

Ə D Ə V İ Y U A T**UOT 398;801.8****АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ПОЭЗИЯ:
ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА**

Алла Гаджиагаевна БАЙРАМОВА

Директор Государственного музея музыкальной
культуры Азербайджана,
доцент Западно-Каспийского Университета (Баку),
кандидат искусствоведения,
заслуженный работник культуры Азербайджана

bayramova_alla@mail.ru

РЕЗЮМЕ

Черпая сведения о музыкальных инструментах прошлых эпох из литературы, органиологи часто используют её и как источник информации о времени их существования. Однако многочисленные примеры свидетельствует о том, что поэзия не всегда может дать точные сведения о времени бытования музыкального инструмента, поскольку поэтами он может метафорично упоминаться и тогда, когда его давно уже нет в обращении, как, например, рубаб в стихах XX-го в., хотя до этого времени данный инструмент в Азербайджане не дожил.

Используемые в азербайджанской поэзии названия и термины из устно-слуховой традиции воспринимаются как инструмент этнического самоопределения, как код для посвящённых, для *своих*, кому и адресуется стихотворение. Народные музыкальные инструменты и их составные (саз, тар, рубаб, кяманча, струны, ладки на грифе, смычок кяманчи, плектр и т.д.), мугамы с их разделами также выступают как безусловные символы культурной индентификации, национального самоутверждения, совести, патриотизма, как инструменты рефлексии о прошлом и настоящем, синонимы немеркнувшей духовной ценности и красоты, как святыни.

Ключевые слова: связь музыки и литературы, поэзия, азербайджанское искусство, музыкальные инструменты, мугам.

AZƏRBAYCAN POEZİYASI: MUSİQİLİ FOLKLORDA ƏKSOLUNMA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

XÜLASƏ

Keçən dövrlərin musiqi alətləri haqqında məlumatları ədəbiyyatdan əldə edərək orqanoloqlar mövcud olduğu dövr haqqında çox vaxt ondan məlumat mənbəyi kimi istifadə edirlər.

Lakin çoxsaylı nümunələr təsdiq edir ki, poeziya musiqi alətinin olduğu dövr haqqında heç də həmişə dəqiq məlumat verə bilmir, çünki şairlər tərəfindən o çoxdan istifadə olunmadığı halda belə - məsələn, XX əsrin şeirlərində rübab kimi - məcazi mənada xatırlana bilər, hərçənd ki, Azərbaycanda həmin alət o dövrdək gəlib çıxmamışdır.

Azərbaycan poeziyasında şifahi-səs ənənəsindən istifadə olunan adlar və terminlər etnik özünü təyin etmə vasitəsi kimi, ithaf olunanlar üçün kod, özünükilərə ünvanlanmış şeir kimi qəbul olunur. Xalq musiqi alətləri və onların tərkib hissələri (saz, tar, rübab, kamança, simlər, qolun pərdələri, kamançanın yayı, mizrab və s.), muğam və şöbələri, həmçinin mədəni eyniləşmənin, milli özünü təsdiqin, vicdanın, vətənpərvərliyin rəmzləri kimi, keçmişin və müasir dövrün inikası, sönməyən mənəvi dəyərlərin və gözəlliyin sinonimi kimi, məbəd kimi çıxış edir.

Açar sözlər: musiqi və ədəbiyyatın əlaqəsi, poeziya, Azərbaycan incəsənəti, musiqi alətləri, muğam

AZERBAIJANI POETRY: THE PECULIARITIES OF THE REFLECTION OF MUSICAL FOLKLORE

SUMMARY

The article analyses the examples of musical images in the poetry of such Azerbaijani poets as Fuzuli, Husseyn Javid, Aliagha Vakhid, Samad Vurgun, representatives of the Ashig art, etc. The peculiarity of present research is its appeal to the original Azerbaijani poetic texts with references to music with their consequent literary translation into Russian. The author concludes that the Azerbaijani traditional musical instruments and their components (the saz, the tar, the rubab, the kamancha, the strings, in particular, 'the yellow string' of the tar, the frets, the kamacha bow, the plectrum, and so on), mughams with their parts serve as undeniable symbols of the ethnic and cultural self-identification, national self-affirmation, wisdom and patriotism, as synonyms of unfading spiritual value and beauty, as shrines.

Keywords: relationship of music and literature, poetry, national self-affirmation, Azerbaijani art, traditional musical instruments.

Введение

В азербайджанской литературе музыкальные образы впервые появляются, начиная с раннего средневековья. Это озан в эпосе «Китаби деде Горгуд» и ашиг Джунун в эпосе «Кероглы». Более всего музыкальная тематика нашла своё претворение в поэзии. Великий азербайджанский поэт Низами Гянджеви вывел образы легендарных музыкантов Барбеда и Некисы в своей поэме «Хосров и Ширин», где играющий на барбете Барбед и играющий на чанге Некиса оба показаны и хорошими певцами. Низами многократно обращался к музыкальным образам, метафорам и идиомам [1; 2; 3], что переросло в традицию для последующих поколений азербайджанских поэтов. Музыкальные референции в азербайджанской литературе привлекают пристальное внимание азербайджанской органологии и этномузыковедения начиная с 1940-х годов, когда к празднованию 800-летия Низами Гянджеви было опубликовано исследование Кубада Касимова «Очерки из истории музыкальной жизни Азербайджана» [2]. К. Касимов стал первым не только в Азербайджане, но, думается, и на гораздо более протяжённом пространстве мусульманского Востока музыковедом, осуществившим интермедиальное исследование литературы на предмет выявления фактов музыкальной истории. В своей работе он основывался на подстрочных переводах в фарсидского на русский язык, в то время как часто в музыковедческих работах цитируются строки из далёких от оригинала поэтических переводов поэзии, воспринимаемые как источник достоверных сведений о музыке, «истина в последней инстанции».

Данное исследование представляет собой попытку донести до русскоязычного читателя особенности обращения поэзии к музыкальным инструментам, и, вообще, в целом к музыкальной топике и сделать соответствующие обобщения на материале стихов ряда азербайджанских поэтов XVI – XX го веков. Соответствующие фрагменты поэтических текстов приводятся в оригинале с их последующим построчным переводом на русский.

I. Музыкальные инструменты

Классик азербайджанской поэзии великий Мухаммед Физули, говоря о любовных страданиях, сравнивает голос любви с музыкальным инструментом - нэем:

*Nalədəndir ney kimi avazeyi – eşqim bülənd,
Nalə tərkin qılmazam ney tək kəsilsəm bəndü-bənd.*

(Подстрочный перевод (здесь и далее по тексту предлагается в скобках наш подстрочный перевод с азерб. яз. – А.Б.): Из стенок [состоит] нэю подобный голос моей любви высокой, Стенать (горевать) не перестану, даже если меня разрежут на части, как тростник.) Слово “*ney*” присутствует в оригинале и в первой, и во второй строках. Здесь имеет место часто встречающаяся в азербайджанской поэзии игра слов, поскольку слово “*ney*” означает и тростник, и сделанный из него духовой музыкальный инструмент. Иногда при переводе это не учитывается, и в обоих случаях, переводя на русский язык, используют слово нэй (или флейта). Однако, если под первым словом “*ney*” понимается музыкальный инструмент, то при втором появлении этого слова следует переводить его как тростник, поскольку именно тростник режут на части, изготавливая из него что-либо, в том числе и духовой музыкальный инструмент, - нэй, который резать на части нет никакой необходимости. Даже при желании его уничтожить, нэй проще не разрезать, а поломать (ударив обо что-то, расплющив и т.п.), в то время как Физули использует именно глагол «резать».

Как разъясняет Л.Кязимова, поэтом неспроста здесь выбран именно данный инструмент, т.к. «нэй по восточной традиции, как никакой другой инструмент, передаёт интонацию плача...» [4, 105], что отражено и в следующей строке:

Ney səsi başdan ayağa dərdü qəmdir, nalədir .

(Голос нэя от начала до конца – горе, печаль, плач).

Вообще, образы поломанных, искалеченных, поруганных инструментов, с порванными струнами и с утраченными ладками часты в азербайджанской поэзии и являются метафорой безвозвратно оборванной жизни, поломанной, исковерканной судьбы, страданий, обиды и невозможности их выразить:

Hər yana baxıram hava məxsusdu,

Yerdiyim oylaqlar yadıma düşdü.

Eşidərsiz Alı da köçdü,

Sındı telli sazı, təzənə qaldı

- писал Ашиг Алы. (Куда ни посмотрю, погода хмурая. Вспомнились места, которые я посетил. Услышите однажды, что и Алы преставился, разбился струнный саз, остался лишь его плектр.) В том же ключе продолжили Ашиг Алескер –

Yox sazımın nə pərdəsi, nə simi,

Onu çalıb, kim tərpadər nə simi?!.

(У моего саза нет ни ладов, ни струн. Какую же струну сможет привести в движение собирающийся играть на нём?!)

- и Самед Вургун:

*Qırıldı qəlbində bir yurdun sazi.
Ağladı ardınca gözlərində nəm
Uçan durnaların küskün avazi.*

Səməd Vurğun. “Azad İlham”

(Оборвался в душе саз моего очага. Заплакал горькими слезами вслед улетающим журавлям обиженный голос).

И, для сравнения, строки оптимистического настроения как доказательство от противного:

*Demə susdu rübabımın telləri,
Hər pərdədə bir nəvası var onun!
Xəbər verin, sevindirsin elləri,
İndən belə yüz havası var onun!*

S.Vurğun. “Mənim rübabım”

(Не говори, что замолкли струны моего рубаба, что на каждом ладу грифа своя печаль. Оповестите края, чтоб возрадовались они: теперь уже у него сто напевов!)

Намёк на синкретизм – на то, что исполнитель на музыкальном инструменте – в данном случае, на танбуре - был одновременно и певцом– присутствует в следующих строках Физули:

*Rəğbət elə tənburə, müğənni, gəl ürəkdən,
Rəğbət açarı ilə ona bir qarı aç sən.*

“Nəft cam” poeması.

(Певец, приязнь танбуру прояви от всего сердца, и ключом приязни открой ему дверь.)

В поэме «Хафт джам» («Семь кубков») Физули, известной на Ближнем Востоке также под названием «Саш-наме» («Книга виночерпия»), поэт поочерёдно «пьёт» бокалы с аллегорическими образами - нэем, дефом, чангом, удом, сетаром (танбуром), кануном и мютрибом-певцом – и обращается к ним с различными вопросами, и каждый из них рассказывает свою судьбу. Здесь приводятся описания каждого инструмента.

В разные эпохи разные инструменты становились излюбленными образами поэзии. Если в средние века в ней часто упоминались чанг, рубаб, барбет и другие, то с XIX–го в. в поэзии Азербайджана появляется в ней тар, и прочно утверждается благоговейное отношение к этому

инструменту. Единственным примером преподнесения его как нежелательного инструмента является стихотворение Сулеймана Рагима, написанное в 20-30-е гг. в период пролеткульта, когда национальное и тар как его символ подвергались гонению:

Oxuma, tar, səni sevmir proletar!
(Не пой, тар, тебя не любит пролетарий!)

В ответ Микаил Мушфиг, напротив, вознёс тар на пьедестал ответным стихотворением “Оху, тар!” («Пой, тар!»):

*Fabrikdə, zavodda,
Traktor başında.
Bu saat qarşısında
Nə qədər adam var!
Utanma, oxu, tar!
.....
Oxu, tar, oxu, tar!
Səni kim unudar?*

(На фабриках, на заводах, управляя трактором - сколько людей перед тобой сейчас! Не стыдись, пой, тар! ... Пой тар, пой, тар! Кто сможет забыть тебя?!)

Для поэзии Микаила Мушфига вообще характерно активное обращение к музыкальной символике – мугамам, танцам и музыкальным инструментам. В его поэзии встречаются названия более, чем 17-ти музыкальных инструментов, включая редкие, такие, как духовой гавал или губной гобуз, а также неазербайджанский барабан [5]. Став крылатыми, слова “Оху, тар!” и сам любимый в народе инструмент вызвали к жизни большое число стихов о таре и галерею образов таристов в поэзии. В ней часто упоминаются имена выдающихся исполнителей на таре, им посвящаются стихи. Известным таристам - Ахмеду Бакиханову (1892-1973), Рамизу Гулиеву (р.1947) - посвящено большое количество стихотворений таких авторов, как Алиага Вахид, Ильяс Таптыг, Хаким Гани, Сиявуш Мамедзаде, Дадаш Мехди, Тофиг Муталлибов, Аждар Гияслы, Эсмет Мехсети и многие другие.

Не только сам инструмент, но и отдельные его детали отмечаются в поэтическом творчестве:

Yüz mizrab vurmuşam bir sarı simə,
Руфат Забиоглу. “Yüz dünya, bir könül”.

(Сто раз ударил плектром по жёлтой струне.) Жёлтую струну тара понимают как лирическую, как душу инструмента. С ней связано идиоматическое выражение: *sarı simə dəyümək* – коснуться слабого места, наболевшего, попасть в точку.

Пожалуй, не во всех национальных литературах плектр и игра с его использованием фигурируют в круге поэтических образов так, как в азербайджанской (для сравнения нами выявлен ряд примеров с плектром – *plectrum* - в англоязычной поэзии, а в русскоязычной – не найдено):

*Təzə eşqə düşən könlüm,
Mizrab götür, teli dindir,
Çəməyə çıx, seyrana gəl,
Bülbül olub gülü dindir.*

.....
Tellərini özün dara.

Ислам Сафарли. “Könül mağnısı”.

(Душа моя, обуянная новой любовью, возьми плектр и озвучь струны. Выйди на луг, на обозрение, став соловьём, разговори цветок. Сама расчеши свои волосы.)

Или:

Pərdəyi-qəm dağdır tarə dəyəndə mizrab...

Алиага Вахид. Газель.

(Завесу печали развеивает плектр , касаясь тара ...)

Хоть и реже тара, кяманча также вдохновляет поэтов:

*Oxu, gözəl, oxu, gözəl, qoy səsin
Ürəyimdə kaman kimi titrəsin.*

Самед Вургун. «Пой, красавица»

(Пой, красавица, пой, красавица, пусть голос твой в моём сердце вибрирует, как кяманча.) Поэты Фикрет Годжа, Руфат Забиоглу и другие посвятили стихи выдающемуся кяманчисту Габилу Алиеву (1927-1915).

II. Рубаб и поэтический анахронизм

Часто поэтами упоминаются инструменты, не имеющие место в музыкальной жизни их современности, давно вышедшие из обихода. в строках стихов таких поэтов XX века, как Микаил Мушфиг, Самед Вургун, Ислам Сафарли и других упоминается рубаб. К примеру, в стихотворении Микаила Мушфига «Поэт и гражданин» (1935).

В стихотворении Самеда Вургуну «Первая весна и я»:

Şair könlüm rübabını eşq ilə çaldı.
(Поэт с любовью сыграл на рубабе души.)

В стихотворении «Моя мечта»:

Şair! Nə incədir rübabın sənin!
Uçurdu qəlbimi çaldığın bu saz,

(Поэт, как нежен твой рубаб, вознес мою душу саз, на котором ты сыграл.)

Однако ко времени написания стихотворения рубаба в Азербайджане уже не было, до XX-го века он не дожил. Вероятно, поэтому в стихотворном переводе Г.Регистана на русский язык рубаб отсутствует, а популярный поныне саз сохранён:

«Поэт! Как твои вдохновенны слова!
Твой саз в мои чувства смятение внёс!»

У Самеда Вургунга здесь имеет место метафора. Упоминая рубаб в стихотворении, обращённом к молодому тогда, в 1945 году, поэту Адылю Бабаеву, он имитирует поэтов прошлых веков, которые, начиная с Низами Гянджеви, отмечали этот инструмент в своей поэзии. Таким образом, рубаб, перенесённый из прошлого в современную поэту действительность, здесь олицетворяет традицию стихотворчества и выступает как обобщённый и характерный инструмент собирательного Поэта, подобно лире в стихах Пушкина («Душа в заветной лире мой прах переживёт и тленья избежит»), «И чувства добрые я лирой пробуждал») или арфе у Лермонтова («Вот арфа золотая»). В России, во время осуществлённых ими переводов соответственно стихов Горация (*Exegi monumentum*) и Байрона (*My Soul Is Dark*) ни лиры, не было, ни арфы как инструмента поэта-министреля. Упомянутые музыкальные инструменты в этих, ставших памятниками русскоязычной литературы стихотворениях воспринимаются читателем как символы высокого творческого предназначения и самой Поэзии. Подобное имеет место и с рубабом у Самеда Вургунга, но, как видим, часто стирается в поэтических переводах. Аналогичное, но с популярнейшими в средние века чангом и дэфом, со временем исчезнувшими, но сохранившимися как реликты поэтической памяти встречаем у Вахида (1894-1965):

Vahid, bizə bir şeir oxu bu məclisə dair,
Bir zövqə yetər çəngü dəfü tar gəlincə.

Также у Гусейна Джавида в драме «Хайям», вместе с другими инструментами, упоминается рубаб:

*Çox zaman özlədiyim neylə şərab
Fikri təbliğ işin ahəngi-rübab.*

(В большинстве случаев я стремлюсь к нэю и вину как созвучиям рубаба, через который я делюсь своими мыслями.)

Имеются примеры самоотождествления с рубабом:

*Vurğunu olmuşam səmimiyyətin,
Zərif rübabıyam pak ülviyyətin...*

Ислам Сафарли. “Rübabıyam ülviyyətin” .
(Влюблённый в искренность и чистоту любви я, нежный рубаб...)

Черпая сведения о музыкальных инструментах прошлых эпох из литературы, органиологи используют её и как источник информации о времени их существования. Однако вышеописанные примеры свидетельствует о том, что поэзия не всегда может дать точные сведения о времени бытования музыкального инструмента, поскольку поэтами он может метафорично упоминаться и тогда, когда его давно уже нет в обращении. Если первые появления музыкального инструмента могут свидетельствовать о недавнем распространении его как популярного в народе, то не обязательно, что поздние упоминания его названия в поэзии говорят с достоверностью о том, что он всё ещё сохраняется в практике, превратившись уже, возможно, из реально существующего инструмента в собирательный поэтический образ.

И наоборот, литераторы склонны не только продлевать упоминание музыкального инструмента и после его утраты, но и помещать его в эпохи весьма отдалённые, возможно, даже предшествовавшие его появлению и распространению. Так в драме в стихах «Пророк» (1922) Гусейна Джавида её главный герой напуган:

*“Ən böyük düşməniniz cəhlü inad.
Yetişir zövqü səfa, çəngü rübab”.*

(Самый большой ваш враг – невежество и упрямство.
Подходит время развлечений, чанга и рубаба.)

Однако органология не имеет веских доказательств существования этих инструментов во время проповедования пророком Мухаммедом новой религии, т.е. в первой половине VII-го века.

Ислам в определённых исторических обстоятельствах, рассматривая светские развлечения как греховную распущенность, не одобрял их, за что Алиага Вахид критикует духовенство в своей поэме «Моллахана»:

Molla ney çalmağa qoymaz, lakin

Bəsləyərdi tütəyə, çalğıya kin.

Musiqi sənətinə düşməndi...

(Молла не разрешит играть на нэе, к игре на тутеке выражал неприязнь. Он враг музыкального искусства...)

III. Мугам и искусство ашигов

Ашигское искусство, мугам, народные инструменты часто воспевались и воспеваются поэтами, активно применяющими в своих поэтических строках соответствующий тезаурус, причём, используя его как одно из средств художественной выразительности языка настолько виртуозно, до такой степени «играючи», что сложность и идиоматичность речевого оборота делает его трудно переводимым и, подчас, даже не поддающимся буквальному переводу.

Oxuyur bülbüllər muğam, havalar,

Sızıldaşır yaram, aman bir də yaz!

Ашиг Гурбани (Конец XV- начало XVI в.)

(Поют соловьи мугам, напевы. Ноет рана, о! пиши ещё!)

Callad! Mənim dilimdədir bayatılar, qoşmalar,

De, onları heç duydumu sənin o daş ürəyin?

Hər qəraylı pərdəsində min ananın qəlbi var,

Hər şikəstəm övladıdır, bir müqəddəs diləyin,

De, onları heç duydumu sənin o daş ürəyin?

Səməd Vurğun. “Yandırılan kitablar”.

(Палач! У меня на языке баяты и гошма¹. Скажи, ты хоть способен ощутить их своим каменным сердцем? В каждой строке герайлы – тысяча материнских сердец, каждый мой шикесте – дитя моего

¹ Баяты (азерб. *Bayati*) — жанр азербайджанского лирического стиха; гошма - древнейшая форма азербайджанского силлабического стихосложения, применяемая, главным образом, в ашигской поэзии.

священного желания. Скажи, способен ли ты ощутить их своим каменным сердцем?)

Показательно стихотворение “Mənim səsim” – «Мой голос» Алиага Вахида, неспроста названное так, поскольку поэт мыслит своё самовыражение как самовыражение через ашигское искусство и народную песню (первое четверостишие) и мугам (второе четверостишие). Наравне объединяя их в одном стихотворении, он постулирует их равную ценность в общеазербайджанской ментальности:

Çal, aşıq, oxuyum bir el mahnısı,
Sazında dinləsin tellər səsimi.

.....
“Ərağ” “Rast” qıl, çal “Şahnaz”la,
Muğam başlayım “Şur”ü ”Nıcaz”la,
Dünyamı coşdurum bu xoş avazla,
Aparsın hər yana yellər səsimi .

(Играй, ашиг, спою одну народную песню,
Пусть будет услышан голос струн на сазе.

.....
Сыграй (мугамы) Арак и Раст вместе с Шахназом,
Начну мугам с Шура и Хиджаза,
Взволную мой мир этим приятным голосом.
Пусть ветер разнесёт мой голос во все стороны.)

Джабир Новруз (1933-2002) в книге “Mənim muğamatım” («Мой родной мугамат») пишет, что для него значит мугам, выражая чаяния многих азербайджанцев:

*Səndən Zülfü desin, Seyid danışsın.
Segahı, Zabulu kim unudar, kim?
Kim deyir qüssəsən, kim deyir qəmsən?
Sən mənim öz böyük döyüş əsgərim,
Sən mənim ən böyük mübarizənsən.*

(Пусть о тебе скажет Зульфи, пусть о тебе говорит Сеид ² . Кто позабудет Сегях или Забул, кто? Кто говорит, что ты горе, ты печаль? Ты мой воин-солдат, ты моя самая большая борьба.)

² Зульфи Адыегалов (1898-1963), Сеид Шушинский (1889-1965) – выдающиеся певцы-ханенде из Шуши.

Хорошее знание мугамов демонстрируется частым упоминанием их названий и названий разделов в поэзии и стихотворных пьесах, причём, в свободной, вольной манере, когда поэт играет метафорами, как в следующем примере:

*Bu eşq məclisini “Şur”ə, qətirək,
O “Rast”pərdələrin tarzən “Qatar”a çəkər.*

Ə.Vahid. Qəzəl.

Слова “Şur”, “Rast”, “Qatar” являются названиями мугамов, но будучи написанными со строчной буквы означают: “şur”- экстаз, высшая степень воодушевления, восторга, “rast” - прямой, ровный, правильный, “qatar”- ряд, вереница, караван, поезд. Слово “pərdələr” означает как лады (поперечные деления на грифе струнного инструмента), так и ступени звукоряда. Поэтому предлагаем следующие варианты подстрочного перевода вышеприведённых строк:

Это собрание любви, если захотим, доведём до экстаза,
Прямые ладки (или правильные тона) тарист вереницей сложит.

*“Şur” ilə görüb naləmi eşqində müğənni,
Tərk etdi “Nəva” pərdəsini “Zabilə” sənsiz.*

Ə.Vahid. Qəzəl.

(Певец, увидев стон моей любви к тебе в ладе Шур, покинув лад «Нава», без тебя перешёл к ладу «Забиль».)

Xanəndə “Dəşti” oxur.

H.Cavid. “Xəyyam”.

(Ханенде поёт мугам «Дешти».)

Заклучение

Обобщая тему обращения поэзии к музыкальному, можно сделать ряд выводов. В частности, вывод о том, что, черпая сведения о музыкальных инструментах прошлых эпох из литературы, органиологии часто используют её и как источник информации о времени их существования. Однако многочисленные примеры свидетельствуют о том, что поэзия не всегда может дать точные сведения о времени бытования музыкального инструмента, поскольку поэтами он может метафорично упоминаться и тогда, когда его давно уже нет в обращении, как, например, рубаб в стихах XX-го в., хотя до этого времени данный инструмент в Азербайджане не дожил.

Используемые в азербайджанской поэзии названия и термины из устно-слуховой традиции воспринимаются как инструмент этнического самоопределения, как код для посвящённых, для *своих*, кому и адресуется стихотворение. Народные музыкальные инструменты и их составные (саз, тар, рубаб, кяманча, струны, ладки на грифе, смычок кяманчи, плектр и т.д.), мугамы с их разделами также выступают как безусловные символы культурной индентификации, национального самоутверждения, совести, патриотизма, как инструменты рефлексии о прошлом и настоящем, синонимы немеркнувшей духовной ценности и красоты, как святыни.

Литература:

1. Байрамова А. Поэмы Низами Гянджеви в контексте взаимоотражения искусств. Баку «Орхан» ООО, 2014.
2. Касимов К. Очерки из истории музыкальной жизни Азербайджана//Искусство Азербайджана. Т.2. По общ. ред. У.Гаджибекова. Изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1949, с.5- 63.
3. Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев:«Автограф», 2009. 262с.
4. Кязимова Л. Газели Физули в музыкальной комедии Узеира Гаджибейли «Аршин Мал Алан»// Ədəbiyyat incəsənətin qarşılıqlı inikası kontekstində. Red. A.Bayramova. Qərb Universitetinin mətbəəsi, Bakı, 2016. с.104-117.
5. Nəcəfzadə А. Müşfiqin duyğu yarpaqları. Bakı, “Təhsil”, 2009.