanı təşkil edir), “Şikəstələr”, “Bayatılar”, poetik formalara görə adlandırılmış (“Təcnis”, “Divani”, “Müxəmməs” və b.) müəllif adları (“Dilqəmi”, “Ürfani”, “Aşiq Hüseyni” və b.), və yer toponimləri (“Naxçıvani”, “Ağır Şərili”, “Göycə gülü” və b.) ilə bağlı lirik mahnılar.

Aşıqların özlərinin dediklərinə görə 72 ənənəvi aşiq havaları məlumdur, digər aşıqlar və aşiq sənətinin tədqiqatçılarının fikrincə isə onların sayı 81 və ya 98-dir [8]. Məlahizə edilir ki, aşiq havalarının sayı 200-ü keçmişdir. Bu halda aşiq melodiylarının variantlarının mövcudluğu faktı da inkar edilmir: eyni melodiya bu və ya başqa aşiq mühütlərində müxtəlif adlarda səslənir.

Ustad aşıqlar mərəkə-yığıncaqlarda birinci pərdədən (baş divani pərdəsi) çalıb oxumağa başlayırlar. Bu pərdə ilə aşıqlar “Yanığ Kərəmi”, “Köhnə gözəlləmə”, “Baş müxəmməs”, “Dilqəmi”, “Dübeyti”, “Mirzəcanı”, “Gözəlləmə”, “Qədim Şirvan şikəstəsi” və digər havaları əsasən lirik tərzdə 5-ci pərdəyədək enərək ifa edirlər.

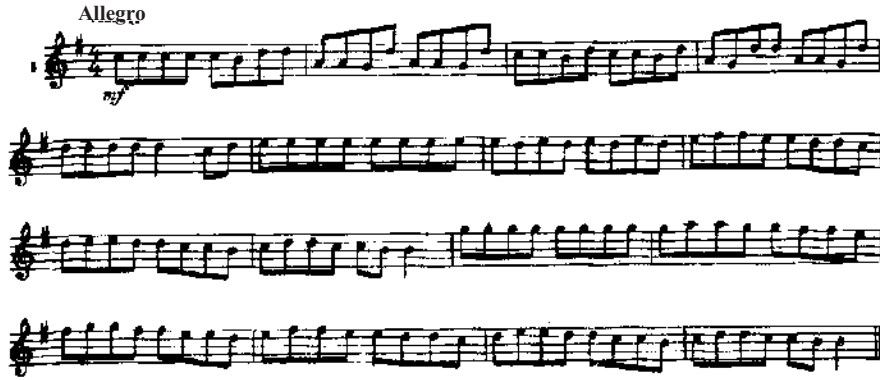
“Təcnis” və “Kərəmi”dən başqa, “Cəlili”, “Aşiq Hüseyni”, “Ürfani” (“Ruhani”), “Baş Sarıtel”, “Zarinci”, “Ordubadi”, “Kərəmi”, “Orta müxəmməs” və başqa havalar 3-cü pərdədən başlayır.

4-cü pərdədə alınan səslə “Misri”, “Təhnis” və b. havalar ifa edilir.

5-ci (şah pərdə) – ən çox istifadə edilən, işlək pərdədir. Onda aşiq havalarının çoxu, həmçinin “Pişro” (“Peşrov”), “Şəşəngi”, “Qobustani”, “Göycə gözəlləməsi”, “Ağır Şərili”, “Müxəyi”, “Naxçıvani”, “Sallama

SAZ HAVALARI

Kərəmi



Kürdəmirdə Əhməd Rüstəmovun çalğısından yazılıb.

Şəmkir dübeyti



Şəmkirdə Teymur Hüseynovun çalğısından yazılıb.

Şirvan şeşəngisi



Kürdəmirdə Əhməd Rüstəmovun çalğısından yazılıb.

Şikəstə

Moderato



Aşıq gözəlləməsi



Kürdəmirdə Əhməd Rüstəmovun çalğısından yazılıb.

Şəmkir gözəlləməsi



Şəmkirdə Murad Həsənovun çalğısından yazılıb.

Yanıq kərəmi

Moderato

mf

11. 12.

The musical score for 'Yanıq kərəmi' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The first staff begins with a 'Moderato' tempo marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second and third staves continue the melody. The fourth staff features a first ending bracket labeled '11.' and a second ending bracket labeled '12.'. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

Şirvan gülü

Moderato

mf

The musical score for 'Şirvan gülü' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff begins with a 'Moderato' tempo marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second staff continues the melody.

Yekbə

Moderato

mf

The musical score for 'Yekbə' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff begins with a 'Moderato' tempo marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second staff continues the melody.

Orta müxəmməs



Osmanlı



Kürdəmirdə Əhməd Rüstəmovun çalğısından yazılıb.

Gəraylı” və b. ifa olunmağa başlayır. Adətən şux və çevik havalar bu pərdədən başlayaraq 10-cu pərdəyə qədər enirlər.

7-ci pərdə ilə qəhrəmanlıq xarakterli – “Keşiş oğlu”, “Orta Cəlili”, “İrəvan çuxuru”, “Koroğlu qaytarması”, “Bozuğu”, “Bozuğu Koroğlu” və b. havalar başlayır.

8-ci pərdə ilə aşiq bayatıları (“Çoban bayatısı”, “El bayatısı” və b.) və həmçinin “Kərəmi” havalarının növləri (“Atüstü Kərəmi”, “Kərəm köçdü” və b.) ifa edilir.

Sazın səsdüzümünün zil, axırncı pilləsinə (beçə pərdəyə), uyğun gələn 10-cu tonundan “Koroğlu” dastandakı bütün qəhrəmanlıq mahnıları – “Koroğlunun atlandırılması”, “Koroğlu müxəmməsi”, “Cəngi Koroğlu” və b. ifa edilir.

11-ci pərdədə adətən kadans edirlər – ayaq verirlər, guşə vururlar.

Sinə pərdələrdə aşıqlar hava ifa etmirlər, onlar yalnız oktava yuxarı aşiq havalarının instrumental səslənməsində istifadə edilir.

Hal-hazırda Azərbaycanda sazlı aşiqdan başqa bir və ya iki balabançının daxil olduğu aşiq dəstəsi geniş yayılmışdır⁴¹. Bu halda instrumental çıxışlar zamanı aparıcı rol havanın melodiyasını ifa edən balabana məxsus olur, aşiq isə sazda dəm tutaraq bə'zi yerlərdə melodiyanı harmonik akkordlarla tamamlayır. İfa zamanı aşiq özünü müşayiət edir, balabançılar isə çalınan melodiya dəm tuturlar.

İki aşiq, iki balabançı və bir nağaraçı və ya qoşanağaraçıdan (bə'zən hər ikisi iştirak edir) ibarət daha geniş tərkibli ansabllar da mövcuddur. Burada aşiq melodiyaşının ritmik hissəsini (giriş və araçalğı) balabançı ifa edir, mahnının bəndləri isə aşıqların çıxışlarında növbələnir.

Ustad aşığın və onun şagirdinin (aşığın dililə “şəird”) duetlə çıxışı aşiq ifaçılığ sənətinin növlərindən biridir. Bu halda melodiya birlikdə, şe'r formaları isə ayrılıqda ifa edilir, tamamlayıcı beyt həmişə ustadaşiq tərəfindən oxunur.

Çox vaxt iki aşiq deyişmə adlanan yarış keçirirlər. “Dinc” yarışın iştirakçıları müəyyən formalı aşiq poeziyasından müvafiq sözlər seçərək sazda eyni havanı növbə ilə ifa edirlər. “Döyüş” yarışında qalib gəlmək niyyəti ilə iki aşiq poeziyanın bu və digər formalarında (qoşma, gəraylı, divani və s.) yazılmış müxtəlif aşiq havalarını oxuyaraq əvvəlcə bir-birini yoxlayırlar, sonra, bir qayda olaraq, “Ovşarı” aşiq havasını istifadə edərək, “hər-bə-zorba” mərhələsinə keçirlər. Sonra elə həmin şe'r formasında cavablandırmaq şərtilə “rəqibin” aşiq poeziyası sahəsində biliyi yoxlanılır. Son mərhələdə aşıqlar bir-birinə şe'r formasında olan suallarla (qıfıl-bənd, bağlama) müraciət edirlər. Əgər şe'r-in məzmunu başa düşülməsə, aşiq sazını qalibə verməyə məcburdur.

Aşıqların qoşduğu dastanlar – şifahi xalq ədəbiyyatında Koroğlu - tək xalq qəhrəmanlarının ədalətsizliyə qarşı mübarizəsi, Məcnunun Leyliyə,



Aşıq Yadulla Abbasov, Cəlilabad şəhəri.
(Ə.Cavadovun arxivindən)



Aşıq Şərbət Fatıyevin ansamblı.
(Ə.Cavadovun arxivindən)

Tahirin Zöhrəyə, Kərəmin Əsliyə olan sevgisinin tərənnüm edilməsi ilə bağlı müəyyən hadisələri əks etdirən böyük epik əsərlərdir.

Tovuz-Qazax bölgəsində aşıqlar dastanı “Baş divanı” havasının müşayiətilə ustad sözü – ustadnamə ilə başlayır və adətən, onu iki-üç dəfə söyləyirlər. Son ustadnamə “Dilqəmi” melodiyası ilə tamamlanır. Sonra hadisəni danışır, bir qayda olaraq ümumi kökdə köklənən sazların müşayiəti ilə müvafiq aşiq havaları üstə mahnılar ifa edirlər (çox vaxt şagirdi ilə birlikdə). Tamaşaçılar arasında gərginliyi aradan qaldırmaq üçün aşıqlar bə`zən qara-vəlli adlanan yumor və satirik məzmunlu kiçik hekayələrə müraciət edirlər. Beləliklə, poeziya, musiqi, nəsr və ifaçılıq sənəti, çalmaq və oxumaq üçün uyğun melodiyalardan istifadə edən aşığın aktyorluq oyunu ilə bir araya gəlir.

Şirvan məclislərində tərkibində sazlı aşıqdan başqa iki balabançı, qavalla çıxış edən xanəndə və qoşanağaraçı olan aşiq ansambları geniş yayılmışdır. Burada dastanı “Pişro” melodiyası üstündə ifa olunan ustadnamə ilə başlayırlar. İkinci ustadnamədə, Tovuz-Qazax bölgəsində olduğu kimi, müdrik ifadələr səslənir. Üçüncü ustadnamənin melodik əsasını isə “Şikəstə” təşkil edir. Aşiq dövrə vurur və muğam melodiyası üstə məclisə münasib mahnılar oxuyur. Sonra oynaq havalardan birini - “Gözəlləmə”ni oxuyur, rəqs edir və dastanın məzmununu şərh edir. Dastan söyləyərkən xanəndə aşıqların oxuduqları son iki yarımbəndi təkrarlayır - ayaq verir. Lazım olduqda o aşıqla “deyişmə” qurur və yaxud muğam oxuyur. Sonda “Müxəmməs”in melodiyası ilə duvaqqapma ifa olunur.

Azərbaycanda 15-20 və daha çox aşığı, 4-5 balabançını birləşdirən xor ansambları da mövcuddur. Belə halda mahnının ritmik hissəsi balabançıların ifasında səslənir, onun bəndləri növbə ilə aşıqlar tərəfin dən söylənilir, nəqəratları isə xorla oxunur. Adətən aşıqlar xoru təntənəli konsertlər, xalq yaradıcılığının baxışı zamanı təşkil olunur.

Curə sazların müşayiəti ilə mahnı ifa edən sazçı qızlar ansambları⁴² da mövcuddur. Həmçinin qadın-aşıqlardan ibarət məclislər də fəaliyyət göstərir. Məsələn, “Aşiq Pəri” məclisi (rəhbəri Narınc Xatındır) Azərbaycanın müxtəlif guşələrini təmsil edən 40-a yaxın üzvdən (Dilarə və Gülarə Azafli, Zülfiyyə, Ulduz Sönməz, Şərqiyyə və b.) ibarətdir.

Azərbaycanda aşiq sənətinin məşhurluğu, həqiqətən də aşiq sənətinin mərkəzi sayılan Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndində Aşiq Hüseyn Bozalqanlı adına (ekspozisiyasının tərtibatçısı Əli Saləddindir) və Gəncədə Qorqud Ata adına (yaradıcısı Sədmik Paşayevdir) ozan-aşiq muzeylərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Respublika aşiq birliyi və onun Gəncə, Şamaxı və Cəlilabadda filialları fəaliyyət göstərir. Birliyin ilk rəhbəri aşiq sənətinin böyük yaxşı bilicisi, xalq şairi Hüseyn Arif idi. Hal-hazırda ona Zümrüd Hüseynova başçılıq edir. Artıq Bakıda aşıqların beş qurultayı (1928, 1938, 1961, 1984 və 2000-ci illərdə), həmçinin aşıqlar müsabiqəsi (Gəncə, 1989-cu il) keçirilib. “Ulduz” aşiq yaradıcılıq birliyi təşkil olunub.

Bütün bunlar hamısı, şübhəsiz, aşiq sənətinin gələcək inkişafı üçün müsbət rol oynamışdır.

Orta ölçülü sazlardan peşəkar musiqinin ifasında geniş istifadə olunur. Onlar xalq çalğı alətləri orkestri tərkibində solo və müşayiətedici alət kimi səslənir və sərbəst qrup əmələ gətirir.

S.Ələsgərovun orkestr və saz üçün “Aşıqvari”si, saz, müğənni və orkestr üçün “Aşıq” suitası, E.Dadaşovanın saz və xor üçün “Alqış qeyrətinizə” himni, R.Şəfqin saz, solist və uşaq xoru üçün “Aşıq Alı baba” mahnı-səhnəciyi diqqətəlayiqdir.

Aşıq sənəti ilə yaxından tanışlıq Ü.Hacıbəyovun skripka, violonçel və fortepiano üçün “Aşıqsayağı”, A.Əlizadənin kamera orkestri üçün eyni adlı pyes, “Beşinci simfoniya”, C.Cahangirovun “Aşıq Alı” və S.İbrahimovanın “Şəhidlər” kantatalarının yaranmasına təkan vermişdir.

Musiqi müəllifləri A.Məlikov, C.Cahangirov və E.Sabitoğlu olan kinematoqrafçılarımızın yaratdıqları “İki sahil”, “Papaq”, “Nəbi”, “Aşığın arzuları” filmlərində sazdan geniş istifadə olunmuşdur.

Sazın bədii və texniki imkanları S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi “Aşıqvari” əsərində geniş şəkildə açıqlanır.

Bəstəkar C.Quliyev saz və alt üçün “Sonata” və “Kaman” triosu (fleyta, violonçel və saz) bəstələmişdir.

F.Əmirov və A.Babayevin fortepiano ilə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert” (3-cü hissə), S.Rüstəmovun “Azərbaycan” suitası (1-ci hissə), C.Cahangirovun “Misir lövhələri” (3-cü hissə), H.Xanməmmədovun “Bayram suitası” (1-ci hissə) əsərlərində saz əsas melodik xətti aparır, tütək və balabanla ikiləşərək dinləyicilərdə yaxşı təəssurat yaradır.

Qanun – əsasən peşəkar musiqiçilərin alətidir. Qanunda çalan Asya Tağıyeva, Gülnarə Tağıyeva, Vəcihə Səmədova, Rəşad İlyasov və başqalarının adları məşhurdur. Onun cingiltili, aydın, mülayim səsi nəzərə alınaraq, adətən, muğamların (başlıca olaraq “Bayatı-Şiraz” və “Ça hargah”) solo ifasında istifadə olunur. Qanun orkestr və xalq çalğı alətləri ansambların tərkibinə daxildir.

Orkestrdə qanunlar solo və müşayiətedici alət kimi ayrıca qrup şəklində səslənir. Saz və udla ikiləşəndə, o xüsusilə yaxşı təsir bağışlayır. Qanunun lirik və incə səsi H.Xanməmmədovanın “Xəyali rəqs”, “Bahar suitası”, S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri üçün “Konsert”, “Poema”, “Bahar təranələri”, “Sözsüz mahnılar” və “Qarabağ təranələri” rapsodiyasında çox gözəl verilir.

Hal-hazırda Bakı Musiqi Akademiyasında və Musiqi Kollecində qanun sinifləri vardır.

Udun mülayim, məxməri səsi muğamların solo və lirik xalq havalarının ifasında istifadə olunur. Bu alətdə tarzən Əhsən Dadaşov (1924-

F.Əmirov, A.Babayev. Fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün
“Konsert”

The image displays a musical score for a concert piece titled "Konsert" by F.Əmirov and A.Babayev. The score is written for a Fortepiano (Piano) and a Folk Instruments Orchestra. The instruments listed on the left are Balaban, Saz, Tar, and Kaval. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the Balaban, Saz, Tar, and Kaval parts. The second system shows the Fortepiano part and the Kaval part. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

S.Ələsgərov. "Sözsüz mahnı" № 14

Moderato cantabile

Fl. I

Oboe

Cl. in A

Balaban

Dutar

Nagara

Kamancheh

Qanun

Saz

Ud

Tar

Bat

F-nd.

This is a handwritten musical score for a piano and voice piece. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The first system (staves 1-6) contains the piano introduction and the first vocal entry. The second system (staves 7-12) continues the piano accompaniment and the vocal line. The third system (staves 13-18) shows the piano accompaniment and the vocal line. The score is written in a single system, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

The score is written in a single system, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

1976) ustalıqla çalırdı. Yasəf Eyvazovun da çalğısı dinləyicilərə gözəl təəs-sürat bağışlayır.

Uddan orkestr və ansambllarda əsasən müşayiətedici alət kimi istifa-də olunur. O digər alətlərlə qoşalaşır və bununla da, tembr müxtəlifliyi əmə-lə gəlir. Melodik xəttin təkrarında, tembr ilə digər simli alətlərdən fərqlən-məsinə görə, ud özünəməxsus həmahənglik yaradır. Bu cəhət, S.Ələsgəro-vun qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Poema" və 14 saylı "Sözsüz mahnı" və F.Əlizadənin "Dərviş" əsrinə yaxşı izlənilir.

Dambur əsasən solo ifanı müşayiət edir. Dambur, balaban (orada "mey" adıyla tanınır) və bə'zi hallarda çubuqlarla çalınan böyük ölçülü na-ğaradan ibarət damburçular ansambları Azərbaycanın Zaqatala və Balakən rayonlarında məşhurdur. Damburun müşayiəti ilə, əsasən, yerli əhalinin "mahnı" adlandırdığı bayatılar və rəqs melodiyaları ifa olunur. Bu alətin ifa-çılarından Aşıq Sənəmi, Osman Kəmləyevi, Ata Yetərovu, Kamal Atayevi və b. qeyd etmək olar.

Kamança hər yerdə geniş yayılmış alətdir. Hələ orta əsrlərdə Azər-baycanda tanınmış kamançaçılar var idi. Musiqiçilərin çaldığı alətin adını özlərinə təxəllüs seçmələri də səbəbsiz deyil.

Qaraçı Hacıbəy, Qulu Əliyev, İsfəndiyar Kəngərli, Mirzə Səttar, Ra-sim Şirinov, Hafiz Mirzəliyev və Elman Bədəlovun ifaçılıq ustalıq insan-ların yaddaşında yaşayır. Musiqi həyatında kamançaçılar Məryəm Nəcəf-zadə, Tərlan Əlizadə, Tə'lət Dadaşov, Rüksarə Paşayeva, Ramiz Mirişli bö-yük rol oynamışlar. Hal-hazırda kamançada ifaçılıq sənətini Həbil Əliyev, Tə'lət Bakıxanov, Şəfiqə Eyvazova, Arif Əsədullayev, Fəxrəddin Dadaşov, Ədalət Vəzirov, Elşən Mansurov, Elnur Əhmədov və başqa istə'dadlı ifaçı-lar inkişaf etdirirlər.

Kamançaçının ifaçılıq ustalıq instrumental muğamların solo ifasın-da özünü xüsusilə göstərir. Məhz burada kamançaya xas olan bütün ştrixlər və barmaqlar, eləcə də aramsız səsi uzanan açıq simlər, gizli ikisəslik istifadə olunur. Onun səslənməsinin xanəndənin vokal xəttiylə yaxınlığı kamançaçının xanəndə ilə yanaşı tarzəni də müşayiət etməsi sazəndə an-samblında xüsusilə duyulur. Bə'zən o, vaxtaşırı aparıcı alət

ifaçısı kimi tarın funksiyasını özünə götürür və ya tarzəndən azca sonra melodiyanı ifa etməyə başlayır.

Epizodlarda kamançaçı, çox vaxt imitasiya işlədir, yə'ni əgər tarzən xanəndəni yamsılayırsa, kamançaçı da tarzəni təqlid edir. Bu halda sanki üçsəsli kanonik imitasiya yaranır.

Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətinin qızıl fonotekalarında kamançanın müşayiətilə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağ-dıoğlunun ifasında muğamların səsyzəmləri saxlanılır.

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

Kamança solo və müşayiətedici alət kimi xalq çalğı alətləri orkestri

S.Ələsgərov. "Sözsüz mahnı" № 14

Moderato cantabile

Fl.

Ob.

Cl. in A.

T. I.

T. II.

T. III.

T. IV.

Tr. I.

Tr. II.

Tr. III.

Tr. IV.

H. I.

H. II.

H. III.

H. IV.

C.

B.

F-no

A handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves. The first four staves are for the piano, with the first two staves grouped by a brace. The next four staves are for the choir, with the first two staves grouped by a brace. The last two staves are for the piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first four measures are marked with a 'f' (forte) dynamic. The choir parts have lyrics written below them: 'Coi I kau' and 'Coi I kau'. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The score is written in ink on a single page.

DAMBUR HAVALARI

Pəhlivan rəqsi

Allegro



Balakənddə Kamal Atayevin çalğısından yazılıb.

Kişi-qadın rəqsi

Allegro



Zaqatalada Osman Kamlayevin çalğısından yazılıb.

Yerli mahnı

Moderato



Kişilər rəqsi

Allegro



Balakənddə Kamal Atayevin çalgısından yazılıb.

Gəlin gətirən rəqsi



Qadın mahnısı



Köhnə hava



Balakənddə Kamal Atayevin çalğısından yazılıb.

və ansambların tərkibinə daxildir. Orkestrdə kamançalar 2 qrupa bölünür və hər qrupun səsləri bir not sətrində yazılır.

Kamança solo ifadə estrada səhnəsində də səslənir. Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Həbil Əliyevin çıxışı zamanı balaban və qavalda çalan musiqiçilər olduqca uğurla ona qoşulurlar.

Kamança Azərbaycanın müasir peşəkar musiqisinin inkişafında da mühüm rol oynayır. Alətin texniki imkanlarını nəzərə alaraq, bəstəkarlardan Z.Bağirov və H.Xanməmmədov kamança ilə simfonik orkestr üçün “Konsert”, S.Ələsgərov isə kamança ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Skertso” və “Tarantella” yazmışlar. Bu əsərlərdə kamançada pitcicato ilə çaldıqda, qoşanot, forşlaq və artırılmış notları səsləndirdikdə alətin məziyyətləri parlaq şəkildə nümayiş etdirilir.

S.Rüstəmovun “Azərbaycan” suitasını, H.Xanməmmədovun “Kolxoz suitası”nı kamança və fortepiano üçün “Konsert”ini həmçinin nümunə kimi göstərmək olar.

Balaban Azərbaycanda geniş yayılmış alətlərdən biridir. Onda həm həvəskar, həm də peşəkar musiqiçilər açıq havada və ya örtülü yerlərdə çalırlar. Digər alətlərdən fərqli olaraq balaban daha universaldır.

Azərbaycanda mahir balabançılar yetişmişdir. Onların arasında Əli Kərimov, Şahali İsmayılov, Həsən Baxşalı oğlu, Əliş Qaytaranoğlu, Müseyib Abbasov, Şahmurad Tahirov, Bəhruz Zeynalov, Həsərət Hüseynov, İzzətəli Zülfüqarov, Rza Məmmədov, Qaraçı İsmayıl, Cənnətəli Hacıyev, Ağasəf Seyidov, Həsən Məhərrəmov, Əlicavad Cavadov və Fərhad Hüseynovu göstərmək olar.

Hal-hazırda musiqiçi duetləri (qoşabalaban adı buradan irəli gəlir) daha çox populyardır: onlardan biri – usta havanı ifa edir, digəri – dəmkəş, züyütan, züyçü – onu burdonla, yüksəkliyi dəyişmədən bəm aramsız səslə müşayiət edir. Bu duetin çıxışı zamanı mahnı, rəqs və instrumental pyeslər ifa edilir.

Balabandan tətbiqi məqsəd kimi çoban havalarının (“Çoban bayatısı”, “Qoyun ovşarı”) və kədərli melodiyların (“Ma’təm avazları”) ifasında da istifadə olunur.

Toylarda, bayram şənliklərində və rəqsləri müşayiət edərkən bu duetə qaval, nağara və ya qoşanağarada çalan ifaçı da qoşulur. Keçmişdə sazəndələr ansamblı tərkibində səslənərkən, tar və kamança ilə yanaşı balaban vokal partiya fasiləsində fəal iştirak edir və ya adıçəkilən alətlərə üstünlük verərək burdon səslər çıxarırdı. İki balaban və bir zərb alətindən ibarət ansambl “balabançılar dəstəsi” adı altında tanınır.

Balabandan, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, aşıq ansambllarında da istifadə edilir. Bu zaman onun saza köklənən kiçik növündən istifadə olunur. 7 çalğı dəliyi olan balabana daha çox üstünlük verilir. Burada o tərənənin melodiyasını təkrarlayır və ya pərdə tonikasında burdonla fon yaradır. Aşıq oxumalarının instrumental girişlərində balabançı əsas melodiyanı çalır,

KAMANÇA PYESLƏRİ

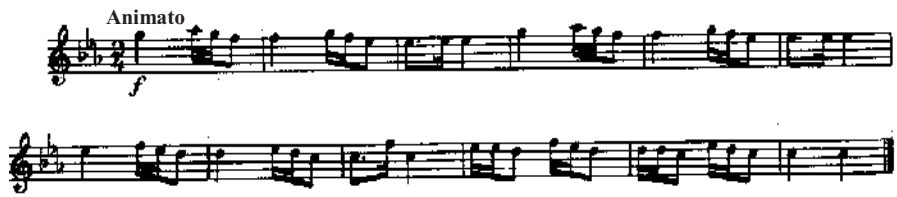
Müşkü rəqsi



Danbulağ rəqsi



Daşaqıllı rəqsi



Şekidə Nürəddin Bədəlovun çalğısından yazılıb.

S..Rüstəmov. "Azərbaycan süitəsi"

The musical score is arranged in ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the staves: Kl (Klarnet), Tütək (Tutak), Balaban, Dəf Nağara (Daf Nagara), K-ça (Kach), Saz, Tar, and F-no (Fano). The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The Tar staff includes specific markings: '- K. 4.', 'K. 4.', and 'B. 4.'. The F-no staff begins with a dynamic marking 'f'.



Qoşabalaban



Həsərət Hüseynovun balabançılar ansamblı, 1990-cı il.
(Ə.Cavadovun arxivindən)

aşiq isə sazda onu harmonik həmahəngliklə müşayiət edir. Aşıqı müşayiət edən balabançı çox vaxt eyni zamanda rəqs də edir.

Bütün aşiq mühütlərində balabanda “u” səsinin tələffüzündə dodaqların quruluşu ilə oxşar əmələ gələn səsin çıxarılmasına əsaslanan çalğı üsulundan istifadə olunur. Aşiq ansambllarında balabançılar xalq musiqisi janrlarının başqa növlərini ifa edən balabançılardan ifanın məhz bu xüsusiyyəti ilə fərqlənilir.

Alətin tembr-dinamik imkanları balabançılar duetinin (qoşabalabanda) 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 diapozonunu nəzərə alaraq muğamlara və onların şöbələrinə xas olan müxtəlif tonallıqlar seçilir.

Muğamların vokal-instrumental ifası variantında usta balabançının rolu tez-tez dəyişir. Bəzi hallarda o, yalnız burdon səsləri ifa edərək arxa plana çəkilir, başqa hallarda isə, xüsusilə vokal partiyada, uzun fasilə zamanı melodiyanın səsləndirilməsində və ya əlverişli məqamda muğam şöbələrinin ifasına qoşulduqda fəal rol oynayır.

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

Orkestrdə balabanlar iki qrupa bölünür, hər qrup isə öz növbəsində iki partiya (1,2 – 3,4) ayrılır.

Birinci və üçüncü, həmçinin ikinci və dördüncü balabanların funksiyaları simfonik orkestrdə işlədilən valtornlara olduqca yaxındır.

Hər partiya iki səsə ayrılıqda div.⁴³ işarəsi, əvvəlki iki səs bir səsə keçdikdə isə unis.⁴⁴ işarəsi yazılmalıdır. Çünki əks halda çalğıçılar not yazısını düzgün dərk etməyərək div.-də üst və ya alt səsləri və yaxud da qoşanotları ifa edirlər.

Alətlərin ayrı və ya birgə çalınması not xətləri, pauzalarla göstərilir. Birinci partiya aid olan not xətləri yuxarı, ikinci partiya aid olanlar isə aşağı istiqamətləndirilir.

Hər hansı bir melodiyanı birinci və ikinci balabançılar unison çaldıqda hər bir nota iki xətt (alt və üst) əlavə edilir.

Melodiya birinci balabanlarla ifa olunanda bütün xətlər yuxarı, ikinci balabanlarla çalınanda isə xətt əvəzinə a² işarəsi yazılır.

Balaban solo alət kimi Ü.Hacıbəyovun “İkinci fantaziya”, M.Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində”, X.Cəfərovun “Rəqs suaitası” əsərlərində çox gözəl səslənir. Bu əsərlərdə zil və bəm registrlərdə balabandan məharətlə istifadə olunmuşdur.

Balabanın texniki-bədii imkanları (xüsusilə akkordların ifasında) S.Ələsgərov tərəfindən ilk dəfə balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Xəyala dalarkən” pyesində və N.Əzimovun dörd balaban üçün

BALABAN HAVALARI

Çıraqqala

Moderato



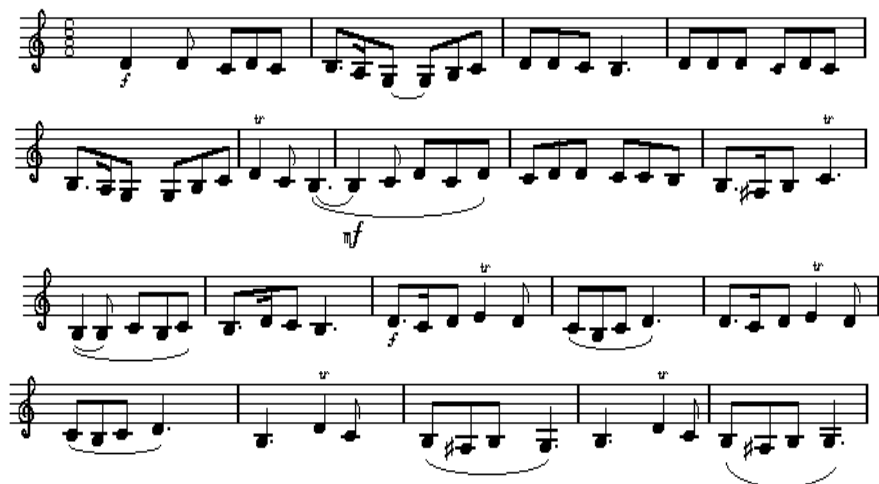
Novruzgülü

Allegretto



Dəvəçidə Ağası Ağasızadənin çalğısından yazılıb.

Rəng



Diləyim



Dəvəçidə Ağası Ağasızadənin çalğısından yazılıb.

Dəvəçi rəqsi

Moderato



Qusarça

Moderato



Dəvəçidə Ağası Ağasızadənin çalğısından yazılıb.

Çervon



Qədim şikəstə

Moderato

mf

tr

p

This musical score for 'Qədim şikəstə' is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of six staves. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, with several measures containing slurs. The piece concludes with a double bar line. The score includes various musical ornaments such as trills (tr) and triplets (3).

Kürdəmirdə Xəsrət Hüseynovun çalğısından yazılıb.

Ceyranı

Moderato



İki dağın arası

Moderato



Şaxsevəni

Allegretto



Ağdamda Əliş Muradovun çalğısından yazılıb.

“Pyes”ində özünü yaxşı biruzə verir.

O.Zülfüqarovun “Namə'lum əsgərin xatirəsinə” poemasında balabanların səslənməsi simfonik orkestrin xoş tembr rəngarəngliyini təmin edir.

Keçən əsrin 50-ci illərində balabanda çalmaq peşəkar musiqi təhsili sisteminə daxil edilmişdir.

Tütək kənd yerlərində çoban əməyinin müxtəlif məqamları ilə bağlı (sürünün otlağa çıxarılması, suvata yönəldilməsi və s.) havaaların ifası üçün çobanlar tərəfindən istifadə olunur. Bu havaaların bir qismi (məsələn, “Çoban bayatısı”) müstəqil xarakter daşıyaraq, əmək prosesi ilə bağlı olmadan da ifa olunur.

Keçmişdə bir çox küçə tamaşaları (ilanların ovsun edilməsi, akrobatların, kəndirbazların çıxışları, sirk tamaşalarının başlanğıcı) tütək çalğısı ilə müşayiət olunurdu. O həmçinin peşəkar rəqqasələri müşayiət edən ansamblların tərkibinə də daxil edilirdi [9].

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

Son zamanlar tütəyin populyarlığının müəyyən dərəcədə azalmasına baxmayaraq, o hər halda olduqca geniş yayılmış alətdir. Kiçik instrumental ansamblların müşayiəti ilə tütəkdə lirik melodiylar (adətən zil registrdə), muğamlar, rənglər, xalq mahnıları, rəqslər və havaalar ifa edilir. O həmçinin xalq çalğı alətləri orkestrləri və ansambllarının tərkibinə daxildir.

Tütək və onun kiçik növü orkestrdə, əsasən, solo alət kimi səslənirlər, zurna və neylə birgə bir qrup təşkil edirlər.

S.Hacıbəyovun “Bolqar suitası”, C.Cahangirovun “Misir lövhələri”, S.Ələsgərovun “Bahar təranələri”, X.Cəfərovanın “Rəqs süitəsi”, H.Xanməmmədovun “Simfonetta”, A.Rzayevanın “Çoban Qara”sında və A.Rzayevin “Dərviş” əsərində onun bədii ifaçılıq imkanları (xüsusən forte nüansında) qabarıq şəkildə əks olunur və başqa alətlərlə birləşdikdə zəngin səs palitrası yaradır.

Zurna – Azərbaycanın hər guşəsində yayılmış musiqi alətidir. Azərbaycan xalqı onun sədaları altında vətəni qorumaq üçün öz oğullarını döyüşə yola salmış, əmin-amanlıq illərində heç bir toy mərasimi, təntənəli yürüş, xalq oyunları və idman yarışları, cıdır, şənliklər, xoruz ya qoç döyüşməsi onsuz keçirilmirdi. Bəyin və onun qohumlarının gəlin evinə gəlməsi, sovqatların verilməsi, gəlinin öz rəfiqələri ilə hamama getməsi onun cazibədar sədaları altında baş verirdi. “Gəlin atlandı” melodiyası ilə gəlin ata minib bəy evinə yola düşürdü, “Səhəri” havası ilə isə toy mərasimi başa çatırdı. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycanda mahir zurnaçı-ustalar yetişmişdir. Qarabağda⁴⁵ - Nəcəfqulu, Məmməd, Tanrıverdi, Muxtar, Əkbər Maniyev, Çerkəz, Oruc, Balakışi, Həşim, Dadaş, Qaraş Allahverdiyev, İbrahim İsgəndərov, Fərəc Kələntərli, Gəranalı Rəcəb, Rüstəm, Süleyman Zümürxaç, Gül-

TÜTƏK HAVALARI

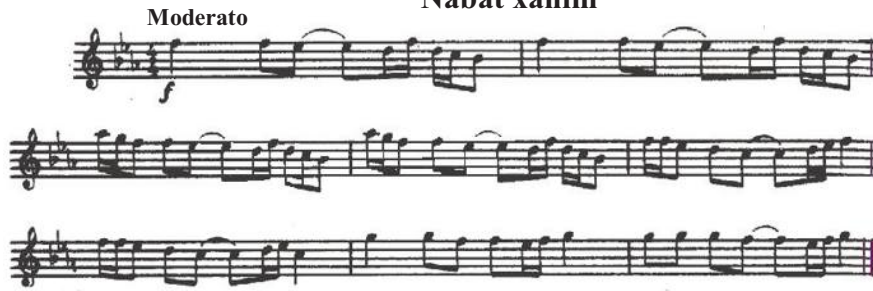
Qədim şəşəngi

Moderato



Nabat xanım

Moderato



Kürdəmirdə Xəsrət Hüseynovun çalğısından yazılıb.

Çatının qızı

Allegretto

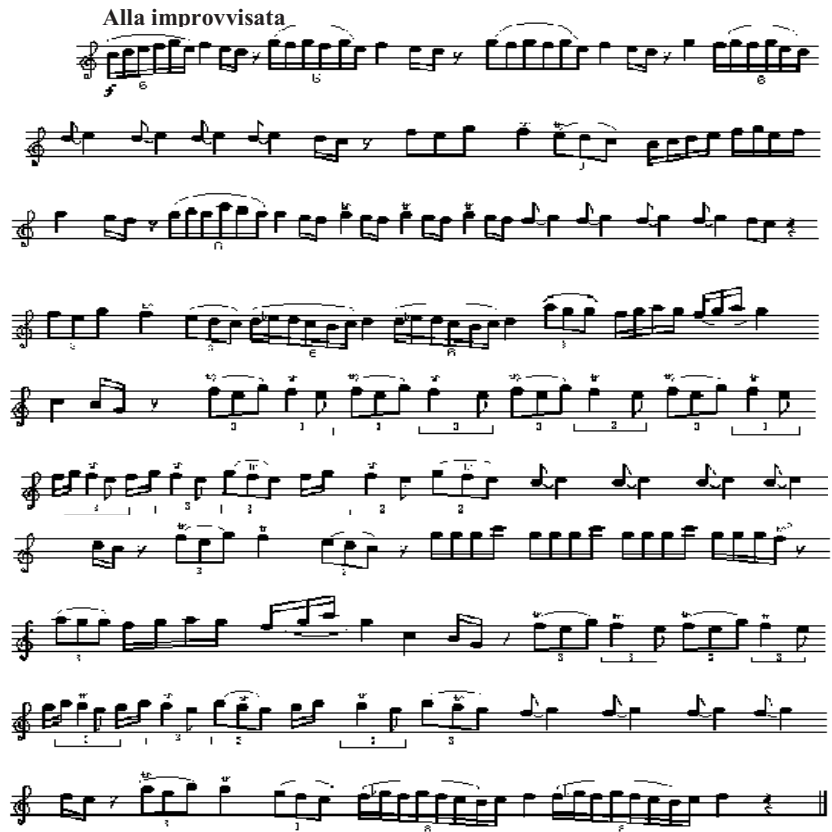


Yeni kənd



Xaçmazda Abış Abışovun çalğısından yazılıb.

Çoban bayatısı



Ağdamda Əliş Muradovun çalğısından yazılıb.

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro" by Franz Schubert. The score is written for piano and includes parts for Tarantelle, Ballo, and Duo. The notation is in standard musical notation, featuring notes, rests, and dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The score is divided into three main sections: Tarantelle, Ballo, and Duo. The Tarantelle section is marked with "ff" and the Ballo section with "f". The Duo section is marked with "ff" and "f". The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f".

X.Cəfərov. “Rəqs süitəsi”

The musical score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Tütək**: Flute part, starting with a melodic line in the right hand.
- Balab**: Percussion part, featuring a complex rhythmic pattern with accents and slurs.
- Nag**: Percussion part, providing a steady rhythmic accompaniment.
- Daf**: Percussion part, playing a series of rhythmic pulses.
- K-ça**: Percussion part, featuring a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Tar**: Percussion part, playing a series of rhythmic pulses.
- F-no**: Piano part, featuring a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato).

oğlu Bəərçi və Abdullanın,

Tovuz rayonunda – Ovaların, Laçında – Bayramalının, Basarkeçərdə – Məcid Şixəliyevin, Quba-Xaçmaz bölgəsində - Qaraçı Ağa və Gülbəbanın, Şirvanda – Əli Kərimov və Mansır Rüstəmovun, Salyanda – Həsən Baxşı oğlunun adları məşhurdur. Onların ifaçılıq məharətini Həbibullah Cəfərov, Ələfsər Rəhimov (Şəki rayonu), Abbas İsmayılov, Müseyib Abbasov, Əkbər Həsənov (Tovuz), Heydər Ağayev (Bərdə), Məmməd Məmmədov (Şəmkir rayonu), Nurağa Rəhmanov, Ağasi Ağazadə (Dəvəçi), Abış Abışov (Xaçmaz), İbad İbrahimov (Ucar rayonu), Əliş Muradov (Ağdam), Ağəli Əliyev (Gəncə), Abdulla Qasımov (Qazax), Həsərət Hüseynov, Rəşid Məmmədov (Kürdəmir), İzzətəli Zülfiqarov (Qobustan), Manaf Məmmədov (Salyan), Əlicavad Cavadov (İsmayilli) və başqaları davam etdirmişlər.

Belə bir fakt diqqəti cəlb edir ki, kainatda başqa mədəniyyətlərinin mövcudluğunu aydınlaşdırmaq məqsədilə 1977-ci ildə kosmosa göndərilmiş “Voyager” adlı iki Amerika kosmik gəmisinə konteynerlərdə yerləşən qızıla tutulmuş qramafon valına Bax, Bethoven, Stravinski, Çak Verri, Lui Armstrong, Blayd Villi Consun əsərləri ilə yanaşı zurnanın ifasında Azərbaycan xalq havası da yazılmışdır [10].

Zurna alətinin səsi həddindən artıq güclü olduğuna görə peşəkar musiqiçilər bu alətdə, adətən, açıq havada çalırlar.

Bir qayda olaraq, alət zurnaçılar ansamblının tərkibində səslənir və buraya usta (melodiyanı çalır), dəmkəş (səs yüksəkliyi dəyişməyən burdon səslərlə ustanı müşayiət edir) daxildir. Məhz buradan da “qoşazurna” ifadəsi əmələ gəlmişdir. Bu duetdə nağaraçı da iştirak edir. Şəki zonasında zurnaçıların duetinə iki membranlı alət – ana kos (böyük nağara) və bala kos (bala nağara) da qoşulur.

Salyan rayonundan “Cəngi” (rəhbəri Manaf Məmmədovdur) və Dəvəçi rayonundan “Çıraqqala” (rəhbəri Nurağa Rəhmanovdur) zurnaçı ansambları daha çox məşhurdurlar. “Cəngi” ansamblında 7 zurna, 1 balaban və 4 nağara (onlardan biri – bala nağara) səslənir.

1959-cu ildə Moskva şəhərində keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti günlüyündə 7 ifaçıdan ibarət zurnaçılar ansamblı çıxış etmişdir. 1962-ci ildə Ələfsər Rəhimovun rəhbərliyi altında qarışıq tərkibli ansambl təşkil olunmuş və onun tərkibində 5 usta zurnaçı, 5 dəmkəş zurnaçı (onlardan ikisi zurnada, üçü isə balabanda çalırdı) və 3 nağaraçı iştirak edirdi⁴⁶.

Zurnada rəqslər, signal çağırışları, çox vaxt xalq qəhrəmanı Koroğlunun adı ilə bağlı qəhrəmanlıq melodiyaları, marşlar və bu alətin ənənəvi repertuarına daxil olan instrumental pyeslər ifa edilir.

Zurna mərasim - ayın musiqisində də istifadə olunmuşdur; o qaval ilə birgə “Aşura günü” matəm mərasimində səslənmişdir.

Zurnaçı Əli Kərimovun (1874-1962) repertuarında “Çaharzən dəstgahı”na daxil edilən rəqs havaları: 1) Qarabağı; 2) Yumma Qarabağı; 3)



Zurnaçılar ansamblı:
usta – Heydər Əliyev, dəmkeş – Məhəmməd Abbasov.
Bərdə, 1971-ci il.



Qoşazurna



Həbibullah Cəfərovun zurnaçılar ansamblı.
Şəki rayonu, Kiçik Dəhnə kəndi, 1970-ci il.

ZURNA HAVALARI

Köhnə ceyrani

Moderato

f

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Şəki rayonunun Kiçik Dəhnə kəndində Həbibullah Cəfərovun çalğısından yazılıb.

Sarxanı rəqsi



Bəyazi



Şəmkir rayonunun Mərul-Sərxanı kəndində Məmməd Məmmədovun
çalğısından yazılıb.

Musaxanı



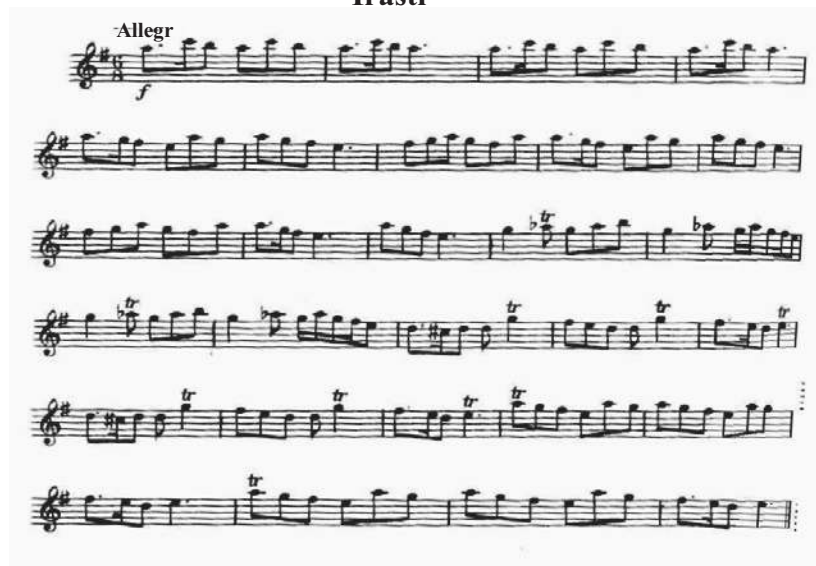
Şəki rayonunun Kiçik Dəhnə kəndində Həbibullah Cəfərovun çalğısından yazılıb.

Arğanı



Bərdədə Heydər Ağayevin çalğısından yazılıb.

İrəstı



Şəmkir rayonunun Morul-Səraxan kəndində Məmməd Məmmədovun çalğısından yazılıb

Gömrü

Allegrett

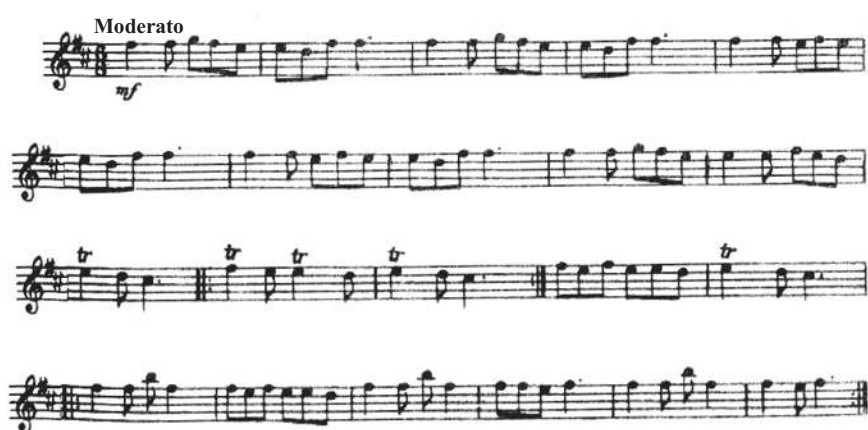
The musical score for 'Gömrü' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Allegrett'. The score consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and includes triplets and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Şəki rayonunun Kiçik Dəhnə kəndində Həbibullah Cəfərovun çalğısından yazılıb .

Sarı başmaq



Köhnə Azərbaycan



Şamxor rayonunun Mərul-Sərxan kəndində Məmməd Məmmədovun çalğısından yazılıb.

Kənd rəqsi



Dəvəçidə Ağası Ağasızadənin çalğısından yazılıb.

Aşıq Hüseyn



Tovuz havası



Şəmkir rayonunun Mərul-Sərxan kəndində Məmməd Məmmədovun çalğısından yazılıb.

Qaradağı



Ağdamda Əliş Muradovun çalğısından yazılıb.

Qaçay bala



Ağakərim



Ağdamda Əliş Muradovun çalğısından yazılıb.

Duy-duy



Dəvəçidə Ağası Ağasızadənin çalğısından yazılıb.

Gəlin havası



Leyli pəri



Ağdamda Əliş Muradovun çalğısından yazılıb.

Quba rəqsi



Qubada Habil Dadaşovun çalğısından yazılıb.

Cəngi



Salyanda Manaf Məmmədovun çalgısından yazılıb.

Şahpərdə Qarabağı; 4) Bayatı Qarabağı; 5) Qəhrəmanı; 6) Mirzəyi; 7) Bayazı [11] və Həbibullah 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” [12] suitaya bənzər unikal əsərlərdir.

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

Bəstəkar Cavanşir Quliyev ilk dəfə zurna və simfonik orkestr üçün pyes yazmışdır.

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

Ney – çox vaxt solo şəkildə istifadə olunan alətdir və əsasən çobanlar arasında yayılmışdır. Bu alətdə sadə və melodiya cəhətdən məhdud instrumental pyeslər ifa edirlər. Eyni zamanda neydə “Çoban bayatı” adlanan xüsusi təranələri, lirik havaları və eləcə də rəqs melodialarını ifa edirlər.

Çox vaxt çalğı zamanı ifaçı özü bəm burdon səsləri çıxartmaqla ikisəsliyə nail olur. Qismən onun bəm səsi müəyyən melodik cizqili olur.

Bundan əlavə, ney konsertlərdə, o cümlədən, xalq çalğı alətləri orkestri və ansambllarında istifadə olunur.

Tulum, əksər hallarda, solo çoban alətidir. Bu alətdə müxtəlif havaları, mahnı (“Köçəri”, “Narey”, “Güley narey”) və rəqs melodialarını (“Loçimənə”, “Tulumu”) ifa edirlər. Ən çox el (köçəri) havaları çalılırlar.

“Yallı” kütləvi rəqsinin müşayiəti üçün 3 tulum və əl ilə vurulan bir nağaradan ibarət ansambl təşkil olunur. İki və ya bir tulumda melodiyanı çalılırlar üçüncü və ya o biri iki alətdə dəmsəz saxlayırlar. Çox vaxt tulumda çalanlar, özləri də rəqsdə iştirak edirlər. Tulum çalğıçıları arasında Kürd İbo, Cəbi Əhmədovun (Şahbuz rayonunun Kolanı kəndi) və Məmməd Yaqubovun (Şərur rayonunun Dəmirçi kəndi) adları məşhurdur.

Nağara Azərbaycan xalqının ən çox yayılmış dərili musiqi alətidir. Əsrlər boyu onun sədaları toy, xalq bayramları, müharibə, mətəm mərasimlərində eşidilmişdir. Səsi güclü olduğuna görə, adətən, bu alətdə açıq havada çalılırlar. Hal-hazırda xalq melodialarının müşayiəti üçün nağaranın müxtəlif növlərindən istifadə edilir.

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.

Kos-nağaranın bədii-texniki imkanları məhduddur. Tremolo (trel, mordent) və başqa ifa üsullarından çox nadir hallarda istifadə olunur. Ha-

“Ü.Hacıbəyov. “Cəngi”

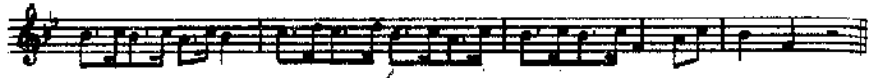
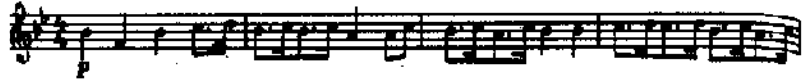
The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Two staves, both showing whole rests.
- Ob.** (Oboe): Two staves, both showing whole rests.
- Zurna**: One staff with a melodic line in 2/4 time.
- Balaban**: Two staves, both showing whole rests.
- Nağara**: One staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Şaxşax**: One staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- K-ça**: Two staves (I and II) with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Qanun**: One staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tar**: Three staves (I, II, and III) with a rhythmic pattern of eighth notes.

TULUM HAVALARI

Güley narey

Allegretto



Köçəri

Moderato



Şərur rayonunun Dəmirçi kəndində Məmməd Yaqubovun çalğısından yazılıb.

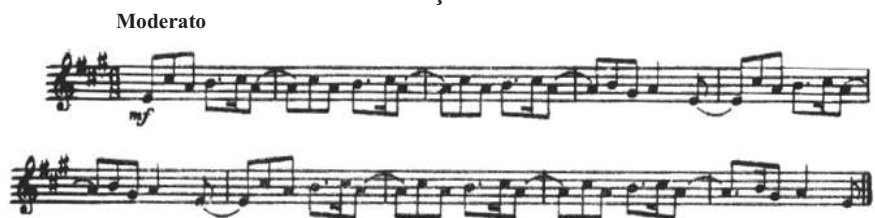
Tulumu



Narey



Loçimənə



Şərur rayonun Dəmirçi kəndində Məmməd Yaqubovun çalğısından yazılıb.

zırda kos-nağara əsasən Şəki, Oğuz, Qəbələ, Salyan rayonlarında və Naxçıvan MR-da istifadə olunur.

Orta ölçüdə olan nağara (qoltuq nağara) xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında, habelə estradada solo şəkildə istifadə olunur. Alət sazəndə, kiçik balabançı və zurnaçı ansambllarının tərkibinə daxildir.

Çingiz Mehdiyev, Ağasüleyman İmanov, Böyükağa Muradov, İzzət Məmmədova, Zöhrab Məmmədov, Səlim Quliyev, Almaz Məmmədov, Əfqan Cəfərov, Rafiq İbrahimov və Azər Əliyev, Namiq Şirinov başqalarının ustalığı bu alətin po-pulyarlaşmasında rolu böyükdür. Onlar ifaçılıq üslubuna çoxlu yeniliklər gətirmişlər. Məsələn, sol əl ilə dərinə basaraq, sağ əl ona vurulur, bununla da tembr müxtəlifliyi əldə edilir. Məşhur ifaçı Çingiz Mehdiyev (1932-1992) səhnədə iki nağarada da çalırdı.

Nağaranın kiçik növləri (cürə və ya bala nağara), əsasən balabançı və qarmonçu ansambllarında, habelə klarnetçini müşayiət edən vaxt səslənir.

Nağaranın bütün növləri xalq rəqslərinin, oyunlarının, toyların, xüsusilə meyxana yarışlarının, müxtəlif yürüşlərin, tamaşaların (məsələn, “Kos-kosa”) və nümayişlərin keçirilməsi zamanı istifadə olunur.

Tərkibində 30-40 ifaçısı olan nağaraçı ansamblları fəaliyyət göstərir. Nağaraları əvvəlcədən müxtəlif tonlarda kökləyərək, ayrı-ayrı qrup halında, qabaqcadan müəyyənləşdirilmiş metroritmik sxem əsasında sinxron şəkildə ritmləri vururlar.

Çox vaxt nağara bir qrup rəqqasın əlində də səslənir.

Çingiz Mehdiyev məktəblilərdən ibarət “Ritmlər” nağaraçılar ansamblı yaratmışdı. Diqqətə layıqdır ki, ansamblın tərkibinə kos, qaval, qoşanağara, dümbək və sinc alətləri daxil edilmişdir.

Nağara yeganə zərb alətidir ki, 1950-ci ildən Respublikamızın uşaq musiqi məktəblərində tədris olunur.

Qaval Azərbaycan xalqının məişəti, adət və ənənələri ilə bağlı səhnələrin nümayişində geniş şəkildə istifadə olunan alətdir. O müxtəlif musiqi janrlarının ifasında, xalq oyunlarında (məsələn, “Cüt qaval”), mərasimlərində (“Halay tutmaq”) və tamaşalarında səslənir.

Qaval rəqslərin, mahnıların ritmik müşayiətində solo şəkildə, eləcə də simli və nəfəs alətlərinə ifa zamanı akkompaniment edən alət kimi istifadə olunur.

Bundan əlavə qaval sazəndə ansambllarında da istifadə olunur. Muğam-dəstgahlarının və zərb muğamlarının ritmik epizodlarını qavalda müşayiət edən xanəndənin əlində səslənir. Bu zaman qaval bir növ müstəqil rol oynayır. Oxuyanda isə muğamın melodik xəttindən asılı olaraq aləti xanəndə müxtəlif vəziyyətlərdə saxlayaraq onun vasitəsilə səs tembrini və istiqamətini dəyişdirməyə çalışır. Muğamın kulminasiya məqamlarında xanəndə qavalı sol tərəfdə ağızla eyni səviyyədə qulağa yaxın saxlayır. Bu vaxt alət özünəməxsus rezonator rolunu oynayır. Təsnif və xalq mahnılarını ifa edər-

kən müğənni ancaq giriş hissəsini və araçalğını qavalda müşayiət edir.

Bir çox xanəndələr (Cabbar Qarayağdıoğlu, Seyid Şusinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Əlibaba Məmmədov, Alim Qasimov və b.) eyni zamanda qavalda ifanın mahir ustaları kimi də tanınmışlar. Əzizəyə Nəcəfzadə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının mahnı və rəqs ansamblını böyük ustalıqla qavalda müşayiət edirdi. Qavalda çalğı improvizasiya xarakteri daşıyır. Qaval həm xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində, həm də rəqqasələrin atributu kimi istifadə edilir.

F.Əmirov və A.Babayevin fortepiano ilə orkestr üçün “Konsert”ində, H.Xanməmmədovun “Kolxoz suitası”nda, C.Cahangirovun “Misir lövhələri”ndə və S.Ələkbərovun “Skertso”sunda nağara və qaval bu əsərlərin ritmik xüsusiyyətlərini və dinamiki-kulminasiya məqamlarını aydın və açıq vurğulayır.

Qoşanağara xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarının, eyni zamanda Şirvan zonasında aşuqlar ansambllarının tərkibinə daxildir.

Peşəkar musiqiçilərin qoşanağarada çıxışı ifa tərzlərinin çox müxtəlifliyi və ritmikanın zənginliyi ilə seçilir. Vaxtı ilə bu alətdə çalmaq ustalığı ilə Şəki şəhərindən Əhmədəyə fərqlənirdi. Onun qoşanağarasının gövdələrinin arasında dilçəksiz zıncırov yerləşirdi. O, çalarkən arada aləti yuxarı atardı. Qarnını çəkib, qoşanağaranın aşağı hissəsini toqqasına keçirib gəzişə-gəzişə çalardı.

Qoşanağara solo aləti kimi nadir hallarda istifadə olunur. İlk dəfə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Sadıq Zərbəliyev bu alətdə solo ifa ilə çıxış etmişdir. Qoşanağarada ifaçılıq tərzini Salyan rayonundan Həsənəyə Sadıxov da fərqlənir. O, çubuğun biri ilə böyük gövdənin üzünü basıb, o biri ilə zərb vurur. Membranı basmaq gücünü dəyişdirərək ifaçı kvartakvinta yüksəkliyində səsləri əldə edir və bu intervallar çərçivəsində melodik parçaların ifasına nail olur. Qoşanağarada melodiyanın səs yüksəkliyi üzrə intonasiya ilə ifa olunmasında Şamaxıdan Rasim Ələsgərov ustalığı ilə fərqlənir.

Qoşanağara xalq oyun və tamaşalarının (“Zorxana oyunu”, “Mil oyunu”, “Sino oyunu”) göstərilməsi zamanı geniş istifadə olunur.

O qarmon, qaval və qoşanağaradan ibarət qadın instrumental ansamblının tərkibinə daxildir. İki balabançı və qoşanağaraçıdan ibarət trio çox geniş yayılmışdır.

Keçmişdə bu alət tərkibinə qaval ilə xanəndə, tarzən, kamançaçı və qoşanağaraçı daxil olan sazəndə ansamblında da səslənirdi. Qoşanağaraçı xanəndə-qavalçının ritmlərini təkrar edir və bununla da tembr rəngarəngliyi yaradırdı. Bundan başqa, qoşanağara həm muğamın hissəsi olan və rəqs xarakterli diringinin ifası zamanı, həm də toylarda istifadə olunurdu.

Örtülü yerlərdə zərb alətlərində çalınan ritmi vurğulamaq üçün ən münasib alət qoşanağara idi və qaval ilə birgə gözəl ritmik müşayiət yaradırdı.

C.Cahangirov. “Misir lövhələri”

III

Allargando

Bələbər (in H)

K-ça (in D)

Saz (in H)

Tar (in H)

Nağarə

F-no

Allargando

Allegro tempo di valze

Bələbər (in H)

K-ça (in D)

Saz (in H)

Tar (in H)

Def

F-no

Allegro tempo di valze

NAĞARA, QAVAL VƏ QOŞANAĞARA ÜÇÜN RİTMLƏRİ

Nağara
və ya
qaval

$\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 96$

Qoşa-
nağara

$\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 96$

$\text{♩} = 96$

Bakıda Azər Əliyevin çalğısından yazılıb.

Naxçıvan MR Dövlət Tarix muzeyində nümayiş etdirilən tanınmış rəssam Bəhrüz Kəngərlinin (1892-1922) “Toy” əsərində kamança, qaval və qoşanağardan ibarət xalq çalğı alətləri ansamblı təsvir edilmişdir.

XIX əsrin sonunda muğam dəstgahlarının qısa şəkildə ifa edilməsi ilə əlaqədar bu alət sazəndə ansamblının tərkibindən təcridən çıxarılmışdır.

Dümbək (zərb) aləti peşəkar ansambların tərkibində səslənir. İlk dəfə Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansamblın tərkibinə daxil edilmişdir.

Silkələndirilməklə səslənən binar alət **şaxşax** dəraməd, rəng və rəqs havalarının ifa edilməsi, xüsusən də cəld tempdə ifa olunan özünəməxsus ritmlərin vurğulanması üçün istifadə olunur. İlk dəfə Əhməd Bakıxanovun ansamblına daxil edilmişdir. Hazırda bir çox xalq çalğı alətləri orkestri və ansamblarının tərkibində səslənir.

Kaman “Yallı” kollektiv rəqsin ifası zamanı istifadə olunur və yal-lıbaşı onu əlində tutub silkələyərək rəqsin ritmini saxlayır.

Laqquti əsasən Azərbaycanın Lənkəran zonasında yayılmışdır. Bu alət solo şəkildə, yaxud balaban, zurna ya qarmondan ibarət ansamblın tərkibində solo və dəstə ilə oxuma, habelə rəqsin müşayiəti üçün istifadə edilir.

Sonda artıq əsl xalq çalğı alətlərinə çevrilmiş nəfəs alətləri **qarmon** və **klarneti** nəzərdən keçirək.

XIX əsrin sonunda - XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda “Asiya”, “Şərq” və ya “Azərbaycan” qarmonu çox məşhur idi. Şirvan zonasında qadınların çaldığı kiçik qarmonlar nay, Qarabağ zonasında isə mizgan adlanırdı.

Qarmonun tərkib hissələri – gövdə, körük, səs hissələri və klavişli⁴⁷ mexanizmdir. Orta ölçüsü 362x268x195 mm olan qarmonun gövdəsi sağ və sol taxta çərçivələrdən ibarətdir və bunlara alətin qalan hissələri bərkidilərək quraşdırılır. Çərçivələri birləşdirən körük (köynək) hava rezervuarı rolunu oynayır. O iki tərəfdən möhkəm nazik parça ilə yapışdırılmış büzməli kartondan hazırlanır.

Gövdənin sağ hissəsinə 18 tonlu və 12 yarımtonlu dillərdən ibarət klaviatura yerləşən tamasa-qol bərkidilmişdir.

Qarmonda səslər körüyün açılıb-yığılması ilə yaranan hava axınını dil və düymələri basaraq xüsusi kanallara yönəltməklə metal lövhəciklərin titrəməsi nəticəsində alınır.

Rus qarmonundan fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə iki sırada düzülmüş (18 tonlu və 12 yarımtonlu) düymələrdən istifadə edirlər. Bu düymələri basarkən sağ əldə alınan səslərdən fərqli olaraq bir oktava aşağı səslər əldə edilir.

Qarmonun diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə ikinci oktavanın “fa” səsinə qədərdir.

Qarmonda stulda əyləşərək çalırlar. Aləti dizin üstünə qoyub, sol əli

qısa qayışın altına, uzun qayışı isə sağ çiyinə keçirilir.

Qarmon özünəməxsus səslənməsinə görə çox tez bir vaxtda məişətdə özünə yer tapmışdır. Təsadüfi deyil ki, Ü.Hacıbəyov bu alətin populyarlığını və texniki-ifadə imkanlarını nəzərə alaraq inH kökdə qarmonu təşkil etdiyi notlu xalq çalğı alətləri orkestri tərkibinə daxil etmişdir. Not yazısı üçün messo-soprano açarından istifadə olunurdu. Bu onunla izah edilir ki, tar və saz kimi, qarmon da yazılışından yarımton aşağı səslənir.

Hal-hazırda qarmon ansambl alətidir. Həm də solo ifadə səslənir. Adətən, qarmonu qavalçı müşayiət edir. Bundan əlavə, bə'zi ansambların tərkibinə qarmondan başqa balaban, qoşanağara və fortepiano da daxildir. Qarmonda rəqs havaları, xalq mahnıları və muğamlar çox gözəl səslənir.

Azərbaycanda İsi bəy, Abış bəy, Kərbəlayı Lətif, Məşədi Əli, Abutalıb Kərbəlayı Muxtar oğlu, Kəbləbəyim, Əhəd Əliyev, Teyyub Dəmirov, Yusif Yusifov, Fatma Səfərova, Qızxanım Dadaşova, Məmmədağa Ağayev, Zakir Mirzəyev, Səfərəli Vəzirov, Aftandil İsmayılov, Abutalıb Sadıqov, Firuz Eyvazov, Yelmar Zeynalov, Ənvər Sadıqov, Abbas Abbasov, Gövhər Rzayeva, Gülbəhar Şükürlü, Gülbahar Məmmədşad, Aslan İlyasov kimi tanınmış qarmonçular yetişmişdir. Cənubi Azərbaycandan olan Rəhman Əsədullahi də böyük şöhrət qazanmışdır.

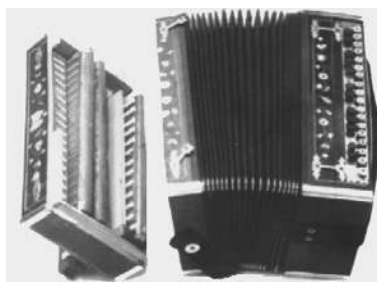
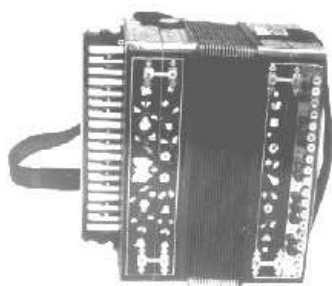
Bəstəkar Tofiq Bakıxanov qarmon və simfonik orkestr üçün “Konser” yazmışdır. Tofiq Quliyevin işləməsində və Məmmədağa Ağayevin ifasında 10 rəqs havası nəşr olunmuşdur.

Klarnet – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan xalqının musiqi həyatında möhkəm yer tutan digər nəfəs alətidir. Aşağı qurtaracaq bir qədər genişlənmiş silindr borudan ibarətdir. Alətin baş hissəsinə dimdik şəklində müştük salınır və ona təkqat qamış dilçəyi (yuxarı hissədən kəsilmiş qamış lövhəcik) bənd olunur. Bundan bir qədər aşağıda alətin tənziqlənməsi üçün bənd, sonra isə silindrik kanalı olan yuxarı və aşağı buğumlar yerləşir. Bunların üstündə qapaqlı mexanizmlə iki tərəfə çıxan səs dəlikləri yerləşir. Qapaq və dəliklərin sayı 20 və daha çox olur. Alətin aşağı ucu genişlənərək boruağzı ilə qurtarır.

Fabrikdə hazırlanmış klarnetin səsi bir qədər bəmdir. Zil registri almaq üçün, adətən, ebonit müştük ərik ağacından düzəldilmiş müştüklə əvəz olunur. Alətin boruağzı üçün palıd və ya qoz ağacı seçilir. İfa zamanı daha bəm səslərin alınması üçün boruağzı adılərdən fərqli olaraq bir qədər uzun (110-120 mm), daha zil səslərin alınması üçün isə nisbətən qısa (80-90 mm) hazırlanır. Səslərin yüksəkliyini artırmaq məqsədilə müştük və bəndin uzunluğunu artırırırlar.

Yumşaq və ahəngdar səsləndiyinə görə “İya” (inA) köklü və yazılışından kiçik tersiya aşağı səslənən klarnetə üstünlük verilir. Onun diapazonu kiçik oktavanın “re” səsinə üçüncü oktavanın “si” səsinə qədərdir.

Tembrə zəngin, registr müxtəlifliyi ilə seçilən klarnet xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında geniş istifadə olunur. Bundan əlavə solo



Qarmon



Qarmonda çalır Firuz Eyvazov.
Bakı şəhəri, 1998-ci il



Klarnet inA.

ifada da səslənir.

İlk dəfə klarnet və xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstəkar Ş.Kərimov “Konsert” yazmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, balabanda ifa tərzinin tə`siri altında klarnetdə milli ifaçılıq ən`ənəsi yaradılmışdır. Bu ən`ənəni Nadir Axundov, Bəhruz Zeynalov, Əşrəf Əşrəfzadə, Ələkbər Əsgərov, Şəmsi İmanov, Vəli Qədimov, Əliağa Əliyev, Adil Bayramov, Elşad Cəbbarov və b. inkişaf etdirmişlər.

Klarnetçi Əşrəf Əşrəfzadənin (1940-1973) yayılmış xalq təranələ-rindən, özünün bəstələdiyi və hind kinofilmlərində səslənən melodiyalardan ibarət “Komplekt” əsəri çox orijinal səslənirdi [13].

IV.3. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrləri

IV.3.1. Tarixi zəminlər

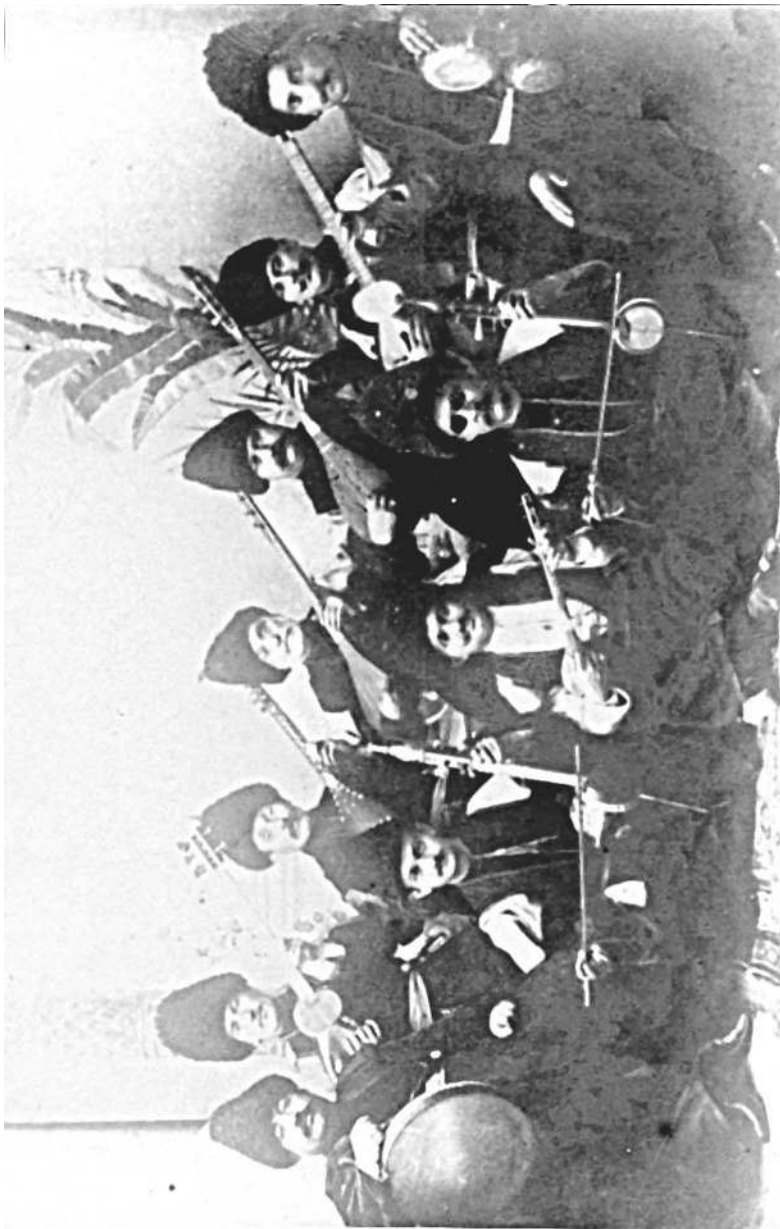
Müxtəlif orkestr və ansamblların yaradılması ilk növbədə Azər-baycan xalq çalğı alətlərinin zənginliyi ilə bağlıdır.

XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəli sızəndə ansambllarının inkişafı ilə səciyyələnilir. Çalğıçıların məharətinə və repertuarın genişliyinə baxmayaraq, bu ansambllar Azərbaycan musiqisinin melodik və ritmik zənginliyini, ayrı-ayrı xalq çalğı alətlərinin geniş imkanlarını, tembrini, səs müxtəlifliyini tələbkər dinləyicilərə çatdırı bilmirdi. Odur ki, böyük ifaçılıq imkanlarına malik olan orkestrin yaradılması tələb olunurdu. Sözsüz ki, çalğıçıların belə birliyinin təşkili ideyası birdən-birə yaranma-mışdır.

1897-ci ildə Azərbaycanda teatr sənətinin inkişafına böyük əmək sərף etmiş görkəmli yazıçı Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin (1870-1933) təşəbbüsü və rejissorluğu ilə Şuşada Azərbaycan ədəbiyyatının klassiki Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında ansamblın müşayiəti ilə “Məcnun Leylinin qəbri üstündə” musiqili səhnə tamaşaya qoyuldu. Daha sonra 1902-ci ildə Bakıda özbək klassiki Əlişir Nəvainin eyniadlı poeması əsasında “Fərhad və Şirin” səhnəsi göstərildi [14].

1901-1903-cü illərdə əvvəl Şuşada, daha sonra Bakıda “Şərq konsertləri” təşkil edildi. Bu konsertlərdə xanəndələr və ayrı-ayrı alətlərdə öz ifaçılığı ilə şöhrət qazanmış mahir usta çalğıçılar, aşiq dəstələri, 12 ifaçıdan ibarət xalq çalğı alətləri ansamblı və xor çıxış etmişdi. Bu cür konsertlərdən sonra müxtəlif cəmiyyətlər “musiqi gecələri” keçirməyə başladılar. Nəhayət, 1908-ci ilin əvvəlində Şərqdə ilk dəfə olaraq görkəmli bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov (1885-1948) “Leyli və Məcnun” operasını səhnəyə qoydu. Opera müşayiət edən sinfonik orkestrdə Azərbaycan xalqının ən populyar çalğı aləti - tar səsləndi.

XIX əsrin ikinci yarısında və XX əsrin əvvəllərində Bakının musiqi həyatına nəzər salsaq, görərik ki, bu dövr tək muğam və aşiq sənətinin tə-



Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı, XIX əsrin sonu.
Azərbaycan Tarixi Muzeyi.

rəqqisi ilə yox, həm də geniş şəkildə mütərəqqi rus və Avropa incəsənəti ilə tanışlıqla səciyyələnir [15]. Bu da yeni ifaçı birləşmələrinin formalaşmasına və Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülünə gətirib çıxardı.

1920-1921-ci illərdə Bakıda ilk “notsuz” şərq xalq çalğı alətləri orkestrləri yaradıldı [16]. Onların tərkibinə tar, kamança, balaban, nağara, qoşanağara və qaval daxil idi. Orkestrin repertuarı xalq mahnılarından, rəqslərdən, muğamlardan, rəng və təsniflərdən ibarət idi.

1925-ci ildə Əbilov adına klubun nəzdində azərbaycanlı qızlardan ibarət Şərq çalğı alətləri orkestri yaradıldı. Daha sonra belə orkestrlər Bakıda klublarda, habelə Balaxanı kəndində fəaliyyətə başladılar.

1921-ci il avqustun 21-də Azərbaycan Ali Musiqi Akademiyasının təşkil olunması haqqında Xalq Komissariatı Şurasının dekreti verildi. 1922-ci ildə Ü.Hacıbəyov ilk milli musiqi məktəbini təşkil edir. Burada başqa alətlərlə yanaşı tar, kamança və balaban üzrə təlim məşğələləri keçirilirdi. Sonralar, 1924-cü ildə həmin məktəb musiqi texnikumuna çevrildi. 1925-ci ildə Ü.Hacıbəyovun rəhbərliyi altında texnikum tələbələrinin iştirakı ilə “Arşın mal alan” komediyası səhnəyə qoyulanda, orkestr aləti kimi tar sinfonik orkestrin tərkibinə daxil edildi. 1926-cı ildə texnikum konservatoriya ilə birləşdirildi.

Konservatoriyanın Azərbaycan şöbəsinə xalq musiqi alətlərində çalmağ öyrədilirdi. Həmin ildə Ü.Hacıbəyov konservatoriyanın nəzdində 70 nəfərdən ibarət xor kollektivi təşkil edir [17].

Yuxarıda qeyd edilən bütün bu təşkilati tədbirlər nəzəri və təcrübi hazırlığa malik olan yeni ifaçılar kollektivinin meydana gəlməsinə zəmin yaratdı.

Bu illərdə Ü.Hacıbəyov tarın rekonstruksiyası və onda temperasiyalı kökün qurulması üzrə böyük iş aparır, tədricən Avropa musiqisinin notla ifasının mümkünliyünü nümayiş etdirir. Bu bəstəkarın Azərbaycan musiqisini təcrid etməyə çalışan və xalq çalğı alətlərində bərabər temperasiyanın olmadığını sübut etmək istəyən opponentlər üzərində qələbəsi idi [18].

1931-ci ilin axırlarında Azərbaycanın musiqi həyatında mühüm hadisə baş verir. İstə`dadlı Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin (1885-1937) təşəbbüsü ilə ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin əsası qoyuldu. Onun bədii rəhbəri və dirijoru Üzeyir Hacıbəyov, konsertmeysteri isə Səid Rüstəmov tə`yin olunur.

IV.3.2. Orkestr tərkibinin və repertuarının formalaşması

Orkestr tərkibinə “notsuz” orkestrdən sayca iki dəfə az (22 nəfər) və təcrübəsiz çalğıçılardan ibarət olmasına baxmayaraq, səslənməsinə görə heç də “notsuz” orkestrdən geri qalmırdı. İfaçılıq üsulları və orkestrləmə cəhətcə ondan üstün idi. “Notlu” orkestrin tərkibinə tar, kamança, balaban, qaval və nağara daxil idi. Orkestr 1932-ci ildən fəaliyyətə başladı.

Ü.Hacıbəyov, S.Rüstəmov və Q.Salahov ilk növbədə orkestr üçün Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərini, N.Xeyfets isə – rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərini işlədilər. Orkestrin partitura sxemi belə idi: birinci və ikinci balabanlar, qaval, nağara, birinci və ikinci kamançalar, birinci və ikinci tarlar.

1932-ci ilin sonunda Ü.Hacıbəyov orkestr üçün xüsusi “Çahargah” və “Şur” muğamları əsasında fantaziyalar yazır. Fortepianonun orkestrin təkibinə daxil edilməsi həmin əsərlərin ifası ilə bağlı idi. Bu alətin əsas vəzifəsi harmonik fon yaratmaqla bərabər bas registri təmin etmək idi. Əsərlərin özünəməxsusluğu Qərbi Avropa musiqisinin forma və ifadə vasitələrinin Azərbaycan musiqi folklorunun xüsusiyyətləri ilə uyğunlaşdırılmasındadır. Bəstəkar orkestrin ayrı-ayrı qruplarının tembrlərini qarşılaşdırmaqla xalq çalğı alətləri orkestrinin yeni şəkildə səslən-məsinə nail olmuşdur.

1933-cü ildə orkestrin tərkibi artıq 30 çalğıçıdan ibarət idi. Orkestrin repertuarı yeni əsərlərlə – M.Maqomayevin “Radio marşı”, S.Rüstəmovun “Bayatı-kürd” fantaziyası və s. zənginləşir. Orkestrin repertuarında Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin işlənməsi əvvəlki kimi böyük yer tuturdu: Q.Salahovun “Laçın”, “Qəşəngi”, Q.Hüseynli və Q. Salahovun “Yallı”, A.Gərayın “Yar gəldi”, S.Rüstəmovun “Kürd-Şahnaz” və s. Bu əsərlər üçün alətlərin ayrı-ayrı qrupları ilə melodiyanın təkrarlanması, sadə harmoniyaların istifadə edilməsi və polifoniyanın olmaması xasdır.

Bu illərdə orkestrin repertuarına rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərləri də daxil idi. Ən populyar əsərlər P.Çaykovskinin “Şelkunçik” baletindən “Güllər valsı”, A.Borodin “Orta Asiyada”, S.Küinin “Oriental”, M.Musorqskinin “Sərgidən rəsmlər”, F.Şubertin “Hərbi marş” və s. idi.

1937-ci ildə 40 nəfərdən ibarət orkestr konsert proqramı ilə Moskva və Leningrad (indiki Sankt-Peterburq) şəhərlərində çıxış edir. Müvəffəqiyyətlə keçən qastrol səfərindən sonra orkestrin repertuarı L.Knipper, İ.Dzerjinski, C.Verdi, İ.Ştraus, R.Vaqner və başqalarının əsərləri ilə zənginləşir.

Orkestrin artmış şöhrəti və onun ifaçılıq imkanları 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongunlüyündə Ü.Hacıbəyovun məşhur “Arşın mal alan” musiqili komediyasını onun müşayiəti ilə göstərmək mümkün olmuşdur. Əsərin partiturasını xalq çalğı alətləri orkestri üçün S.Rüstəmov işləyərək, onun təkibinə saz və tütək alətlərini daxil etmişdir.

Sonrakı illərdə orkestrin repertuarına “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah”, “Kürd Şahnaz” muğamları, Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu”, M.Maqomayevin “Nərgiz”, “Şah İsmayıl”, R.Qlierin “Şahsənəm”, P.Çaykovskinin “Qaratoxmaq qadın” operalarından parçalar, M.Qlinkanın “Vals-fantaziya”, S.Rüstəmovun “Sərhədçilər marşı” və s. əsərlər daxil edilmişdir.

İkinci dünya müharibəsinin ağır illərində orkestrin fəaliyyəti ictimaiyyətin diqqət mərkəzində idi. Orkestrdə ifa olunan əsərlər dinləyicilərdə

qələbəyə inam hissləri oyadırdı. Bunu həmin illərdə orkestrin repertuarına daxil edilən əsərlərdən Ü.Hacıbəyovun “Döyüşçülər marşı”, S.Rüstəmovun “Qəhrəmanı”, Ə.Abbasovun “Qızıl ordu”, C.Cahangirovun “416-cı diviziya”, A.Gərayın “Döyüş marşı” və sairədən görmək olar.

1942-ci ildə Ü.Hacıbəyovun “Cəngi” əsərinin ifası ilə orkestrin tərkibinə çox güclü və kəskin səslənməsi ilə fərqlənən zurna nəfəs aləti daxil edildi.

1946-cı ildə Ü.Hacıbəyovun “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarını (A.Rzayevanın köşürməsində) ifası zamanı orkestrdə onun bəm registrini təmin edən klarnet səsləndi.

Orkestrin yaradıcılıq inkişafı üçün onun 1949-cu ildə Moskvada xalq çalğı alətləri orkestrlərinin Ümumittifaq müsabiqəsində, həmin ilin oktyabr ayında Bakıda Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına baxış günlərində və 1956-cı ildə Azərbaycan bəstəkarlarının I qurultayında çıxışı böyük rol oynamışdır. Bu illərdə orkestrin repertuarı iri formalı əsərlər – F.Əmirov və A.Babayevin fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert”, S.Hacıbəyovun “Bolqar süitəsi”, S.Rüstəmovun “Azərbaycan süitəsi”, S.Ələsgərovun fortepiano və orkestr üçün “Fantaziya”, “Sözsüz mahnılar”, Z.Bağırovun “Rəqs süitəsi”, C.Cahangirovun “Misir lövhələri”, H.Xanməmmədovun “Simfoniyyə”, “Kolxoz süitəsi”, A.Bəbirovun “Konsertino”, R.Mirişlinin “Konsert” və s. ilə zənginləşmişdir. Eyni zamanda repertuarda lirik mahnılar da mühüm yer tuturdular (Ü.Hacıbəyovun “Qara gözlər”, S.Rüstəmovun “Sumqayıt”, “Sürəyya”, “Alagöz”, “Mən sülhə səs verirəm”, C.Cahangirovun “Bahar nəğməsi”, S.Ələsgərovun “Bahar”, Ə.Abbasovun “Ceyranım, gəl-gəl”, A.Gərayın “Yadigar”, “Gülzar” və s.).

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinin yaranması ilə orkestrin tərkibinə onun ifa imkanlarını genişləndirən yeni alətlər daxil edilir. Belə ki, fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert”in ifası ilə orkestrin tərkibinə üçüncü tar və ikinci sazlar əlavə edilir və beləliklə də mizrabla çalınan alətlər qrupu genişlənir. Orkestr üçün xüsusi yazılmış H.Xanməmmədovun “Simfoniyyə” əsəri ilə orkestrin tərkibinə bas, soprano balabanları və pikkolo (kiçik) tütək daxil edilir.

1959-cu ildə S.Ələsgərovun “Rəqs-tokkato” əsəri ilə orkestrin tərkibində incə və gözəl səsi ilə fərqlənən mizrablı alət - qanun səsləndi.

Moskvada keçirilən (1959-cu il) Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ictimaiyyəti ərəfəsində orkestrin tərkibinə zərb aləti – qoşanağara əlavə olundu və ayrıca sazlar qrupu yarandı. Ongünlükdə orkestr böyük müvəffəqiyyətlə çıxış etmişdir.

60-ci illərin əvvəllərində orkestr üçün S.Ələsgərov “Bahar təranələri” kantatasını, Z.Bağırov “Süita”, C.Cahangirov “Vətənim Azərbaycan” kantatasını, V.Adıgözəlov isə fortepiano və orkestr üçün “Konsert” yazdılar.

1965-ci ildə orkestrin tərkibində müəyyən dəyişikliklər aparılır: bəm registri təmin etmək məqsədilə mizrabla çalınan alətlər qrupuna özbək xalq

çalğı alətləri orkestrində istifadə olunan bas dütar, nəfəsli alətlər qrupuna isə – üçüncü və dördüncü balabanlar qrupu əlavə olunur.

Orkestrin repertuarında dünya musiqisi klassiklərinin əsərlərindən köçürmələr - E.Qriqin “Anitranın rəqsi”, C.Verдинin “Aida”, J.Bizenin “Karmen” operasından uvertura, A.Vivaldinin skripka ilə orkestr üçün “Konsert”i, F.Şopenin fortepiano ilə orkestr üçün “Konsert”i və s. böyük yer tutur.

Orkestrin repertuarında A.Novikovun, V.Zaxarovun, V.Muradelinin, S.Tulikovun, V.Solovyov-Sedoyun və b. əsərləri, eləcə də xarici ölkələrin musiqisi zəngin təqdim olunmuşdur.

1967-ci ildə S.Rüstəmovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün birinci “Konsert”i respublikada böyük hadisəyə çevrildi, orkestrin nüfuzunu daha da artırdı. 1967-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri Moskvada “Azərbaycan günləri” həftəsinə böyük ustalıqla çıxış edir.

Sonralar orkestrin repertuarına S.Rüstəmovun “Azərbaycan” kantatası, A.Məlikovun, R.Mustafayevin süitaları, N.Məmmədovun “Naxçıvan xatirələri” simfoniyyəti, “Səadət şəfqəti” süitasi, R.Mirişlinin “Naxçıvan musiqi lövhələri”, Ş.Kərimovun “Azərbaycan” və Ə.Cavanşirovun “Azərbaycan - vətənim mənim” uverturaları, D.Dadaşovun “Lirik rəqsi”, S.Ələsgərovun tar ilə orkestr üçün üç konserti, H.Xanməmmədovun, R.Mirişlinin, D.Dadaşovun süitaları, C.Cahangirovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert”i, S.Ələsgərovun kamança ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Skertso”su və saz, müğənni ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Aşıq-sayağı” süitasi, O.Kazımovun “Rapsodiya”sı, X.Cəfərovun “Rəqs süita”sı, S.Ələsgərovun müvafiq olaraq tar, qanun, kamança, balaban ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Daimi hərəkət”, “Poema”, “Tarantella”, “Xəyalə dalarkən” pyesi daxil olur.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuar siyahısını göz-dən keçirsək, orada mühüm yeri əsasını müxtəlif muğam formaları təşkil edən əsərlərin tutmasını görürük.

Elə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış ilk əsərlərdə bu və ya digər muğamlar, onların intonasiya və hissələri (rənglər, dəramədlər və s.) sərbəst istifadə olunmuşdur. Bu cəhətdən Səid Rüstəmovun “Bayatı-kürd” fantaziyası daha səciyyəvidir. Müəllif eyniadlı muğamı xalq çalğı alətləri orkestri üçün yaradıcılıqla işləmiş və əsas yeri muğam improvizasiyalarına vermişdir. Fantaziyanın hər üç hissəsi kəskin təzadlıqlı ilə seçilir. Əsərin intonasiya yekdilliyi hər bir hissənin başlıgıncında improvizasiyanın təsnifə və ya rəngə keçməsi ilə təmin edilir.

Fantaziyanın birinci hissəsinin əvvəlində dəmsəz saxlayan ikinci balabanın ifa olunan ardıcıl fonu əsasında birinci balaban improvizə şəklində solo çalır, ikinci hissədə isə fortepianonun sakit müşayiəti fonunda “Bayatı-kürd” təsnifinin lirik mövzusu səslənir. Əsas melodiyanı aparan nəfəs alətləri qrupundan - balabanların, simli-mizrablı alətlərdən – tarların,

kamanlı alətlərdən - kamançaların səsleşməsi çox maraqlıdır. Üçüncü hissə yenə də improvizə şəklində tarın solo çıxışı ilə bitir.

Fantaziyanın ikinci hissəsi eyni üslub yolunu saxlayır, lakin birinci hissə ilə təzadlıq təşkil edir. Bəstəkar ona rondo şəklində rəqs-oyun səciyyəsi verir. Başlanğıcda refren və kuplet tar və kamançalar, sonra refreni balabanlar, kupleti isə əvvəlcə – tarlar, sonra kamançalar aparır. Bu hissə birinci qrup kamançalar tərəfindən improvizə şəklində “Bayatı-əcəm”lə tamamlanır.

Fantaziyanın üçüncü hissəsi zərif və dürüst ritmik quruluşu ilə seçilir. Orkestr fakturası parlaqdır. Ayırı-ayrı alətlər qrupunun ifadəli solosu maraqlıdır.

Üzeyir Hacıbəyovun “Çahargah” və “Şur” muğamları əsasında bəstələdiyi iki fantaziya onların ritmik intonasiyaları və lad-məqam əsasları bacarıqla istifadə olunmuşdur.

“Birinci fantaziya” dördhissəli formada yazılmışdır. Birinci hissə təntənəli-mərdlik ruhdadır. Burada əsas mövzunu fortepiano partiyasını ayırı-ayrı alətlər qrupunun akkord müşayiəti və ya təkrarı fonunda fortepiano aparır. İkinci hissə rəngə yaxın lirik-rəqs səpgidədir. Əsas melodiyayı aparan balaban, kamança, tar və fortepiano alətlər qrupunun səsleşməsi maraqlıdır. Üçüncü və dördüncü hissələrin əsas mövzuları müvafiq olaraq ağır və iti “Qaytağı”dır. Sonuncu hissədə üçüncü hissənin musiqi materialının bir qədər dəyişmiş şəkildə təkrarlanması izlənilir. Fantaziyanın son hissəsi temp, ölçü və ritminə görə daha təzadlıdır.

“İkinci fantaziya” ikihissəli şəkildə yazılmışdır. O marşabənzərliyi və rəqsvariliyi ilə seçilir. Orkestr fakturası çox zəngindir. Ayırı-ayrı alətlərin solo çalğısı bir-birilərinə qarşı özünəməxsus şəkildə qoyulmuşdur.

Fantaziyaların hər ikisində homofon-harmonik tərz polifoniklə uyğunlaşır. Ayırı-ayrı orkestr qruplarının tembləri böyük ustalıqla qarşılaşdırılır.

M.Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində” rapsodiyası üç sərbəst hissədən ibarətdir. Birinci hissə marşabənzərliyi və dəqiq metroritmik quruluşu ilə seçilən “Kəsmə şikəstə” zərbi-muğamından istifadə olunmuşdur. Onun melodiyası fasiləsiz yüksələn seksensiya ifadəsi ilə əlaqədardır. İkinci hissənin lad-məqam əsası lirik xarakteri ilə seçilən “Şüştər” muğamı təşkil edir. Burada orkestr alət qruplarının səsleşməsi özünəməxsus şəkildədir. Üçüncü hissə – rəng (“Şüştər”) rəqsliyi və aydın ritmik quruluşu ilə seçilir.

F.Əmirov və A.Babayevin fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Konsert”ində xalq çalğı alətlərinin səs gözəlliyi, özünəməxsusluğu, musiqi dilinin zənginliyi, texniki və dinamik imkanları hərtərəfli verilmişdir. Bəstəkarların fərdi cəhətlərinə, tərzlərinə və bədii təfəkkürləri ilə bağlı əsərin harmonik dilində maraqlı cəhətlər vardır. Konsertin lad-intonasiya əsası da diqqətəlayiqdir. Birinci hissədə orkestr fonunda fortepiano ilə solo çalınan təntənəlişən melodiya şur və segahın lad-məqamları ilə zənginləş-

mişdir. İkinci hissədə lad əsasını “Hümayun”, “Şur”, “Segah” muğamları təşkil edən lirik xalq mahnısının melodik gözəlliyi və intonasiyası, habelə orkestrin rəngarəngliyinin harmonik və polifonik dili əks olunmuşdur. Gümrahlırək səciyyəli üçüncü hissə harmonik dilin zənginliyi, solist partiyasının gətirdikə artması, orkestr səslənməsinin parlaqlığı, dəqiq ritmi ilə seçilir. Burada “Şur”, “Segah” muğamlarının lad əsası ilə yanaşı, Azərbaycan xalq mahnılarına xas olan melodik dönmələr də aydın nəzərə çarpır.

Əşrəf Abbasov “Kürdü” əsərində rast lad-məqamına istinad etmişdir. Əsərin sekvensiyalar sayəsində alınmış melodik şəkli kiçik diapazonu ilə seçilir. Rəqsliyi ilə səciyyələnən epizodlar aşiq intonasiyalarını özündə cəmləşdirmişdir.

Cahangir Cahangirovun xor və orkestr üçün “Çahargah”ı improvizə – rəqitativ tərzilə seçilir. Birinci bölmədə orkestr fonunda “Çahargah” mayesində xora həvalə edilən əsas melodiya səslənir, ikinci bölmədə isə solist tərəfindən improvizə şəklində “Mənsuriyyə” üstündə (bir oktava yuxarı köçürülmüş “Çahargah”ın mayesi) solo ifa edilir. Bəstəkar qeyd olunan muğamın lad elementindən və onun şöbələrindən (“Bərdəşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Muxalif”, “Mayeyi-Çahargah”, “Mənsuriyyə”, “Muxalif”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə Nigar”, “Mayeyi-Çahargah”) geniş istifadə etmişdir. Orkestr fakturası dinamikliyi və xalq musiqisinə xas olan özünəməxsus lad-intonasiya dönmələri ilə seçilir.

Hacı Xanməmmədovun “Kolxoz süitəsi” melodiyasına şur lad elementləri, “Çahargah” muğamın “Şikəsteyi-fars” şöbəsi, “Aman ovçu” xalq mahnısı və “Ləzginka” rəqsi daxil edilmişdir. Süitanın bütün hissələri ahəngdarlığı, sadə və aydın harmonikləşdirmə, dəqiq metroritmik quruluşu ilə seçilir. Onlar əsərə şənlik ruhunu verən rəqs ritmləri ilə zəngindir.

Süleyman Ələsgərov tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Konsert”lərində muğam-improvizasiya melodiyalarını dəqiq ritmik müşayiətlə uyğunlaşdıraraq alətlərin texniki və dinamik imkanlarından çox bacarıqla istifadə etmişdir.

S.Ələsgərovun “Sözsüz mahnılar” silsiləsi özünün səmimiyyəti, ehtirası, melodik və ritmik zənginliyi ilə fərqlənirlər. Müəllif Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan səciyyəvi lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə, vəzn-ritmik zənginliyə istinad edir, harmonik üslubu polifoniklə bacarıqla uyğunlaşdırır. “Sözsüz mahnılar”da nəinki bir ladın intonasiyaları (№2 – cahargah, №5 – bayatı-kürd, №7-şüştər), habelə özünəməxsus lad modulyasiyaları (№1 – cahargah, segah, №3 – şüştər, bayatı-şiraz, şur, №6 – şüştər, bayatı-şiraz, şur, şüştər) da səslənir. Onlarda ayrı-ayrılıqda şur ladının intonasiya elementləri də istifadə olunmuşdur.

S.Ələsgərovun qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Poema”, saz və orkestr üçün “Aşıqvari” əsərləri məzmun, forma, ritmik quruluşlarına görə çox maraqlıdır. Onlarda şüştər və mahur ladlarının intonasiyaları məharətlə istifadə edilmişdir.

Adil Gərayın yadda qalan “Bağça-kürd” pyesi musiqi dilinin rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Əsərdə özünəməxsus dönmələr bayatı-şiraz ladinin səciyyəvi intonasiyaları ilə zənginləşdirilmişdir. Melodiyanın quruluşunda çoxlu təkrarlanmalar, yuxarı və aşağı istiqamətli sekvensiyalardan istifadə olunmuşdur.

A.Gərayın “Gülüstan” əsəri dinləyicini rəqs səhnələri ilə valeh edir. Orkestr dili əlvan tembr bəzəklərinə malikdir. Melodiyada çoxsaylı təkrarlanma, yuxarı və aşağı istiqamətli sekvensiyalar istifadə olunur. Musiqidə “Bayatı-Şiraz” muğamının lad dönmələri, dəqiq ritmi xüsusi olaraq nəzərə çatdırılır.

Şəmsi Kərimovun “Azərbaycan üvertüraları”nın marşsayağı ritmində əsas mövzu tarlara, kamançalara və balabanlara həvalə olunur. Bəstəkar eyni mövzunu müxtəlif cür dəyişdirərək, onu harmonik şəkildə çahargah ladinin elementləri ilə zənginləşdirir.

Dadaş Dadaşovun “Lirik rəqs”inin əsasını dəqiq vəzn-ritmik quruluşa və lirik melodiya malik olan rəqs tipli instrumental pyes təşkil edir. O başlanğıc melodiya özəyin dönə-dönə təkrarlanması və sekvent ifası ilə seçilir. Melodiya bayatı-şiraz və hümayun ladlarının intonasiyaları ilə zənginləşmişdir.

Muğamların lad-intonasiya xüsusiyyətləri bəstəkarların orkestr üçün yazılmış vokal əsərlərində də izlənilir. Onlarda melodiyanın rəngarəngliyi və poetik mətnin özünəməxsusluğu çox vaxt aydın duyulur. Qəmbər Hüseynlinin “İlk məhəbbət” mahnısında şur ladinin intonasiyası məharətlə istifadə olunmuşdur.

Yuxarıda Azərbaycan klassik muğamlarının müxtəlif elementlərini çox yaxşı əks etdirən əsərlərin az bir hissəsi baxılmışdır. Lakin göstərilən nümunələr kifayət qədər dolğun şəkildə lad əsasını xalq musiqisinin müxtəlif növləri təşkil edən əsərlərin spesifik xüsusiyyətlərini əks etdirir.

Şübhəsiz, ənənəvi muğam formaları Azərbaycan bəstəkarlarına orkestr üçün irihəcmli əsərləri (fantaziya, kantata, konsert və simfoniyyetləri) yazmağa imkan yaratmışdır. Onlar muğam janrının inkişafı üçün çoxlu yenilik və qiymətli cəhətlər gətirmişlər. Muğam janrları isə öz növbəsində bəstəkarların ideya düşüncələrinin bədii təcəssümü üçün vacib bir vasitə rolunu oynamışdır.

Orkestrin repertuarına daxil olan əsərlərdə muğamın ənənəvi növlərinin istifadəsi, əlbəttə, Azərbaycan peşəkar musiqisinin geniş yayılmasında böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

1974-cü ildə xalq çalğı alətləri orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifəsinə Nəriman Əzimov təyin olundu. Onun təşəbbüsü ilə orkestrin tərkibinə qədim alətlərdən və Azərbaycanda vaxtilə geniş yayılmış ud, eksperiment məqsədilə isə qoboy, fleyta və kontrabas daxil edilmişdir.

Hazırda orkestrin partitura sxeminə aşağıdakı musiqi alətləri daxildir: nəfəs - balabanlar (I, II, III, IV), tütək, zurna, klarnet, qoboy, fleyta;

zərb - qaval, nağara, qoşanağara; kamanlı - kamança, kontrabas; mizrablı - tar (I, II, III), saz (I, II), qanun, bas tarı (dütar-bas), ud; fortepiano (cədvəl 13).

Zərb qrupuna başqa alətləri daxil edərkən bu qrupun iki yarımqrupa, müvafiq olaraq dörd və altı not sətirlərində qeyd edilmiş idiofon və membranofonlara (cədvəl 14) bölünməsi məsləhət görülmüşdür [19]. Partitura sxemində (cədvəl 15) zərb qrupunun yerləşdirmə qaydası aşağıdakı kimi də təklif olunmuşdur [20].

Orkestrin tərkibinə daxil olan Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin səs-düzümü böyük oktavanın “do” səsindən üçüncü oktavanın “fa” səsinə qədər həcmdədir. Orkestrin tərkibində çıxış edən ifaçıların ümumi sayı 56 nəfərə qədərdir, o cümlədən: I balabanda – 1, II balabanda – 1, III balabanda – 1, IV balabanda – 1 (hər partiyayı iki balabançı da ifa edə bilər), qavaldə – 1, nağarada – 1, qoşanağarada – 1, I kamançada – 10, II kamançada – 8, qanunda – 2, I sazda – 2, II sazda – 2, I tarda – 12, II tarda – 6, III tarda – 6, fortepianoda – 1 ifaçı.

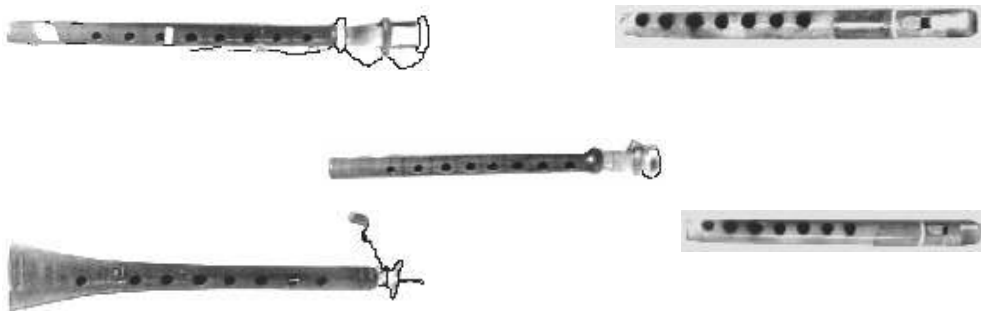
Alətlərin göstərilən sayından belə nəticəyə gəlmək olur ki, tarlar qrupunda I, II, III tarlar arasında 2:1:1 nisbətində riayət olunur. Kamançalar qrupunda I və II kamançaların sayı 5:4 nisbətindədir. Saz və balabanlar qrupunda alətlərin sayı bərabərdir. Buradan görsənir ki, orkestrdə alətlərin paylanması qeyri-bərabərdir. Bu da alət qruplarının səslərinin gücü və onların orkestr ifasındakı rolu ilə izah edilir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri bir çox istedadlı musiqiçi yetişdirmişdir. Bu kollektiv mütəmadi olaraq respublikanın görkəmli müğənnilərini müşayiət edir, Azərbaycan və başqa xalqların musiqisinin təbliğatçısına çevrilmişdir. Orkestrə Respublikanın Əməkdar kollektivi adı verilmişdir. Orkestrin inkişafında Azərbaycan xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor Səid Rüstəmovun (1907-1983) böyük rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Hazırda orkestr onun adını layiqincə daşıyır.

Müxtəlif illərdə orkestrə Qılman Salahov (1906-1974), Süleyman Ələsgərov (1924-2000), Hacı Xanməmmədov və Rəşid Əfəndiyev (1916-1973) dirijorluq edərək, orkestrin yüksək ifaçılıq məharətinə nail olmuşlar.

Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Şirkətinin Səid Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestri bu gün də Respublikamızın ən məşhur bədii kollektivlərindən sayılır.

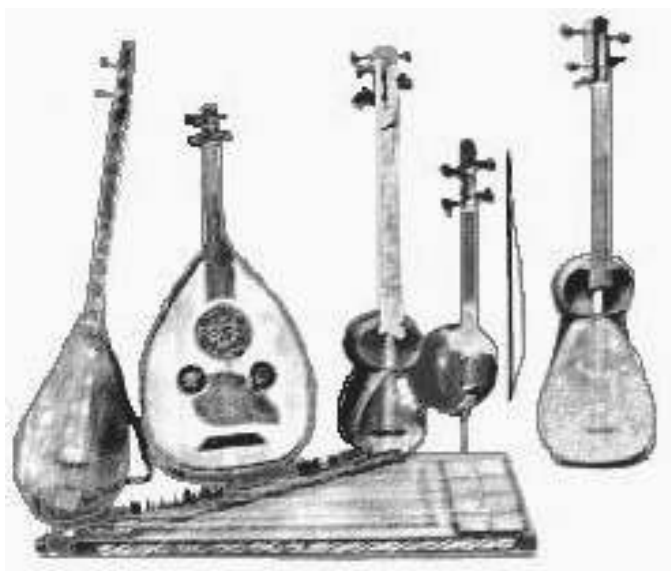
Artıq yarım əsrdən çoxdur ki, respublikanın baş orkestrinin yarıdıcılıq yolu mətbuatın diqqət mərkəzindədir. E.Abbasova və K.Qasımov, S.Ələsgərov və S.Abdullayeva, D.Dadaşov, K.Kərimov, O.Quliyev, Ə.Rəhmətov və başqalarının əsərlərində [21] xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarı, tarixi, orkestrləmənin melodik məsələləri, ifaçılıq xüsusiyyətləri və respublikanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu şərh edilmişdir. Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərin partituraları nəşr olunmuşdur. Onların arasında Ü.Hacıbəyovun birinci və ikinci “Fantaziya”sı, F.Əmirov



a



b



Orkestrin tərkibinə daxil olan xalq çalğı alətləri qrupu:
a – nəfəs, b – zərb, c – simli.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin partitura sxemi

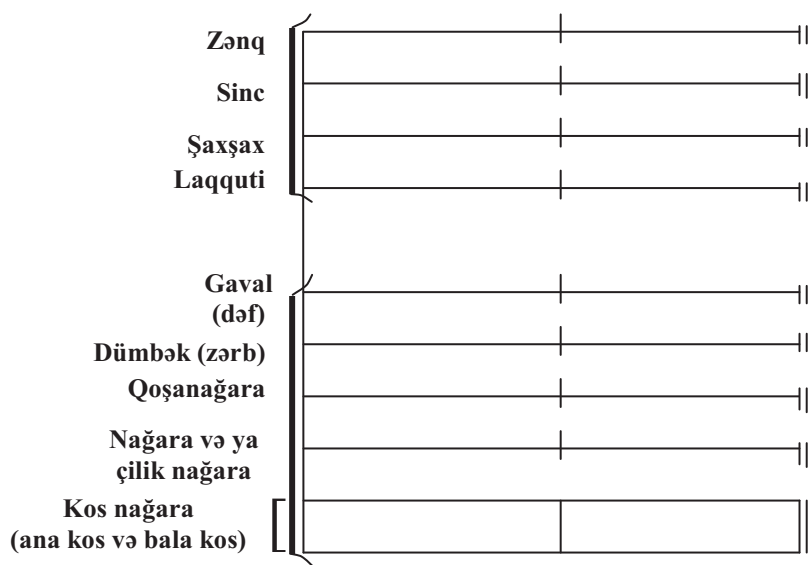
The diagram illustrates the musical score for the Azerbaijani folk instrument orchestra. It consists of multiple staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed on the left side of the staves are:

- Klarnet (Clarinet)
- Tütək (Tutek)
- Zurna (Zurna)
- Ney (Ney)
- I (I)
- II (II)
- Balaban (Balaban)
- III (III)
- IV (IV)
- Qaval (dəf) (Qaval (dəf))
- Qoşanağara (Qoşanağara)
- Dümbək (zərb) (Dümbək (zərb))
- I (I)
- Kamança (Kamança)
- II (II)
- Qanun (Qanun)
- Ud (Ud)
- Saz (Saz)
- I (I)
- Tar II (Tar II)
- III (III)
- F-no (F-no)

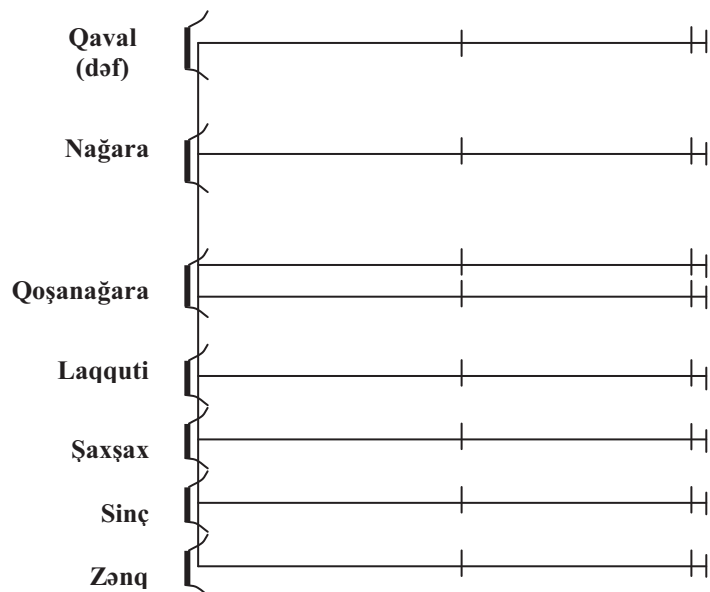
Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The staves are arranged in a vertical column, with the instruments listed on the left and the corresponding musical notation on the right.

Partitura sxemində zərb qrupunun yerləşməsi

Cədvəl 14



Cədvəl 15





Çıxış edir Azərbaycan Dövlət Teleradio Şirkətinin Səid Rüstəmov adına
xalq çalğı alətləri orkestri.
Dirijor Faiq Sadıqovdur, 1990-cı il.

və A.Babayevin fortepiano və orkestr üçün “Konsert”i, S.Hacıbəyovun “Bolqar süitəsi”, C.Cahangirovun “Misir lövhələri”, S.Ələsgərovun “Sözsüz mahnılar”ı vardır.

Azərbaycan Dövlət Teleradio şirkətinin xalq çalğı alətləri orkestri ilə yanaşı Azərbaycan Dövlət Musiqi Kollecinin nəzdində bəstəkar Adil Gərayın (1919-1973) yaratdığı orkestr də fəaliyyət göstərir.

1966-cı ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası tələbələrinin qüvvəsi və Respublikanın xalq artisti, bəstəkar Süleyman Ələsgərovun rəhbərliyi ilə ifaçılıq ustalığının artırılması üçün gözəl məktəb olan orkestr yaradılmışdır.

1999-cu ilin axırlarında yeni musiqi kollektivi – Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestri yaradılmışdır. Onun bədii rəhbəri və baş dirijoru Ağaverdi Paşayevdir. Orkestrin tərkibinə 1 klarnet, 4 balaban (lazım olduqda balabançılar tütək və zurna alətlərindən də istifadə edirlər), 1 fleyta, 1 pikolo-fleyta, 1 qoboy, 1 nağara, 1 qoşanağara, 1 dümbək (zərb), 1 litavra, 14 kamança (I kamançalar – 8, II kamançalar - 6), 3 qanun, 1 ud, 20 tar (I tarlar – 10, II tarlar – 6, III tarlar - 4), 2 saz, 1 fortepiano daxil edilmişdir. Onun Azərbaycanda və İran İslam Respublikasında çıxışları böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

IV.3.3. Orkestr üçün orkestrləmənin və partituranın oxunuşunun əsasları

Məlum olduğu kimi, orkestrləşmə – müxtəlif texniki və ifadə imkanlarına malik olan orkestr alətlərinin arasında musiqi əsəri səslərinin paylanması prosesidir. Orkestrləşmədə əsas tələb - əsərin və musiqi təfəkkürünün tam açılmasıdır.

Partiturada hər bir musiqi əsəri üfövi və şaquli (bir-birinin altında) istiqamətlərdə ardıcıl surətdə yazılmış notlarla işarə edilir. Buna uyğun olaraq orkestrləşmə prosesini aralarında sıx əlaqə olan üfövi və şaquli prinsiplərə ayırmaq olar.

Üfövi orkestrləmənin prinsipi tələb edir ki, musiqi əsərinin hər bir səsi onun ifadə tərzinə uyğun gələn tembrdə, registrdə və dinamiklikdə səslənsin və onlara aid bütün dəyişikliklər sezuraarası hissələrdə və ya sezura-dan sonra aparılmalıdır.

Orkestrləmənin şaquli prinsipi isə buna əsaslanır ki, əsərin eyni vaxtda ifa olunan bütün səslər bir-birinin səsinə batırmazlar.

Orkestrləşmə prosesi bir neçə mərhələdən ibarətdir. Əsərlə ilk tanışlıq onun fortepianoda səsləndirilməsi ilə başlanır. Bu vaxt əsər haqqında ümumi təsəvvür yaranır, onun quruluşu, dramaturgiyası, tərz, məzmununun əsas xüsusiyyətləri aşkarlanır. Bunlar əsasında gələcək işin ümumi planı tutulur.

Sonrakı mərhələ partituranın bütün cəhətlərinin hərtərəfli öyrənilməsindən ibarətdir. İlk növbədə orkestrin tərkibi müəyyənləşdirilir. Bu məsələ, eləcə də orkestrləmə musiqi əsərinin üslubu və onun xüsusiyyəti ilə sıx əlaqədərdir.

Hər hansı əsərin orkestrləməsi üçün $4\frac{1}{2}$ oktava həcmində xromatik səsdüzümünü təmin edən musiqi alətləri tələb olunur. Bundan başqa lazımi miqdarda olan alətlər melodiyanın tam səslənməsini və registrin bütün hissələrində, yəni böyük oktava – ikinci oktava diapazonu daxilində akkompanement yaratmalıdır. Bunun üçün hər oktavada iki və ya üç alət iştirak etməlidir.

Orkestrin tərkibini müəyyən etdikdən sonra əsərin ifadə vasitələrinin təhlilinə keçilməlidir, yəni əsərin forması, harmoniyası, melodik quruluşu, tempi, vəzni-ritmi, dinamikliyi və s. öyrənilir. Bu cür təhlilin nəticəsində musiqi əsərlərində bədii surət və ifadə vasitələri arasında qarşılıqlı əlaqə yaranır.

Əsərlə tanış olan zaman onun quruluşunu da təyin etmək lazımdır. Əsərin formasını təhlil etdikdə, ilk növbədə onun hansı hissələrdən ibarət olması və onların xüsusiyyətləri araşdırılır. Əsərin quruluşunu müəyyən edərkən onun melodik xətti təhlil olunur. Bu da öz növbəsində əsərlə daha dərindən tanış olmaq üçün imkan yaradır.

Orkestrləmə prosesində orkestrin imkanlarından daha yaxşı istifadə etmək üçün musiqi əsərinin fakturası, yəni onun quruluşu və səciyyəvi xüsusiyyətləri hərtərəfli təhlil olunmalıdır.

Polifonik quruluşlu (hər bir səs sərbəst əhəmiyyət və məzmun daşıyır) əsəri orkestrləmədə əsas tonallıq orkestr üçün əlverişlidirsə, musiqi ifadəsinə heç bir dəyişiklik və ya əlavələrin daxil edilməsinə ehtiyac yoxdur. Ancaq elə alətlər seçmək lazımdır ki, hər bir səsin yerləşdiyi registrlərdə onlar daha da yaxşı səslənsinlər. Bundan əlavə, hər bir partiya düzgün transpozisiya edilməlidir.

Homofon – harmonik üslubda (bir səs xüsusi əhəmiyyətə malikdir) yazılmış musiqi əsərlərini orkestrləmədə orkestrdə bütün registrlərdə melodiyanı ifa edən alətlərdən başqa harmoniyanı təmin edən səs qrupu tələb olunur. Bu müşayiət, bas nəzərə alınmasa, demək olar ki, həmişə kiçik oktavada və birinci oktavanın aşağı hissəsində yerləşir və orta registrlı alətlər ilə (sayca üçdən az olmamalıdır) ifa olunur.

Qarışıq quruluşlu (yuxarıda qeyd edilən üslubların birləşməsi) əsərlərdə, əsas melodiya və harmoniyadan başqa, sərbəst əhəmiyyətə malik olan səs və ya səsaltılar iştirak etməlidir.

Orkestrləmə prosesi zamanı çalışmaq lazımdır ki, melodik xətt izlənilsin və əsər boyu kəsilməsin. Polifonik vasitələrdən istifadə etdikdə musiqi zənginləşir, daha da dolğunlaşır. İmitasiya və ya səsaltı polifoniyanın işlənməsi bədii surətlərin əsas cəhətlərinin müəyyənləşməsi üçün imkan yaradır.

Sonra partituranın takta uyğun olaraq bir-birinin altında yerləşən orkestr partiyaları (səsləri) kompleksinin tərtibinə başlayırlar.

Əvvəl orkestrləmənin eskizi tərtib olunur. İki-üç sətirdən ibarət olan bu eskizdə səslər öz həqiqi səslənmələrinə uyğun yazılır. Eskizdə elementlərin sayı və ifadə imkanları (oktava ikiləşmələri və harmonik səsaltıları nəzərə almaqla) aydın görünməlidir. Ştrixlərin müəyyən edilməsi simli alətlər üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir. Onların seçilib tətbiq edilməsi əsərin xarakterindən, musiqi parçalarının səciyyəsiindən, tempindən və nüansından asılıdır.

Dinamik usullar əsərin bədii məzmununu açmaq üçün ifadə vasitələrindən biri olduğunu nəzərə alaraq, partiturada onların bütün dəyişmələri qeyd edilməlidir.

Partituranın öyrənilməsi, musiqinin ayrı-ayrı hissələrinin və əsərin bütövlükdə duyulması və qavranılması nəticəsində əsərin xarakterinə müvafiq temp haqqında tədricən təsəvvür yaranır.

Partituranın üfüqi təhlili əsərin melodik, məqam-harmonik və dinamik inkişafını izləməyə imkan yaradır. Partituranın şaquli təhlilində isə alətlərin və ya alət qruplarının rolu müəyyənləşir. Əsərin melodik və polifonik xüsusiyyətlərinin təhlilindən sonra onun harmonik əsası aydınlaşdırılır.

Orkestr səslənməsinin əsasını melodiya, harmonik pedal, harmonik fiqurasiya, kontrapunkt və bas təşkil edir. Bu tərkib elementləri orkestrin fakturasının funksiyaları hesab olunur. Adətən orkestrləmə prosesində orkestr fakturasının 3-4 funksiyası istifadə olunur. Bir qayda olaraq, melodi - ya - balabanlara, kamançalara, sazlara və tarlara, harmonik pedal – balabanlara, harmonik fiqurasiya – balabanlara, birinci və ikinci tarlara, fortepiano-ya, kontrapunkt – ikinci kamançalara və ikinci tarlara, bas – üçüncü tarlara və fortepiano-ya havələ olunur.

Solist üçün müşayiətin orkestrləməsi zamanı orkestr ilə onun səsinə batırmamaq üçün solistin tembr cəhətcə və nüansla ayrılması, müşayiət alətlərinin solistə nisbətən kontrast çalğı usulları və s. vasitələrdən istifadə olunur.

Simfonik partituranın xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürmədə əsərin fakturasını imkan daxilində olduğu kimi saxlamaq vacibdir. Bu vaxt simfonik orkestri tembrinə uyğun xalq çalğı alətlərinin tembrlərinin seçilməsi və əsərin müxtəlif hissələri arasındakı kontrastlıq nisbətinin saxlanılması böyük əhəmiyyətə malikdir.

Partituranın oxunuşu – onun təhlili və fortepianoda ifa edilməsi deməkdir. Təhlil zamanı əsərin məzmunu, forması, harmonik quruluşu, tonallıq planı, tempi, vəznə və habelə partiturada qeyd olunan musiqi terminləri ilə tanış olurlar. Sonra alət qruplarının səsləşməsi – əsərin melodiya və harmoniyasının bir qrupdan o birinə ötürülməsi aydınlaşdırılır.

Əsərin fakturasının, yə'ni hansı formada yazılmasının müəyyənləşdirilməsi böyük əhəmiyyətə malikdir. Faktura və harmonik funksiyanın dəyişdirilməsi məsləhət görülmür, çünki onlar partiturada mühüm yer tuturlar.

Partituranın oxunuşu zamanı melodiya və bas səslərinin dəyişdirilməsi məsləhət görülmür, belə ki, bu əsərin məzmununun təhrif edilməsi və harmoniyanın pozulması ilə nəticələnmə bilər. Harmonik səslərinin kökünün və fiqurasiya formalarının dəyişdirilməsi mümkündür. Kontrapunktu ixtisara salmaq və dəyişdirmək arzu olunmur.

Orkestr funksiyalarının təhlilindən sonra əməli işə başlamaq lazımdır. Bununla bərabər ifa mürəkkəbliyi dərəcəsindən asılı olaraq orkestrləmənin bütün təfəsilatlarından istifadə edilməsi heç də məcburi deyil. Nəzərə almaq lazımdır ki, hər bir partiyanın altında nüansların yazılması vacibdir. Bu da fortepianoda əsərin ifa edilməsini asanlaşdırır.

V. | AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ EYNİTIPLİ NÖVLƏRİ SIRASINDA

İnsanın musiqi təfəkkürünün təkamülünün öyrənilməsində çalğı alətlərinin quruluşu, sayı, onların tətbiqi ilkin mühüm şərtlərdəndir. Çalğı alətləri xalqların sosial-məişət həyat tərzinin və millətlərarası əlaqələrin vacib göstəricisidir.

Xalq çalğı alətləri üzrə Şərq ölkələri ədəbiyyatının icmalı göstərir ki, müsəlman dünyası xalqlarının yaşadığı arealda yayılmış eynitipli oxşar çalğı alətlərinin müqayisəli tədqiqi müasir musiqişünaslıqda ən az işlənmiş məsələlərdəndir. Təbii ki, çalğı alətlərinin müqayisəli öyrənilməsi ölkənin ümumi tarixi və xalqın mədəniyyəti sahəsində bilgilərə malik olmağı tələb edir.

Müxtəlif ölkələrin oxşar çalğı alətlərinin müqayisəsi nəinki bu ölkələrdə məskunlaşmış xalqlar arasında tarixi-musiqi əlaqələrin xüsusiyyətlərini, həm də alətlərin yaranması və yayılması yollarını aydınlaşdırmağa imkan verən başlanğıc hədudlarını və bununla da avtoxton və ya alloxton alətləri müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Belə məsələnin qoyuluşu, ilk növbədə, eynitipli çalğı alətlərinin konstruktiv-morfoloji təsvirinin, adlarının linqvistik təhlilinin aparılması və işlədilmə xüsusiyyətlərinin öyrənilməsini tələb edir.

Ön, Yaxın və Orta Şərqdə istifadə olunan çalğı alətlərinin adları ilə ilkin tanışlıq göstərir ki, demək olar ki, bütün Azərbaycan xalq çalğı alətləri eyni ad altında qeyd olunan regionun ölkələrində də yayılmışdır. Xarici görünüş və quruluş xüsusiyyətləri haqqında daha ətraflı məlumat topladıqda, əmin olmaq olur ki, eynitipli çalğı alətlərinin yayılma arealı adlarına görə müəyyən olunmuş ilkin ərazidən daha çox sahəni əhatə edir.

K.A.Vertkovun [1] qeyd etdiyi kimi, “millətlərarası alətlər” tamamilə eyni ola və ya bir qədər fərqlənə bilərlər, lakin bütün hallarda tipik üslub əlamətlərini qoruyub saxlayırlar ki, bunlara da erqoloji xüsusiyyətlər, ifadəlilik və musiqi-ifadə vasitələri aiddir.

Atlas, ensiklopediya, monoqrafiya, dissertasiya və məqalələrdə [2] verilmiş faktiki materiallar və fotoşəkillər, eləcə də müəllifin əvvəldən tərtib olunmuş proqram⁴⁸ üzrə respublikanın müxtəlif bölgələrində apardığı tədqiqatlar əsasında üslub əlamətlərinin müqayisəsi nəinki Azərbaycanda sıradan çıxmış, lakin başqa ərazilərdə indi də işlədilən alətləri təsvir etmək mümkün

olmuşdur, həm də bu və ya digər çalğı alətinin yaranma mənbəyi - “ocağı” haqda müəyyən mülahizələr söyləməyə imkan vermişdir.

Simli, nəfəs, dərilili və özüsəslənən qruplar üzrə eynitipli alətlərin müqayisəsi əsasında aşağıdakı nəticələr alınmışdır.

Simli alətlər. Ümumən qəbul edilmişdir ki, simli alətlər daha gec yaranıb. Bu, onların quruluşunun mürəkkəbliyi ilə izah edilir. Bununla belə, çox sadə qanun, çəng, ud və tənburşəkilli alətlər bizim eradan çox-çox əvvəllər məlumdur idi. Orta əsrlərdə Azərbaycanda çoxlu sayda simli alətlərdən (26 mizrabla, 4 kamanla, 2 zərbə çalınan) istifadə olunurdu.

Başqa alətlərdən fərqli olaraq, *tar*-ın yayılma arealı nisbətən kiçik ərazini – Cənubi Qafqaz, Dağıstanın cənub hissəsi, İran və Türkiyənin Qars vilayəti əhatə edir. Hazırda Orta Asiyada istifadə olunan *tar*, yerli tədqiqatçıların özlərinin qeyd etdiyi kimi, “qafqaz” mənşəlidir [3]; Əfqanıstana o İrandan keçib [4], Gürcüstanda isə (orada *tari* adı ilə tanınır) götürülmə alət sayılır [5].

Baxmayaraq ki, mətbuatda fikir söylənilmişdir ki, *tar* əslən Türküstandan olan görkəmli musiqişünas, filosof, ensiklopediyaçı alim Əbu Nəsr Fərabi [6] tərəfindən icad edilmişdir, lakin bu alət yalnız Azərbaycanda və İranda geniş yayılmışdır.

Ehtimal olunur ki, İranda *tar* Qacarlar sülaləsi dövründə digər İran alətlərinin, məsələn, setarın XVII-XVIII əsrlər ərzində təkamülü [7] və ya onun XVIII əsrin sonunda Qafqazdan miqrasiyası nəticəsində meydana gəlmişdir [8]. Lakin *tar*-ın X, XI, XIV, XVI və XVII əsrlərdə mövcudluğunu Baba Tahir Uryan, Fərrux Sistani, Qətran Təbrizi, Əssar Təbrizi, Məhəmməd Füzuli və Qövsü Təbrizinin (1-ci fəsilə bax) poeziyasındakı sətirlərdən görmək olar.

İranda onun əsasən ifaçının dizi üstə və ya sinədən aşağı tutulan beşsimli növündən istifadə olunur. XIX əsrin son rübündən başlayaraq görkəmli tarzən Mirzə Sadiq tərəfindən yenidən qurulmuş və sinədə çalınan 11 simli *tar* öz əsl yerini Azərbaycanda “tapdı”. Mirzə Sadığın *tari* tezliklə bütün Qafqaza, sonra da Türküstan, Türkiyə və İrana yayıldı. Buna görə də o “Qafqaz *tari*” adlanmağa başladı.

1010 mm uzunluğunda olan beşsimli *tar* ağır, iri (uzunluğu 370 mm, eni 245 mm) və dərin (190 mm) gövdəyə malik idi. Uzun (515 mm) qolda qoyun bağırsağından 26-27 pərdə bağlanırdı. Gövdə böyük və dəyirmi olduğuna görə (xüsusən üzün aşağı hissəsində) aləti çalğı zamanı diz üstə tutmaq lazım gəlirdi. Birdə beşsimli *tar*-ın səslənməsi zəif idi.

Cənubi Qafqazdan sıxışdırılıb çıxarılan beşsimli *tar* Mərkəzi və Cənubi İranda hələ də istifadə olunurdu. XX əsrin başlanğıcında İran musiqiçisi Dərviş Xan polad ağ simlərdən bir oktava yuxarı səslənən mis bəmi qoşalaşdıraraq altıncı simi əlavə edir [9].

Altısimli *tar* hazırda “İran *tari*” adı ilə İranda və qonşu ölkələrdə istifadə olunur.

Haqlı olaraq “Azərbaycan tarı” adlanan [10] yenidən qurulmuş tar Azərbaycan xalqının ən mükəmməl və geniş yayılmış xalq çalğı alətidir. Mətbuatda və müəllifin qocaman musiqi xadimləri ilə şəxsi söhbətlərində söylənilən guya tarın Azərbaycana İrandan musiqiçi Əli Şirazi tərəfindən gətirilməsi haqqında fikirlərə cavab kimi bir təkzibolunmaz faktı qeyd etmək olar: tarın yenidən qurulması və sazəndə ansamblının yüksəlişilə əlaqədar o Azərbaycanda XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq daha çox inkişaf etməyə başlamışdır.

Türkdilli mühitdə aşiq sənətinin geniş yayıldığına görə *saz* geniş ərazidə eyni adla tanınan çox az rast gəlinən alətlərdən biridir. Aşıqların təsiri altında bu sənət növü Ermənistan, Gürcüstan, Dağıstan və Acarıstanda inkişaf etmişdir. Burada elə həmin xalq musiqiçi və müğənnilərinin (Acarıstanda onları aşirlər adlandırırlar) əlində saz səslənirdi.

Orta əsrlərdə “saz” sözü, bir qayda olaraq, bütün alətlərin, yəni çalğı alətlərinin məcmusu demək idi (Hazırda Türkiyədə bu ənənə davam etdirilir). Sonradan bu termin yalnız aşıqların müxtəlif köklərə sazlayaraq səsləndirdiyi alətə aid edildi (“saz” sözünün mənələrindən biri də – saz, yaxşı vəziyyətdə olan deməkdir, alət nəzərdə tutulursa, bu sözü sazlanmış, qaydaya salınmış kimi yozmaq olar).

Aşıqların yekdil fikirlərinə görə, əvvəllər sazlar kiçik olmuşlar; yəni onun ən qədim növü at tükündən və ya ipək sapdan üç sim bağlanmış cürə sazdır. Yeni aşiq poeziya formalarının yaranması və muğamların təsiri sazın texniki və bədii imkanlarının, onun tembrinin təkmilləşdirilməsini tələb edirdi. Nəticədə sazın gövdəsi, qolunun uzunluğu, sim və pərdələrinin sayı artmış, bütün məşhur aşiq havalarının ifasını təmin edən səsdüzümü yaranmışdır. Bizim zamanımızda müxtəlif xalqlarda olan sazlar quruluş baxımından bir-birindən heç nə ilə fərqlənmirlər. Yalnız ifa tərzisi müxtəlifdir.

Türkmənistanla həmsərhəd ərazilərdə və ya İranın yaxın ostanlarında (əyalətlərində) istifadə olunan bu təzənəli alətdə *dütarda* olduğu kimi barmaqla çalırırlar. Zahirən saza çox oxşayan armudşəkilli gövdəsi olan ikisimli dutar türkmənlərin ən məşhur aləti və xalq dastançılarının – baxşılardan daimi həmrəhi, eləcə də özbək və taciklərin ən geniş yayılmış alətlərindəndir. Buna görə bu fakt həmin regionlarda məskunlaşmış türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqələri üzrə müqayisə aparılmasında əhəmiyyətli dəlil ola bilər.

Ən azı üç min il tanınan *tənburun* yayılma coğrafiyası çox genişdir. Bu, o cümlədən, alətin adı ilə təsdiqlənir: moğolların *tənburu*, şərq *tənburu* və ya türk *tənburu*, əfqan *tənburu*, Şirvan *tənburu* və s.; Əbu Nəsr Fərabidövründə isə iki ikisimli növlə – Xorasan və Bağdad *tənburu* ilə təmsil olunmuşdu.

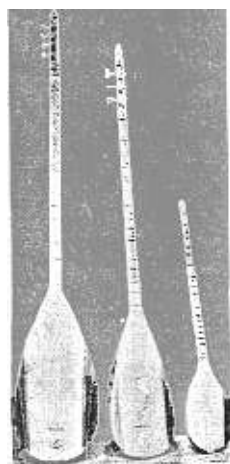
Hazırda Orta Asiyada istifadə edilən *tənburun* çox da böyük olmayan armudşəkilli, arxa hissəsi kəskin qabarıqlı gövdəsi, üst tərəfdən bir az qalınlaşdırılmış dəyirmi qolu və qısa kəlləsi var. Alətin ümumi uzunluğu



Tarda çalır Ağa Hüseyinçulu
(İran)



Dağıstan **sazı**



Türk sazları: (soldan sağa) –
divan, bağlama, cürə.



Özbək **dutarı**



Türkmən **dutarı**



Qaraqalpaq **dutarı**



Özbək **dumbrakı**



Tacik **dumbrakı**

Bu fəsildəki şəkillər “SSRİ xalqlarının musiqi alətləri atlası”ndan (1975), A.Şəbani (1952), T.S.Vızqo (1980), A.Buxner (1968), “Çinin musiqi alətləri” və A.Əliverdibəyovyn (2001) kitablarından (1958), Y.Öztuna (1990) və V.Sözerin (1964) musiqi ensiklopediyalarından götürülüb.

1100 mm-ə çatır. Tut ağacının bütöv parçasından hazırlanır. Oyulmuş gövdənin üst hissəsi kiçik rezonator dəlikli nazik taxta deka ilə örtülür. Əvəllər tənburun 3, hal-hazırda isə 4-5 simi var. Alətin qoluna bağırsaqdan pərdələr bağlanır. Onlardan 15-i taxta çivlərlə bərkidilib, biri isə (kəllədən altıncı), ifa olunan melodiyadan asılı olaraq yuxarı-aşağı hərəkət etdirilir. Bu əsas pərdələrdən başqa dekaya əlavə olaraq daha dörd taxta pərdə yapışdırılır. Nazik simlər bürüncdən hazırlanır, səs isə xüsusi mizrab - qarmaqlı halqa şəklində polad naxunəklə çıxarılır. O sağ əlin şəhadət barmağına taxılır və simlərin hər birinə ayrılıqda ilişdirilir.

Tənburun səsi güclü və cingiltilidir. Elə də qalın olmayan uzun simlərlə özünə məxsus, titrəyişli səslər alınır. Birinci melodik, ikinci və üçüncü – burdon simləridir. Birinci və üçüncü sim unison, ikinci böyük sekunda, kvarta yuxarı (daha çox işlənən) və ya kvarta aşağı köklənir. Tənburun müşayiəti ilə, makomlar (muğamlar), instrumental pyeslər, xalq mahnıları və rəqsləri ifa olunur.

Orta Asiyada quruluşuna, simlərin sayına, səsçixarma üsuluna görə əsas tənburdan fərqlənən digər növlərinə də rast gəlinir. Bu alətləri “sim” mənasını verən “tar” və ya “tor” sözü əlavə olunmaqla simlərin sayına görə adlandırılırlar – *setar* (*setor*), *çartar* (*çartor*), *pəncətar* (*pəncətor*), *şəştətar* (*şəştətor*). Onların hamısı, sözsüz ki, Azərbaycanda orta əsrlərdə yayılmış eyni tipli çalğı alətləridir.

Ölçüsünə görə setar tənburdan bir qədər böyükdür. 3 əsas və 8-12 rezonans metal simi olur. Birinci melodik sim ikinci və üçüncü simlərə nisbətən hündürdə yerləşir. Setar yumşaq, tutqun çalarla səslənir.

Dördsimli çartar da oxşar quruluşa malikdir.

18 pərdəsi olan beşsimli pəncətarda birinci, ikinci, dördüncü və beşinci simlər unison, üçüncü – kvinta, nadir hallarda kvarta və ya da sekunda yuxarı köklənir. Sonuncu sim başqalarından üçdə bir qədər qısadır və 4-cü pərdədə bərkidilmiş xüsusi xərəkədən keçir.

Şəştətar – mizrabla və ya kamanla çalınan altısimli alətdir. Birinci, ikinci, üçüncü, beşinci və altıncı simlər unison, 4-cü isə sekunda, kvarta və ya kvinta yuxarı köklənir. Birinci üsulda ilk iki simdə, ikinci üsulda – xərəkətlərlə digər simlərdən yuxarı qaldırılmış iki orta simdə çalınır.

Türk tənburunun gövdəsi 16-18 pərçimdən qurulub və ölçüdə (350x310x210 mm) onun başqa növlərindən böyükdür. Buna görə də vaxtilə ərəblər onu tənbur-i kəbir-i türki adlandırırdılar. 1000-1060 mm uzunluğunda qola 48 pərdə bağlanır (gövdənin üz hissəsində daha 6 əlavə pərdə olur). Tənburun səkkiz simindən dördü əsas, qolun yan tərəfindən keçən, qalan simlər isə rezonans üçündür.

İki simli və 14 pərdəli İran tənburu çox vaxt dərvişlər tərəfindən xalq mərasimləri zamanı dəfçi ilə birgə istifadə olunurdu. Bəzən kamanla da çalınırdı və ney-tənbur adlanırdı.

Hind tənburunun və ya damburasının balqabaqdan və ya ağacdan

düzəldilmiş böyük gövdəsi və G-c-c-c¹ nisbətində köklənmiş dörd simi vardır. Çalğı zamanı alətin yoğun qolu çiyinə qoyulur və sağ əlin barmaqları ilə çalınır.

Kiçik gövdəsi və uzun yoğun qolu olan əfqan tənburunun 4 əsas və 12 rezonans simi var. Qolda 16 pərdə yerləşir. O dinqıldatmaq üsulu ilə çalınır. Maraqlıdır ki, Əfqanıstanda yaşayan əslən Güney Azərbaycandan olan əfşarlar bu aləti saz adlandırırlar [11].

XIX əsrin ikinci yarısına qədər Azərbaycanda istifadə olunan iki-simli Şirvan tənburu Təbrizdə də mə'lum idi.

Göründüyü kimi, təsvir olunan tənburlar quruluşuna görə hazırda Azərbaycanın Zaqatala və Balakən rayonlarında rast gəlinən damburlardan (tamburlardan) fərqlənir. Bu alətin "Dastani-Əhməd Hərami"də (1-ci fəsilə bax) qeyd olunması onu göstərir ki, əvvəllər damburun yayılma sahəsi daha geniş idi. Hazırda bu alətdən Dağıstanda tamur, pandur (ləzgilər, avarlar, kumıklar), dinda, çəng (darqilər) və Gürcüstanda panduri adı ilə geniş istifadə olunur. Aşıq Molla Cümə şe'rlərində dəfələrlə tamburu vəsf etmişdi.

Adların oxşarlığına görə çox vaxt dərc olunmuş işlərdə tambur səhv olaraq hazırda Orta Asiya respublikalarında istifadə edilən orta əsr Azərbaycan tənburu ilə eyniləşdirilir. Lakin onlar xarici formasına, uzunluğuna, simlərin sayına və çalğı üslubuna görə bir-birindən kəskin fərqlənirlər. Onların, demək olar ki, tamamilə oxşar adları qopuz, dambur, setar və saz kimi alətlərin bir-birilə müqayisəsi cəhdinə gətirib çıxarmışdır [12]. Fikrimizcə, belə müqayisə yalnız bu sırada dambur alətini tənburla əvəz etməklə mümkündür.

Hesab edilir ki, *rübab* ilk əvvəl İran mühitində yaranmış, sonra ərəb ölkələrinə və digər ölkələrə yayılmışdır [13].

Musiqişünasların irsi, şərq poeziyası klassiklərinin əsərləri, rəssamların miniatürləri göstərir ki, bir vaxtlar rübab Qərbi, Orta və Mərkəzi Asiya ərazisində, eləcə də Azərbaycanda geniş yayılmışdı.

Hazırkı dövrdə müxtəlif quruluşlu rübablardan Tacikistan, Özbəkistan, Şimal-Qərbi Çin (Sintszyan vilayəti), İran (Sistan vilayəti), Pakistan, Hindistan (Cammu və Kəşmir ştatları) və Əfqanıstanda istifadə olunur. Yayıldığı yerdən asılı olaraq rübablar əfqan, kaşqar, dulan, Pamir və şuqnan rübabı adlanır [14].

Əfqan rübabının (Buxara və ya Tacik rübabı da adlanır) iri gövdəsi (dərinliyi enindən iki dəfə çoxdur), qısa qolu və geriyyə əyilən kəlləsi vardır. Alətin ümumi uzunluğu 700-800 mm-dir. Gövdəsi və qolu bütöv tut ağacından hazırlanır. Gövdə yanlarda oyuya malikdir və aşağı hissədə üzü (oyuya qədər) dəri ilə örtülür. Alət bürüncdən hazırlanmış 3 qoşa və ya 5 melodik (onlardan 4-ü cüt, axırıncısı isə tək - bağırısaqdandır) və yanlardan aşıxlara bağlanmış 10-12 rezonans simlərlə təchiz olunmuşdur. Qola bağırısaqdan 4 pərdə bağlanır və 9 əlavə pərdə (xaspərdə) yapışdırılır. Çalğı zamanı aləti diz üstə qoyurlar.



Özbək tənburu



Tacik setoru



Tacik çartoru



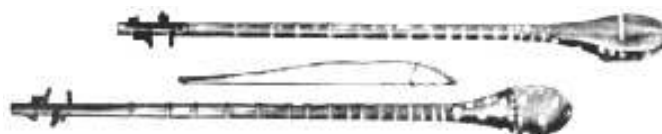
Tacik panctoru



Gürcü pandurisi



Əfqan tənburu



Tacik şeşturu



Tənburçu (Hindistan)

Sintszyan vilayətinin Kaşqar vadisində yaşayan uyğurlara mənsub rübabın içəridən oyulmuş, çox da böyük olmayan yarımkürə şəklində gövdəsi var. Açıq üz hissəyə heyvan və ya balıq dərisi çəkilir. Uzun qolu və arxaya əyilmiş kəlləsi var. Ümumi uzunluğu 700-800 mm-dir. Aşağı hissəsində hər iki tərəfdən 80-120 mm uzunluğunda buynuzşəkilli çıxıntılar olan qola 19-23 pərdə bağlanır. Beş simi var, onlardan aşağı və yuxarı simlər cütdür. İlk üç sim ipəkdən hazırlanır və onlarda melodiya ifa olunur. Sonrakı iki mis sim rezonans səslər almaq üçündür. Orta tək sim də qismən bu funksiyanı yerinə yetirir. Çalğı zamanı alət sinədə tutulur. Kaşqar rübabı Orta Asiyada ən çox yayılmış rübab növüdür.

Dulan (kaşqar tayfa adıdır) rübabı kaşqar rübabından bir qədər uzun gövdəsi və qısa qolu ilə fərqlənir. Bağırsaqdan hazırlanmış 3 və 10 metal simi var. İkinci sim qoşadır. Qolda pərdələr yoxdur. Buynuzşəkilli çıxıntılar kiçik ölçüdədir. Alətin ümumi uzunluğu 850 mm-dir. Hazırda çox nadir rast gəlinir.

Pamir rübabının dəyirmi gövdəsi, nisbətən qısa qolu və düz bucaq altında geri əyilmiş kəlləsi var. Uzunluğu 750-800 mm-dir. Gövdənin aşağı yarısının əksər hissəsi dəri ilə, yuxarıdan isə rezonator dəlikləri olan taxta deka ilə örtülüb. Gövdənin qola keçirildiyi yerdə çıxıntılar var. Qolda pərdə yoxdur. Beş sim gövdənin aşağı hissəsindən kəlləyə keçir, altıncısı isə qolun yan tərəfinin orta hissəsində yerləşən aşığa bərkidilir. Digər qısa və uzun simlər rezonans rolunu oynayır.

Tacikistan ərazisinin Pamir hissəsində məskunlaşmış şuqnanlara məxsus olan rübab dəyirmi gövdəyə, geniş fiqurlu kəlləyə malikdir. Gövdə kimi qolun aşağı hissəsi də içəridən oyulub və çıxıntısı var, gövdənin üz tərəfdən aşağısına dəri çəkilib. Kəllədə simlərin sayına uyğun 7 aşıx yerləşir. Qolda pərdələr yoxdur. Bu alət, demək olar ki, unudulmaq üzrədir.

Təbii maraqlı sual meydana çıxır: yuxarıda təsvir olunan rübablardan hansı Azərbaycanda orta əsrlərdə yayılmışdır?

Xaqani Şirvaninin (1-ci fəsilə bax) və Nizami Gəncəvinin klassik şe'r irsinə istinadən:

Leyli sinəyə basılmış çəng kimi coşurdu,
Məcnun rübab kimi əli başındaydı [15]

belə nəticəyə gəlmək olur ki, Azərbaycanda obrazlı şəkildə “qoç buynuzlu rübab” [16] adlandırılan kaşqar rübabı yayılmışdır. Müasir tətbiq təcrübəsinə əsaslanaraq, onda ənənəvi olaraq solo və başqa alətlərlə ansamblı pyeslər, mahnılar və rəqs havaları ifa edirdilər.

Maraqlı məsələlərdən biri də rübab gövdəsinin yuxarı hissəsindəki taxta çıxıntıların funksiyasıdır. Bir sıra musiqiçilər qeyd edirlər ki, bu çıxıntılar ifa texnikasında müəyyən rol oynayır və yaxud aləti tutmaq üçün dayaqdır, digərləri isə onları dekorativ bəzək hesab edir və ya dini ayinlərlə

əlaqələndirirlər.

1972-ci ildə Qərbi Pamirdə aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilmiş qayaüstü rəsmlər bu məsələyə müəyyən qədər aydınlıq gətirdi. T.S.Vızqonun qeyd etdiyi kimi, çox da böyük olmayan sahədə girdə gövdəli, uzun qollu, arxaya əyilmiş kəlləli təxminən 350 eynitipli alətin - kaşqar rübabının təsviri hansısa bir sitayişlə bağlı idi. Bəzi rəsmlərdə kəllədə hətta dörd aşıx da göstərilib. Gövdənin qola keçən hissəsində yerləşən çıxıntılar insan əlini xatırladır. Rəsmə bütövlükdə nəzər yetirdikdə, onların müxtəlif vəziyyətdə durmuş insan fiqurlarına oxşadığını görmək olar. Bu rəsmlərin hansısa simvolik məna daşıdığı və ya dini ayin yerinə yetirən (bəlkə də dua edən) adamları təmsil etdiyi də istisna olunmur [17].

Qeyd etmək lazımdır ki, Şərq ölkələrində rübabın sitayiş ayinləri ilə əlaqəsi qədim zamanlardan məlumdur. Adətən, ilham mənbəyi olan, insanların hiss, həyəcan və könlünü əks etdirən poeziya rübaba bənzədilir. Sonralar, yəqin ki, buynuzşəkilli çıxıntıların mənası unudulmuş və onlar sadəcə yaraşığa çevrilmişlər.

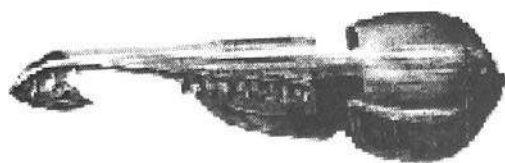
Ud (iki növdə – ərəbi və şərq) ərəblərin əsas mizrablı alətidir, Avropa lyutnyasının prototipi sayılır.

İlkin orta əsrlər dövrünün görkəmli musiqi nəzəriyyəçiləri “Risalə fi’l musiqi”nin (“Musiqi haqqında risalə”) müəllifi Yəhya ben-Əli ibn-Əbu Mənsur (ibn əl-Münəcim, 856-912) və Əbu Nəsr Məhəmməd əl-Fərabî (870-950) girişdən və üç kitabdan ibarət olan “Kitab əl-Musiqi əl-Kəbir” (“Musiqi haqqında böyük kitab”) əsərinin “Geniş yayılmış musiqi alətləri və onların səciyyəvi intervalları” adlanan ikinci kitabının ikinci bölməsində – müvafiq pilləsində (pərdəsində) bu və ya digər səs alınan dörd simli (bəm, üçər məsləs, qoşa məsnə və zir) udu təsvir edirlər. Onun pərdələrinin sayı beşə bərabər idi.

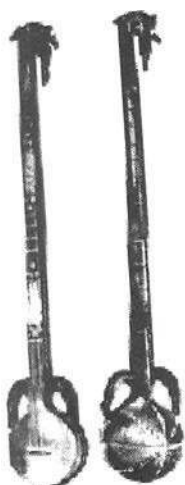
Birinci - mücənnəb və ikinci – səbəbə pərdələr şəhadət, sonrakı pərdələr - vusta, binsir və xinsir müvafiq olaraq orta, adsız və çeçələ barmaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdu. Lakin, qeyd etmək lazımdır ki, daha tam kamil səsdüzümünə nail olmaq üçün müğənni və musiqiçi Zəryab (857-ci ildə vəfat edib, əsl adı Əbu əl Həsən Əli ben-Nəfidir) Fərabidən xeyli əvvəl dördüncü simdən bir kvarta yüksək səslənən beşinci “hədd” (kəskin) simini qoşmuş, səsə incəlik və yüngüllük vermək üçün ipək simləri bağırısaq simlərlə, taxta mizrabı isə qartal lələyi ilə əvəz etmişdi [18]. VIII əsrdə Mənsur Zəlzəl udun səsdüzümündə ilkin binsir və fars vustaları arasında “zəlzəl vustası” adlandırılan yeni pərdə əlavə edir və udun mükəmməl növünü yaradır [19]. Lakin Fərabinin dövründə və sonralar - XIII əsrə qədər ud əsasən dördsimli idi, beşsimli ud isə hələ geniş yayılmamışdı [20].

Qısa qollu, yəni ilkin formalı ud, çox dəyişikliyə məruz qaldığı Avropa ölkələrindən fərqli olaraq, Şərq ölkələrində – Türkiyə, İran, Azərbaycan, Ermənistan və Özbəkistanda işlədilir.

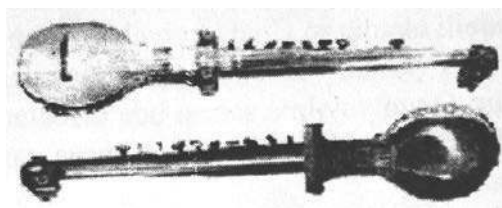
Qədim Səmərqənd – Əfrasiyab şəhərinin terrakotlarına görə (əksə-



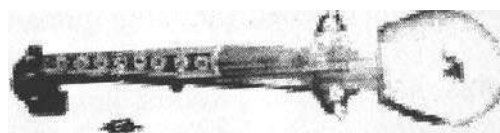
Əfqan rübabı



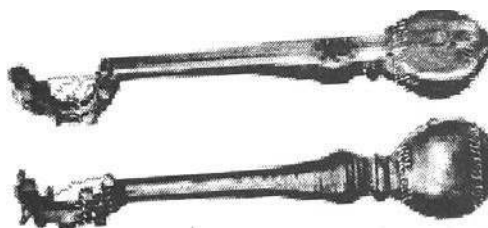
Kaşqar rübabı



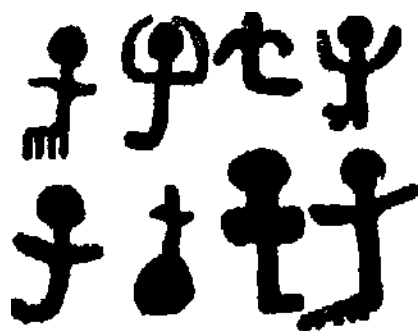
Dulan rübabı



Pamir rübabı



Şuqnan rübabı



**Rübabların qayaüzü təsvirləri
(Qərbi Pamir)**

riyyəti b.e.ə. I – b.e. III əsrlərinə aid edilir) Zərəfşan və Qaşqadərya çayları hövzəsində qədim yaşayış məskəni olan Soqidianada (Soğda) yaşayan insanların sevimli çalğı aləti – geriye əyilmiş kəllə ilə qurtaran və qısa qola keçən iri gövdəli alət, yə'ni ud idi. O səndəl ağacından hazırlanırdı və əvvəlcə dörd simi vardı, sonralar ona beşinci sim də əlavə edilmişdir. XVI əsrdən başlayaraq bu alətə artıq 6 qoşa sim bağlanırdı [21].

Çində qısaqollu ud pipa adlanır. Çin salnaməçiləri göstərirlər ki, ud - yadelli alətdir və Çinə Qərbi aləmindən gətirilib [22].

Qanun - ən'ənəvi ərəb musiqisi ifa olunan əsas çalğı alətlərindən sayılır. Onun yayılma sahəsi uda nisbətən daha geniş ərazini əhatə edir. Yuxarıda adları çəkilən ölkələrdən başqa qanun Yunanıstanda da kanonaki adı ilə tanınır.

Ölçüsündən asılı olaraq qanunun, əsasən, üç növü var. Kiçik qanun – türk, orta – Bağdad və iri – Misir qanunu adlanır. Adının oxşarlığına görə, onun antik kanondan, yə'ni bir siminə hələ qədimlərdə əlavə simlər bağlanan monoxorddan yarandığı güman edilir [23].

Qopuz və onun fonetik variantları olan kobuz, kobız, kobza, komuz, komıs, kavuz, kavis, xomıs, komos, kubuz, kauz, kouz sözləri ilə bu və ya digər xalqın istifadə etdiyi quruluşca fərqlənən alətlər adlandırılır. Məsələn, Moldav kobzasının armudşəkilli dərin gövdəsi, qısa qolu və geri əyilən kəlləsi var, yə'ni xarici görünüşünə görə uda çox oxşayır. Onun dörd qrup simi (iki və uçxorlu metal simlər və ya metal və bağırısaq simlərin kombinasiyası) var. Moldav kobzasına oxşar alət elə həmin adla Ukrayna ərazisində də mə'lum idi.

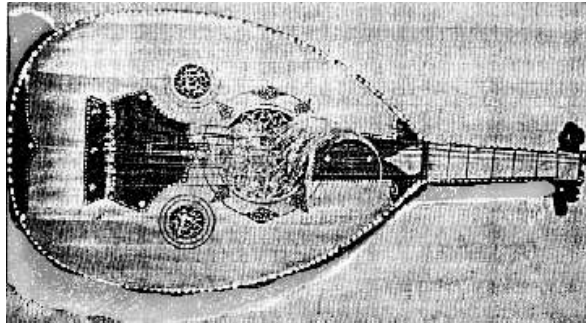
Qazax kobızı, özbək kobuzu və qırğız kıyakı 600-700 mm-lik bütöv bir ağac parçasından hazırlanan ikitərəfli, kamanla çalınan alətlərdir. Onların gövdəsi çalov şəklindədir; uzun aşağı hissəyə dəvə dərisi çəkilib, dəyirmi yuxarı hissə isə açıqdır. Çalma tərzı kamançada olduğu kimidir.

Üçsimli komuz qırğızların ən geniş yayılmış alətidir. 850-900 mm uzunluğunda bütöv ağac parçasından hazırlanır. Gövdəsi armud şəklindədir. Səslər barmaqların köməyi ilə çıxarılır. Qeyd etmək lazımdır ki, Qırğızıstanda bu ad altında ağız-qopuzu da mə'lumdur.

Xomıs (koms) – oyulmuş oval gövdəsi olan iki və ya üçsimli xakas mizrablı alətidir. Şorlara məxsus komus (kobız) isə xakas aləti ilə eynidir.

Kobız – Qərbi Sibir tatarlarının, xomus (komus, xamıs) isə yakutların və dolqanların ağız-qopuzudur. Kobuz Qaraçay-Cərkəzistanda şərq qarmonunun adıdır.

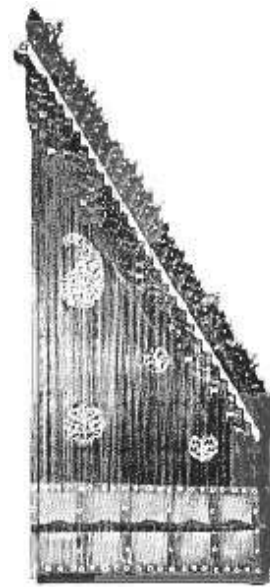
Klassik Azərbaycan poeziyasında və “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında adı çəkilən qopuz, şübhəsiz, mizrablı musiqi aləti idi. Kamanlı alətlərdən fərqli olaraq, onun hərbi yürüşlər zamanı asan çalınması dolayısı yolla bu fikri təsdiqləyir. Orta əsr musiqişünasları da onu məhz belə təsvir edirlər. Əbdulqadir Maraği mizrablı qopuzun iki növünü – qopuz-i rumi (yə'ni Rum qopuzu) və ozanı (ehtimal ki, ozanların qopuzu nəzərdə tutulur) təsvir



Ud (İran)



İraq musiqiçisi **udda** çalır



Qanun (İran)



Ərəb **qanunu**

dir.

Qədim Azərbaycanda dəfn mərasiminə xüsusi yuğçular dəvət olunurdu. Onlar ölmüş döyüşçünün hərbi şücaətlərindən danışır, sonra isə qopuzun müşayiəti ilə ifa olunan qəmli hava altında ağı deyərək mərhumun yasını tuturdular [24]. Yazılı mənbələrə görə, qopuz Azərbaycanda, heç olmasa XVII əsrə qədər məşhur idi.

Türkiyədə, Cənubi və Şimali Azərbaycanda istifadə olunan *çoğura* (çoğora, çukura) çox oxşayan alət hazırda Gürcüstanda çonquri, Abxaziyada açanqur adı ilə məlumdur. Maraqlıdır ki, Dağıstan xalqları oxşar adlarla sazı (çöqur, çuqur, çonqur, çunqur) və tarı (çonqur, çuqur) adlandırırlar.

Türk çoğurunun 5-6 simi, 26 pərdəsi, böyük gövdəsi vardı və xarici görünüşə qopuzu xatırladırdı. Alətin uzunluğu 1100 mm idi. Ən bəm simi qolun yuxarı hissəsindən keçirdi.

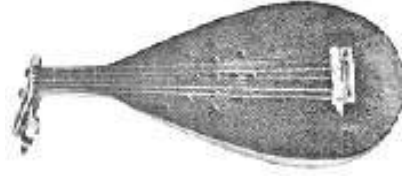
Gürcüstanda geniş yayılmış çonqurinin (xüsusən meqrellər və quriyalılar arasında) dörd simi və aşağı hissədən kəsilmiş armud şəkilli gövdəsi var. Alətin ümumi uzunluğu 1000 mm-ə çatır. Gövdə, adətən, ayrı-ayrı taxta pərcimlərdən düzəldilir. Qola pərdələr bağlanmışdır. Pərdəsiz çonquriyə də rast gəlinir. Simləri burulmuş ipəkdən olur. Üç sim kəllədə yerləşən taxta aşixlara, dördüncü qısa sim (zili) isə yandan, təxminən qolun ortasında taxılmış aşixa dolanır. O əsas simlərdə alınan səslərə nisbətən iki dəfə uca sələnir və çalğını uzun müddətli burdonla müşayiətini təmin edir. Taxta dekada və gövdənin yanlarında rezonator dəliklər açılıb. Dekada kifayət qədər hündür xərək yerləşdirilmişdir. Sakit, incə və bir qədər xışıltılı səslər qolun gövdə ilə birləşdiyi yerdə simləri cingiltətməklə çıxarılır.

Q.Q.Qaqarının “Nisə” rəsinə (1-ci fəsildə verilmiş şəkə bax) görə, Azərbaycanda kiçik çoğurlar, yəni cürə çoğurlar da istifadə olunurdu, onlarda, əsasən, qadınlar çalırdılar.

Tar kimi sazəndə ansamblının tərkibinə daxil olan *kamança* XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq Azərbaycanda aparıcı alətlərdən biri olmuşdur. Bu adla o Cənubi Qafqaz, Dağıstan və İranda rast gəlinir. Misirdə ona kamanqə, Türkiyədə iklik deyirlər. Orada “kemençe” (karadeniz kemençesi) adı altında başqa quruluşlu kamanlı alət intişar tapmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, keçmişdə kamançalar daha iri ölçüdə olmuşlar; gövdə çevrəsinin uzunluğu 800 mm-ə, onun açıq hissənin diametri – 120 mm-ə, qolun uzunluğu 800 mm-ə, milin uzunluğu isə 250 mm-ə çatırdı [25]. Simlər isə qoyunun və ya iribuynuzlu qaramalın bağırsağından hazırlanırdı. Kamanı isə nisbətən qısa (500 mm) idi.

XX əsrin əvvəllərinə kimi Azərbaycanda, əsasən, xalis kvintaya ($d^1 - a^1 - e^2$) köklənmiş üçsimli kamançalar istifadə olunurdu. Kəllənin sol hissəsində bir, sağ hissəsində iki aşix yerləşirdi. Lakin muzey kolleksiyalarına, eləcə də XIX əsrin sonuna aid fotosəkillərə əsasən, o dövrdə dörd, beş, hətta altı simli kamançalar da var idi. Buna görə dərc edilmiş işlərdə qeyd



Moldav **kobzası**



Qırğız **kıyakı**



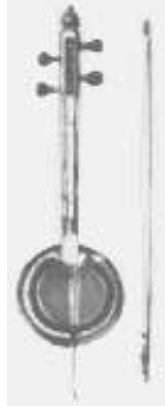
Gürcü **çonqurisi**



Qazax **kobızları**



Abxaz **açanquru**



Dağıstan **kamançası**



Tacik **gicakı**



Özbək **gicakı**



Gürcü **kamançası**



İran **kamancası**

olunan guya dördüncü simin 1909-cu ildə Səşə Oqanezaşvili tərəfindən əlavə edildiyi fikri ilə razılaşmaq olmaz.

Orta Asiyada eynitipli alət gıcak (ğijək), onun yayı isə – kamança, yaxud kaman adlanır. Gıcakda, adətən, simlərin sayı 4-ə çatır. 6-7-yə kimi simi olan çoxsimli gıcaklara da rast gəlinir.

Orta əsr ədəbiyyatında kamançanın və gıcakın eyni zamanda mövcud olduğu və onları müqayisə etdikdə üstünlük birinciyə verildiyi göstərilir [26]. Tədqiqatçılar onların yaranmasını qədim hind və Orta Asiya mənbələri ilə əlaqələndirirlər [27].

Kəmana oxşar alətlərdən Ermənistan (kəmani), Acarıstan (ardanuçi) və Yunanıstanda (kemençes) istifadə edirlər. Onların kəmandan fərqi gövdədə yan oyuntu hissələrin olmamasıdır.

Çaqanağın hazırda istifadə olunan avar və lakların çaqana, gürcülərin çianuri və osetinlərin kissın-fandır alətləri ilə eynitipli olması onların zahiri oxşarlığı ilə təsdiqlənir. Bütün adı çəkilən alətlər piyalə və ya dəfşəkilli oyulmuş, açıq hissəsinə qoyun dərisi çəkilmiş, çox vaxt yuxarı hissəsində dəyirmi kəsilmiş iki böyük rezonator dəliyi olan gövdəyə malikdir. Pərdəsiz qol girdə formalıdır və aşır taxılmış fiqurlu yonulmuş kəlləsi var. Kvarta nisbətində köklənmiş 3-4 simi bağırısaqdan hazırlanmışdır. Səs çox güclü və bir qədər tın-tın alınır. Əsasən solo alətlərdir.

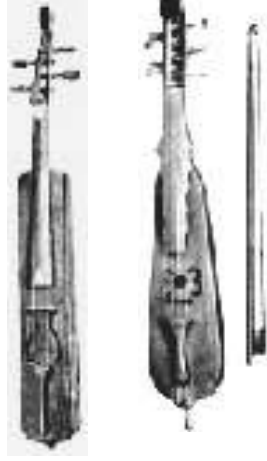
Çəng – arfanın prototipi ən qədim musiqi alətlərindəndir. Dünyanın bir çox guşəsində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı üzərində alətin təsviri olan maddi-mədəniyyət abidələri tapılmışdır. Ən ilkin yaşı 5 min il hesab edilir.

Misirdə mövcud olmuş Erkən və Qədim çarlıqlar (b.e. 3000 – təxm. 2250 il əvvəl), Şumerdə (Dəclə və Fərat çayları arasında tarixi ərazi) Ur birinci sülaləsi (b.e. təxm. 3000 il əvvəl) dövrünün abidələrində təsbit olunmuş çəngin qövsvari növləri, sonralar simlər bərkidilən üfqə tamasa ilə bucaq altıda aşağıdan birləşmiş əyri (qabağa meyilli) geniş rezonatorlu bucaqlı Asiya çəngi şəklində Ön, Yaxın və Orta Şərqi çox geniş ərazisində yayılmışdı. Əvvəllər onların 11-12 simi olurdu. Nəzərə alaraq ki bu alətdə, adətən, udu müşayiət edirdilər, simlərin sayı 25-26-ya çatdırıldı və beləliklə də yeddi muğam (makom) çalmaq mümkün oldu [28].

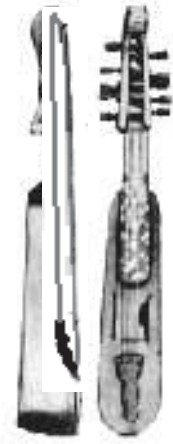
Maraqlıdır ki, çəng XVIII əsrin sonuna Türkiyədə və XIX əsrdə İranda və Azərbaycanda sıradan çıxsada, daha sadələşmiş şəkildə və tamam başqa ifa tərziləri ilə (alətin açıq tərəfi çalğıçıya yönəldilir) Gürcüstanda çanqi adı altında 6, 10 və 11 simli alət mövcuddur. Gürcü çanqisinə qohum alətlər Kabarda-Balkariya (pşina-dıkyako), Qaraçay-Çərkəzistan (pşiedegequakua), Osetiya (duadastanon) və Abxaziyada (ayumaa) məlumdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Dağıstanda (darqilər) aşağıda iki ya üç dişlə qurtaran çalov şəklində uzun gövdəsi olan ikisimli aləti də çəng adlandırırlar.

Santur (yaranması qədim yunan psalteriumu ilə əlaqələndirilir) Tür-



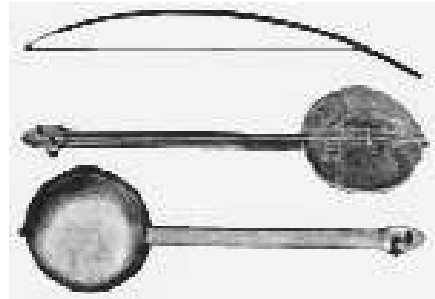
Erməni kəmanisi



Acar ardauçisi



**Təkmilləşdirilmiş çaqana
(Dağıstan)**



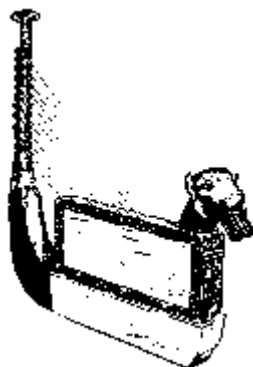
Osetin kissın-fandırı



Gürcü çianurisi



a



b



c

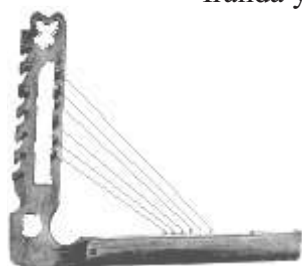
Çənglər: a) bucalı (Daş relyef. Assuriya, b.e.ə. IX-VII əsrlər, Suza. Paris, Luvr), b) qövsvari – yenidən qurulmuşdur, (eramızdan 2700-il əvvəl, Bağdad Muzeyi), c) qövsvari (Orta çarlıq epoxasının divar naxışı, b.e.ə. 2250-1600-cı illər, Misir).



چنگل سولتانه ابراهيم الزمانه
مستطالده و عطا قدر ۶۰۰ ميلادي



İranda yayılmış çanqilər



Gürcü çəngləri



Osetin duadaстанonu



Abxaz ayumaası

kiyə, İraq, Hindistan, Çin, Azərbaycan və Ermənistanda bu adla, Gürcüstanda santuri və ya sinsala, Misirdə – santir, macarıstan, Slovakiya, Ukrayna və Belorusiyada simbal adı ilə yayılıb. Quruluş və çalğı tərzı cəhətdən onlar bir-birindən o qədər də fərqlənmirlər. Trapesşəkilli gövdəyə bir, iki, üç, dörd və beşxorlu simlər çəkilir və bunlardan hər biri unison köklənir. Səsdüzümünü üç oktavaya qədər diatonik qamma təşkil edir. Əsasən müşayiətedici alət kimi istifadə olunur.

Türkiyədə iki növ – fərəngi və türk santurları yayılıb. Birinci növ Avropa (macar) simbalıdır, lakin ondan fərqli olaraq səsdüzümü şərq səs sisteminə uyğundur. Bu məqsədlə simlərin sayı 105-ə qədər azaldılıb (21 müxtəlif ucalıqda səs verir), yəni hər beş sim unison köklənir. Bundan başqa xərəklərin vəziyyəti dəyişdirilib. Bütün bu quruluş dəyişikliklərini 1850-ci ildə Hilmi bəy (Mir-Alay Santuri) həyata keçirmişdir [29]. İkinci növ santurda simlərin sayı 72-dir, və o, əsasən, İstanbulda yayılıb.

Santur 200 mm uzunluğu olan iki ağac çubuqla çalınır. Simlərə toxundurulmuş uc aypara, digər uc isə baş, şəhadət və orta barmaqlarla rahat tutmağa imkan verən halqa şəklində düzəldilib.

Tədqiqatçıların mülahizəsinə görə, santur İranın ən qədim və mükəmməl çalğı alətlərindəndir və təxminən 3000 ilə yaxındır ki, məlumdur [30].

Şahidlərin məlumatına görə, Özbəkistanda santur tipli alət XIX əsrin sonlarında yaranmışdır [31] və dörd xırda ayaqcıqla və zədələnmədən qorunmaq üçün taxta qapaqla təchiz olunmuş “çəng” adı ilə istifadə edilirdi. Oturacaqlarının uzunluğu 850-1000 mm və 630-800 mm, yanların eni 500 mm və hündürlüyü 300-400 mm olan yastı gövdənin iki rezonator dəlikli taxta dekası vardır. Deka üzərində yerləşən simlərin bir ucu sol tərəfdə millərə, o biri ucu isə sağ tərəfdə köklənmə zamanı xüsusi açarla fırladılan aşıxlara bərkidilib. Sim, mil və aşıxlar metalıdır. 40 simdən yalnız aşağı sim təkdir, 39-u isə üçxorludur, yəni səsdüzümünün əsasını 14 sim təşkil edir.

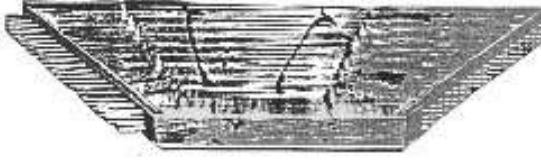
Çəngin simləri xərəklərlə iki qrupa bölünür. Sağ xərəyə dirənən və aşıxlara yaxın yerləşən sağ qrup simləri diatonik səsdüzümünün bir səsini verir. Birinci qrupun simləri arasından sol xərəyə dirənən ikinci qrupun simləri keçir. Sol xərək simləri iki qeyri-bərabər hissəyə ayırır: xərəkdən sağda yerləşən simlər qonşu birinci qrup simlərdən oktava, xərəkdən sol tərəfdəkilər isə – həmin simin səsndən kvinta yuxarı səs çıxarır.

Solo və ansambl aləti olan çəngdən instrumental pyes, mahnı və rəqslərin ifası, eləcə də müğənniləri müşayiət etmək üçün istifadə olunur.

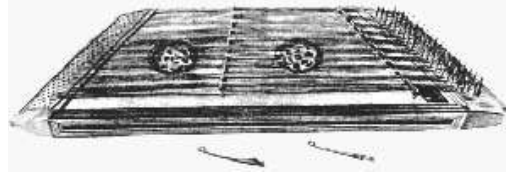
Kitabın 1-ci fəslində qeyd edildiyi kimi, Azərbaycanda orta əsrlərdə bu ad altında daha sadə quruluşlu santurşəkilli alətlər mövcud idi.

Səfiəddin Urməvinin icad etdiyi alətlərdən *müğni*, E.Kempferin əsərindən göründüyü kimi, XVII əsrə kimi məşhur idi.

Çexesdəyə gəldikdə isə, qeyd etmək lazımdır ki, nəzərdən keçirdiyi-



Türk santuru



Ukrayna simbalı



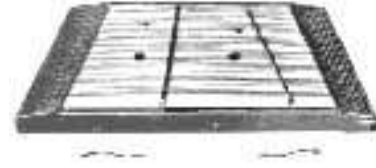
İran santuru



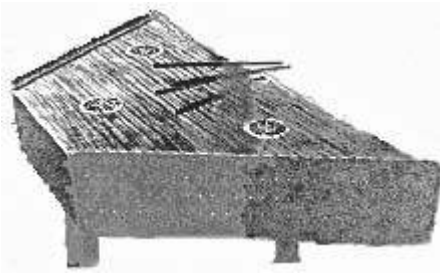
Özbək çəngi



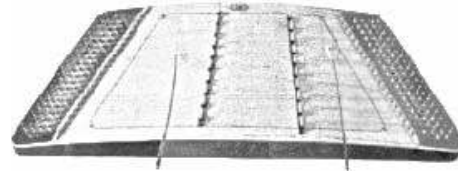
Fərəngi santuru



Tacik çəngi



İraq santuru



Çin yantsin-

miz mənbələrdə bu alətin analoquna rast gəlinmir.

Nəfəs alətləri. Çalğı dəlikləri olmayan sadə fleyta və boruların ilkin nümunələrini arxeoloqlar Paleolit dövrünün abidələrində tapmışlar. Çoxgövdəli və köndələn fleytalar, tütəklər, tədqiqatçıların qənaitinə görə, nisbətən sonrakı dövrün – erkən və gec Neolit dövrlərinin çalğı alətləridir.

Azərbaycanda yayılmış quruluş və səslənməsinə görə fərqli olan nəfəs alətlərinin sayı 23-ə çatırdı.

XIX əsrin sonunda Azərbaycanda *balaban* və ya *yastı balaban* klarinetlə duetdə istifadə edilirdi. Buna görə də alətin diapazonunun genişləndirilməsi zəruriyyəti meydana çıxdı. Bunun üçün onun gövdəsi bir qədər uzadıldı və müasir görkəm aldı.

Ənənəvi balabanla yanaşı onun kiçik növü - cürə balabanda istifadə olunurdu. Onun uzunluğu 250-280 mm, səs kanalının diametri 4-5 mm, qamış hissəsi isə adı balabandakına nisbətən qısa idi. Gövdənin üzərində 8 çalğı pərdəsi yerləşirdi. Kökü ənənəvi balabandan kvinta yuxarı idi. Maraqlıdır ki, Qara Qarayev 1938-ci ildə cürə balabanın çalğısından xalq havalarını noto köçürmüşdür.

Balaban və ya yastı balaban İranda və Dağıstanda həmin adla, Gürcüstanda *duduki*, Türkiyə, Kabarda-Balkariya və Ermənistanda *düdük*, uyuğlarda *quan* kimi tanınır. Maraqlıdır ki, Kabarda-Balkariya, Özbəkistan və Tacikistanda balaban (*bulaman*) və ya balabon adı ilə quruluşca sümsübalabana oxşar başqa nəfəs alətləri yayılıb. Onlar çərtilmiş tək dilçəyi və 6 çalğı dəliyi olan 200-250 mm uzunluğunda qamış borucuq, yaxud əslində olmayan “yalançı” boruağzı və 7-8 çalğı dəliyi (biri arxada) olan 300 mm uzunluğa ağac gövdə (dar səs kanalının yuxarı ucuna çərtilmiş tək dilçəkli qamış sümsü taxılıb) şəklində təmsil olunublar.

Tütək kimi alətlər çox geniş yayılıb. Rusiyada onlar *sopel*, Gürcüstanda – *salamuri*, Acarıstanda – *kavali*, Ermənistanda – *tutak*, *tutuk*, *şvi*, Dağıstanda – *kşul* (ləzgilər), *şuvşuv* (kumıqlar), *şətaxi* (darqilər), *şutuxi* (laklar), *svutram* (tabasaranlar), *şitix* (avarlar) Tacikistanda – *nay çuponi* və ya *tütək*, Ukraynada – *sopilka*, Belorusiyada – *dudka*, Estoniyada – *vilepill*, Latviyada – *stabule*, Litvada – *lumzdyalis* adlanır. Tütəyin Qafqaz növündə 5-8 çalğı dəliyi var, onlardan biri arxa tərəfdə yerləşir.

Azərbaycandan başqa *zurna* həmin adla Türkiyə, İran, Gürcüstan, Acarıstan, Ermənistan, Dağıstan (ləzgilər, avarlar, tabasaranlar), Çeçenistan, İnquşetiya, Yunanıstan, Makedoniya və ərəb ölkələrində məlumdur. Dağıstanda o həm də *zurnay* (kumıqlar), *zurnay* (laklar), *zinrav* (darqilər), *surnay* (kubaçınlar), Kabarda-Balkariyada – *nakira* adlanır. Zurna tipli alətlər Əfqanıstan və Tacikistanda *surna*, Misirdə – *zəmr*, Əlcəzairdə – *zorna*, qaita adı ilə yayılıb. Uyuğlarda və qaraqalpaqlarda o *sunay* və ya *sona*, kalmıqlarda – *bişkür*, buryatlarda – *bişkur* adı ilə tanınır. Türklər məişətdə onun bir-birindən əsasən gövdəsinin uzunluğuna görə fərqlənən müxtəlif növlərindən istifadə edirdilər – *kaba*, *cürə*, *asafi*, *sixabi*, *ərəbi*, *əcəmi*, *bəxtiyari*.



Tacik **nay çuponisi**



Dağıstan **kşulu**



Gürcü **salamurisi**



Təkmilləşdirilmiş **lumzdyalis** (Litva)



Stabule (Latviya)



Vilepilli (Estoniya)



Ukrayna **sopilkası**



Rus **sopeli**



Yastı balaban (Dağıstan)



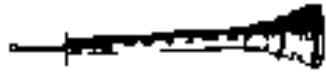
Gürcü **düdukiləri**



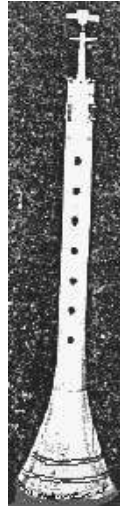
Gürcü zurnası



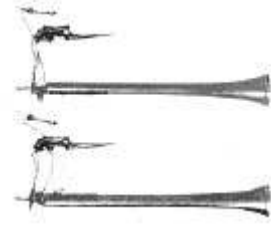
Erməni zurnası



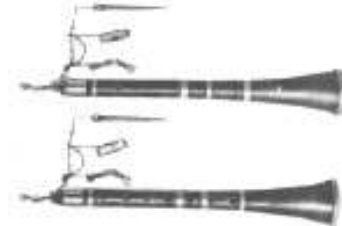
Dağıstan zurnaları



Surnay bəxtiyarı (İran)



Özbək surnayı



Tacik surnayı



Uyğur sonaları



Hindistanlı surnada çalır

Qocaman zurnaçı Həbibullah Cəfərovun sözlərinə görə, Azərbaycanın Şəki zonasında vaxtilə müxtəlif uzunluqda zurnalar yayılmışdı. Gövdənin uzunluğundan asılı olaraq onlar müxtəlif cür adlanırdı: “baş tavar” (350 mm), “orta tavar” (300 mm, indi də istifadə edilir), “cürə” (250 mm), “orta cürə” (200 mm) və “ayaq cürə” (150 mm). Baş tavar orta tavardan yarım ton bəm, cürə isə yarım ton zil səslənirdi.

Göründüyü kimi, böyük bir məkanda quruluşca eyni olan alətlər ümumi köklü adla mə'lumdurlar.

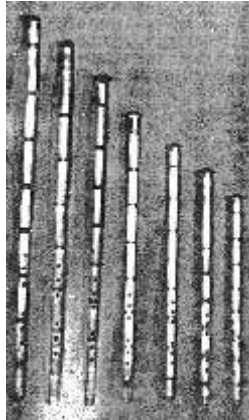
Zurnadan fərqli olaraq, *neylə* eynitipli alətlər müxtəlif adla, demək olar ki, dünyanın hər yerinə yayılıb. Məsələn, Ukraynada o floyara, Moldovada – fluyer, kaval, Abxaziyada – açarpın, Acarıstanda – çoban-salamuri, Osetiyada – uadınz, Adıgedə – kamıl, Kabarda-Balkariyada – bjami, Qaraçay-Çərkəzistanda – sibizqa, kamıl, Gürcüstanda – ueno-salamuri, avili, kavili, nay, nestvi, Ermənistanda – srinq, Dağıstanda – ksül (ləzgilər), şyataxi (darqilər), zıbizqı (kumıklar), Çeçenistanda – dutra, Başqırdıstanda – kuray, Qazaxıstanda – sıbizqı, Türkmənistanda – qarğı-tüydük, Qırğızıstanda – sarbasnay, ərəb ölkələrində – mizmar, Yunanıstanda – tzamara və s. adlanır. Misirdə, İranda və Türkiyədə bir-birindən uzunluğuna görə fərqlənən müxtəlif növ ney mə'lumdur. Məsələn, Türkiyədə ifa olunan muğamlardan asılı olaraq 12 növ neydən istifadə edilir: mansur (“Dügah”), mansur mabeyni (“Kürdü”), şah (“Segah”), davud (“Çargah”), davud mabeyni (“Hicaz”), balaahenk (“Nava”), balaahenk mabeyni (“Hisar”), sipürdə, ahteri və ya xalq dilində – süpürge (“Hüseyni”), müstahsen (“Əcəm”), müstahsen mabeyni (“Evc”), kızneyi (“Gərdaniyyə”), kızneyi mabeyni (“Şahnaz”).

Neylə eynitipli olan *nay* çalğı aləti hazırda Özbəkistan, Qaraqalpaq və Tacikistanda geniş yayılıb. O ağac, bambuk, ağ dəmir və bürüncdən hazırlanır və hazırlandığı materialdan asılı olaraq yeqoç-nay, qarov-nay, mis-nay və birinci-nay adlanır. 400-600 mm uzunluğunda silindrik boru şəklində olur. Gövdənin yuxarı yonulmuş ucunda üfürmək üçün deşik açılıb, aşağı hissədə isə altı ifa dəliyi var. Üfürmə və çalğı dəlikləri arasında əlavə dəliklər də yerləşir. Solo ifa, eləcə də simli xalq çalğı alətləri ansamblında istifadə olunur.

Quruluşca naya oxşar alətlər Buryatiyada (limba, limbe) və Tuvada (lembi, limbi) da geniş yayılıb.

Nayın iki növündən (nay və bəm nay) nadir hallarda Azərbaycanda da istifadə olunur. Onların gövdəsində 11 dəlik yerləşir; 6-sı çalğı dəliyidir, qalanları isə səsin sərbəst yayılmasını təmin edir. Nayın uzunluğu 510 mm, çalğı dəlikləri arasındakı məsafə 15-20 mm-dir. Diapazonu birinci oktavanın “lya” səsinə dördüncü oktavanın “re” səsinə qədərdir. Adətən, üçüncü oktavanın “lya” səsinə qədər səslərdən istifadə olunur.

Bəm nayın uzunluğu 570 mm-ə çatır. Çalğı dəlikləri arasında məsafə 25-30 mm-dir. Diapazonu birinci oktavanın “mi” səsinə üçüncü oktavanın “lya” səsinə qədərdir, lakin ən rahat səslənmə həcmi – üçüncü oktavanın



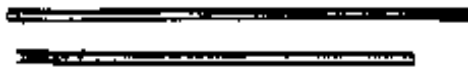
Türk **neylər**i (soldan-sağda):
davud, şah, mansur, kıznayı,
müstaxsən, süpürdə, balaaxənq.



Ləzgi **balabanı**



Özbək **balabanı**



Ukrayna **floyaraları**



Gürcü **çoban-salamurisi**



Gürcü **uyeno-salamurisi**



Qırqız **çooru**



Jaleyka (Rusiya)



Özbək **nayları** (aşağıda – mis-nay)



Tacik **nayı**



Azərbaycanda yayılmış **naylar**



Tacik **balabanı**



Qaraqalpaq **balabanı**



Moldova **fluyeri**



Abxaz **açarpını**



Osetin **uadınzı**



Qazax **sıbızqı**



Türkmen **qarqı-tüydüyü**



Pekşis (Latviya)

“mi” səsinə qədərdir.

Sümsünün və sümsü-balabanın yayılma sahəsi kifayət qədər genişdir və onlar müxtəlif ad altında məlumdurlar: Estoniyada – poopill, Litvada – birbine, Latviyada – pekşis, Rusiya və Belorusiyada – jaleyka, rojok, Ukraynada – rijok, Qazaxıstanda – qamıs-sırnay, Tacikistanda – balabon, Özbəkistanda – balaban, bulaman, sibizik, Qaraqalpaqda – balaman, Türkmənistanda – dilli-tüydük, Çeçenistanda və İnquşetiyada – suzam, Dağıstanda – balaban (ləzgilər), bumbuti (darqilər), lalü (avarlar), ppeleti (laklar), Kabarda-Balkariyada balaban və ya kamıl, Qaraçay-Çərkəzistanda – nuupu, Ermənistanda – susuk, pku, Gürcüstanda – stviri.

Qocaman musiqiçilərin məlumatına görə, sümsü-balaban Azərbaycanda XX əsrin 40-cı illərinə qədər mövcud olmuşdur. Sevindirici haldır ki, məşhur zurna və balaban ifaçısı İzzətəli Zülfüqarov və bacarıqlı nəfəs alətləri ustası, müxtəlif növ nəfəs alətləri yaradıcısı Əlicavad Cavadovun təşəbbüsü ilə sümsü-balabanı yenidən bərpa etmək mümkün olmuşdur.

Tuluma oxşar alətlər, demək olar ki, bütün dünyada məlumdur və hər ərazidə (Türkiyə istisna olmaqla) onun öz adı var: ruslarda – valinka, ukraynalılarda və belaruslarda – duda, udmurtlarda – bız, moldavanlarda – çimpoi, əlcəzairilərdə – mezud və s. Onların hamısı ayrıca melodik və burdon borularla təchiz olunublar. Quruluşuna görə tuluma ən yaxını burdonsuz iki melodiya borusu olan İran duzlesi, erməni parakapzuku, gürcü qudastvirişi, osetin lalim uadınzı, çərkəz qıbit-kobuzu, acar çiboni, mari suvırı, şuvaş şaparıdır. Tulumda, əsasən, maldarlıqla məşğul olan adamlar çalırlar. Onların qoşduğu mahnılar, bir qayda olaraq, uzun müddət ifa edilir. Bunu, məsələn, alətin repertuarına qədim “Sayaçı mahnıları”nın daxil edilməsi təsdiqləyir. Azərbaycandan şərqə tuluma oxşar alətlərə rast gəlinmir.

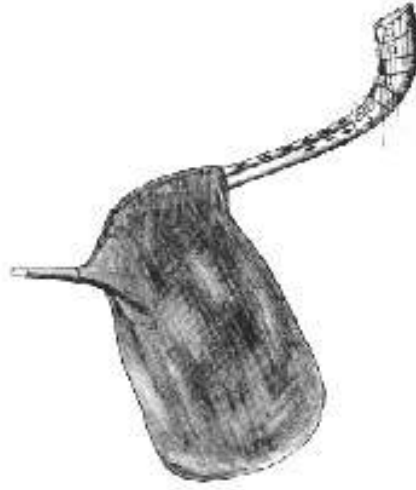
Çoxgövdəli nəfəs alətləri planetimizdə kifayət qədər geniş yayılıb. Rusiyada (Kursk və Bryansk vilayətləri), adətən, bərabər diametrli, yuxarı ucu açıq, aşağı ucu bağlı 3-5 qamış borudan ibarət olan kuvikla (tsevnisa) məlumdur. Moldova nayı və ya maskalı qövsvəri əyilmiş dəri çənbərlə bərkidilmiş, eyni diametrli, lakin müxtəlif uzunluqlu (50-200 mm) 18-24 (keçmişdə 7-8) ağac borudan ibarətdir. Boruların yuxarı açıq ucu eyni səviyyədə yerləşir və oraşəkilli kəsiyi olur. Borular artan düzüm ilə – ən qısa borudan ən uzununa qədər yerləşdirilir. Ukrayna svirilində artan düzüm ilə və ya ortada ən uzun, kənarlara doğru qısalar yerləşən boruların sayı 17-ə çatır. Gürcülərin altıgövdəli larçemisində (meqrel adı) və ya sounarisində (quri adı) mərkəzdə iki ən uzun boru yerləşir, qalanlar isə sola və sağa tədricən qısalırlar. Türk miskaalı (digər adı musiqar) 22 borudan ibarətdir. Onun iki şah mənsur və kiçik mənsur növü var.

Çoxgövdəli alətlər əksərən çobanlar (larçemi) tərəfindən istifadə edilir və yaxud solo və ansamblı (kuvikli, sviril, nay) çalınır. Hər borudan yalnız bir səs çıxır, onun yüksəkliyi borunun uzunluğundan asılı olur.

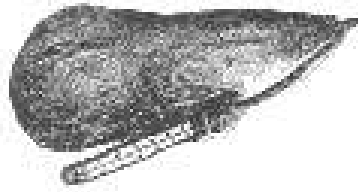
Yuxarıda verilən məlumatlardan bu nəticəyə gəlmək olur ki, Azər-



Çimpoy (Moldova)



Qudastviri (Gürcüstan)



Düzle (İran)



Çiboni (Acarıstan)



Parakapzuk (Ermənistan)

baycan *musiqarı* quruluşuna görə daha çox Moldova nayına və türk mis-kaalına yaxın olmuşdur.

Orta əsrlərdə Ön, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində geniş yayılmış *kə-rənay* hazırda Türkiyə (kürenay, kerrenay), İran (korna, kornay, karnay), Özbəkistan, Tacikistan (kərnay) və Hindistanda (kərna) istifadə olunur.

Orta Asiya kərnayı bürüncdən və misdən düzəldilir. Gövdəsi orta hesabla 3 m uzunluğunda (Əndicanda istifadə olunan kərnay Kokand kərnayından bir az uzundur) düz (çox vaxt) və ya dirsəkli aşağı ucu genişlənən boru şəklində olur. Yuxarı hissəsinə dərin olmayan müştük lehimlənir. Səslənməsi güclü və ucadır. Çalğı zamanı kərnayçı alətin ağzını maili şəkildə yuxarı tutur və müxtəlif tərəflərə döndərərək dördüncü-yeddinci oberton səslər çıxarır. Adətən, müxtəlif hadisələr zamanı adamları toplamaq üçün carçəkmə aləti kimi istifadə edilir. Bu zaman bir, iki və ya bir neçə kərnay; iki və daha çox kərnay və iki cüt naqora (bax: aşağıda) və surnay və yaxud üçlük – kərnay, surnay və naqora istifadə olunur.

İranda kornanın iki növü istifadə olunur – Orta Asiya alətinə oxşar şimal (Gilan və ya Məşhəd) kornası və dilçəkli, uzunluğu 1000-4000 mm olan cənub kornası (Fars əyalətində rast gəlinir).

Rusiyada – 2000 mm uzunluğunda konus şəkilli gövdəsi və 700-800 mm diametrli ağzı olan mis döyüş trubaları - roqlar istifadə edirdilər. Düz və bükülmüş gövdəli silindrik borulara da rast gəlinirdi.

Gürcüstanda 1300-2000 mm uzunluğunda xorototo (saxviri, sanker) istifadə olunurdu. Hazırda onu yalnız Qərbi Gürcüstanda müşahidə etmək olar.

1-ci fəsildə qeyd olunduğu kimi, əyri kərnay orta əsrlərdə *gavdum*, daha qısaları – *burqu* və *nəfir*, sonuncunun əyri növü isə – *şahnəfir* adlanırdı. Şahnəfir buki adı ilə Gürcüstanda mə'lum idi. Hal-hazırda isə ranasrinq və ya sring adı ilə Hindistanda istifadə olunur. Burqu bırıqı adı ilə Tatarıstanda mə'lum idi.

Müştüklü çağırış *buqu*, adətən, bişmiş gildən düzəldilirdi və 350 mm-dək uzunluğu olurdu. Bu adla Özbəkistan və Tacikistanda da mə'lum idi; onun vasitəsilə dəyirmançılar və hamamçılar adamları dən üyütməyə və çimməyə çağırırdılar.

Şeypur - ucu genişlənən düz mis boru, qədim zamanlardan müxtəlif xalqların məişətində və hərbi signal aləti kimi istifadə olunurdu. Onun müasir analoqu natural səsdüzümündə 3-12 səs olan fanfaradır (ventilsiz uzadılmış boru növü).

Açıq dodaqlı alət *ksul* bu adla və ya ksül adı ilə hazırda Dağıstanda istifadə olunur. Əsasən ləzgilərdə yayılıb. Darqilər onu şyatahi, kumıqlar zıbizqı adlandırırlar. Qeyd etmək lazımdır ki, zıbizqının digər fonetik variantı – sibizqa – Qaraçay-Çərkəzistanda analoji çalğı alətidir.

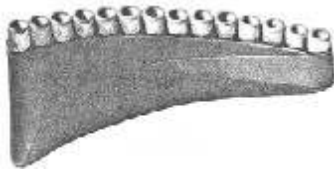
Ksul – əsasən çoban alətidir. Onda xalq mahnı və havaları da çalınır. 8-9 çalğı dəliyi var; ən yuxarıdakı arxa tərəfdə yerləşir.



Rus kuviklaları



Ukrayna svirili



Moldova nayı



Gürcü larçemisi



Özbək kərnayları



Gürcü xorototosu



Məşxəd kornayı



Fars kornayı



Şeypur



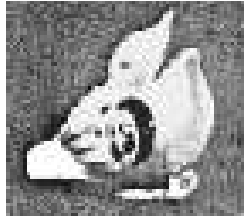
Buq



Rus **svistulkası**



Ukrayna **svistunları**



Savipylu (Estoniya)



Svlpe (Latviya)



Tam-şaxlıça (Çuvaşıya)



Gürcü **bul-buliləri**

Quşşəkilli alətlər kifayət qədər geniş yayılıb və müxtəlif cür adlanır: ruslarda – svistulka, belaruslarda – pasvistulka, svistelka, ukraynalılarda – svistun, marilərdə – şun-şuşpik, çuvaşlarda – tam-şaxlıça, mordvalarda – tutuşka, komilərdə – lullu, estonlarda – savipiyli, latışlarda – svilpe, litovlarda – molinukas, ermənilərdə – pepuk, şvi, kavis blul, gürcülərdə – bul-bul, bulbuli, ləzgilərdə – simsi, avarlarda – qıştero, darqilərdə – şyatik, laklarda – şutuxi, özbəklərdə – işvələk.

Onların hamısı gildən hazırlanır, bişirilərək əlvan rənglərə boyanılır, çox vaxt mina ilə örtülür. Adətən, aşağı hissədə kvarta həddində səs çıxarmağa imkan verən bir fit və iki çalğı dəliyi olur. Əksəriyyəti indi uşaq oyuncağı kimi istifadə olunur. Keçmişdə bu alətlərdə, yəqin ki, sadə havalar çalınırdı.

“Bülbül” türk sözünün etimologiyasına görə Gürcüstanda olduğu kimi *burbuğ* elə bu adla da Azərbaycanda istifadə olunduğu istisna olunmur.

Dərili alətlər. Membranofonlar arasında birtərəfli təbillər – ən qədim alətlərdəndir (erkən Neolitə aid edilir). İkitərəfli təbillərin yaranma tarixi b.e.ə. 3000 il qəbul edilir.

Azərbaycanda yayılmış dərili alətlər quruluşuna, ölçüsünə, formasına, hazırlanma materialına və səslənməsinə görə çox müxtəlifdir. Onlar tək və binardırlar. Çubuqlarla və əllə çıxarılan səslər quru, alçaq, güclü, boğuş və ya gurultuludur. Gücü zəif pianissimodan (*pp*) forte və fortissimoyadək (*fff*) olur.

Membranofonlar xalq kütlələri arasında geniş istifadə olunurdu. Birtərəfli zərb alətlərinin sayı 10-a, ikitərəflilərin sayı isə 6-ya çatırdı. Onlardan yaz mərasimləri, rəqslər, idman oyunları, tamaşalar, dini ayinlərin müşayiəti zamanı çağırış aləti kimi istifadə edirdilər. Onda solo və başqa çalğı alətləri ilə ansambl da çalınırdı. Bu ənənə bizim günlərdə də davam edir.

Dəf orta əsrlərdə ən çox yayılmış alət idi. Bunu dəfçənin daimi iştirakçısı olduğu müxtəlif səhnələri əks etdirən miniatür rəsm əsərlərindən də görmək olar. Xalq oyun və tamaşalarında məzhəkəçilər, mütriblər, rəqqaslar, eləcə də qaraçılar bu alətdən geniş istifadə edirdilər. Çalğı zamanı dəf sol əllə bir qədər maili şəkildə tutulub, sağ əl barmaqları ilə isə üzə və ya gövdəyə vurulurdu. Hər dəf bir aləti silkələyirdilər. Həmçinin ifaçı onu dizləri arasında tutur və iki əli ilə membrana vururdu. Dəfin sağağının diametri (220-260 mm) qavalla müqayisədə kiçik idi. Çənbərin ətrafına 4-5 cüt girdə mis lövhə bərkidilirdi. Bundan başqa, içərisinə şaquli çarpazlanan kəndirlərə zınqırov və qumro taxılırdı. Zınqırovların olmasına və istifadə sahəsinə görə bu aləti çox vaxt zınqırovlu dəf və ya qaraçı dəfi adlandırırdılar.

Dəfə oxşar alətlərin yaşını tədqiqatçılar iki min ildən çox hesab edirlər [32]. Dəf müxtəlif adlarla Avropada, Ön, Yaxın, Mərkəzi və Uzaq Şərqdə məlumdur: Avropa ölkələrinin əksəriyyətində damburin, Yunanıstanda defia, Türkiyədə, İranda və Tacikistanda (dağ vilayətlərində) dəf, ərəb ölkələrində tar, bendir adlanır. Göründüyü kimi, bir çox ölkələrdə alətin adı

ümumi bir kökdən yaranıb. Qeyd etmək lazımdır ki, qonşu Gürcüstan və Ermənistanda dəf olmayıb.

Şərq ölkələrində dəflə müqayisədə *qavalın* yayılma sahəsi daha geniş idi. Gürcüstanda o dayra, dapi, Ermənistanda – daf, dapp, xaval, Çeçenistan və İnquşetiyada – təp, Dağıstanda – tep (kumıqlar), dap (darqilər), daft (tabasaranlar), jerqen (avarlar), çeçeren (ləzgilər), ççirqilu (laklar), Türkmənistan, Özbəkistan və Tacikistanda – dayra, doyra, dəf, uyğurlarda – döp, şaldap, duff, Hindistanda – daf, ərəb ölkələrində – dəf adı ilə mə'lum idi.

Əvvəllər *dairədə* sağanağın xarici və daxili tərəflərində dəmir halqalar olurdu, sonralar isə yalnız içəri tərəfdə qalmışdı. Qalın üz zərbə üçün ifaçının adsız barmağına taxılmış dəmir üskükdən istifadə etməyə imkan yaradırdı ki, bu da səslənməyə xüsusi çalar verirdi.

Göründüyü kimi, üç alət – zahiri görünüşcə çox oxşayan dəf, qaval və dairə, demək olar ki, hər yerdə eyni cür adlanırlar. Türkiyədə dəfə həm də dairə deyirlər.

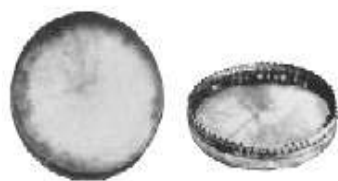
Keçmişdə olduğu kimi, ikitərəfli dərili alətlərdən ən çox yayılanı *nağara* ilə eynitipli alətlərdir. Uyğurlarda o bu adla, Gürcüstanda doli, doul, dxol, dalabandi, Ermənistanda dool, dxol, Çeçenistanda və İnquşetiyada qaval, Dağıstanda daldam (ləzgilər), kili (avarlar), daçu (laklar), tep (kumıqlar), dam (darqilər), daldalu (tabasaranlar), Rusiya, Belorusiya və Ukraynada baraban, Mari vilayətində tumır, Çuvaşiyada parappan, Litvada kyalmas, Yunanıstanda daulia adı ilə tanınır.

Kos (böyük nağara) – elə bu adla İranda yayılıb. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanndan şərqə nağaraya bənzər alətlər yayılmayıb.

Nağaradan fərqli olaraq, *qoşanağaranın* yayılma ərazisi daha genişdir. Özbəkistanda və Tacikistanda naqora, Gürcüstanda – diplipito, dumbuli, Ermənistanda – naqara, Dağıstanda – tiplipitom, Rusiyada – nakrı, ərəb ölkələrində – nağğara, tbiat adı ilə mə'lumdur.

Özbək naqorası qoşanağaradan ölçüsünün böyüklüyünə görə fərqlənir: hündürlüyü 200-250 mm, gövdələrindən birinin (kos naqoranın) diametri – 120-200 mm, ikincinin (rez-naqoranın) – 80-100 mm təşkil edir. Keçmişdə naqora hərbi və çağırış aləti kimi istifadə edilirdi. Əmir və xanların səfərə çıxmalarını təntənə ilə xəbər vermək üçün naqora çox böyük ölçüdə hazırlanırdı və onda iki musiqiçi çalırdı. Bu alət artıq kos-naqora adlanırdı.

Qədim alətlərdən biri olan *təbil* (və ya *təbl*) müxtəlif şəraitlərdə səslənirdi. İri ölçülü təbil xüsusi dayaqalarda yerləşdirilirdi və onun səsi ilə xalqı qarşıdakı mühüm hadisələr haqda xəbərdar edirdilər. Orta ölçülü təbillər şah sarayının darvazası ağzında müsəlmanların namaz vaxtına uyğun olaraq gündə beş dəfə səslənirdi. Belə bir adət vardı – sübh şəfəqini və günəşin batmasını təbilə döyməklə, şeypurun səsləri və sincin vurulması ilə qeyd edilirdi. Kiçik təbil (təbil-bas) isə hərbi döyüşlər və ya şahinlə ov zamanı səslənirdi. Sonuncu daulpaz, daulbas və çindaul adı ilə İran, Qazaxıstan,



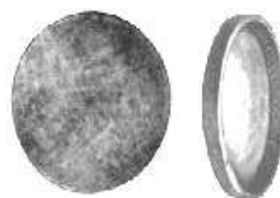
Gürcü **dayrası**



Çeçen **təpi**



Türkmən **dayrası**



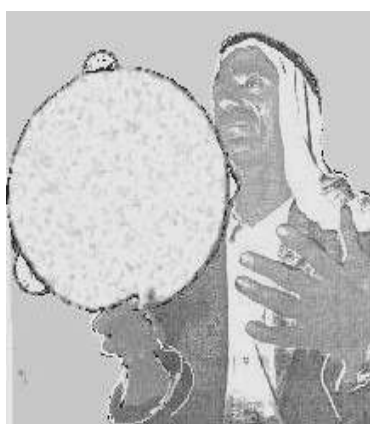
Özbək **doyrası**



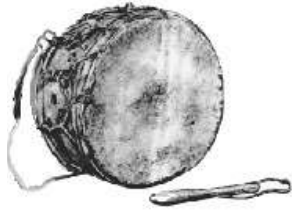
Tacik **doyraları**



Uyğur **dəpi**



İraqılı **bendirdə** çalır



Çuvaş **parappanı**



Mari **tumırı**



Erməni **doolu**



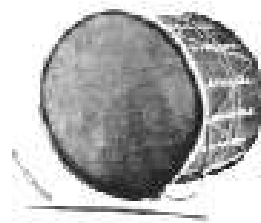
Fars **nağarası**



Litva **kyalması**



Gürcü **doliləri**



Ləzgi **daldamı**



Çeçen **qavalı**



Dağıstan **tiplipitomu**



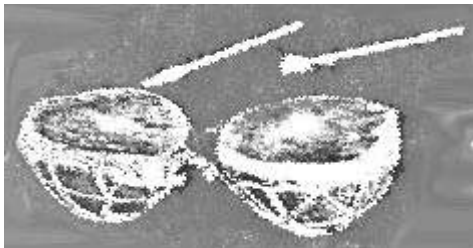
Gürcü **diplipitosu**



Tacik **naqorasi**



Özbək **naqorasi**



Ərəb **nağğ**



Nağara
(İranın şimal ostanları)

Özbəkistan, Tacikistan və Qırğızıstanda da mə'lum idi. Onun diametri 300 mm və hündürlüyü 160 mm olan dəbilqəşəkilli gövdəsi vardı. Mis gövdənin açıq geniş tərəfinə dəri çəkilirdi və əl, ya da qamçı ilə döyəclənirdi. Yəhərə bağlanırdı və ya əldə gəzdirilirdi. İşarə və səs-küy aləti kimi istifadə edilirdi. Şahinlə ov zamanı istifadə olunduğu üçün "şahin təbili" də adlanırdı. Təkmilləşdirilmiş daulpaz hazırda Qazaxıstan xalq çalğı alətləri orkestrində istifadə olunur, Qırğızıstanda isə sıradan çoxdan çıxıb.

Dümbək (zərb) yaxın zamanlara kimi Azərbaycanda çox yayılmışdı və xalq tamaşa və oyunlarının, eləcə də rəqslərin müşayiəti üçün istifadə edilirdi. Adətən, toyxananın girişində alətin üz dərisini isitmək üçün manqal qoyulurdu [33].

Muzey nümunələrinə görə, alətin hazırlanması üçün müxtəlif material – gil, ağac, metal seçilirdi. Çalğı zamanı musiqiçi çiyindən alətin qayışını aşırırdı və qoltuq altında tuturdu.

Dümbəyə oxşar alətlər müxtəlif adlarla digər ölkələrdə də mə'lumdur: darbuka, dümbələk, küp (Türkiyə), darbuk (Makedoniya), tumbaleki (Yunanıstan), darabukka (İordaniya, Tunis, Mərakeş), dumbəkə (Misir), tombək, dombək və ya zərb (İran), tavlək (Tacikistan). Hazırda hündürlüyü 400 mm və gövdəsinin diametri 250 mm olan tombək İranda əsas zərb alətidir.

1910-cu təvəllüdlü Aşıq Hacıbala İbrahimov uşaq ikən Şəki bölgəsində ağzı və dibi dar, qarnı isə gen kiçik küpə (dopu) şəklində gövdəsi olan, açıq tərəfinə qoyun dərisi çəkilmiş və iki çubuqla çalınan musiqi alətini görmüşdür.

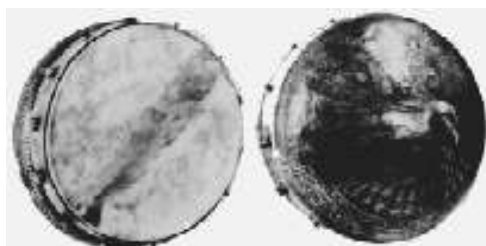
Çox geniş, aşağı getdikcə daralan gövdəsi olan *kusun* səmindən hərbi döyüşlər zamanı düşməni qorxutmaq üçün istifadə edilirdi. Onun səsi toy təntənəsinin və ya matəm mərasiminin başlanması bildirilirdi, sülh, əmin-amanlıq vaxtı isə ev heyvanlarını qovmaq və başqa məqsədlər üçün istifadə olunurdu. Sonralar çox böyük olduğuna, daşınma və köklənməsi çətin olduğuna görə tədricən sıradan çıxmış, lakin onun adı böyük ölçülü nağara növlərinə keçmişdir.

Cift-kösün (dəbdəbənin) də "ağıbəti" bu cür olmuşdu. Zəhiri görünüşü kusa oxşayırdı, lakin ondan fərqli olaraq iki gövdəsi vardı. İki tərəfdən filə, dəvəyə və ya ata qoyulurdu. Ağac çubuqlarla dəridən olan üzünə vurularaq çalınırdı. Ərəb ölkələrində ona cüft-nağara deyirdilər.

Çox ehtimal ki, *dumbul* xalq tamaşa və oyunlarında istifadə olunurdu. Təlxək və məzhəkəçilərin bu sözün təhrif olunmuş forması ilə – dūmbal (dəmbal) adlandırılması faktı qeyd olunan fikri dolayısı təsdiqləyir [34]. Vaxtilə dumbul Azərbaycanda müxtəlif musiqi səhnələrində, toy və idman oyunlarında (məsələn, "Zorxana oyunu") geniş istifadə edilən çalğı alətlərindən idi. Onun enli və dəyirmi gövdəsinə iki tərəfdən çox qalın dəri (əsasən buzov və ya qoyun) çəkilirdi. Çalğı zamanı hər iki tərəfdən membran ağac çubuqlarla vurulurdu. Hal-hazırda Azərbaycanın bir sıra şimal rayonla-



Tacik **çindaulu**



Özbək **çindaulu**



Qazax **daulpazı**



Tacik **tavləkı**



Tombək (İran)

rında (Quba, Dəvəçi) çubuq nağara dumbul, Abşeron kəndlərində isə qoşanağara – qoşadumbul və ya sadəcə dumbul adlanır.

Dumbula oxşar zərb çalğı alətləri müxtəlif adlarla digər ölkələrdə də məlum idi. Hal-hazırda ona oxşar alət – dhol Hindistanda istifadə olunur.

Davul “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çubuqlarla çalınan və boru ilə birlikdə səslənən alət kimi təsvir edilir.

Hazırda Şərqi Gürcüstanda yaşayan azərbaycanlılar nağaranı davul adlandırırlar.

Türkiyədə rast gəlinən nümunələrə nəzər salsaq görərik ki, davul zahirən nağaraya oxşayır, lakin ölçüsü ondan böyükdür.

Əvvəllər Türkiyədə bu aləti tomruk, tümrük, dümrük adlandırırdılar. Sonralar “davul” ərəb adının təsiri ilə yuxarıda qeyd olunan adlar dəyişib təbl, daha sonra davul olmuşdur. Adətən, böyük ölçülü davulu burada küvrük, küvrüga, kuvargah, küflek, gövlek, kümrü ya qümrü adlandırırlar. Dəri üzə zərbə vurmaq üçün müxtəlif ölçülü iki toxmaqdan istifadə edilir.

Dühulun orta hissədə gövdəsi bir qədər enləşən daha uzunsov növü hazırda İranda istifadə olunur. Digər ölkələrdə bu və ya oxşar adla (dhol) nağaranı adlandırırlar.

Təbirəyə oxşar alətlərə antik Orta Asiyada rast gəlinirdi. Hindistanda qum saati formasında olan təbillər də (udukka) ən qədim alətlərdən sayılır. Çində onlara yaoqu deyirdilər.

Özüsəslənən alətlər. Quruluşunun sadəliyinə görə idiofonlar ən qədim musiqi alətlərindən sayılırlar. Azərbaycanda müxtəlif formalarda təmsil olunmuşdular və qeyri-adi bədii-ifa imkanlarına görə fərqlənirdilər. Onların sayı 17-yə çatırdı.

Laqquti tipli alətlər Uzaq Şərq, Afrika, Cənubi Amerika xalqları arasında geniş yayılıb. Azərbaycanda laqqutiyə, əsasən, cənub bölgələrində (Lənkəran, Masallı, Astara, Yardımlı və Cəlilabad) rast gəlinir.

Şaxşax (çalpara) “kastanyeta” adı ilə İspaniyada və İtaliyanın cənub bölgələrində geniş istifadə olunur. Orta Asiya xalqlarında şamanların istifadə etdiyi şaxşax qumrov bərkidilmiş düz taxta lövhədən ibarət idi [35].

Şaxşax oxşar alət koşik və ya koşuk adı ilə XX əsrin 30-cu illərinə kimi Özbəkistanın Fərqanə vadisinin və Tacikistanın sakinlərinə bəlli idi. Arxa tərəfdən yarımkürə formada olan iki cüt taxta qaşığı iplə 100-120 mm uzunluğunda taxta qulpa bağlanırdı. Rəqqas hər əlinə bir cüt qaşığı götürürək, əlini açıb-yummaqla qaşıqları silkələyərək səslər çıxarırdı, bununla da rəqsin ritmini vurğulayırdı.

Ən qədim alətlərdən sayılan *sinc* çox geniş ərazidə yayılmışdı. Ona müxtəlif cür adla (simbal, krotali, piatti, tarelki, snsxa) Misir, İran, Hindistan, Çin, Yaponiya, İtaliya, Rusiya, Avropa ölkələrində rast gəlinirdi. Lakin mütəxəssislərin yekdil rəyinə görə ən yaxşısı türk sinci idi. Sinc çox vaxt marş xarakterli melodiyların ifası zamanı zurnaçılar ansamblı və digər nəfəs alətləri ilə birgə istifadə olunurdu. “Şəbih” dini mərasim keçirilən za-



Davul və zurna çalğıcıları (Türkiyə)



Dühul və qeyçək çalğıcıları (İran)



Bəluc dühulu (Pakistan)

man rəqsi xatırladan müxtəlif hərəkətlər sinc və təbillə müşayiət olunurdu.

Zil (zilpara) zahirən 30-40 mm diametri və 2-3 mm qalınlığı olan, mis, gümüş və ya bürüncdən hazırlanmış kiçik boşqaba oxşayırdı. Kasacığın mərkəzindəki dəlikdən keçirilən qayış, sağ və sol əlin baş, şəhadət, ya da orta barmaqlarına taxılır və bir-birinə vurularaq çalınırdı. Rəqqasələr tərəfindən melodiyanın əsas taktlarının vurğulanması üçün istifadə edilirdi.

Zilə oxşar alətlər hələ Qədim Romada Pompey krotalisinin bir növü – barmağa taxılan sinc kimi mə'lum idi. Türkiyədə o zil, İranda – zərbülə, Yunanıstanda – zilia, Hindistanda – mandira, Myanmedə – ya qvin, Yaponiyada – dobatsu adlanır.

Zəng, adətən, misdən, onun qarışığından və tuncdan içərisində metal dilçək yerləşən kəşik konus şəklində hazırlanırdı. Vaxtilə zəng müxtəlif funksiyaları yerinə yetirərək xalq oyun və tamaşalarında istifadə edilirdi. Məsələn, “Novruz” bayramı ərəfəsində hər bir alverçi öz dükanında bu alətdən asırdı. Onun səsi ilə alıcıları qəbul edir, yola salırdı [36].

Zəng planetimizdə çox yayılan qədim musiqi alətlərindəndir. Məsələn, Yunanıstanda kodxon adı ilə bizim eradan V əsr əvvəl mə'lumdur. Çində (dvil-bu) və Rusiyada (kolokol) bu alətin çox qədim işlənmə tarixi var.

Çan (böyük ölçülü zəng) – Türkiyədə bütün zəng növlərinin ümumi adıdır. Ölçüsündən asılı olaraq onlar müxtəlif cür adlanırdılar: əl, kilsə və təhlükə çanları.

Zəngin ən kiçik növü *zıncırov* adlanırdı və çox vaxt məişətdə istifadə edilirdi. Adətən, dəvənin boynundan asılırdı. Ev heyvanlarının yerini onun cingiltisi ilə tez müəyyən etmək olurdu. Şəhər yerində faytonlarda bir növ signal kimi asılırdı. Vaxtilə dərvişlər, mütriblər, məzhəkəçilər müxtəlif səhnə, tamaşa və oyunlarda ondan geniş istifadə edirdilər. Hazırda dəfin sağanağına bağlanır, buna görə də, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, zıncırovlular dəf adlanır.

Qədim alət olan *qumro* (qumrov, qımroy, qımro, qımrov, qomrey) – içiboş kiçik bürünc kürəcik şəklində olurdu, içərisində 2-3 dəyirmi kiçik daş və ya qurğuşun qırma dənəsi yerləşirdi. Silikələyəndə daşlar və ya qırımlar kürəciyin divarlarına dəyir, bununla da xoşagələn cingilti səs verirdi. Qumro səsinin gücü çox da yüksək deyildi (*p*-dan *mf*-ya qədər). Qumrodan xalq oyun və tamaşalarında rəqqasə, rəqqas və təlxəklər istifadə edirdilər. Əl və ayaq qolbağına bərkidilir, yaxud bağlama halında əldə tutularaq rəqs zamanı sil-kələdildirdi. Məişət əşyası kimi cin-şeytandan qorumaq üçün ev heyvan və quşlarının boynundan asılırdı. Göyərçinin ayağında qumro olduqda onu ovlamazdılar. Hazırda qavalın sağanağında və bə'zi xalqların məişətində istifadə edilir.

Zıncırovla müqayisədə *cərəs* kiçik idi və buna görə də daha incə və xoş səslənirdi. Rəqqaslar və hoqqabazlar tərəfindən istifadə olunurdu.

Klassik poeziya irsindən görünür ki, *dəray* hərbi döyüşlərdə istifadə olunurdu və fillərə asılırdı. Hazırlandığı yeri, yə'ni Hindistanı vurğulayaraq,

adətən hindi-dəray adlanırdı. Nəfir, kərənay və zurna nəfəs alətləri ilə birgə çalınırdı. Sonradan bu alətin adı qumrovun sinonimi kimi istifadə edilmişdir.

Xəlxal – dəri qolbağa taxılmış zıncırovlar əvvəlcə adi qadın bəzəyi idi. Lakin sonradan rəqqas və rəqqasələrin istifadə etidyi çalğı alətinə çevrildi; onu topuq hissədə ayağa taxırdılar. Hərəkət zamanı xəlxal rəqsi müşayiət edən digər musiqi alətlərlə həmahəng cingilti səs çıxarırdı. Qızıldan, gümüşdən və başqa əlvan metallardan düzəldilirdi. Orta əsrlərdə hökmdarların saraylarında çıxış edən mütrilər ondan çox istifadə edirdilər.

Hazırda çox nadir hallarda qədim mərasim rəqslərinin ifası zamanı istifadə olunur. Xəlxal “zəng” adı ilə Özbəkistanda və Tacikistanda istifadə olunur. Rəqqaslar onu əllərinə və ayaqlarına taxaraq ritmi vurğulayırlar.

Cingildəyən alət olan *səfail* və ya *səfai* uzunluğu 400 mm və diametri 15 mm olan iki girdə taxta və ya sümük mildən ibarət idi. Millər bir-birilə üzərinə çoxlu sayda xırda metal halqacıqlar taxılmış burma məftildən olan və qulaqcıqdan keçirilmiş bir və ya iki dəmir halqa ilə birləşirdilər. Səyyah gözbağlayıcılar, heyvan təlimçiləri, müğənni və dərvişlər tərəfindən, eləcə də dini tamaşalarda istifadə olunurdu. İfaçı növbə ilə çiyinə çubuqla vura-raq və halqaları havada silkələyərək, həmçinin onları tez-tez irəli-geri hərəkət etdirərək özünəməxsus səs effektinə nail olurdu. Hazırda Özbəkistan və Tacikistanda instrumental ansambllarda və xalq çalğı alətləri orkestrlərində epizodik səslənir.

Ağız-qopuzun iki növü (ağac və ya sümükdən hazırlanmış lövhəşəkilli və ya metal qövsvəri) müxtəlif adla əksər xalqlarda yayılmışdır. Onlarda sadə havalar çalınır. Keçmiş SSRİ məkanında bu alətin müxtəlif variantda 60-dan çox adı var (rusca – varqan, ukrayna, belarus, moldavanca – drimba, latışca – varqas, litovca – bandurelis, başqır və tatarca – kubız və ya kumız, marica – kovij, çuvaşca – kupas, qırğızca – komuz, ağac-komuz, temir-komuz, tacikcə – çəng-kobuz, temir-çəng, türkməncə – qobız, özbək-cə – temirçəng kobuz, qazaxca – komız, temir-komız, şankobız, altay və xakasca temir-komus, temir komıs, tuvincə – temir-xomıs, ıyaş-komus, xuluzun-komıs, yakutca – xomus və ya xamıs).

Bu özüsəslənən musiqi aləti Uzaq Şərqi, Şimal-Şərqi Sibirin kiçik xalqlarının, demək olar ki, yeganə çalğı alətidir və hər biri müxtəlif cür adlanır: selkuplar – pınır, nenlər – pıml, xantlar – tumran və ya suup-tumran, evenklər – kenqipkevun, nanaylar – muene, çukçalar – vanni-yayay və s. Bu alətdə, adətən, qadınlar çalır.

Qeyd etmək lazımdır ki, faktiki materiala əsaslanmadan R.Qalayskaya məqaləsində [37] digər türkdilli xalqlarda olduğu halda, bu alətin Azərbaycanda mövcud olmaması haqda fikir yürüdür. Bu nəticə yalnız bu gün üçün həqiqətə uyğun ola bilər.

Göründüyü kimi, türkdilli xalqlar məskunlaşmış ərazilərdə alətin adı müxtəlif fonetik variantları – komuz, kobız, komıs, kavıs, xomus və s. olan



Özbək **koşuku**



Zərbulə (İran)



Özbək **safaili**



Özbək **zəngi**



Tacik **safaili**



Xakas **temir-komısı**



Rus **varqanı**



Tuva **temir-komısı**



Ukraina **drımbası**



Qırğız **komuzu**



Xomus (Saxa)



Evek **kenqipkevunu**

ümumtürk “qopuz”, “kobuz” sözündən alınmadır.

Qasığək digər xalqlarda müxtəlif adla mə'lumdur. Xüsusilə Latin Amerika hindularında (maraka) geniş yayılıb.

Azərbaycanda vaxtilə qasığəkə “Novruz” bayramı zamanı xalq tamaşaları göstərilərkən özünə məxsus ritm çalırdılar.

Qədim zamanlardan insanlar çalğı aləti kimi ev əşyalarından (kasa, təşt) istifadə edirdilər. *Kasə* belə alətlərdən olmuşdur. Eyni cür kasanı müxtəlif səviyyədə su ilə doldurur və onlara vurmaqla temperasiya olunmuş müxtəlif ucalıqda səslər alırdılar. Hazırda bu cür kasalar folklor ansambllarında (məsələn, “İrs”, “Mahirlər”) istifadə edilir. Salyan rayonundan Həsənəğa Sadıqov iki sırada yerləşdirilmiş müxtəlif ölçülü 10 boşqab və nəlbəkədə iki çubuğun köməyi ilə müxtəlif mahnı və rəqs havalarını xoş və cingiltili səslərlə alır.

Təşt – çalğı alətin adı və həm də iri mis ləyəndir. Qız-gəlinlər tərəfindən “Halay” kimi rəqslərin ifasında zəruri atributdur.

Yuxarıda qeyd olunanları, eləcə də çalğı alətlərinin yayılması və onların bir-birini ardıcılıqla əvəz olunma haqda əvvəllər söylənilən fikirləri [38] nəzərə alaraq, aşağıdakı nəticəyə gəlmək olar:

- çox geniş ərazidə yayılmış, bəsit quruluşa və müxtəlif adlara malik olan eynitipli xalq çalğı alətləri lokal mühidə, ayrı-ayrı xalqların və ya etnik qrupların məskunlaşdığı ərazidə yaranmışdır (məsələn, ağız qopuzu, süm-sü);

- regional yayılma sahəsi və ümumi adı olan xalq çalğı alətləri müəyyən bir ərazidə yaranmış və inkişaf etmiş, sonra isə qonşu bölgələrə miqrasiya etmişlər (məsələn, saz, ud, qanun, zurna);

- nisbətən kiçik ərazidə istifadə olunan mükəmməl xalq çalğı alətləri (məsələn, tar) yayıldığı hüdudlarda təşəkkül tapmışdır;

- eynitipli və eyniadlı alətlər türkdilli xalqlar yaşayan ərazilərdə daha çox yayılmışdır.

Adətən, yaranma “ocağı” olan mürəkkəb quruluşlu simli alətlər alınma olur. Böyük ərazidə öz adını saxlamış ud, qanun, çəng, çox güman ki, belə alətlərdən olub. Buna görə də, sadə quruluşlu nəfəs və zərb alətlərinin əksəriyyətinin, onları məişətində istifadə edən xalqın leksik söz tərkibinə müvafiq çoxsaylı adı var.

Müəyyən musiqi alətlərinin inkişaf etmiş texniki və bədii-ifa imkanlarını təmin edən mükəmməl quruluş və eləcə də xalqlar arasında uzun müddət ərzində müəyyən olmuş iqtisadi və mədəni əlaqələr onların geniş sahədə yayılmasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmişdir.

Sözsüz ki, dünyanın aparıcı musiqişünaslarının işlənmiş tarixi-morfoloji, musiqi-üslub, struktur-tipoloji və etnofonik metodlar çərçivəsində tarixçi, arxeoloq, etnoqraf və dilçilərlə birgə sıx əməkdaşlıqla, kompleks sistemli və etnoqrafik tədqiqatları, eləcə də çalğı alətlərinin müqayisəli öyrənilməsi ayrı-ayrı alətlərin yaranma tarixi, inkişafı və miqrasiyası haqqında

biliklərimizi artırmağa, yeni araşdırmaların irəli sürülməsinə və xalq çalğı alətlərinin müzakirə edilən məsələlərinin həllinə şərait yaradacaqdır.

Lakin bu gün bir həqiqəti qeyd etmək lazımdır ki, başqa milli xüsusiyyətlərlə yanaşı oxşar xalq çalğı alətləri vasitəsilə müxtəlif ölkələrin mədəniyyət xadimləri arasında sıx əlaqələr qurulur. Bu isə öz növbəsində, musiqi melosunun və xalq çalğı alətlərinin sonrakı inkişafı üçün əlverişli zəmin yaradır.

VI. | AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN İNKİŞAF PERSPEKTİVİ

Ta qədim zamanlardan hər bir xalqın mə'nəvi həyatında müxtəlif alətlərdə çalınan instrumental və onların müşayiəti ilə ifa olunan vokal-instrumental musiqi çox mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Öz növbəsində, xalqın musiqi yaradıcılığının inkişafında aparıcı rol çalğı alətlərinə mənsub olmuşdur. Buna görə də musiqi alətlərinə yalnız səs çıxarmaq və musiqi ifa etmək vasitəsi kimi deyil, həm də cəmiyyət inkişaf etdikcə musiqi təfəkkürünün tərəqqisinin mühüm göstəricisi kimi baxılmışdır [1].

Qədim və yüksək mədəniyyətə malik olan Azərbaycanda çalğı alətlərindən çox geniş istifadə edilirdi, belə ki, onlar vasitəsilə xalqın düşüncə və hisslərini daha incə və rəngarəng vermək olurdu. Buna görə də çalğı alətlərinin geniş xalq kütləsi arasında yayılması, musiqi məktəblərində tədrisi, ifaçı kollektivlərinin vəziyyəti həmişə ictimaiyyətin diqqət mərkəzində olub. Çalğı alətlərinin tədqiqi ilə xalqın məişəti və mədəni həyatı, onun bədii yaradıcılığının müxtəlif növ və formaları ilə əlaqədar bir çox məsələləri həll olunur.

Yuxarıda qeyd olunanları nəzərə alaraq, hələ keçən əsrin 60-cı illərində Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə həsr olunmuş ümumiləşdirici dissertasiya işi yazılmışdır [2]. Sonrakı üç onilliklər ərzində tədqiqatçılar tərəfindən xalq çalğı alətləri üzrə müxtəlif məsələlər nəzərdən keçirilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, 60-90-cı illər ümumilikdə alətsünaslığın inkişafında dönüş mərhələ hesab edilməlidir.

Son illər dünyanın, demək olar ki, bütün guşələrində çalğı alətləri ilə bağlı məsələlər musiqişünasların və peşəkar ifaçıların xüsusi tədqiqat obyektinə olmuşdur. Mətbuatda çalğı alətlərinin inkişaf tarixini, quruluş və akustik xüsusiyyətlərini, eləcə də onların tədqiqi, tətbiqi və təkmilləşdirilməsi məsələlərini işıqlandıran çoxlu sayda yeni məlumatlar dərc olunmuşdur [3]. Terminologiyanın unifikasiyasının, təsvir texnikasının, tipologiya və sistemləşdirmənin vacibliyi qeyd olunmuşdur [4].

“Musiqi tarixi şəkillərdə” (“Musikgeschichte in Bildern”), “Avropa xalq musiqi alətləri üzrə mə'lumat kitabı” (“Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente”) seriyaları, Beynəlxalq antropoloji və etnoqrafik elmlər üzrə konqresin “Xalq çalğı alətləri” simpoziumunun (Moskva, 3-10 avqust 1964-cü il), “Türk xalqları musiqisi” I Beynəlxalq simpoziumunun

(Almatı, 3-8 may 1994-cü il) materialları, iki cildlik "Xalq musiqi alətləri və instrumental musiqi" (Moskva, Sov. komp., 1987-1988), Rusiya İncəsənət Tarixi İnstitutunun alətsünaslıq bölməsi tərəfindən hazırlanmış "Alətsünaslıq məsələləri" adlı üç məcmuə (1993-1997), müxtəlif dünya xalqlarının və ölkələrin xalq çalğı alətlərinə həsr olunmuş monoqrafiya və kataloqlar dərc olunmuşdur. Azərbaycan MEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyə şöbəsi (müdiri sənətsünaslıq doktoru, professor A.İ.İsazadədir) tərəfindən "Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası" tərtib edilmişdir. Onun artıq I cildi dərc olunmuşdur. Həmçinin orqanoloqların beynəlxalq birlikləri ("Study Group on Folk Musical Instruments", "The Calpin Society", "The leading international society for study of musical instruments") yaradılmışdır.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri "Makomlar, muğamlar və müasir bəstəkarlıq yaradıcılığı" elmi-nəzəri konfransında (Daşkənd, 1975), YUNESKO-nun Beynəlxalq Musiqi Şurası (BMŞ) və SSRİ-nin Milli Musiqi Komitəsinin təşkil etdiyi – "Yaxın və Orta Şərq xalqlarının şifahi ənənəvi peşəkar musiqisi və müasirlik", "Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti ənənələri müasir musiqi mədəniyyətində" - beynəlxalq musiqisünaslıq simpoziumlarında (Səmərqənd, 1978, 1983), xalq çalğı alətləri ifaçılarının Üzeyir Hacıbəyov adına Birinci Beynəlxalq Müsəbiqəsində (Bakı, 1986) və aşığılar müsəbiqəsində (Gəncə, 1989), "Bərbəd və Mərkəzi - Ön Asiya xalqlarının bədii ənənələri. Tarix və müasirlik" (Düşənbə, 1990) beynəlxalq simpoziumunda səslənmişdir.

Azərbaycan Mədəniyyət Fondu nəzdindəki "Xalq ustaları" komissiyası tərəfindən milli musiqi alətləri hazırlayan ustaların seminar-müşavirəsi keçirilmiş və sərgilər təşkil olunmuşdur (1989, 1999). Burada R.Mustafayev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət və Azərbaycan Tarixi, eləcə də Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeylərinin eksponatları ilə birgə qədim, müasir və yeni çalğı alətləri də nümayiş etdirilmişdir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri, əvvəllərdə olduğu kimi, muğamların, mahnı, aşığı və rəqs janrlarının inkişafında müstəsna rol oynayırlar. Orkestr və ansamblların yaradıcılıq nailiyyətlərinə, müxtəlif alətlərdə ifaçıların ustalığına baxmayaraq dinləyicilər çalğı alətlərinin ümumi vəziyyətinə, səslənməsinə və repertuarın genişlənməsinə daha yüksək tələblər irəli sürürlər.

İlk dəfə Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən ("Azərbaycan musiqi həyatına nəzər", "Aşığı sənəti", "Azərbaycanın musiqi həyatı" məqalələri, "Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında" mövzusunda çıxışı) irəli sürülən xalq çalğı alətləri və ifaçılıq ustalığı problemləri sonralar da mütəxəssislərin və bəstəkarların diqqət mərkəzində olmuşdur. Belə ki, diapazonun genişləndirilməsi, tembr palitrasının zənginləşdirilməsi üçün Əfrasiyab Bədəlbəyli alətlərin aşağı və yüksək registrlili müxtəlif növlərini yaratmağı təklif etmişdir [5]. Qara Qarayev və Niyazi, orkestr və ansamblların tərkibinə haqsız unudulmuş Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin, Fikrət Əmirov isə tar, kaman-

ça və balabanın bas növlərinin daxil edilməsinin lüzumunu xüsusi olaraq nəzərə çatdırmışlar [6].

Xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarının yaradıcılıq yoluna və repertuarına nəzər salaraq, qeyd etmək olar ki, onların inkişaf perspektivi hələ tam şəkildə açılmayıb. Orkestrə müxtəlif səpkidə əsərlər – uvertürələr, konsertlər, rapsodiyalar, fantaziyalar, kantatalar və irihəcmli vokal bəstələr lazımdır.

Orkestr və ya ansamblların tərkibini müəyyənləşdirərkən onların dinamik və texniki imkanları nəzərə alınmalıdır.

Müasir simfonik orkestrlərin dinamik imkanlarının müəyyən olunması təcrübəsinə əsaslanaraq [7], simli və nəfəs alətlərinin sayını dəqiq müəyyənləşdirmək lazımdır. Bu, ayrı-ayrı alətlər qruplarının səslənmə gücündən daha səmərəli istifadə edilməsinə imkan verəcəkdir. Alətlərin fiziki (gövdə divarının və dekanın qalınlığı, gövdənin həcmi, hazırlanma materialı) və akustik xüsusiyyətlərinin tədqiqi bu işdə çox böyük yardımçı ola bilər [8].

Milli orkestrlərin yaradılması təcrübəsi göstərir ki, etnoqrafik prinsipə, yəni müxtəlif növ xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi ilə müqayisədə ayrı-ayrı alətlərin səslənmə keyfiyyətinin zənginləşdirilməsi daha səmərəli və məqsədə uyğundur. Buna görə də, təbii ki, müxtəlif qruplara daxil olan alətlərin təkmilləşdirilməsi məsələsi daha böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Rus və digər milli orkestrlər təşkil olunarkən [9] onların tərkibinin müəyyənləşməsində ənənəvi (arxaik) deyil, məhz təkmilləşdirilmiş alətlərə üstünlük verilirdi. Məsələn, V.V.Andreyev adına Rus xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə pikkolo, kiçik (I, II), alt (I, II), tenor, bas (I, II) və kontrabas domralar; prima, sekunda, alt, bas və kontrabas balalaykalar daxildir. Kurmanqazı adına Qazaxıstan dövlət xalq çalğı alətləri orkestrində prima, alt, bas və kontrabas kobız və pikkolo, prima, birinci və ikinci (sekunda), alt, tenor, bas və kontrabas dombra səslənir. Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestrində isə gıcakın alt, bas və kontrabas, rübabın prima, messo-soprano, alt, dutarın prima, sekunda, alt, bas, kontrabas, cəngin prima, pikkolo, tenor, bas və nayın pikkolo növlərindən istifadə olunur. Ukraynanın bandurçular kapellasına müxtəlif bandur növləri daxildir. Gürcülərin panduri, çonquri, çanqi və çuniri, osetinlərin dalafandır, belarusların simbal, litovların birbine və kankles, latışların kokle, stabule və başqa xalq çalğı alətləri təkmilləşdirilmişdir [10].

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinin təkmilləşdirilməsi üçün hesab edilir ki, nəfəs alətləri qrupuna prima, alt, tenor və bas balabamlar, kiçik, böyük və alt tütəklər, müxtəlif zurna və neylər, kamanlı alətlər qrupuna prima, alt və bas kamançalar, mizrablı alətlər qrupuna soprano, messo-soprano və bas tarlar, cürə, orta (qoltuq) və böyük (tavar) sazlar, zərb alətləri qrupuna qaval, qoşanağara, nağara və təbil daxil edilməlidir [11].

Orkestr bu və ya digər əsəri ifa edərkən çox vaxt solo və ya ayrı-ayrı alətlər qrupları seçilir. Sonuncu halda eynitipli alətlərin müxtəlif növlərinin

yaradılması məsələsi böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, hələ 1920-ci illərin ortalarında Şərq simfonik orkestri üçün kvarta-kvinta köklü 8-9 simli pikkolo, prima, bariton, 8 və 6 simli kontrabas tar növləri, kvinta köklü prima, alt, violonçel, kontrabas kamançalar, cürə, çonqur, alt, bas sazlar, üç növ balaban (sonuncusu bariton registrli), prima və alt zurnalar, D köklü tütəklər (böyük ölçülü ikinci tütək birincidən bir oktava aşağı səslənirdi), həmçinin tonika-dominant köklü nağara yaradılmışdır [12].

Yalnız alətlərin quruluşu və səs keyfiyyətlərinin təkmilləşdirilməsi deyil, orkestr və ansamblın eyni sistem və köklü mükəmməl alətlərlə təchiz olunması da böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Şübhəsiz ki, orkestr səslənməsini yeni tembr çalarları ilə zənginləşdirmək, diapazonun bəm və ya zil registrlərə tərəf artırılması məqsədilə orkestrin tərkibinə əlavə alətlər daxil etmək lazımdır. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, simli alətlər böyük oktavanın “do” səsndən üçüncü oktavanın “mi” səsinə qədər çox da böyük olmayan diapazonu əhatə edir. Çox hallarda isə tembrlərin bəm registrlərdə səslənməsi tələb olunur. Buna görə də orkestrin tərkibinə, ilk növbədə, bas registrli alətlər daxil edilməlidir. Orkestrdə nəfəs alətlərindən çox vaxt klarnet səslənir. Lakin əsl xalq çalğı alətlərinə üstünlük verilsə, daha yaxşı olardı.

Mizrabla çalınan alətlər qrupuna udun (diapazonu – böyük oktavanın “mi” səsndən birinci oktavanın “fa” səsinə qədər) və kamanla çalınan alətlər qrupuna alt kamançanın, nəfəs alətləri qrupuna isə pikkolo, tenor və bas balabanın (diapazonu böyük oktavanın “fa diyez” səsndən birinci oktavanın “re diyez” səsinə qədər) daxil edilməsi diqqətəlayiqdir.

Orkestrdə tembr rəngarəngliyinə müxtəlif registr, ifa üsulları, ştrix və nüanslardan istifadə etməklə yanaşı alətlər qrupunun bir-birilə uyğunlaşdırılması yolu ilə də nail olmaq olar.

Avropa alətlərindən istifadəyə gəldikdə isə, qeyd etmək lazımdır ki, orkestrin tərkibinə fortepianonun daxil edilməsi ilə tembr zənginləşməsindən başqa, orkestrin səslənmə diapazonunu da genişləndirmək mümkün olmuşdur. Məsələn, fortepianoda simli və nəfəs alətlərinin diapazonuna “yerləşməyən” melodiyları çalmaq olur. Tembrə görə tar, kamança və sazlar onunla yaxşı uzlaşır. Tarda vurğulanan akkordların gücləndirilməsi üçün fortepiano çox uğurla qoşulur. Bu alətin kontrast tembrli melodiyanı ayırmağa və yaxud tembr müqayisəsi üçün şərait yaratmağa imkan verir. Lakin fortepianonun tez-tez səslənməsinə aludə olmaq da lazım deyil. Həmişə yadda saxlamaq lazımdır ki, orkestrin əsas bədii ifadəsinə yalnız simli alətlər hesabına nail olmaq olar.

Xalq çalğı alətləri orkestrinin orta və bas registrlərlə tam təmin olunması məqsədilə hazırda onun tərkibinə ayrı-ayrı əsərlərin ifasında epizodik səslənən kontrabas, fleyta, qoboy və bas dutar daxil edilmişdir. Orkestrin baş dirijoru və bədii rəhbəri Nəriman Əzimovun fikrincə, bu müvəqqəti və

məcburi haldır. Yenidən qurulmuş müvafiq alətlər yaranandan sonra, qeyd olunan alətlərə ehtiyac öz-özünə aradan qalxacaq.

Mə'lum olduğu kimi, musiqi tarixən formalaşan musiqiçilər kollektivlərində – xalq çalğı alətləri, akademik (simfonik), estrada orkestrlərində (ansambllarında) alətlərin müşayiəti ilə səslənir və bu kollektivlərdə xalq çalğı alətlərindən istifadəyə çox böyük ehtiyat və bacarıqla yanaşmaq lazımdır. Xüsusilə, tar, kamança və balabanın yerinə gitara, klarnet, qoboy, skripka, akkardeon və digər alətlər səslənən müxtəlif musiqili tamaşalarının və toyların keçirilməsində iştirak edən instrumental ansamblların yaradılmasına çox diqqətlə yanaşmaq lazımdır. Bütün bu hallar haqlı olaraq məzəmmətə səbəb olur. Yaddan çıxarmaq olmaz ki, xalq musiqisinin, xüsusən muğamın inkişafı, ilk növbədə, milli çalğı alətlərinin geniş tətbiqindən asılıdır.

Müxtəlif xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərinə indi hər yerdə – mədəniyyət evləri və saraylarında, klub və məktəblərdə rast gəlmək olar. Elə bir bədii özəfəliyyət kollektivi tapılmaz ki, orada xalq çalğı alətlərində çalmasınlar.

Xalq çalğı alətlərində peşəkar ifaçılarımızın da nailiyyətləri şübhəsizdir. Onlardan ən yaxşılardan dünyanın bir çox ölkələrində milli incəsənətimizi təmsil edirlər.

Fikrimizcə, xalq çalğı alətlərinin tədqiqində mövcud boşluqları aradan qaldırmaq üçün elmi-tədqiqat işlərinin prioritet istiqamətləri: a) dəqiq akustik ölçmələr, b) ifaçılıq, v) repertuar, q) terminologiya və etimologiya, d) yayılma sahəsi və miqrasiya, e) çalğı alətlərinin yenidən qurulması və təkmilləşdirilməsi məsələlərinin öyrənilməsinə yönəlməlidir.

Bununla belə, orqanologiya və alətlərin ölçülməsi üzrə əvvəllər toxunulmuş məsələlərə də yenidən nəzər salınmalıdır. Məsələn, çalğı alətlərinin quruluşunun öyrənilməsi prosesində onların səciyyəvi formalarını, tərkib hissələrinin dəqiq ölçülərini, funksiyalarını, hazırlandığı material və hazırlanma qaydasını qeyd etmək zəruridir. Bu zaman mə'lumatçı kimi təcrübəli ustaları cəlb etmək lazımdır. Sonra, yaradılma zəruriliyi mətbuatda qeyd edilən akustika laboratoriyasında xüsusi cihazlarda alətin dəqiq akustik ölçülməsi həyata keçirilməlidir.

İfa texnikası, səs çıxarma üsulları, ifaçıların hərəkət və mimikası hərtərəfli şərh olunmalı və kinolentə köçürülməlidir.

Repertuarın seçimi, xalq havalarının audio-videokaset və CD-lərə yazılışı zamanı onların estetik və etnoqrafik mahiyyətinə xüsusi diqqət yetirilməlidir.

Ümumilikdə, ifaçılıq sənəti ictimai, tarixi, sosial, estetik-fəlsəfi, fizioloji və psixoloji mövqelərdən işıqlandırılmalıdır [13].

Terminoloji tədqiqat aparılarkən bütün alətlərin adları müəyyən olunmalıdır, belə ki, onlar bir neçə alətə uyğun gələ və ya ümumiləşdirici ola bilər. Adların mə'nasını ayırd edərkən nəzərə almaq lazımdır ki, onlar xarici görünüş, quruluş xüsusiyyətləri, hazırlandığı material, səslənmə və digər xüsusiyyətləri.

susiyyətlərlə bağlı ola bilər. Terminoloji və etimoloji tədqiqatlar, yayılma sahəsi və miqrasiya məsələləri kimi, mədəni-tarixi əlaqələrin öyrənilməsində çox dəyərlidir.

Mə'lumdur ki, Şərq xalq çalğı alətləri tarixən müəyyən ərazi ilə məhdudlanmayıb. Buna görə onların tarixi bütün türk aləmi çərçivəsində tədqiq edilməlidir. Qafqaz, Orta və Ön Asiya, Yaxın Şərq, Hindistan, Çin, eləcə də Aralıq dənizi ətrafı xalqlarının musiqi alətlərinin bütün mədəniyyət sahələrinin inkişafı fonunda müqayisəli tədqiqinin vaxtı çatmışdır. Bu, göstərilən geniş ərazidə məskunlaşmış xalqların musiqi alətlərinin ümummədəni tarixi qarşılıqlı əlaqələr kontekstində oxşar və fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirməyə imkan verəcəkdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Sibirin türkdilli xalqlarının və Orta Şərq xalqlarının çalğı alətləri artıq xüsusi tədqiqat obyektləri olmuşdur [14]. 1994-cü ildə Almatı şəhərində keçirilən "Türk xalqları musiqisi" I Beynəlxalq etnomusiqoloji simpoziumda da bu məsələ gündəliyə çıxarılmışdı.

Alətləri etnoorqanoloji tədqiqi ilə paralel onlarda ifa olunan musiqi ilə vəhdətdə nəzərdən keçirmək lazımdır. Buna görə də xalq çalğı alətlərinin kompleks problem kimi öyrənilməsinə folklorçular, tarixçilər, dilçilər, və xüsusilə, etnoqraflar cəlb olunmalıdır. Yalnız yayıldığı geniş regionda toplanmış materialların müqayisəli təhlilindən sonra müəyyən nəticələr əldə etmək olar. Nəşr olunmuş işlərdə rast gəlinən ziddiyyətlərdən (məsələn, kusun quslyə ilə eyniləşdirilməsi) bu yolla uzaqlaşmaq olar [15].

Çalğı alətlərinin tədqiqi ilə yanaşı onların qorunub saxlanması və geniş yayılması məsələsinə də diqqət yetirilməlidir. Müxtəlif alətlərdə müsabiqələr keçirilməsi ənənəvi xarakter daşmalıdır. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyov adına müsabiqənin sistemə keçirilməsi, zona və respublika baxış-müsabiqələrin təşkili irəli sürülmüşdür [16].

Gələcək nəsillərin xalq çalğı alətlərinə tam və təkmilləşdirilmiş şəkildə, bütün ifaçılıq imkanları ilə sahib olması üçün səy göstərilməlidir. Bu məsələ ona görə gündəmə çıxarılır ki, əgər orta əsrlərdə Azərbaycanda 80-dən çox musiqi aləti səslənirdisə, indi onların sayı 18-ə qədər azalmışdır. Bu da çox təəssüfedicidir. Buna görə də sıradan çıxmış çalğı alətlərinin bərpası çox əhəmiyyətli məsələdir.

Sıradan çıxmış alətlərin bərpası məsələsi ilə hazırda yaradılma zəruriliyi mətbuatda dəfələrlə qaldırılan Bakı Musiqi Akademiyası nəzdindəki "Qədim musiqi alətlərinin yenidən bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyası məşğuldur. Sənətsünaslıq namizədi, dosent M.T.Kərimovun rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstərən laboratoriyada unudulmuş alətlərin bərpası üzrə artıq müəyyən təcrübə toplanmışdır. Santur, bərbət, çəng, çəğanə, Şirvan tənburu kimi simli alətlər bərpa edilmiş və təkmilləşdirilmişdir.

Mövcud orkestr və ansambların tərkibinə qədim xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi onların tembr və dinamik imkanlarını zənginləşdirməyə (hələ hazırda bu, simfonik orkestr alətləri hesabına həyata keçirilir), eləcə də

müxtəlif folklor-etnoqrafik ansamblar təşkil etməyə imkan verərdi. Tərki-bində bərbət, santur, cəng, çəğanə kimi qədim çalğı alətləri olan belə ansamblardan birini M.Kərimov yaratmışdır və ansambl auditoriya qarşısında ilk dəfə 1988-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında görkəmli dövlət xadimi, sərkərdə və şair Şah İsmayıl Xətəinin 500 illiyinə həsr olunmuş ədəbi-bədii gecədə çıxış etmişdir. Bu kollektivin uğurlu çıxışları hal-hazırda da davam edir.

Adı çəkilən laboratoriyada qopuz, çoğur, rübab və rud kimi qədim alətlərin artıq ilk nümunələri hazırlanıb, yaxın zamanda nüzhə və müğni də bərpa ediləcəkdir.

Mətbuatda bütün tələblərə cavab verən alətlərin hazırlanması məsələsi dəfələrlə qaldırılıb. Mövcud sexlər əsasında Şərq musiqi alətləri hazırlayan fabrikin yaradılmasının vacibliyi göstərilmişdir. Burada tar, kamança, nağaradan başqa saz, balaban, tütək, qoşanağara da hazırlanması tövsiyə olunmuşdur [17]. Azərbaycan Mədəniyyət Fondu tərəfindən təşkil edilmiş müşavirənin qərarı ilə xalq çalğı alətləri hazırlayan ustalar assosiasiyası yaradılması təklif edilmişdir.

İfaçılıq ustalığı xalqın yaddaşında indi də yaşayan və ən başlıcası, davamçıların və şagirdlərin ifasında davam etdirilən görkəmli çalğıçıların musiqi sənətinin inkişafında rolu çox böyükdür. Ayrı-ayrı ştrix və üsulların çalğıda istifadə olunduğunu eşidəndə və ya görəndə istər-istəməz onların sələfləri yada düşür.

Azərbaycanın musiqi sənəti tarixinə bir çox virtuoz ifaçıların adları yazılıb. Onlar arasında tarzənlər xüsusi yer tuturlar. Bu da təsadüfi deyil. Tar Azərbaycan xalqının ən kamil çalğı alətidir. Onun quruluş xüsusiyyətləri, simlərin sayı və yerləşməsi, köklənməsi, xoş tembrli və bədii-texniki imkanları xalq musiqisini bütün incəlikləri ilə ifa etməyə imkan verir.

Ən ustad çalğıçıların ifaçılıq məharətinin qeyd olunması və açıqlanması musiqi sənətinin ən ümdə məsələlərindəndir və onun sonrakı inkişafı üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

İfaçılar xalq musiqisinin zənginliyini səciyyəvi ənənəvi ifa üsullarından – özünəməxsus ştrix, bəzək və applikaturalardan geniş istifadə edərək çatdırırlar. İncəsənətin müasir inkişaf mərhələsində bu ifa ənənələrinin saxlanılması ilə bərabər, onların elmi dərk, təhlili də vacibdir. Digər tərəfdən xalq musiqisinin səciyyəvi cəhətlərini daha tam əks etdirən intonasiya xüsusiyyət, ştrix, bəzək, gəzişmələrin nota salınması musiqişünaslığın ən vacib məsələlərindəndir. Təsadüfi deyil ki, xalq melosunu öyrənən tədqiqatçılar onun yazıya alınmasına böyük diqqət yetirirlər.

Məşhur tarzənlər Hacı Məmmədov və Ramiz Quliyevin təcrübəsini nəzərə alaraq, ifaçıların repertuarına dünya musiqi klassikasına daxil olan əsərlər də salınmalıdır, bununla da tarzən və kamançaçalanların digər Avropa ifaçıları ilə bərabər müsabiqələrdə iştirakı təmin edilmiş olardı. Buna görə də konsert repertuarının və tədris proqramının hazırlanmasında not ifa-

çılığı sənətinə xüsusi diqqət yetirilməlidir. Klassiklərin və müasir bəstəkarların əsərlərini ifa edən xalq çalğı alətləri trio və kvartetlərinin təşkili də az əhəmiyyət kəsb etmir [18]. Həmçinin xalq çalğı alətləri ansambllarında çoxsəsli ifa texnikasına da böyük diqqət yetirilməlidir [19].

Xalq musiqisinin, o cümlədən xalq çalğı alətlərinin, sonrakı inkişafında Bakıda və Respublikanın digər iri şəhərlərində “Muğam sarayı”⁴⁹, Aşıq Sənəti Mərkəzi və ya Evinin, “İncəsənət” klubunun və ya cəmiyyətinin (onların rolu əvəllər dövrü mətbuatda işıqlandırılıb) yaradılması, qədim və orta əsr musiqi sənətinin aktual mövzuları üzrə konfranslar keçirilməsi, alətşünaslığın bir sıra vaxtı çatmış məsələləri haqda fikir mübadiləsi aparılan dəyirmi masanın təşkili mühüm rol oynayardı. Ekranə və səhnəyə səviyyəsiz və təcrübəsiz ifaçıların çıxmasına imkan verməyən orqan rolunu Respublika Mədəniyyət Nazirliyi, Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Şirkəti, Filarmoniya və Bəstəkarlar İttifaqı nümayəndələrindən ibarət bədii şura öz üzərinə götürə bilərdi. İfaçılıq ustalığı və səhnə mədəniyyətinin inkişafına isə obyektiv tənqid şərait yaradardı [20].

Yuxarı sinif şagirdləri və ali məktəb tələbələri üçün tar və onun əsasında saz üzrə vəsaitlərin yaradılması məsələsi artıq qaldırılıb [21]. Orta və ali təhsil müəssisələrinin tədris proqramlarına sazın və saz havalarının daxil edilməsi, ud, saz, tütək və ney siniflərinin yaradılması tövsiyə edilmişdir [22].

Nəzərə almaq lazımdır ki, xalqın ənənəvi mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi kimi çalğı alətlərinin öyrənilməsi cəmiyyətin maddi və mədəni həyatındakı dəyişikliklərin xüsusiyyətlərini göstərir, instrumental musiqi və ifaçılığın müxtəlif aspektlərinin tədqiqi, mövcud orkestr və ansambların səslənməsinin zənginləşməsi yollarının axtarışı üçün əsas yaradır. Bütün bunlar hamısı iri əsərlər – xalq çalğı alətləri və simfonik orkestrlərin müşayiəti ilə konsertlər, suitalar, rapsodiyalar, ayrı-ayrı xalq çalğı alətləri üçün pyeslərin yazılmasına yaradıcılıq marağına, eləcə də dinləyici auditoriyası, xüsusilə gənclər tərəfindən xalq musiqisinin daha dərinlən dərk olunmasına əlverişli şərait yaradır.

NƏTİCƏ

Azərbaycanda yayılmış çoxsaylı və müxtəlif növ musiqi alətləri hələ qədim dövrlərdən xalq mahnıları, muğam, aşıq, rəqs və s. janrları ilə ayrılmaz surətdə bağlı idi. Bu ənənəni davam etdirərək, Azərbaycan xalq çalğı alətləri hər dövrdə xalqın gündəlik həyatında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişlər. Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən ilk milli operanın – “Leyli və Məcnun”un yaradılmasında onların rolu çox böyük olmuşdur.

Milli mədəniyyətin gələcək yüksəlişinə və inkişafına şərait yaradan notlu xalq orkestrinin təşkili Azərbaycanın musiqi həyatında mühüm mərhələ idi.

Azərbaycan operalarında xalq çalğı alətlərindən istifadə olunması simfonik orkestrin ifadə imkanlarını genişləndirməyə və yeni koloritli səslənməyə nail olmağa imkan vermişdir.

Dinləyicilərin vaxtilə Azərbaycanda çox geniş yayılmış çalğı alətlərinin özünəməxsus səslənməsini eşitmək imkanı verən Qədim xalq çalğı alətləri ansamblı Respublikanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında şübhəsiz mühüm əhəmiyyətə malikdir. Artıq bu alətləri müxtəlif ansambl və orkestrlərin tərkibinə daxil edilməsi vaxtı çatmışdır.

Müasir xalq çalğı alətləri, əvvəllərdə olduğu kimi, muğamların, xalq mahnılarının, aşıq və rəqs havalarının inkişafında misilsiz rol oynayırlar.

Musiqi alətləri xalqın milli sərvəti kimi, incəsənətin müxtəlif növlərinin mürəkkəb qarşılıqlı əlaqə və təsiri ilə səciyyələnən tarixi mərhələlərdən keçərək bizim günlərə gəlib çıxmışdır. Onlar musiqi mədəniyyətinin çoxəsrlik inkişaf yollarını və vəziyyətini əks etdirir. Buna görə də xalq çalğı alətləri həmişə musiqişünaslıqda mühüm tədqiqat obyektlərindən olmuşdur.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri üzrə yazılmış kitab və nəzərdən keçirilən mövzu üzrə müxtəlif çoxsaylı tədqiqatlar musiqişünaslıqda yeni sərbəst qolun – Azərbaycan alətsünaslığının yaranmasına və müvəffəqiyyətlə inkişafına dəlalət edir. Təqdim olunan əsər xalq çalğı alətləri sənəti üzrə mahiyyətə yeni ümumiləşdirici tədqiqatdır.

Kitabda xalq çalğı alətlərinin morfologiya və orqalogiyası hərtərəfli təsvir edilir. Xətti ölçmə əsasında simli, nəfəs alətlərinin sentrlərlə akustik ölçüsü aparılmış, simli, nəfəs, dərili, özüsəslənən alətlərin texniki (köklənməsi, diapazon, ştrix, tembr, registr və applikaturaları, çalğı tərzləri) və bədii ifa imkanları müəyyən edilmişdir.

Xalq çalğı alətlərinin ənənəvi hazırlanma üsulları, onların tərkib hissələri üçün istifadə olunan ilkin materialların seçiminə xas xüsusiyyətləri, ayrı-ayrı quruluş elementlərinin adlandırılması üçün istifadə edilən terminlər göstərilmişdir.

Xalq məişətində, ansambl və orkestrlərin tərkibində musiqi alətlərinin tətbiqinin xüsusiyyətləri verilir, xalq çalğı alətlərinin yaradılmasının

ilkin tarixi şəraiti, onların tərkib və repertuarının müəyyən edilməsi, orkestr üçün orkestrləmənin əsasları və partituraların oxunuşu şərh olunur.

Tədqiqata musiqişünaslıq, arxeoloji, etnoqrafik və tarixi dəlillərin, orta əsr poeziyası və ilk dəfə olaraq miniatür və bədii rəngkarlıq nümunələrinin, muzey kolleksiyalarının, eləcə də qocaman musiqiçilərdən və müxtəlif incəsənət nümayəndələrindən əldə olunmuş məlumatların cəlb edilməsi Azərbaycan ərazisində tarixi dövr ərzində istifadə olunan və ümumi sayı 88-ə çatan xalq çalğı alətlərini qeyd etməyə və sistemləşdirməyə imkan vermişdir.

Klassik poeziyada eyni çalğı alətlərinin adının dəfələrlə çəkilməsini, müxtəlif növlərinin olmasını, alətin adına yerli məkan adının əlavə olunmasını nəzərə alaraq, onların bir qisminin bilavasitə Azərbaycan mühitində yaranması qeyd olunur. Verilmiş təsnifatda müəyyən olunmuş çalğı alətlərindən 32-si simli (26 mizrab, 4 kaman və 2 zərblə çalınan), 23-ü nəfəs (9 dodaqla çalınan, 7 dilli, 7 müştüklü), 16-sı dərili (10 birüzlü, 6 ikiüzlü) və 17-si özüsəslənən (11 vurulan, 5 silkənیلən, 1 dartılan) alətlərə aid edilmişdir.

Çoxsaylı və müxtəlif növlü çalğı alətlərinin və instrumental ansambların yayılması müasir Azərbaycan ərazisində məskunlaşmış xalqın, cəmiyyətin bütün tarixi inkişaf mərhələlərində zəngin musiqi mədəniyyətinə malik olduğunu göstərir.

Faktiki məlumatların təhlili Azərbaycanda rud, ud və bərbət (əvvəllər müxtəlif adlı eyni alət hesab edilirdi), dongar, kəman, çaqanaq, kələnay və dəf (adı, adətən, qavalın sinonimi kimi istifadə olunurdu) alətlərinin istifadə edildiyini, rübabın kaşqar növünün yayıldığını, müasir damburun orta əsr tənburundan fərqləndiyini, eyni vaxtda qövsvəri və santurşəkilli çənglərin, eləcə də ağız-qopuzun yayılmasını müəyyənləşdirməyə imkan vermişdir.

Azərbaycan xalq və peşəkar musiqi yaradıcılığında xalq çalğı alətlərinin forma və istifadə olunma xüsusiyyətləri, eləcə də onların ənənəvi repertuarı xarakterizə edilir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləmə və partituraların oxunuşu üzrə metodik göstərişlər işlənilib hazırlanmışdır.

Mövcud instrumental not yazılarına müxtəlif alətlər üçün yeni nümunələr əlavə olunmuşdur.

Ön, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində yayılan çalğı alətlərinin müqayisəsi əsasında aşağıdakı ilkin nəticələr əldə edilmişdir: çox geniş ərazidə yayılmış, sadə quruluşlu və müxtəlif adlı eynitipli xalq çalğı alətləri lokal mühitdə, ayrı-ayrı xalqların və ya etnik qrupların yaşadığı ərazidə yaranmışdır. Regional miqyasda yayılmış və ümumi adı olan xalq çalğı alətləri müəyyən ərazidə yaranmış və inkişaf edərək sonralar qonşu bölgələrə miqrasiya etmişdir. Nisbətən kiçik ərazidə istifadə olunan mükəmməl xalq çalğı alətləri yayıldığı hüdudda təşəkkül tapmışdır. Eynitipli və eyniadlı çalğı alətlərinin

ən çox intişar etdiyi sahələr türkdilli xalqların yaşadığı ərazilərdir. Öz yaranma “ocağı” olan mürəkkəb quruluşlu simli alətlər, adətən, alınma olurlar.

Hesab edilir ki, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsinin nəzərdə tutulmuş əsas istiqamətləri (çalğı alətlərinin dəqiq akustik ölçüləri, ifaçılıq sənəti, repertuar, terminologiya, etimologiya, areal, miqrasiya, bərpa və təkmilləşdirmə məsələləri) və gələcək inkişaf yolları (bəm və zil registrli müxtəlif növ alətlərin yaradılması, sıradan çıxmış alətlərin bərpası və yenedən qurulması), şübhəsiz, onların tədqiq olunmasında yeni mərhələ olacaqdır.

Aparılmış tədqiqatların praktiki əhəmiyyəti baxımından qeyd etmək lazımdır ki, müəllifin dərc olunmuş işlərindəki mə'lumatlar unudulmuş alətlər (məsələn, çəng, bərbət, Şirvan tənburu, santur) bərpasında və onların müxtəlif folklor ansambllarının tərkibinə daxil edilməsində istifadə olunmuşdur.

Musiqişünaslıq və etnoorqanoloji tədqiqatların nəticələri “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı”, “Xalq çalğı alətlərində ifaçılıq tarixi və nəzəriyyəsi”, “Xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə və partituran oxunuş” kurslarında, eləcə də musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı tə'sir prosesi kontekstində çalğı alətlərinin sistemli təhlili üçün əsas ola bilər.

İZAHAT VƏ ŞƏRHLƏR

¹ Qədim türk dillərində ayı deməkdir.

² Böyük Qafqazın cənub yamacında, Bakı şəhərindən qərb-cənub-qərbdə yerləşən dağətəyi rayon. Burada, Ceyrankeçməz çayı hövzəsi yaxınlığında 4 mindən çox qayaüstü təsvir – müxtəlif səhnələri əks etdirən insan, heyvan və qayıqların siluet və cizgi qravürləri aşkar olunmuşdur (bax: Джафарзаде И.М. Гобустан. Наскальные изображения. – Баку: ЭЛМ, 1973; Rüstəmov C. Qobustan dünyası. – Bakı: Azərnəşr, 1994).

³ Qədim türk dilində ayin mərasimlərində şamanların istifadə etdiyi qaval mənasını verən “çingir” sözündən əmələ gəlmiş ehtimal edilir (bax: Херисчи Г. Звуки Джингирдага // Баку, 1986. – 12 sent.).

⁴ Qavaldaşın maqnit lentinə yazılmış “səsi” ilk dəfə 1965-ci ildə radio ilə səsləndirilmişdir. Məşhur nağaraçı Çingiz Mehdiyev bu daşda ustalqla rəqs ritmlərini ifa etmişdir (Azərbaycan televiziya ilə ədəbi-musiqili veriliş, 1983-cü il).

⁵ Q.Namazov onu haqlı olaraq indiki aşıqların əcdadı ozanla müqayisə edir (bax: Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. – Bakı: Yazıçı, 1980. – S. 8.).

⁶ Başqa nəşrlərdə (Тереножкин А.И. Предскифский период на Днепропетровском правобережье. Киев: 1961. – S.196, haşiyə 53; Мелентьев А.Н. Две узды из Мингечаура // Сов. археология. – 1968. – № 1. – S. 226-229) buynuz çıxıntıları yüyənin sümük hissəsi hesab edilir.

⁷ Digər mülahizəyə görə, qolça-qopuz daha qədim qopuzun təkmilləşdirilmiş növü idi, təyinedici “qolça” sözü isə şəxs adı bildirirdi (bax: Paşayev S. Qopuz və sazın əlaqəli havaları // Ədəb. və inc.– 1974. – 24 avq.).

⁸ Boru - kərənay, davul isə “təbil” sözünün fonetik dəyişilmiş forması və ya təbilə oxşar alət sayılır (bax: Аббасов Д. О музыкальной героике в эпосе “Деде Коркут”) // Изв. АН Азерб. – Сер. лит., языка и искусства. – 1990.- № 4. – S. 124-127.)

⁹ X əsrin ikinci yarısında Yaxın Şərqdə yaranmış filosoflar cəmiyyətinin təşkilatçıları tərəfindən tərtib edilmiş (onlardan biri əslən Zəncan şəhərindən olan azərbaycanlı idi) anonim dördcildli “Rəsail İxvan əs-Səfa” (“Saflıq qardaşlarının nəsihətnamələri”) əlyazmasında udun dörd siminin xüsusiyyətləri təsvir edilir: ən yüksək “zir” simi oda, onun çıxardığı ton isə – udun istiliyinə və dilinə; “məsnə” – müvafiq olaraq havaya, onun mülayimliyinə; “məslas” – suya, onun nəmliyinə və soyuqluğuna; “bəm” - torpağa, onun ağırlığına və kobudluğuna bənzədilir (bax: Музыкальная эстетика стран Востока. – М.: Музыка, 1967. – S. 272-273.).

¹⁰ Onları müəllifə Əlicavad Cavadov göstərmiş və həm də qumroda ifanı nümayiş etdirmişdir. Tapıntılar Azərbaycan MEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda 101, 98, 32 və 212 nömrələrlə saxlanılır.

¹¹ Əbdülqadir Maraği “saz” adı altında çalğı alətini nəzərdə tutur.

¹² 53 səhifəlik əlyazma Azərbaycan MEA Əlyazmalar İnstitutunun fondunda saxlanılır (şifr A-1197). 1967-ci ildə Tehrandə dərc olunub. Dəqiq yazıl-

ma tarixi göstərilməyib, müəllifi isə özünü Səfiyyəddin Urməvinin oğlu adlandırır. Lakin XIII-XIV əsr musiqişünaslarının əsərlərinə istinadlar təsdiq edir ki Əbdülmö`min əsərini Əbdülqadir Marağidən sonra yazmışdır (ətraflı bax: Sultanov M. Musiqi tarixinə dair nadir əlyazma // Bakı. – 1970. – 26 yanvar; Mirzəyeva N. Namə`lum bir əsər haqqında // Ədəb. və inc. – 1972. – 12 avq.; Müsəddiq M. “Behcətülruh” və onun müəllifi // Qobustan. – 1981. – №1. – S. 60-63; Məmmədova M. Maraqlı bir əlyazma// Ədəb. və inc. – 1987. – 2 okt.).

¹³ Arxadan hamar və üz tərəfdən relyefli kiçik (9-10 sm hündürlükdə) heykəlciklər. Xüsusi formalarda dulusçu gilindən tökülür, sonra ustalar tərəfindən əllə düzəldilir və bəzilir.

¹⁴ Belə bir fakt diqqəti cəlb edir: Mərkəzi Asiya və İran miniatürlərində rübabın müasir görünüşünə oxşar təsvirinə rast gəlinmir (bax: Малькеева А.А. Музыкальный инструментальный народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей. Канд. диссерт. Ташкент, 1983.).

¹⁵ “Rus bədii vərəqəsi”nin (“Русский художественный листок”) 1860-cı il 22-ci sayında dərc olunmuş “R.Bayaderka” məqaləsinin əlavəsində (səh. 84-dən sonra) verilmişdir (Timm “Le Caucase pittoresque dessine d’après la nature par le prince Gregoire Gagarine avec une introduction et un texte explicatif par le comte Ernest Stackelberg” əsərindən götürmüşdür.).

¹⁶ Xüsusi qapaqların köməyiylə səsdüzümünün genişlənməsini başqırd nəfəs aləti kurayın yenidən qurulması üçün 40-cı illərdə V.Belyayev tövsiyə etmişdir (bax: Беляев В. Реконструкция башкирского курая // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973 – S. 351-355.).

¹⁷ Qocaman xanəndənin sözlərinə görə, alət XX əsrin əvvəllərində hazırlanıb.

¹⁸ İlk dəfə B.Hüseynli tərəfindən Salyan rayonu Xurduş kənd sakini balabançı Adıbəy Camalovda qeydə alınmışdır. Respublika xalq yaradıcılığı festivallarının birində Ucar rayonundan Məhərrəm Həşimov onda çalmışdır.

¹⁹ R.İmraninin kitabındakı (bax: R.İmrani. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi.– Bakı, 1994) cədvəldə (səh. 98-100) Azərbaycanda istifadə edilmiş 152 musiqi alətinin (48 nəfəs, 62 simli və 42 zərb) adı göstərilir. Cədvələ neyin – 11, tənburun – 5, sazın – 4, kamançanın, santurun – 3, udun, qopuzun və balabanın – 2 növünün adı salınıb. Fikrimizcə, onların, eləcə də sazəmorəssə`ye gəyebi, tohfətənşəduqəlud, tərəb əlfəth, tornayi Rumi, şufar, yektayi ərəb, qlut-pan, xərmhəre, hasusərt, dorud, şütürmurq, aynə nəbl, əbrnəcən, cəğabə və s. kimi alətlərin Azərbaycanda yayılması yazılı mənbələrdə təsdiqini tapmalıdır.

²⁰ Təəssüf ki, S.Əbdüləlimovun “Balaban məktəbi” dərc olunmayıb. S.Rüstəmovun “Tar məktəb”inə gəldikdə isə, o dəfələrlə (sonuncu, 9-cu nəşr 1994-cü ildə) nəşr edilmişdir. 1970-ci ildə Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatında “Kamança məktəbi”, 1977-ci ildə isə “İşıq” nəşriyyatında “Balaban məktəbi” tədris vəsaitləri nəşr olunmuşdur.

²¹ “Tar. Bu alət üçün not yazılışı məsələsinə dair”. 6 çap vərəqi həcmində əsər 1935-ci ildə yazılıb. Giriş və nəticə hissələrindən başqa 12 fəsildən

ibarət əlyazmada tarın yaranma, inkişaf, yayılma tarixi, quruluşu, kökü şərh olunur, alətin səsdüzümü, temperasiyası, onun lad quruluşu və sisteminin öyrənilməsi, tar üçün not yazısının xüsusiyyətləri verilir (bax: Hüseynov Ş. Redaksiyaya məktub // Ədəb. və inc. – 1984. – 3 fevr.).

V.M.Belyayevin Azərbaycan musiqisi ilə bağlı 25 əsəri var. Sitat gətiriləndən başqa “Azərbaycan musiqisi”, “Azərbaycan xalq musiqisi”, “Azərbaycan musiqisi haqqında traktat”, “Azərbaycan muğamatı”, “Azərbaycan musiqi alətləri”, “Azərbaycan xalq musiqi alətlərinin səs sisteminin öyrənilməsi məsələsinə dair” kimi əsərləri də göstərmək olar.

²² Tara artan tələbatı təmin etmək üçün Azərbaycan Texniki Universitetinin Metalların texnologiyası və metalşünaslıq kafedrasının müdiri prof. N.Qasimov E.Şıxzamanovla birgə alətin çanağının alümin xəlitəsindən hazırlanmasını təcrübədə həyata keçirmişlər. Mütəxəssislər bu alət haqqında müsbət fikir söyləmişlər (bax: Əliabbas oğlu C. Oxu tar... // Ədəb. və inc. – 1973. – 3 fevr.).

²³ Əvvəllər tarın simlərinin sayı 5-ə çatırdı – 2 ağ, 2 sarı və 1 bəm. Sonralar məşhur İran tarzəni Dərviş Xan altıncı simi – bəm simin yanındakı ağ simi əlavə etmişdir (bax: Zonis E. Classical Persian Music. An introduction – Cambridge: Massachusetts, 1973, s.157.). XIX əsrin ikinci yarısında, əsasən, doqquzsimli tardan istifadə edilirdi. Tədricən tarda simlərin sayı 18-ə çatdırılmışdı. Lakin temperatur dəyişmələrinə çox həssas dəri üzü olan alətdə kökü saxlamaq çətin olduğu üçün, adətən, tara 13 sim çəkilirdi. XX əsrin 30-cu illərində daha iki sim azaldıldı, yəni tar Mirzə Sadiq Əsədoğlunun yaratdığı ilkin quruluşa qaytarıldı.

²⁴ Qeyd edildiyi kimi, bunu ilk dəfə Mirzə Mənsur Mənsurov həyata keçirmişdir. Onun təkmilləşdirilmiş tarı Ankarada nümayiş etdirilmişdir.

²⁵ Bütün musiqi alətləri kimi, tar da rütubətə və yüksək temperatūra həssasdır; buna görə də onu nəmişlikdən və həddən artıq qurumaqdan qorumaq lazımdır. Uzun müddət rütubətli havada qaldıqda alət şişir. Onun hissələrini birləşdirən yapışqanla da bu hal baş verir. Nəticədə alət dağılır. Həddən artıq quru və yüksək temperaturlu mühitdə qalanda ağac çox quruyur və çat verir. Alətin saxlanması üçün ən məqbul temperatur – 18-22°C, nisbi rütubət isə 50-60% olmalıdır (bax: Kərimov M. Azərbaycan qədim simli çalğı alətləri (tarixi-nəzəri, bərpa və təkmilləşdirmə məsələləri). Namizəd. dissert., Bakı, 1995 – S. 65; Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1977. - S. 24.).

²⁶ Ə.Eldarovaya görə birinci pərdə (*re* melodik simində) – *mi* – baş və ya baş müxəmməs, yəni “Baş müxəmməs” havasının əsası, ikinci pərdə – *fa* – yarım (interval), orta (səsdüzümündə yeri), tənris, Kərəmi, Ürfani (eyniadlı havaların əsasları); üçüncü pərdə – *fa diyez* – yarım, lal, kor, gül, orta, misri; dördüncü pərdə – *sol* – şah; beşinci pərdə – *sol diyez* – yarım, kor, lal, səgir; altıncı pərdə – *lya* – divani və ya daha dəqiqi ayaq divani, Aşıq Mirzə Bayramova görə yastı (qısa səsdüzümündə yerini səciyyələndirir); yeddinci pərdə – *si bemol* – bayatı, yarım, Koroğlu, Aşıq Mirzəyə görə ayaq; səkkizinci pərdə – *si bekar* – yarım, bəhməni (Aşıq Əmrəh Gülməmmədova və Aşıq Hüseyn Saracılıya görə),

kor (Aşıq İslam Yusifova görə), gül (Aşıq Ədalət Nəsimova görə); doqquzuncu pərdə – ikinci oktavanın *do*-su – kök (kök simləri qrupunun üst oktavası), Aşıq Talib və Aşıq Ədalətə görə – zil, Aşıq Şəmşir Qocayevə görə – ayaq şah (şah pərdənin ayağı, başqa sözlə, şah pərdədən başlayan xalis tetraxordun ayaq səsi və ya yekun pilləsi); onuncu pərdə – ikinci oktavanın *re*-si – beçə (melodik simlərin üst oktavası); on birinci pərdə – ikinci oktavanın *mi*-si – baş pərdənin zili, Aşıq İslama görə rəndələyən; on ikinci pərdə – ikinci oktavanın *fa*-sı – orta pərdənin zili (orta pərdənin üst oktavası) və ya təniz pərdəsinin zili; on üçüncü pərdə – ikinci oktavanın *sol*-u – şah pərdənin zili; on dördüncü pərdə – ikinci oktavanın *lya*-sı – qurtaracaq pərdə adlanır (bax: Eldarova Ə. Azərbaycan aşığı sənəti. – Bakı: Elm, 1996. – S. 88-89.).

²⁷ M.Xəkimov və E.Babayev pərdələrin adlarını aşığı Hüseyn Saracılıya görə aşağıdakı qaydada verirlər: 1 – sim; 2- baş divani; 3- lal, yetim, Divani pərdəsinin qulluqçusu; 4 – vəzir (təniz); 5 – vəkil (qaraçı); 6 – lal; 7 – şah; 8 – xacə; 9 – çuxur; 10 – lal; 11 – məsləhət; 12- cəllad; 13 – lal; 14 – beçə; 15 – lal; 16 – birinci tifil; 17 – ikinci tifil; 18 – üçüncü tifil; 19 – dördüncü tifil (bax: Həkimov M. Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı. – Bakı: Yazıçı, 1983. – s. 208-211.) və yaxud – 1 – divani; 2 – lal, yetim; 3 – vəzir; 4 – vəkil; 5 – şah; 6 – xacə; 7 – çuxur; 8-9 – məsləhət; 10 – cəllad; 11 – beçə; 12-14 – tiffillər (bax: Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. – Bakı: Elm, 1998. – S. 144.).

²⁸ Bəzi məqalələrdə, radio və televiziya verilişlərində alət səhv olaraq “kanon” və ya “qanon” adlandırılır.

²⁹ Hava temperaturunun və rütubətliyinin təsirini aradan qaldırmaq üçün Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbinin məzunu A.Abdullayev dəri üzü taxta ilə əvəz etmişdir (bax: Ибрагимов М. Новь древнего инструмента // Вышка. – 1986. – 11 мая.).

³⁰ V.Əbdülqasimov 66 senti şərti olaraq “üçdə bir ton” adlandırır və not yazısında 24, 66, 90 və 114 sentə bərabər intervalları qeyd etmək üçün qəbul olunmuş alterasiya işarələri əsasında xüsusi şərti işarələrdən istifadə olunmasını təklif edir (bax: Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. – Bakı: Işıq, 1989. – S. 40.).

Not yazısında dördə bir tonu qeyd etmək üçün N.Məmmədov da tonun $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ yüksəlməsini və ya azalmasını xüsusi işarə ilə göstərməyi tövsiyə etmişdir (bax: Мамедов Н. Азербайджанский мугам. Дестях Раст. – М.: Сов. комп., 1978. – S. 109.).

³¹ YUNESKO Bəhram Mənsurovu ən yaxşı muğam bilicisi və tar ifaçısı sayaraq onun ifasında 9 muğam yazılmış “Musiqi atlası” silsiləsindən xüsusi val buraxmışdır.

³² Uzun illər Azərbaycan akademik opera teatrının səhnəsində çıxış etmiş Bəhram Mənsurov bu kökdə tar zəif səsləndiyi üçün daha qalın simlərdən istifadə edirdi: ağ – 0,26 mm (adidə 0,21 mm), sarı (üst sargısı tunc və bürünc qatışıqından hazırlanırdı) – 0,29 mm (adidə 0,25 mm), kök – 0,51 mm (adidə 0,54 mm) (bax: Имрани Р. Бахрам Мансуров и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана: Дис. ... канд. искусств. Baku, 1986).

³³ Simlərin funksional xüsusiyyətini nəzərə alaraq aşıqlar ikinci qrup

simləri həm də “dəm”, üçüncü qrupu isə – “bəm” və ya müvafiq olaraq “kök” və “dəm” adlandırırlar. İkinci qrup simlərdən birinin sarı simlə əvəz olunduğu sazlara da rast gəlinir.

³⁴ Notlu orkestrlərin tərkibinə daxil edilmiş ilk sazlarda simlər iki qrupa bölünürdü: hər qrupda unison köklənmiş və öz aralarında kvarta münasibətində olan iki sim olurdu. Hər qrupun simləri melodik idi və alətin səsdüzümü tarın səsdüzümünə uyğun gəlirdi.

³⁵ Kamançanı surdina ilə təchiz etmək cəhdlərinin heç biri uğurlu olmamışdır.

³⁶ 1871-1890-cı illərdə kamançanın birinci və ikinci simləri müvafiq olaraq tarın ağ və sarı simlərinə köklənirdi. Buna görə də o zəif, boğuc səslenirdi. 1898-ci ildə tərsinə, yəni kamançanın birinci simi tarın sarı siminə ikinci simi isə ağ simə kökləndi. 1932-ci ildən kamançanın ikinci və dördüncü simləri “mi” və “sol” səslərinə uyğunlaşdırıldı. Bir il sonra skripka kökündə, yəni “mi”, “lya”, “re” və “sol” kökləndi. 1934-cü ilin əvvəllərində kamançanın kökü indiki quruluşunu aldı: “mi”, “lya”, “mi”, “lya”.

Quba şəhəri orta musiqi məktəbinin kamança müəllimi Nadir Cəfərov “mi” köklü beşinci qalın simi əlavə edərək alətin diapazonunu genişləndirmiş və tembr çalarını zənginləşdirmişdir (bax: Namazəliyev Q. Beşsimli kamança // Ədəb. və inc. – 1981. – 31 iyul.).

“Azkonsert”in solisti Abdulla Abdullayev iki sim əlavə edərək kamançanın aşağı registrdə diapazonunu böyük oktavanın “si” səsinə kimi genişləndirmişdir (bax: Ибрагимов М. Новь древнего инструмента // Вышка. – 1986. – 11 мая).

³⁷ B.Hüseynli və F.Əzimov nota köçürülərkən istifadə olunan ştrix və şərti işarələrin işlənməsində A.N.Panaiotovun təklif etdiyi ifa üsullarının şərti işarələrini nəzərə almışlar (bax: Панайотов А.Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. – М.: Сов. комп., 1973. – S. 108).

³⁸ M.Qasımlı aşiq sənətində repertuar, ifaçılıq prinsipləri, yaradıcılıq istiqamətləri, birindən digərinə keçmə ardıcılığında əsaslı fərq olmadığını nəzərə alaraq “aşiq məktəbi” anlayışının yerinə “aşiq mühiti” işlətməyi təklif etmişdir (bax: Qasımlı M. Aşiq sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri.). – Bakı: Ozan, 1996. – S. 161-162.).

³⁹ Qaradağ rayonunun Qaraçadağı, Heştəri, Uştaban kəndlərində aşıqlara ozan deyirlər. Onlar kənd sakinləri üçün ən hörmətli şəxslər – başçı, məsləhətçi və alim sayılır (bax: Алиев Р. Вдали от родины // Вышка. – 1968. – 6 апр.).

⁴⁰ Müxtəlif aşiq mühitlərinin və havalarının təsvirində müəlif aşiq Şəmşir Qocayev, Aşiq Morullu Teymur, Aşiq Alı Məmmədov, Şair Vəli Misginli, Aşiq Əhməd Rüstəmov, Aşiq Nabat Cavadova, Aşiq Ədhəm Ərəbov, Aşiq Ağalar Mikayılov, Aşiq Xaspolad Mirzəyev, Aşiq Qulu Vəliyev, Aşiq Sirac Həbibullayev və başqalarından əldə etdiyi məlumatlardan əlavə aşağıdakı kitablardan da istifadə etmişdir: Araslı H. Aşiq yaradıcılığı. – Bakı: Birləşmiş nəşr., 1960; Axundov Ə. XIX əsrdə yetişmiş görkəmli aşıqlar haqqında // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. – 1-ci kitab. – Bakı: Azərb. EA

nəşr., 1961; Paşayev S. Azərbaycan xalq yaradıcılığının inkişafı. – Bakı: Bilik, 1981; Həkimov M. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. – Bakı: Yazıçı, 1983; Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti – Bakı: Yazıçı, 1984; Eldarova Ə. Azərbaycan aşiq sənəti – Bakı: Elm, 1996; Yarahmədov M. Azərbaycan-Dağıstan ədəbi əlaqələri tarixindən. – Bakı: Elm, 1985; Керимов А.К. (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана: Автореф. ...канд.искусств. – Баку, 1995; Azərbaycan folkloru antologiyası. – 1-ci c. Naxçıvan folkloru. – Bakı: Sabah, 1994; Tinatin İ. Borçalı aşiq mühiti. – Bakı: Elm, 1999; Kərimli A.O. Göyçə aşiq məktəbi // Musiqi dünyası. – 2000. - №1. – S. 66-72; - №2. - S. 81-85; - №3-4. - S. 131-138; - 2001. - №1-2. - S. 136-140; - 2000. - №1-2. - S. 139-145.

⁴¹ XX əsrin əvvəllərində aşiq ansambları bu cür olurdu: bir nəfər sazda çalır və oxuyur, o biri isə qavalda onu müşayiət edirdi; bə'zən aşıqlarla zurnaçı, balabançı və qavalçı və ya kamançaçı, qoşanağaraçı ilə çıxış edirdi (bax: Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сб. Мат. для описания местностей и племени Кавказа. – 1912. – Вып. 42. – Отд. 2. – S. 9-10).

⁴² İlk dəfə Üzeyir Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə 1937-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası nəzdində 4 simli 9 pərdəli cürə sazlarda çalan 12-14 nəfərdən ibarət sazçı qızlar ansamblı yaradılmışdır. Alət e¹-h üzrə köklənirdi. Ansamblın bədii rəhbəri əvvəlcə Qəmbər Hüseynli, sonralar Soltan Hacıbəyov və Cahangir Cahangirov olmuşlar.

Sazçı qızlar ansamblı 1945-ci ildə Gəncədə də yaradılmışdır. Müxtəlif illərdə ona Ağasi Məşədibəyov, Qəmbər Hüseynli, Zülfüqar Baratov rəhbərlik etmişlər. Ansamblı qaval, sonra nağara da səslənmişdir. Əvvəllər sazçı qızlar cərgə ilə oturaraq sazın müşayiəti altında mahnılar oxuyurdular. Sonralar onlar mahnıları ayaq üstə ifa edirdilər. Ansamblın repertuarına Q.Hüseynlinin (“Ay mənəm”, “Çəşmə başında”), A.Məşədibəyovun (“Ay qız”, “Pəri-pəri”) mahnıları və aşiq havaları (“Leyla”, “Divani”, “Niyə bala”, “Şərili”) daxil idi.

⁴³ Tam yazılış forması - divisi. Simli alətlər partiyalarında hər hissə qoşantılara və ya akkordlara məxsus səslərdən birinin ifa edilməsi üçün çalğıçı qruplarının iki və ya bir neçə hissəyə ayrılmasını göstərir.

⁴⁴ Tam forması - unison. Eyni yüksəklikli iki və ya bir neçə səsin bir vaxtda səslənməsini bildirir.

⁴⁵ Qarabağ zonasında zurnaçılara “aşiq” da deyirlər.

⁴⁶ Çox böyük tərkibli ansambl ilk dəfə 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ictimaiyyətində iştirak etmişdir.

⁴⁷ “Royal” adlanan qarmonlar ilk dəfə XIX əsrin sonlarında Orlov quberniyasının Yeltse şəhərində peyda olmuşdur. Qarmonun özü isə Rusiyaya XIX əsrin 30-cu illərində Almaniyadan gətirilmişdir (bax: Благодатов Г.И. Русская гармоника. Очерк истории инструмента и его роль в русской народной музыкальной культуре. – Л.: Музгиз, 1960.).

⁴⁸ Çalğı alətləri üzrə mə'lumat toplamaq proqramı aşağıdakı məsələləri əhatə edirdi:

- Ad – əsas və fonetik variantlar, etimologiya;
- Quruluş, ölçüləri və növləri;

- Diapazon, səsdüzümü, registrlər;
- Köklənmə və onun üsulları;
- Səslənmə və səs çıxarma xüsusiyyətləri, tembr;
- Musiqi-ifaçılıq imkanları;
- Xalq məişətində tətbiqi;
- Hazırlanma materialı və prosesi;
- Yaranma tarixi, yayılma sahəsi, əvvəlki nümunələri və eynitipli alətlər;
- Tanınmış musiqiçilər və onların ifaçılıq təcrübəsi.

⁴⁹ Məşhur xanəndə Alim Qasımovun son illər xarici ölkələrdə qazandığı uğurları, YUNESKO və Beynəlxalq Musiqi Şurasının mükafatı laureatı olduğunu nəzərə alaraq bu mö`təbər təşkilat özünün növbəti sessiyasında Bakıda “Alim” Ümumdünya Muğam Mərkəzinin yaradılmasına hərtərəfli yardım etmək qərarı çıxartmışdır. Mərkəzdə muğam sənətini təbliğ etməklə yanaşı, tanınmış sənətkarlar dərslər keçəcəklər. Mərkəz dünya miqyaslı müxtəlif festival, konsert və görüşlərin təşkilatçısı kimi də fəaliyyət göstərəcəkdir.

Ə D Ə B İ Y Y A T

I fəsil

1. Hüseynov M. Uzaq daş dövrü. - Bakı: Gənclik, 1973. - S. 20.
2. Rüstəmov C. Qobustan dünyası.- Bakı: Azərnəşr, 1994. – S. 104.
3. Rzayev N. Əsrlərin səsi. - Bakı: Azərnəşr, 1974. - S. 8.
4. Bax: Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası // Ədəb. və inc. - 1976.- 7 avq.
5. Əsgərov R. Həməşərə şəhəri və Ziviyyə camı // Elm və həyat. - 1989. - №12. - S. 14.
6. Дьяконов И.М. История Мидии от древнейших времен до конца IV века до н.э. - М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. - S. 145, şək. 24.
7. Mirzəbəyli İ. “Problemlər simfoniyası” // Dalgə. - 1993. - 26 yanv. -1 fevr.
8. Bunyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. – Bakı: Azərnəşr, 1993.- S. 231.
9. Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древнего Азербайджана // Сов. археология. - 1961. - №2. - S. 236-239.
10. Аббасова Э.А., Карагичева Л.В., Касимова С. Д. и др. История азербайджанской музыки. - Ч.1. - Баку: Маариф, 1992. - S. 37;
11. Nəriman A. Zəngqala // İncəsənət. - 1991.- 24 sent.
12. Фоменко В. Грунтовое погребение №63 в Мингечауре // Материальная культура Азербайджана. - Т.3. - Баку: Изд-во АН Азерб., 1957. - S. 70.
13. İsmayilov Q. Abidələr, xatirələr, düşüncələr. - Bakı: Gənclik, 1981.- S. 43.
14. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. - Bakı: Maarif, 1978. - S. 43.
15. Исазаде А. Итоги экспедиции по сбору музыкального фольклора в Астара-Массалинской зоне // Докл. АН Азерб. - 1973. - Т.29. - №2. - S. 71-77.
16. İsayadə Ə., Məmmədov N. Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə). – Bakı: Elm, 1975. – S. 8-10.
17. Kitabı-Dədə Qorqud. - Bakı: Yazıçı, 1988. - S. 32.
18. Yenə orada, s. 50.
19. Yenə orada, s. 64.
20. Yenə orada, s. 109.
21. Yenə orada, s. 115.
22. Yenə orada, s. 126.
23. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları – Bakı:

Yazıcı, 1983. – S. 184-192; Vəliyev K. Elimizdən, obamızdan. – Bakı: Gənclik, 1980. – S. 82-89. Bayat A. Qopuz anlamı // Musiqi dünyası. – 1999. – №1. – S. 30-31; Səfərova Z. Qopuzlu dədəm Qorqud // Ədəb. və inc. – 1999. – 7 may. Yenə onun. Dədə Qorqudun musiqi dünyası // Azərbaycan-İrs. – 2000. – №4-5. – S. 36-39; Xalızadə F. “Kitabı-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bə’zi məsələləri // Musiqi dünyası. – 2000. – №2. – S. 34-40; Qasımlı M. Ozan ən’ənəsi // Musiqi dünyası. – 1999. – №1. – S.32-36; 2000. – №2. – S. 40-43.

24. Seyidov M. Göst. əsər, s. 300.

25. Qətran Təbrizi. Divan. – Bakı: Azərb. EA nəşr., 1967. – S. 39, 53-57, 59, 85, 111, 120, 133, 140, 141, 147, 149, 151, 153, 154, 165, 167, 172, 173, 177-180, 185, 188, 190, 192, 196, 200, 202, 207, 212, 230, 239, 317, 350, 353, 357, 361, 363, 371, 381, 396, 412.

26. Məhsəti Gəncəvi. Rubailər. – Bakı: Azərnəşr, 1975. – S. 18, 20, 54.

27. Xaqani Şirvani. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Yazıcı, 1987. – S. 266.

28. Yenə orada, s. 131.

29. Yenə orada, s. 131

30. Yenə orada, s. 139.

31. Yenə orada, s. 131.

32. Yenə orada, s. 131.

33. Yenə orada, s. 139.

34. Yenə orada, s. 140.

35. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. – Bakı: Elm, 1981. – S. 211.

36. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə. – Bakı: Elm, 1983. – S. 610.

37. Yenə orada, s. 86.

38. Yenə orada, s. 92.

39. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. – Bakı: Elm, 1983. – S. 94.

40. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə – Bakı: Elm, 1983. – S. 333-334.

41. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm, 1969. – S. 225-242; Səfərova Z. Səfiəddin Urməvi. – Bakı: Ergün, 1995. – s. 26-92.

42. Farmer H.G. Islam. Musikgeschichte in Bildern. Bd. 3, Ifg. 2. Leipzig, 1966. – S. 81, şək. 81.

43. d’Erlanger R. La musique arabe. T.3. – Paris, 1938, s. 110.

44. Farmer H.G. Göst. əsər, s. 97, şək. 83.

45. d’Erlanger R. La musique arabe. T.1, liv. 2. – Paris, 1930.- s. 280.

46. Рухуллa X. Саргозаште-мусигийи-Иран. – Исфанд, 1333 (1954). – S. 144.

47. Kərimov L. Klassik musiqi tariximizin iftixarı // Bakı. – 1964. – 26 sent.

48. Farmer H.G. Göst. əsər, s. 94-101.

49. Adil əl-Bəkri. (Bax: Bayramova N. Səfiəddin Urməvi haqqında

araşdırma // Ədəb. və inc. - 1980. - 5 sent.).

50. Zəkəriyyə Yusif. Risaliyə Nəsirəddin ət Tusi fi elmi at-musiqi – Qahirə, 1924.

51. İbrahimov F. Qədim musiqi aləti // Elm və həyat. - 1990. - №6. - S. 21-22; Юсифов А. Свирель, которую прашуры наши именовали гуш тутей // Панорама. – 1997. – 8 февр.; Ибрагимов Ф. Звуки дошедшие до нас из глубин веков // Azərbaycan-İrs. – 2000. - №4-5. – S. 20-21.

52. Dastani-Əhməd Hərami. - Bakı: Gənclik, 1978. - S. 29, 52, 65, 66, 67, 83.

53. Миклухо-Маклай Н.Д. Географическое сочинение XIII в. на персидском языке // Уч. зап. Ин-та востоков. АН СССР. - 1954. - Вып. 9.- S. 196.

54. Əssar Təbrizi. Mehr və Müştəri. - Bakı: Yazıçı. 1988. - S. 165, 166, 183, 205, 226, 227. 228.

55. Qəhrəmanov C.V., Hacıyeva Z.T. Yusif Məddah. “Vərqa və Gülşah” (XIV əsr Azərbaycan yazılı abidəsi. Mətn və qrammatik öçerk). - Bakı: Elm, 1988. - S. 116, 119, 121. 130-132, 134, 136-139, 144, 152, 153.

56. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. - Bakı: Azərnəşr. 1973. - S. 25, 27, 29, 80, 172, 197, 232, 250, 276, 283, 309, 351, 372, 374, 380, 421, 424, 427, 432, 484, 518, 531, 543, 548, 551, 554, 563, 565, 577, 580, 582, 584, 588, 599, 604, 605.

57. Yenə orada, s. 25.

58. Yenə orada, s. 172.

59. Burhanəddin Q. Divan - Bakı: Azərnəşr, 1988. - S. 19, 20, 42-44, 70, 88, 109-110, 115, 116, 126, 135, 136, 145, 153, 157, 165, 173, 177, 184, 186, 191. 193, 194, 207, 221, 236, 246, 260, 261, 268, 284, 285, 294, 308, 332, 340, 349, 351, 352, 374, 382, 410, 444, 450, 457, 462, 503, 518-521, 526, 555, 557, 604.

60. Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. – Bakı: İşıq.1980. – Şək.11.

61. Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгadir Мараги) // Музыка народов Азии и Африки. - Вып. 3. - М., Сов. комп., 1980. - S. 243-260; Агаева С. Абдулгadir Мараги. – Баку: Язычы, 1983; Səfərova Z. Əbdülqadir Marağai. - Bakı: Təbriz, 1997.

62. Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri (çevirəni M.Müsəddiq) // Qobustan. - 1977. - №1. - S. 74-79; Агаева С. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадир Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. - Ч.1. - М.: Сов. комп., 1987. - S. 189-196.

63. d'Erlanger R. Göst. əsər, s. 42.

64. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов СССР. - М.: Музыка. 1975. - S. 180, 182, 185, 187; Şək. 708, 709, 713.

65. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка. - М.: Музыка, 1980. - S. 172.
66. Buchner A. Musikinstrumente der Völker. - Prag, Artia, 1968. - S. 16.
67. Səfərova Z. Göst. əsər, s. 24-25.
68. Həqiqi Cahanşah. Seçilmiş əsərləri. - Bakı: Yazıçı, 1986. - S. 16.
69. Həbib. Şe'rlər. - Bakı: Yazıçı, 1980. - S. 16, 18, 21, 23, 28, 29, 31, 34, 38, 39, 47; Kışvəri. Əsərləri. - Bakı: Yazıçı, 1984. - S. 21, 26, 55, 58, 76, 128, 140.
70. Farmer H.G. Göst. əsər, s.94; Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. - М.Музыка, 1980. - S. 96.
71. Farmer H.G. Göst. əsər, s.94; Вызго Т.С. Göst. əsər, s. 96; Həşimov F. Bir lüğət haqqında rə'ylər // Azərbaycan. – 1972. - №3. - S. 200.
72. Баймухаммедова Н. Алишер Навои о музыке //История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. - М.: Музыка, 1972. - S. 382.
73. Farmer H.G. Studies in oriental musical instruments. - V.1. London, 1931. - S. 95.
74. Баевский С. И. Средневековые словари (фарханги) – источники по истории культуры Ирана // Очерки истории и культуры средневекового Ирана. - М.: 1984. - S. 218.
75. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin – Bakı: Elm, 1981. – S.281, 283.
76. Nizami Gəncəvi. Göst. əsər – S. 276.
77. d'Erlanger R. La musique arabe. T.2. – Paris, 1935.
78. Ər-Razi Fəxrəddin. Musiqi başlanğıcı haqqında tə'lim. Bax: Вызго Т.С. Göst. əsər, c. 87.
79. Əl-Hüseyni. Musiqi kanonu. Bax: Вызго Т.С. Göst. əsər, c. 87.
80. Onullahi S. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə) // Qobustan. - 1974. - №3. - S. 56.
81. Xətai Şah İsmayıl. Əsərləri. - C.1. - Bakı: Azərnəşr, 1975. - S. 101, 140, 198; C.2. - 1976. - S. 9, 60, 98, 100, 101.
82. Onullahi S. Göst. əsər, s. 56.
83. Rəhimov Ə. Əbdi bəy Şirazi (həyat və yaradıcılığı). – Bakı: Elm, 1970. - S. 84.
84. Əmani. Əsərləri. - Bakı: Yazıçı, 1983. - S. 14, 25, 53, 147, 148, 253, 259, 323.
85. Füzuli. Əsərləri. – C.1. – Bakı: Azərb.EA nəşr., 1958. – S. 213.
86. Yənə orada, s. 363.
87. Füzuli. Əsərləri. – C.2. - S. 25.
88. Füzuli. Əsərləri. – C.3.– S. 386.
89. Füzuli. Əsərləri. – C.5. – S. 159.

90. Yenə orada, s. 162-163.
91. Yenə orada, s. 166.
92. Yenə orada, s. 168.
93. Yenə orada, s. 172.
94. Yenə orada, s. 63-64.
95. Füzuli. Əsərləri. – C.1.– S. 112.
96. Füzuli. Əsərləri. – C. 2.– S. 25.
97. Füzuli. Əsərləri. – C.1. – S. 25.
98. Эфенди Р. Прикладное искусство Азербайджана (средние века). - Баку: Ишыг. 1976. - Şək. 62, 96. Yenə onun. Azərbaycan bədii sənətkarlığı dünya muzeylərində. – Bakı: Işıq, 1980. – Şək. 14, 18.
99. Дьяконов М.М. Рукопись “Хамсе” Низами 1431 года и её значение для истории миниатюрной живописи на Востоке // Государственный Эрмитаж. Труды отдела Востока. – Т. 3.– Л.: 1940, - S. 275-286; Денике Б.П. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV-XVII вв. // Низами. – Вып. 4. – Баку: 1947. – S. 71-102; Пугаченкова Г.А. Миниатюры “Хамсе” Низами 1562-1563 гг. Самаркандского музея // Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Таджикистана. – 1965. – Т. 42. – S. 17-31; Казиев А.Ю. Миниатюры рукописи “Хамсе” Низами 1539-1543 гг. - Баку: Изд-во АН Азерб, 1964; Керимов К. Султан Мухаммед и его школа – М.: Искусство, 1970; Карпова А.Ю. Миниатюры рукописи “Хамсе” Низами 1491 г. в собрании Государственного музея искусства народов Востока // Всесоюзная конф. “Искусство и археология Ирана”. Доклады. – М.: Наука”, 1971. – S. 341-347; Керимов К.Д. Уникальные миниатюры рукописи “Хамсе” Низами музея Топкапы (Стамбул) // Изв. АН Азерб. – Сер. лит., языка и искусства. – 1980. - №3. – S. 115-126; Zamanov N. Nizami poeziyası və təsviri sənət. – Bakı: Elm, 1981; Nizami Gəncəvi. Xəmsə. Miniatürlər. Tərtib edən, müqəddimə və annotasiyaların müəllifi K.Kərimovdur. – Bakı: Yazıçı, 1983; Керимов К.Д. Значение “Хамсе” Низами в развитии изобразительского искусства народов Востока // Альманах “Низами Гянджеви”. – Кн.1. – Баку: Элм, 1984. – S. 234-249; Додхудаева Л.Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд-ва “Наука”, 1985; Миниатюры к “Хамсе” Низами. Составитель и автор предисловия Ф.Сулейманова. – Ташкент: ФАН, 1985; Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. – Bakı: Işıq, 1980.
100. Вызго Т.С. Göst. əsər, s. 85.
101. Вертков К. və b. Göst. əsər, s. 170-172.
102. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. – Ташкент, 1946.
103. Fərzəliyev Ş.F. Həsənbəy Rumlunun “Əhsənüt-təvarix” əsərində bə'zi hərbi istilahlər (XV-XVI əsrlərə dair) // Azərbaycan EA məruz. -1976. -

№3. - S. 73, 74.

104. Abbaslı M. Şah İsmail Xətayinin ömür yolu miniatürlərdə. - Bakı: İşıq, 1981. - S. 21. (miniatürlər: “Şah İsmayılın Cahanara bağındakı qəbul mərasimi”, “Bakı qalası”, “Sultan Hüseyn Bayqara elçisinin qəbul mərasimi”, “Firuzkuh qalasının alınması”, “Sultan Muradla Şah İsmayılın döyüşü”)

105. Onullahi S. Göst. əsər, s. 57.

106. Həsənalıyev Z. İtalyanlı səyyah Azərbaycan haqqında // Elm və həyat. - 1987. - №3. - S. 17.

107. Гейдаров М.Х.. Города и городское ремесло Азербайджана XIII-XVII веков. Ремесло и ремесленные центры. - Баку: ЭЛМ, 1982.- S. 271. Onullahi S. XIII-XVII əsrlərdə Təbriz şəhəri (Sosial-iqtisadi tarixi) - Bakı: Elm, 1982. - S. 102.

108. Гейдаров М.Х. Göst. əsər, s. 271.

109. Рахмани А.А. “Тарих-и алам арай-и Аббаси” как источник по истории Азербайджана. - Баку: Изд-во АН Азерб., 1960. - S. 78-79.

110. Qasımov Q. Orta əsrdə yazılmış bir musiqi traktatı haqqında // Azərb. EA məruz. - 1957. - №1. - S. 99; Mirzə bəy. Musiqi risaləsi. - Bakı: Azərbaycan, 1995. - S. 53, 54.

111. Fədai. Bəxtiyarnamə. - Bakı: 1957. - S. 10, 11, 17, 18, 85, 92, 98, 105, 106, 155; Məsihi. Vərqa və Gülşə. - Bakı: Azərnəşr, 1977. - S. 73, 123, 124, 165, 173; Təbrizi Saib. Seçilmiş əsərləri. - Bakı: Yazıçı, 1980. - S. 51, 56, 64, 72, 74, 88, 97, 102, 108, 116, 175, 227, 250, 270, 272, 275, 280, 290, 300, 306, 311; Qövsü Təbrizi. Seçilmiş əsərləri. - Bakı: BDU nəşr., 1958. - S. 21, 26, 54, 57, 63, 69, 72, 75, 79, 87, 102, 106, 113, 116, 119, 127, 134, 151, 172; Azərbaycan dastanları. - I-V cildlər. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1965-1970; Koroğlu.- Bakı: Gənclik, 1975. - S. 18.

112. Хождение купца Федота Котова в Персию. - М.: Изд-во вост. лит., 1958. - S. 46.

113. Олеарий А. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М., 1870. - S. 525, 657.

114. Çələbi Evliyə. Sətahətnamə. - 1-ci hissə. - İstanbul, 1314 (1897).

115. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicalium. Fasciculus V. Lemgoviae, 1712. - S. 740-745.

116. Алендер И.З. Музыкальные инструменты Индии. - М.: Наука, 1979. - S. 29; Дева Б. Чайтанья. Göst. əsər, s. 160-161.

117. Шамилли Г. Музыкальная наука Азербайджана в XVII столетии // Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки. Мат-лы I респ. научн. конф. Баку, 17-19 дек., 1991. - Баку. 1992. - S. 172.

118. Quliyev F. Azərbaycan sənət əsərləri Amerika muzeyində //

Elm və həyat. - 1985. - №7. - S. 26.

119. Vəqif M.P. Əsərləri. - Bakı: Azərnəşr, 1968. - S. 23, 85, 206, 236; Xəstə Qasım. Bakı, 1975; Aşıq Valeh. Alçaqlı ucalı dağlar. - Bakı: Gənclik, 1970. - S. 23, 28, 41, 54, 56, 58, 61, 63, 67, 86, 87; Şirvani Məhcur. Qisseyi-Şirzad. - Bakı: Gənclik, 1985. - S. 33; Məhəmməd. Şəhriyar. - Bakı: Yazıçı. 1987. - S. 36

120. Voyages de Bruin parla Moscovie et la Perse (tərcümə) // Azərbaycan MEA-nın Tarix İnstitutunun elmi arxiv, inv. 482.

121. Бушев П.П. Посольство Артемия Волынского в Иран в 1715-1718 гг. (по русским архивам). - М.; Наука. 1978. - S. 45.

122. Путешественники об Азербайджане. - Т.1. - Баку: Изд-во АН Азерб., 1961. - S. 396.

123. Ширвани С.А. Извлечение из сборника сведений о древностях и достопримечательных местностях Ширвана // Изв. Кавказского общества истории и археологии.- 1884. - Т.1. - Вып. 2. - S. 30.

124. Тамбурист А. Руководство по восточной музыке. - Ереван: Изд-во АН Арм., 1968. - S. 11.

125. Тамбурист А. Göst. əsər, s. 55, 57, 64, 75, 119.

126. Şükürlü Ə. Qiymətli sərvət // Ədəb. və inc. - 1967. - 19 avq.; Багирова С. Трактат “Адвар” анонимного азербайджанского автора // Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки. Сб. науч. тр. - Вып. 3. - Баку: Элм, 1999. - S. 10-35.

127. Nəvvab M.M. Vüzuhül-ərqam. Risaləni çapa hazırlayan, ön söz və şərhlərin müəllifi Z.Səfərovadır. - Bakı: Elm, 1988. - S. 34.

128. Axundov M.F. Əsərləri. - C.1. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1958. - S. 305, 317, 369; Bakıxanov A.A. Bədii əsərləri. - Bakı: Azərnəşr, 1964. - S. 48, 71, 80, 121, 166, 227, 276, 301; Zakir Q. Əsərləri. Bakı: Azərb EA nəşr., 1964. - S. 41, 92, 125, 172, 180, 196, 223, 226, 237, 238, 240, 241, 260, 267, 271, 304, 389, 423, 435, 509; Şirvani S. Ə. Əsərləri Bakı: Azərb EA nəşr., 1967-1969. - C.1. - S. 41, 57, 71, 128, 157, 158, 172, 182, 206, 227, 231, 248, 281, 284, 287, 311, 363, 384, 399, 450, 527, 561, 568, 592, 598, 602, 606, 652, 660, 668, 677, 687, 712, 713, 717, 723; C.2 - S. 19, 23, 52, 76, 78, 81, 87, 89, 90, 141, 151, 161, 170, 198, 200, 242, 245, 248, 257, 269, 293, 305; Səhhət A. Seçilmiş əsərləri. - Bakı: Azərnəşr, 1950. - S. 69, 93, 104, 113, 122, 127, 159, 181, 220, 236, 237, 241, 254, 277, 283, 286; Nabati S. A. Əsərləri. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1968. - S. 60, 95, 101, 111, 123, 131, 152, 163, 169, 176, 184, 188, 191, 208, 221, 265, 281, 282; Azərbaycan aşığıları və el şairləri. - Bakı: Elm, 1983. - S. 339; Aşıq Alı. Şe'rlər. - Bakı: Azərnəşr, 1975. - S. 7, 11, 17, 19, 28; Aşıq Hüseyn Şəmki. - Bakı: Gənclik, 1971, - S. 11, 31, 47, 48, 50, 64, 71; Aşıq Ələsgər. - Bakı: Elm, 1972. - I kitab. - S. 99, 114, 121, 140, 151, 194, 206, 217, 246, 297. - II kitab. - S. 5, 6, 15, 59, 80, 92, 97, 101, 123; Molla Cümə. Seçilmiş

əsərləri. - Bakı: Yazıçı. 1983. - S. 144; Aşıq Qurban Ağdabanlı. Möhnət. – Bakı: Gənclik. 1972. – S. 5, 31, 32, 49.

129. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Göst. əsər, s. 127, şək. 468.

130. Березин И.Н. Путешествие по Дагестану и Закавказью. – Казань, 1850. - S. 70-71.

131. Duma A. Qafqaz səfəri. – Bakı: Yazıçı, 1985.– S. 87-88.

132. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm., 1969. - S. 189-207; Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. – Bakı: Yazıçı, 1985. - S. 41-47; Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. - Bakı: Işıq, 1989. - S. 23-27.

133. Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар // Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа. - Вып. 42. - Тифлис, 1902. - S. 1-8.

134. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı. - Bakı: Işıq, 1984. - S. 8, 18, 50, 489, 538, 643.

135. Sarabski H. Köhnə Bakı. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1958; Arif M. Azərbaycanda xalq teatri // Azərbaycan incəsənəti. Burax.3. Azərbaycan teatri tarixinə aid materiallar). – Bakı: Azərb. EA nəşr., 1950.– s.7-17; Алекперов А.К. Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. – Баку: Изд-во АН Азерб., 1960; Azərbaycan folkloru antologiyası. - I kitab.- Bakı: Azərb EA nəşr., 1968; Allahverdiev M. Azərbaycan xalq teatri tarixi. - Bakı: Maarif, 1978; Toy və halay mahnıları. Ön söz, tərtib və mətnlər Beytulla Şahsoylunundur. - Bakı: Gənclik, 1980; Qarı nənə və övladları. Toplayanı və tərtib edəni B.Şahsoylu. - Bakı: Gənclik, 1986; Tükənməz bulaq. Azərbaycan xalq rəqs mahnıları və tamaşaları. Toplayanı və tərtibçisi L.Ağayev. - Bakı: Işıq, 1986; Əsgər Ş. Dağların hikməti. - Bakı: Işıq, 1987; Nəbiyev A.M. El nəğmələri, xalq oyunları. - Bakı: Azərnəşr, 1988; Abdullayev B. Naqqın səsi. - Bakı: Azərnəşr, 1989; Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. - Баку: Элм, 1990.

136. Hikmətli sözlər. Tərtib edəni H. Qasimov. - Bakı: Uşaq-gənclik nəşr, 1961; Tapmacalar. Toplayanı və tərtib edəni N. Seyidov - Bakı: Elm, 1971; Bayatılar. XVII-XX əsrlər. Tərtib edəni A. Məmmədova. - Bakı: Elm, 1977; Əfsanələr. - Bakı: Gənclik, 1986; Oğuznamə, - Bakı: Yazıçı, 1987.

137. Baqdadbəyov C. Xatirələri. Azərbaycan MEA-nın Mə`marlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi. İnv. № 149; Əliverdibəyov A. Rəsmli musiqi tarixi. 1944. Azərbaycan MEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun fondu. №B-5007 (2001-ci ildə “Şuşa” nəşriyyatında kitab şəklində dərc olunmuşdur). Dağlı Ə. Ozan-qaravəlli. III hissə. 1924-1958. Azərbaycan MEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun fondu. - M - 30561.

138. Вертков К. və b. Göst. əsər. Şək. 379-394.

139. Hornbostel E. M. von, Sachs S. Systematik der Musikinstru-

tente // Zeitschrift für Ethnologie 1914. - Bb. 46 H.4-5. - S. 553-590 (İ.Z.Alenderin tərcüməsi) – Bax: Хорнбостель Эрих М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. комп., 1987. – S. 229-261.

140. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. – C.2. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1965. Məqalələr: Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər.- S. 199; Azərbaycanda musiqi aləti. - S. 204; Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. - S. 215; Şərq musiqisi və qərb musiqi aləti. - S. 226; Azərbaycanda musiqi tərəggisi. - S. 239; Sovet operasının yolları - S. 316.

141. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. - Bakı: Yazıçı, 1985. - S. 21-22.

142. Меликов Х.Г. Композитор Асаф Зейналлы. - Баку: Азернешр, 1969. - S. 13.

143. Алескерев С., Гусейнли Б. Музыкальная фольклористика в Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова // Учен. зап. Азгосконсерватории. - Сер.13 – 1972 - № 1. - S. 64.

144. Bülbül. Seçilmiş məqalə və mə'ruzələri. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1968. - S. 137.

145. Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // Искусство Азербайджана. - вып.2. - Баку: Изд-во АН Азерб., 1949. - S. 5-63; Музыкальная культура Азербайджана XVI-XVII вв. // Искусство Азербайджана. - Вып.8. - Баку: Изд-во АН Азерб., 1962. - S. 5-35.

146. Абдуллаева С. А. Азербайджанские народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусств. - Баку, 1967; Мамедов А.С. Проблемы взаимосвязи азербайджанской поэзии с музыкой: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. - Баку; 1972; Bunyadov T. Əsərlərdən gələn səslər. - Bakı: Gənclik, 1975; Məmmədov V. Füzulinin gizli sözü. - Bakı: İşıq, 1977; Əhmədov Ə. Nizami-elmşünas. - Bakı: 1992. -S. 103-120; Буниятова Ш.Т. Низами и этнография. - Баку: ЭЛМ, 1992. - S. 28-30; Əliyev S. Füzuli (Nəzəri-bədii düşüncələri). - Bakı: Azərnəşr, 1996. - S. 60-65; Гаджиев А.А. Ренессансный мир “Хамсе” Низами Гянджеви. – Баку: Мутарджим, 2000. – S. 199-218; Sadıqov F. Nizami və musiqi // Musiqi dünyası. – 2000. - №3. – S. 66-70.

147. Эльдарова Э. Некоторые вопросы ашугского искусства // Искусство Азербайджана. - Вып. I. – Баку: Изд-во АН Азерб., 1949. – S. 102-121; Yənə onun. Саз - основной музыкальный инструмент азербайджанских ашыгов // Изв. АН Азерб. - Сер. лит., языка и искусства. - 1964. - №2. - S.109-119; Yənə onun. Музыкально-поэтический терминологический словарь азербайджанских ашыгов // Изв. АН Азерб., 1968. - S. 94-110; Yənə onun. Искусство ашыгов Азербайджана: Авто-

реф. дис. ... канд. искусств. - Баку, 1975; Yenə onun. Искусство ашыгов Азербайджана. - Баку: Ишыг, 1984; Yenə onun. Azərbaycan aşiq sənəti. - Bakı: Elm, 1996.

148. Seyidov M. "Varsaq" sözü haqqında // Nizami adına Ədəb. və Dil Inst-nun əsər. - C.7. - Bakı: Azərb EA nəşr., 1954. - S. 175-185; Yenə onun. Varsaq, ozan, aşiq ... // Qobustan. - 1970. - №1. - S. 38-41; Yenə onun. Ozan-aşiq sənətinin biçimlənməsini düşünərkən // Qobustan. - 1988. - №3. - S. 3-6; Nəbiyev A. Bir daha qopuz və sazın əlaqəli havaları haqqında // Ədəb. və inc. - 1974. - 19 okt.; Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. - Bakı: Yazıçı, 1980; Yenə onun. Azərbaycan aşiq sənəti. - Bakı: Yazıçı, 1984; Həkimov M. Azərbaycan aşiq ədəbiyyəti (qədim və orta əsrlər). - Bakı: Yazıçı, 1983; Paşayev S. Azərbaycan folkloru və aşiq yaradıcılığı. - Bakı: ADU nəşr., 1989; Qasımlı M. Aşiq sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). - Bakı: Ozan, 1996.

149. Карагичева Л.Е. Азербайджанская ССР (из серии "Музыкальная культура союзных республик"). - М.: Музгиз, 1956; Исмаилов М., Карагичева Л. Народная музыка Азербайджана // Азербайджанская музыка. - М.: Музгиз, 1961. - S. 5-63.

150. İsmayilov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. - Bakı: İşiq, 1984. - S. 59-60.

151. Керимов К. Оркестр азербайджанских народных инструментов. - Баку, 1959; Абасова Э. Азербайджанский народный оркестр // Сов. музыка. - 1961. - №1. - S. 117-121; Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. - Bakı: İşiq, 1980.

152. Караев К. Научно-публицистическое наследие. - Баку: Элм, 1988. - S. 250-251; Əmirov F. Musiqi səhifələri. - Bakı: İşiq, 1978. - S. 57-70; Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. - Bakı: Yazıçı, 1985; Yenə onun. Musiqişünasın düşüncələri. - Bakı: Gənclik, 1995.

153. Bədəlbəyli Ə. Qurban Pirimov. - Bakı: Azərnəşr, 1955; Абасова Э. Курбан Примов. - М.: Сов. комп., 1963; Тарист Бахрам Мансуров. - М.: Сов. комп., 1977; Məmmədbəyov D. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. - Bakı: Azərnəşr, 1966; Səfərov C. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambli. - Bakı: Azərnəşr, 1971; Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. - Bakı: İşiq, 1977; Qismət. Tarzən Kamil Əhmədov. - Bakı: İşiq, 1981; Гусейнли Б., Керимова Т. Али Керимов. - М.: Сов. комп., 1984; İsazadə Ə., Quliyev X. Bəhram Mənsurov. - Bakı: İşiq, 1982; Rzayeva-Bağirova R. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələr. - Bakı: İşiq, 1986; Rəhimli İ. Həbil Kaman. - Bakı: İşiq, 1987; Yüsifli V. Yolun düşsə Şirvana. - Bakı: Şur, 1993; Axundov M. Həbil Kaman mö'cüzəsi. - Bakı: Azərbaycan, 1996; Tahirəoğlu M. Muğamla yaşanan ömür. - Bakı: Maarif, 1996; Əzimli F. Sumqayıt musiqiçiləri. - Bakı: Sumqayıt, 1998; Yenə onun. Bakı musiqiçiləri - Bakı: Adiloğlu, 2002; Qasıмова S. Səslən tarım. - Bakı: Azərbaycan, 1998; Quliyev N. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən (XX əsr). -

Bakı: Elm, 1999; Məhəmmədoğlu E. Sazın Ədalət dünyası. – Bakı, 1999; Имрани Р. Бахрам Мансуров. – Баку: Элм, 2000.

154. Абдуллаева С. А. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. - Баку: Азернешр, 1972; Yenə onun. Современные азербайджанские народные музыкальные инструменты. - Баку: Ишыг, 1984.

155. Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. - Bakı: İşıq, 1975. Yenə onun. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. - Bakı: İşıq, 1980.

156. Orxanbəyli O. Tar tədrisinin metodikası. Yenidən işlənmiş, tamamlanmış nəşri. - Bakı: İşıq, 1976.

157. İsayadə Ə., Məmmədov N. Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkaran zonası üzrə). - Bakı: Elm, 1975. Yenə onların. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. - Bakı: Elm, 1984.

158. Исзаде А. Итоги экспедиции по сбору музыкального фольклора в Астара-Масаллинской зоне // Докл. АН Азерб. - 1973. - Т.29. - №2. - С. 71-77; Первые итоги зональных экспедиций по сбору материалов для “Атласа музыкального фольклора Азербайджана” // Современность и фольклор. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1977. – С. 295-304.

159. Abdullayeva S. Çalğı alətlərimizin sorağı ilə // Qobustan. - 1971. - №1. - S. 69-71; Yenə onun. Mirzə Fətəli Axundova məxsus xalq çalğı alətlərimiz // Qobustan. - 1979. - №1. - S. 89-91.

160. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. - Bakı: İşıq, 1977. - S. 69-77.

161. Агаева С. О некоторых музыкальных инструментах в трактатах Абдулгадира Мараги (XIV-XV вв.) // Научн. конф. аспирантов АН Азерб.: Тез. докл. - Баку: Елм, 1974. - С. 270-271; Yenə onun. О некоторых азербайджанских музыкальных инструментах и их усовершенствовании в средние века // Всесоюз. этнограф. сессия: Тез. докл. - Душанбе: Дониш, 1976. - С. 251-253; Yenə onun. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка - Ч.I. - М.: Сов. комп., 1987. - С. 189-196; Səfərova Z. Əbdülqadir Marağai. - Bakı: Təbriz, 1997. Yenə onun. Azərbaycan musiqi elmi (XIII -XX əsrlər). - Bakı: Elm, 1998. - S. 194-228.

162. Гусейнли Б.Х., Пашаев С.Х. Саз и ашугская поэзия // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Междунар. научн. конф. Тез. докл. – Л., 1974.

163. Касимов К.А. Некоторые вопросы музыкально-эстетических взглядов в средневековом Азербайджане // Научн. конф. на тему: “Вопросы музыкальной культуры Азербайджана прошлых веков”: Тез. докл. - Баку: Елм, 1974. - С. 8; Керимов Л. О некоторых терминах музыки народов Востока. - Yenə orada, s. 9-10; Эльдарова Э. Искусство ашугов Азербайджана. - Yenə orada, s.13-14; Агаева С. Выдающийся

азербайджанский ученый-музыкант Абдулгадир Мараги. - *Yenə orada*, s. 15; Onnulahı S. Təbriz şəhərinin musiqi tarixindən (X-XVII əsrlər). – *Yenə orada*, s. 18-19.

164. Гусейнли Б.Х. Тар – основной музыкальный инструмент азербайджанского народа // Всесоюз. конф. Ин-т арх. и этнограф. АН СССР. Тез. докл. – М., 1976.

165. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. – Bakı: Maarif, 1978; Veliyev K. Elimizdən, obamızdan. – Bakı: Gənclik, 1980; Nəbiyev A. El nəğmələri, xalq oyunları. – Bakı: Azərnəşr, 1988; Fərzəli Ə. Dədə Qorqud yurdu. - Bakı: Azərnəşr, 1989.

166. Мамедов Н. Азербайджанский мугам “Раст”. - М.: Сов. комп., 1978. - S. 108-109.

167. İsayadə Ə. Azərbaycan musiqi folkloru öyrənilməsi tarixindən // Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). - Bakı: Elm, 1981. - S. 5-29; Yenə onun. Азербайджанская народная музыка (истоки, проблемы собирания и исследования): Автореф. дис. ... д-ра искусств. - Киев, 1988; Yenə onun. Musiqi folkloru // Müasir Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti. - Bakı: Elm, 1992. - S. 133-168; Исазаде А.И., Касимов К.А. Музыкальный фольклор // Расцвет азербайджанского советского искусства. - Баку: Элм, 1986. - S. 82-91.

168. Садыкова В.Н. Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях: Автореф. дис. ... канд. искусств. - Л., 1981; Yenə onun. Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанского мугама (к вопросу о методике органо-логического исследования // Методы изучения фольклора. - Л., 1983. - S. 64-72); Yenə onun. К вопросу о применении системно-этнографического метода в исследовании инструментального мугама // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент - исполнитель - музыка. - Л. : ЛГИТМИК, 1986. - S. 39-47; Челебиев Ф. Инструмент и ладообразование (к вопросу нотации азербайджанских ренгов) - *Yenə orada*, s. 52-55.

169. Джанизаде Т. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. – Вып. 5. – М.: Сов. комп., 1987. – S. 101-132.

170. Абдулгасымов Ф.А. Курбан Примов и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана: Автореф. дис. ... канд. искусств. - Киев, 1983; Имрани Р.Г. Бахрам Мансуров и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана: Автореф. дис. ... канд. искусств. - М., 1986.

171. Мамедов Т. Песни Кёроглу. - Баку: Гянджлик, 1984; Yenə onun. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. - Баку: Ишыг, 1988; Yenə onun. Azərbaycan xalq-profesional musiqisi: aşiq sənəti. – Bakı: Şur, 2002.

172. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr. - Bakı: İşıq, 1985.

173. Гусейнли Б.Х. Группа ударных и усовершенствование её в ансамблях и оркестрах азербайджанских народных инструментов. Методическая разработка по курсу “Инструментоведение”. - Баку, 1986.

174. Kərimov L. Klassik musiqi tariximizin iftixarı // Bakı - 1964, - 26 sent.; Yenə onun. Səfiəddin Urməvi // Azərbaycan. - 1965. - №7. - S. 170-173; Beqdeli Q. Alim, şair, musiqişunas və xəttat // Ədəb. və inc. - 1968. - 17 fevrl.; Bayramova N. Səfiəddin Urməvi haqqında araşdırma ... // Ədəb. və inc. - 1980. - 5 sent.; Səfərova Z. Qərb alimləri Səfiəddin Urməvi haqqında // Qobustan. - 1986. - №1. - S. 40-43; Yenə onun. Səfiəddin Urməvi. - Bakı: Ergün, 1995; Yenə onun. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər) - Bakı: Elm. 1998, Abdullayeva S.A. Səfiəddin Urməvinin ixtira etdiyi çalğı alətləri // Qobustan. - 1988 №3. - S. 66-67 (məqalədə verilən şəkillər, müəllifin jurnalına təqdim etdiyi başqa məqaləyə aiddir).

175. Səfərova Z. Mir Möhsün Nəvvab və onun “Vüzuhül-ərqam” risaləsi // Nəvvab Mir Möhsün. Vüzuxül-ərqam. - Bakı: Elm, 1989. - S. 3-24.

176. Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. - Bakı: İşıq, 1989; Yenə onun. Azerbaijani tar. - Baku: Ishyg, 1990.

177. Гусейнли Б.Х. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка Азербайджана // Дис. ... д-ра искусств. Баку, 1989.

178. Гусейнов А. Ключ тара и из истории его применения в профессиональном музыкальном образовании // Состояние и проблемы развития музыкальных культур стран Ближнего и Среднего Востока: Тез. IV межресп. конф. - Баку, 1989. - S. 443; Зохраббекова З. О духовых музыкальных инструментах средневековья Азербайджана и Ирана. - Yenə orada, s. 44-45; Абдулалиев А. О музыке чабанов Азербайджана. - Yenə orada, s. 67-68; Карадаглы А. Из истории развития уда. - Yenə orada, s. 74.

179. İmamverdiyev İ. Ozan-aşıq sənəti mədəniyyət tariximizin abidəsi kimi // Qədim dövr və orta əsrlərdə Azərbaycanın bədii mədəniyyətinin yaranması və inkişafının sosial aspekti. Resp. elmi-praktiki konfr. mat-ları, 15-16 may 1990-cı il. - Bakı, 1990. - S. 49-51; Əzimov F. Orta əsrlərdə zərb alətləri Azərbaycanda və onların musiqi folklorumuzda rolu. - Yenə orada, s. 58-59. Əhmədov M. Orta əsrlər mənbələrində təsadüf edilən bir Azərbaycan musiqi aləti haqqında // Mat-lы konfr. “Проблемы развития музыкальной культуры стран Ближнего и Среднего Востока” (V Всес. студент. конф., 29-31 окт., 1990 г.). - Баку, 1991. - S. 23-24.

180. Абдуллаева С.А. Историография азербайджанских народных музыкальных инструментов. – Баку: Изд. АЗПУ, 1991..

181. Ахмедов М., Керимов Ш. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Учебное пособие для средних специализирован-

ных школ. Баку, 1991; Гусейнли Б. Народные струнные музыкальные инструменты Азербайджана (саз, тар, каманча). Учебное пособие. Баку, 1991.

182. Abdullayeva S. A. Nizami poeziyasında Azərbaycan xalq musiqi janrlarının əksi // Nizaminin poetik, fəlsəfi və musiqi dünyası. Ümümresp. elmi-praktik konf. mat-ları. Bakı, 3-4 may 1991-ci il. - Bakı: Elm, 1991. - S. 18-20; Əsgərova F. Nizami yaradıcılığı Azərbaycan musiqi tarixinin öyrənilməsində mühüm mənbələrdən biri kimi. - Yenə orada, s. 43-47; Əzimov F. Nizami Gəncəvinin “İskəndərnamə” poemasında təbilə münasibət. - Yenə orada, s. 68-75; Abduləliyev A. Nizami “Xəmsə”sində musiqi alətləri və musiqi-estetik konsepsiya. - Yenə orada, s. 75-78; İmamverdiyev İ. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında saz məvhumu. - Yenə orada, S. 82-84.

183. Зограбов Р. Теоретические проблемы азербайджанского музыка. - Баку: Шур, 1992. - S. 41-42.

184. Azad Ozan (Kərimov). Azərbaycan aşiq sənətində ifaçılıq məktəbləri və onların araşdırılması // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri: I resp. elmi konf. mat-ları. Bakı, 17-19 dekabr, 1991-ci il. - Bakı, 1992. - S. 77-81; Züleyxa Əbülfəz qızı. Abşeronda dərviş toyları. - Yenə orada, s.89-91; Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsinin əsas istiqamətləri. - Yenə orada, s. 94-96; Абдулкасимов В. Некоторые характерные свойства азербайджанского тара. - Yenə orada, s. 97-100; İmamverdiyev İ. Azərbaycan sazının kök xüsusiyyətləri (qərb zonası üzrə). - Yenə orada, s. 106-109; Kərimov M. Unudulmuş musiqi alətlərimiz. - Yenə orada, s. 110-113.

Kərimov M. Orta əsrlərdə Azərbaycanda istifadə olunmuş simli çalğı alətləri və onların inkişafı haqqında // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri: Məqalələr toplusu. - II burax. - Bakı: Elm və həyat, 1996. - S. 59-60; Hacıyev Ş.Ə. Çoğur Azərbaycan musiqi alətidir. - Yenə orada, s. 61-64; Məmmədov A. Qobuz musiqi alətinin yayılma yolları. - Yenə orada, s. 65-68;

Багирова С. Трактат “Адвар” анонимного азербайджанского автора // Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки. Сб. науч. тр. - III вып. - Баку: Элм, 1999. - S. 10-35; Абдуллаева С. Обмер азербайджанских народных инструментов. - Yenə orada, s. 87-90; Abduləliyev A.V. M. Belyayev və Azərbaycan musiqisi. 30-cu illər. - Yenə orada, s. 56-82; Yenə onun. B.Hüseynli - alim, pedaqoq, bəstəkar. - Yenə orada, s. 220-235.

İmrani R. Sasanilər dövründə muğam ifaçılıq ənənələri // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri: elmi məqalələr toplusu. - IV burax. - Bakı: Adiloğlu, 2001. - S.10-14; Mürsəlov İ. Xalq musiqisi ifaçılığı tarixindən. - Yenə orada, s. 25-27; Əфендиев Ф. На каком языке мира впервые зазвучала струна? - Yenə orada, s. 35-42; Gülməmmədova Ş. XIX əsrin ikinci yarısında Qarabağın aşiq sənəti. - Yenə orada, s. 42-46;

Quliyev Ə. Tar ifaçılığında novatorluq. - Yenə orada, s. 72-74; İmamverdiyev İ. Guney Azərbaycanda aşıqla keçirilən toy mərasimləri. - Yenə orada, s. 98-103; Hacıyev Ş. Mücənnəb pərdələrinin sirrləri. - Yenə orada, s. 106-110; Əliyeva J. Naxçıvan musiqi mühitində meydan tamaşalarının rolu. - Yenə orada, s. 134-139; Yenə onun. Naxçıvanda Novruz mərasimləri. - Yenə orada, s. 140-145.

185. Xalızadə F. Musiqi alətlərinin hazırlanmasında təbii materiallar // Sosial, ekoloji, fəlsəfi problemlər. - 3-cü burax. - Bakı, 1994. - S. 70-73; Абдуллаева С. Азербайджанские народные музыкальные инструменты в миниатюрах “Хамсе” Низами // Ekologiya, fəlsəfə, mədəniyyət. - 4-cü burax. - Bakı, 1994. - S. 195-201; Рашидова О. Низами о музыкантах-исполнителях. - Вып. 6. - Баку: Табиб, 1995. - С. 85-88; Низами о музыкальных инструментах. - Yenə orada, s. 98-101; Кафаров С. А. Термин най в тюркских языках как название диагностирующие аэрофоны. - Yenə orada, s. 118-122; К вопросу об эволюции азербайджанского народного духового музыкального инструмента ная (нея). - 12-ci burax. Bakı: Qartal, 1997. - S. 106; Quliyev M. Müasir ansamblarda milli və avropa musiqi alətlərinin yeri və rolu. - 13-cü burax. - Bakı: Mütərcim, 1997. - S. 85-89; Novruzov A. Tar ifaçılığının inkişafında xarici ölkə bəstəkar əsrlərinin əhəmiyyəti (20-ci illər). - 15-ci burax., II hissə. - Bakı: Qartal, 1997. - S. 95-97; Sadiqov F.B. Nizami və musiqi. - 16-cı burax. - Bakı: Elm, 1998. - S. 85-95; Seyidov V. Azərbaycan muğam ən'ənələrini yaşadan sənətkar – Mirzə Fərəs Rzayev. - 18-ci burax. – Bakı: Elm, 1988. - S. 22-23; Нагиев Э. Тутек - древний инструмент. - 19-cu burax. - Bakı: Elm, 1998. - S. 140; Sədiyev Ə. Tarda muğam ifaçılığı məsələləri. – 22-ci burax. – Bakı: Elm, 1999. – S. 119-123; İmrani R. Üzeyir Hacıbəyovun opera yaradıcılığında xalq çalğı alətlərinin rolu və əhəmiyyəti. – 23-cü burax. – Bakı: Elm, 1999. – S. 80-85; Рагимова Г.Н. Из истории музыкальной культуры Азербайджана. Профессиональная азербайджанская музыка. - 25-ci burax. – Bakı: Elm, 2000. – S. 179-181; Имрани Р.Г. Пути развития музыкальной культуры средних веков. - 27-ci burax. – Bakı: Elm, 2001. – S. 12-18; Абдуллаева И. Азербайджанские музыковедческие термины, обозначающие музыкальные процессы. - 29-ci burax. – Bakı: Elm, 2001. – S. 239.

186. Abdulla B. Keçi və qurd dərili nağara // Azərbaycan musiqisi: tarix və müasir dövr. - Bakı: Azərb. konserv. nəşri, 1994. - S. 10-15; Əzimli F. “Saəntur” sözünün yaranması ilə bağlı mülahizə və şərhlər. - Yenə orada, s. 79-82; Abdullayeva S. Rübabin izi ilə. – Yenə orada, s. 82-88; Qafarov S. Azərbaycan nəfəsli musiqi aləti ney, onun tarixi və folklor kökləri. - Yenə orada. S. 109-112; Əbdulqasimov V. Tar muğam operalarında (“Leyli və Məcnun”un timsalında). - Yenə orada, s. 120-124; Hacıyev Ş. Santur və qızıl bölgü nisbəti, s. 124-126; Kərimov M. Bərbət. - Yenə orada, s. 151-155.

187. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşığı ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (qərb bölgəsi üzrə): Sənətsün. namizədi ... dis. avtoref. - Bakı, 1994; Керимов А.К. (Kerimli Azad Ozan). Таузская школа ашыгов Азербайджана: Автореф. дис. ... канд. искусств. - Баку, 1995; Əzimov F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda və onların xalq musiqi irsində rolu: Sənətsün. namizədi ... dis. avtoref. - Bakı, 1994; Kərimov M.T. Azərbaycan qədim simli çalğı alətləri (tarixi-nəzəri, bərpa və təkmilləşdirmə məsələləri): Sənətsün. namizədi ... dis. avtoref. - Bakı, 1995; Quliyev M.B. Azərbaycan xalq və şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının təkamülündə sazəndə ifaçılıq sənətinin rolu: Sənətsün. namizədi ... dis. avtoref. - Bakı, 2001; Novruzov A.M. Tarin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin təkamülündə xarici və Azərbaycan bəstəkarları əsərlərinin rolu: Sənətsün. namizədi ... dis. avtoref. - Bakı, 2002.

188. Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. – Баку: Азернешр, 1995.

189. Алиева Ф., Керимов М. Шли караваны груженные музыкой // Azerbaijan-Irs, - 1999, №1, - s. 88-91; Гарабаглы К. Музыкальная культура Шемахи в XVI-XVII веках // Azerbaijan-Irs, - 2000. – No.4-5.- s. 22-26.

190. Əbdülməsimov V. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsədovlunun tarislahatları // Musiqi dünyası. – 2001. - №1-2. – S. 102-106.

191. Фархадова С.Т. Муга – монодия как тип мышления. – Баку: Элм, 2001.

192. Беляев В. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. - М.: Музгиз, 1931; Yenə onun. Tar. K voprosu notopisaniya dlya etogo instrumenta. M., 1935; Музыкальные инструменты народов СССР // Сов. музыка. – 1937. - № 10-11. – s. 143-154; Yenə onun. K voprosu izucheniya zvukovykh sistem narodnykh muzykalnykh instrumentov (narodnyy muzykalnyy instrument - tar) // VII Mezhdunar. kongress antropol. i etnograf. nauk (Moskva, 3-10 avg.1964 g.). - T.7. - M., 1970. - S. 447-449. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. – Вып.2 – М.: Музгиз, 1963. – S. 5-89. Yenə onun. Azerbaydzhanskaya narodnaya pesnya / Yenə onun. O muzykalnom folklоре i drevney pismennosti. - M.: Сов. комп., 1971. - S. 108-162.

193. Хубов Г. Музыкальная культура в Азербайджане // Сов. музыка. – 1937. - №10-11. – S. 137-142.

194. Беляев В. Народные музыкальные инструменты Азербайджана // Искусство азербайджанского народа. - М.-Л.: Искусство, 1938. - С. 56-66; Кривоносов В. Азербайджанский музыкальный фольклор. - Yenə orada, s. 31-43; Сергеев В. Ашуги и хананде. - Yenə orada, s. 41-55.

195. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. - М.: Музгиз, 1938.

196. Buchner A. Musikinstrumente der völker. – Prag: Artia, 1968.

197. Вертков К.А. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. - М.: Музыка, 1973. - S. 262-274.

198. Ögel B. Türk kültür tarihine giriş. – С. 8, 9. - Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987.

199. Халиги Р. Сапрозэште мусигийе Иран.- Tehran, 1333/1956; Zonis E. Classical Persian Music. An introduction. – Cambridge: Massachusetts, 1973; During J. La musique traditionnelle de l’Azerbayjan et la science des mugams. - Paris, 1988.

II fəsil

1. Керимов А.К. (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана: Автореф.дис. ... канд. искусств. – Баку, 1995. – S. 9.

2. Римский-Корсаков А.В., Дьяконов Н.А. Музыкальные инструменты (методы исследования и расчеты). – М.: Росгосместпром, 1952.

3. Беляев В. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. – М.: Музгиз, 1931.

III fəsil

1. Hüseynov Ə. Üzeyir Hacıbəyovun “tar açarı” // Ədəb. və inc. - 1987.– 21 avq.

2. Orxanbəyli O. Xalq çalğı alətləri fənninin tədrisi haqqında // Ədəb. və inc.- 1960. – 18 iyun.

3. Qədirov X. Tarın tədrisi haqqında // Ədəb. və inc. – 1971. – 22 may; Bir daha tarın tədrisi haqqında (müzakirə tə’rifi) // Qobustan. – 1974. - №4. – S. 77-84.

4. Orxanbəyli O. Ümumi rə’yə gəlmək lazımdır // Ədəb. və inc.- 1971.– 14 avq.; Əbdülqasimov V. Maraqlı fikirlər və ... // Ədəb. və inc. - 1971. – 14 avq.; Məlikov N. Tar açarını dəyişməyə ehtiyac yoxdur // Ədəb. və inc. – 1971, - 11 sent.; Fərəcov S. Tar və onun tədrisi // Ədəb. və inc. – 1987. – 6 fevr.; Quliyev R. Tarın imkanları // Ədəb. və inc. – 1987. – 20 mart; Abdulləliyev A. Ehtiyac varmı? // Ədəb. və inc. – 1987. – 10 apr.; Aşurbəyov R. Təklifi sınaqdan keçirmədən // Ədəb. və inc. – 1988. – 22 yanv.; Zülfüqarov O., Quliyev M., Rəcəbov O., Şəfəq R. Real təkliflərə ehtiyacımız var // Ədəb. və inc. – 1988. – 19 fevr.

5. Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. – Bakı: Elm, 1996. – S. 67-86.; Mamedov T.A. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов.– Баку: Ишыг, 1988. – S. 32-34; İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan sazının kök xüsusiyyətləri (qərb zonası üzrə) // Azərbaycan milli musiqinin tədqiqi problemləri. – Bakı, 1992. – S. 106-109.

6. Гусейнли Б.Х. Группа ударных и усовершенствование её в ан-

самблях и оркестрах азербайджанских народных инструментах. Методическая разработка по курсу “Инструментоведение”. – Баку. 1986 – S. 20-21; Əsədullayev A.M. Hüseynov X.Ə. Program (Orta ixtisas musiqi məktəblərinin xalq çalğı alətləri şöbəsinin nağara sinfi üçün). – Bakı, 1988. – S. 7.; Sadıqov F., Quliyev S., Nağara öyrənməyin ibtidai kursu (metodik tövsiyələr). – Bakı, 1988. – S. 12-13; Əzimov F.N. Zərb alətləri Azərbaycanı və onların xalq musiqi irsində rolu. Sənətsün. namizədi . . . dissert. Bakı, 1994. – S. 92-94. Ştrixlər İzzət Məmmədovanın izahına görə verilir (bax.: Ələsgərov S., Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. – Bakı: Maarif, 1996. – S. 109-111).

7. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент, 1972. – S. 9-10; Əzimov F.N. Zərb alətləri Azərbaycanı və onların xalq musiqi irsində rolu: namizədlik dissert. – Bakı, 1994. – S. 13.

8. Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 92.

9. Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 95.

10. Гусейнли Б.Х. Göst. əsər, s. 21.; Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 94.

11. Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 94.

12. Гусейнли Б.Х. Göst. əsər, s. 20.

13. Yenə orada, s. 21.

14. Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 96.

15. Гусейнли Б.Х. Göst. əsər, s. 20.

16. Əzimov F.N. Göst. əsər, s. 95.

17. Yenə orada, s. 17-18.

IV fəsil

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Yazıçı, 1985; İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: Işıq, 1984; Yenə onun. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muqam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очеркlər. – Bakı: Elm, 1991.

2. Зограбов Р. Азербайджанские зерби-мугамы. – Баку: Ишыг, 1986; Zöhrabov R. Muğam. – Bakı: Azərnəşr, 1991. – S. 172-184; İmrani R. Muğam tarixi – I c. – Bakı: Elm, 1998 – S. 217-240.

3. Гусейнли Б.Х. Азербайджанская народная танцевальная музыка: Автореф. ... канд. искусств. – Баку, 1966. – S. 8; Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin klassifikasiyası // Azərb. inc. Burax.12. – Bakı: Azərb. EA nəşr., 1968. – S. 67-93, Yenə onun. Azərbaycan instrumental xalq rəqs musiqisi // Azərbaycan xalq musiqisi (очеркlər). – Bakı: Elm, 1981. – S. 168-197.

4. Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. – Bakı: Elm, 1966. – S. 18-19; Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 15; Мəmmədov Т. Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşıq sənəti. – Bakı: Şur, 2002. – S.17.

5. Eldarova Ə. Göst. əsər, c. 82-95.
6. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. – Bakı: Yazıçı, 1985. – S.14-15.
7. Qasımlı M. Aşıq sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). – Bakı: Ozan, 1996. – S. 157-258.
8. Abbas Abdulla. Ulu sənətin dünəni və bu günü // Qobustan. – 1970.- №4. – s. 56-58; Эльдарова Э. Göst. əsər, s. 64; İmamverdiyev İ. Saz havaları // Qobustan. – 1989.- №3. – S. 80-85.
9. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музгиз, 1976. – S. 107.
10. Лесков С. Одиноки ли мы во Вселенной? // Комсомольская правда – 1988. – 16 янв.
11. Гусейнли Б., Керимова Т. Али Керимов. – М.: Сов.комп., 1984.- S. 13.
12. Челеби Ф. Регс дастгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий // Вопросы инструментоведения. – Вып.3. – СПб.: 1997. – S. 62-67.
13. Челеби Ф. Yenə orada, s. 66.
14. Сарабский А.Г. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра (до 1917 г.). – Баку: Изд-во АН Азерб., 1968. – S. 9-20.
15. Дильбазова М.Х. Из музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX – начало XX века). - Баку: Ишыг, 1985.
16. Магомаев М. О музыкальном искусстве Азербайджана.- Баку: Ишыг, 1987.– S. 29-30.
17. Насібəyov Ü. Əsərləri. – C.2. – Bakı: Azərb. EA nəşr., 1965. – S. 269.
18. Сафарова З.Ю. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. – М.: Сов. комп., 1973. – S. 144-154.
19. Гусейнли Б.Х. Группа ударных и усовершенствование её в ансамблях и оркестрах азербайджанских народных инструментов. Методическая разработка по курсу “Инструментоведение”. – Баку, 1986. – S. 17-19.
20. Əzimov F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda və onların xalq musiqi irsində rolu. Sənətsün. namizədi ... dissert. – Bakı, 1994. – S. 97.
21. Абасова Э.Г., Касимов К.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана (1920-1956). – Баку: Элм, 1970. – S. 24; Ələsgərov S. Ə., Abdullayeva S. A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə (metodik göstərişlər). – Bakı, 1977; Dadaşov D. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün partituraların təhlili və üzündən oxunuşu metodikası. – Bakı, 1985; Керимов К.Г. Оркестр азербайджанских народных инструментов. – Баку, 1959; Quliyev O. S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. – Bakı: İşıq, 1980; Rəhmətov Ə. Azərbaycan

xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. - Bakı: İşıq, 1980; Ələsgərov S., Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. – Bakı: Maarif, 1996.

V fəsil

1. Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973. – С. 262-274.

2. Алендер И.З. Музыкальные инструменты Индии. – М.: Наука, 1979; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР.- М.: Музыка, 1975; Беляев В.А. Афганская народная музыка. – М.: Сов. комп., 1960; Вертков К. К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973. – С. 275-284; Кибирова С. Н. Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Автореф. дис. ... канд. искусств.- Л., 1989; Кочарян А.К. Ударные и духовые народные музыкальные инструменты в Армении: Автореф. дис. ... канд. искусств.- Ереван, 1965; Малькеева А.А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: Автореф. дис. ... канд. искусств.- Ташкент, 1983; Мезурнова Т.И. Народный музыкальный инструмент карнай // История и этнография народов Средней Азии. – Душанбе: Дониш, 1981.- С. 54-64; Мугари Б. Музыкальная культура Алжира и проблемы исполнительского искусства: Автореф. дис. ... канд. искусств.- М., 1993; Музыкальная энциклопедия – Т.1-6. – М.: Сов. энцикл., 1973-1982; Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. – М.: Музгиз, 1958; Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. – Т.1-4. – М.: Музгиз, 1953-1956; Сарыбаев Б.Ш. Казахские народные музыкальные инструменты (прошлое и настоящее), усовершенствование и исполнительство: Автореф. дис. ... д-ра искусств.- М., 1979; Халитов Р.Ф. Татарские народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусств.- Ташкент, 1987; Хашба И.М. Абхазские народные музыкальные инструменты. – Сухуми: Алашара, 1979; Шилакадзе М.И. Грузинская народная инструментальная музыка: Автореф. дис. ... канд. искусств.- Тбилиси, 1967; Шоттен А. Обзор марокканской музыки. – М.: Музыка, 1967; Babayev E. İraq xalqının milli musiqi alətləri // Azərb. EA xəbər. – Ədəb., dil və inc. ser., 1990. - №3. – С. 109-119; Həşimli F. Odlar yurdu – musiqi beşiyi // Xalq qəzeti. – 1996. – 30 apr.; Adnan A. Halkevlerinde musiki.– Ankara, 1940; Alexandru T. – Instrumentele muzicale ala poporului romin. Bucharest, 1956; Anoyanakis F. Greek popular musical instruments. – “Melissa” publ. House (Greece), 1991; Buchner A. Musicinstrumente der volker. – Prag: Artia, 1968; Musical instruments of

the world. An illustrated Encyclopedia by the Diagram Group. – New-York, 1978; Народни музички инструменти Њугославије. – Београд, 1957; Ögel B. Türk kültür tarihine giriş. – С.8. – Türklerde devlet ve ordu mehteri (Hunlardan Osmanlılara) - С.9. – Türk halk musikisi aletleri (Uygur devletinden Osmanlılara). – Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987; Öztuna Y. Büyük türk müzikisi ansiklopedisi. – С.1,2. – Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990; Picken L. Folk musical instruments of Turkey. - London: Musica asiatica, Oxford, 1977; Sümer F. Eski türklerde musiki ve oyun // Türk dünyası tarih dergisi. – 1989. - №30. – S. 11–21; Тодоров М. Български народни музикални инструменти. Органография. – София: Наука и изкуство, 1973; The Collection of musical instruments. – V.1. Kunitachi college of music / Gakkigaku shiryokan (collectin for organology) – Tokyo, 1996; Şa`bani A. Şenasiya musiqiye İran / Sazxa-yi milli-yi İran. – Şiraz, 1351/1972; Sözer V. Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi. – İstanbul, 1964; Zonis E. Classical Persian music. An introduction. Harvard University Press. – Cambridge: Massachusetts, 1973.

3. Данскер О.Л. Музыкальная культура таджиков Каратегина и Дарваза // Искусство таджикского народа. Вып.3. Душанбе, 1965. – S. 176-264.

4. Slobin M.S. Instruments music in Northen Afganistan; A diss submitted partical fulfillment of the requirments for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Michigan, 1969.

5. Аракишвили Д.И. Краткий исторический обзор грузинской музыки. – Тбилиси: Госиздат Грузии, 1940. – S. 32-36.

6. “Yeni yol” qəzeti, 1929. №15. Bax: Şuşinski F. Musiqişünasın düşüncələri. – Bakı: Gənclik, 1995. – S. 17.

7. Zonis E. Göst. əsər. - S.156.

8. During J. La musique traditionnelle de l’Azerbayjan et la science des mugams. – Paris, 1988.

9. Zonis E. Göst. əsər, s. 157.

10. Əbdülqasimov D. Fzərbaycan tarı. – Öakı: Bşıq, 1989 s.

11. Abbasov Ə. Lost Əfqanıstanda // Ədəb. və inc.- 1973.-3 avq.

12. Gaşayev C. Qopuz, tənbur, setar və saz // Kommunist əməyi, 1970. – 22 avq.

13. Şa`bani A. Göst. .əsər, S. 26.

14. Лэйн Э.У. Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX в. – М.: Наука, 1982. – s. 290.

15. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. – Bakı: Elm, 1981. – S. 70.

16. Ögel B. Göst. əsər, s. 198.

17. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980. – s. 87-88.

18. d’Erlanger R. La musique arabe. T.1, liv. 1-2. - Paris, 1930. - S. 166.

19. Аммар Ф.Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. – М.: Сов. комп., 1984. – S. 20-22; Салех Махди. Аль-уд в арабской музыке // Музыка народов Азии и Африки. - Вып. 5. – М.: Сов. комп., 1987. – S.308.
20. Вызго Т.С. Göst. əsər, s.87.
21. Вызго Т.С. Göst. əsər, s. 84-87.
22. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н.э. – VIII в.н.э.) // Проблемы востоковедения. – 1960. – №5. – S. 121.
23. Риман Г. Музыкальный словарь. Пер. с немец. – Москва – Лейпциг. 1901-1904.
24. Haqverdiyev Ə. Azərbaycanca teatr / Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. – C. 2. – Bakı: Azərnəşr, 1971. – S. 417-418.
25. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. – Bakı: Işıq, 1985. – S. 16.
26. Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri // Qobustan. – 1977. - №1. – S. 77.
27. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. – Вып. 2. – М.: Сов. комп., 1973. – S. 349-373.
28. Вызго Т.С. Göst. əsər, s. 21-22.
29. Öztuna Y. Göst. əsər – C.2., s. 262.
30. Şa'bani A. Göst. əsər, s. 25-31.
31. Лыкошин Н.С. Полжизни в Туркестане.– Пг., 1916. – S. 329.
32. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. – Leipzig, 1966.
33. Sarabski H. Köhnə Bakı. – Bakı: Yazıçı, 1982. – S. 201.
34. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. – Bakı: Işıq, 1984. – s. 71.
35. Муродов О. Шаманский обрядовый фольклор у таджиков средней части долины Заравшана // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – S. 94-122.
36. Sarabski H. Göst. əsər, s. 128.
37. Галайская Р. Варган у народов Советского Союза (к вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973. – S. 328-350.
38. Вертков К.А. Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР // Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1972.– S. 97-113; Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1972. – S. 153-154; Вызго Т. Миграция музыкальных инструментов средневосточного региона на запад в эпоху средневековья // Традиции музы-

кальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М.: Сов. комп., 1987. – S. 59-67; İmrani R. Azərbaycanın musiqi tarixi. – C.1. – Bakı: Elm, 1999. – S. 123-132.

VI fəsil

1. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. комп., 1987. – S.106-115; Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление. – Yənə orada, s. 125-131; Эльшек О. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка. - М., 1974. – S. 21.

2. Абдуллаева С. А. Азербайджанские народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусств. – Баку, 1967.

3. Вызго Т. Некоторые вопросы музыкальных инструментов народов Среднего Востока // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент: Фан, 1983. – S. 65-68; Мациевский И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – S. 143-170; Yənə onun. Формирование системно-этнографического метода в органологии // Метода изучения фольклора. – Л., 1983. – S. 54-63; Yənə onun. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: - Ч.1. – М.: Сов. комп., 1987. – S. 6-38; Yənə onun. Традиционная инструментальная музыка народов Европы и Азии: перспективы исследовательского Сериала и консолидации этноинструментоведов // Вопросы инструментоведения. – СПб, 1993. – S. 28-35; Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. комп., 1987. – S. 56-67; Страйнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки. – Yənə orada, s. 132-136; Халитов Р.Ф. К изучению татарского народного инструментария // Музыка и современность (актуальные вопросы татарской музыки). – Казань, 1980. – S. 117-125.

4. Дреггер Г.Г. Принципы систематики музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.2. – М.: Сов. комп., 1988. – S. 236-313; Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества // Теоретические проблемы народной ин-

струментальной музыки. – М., 1974. – S.12; Штокман Э. Исследования народных музыкальных инструментов Европы и их описания в много-томном справочнике (Handbuch) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. комп., 1987. – S.39-55.

5. Bədəlbəyli Ə. Xalq çalğı alətləri və ifaçılıq problemləri // Ədəb. və inc. – 1966 – 29 okt.

6. Караев К. Научно-публицистическое наследие. – Баку: Элм, 1988. – S. 251; Əmirov F. Musiqi sənətimiz haqqında // Ədəb. və inc. – 1967. – 14 yanv.; Ниязи. Праздник песни // Вышка. – 1969. – 1 янв.

7. Назайкинский Е.В. О динамических возможностях современного симфонического оркестра // Применение акустических методов исследования в музыкознании. – М.: Музыка, 1964. – S. 101-130.

8. Рудаков Е.А. Исследование музыкальных инструментов и ансамблей // Лаборатория музыкальной акустики. – М.: Музыка, 1966. – S. 53-59.

9. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – S. 14-18; Максимов Е.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. Исторические очерки. – М.: Сов комп., 1983.

10. Гизатов Б. Заслуженный коллектив республики Казахский государственный академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы (очерк творческого пути). – Алма-Аты: Гылым, 1994; Кузнецова Г.В., Садыков Ф.Т. Государственный оркестр народных инструментов Узбекистана им.Тухтасина Джалилова. – Ташкент: Узбекистан, 1990; Вертков К. və b. Göst. əsər, 1975. – S. 17.

11. Əbdülqasimov V. Həllini gözləyən məsələ // Ədəb. və inc. – 1976. – 10 fevr.

12. Восточный инструмент на новом пути. – М., 1934.

13. Seyidova S. Xalq ifaçılığını mükəmməl öyrənməli // Mədəni- maarif işi. – 1985. - №4. – S. 36-37.

14. Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: Жалын, 1978.

15. Нигмедзянов М.Н. Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. – Вып.2. – М.: Сов. комп., 1978. – S. 279.

16. Абасова Э. Стимул творческого роста // Бак. рабочий – 1986. – 27 ноября; Nəğməkar Y. Saz sənətimiz // Ədəb. və inc. – 1988. – 18 mart.

17. Əliyev X. Bu barədə fikirləşməyə dəyər // Ədəb. və inc. – 1968. – 3 fevr.

18. Əbdülqasimov F. Notlu ifaçılıq və ... // Ədəb. və inc. – 1972. – 23 sent.; Yenə onun. Instrumental xalq ifaçılığının bə'zi xüsusiyyətləri haqqında // Elm və həyat. – 1972. - №11. – S. 18.

19. Namazaliyev Q. İfaçılıq yenilik tələb edir // Ədəb. və inc. – 1973. – 4 avq.
20. Şuşinski F. Musiqişünasın düşüncələri. – Bakı: Gənclik, 1995. – S. 152-169.
21. Mustafayev D. Ad-sanımız, əyər-əskiklərimiz // Ədəb. və inc. – 1977. – 20 avq.; Fərəcov S. Tar və onun tədrisi // Ədəb. və inc.– 1987. – 6 fevr.; Nəğməkar Y. Göst. əsər.
22. Əfəndiyev G. Tükənməz xəzinə // Ədəb. və inc.– 1977. – 8 yanv.; Quliyev S. Xalq çalğı alətlərinin paklığını qoruyaq // Bakı.– 1979. – 12 dek.; Namazəliyev Q. Uğurlu yolda // Ədəb. və inc. – 1989. – 22 dek.

ÇALĞI ALƏTLƏRİ HAQQINDA MƏ'LUMAT VERƏNLƏRİN SIYAHISI

Bakı şəhəri

Axundov Səttar (1914/60) * – Respublika yaradıcılıq evinin baş metodisti.

Bakıxanov Əhməd Məmmədrza oğlu (1892/74) – tarzən, pedaqoq, Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının bədii rəhbəri, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti.

Eyvazov Firuz Alxas oğlu (1949/50) – qarmonçu.

Əbdülqasimov Vəqif Əmir oğlu (1942/57) – Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, tarzən.

Əsədullayev Arif Murtuza oğlu (1949/50) – Bakı Musiqi Akademiyasının baş müəllimi, kamançaçı.

Hüseynli Bayram Xəlil oğlu (1923/55) – Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, bəstəkar və musiqişünas.

İmamverdiyev İlqar Cəmil oğlu (1956/43) – Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti, sənətsünaslıq namizədi.

Kərimov Məcnun Təbriz oğlu (1945/54) – dosent, sənətsünaslıq namizədi, Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində Qədim çalğı alətlərinin bərpa və təkmilləşdirmə laboratoriyasının müdiri.

Qasimov Qubad Abdulla oğlu (1896/71) – tarix elmləri namizədi, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi.

Mənsurov Mirzə Mənsur Məşədi Məlik oğlu (1887/79) – tarzən, pedaqoq, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi.

Mikayılov Ağalar Bilal oğlu (1913/61) – aşığı.

Mirzəyev Zakir Qulam oğlu (1943/57) – Azərbaycan Dövlət Musiqi Kollecinin müəllimi, qarmonçu.

Gəncə şəhəri

Baratov Zülfüqar – dram teatrının artisti.

Cəfərov Mirsuca Usub oğlu (1916/55) – kamançaçı.

Əliyev Ağəli Qədir oğlu (1922/58) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Əlizadə Fazil Mikayıl oğlu (1916/54) – tar sinfi müəllimi.

Həbibullayev Sirac Abuzər oğlu (1933/37) – aşığı.

Hüseynov Tofiq – mədəniyyət evinin direktoru.

Pəşayev Sədnik – folklorçu, professor.

* Mötərizədə göstərilmiş rəqəmlər anadan olma tarixini və görüş vaxtındakı yaşı göstərir.

Sumqayıt şəhəri

Salmanov Həbil Şahin oğlu (1965/34) – qədim və müasir xalq çalğı alətləri hazırlayan usta.

Naxçıvan Muxtar Respublikası

Allahverdiyev Simurq (Şahbuz rayonunun Cəhri kəndi) – mədəniyyət evinin müdiri.

Əhmədov Cəbi Bayram oğlu (1931/40, Kolanı kəndi) – tulumçu, zurnaçı və balabançı.

Əliyev Yusif İsmayıl oğlu (1913/58, Naxçıvan) – tar sinfi üzrə muğamat müəllimi.

Əsgərov Bəhəddin Mamoş oğlu (1928/43, Şərur) – mədəniyyət evinin bədii rəhbəri, qarmonçu.

Quliyev Məşədi İbadulla (1895/76, Ordubad) – tarzən.

Qurbanov Bayram (1921/50) – Şahbuz Rayon Mədəniyyət Şöbəsinin müdiri.

Sultanov Mənsur Əbdülqasım oğlu (1901/70) – kamançaçı.

Təhməzbəyov Heydər Həsən oğlu (1895/76, Naxçıvan) – tar hazırlayan usta.

Vəliyev İsmayıl Nuru oğlu (1885/86, Şahbuz rayonunun Biçənək kəndi) – aşığı.

Vəliyev Qulu Hüseyn oğlu (1900/71, Babək rayonunun Şıxmahmud kəndi) – aşığı.

Yaqubov Məmməd Tahir oğlu (1931/40, Şərur rayonunun Dəmirçi kəndi) – tulumçu.

Ağdam rayonu

Allahverdiyev Mehdi Qaraş oğlu (1932/38, Gülablı kəndi) – nağaraçı.

Balakişiyev Bəylər Mövsüm oğlu (1914/56, Ağdam) – tar hazırlayan usta.

Əliyev Məhəmməd Balakişi oğlu – Şelli Məhəmməd (1890/80, Ağdam şəhəri) – xanəndə.

Əliyev Yelmar Dünyamalı oğlu (1905/65, Gülablı kəndi) – nağaraçı.

Mehrəliyev Nəriman Bahadur (1916/54, Ağdam) – xanəndə və tarzən.

Mirzəliyev Xaspolad Salman oğlu (1919/51, Gülablı kəndi) – aşığı.

Muradov Əliş Qaytaran oğlu (1908/62, Ağdam) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Zeynalov Yelmar Şaxmal oğlu (1928/42, Ağdam) – qarmonçu.

Ağstafa rayonu

Ərəbov Ədhəm Aslan oğlu (1912/59, Ağstafa stansiyası) – aşıq.

Ağsu rayonu

Şahbazov Baxşalı Alı oğlu (1896/74, Ağsu) – tar və saz bağlayan usta.

Balakən rayonu

Atayev Kamal Vəli oğlu (1933/37, Tülü kəndi) – tənburçu.

Dibirov Şamil – mədəniyyət şöbəsinin müdiri.

Həsəratov Məhəmməd Əli oğlu (1901/69, İtitala kəndi) – aşıq.

Yetərov Ata (1908/62, Tülü kəndi) – tənburçu.

Bərdə rayonu

Abasob Məhəmməd Heydər oğlu (1891/80, Bərdə) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Ağayev Heydər Əhməd oğlu (1890/81, Bərdə) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Bayramov Hüseyn Səfər oğlu (1905/66, Bərdə) – aşıq.

Ələsgərov Aydın İmran oğlu (1910/61, Gərənə kəndi) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Dəvəçi rayonu

Ağasızadə Ağası Qasım oğlu (1907/63, Dəvəçi) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Binyaminov Zəbulla Yunis oğlu (1895/75, Uğah kəndi) – aşıq.

Yolçuyev Əbdülhüseyn Əhməd oğlu (1913/67, Dəvəçi şəhəri) – sazçı.

Yevlax rayonu

Cavadova Nəbat Paşa qızı (1914/57, Yevlax) – aşıq.

Gədəbəy rayonu

Bayramov Vəli Alı oğlu – Şair Vəli Misginli (1894/76, Qarabulaq kəndi) – aşıq.

Göyçay rayonu

Abdullayev Tofiq Hüseyn oğlu (1916/55, Göyçay) – tarzən.

İbrahimov İbad Əsrəf oğlu (1903/68, Göyçay) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Məmmədov Yusif Yaqub oğlu (1912/59, Göyçay) – tar və kamança hazırlayan usta.

Musayev Əbülfəz Şükür oğlu (1900/71, Şəkər kəndi) – aşıq.

Rüstəmov Səməd Əbdüləhəd oğlu (1901/70, Göyçay) – musiqi bilicisi.

Xaçmaz rayonu

Abışev Abış Günəş oğlu (1903/68, Xaçmaz) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

İsmayilli rayonu

Cavadov Əlicavad Yaqub oğlu (1944/42, 55, Müdürsə kəndi) – nəfəs xalq çalğı alətlərinin ifaçısı və ustası.

Əmiraslanov Cavid Səfərli oğlu (1939/60, Pirəhanım kəndi) – aşıq.

Kəlbəcər rayonu

Qocayev Şəmşir Qurban oğlu (1893/77, Dəmirçidan kəndi) – aşıq, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi.

Kürdəmir rayonu

Hüseynov Həsərət Muxtar oğlu (1927/44, Kürdəmir) – zurnaçılar ansamblının bədii rəhbəri, beynəlxalq festivalın laureatı.

Rüstəmov Əhməd Adil oğlu (1921/50, Kürdəmir) – aşıq.

Qazax rayonu

Qasımov Abdulla Məhəmməd oğlu (1924/46, Qazax) – nəfəs çalğı alətləri hazırlayan usta.

Məhərrəmov Məhəmmədli Abbasqulu oğlu (1889/81, Qazax) – saz bənd.

Quba rayonu

Əlimov Məhəmməd Mehbalı oğlu (1881/89, İspik kəndi) – aşıq.

Gəbəybəyov Şamil Mürsəl oğlu (1924/46, Quba) – tar bağlayan usta.
Dadaşov Həbil Ələkbər oğlu (1938/32, Quba) – xalq çalğı alətləri hazırlayan usta.

Laçın rayonu

Ağayev Heydər – nağaraçı.

Salyan rayonu

Ağayev Əflatun Miryaqub oğlu (1928/42, Salyan) – qarmonçu.
Məmmədov Mənaif Heydər oğlu (1926/44, Salyan) – “Cəngi” folklor ansamblının bədii rəhbəri, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət işçisi, nəfəs çalğı alətləri hazırlayan usta.
Quliyev Valeh (1933/37, Salyan şəhəri) – aşığı.
Pənəhov Pənəh Ələsgər oğlu (1926/44, Salyan) – aşığı, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət işçisi.
Sadiqov Qurbanxan Qaraş oğlu (1905/65, Sərxanbəyli kəndi) – aşığı.
Şıxlarov Nüsrət Cəfər oğlu (1915/55, Salyan) – tarzən.

Şamaxı rayonu

Əliyev Fikrət Ağalar oğlu (1936/34, Şamaxı) – balabançı.
Əzizov Məzahir (Şamaxı) – mədəniyyət evinin bədii rəhbəri.
Hacıyeva Zabitə (1922/48, Şamaxı) – tar, saz, kamança hazırlayan usta Hacıyev Həcəli Daşdəmir oğlunun (1877-1942) qızı.
İsmayılov Mirzə (1926/44, Şamaxı) – aşığı.
Seyidov Ağasəf Ağahüseyn oğlu (1927/43, Şamaxı) – balabançı.

Şəki rayonu

Axundov Baxşalı Kazım oğlu (1898/72, Şəki) – ölkəşünaslıq muzeyinin direktoru.
Bədəlov Nureddin İbrahim oğlu (1914/56, Şəki) – kamançaçı.
Bilalov Nazim Məmməd oğlu (1927/43, Şəki) – mədəniyyət evinin direktoru.
Cəfərov Həbibullah Bayram oğlu (1896/74, Kiçik Dəhnə kəndi) – zurnaçı.
Eminov Musa Qurban oğlu (1873/97, Birinci Biləcik kəndi) – aşığı.
İbrahimov Hacıbala Abdulla oğlu (1910/60, Baş Laysqı kəndi) – aşığı.
Rəhimov Ələfsər Məmmədrəhim oğlu (1930/40, Şəki) – zurnaçılar

ansamblının bədii rəhbəri.

Şəmkir rayonu

Ələkbərov Hümbət Əhməd oğlu (1908/62, Şəmkir) – tarzən.

Həsənov Murad Babaxan oğlu (1933/37, Şəmkir) – aşığı.

Hüseynov Teymur Səfər oğlu (1895/75, Şəmkir) – aşığı.

Məmmədov Alı Müseyib oğlu (1894/76, Zəyəm kəndi) – aşığı.

Məmmədov Məmməd Məmmədtağı oğlu (1910/61, Morul-Sərxan kəndi) – nəfəs çalğı alətləri ifaçısı.

Qasimov Qasım Mail oğlu (1908/62, Şəmkir) – nağaraçı.

Qurbanov Abbas Məhəmməd oğlu (1886/84, Şəmkir stansiyası) – aşığı.

Şuşa rayonu

Cəfərov Cəfər Heydər oğlu (1912/59, Şuşa) – Şərq çalğı alətləri fabrikinin direktoru.

Mirzəyev Əli Mahmud oğlu (1920/50, Şuşa) – kamança sinfi müəllimi.

Salmanov Şahin Mahmud oğlu (1940/31, Şuşa) – tar hazırlayan usta.

Tovuz rayonu

Nəsimov Saleh Mehdi oğlu (1900/70, Tovuz) – aşığı.

Rzayev Nağı İmamverdi oğlu (1903/67, Tovuz) – aşığı.

Yusifov Yusif Məmməd oğlu (1909/61, Tovuz) – aşığı.

Zaqatala rayonu

Əhmədov Məmməd Kamil (Zaqatala) – ölkəşünaslıq muzeyinin direktoru.

Kamlayev Osman Şaban oğlu (1924/46, Göyəm kəndi) – tənburçu.

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ
НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
(музыковедческо-органологическое исследование)**

Автор Саадет А.Абдуллаева
Баку, 2002

Р Е З Ю М Е

Книга состоит из введения, шести глав и заключения.

Во введении подчеркивается актуальность исследования вопросов истории развития, конструктивных и акустических особенностей, художественно-исполнительских возможностей, применения, сравнительного изучения миграции, терминологии, этимологии народных музыкальных инструментов (НМИ), а также роль музыковедческих, литературных, исторических, археологических, этнографических, музейных и лингвистических источников в решении поставленных задач. Воссоздание вышедших из употребления и усовершенствование НМИ, выявление особенностей их эволюции, конструкции, применения в быту, составе ансамблей и оркестров, при обучении в учебных заведениях – считаются важнейшими задачами современного музыковедения.

В главе 1 – “Историография азербайджанских народных музыкальных инструментов” – на основании памятников материальной культуры, письменных источников, книжной миниатюры и музейных образцов, указывается, что в Азербайджане в разные периоды было распространено 88 НМИ. Учитывая частое упоминание в классической поэзии одних и тех же музыкальных инструментов, существование их различных разновидностей, включение в наименование инструмента название местности, делается заключение, что часть из них сформировалась непосредственно в азербайджанской среде. В проведенной систематике из установленных НМИ 32 отнесены к струнным (26 – щипковые, 4 – смычковые, 2 – ударные), 23 – к духовым (9 – губные, 7 – язычковые, 7 – мундштучные), 16 – к перепоночным (10 – односторонние, 6 – двухсторонние) и 17 – к самозвучащим (11 – ударяемые, 5 – потряхиваемые, 1 – щипковый). Исследование НМИ позволило сделать заключение об успешном развитии азербайджанского инструментоведения.

В главе 2 – “Традиционные народные музыкальные инструменты Азербайджана” – описываются морфология и эргология струнных (тар, саз, канун, уд, тамбур, каманча), духовых (балабан, тутек, зурна, ней, тулум), перепоночных (нагара, гавал, гоша-нагара, думбек) и самозвучащих (шах-шах, каман, лаггути) инструментов. Приводятся

результаты линейных обмеров (в центрах) струнных инструментов с фиксированными ладками (тар, саз) и духовых инструментов (тутек, ней, балабан, зурна) с целью определения их звукорядов.

В главе 3 – “Технические и художественно-выразительные возможности музыкальных инструментов” – рассматриваются строй, диапазон, настройки, штрихи, тембры, регистры, позиции, аппликатуры, технические возможности и манера исполнения.

В главе 4 – “Функционирование музыкальных инструментов” – приводятся особенности применения музыкальных инструментов в народном быту, составе ансамблей и оркестров, рассматриваются исторические предпосылки возникновения оркестра народных инструментов, формирования его состава и репертуара, основы инструментовки для оркестра и чтения партитур.

В главе 5 – “Азербайджанские народные музыкальные инструменты в ряду их однотипных разновидностей” – на основе сравнительного изучения музыкальных инструментов, бытующих в странах Переднего, Ближнего и Среднего Востока, делаются следующие предварительные выводы: однотипные НМИ, распространенные на огромной территории и имеющие примитивное строение и различные названия, возникали на локальной среде, в пределах территории проживания отдельных народов или этнических групп; НМИ, имеющие региональное распространение и общее название, возникли и развивались на определенной территории, а затем мигрировали в соседние области; совершенные НМИ, бытующие на относительно небольшой территории, формировались в границах их распространения; однотипные и одноименные музыкальные инструменты получили наибольшее распространение на территориях, населенных тюркоязычными народами; обычно заимствованными являются струнные инструменты сложной конструкции, имеющие свои “очаги” зарождения.

В главе 6 – “Основные направления изучения азербайджанских народных музыкальных инструментов и их дальнейшее развитие” – подчеркивается важная роль в создании различных разновидностей инструментов с низким и высокими регистрами, восстановление и реконструкция вышедших из употребления музыкальных инструментов. Считается, что приоритетное направление научно-исследовательских работ должно быть сосредоточено на изучении точных акустических обмеров, вопросов исполнительства, репертуара, терминологии и этимологии, ареалов и миграции, реконструкции и усовершенствования музыкальных инструментов.

В заключении отмечается, что музыковедческие и этноорганологические исследования НМИ должны служить основой для их системного анализа в контексте процесса взаимодействия национальных культур.

**FOLK MUSICAL INSTRUMENTS
OF THE AZERBAIJANIANS**
(Muzicological-Organological Research)

Author Saadet A. Abdullayeva
Baku, 2002

S U M M A R Y

The book consists of an Introduction, six chapters and a Conclusion.

The topicality of research on questions of history of development, constructive and acoustic peculiarities, artistic-performance capabilities, application, comparative study of migration, terminology, etymology of folk musical instruments as well as musicological, literary, historical, archeological, ethnographic, museum and linguistic sources for dealing with the above questions are emphasized in Introduction. The reconstruction of obsolete and refined folk musical instruments, detection of the characteristics of their evolution, construction, application to daily life in ensembles and orchestras, and for music education at educational establishments is a regarded the most important questions of modern musicology.

Based upon the material monuments, written sources, book miniature and museum-pieces it is noted in Chapter 1 - "Historiography of Azerbaijan Folk Musical Instruments" that at different periods 88 folk musical instruments had spread in Azerbaijan. Taking into consideration the frequent reference to one and the same musical instruments in classic poetry, existence of their varieties, inclusion of local names in naming the instruments, we concluded, that a part of them had directly appeared in Azerbaijan environs. In classification of stated folk musical instruments 32 of them are stringed (26 played by plucking, 4 played by bowing, 2 percussion instruments), 23 wind instruments (9 labial, 7 reed, 7 mouthpiece), 16 membranous (10 one-sided, 6 two-sided) and 17 self-sounding (11 beaten, 5 joggled and 1 played by plucking). The folk musical instruments research enabled to conclude Azerbaijan musical instruments study is developing successfully.

The morphology and ergology of stringed instruments (tar, saz, kanun, ud, tanbur, kamancha), wind instruments (balaban, tutek, zurna, ney, tulum), membranous (nagara, gaval, gosha-nagara, dumbek) and self-sounding (shah-shah, kaman, laggutu) is described in Chapter 2 - "Traditional Folk Musical Instruments of Azerbaijan". The results of lineal measurements (in cents) of the stringed instruments with fixed frets (tar, saz) and wind instruments (tutek, ney, balaban, zurna,) is acquired to determine their sonic catena.

The tune, diapason, tuning, lines, timbres, registers, position, fin-

gering, technical capabilities and manner of performing are discussed in Chapter 3 - "Technical and Artistic Expressiveness of Musical Instruments".

The peculiarities of applying musical instruments to national life, within ensembles and orchestras are dealt with and historical background of the folk music orchestra, formation of its composition and repertoire, basics of orchestra instruments and score reading are considered in Chapter 4 - "Instruments in the Creative Works of Folk and Professional Music".

Based upon the comparative study of musical instruments of Front, Near and Middle East countries the following preliminary conclusions are made in Chapter 5 - "Azerbaijan Folk Musical Instruments Along with Their Twin Varieties": twin folk musical instruments spread to a huge area and having a primitive structure and different names appeared in local environs within the confines of the territory of different nations or ethnic group; folk musical instruments spread regionally and having general names appeared and developed in definite territories, later migrated to neighboring areas; complied folk musical instruments of a comparatively lesser territories formed at the borders of their spread; twin and similarly called musical instruments acquired maximum spread at the territories inhabited by Turkic peoples; usually, the stringed instruments of a complex construction having their "heart" of generation are unoriginal.

The importance of creating variety of low or high registers musical instruments, regeneration and reconstruction of obsolete musical instruments are outlined in Chapter 6 - "Development of prospects of Azerbaijan Folk Musical Instruments". It is herein, thought that the priority research works should be focused at the study of accurate acoustic measures, questions of performance, repertoire, terminology and etymology, areas and migration, reconstruction and improvement of musical instruments.

The Conclusion emphasizes that musicological and ethnoorganological of folk musical instruments should serve as basis for their system analysis in the context of the process of reciprocating national cultures.

M Ü N D Ə R İ C A T

Giriş	3
I fəsil. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tarixşünaslığı	6
I.1. Azərbaycan çalğı alətləri tarixşünaslığı irsi.....	6
I.1.1. Antik, qədim və orta əsrlər dövrü xalq çalğı alətləri	7
I.1.2. Yeni dövr çalğı alətləri.....	54
I.2. Çalğı alətlərinin təsnifatı	122
I.3. Müasir Azərbaycan alətşünaslığının yaranması və inkişafı.....	125
II fəsil. Azərbaycanin ənənəvi xalq çalğı alətləri.....	136
II.1. Morfologiya və erqologiya.....	136
II.1.1. Simli alətlər	136
Tar	136
Saz	146
Qanun	156
Ud.....	158
Dambur	158
Kamança.....	161
II.1.2. Nəfəs alətləri.....	165
Balaban	165
Tütək.	168
Zurna	168
Ney.....	173
Tulum	173
II.1.3. Dərili alətlər.....	175
Nağara	175
Qaval	177
Qoşanağara	180
Dümbək	180
II.1.4. Özüsəslənən alətlər.....	183
Şaxşax.....	183
Kaman	183
Laqquti	183
II.2. Musiqi alətlərinin ölçülməsi.....	183
III fəsil. Çalğı alətlərinin texniki və bədii ifadə imkanları	203

IV fəsil. Çalğı alətləri xalq və peşəkar musiqi yaradıcılığında	259
IV.1. Azərbaycan xalq instrumental musiqisinin qısa şərhı.....	259
IV.2. Xalq məişətində, ansambl və orkestrlərin tərkibində çalğı alətləri	263
IV.3. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrləri.....	336
IV.3.1. Tarixi zəminlər.....	336
IV.3.2. Orkestr tərkibinin və repertuarının formalaşması.....	338
IV.3.3. Orkestr üçün orkestrləmənin və partituranı oxunuşun əsasları.....	350
V fəsil. Azərbaycan xalq çalğı alətləri eynitipli növləri sirasında.....	354
VI fəsil. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin inkişaf perspektivi	398
Nəticə	407
İzahat və şərhlər.....	410
Ədəbiyyat	417
Çalğı alətləri haqqında mə'lumat verənlərin siyahısı	442
Azərbaycan dilində xülasə.....	448
İngilis dilində xülasə	450

Səadət Abutalıb qızı Abdullayeva

AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ
(musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat)

Bakı, “Adiloğlu” nəşriyyatı, 2002, 454 səh.

Kitabının üzqabığının tərtibində
Mir Səid Əlinin “Gecə vaxtı şəhər həyatı” miniaturinin
və Nizami adına Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyində
nümayiş etdirilən XIX əsr Təbriz xovlu xalçasının
fraqmentlərindən istifadə edilmişdir.

Kompüter yığımı və tərtibatı: **Kərimov N.Ə.**

Çapa imzalanıb:	03.10.2002
Kağız formatı:	70x100 ¹ / ₁₆ .
Həcmi:	28,3 ç.v.
Sayı	250 nüsxə
Sifariş	128
Qiyməti müqavilə ilə.	

Kitab “**ADİLOĞLU**” MMC-nin mətbəəsində
hazır diapozitivlərdən istifadə olunmaqla
ofset üsulu ilə çap edilmişdir.

Ünvan: Bakı şəh., S.Vurğun 34 (D.Əliyeva 211^a)

Tel.: 98-68-25; 94-05-61

Faks: (99412) 99-73-37

E-mail: adiloglu @ azeronline.com

