

Araştırma Makalesi

Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme

Azatgul Rakhimovna Tashmatova¹

Özbekistan Devlet Konservatuarı, Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü, Taşkent, Özbekistan

Makale Bilgisi

Geliş: 13 Mayıs 2026
Kabul: 31 Temmuz 2026
Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Afgan rubabı
Orta Asya müzik çalgıları
Türk müzik kültürü
Organoloji
Çalgı modernizasyonu
Çalgı modifikasyonu

Öz

Bu çalışma, Afgan rubabının tarihsel gelişimini, yapısal özelliklerini ve modernleşme sürecini Orta Asya ve Türk müzik kültürü bağlamında incelemektedir. Tarihsel kaynaklara, organolojik araştırmalara, görsel materyallere, müze örneklerine ve yazarın bilimsel ve uygulamalı çalışmalarına dayanan makalede; Afgan rubabı, Buhara, Tacik, Pamir, Hint ve Keşmir rubabları ile sarangi karşılaştırılmaktadır. Karşılaştırmalı analiz; gövde yapısı, ses tablasında kullanılan malzemeler, tel düzeni, çalım pozisyonu, ses üretimi ve icra tekniği üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bulgular, Afgan rubabının özellikle derin ve kama biçimli gövdesi, yan oyukları, kısa sapı, deri kaplı rezonans bölümü ve yatay mızrap tekniği bakımından Buhara ve Tacik rubablarıyla önemli yapısal ve işlevsel benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Pamir ve Keşmir çeşitleri de gövde biçimi, çalım pozisyonu ve tel düzeni açısından dikkate değer ortaklıklar sergilerken, Hint rababı yakın yapısal benzerlikler göstermektedir. Buna karşılık sarangi, dikey çalım pozisyonu ve yaylı icra tekniği bakımından temel bir farklılık ortaya koymaktadır. Bu karşılaştırmalar, Afgan rubabının yalnızca tek bir ulusal geleneğe ait bir çalgı olarak değil, birbiriyle ilişkili Orta Asya rubab ailesinin parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini desteklemektedir. Çalışma ayrıca Özbekistan’da gerçekleştirilen modernleşme sürecini; sap uzunluğu, perde sistemi, akort mekanizmaları, tel malzemeleri, ses alanı ve ergonomik tasarımda yapılan değişiklikler üzerinden incelemektedir. Özellikle değiştirilmiş yedi telli Afgan rubabının üst bölgelere erişimi kolaylaştırdığı, entonasyonu geliştirdiği, teknik serbestliği artırdığı ve icra imkânlarını genişlettiği belirlenmiştir. Sonuç olarak Afgan rubabının tarihsel sürekliliği ve modern dönüşümü; çağdaş icraya, müzik eğitime, orkestral uygulamalara ve Türk müzik mirasının korunmasına önemli katkı sağlamaktadır.

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Tashmatova, A.R. (2026). Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme. *Türk Müziği*, 6(2), 199-209. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2>

Giriş

Müzik çalgıları, dünya halklarının paha biçilmez kültürel mirasını oluşturmaktadır. Kendine özgü biçimleri, zarif süslemeleri, farklı tını özellikleri ve icra teknikleriyle Özbekistan’ın millî müzik kültürünün temel katmanlarından birini meydana getirmektedir. Özbek halkının manevi mirası içinde müzik çalgıları, hem profesyonel icra uygulamalarında hem de gündelik yaşamda merkezi bir yere sahiptir. Yüzyıllar boyunca, birçok kuşağın emeğiyle yalnızca bilimsel araştırmalar açısından değil, çağdaş müziksel yaratıcılık bakımından da büyük önem taşıyan estetik bir değere dönüşmüşlerdir. Millî müzik çalgılarının çağdaş icra uygulamalarının gerekliliklerine uygun biçimde modernleştirilmesi ve değiştirilmesi, halk çalgıları kültürünün tarihsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu açıdan

¹ Prof.Dr., Özbekistan Devlet Konservatuarı, Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü, Taşkent, Özbekistan: Email: tashmatovaaazatul@gmail.com ORCID: 0009-0006-3562-5133

özellikle Afgan rubabı ile Kaşgar rubabı dikkat çekmektedir; çünkü bu iki çalgı, günümüz icra uygulamalarında ve müzik eğitiminde en yaygın kullanılan Orta Asya rubab türlerini temsil etmektedir.



Fotoğraf 1. Afgan rubabı (Ergashev, 2004, s. 1)

Özbek halkının en yaygın mızraplı telli çalgılarından biri olan Afgan rubabının kökeni ve tarihsel gelişimi çok eski dönemlere uzanmaktadır. Afgan rubabının ortaya çıkışına ilişkin çok sayıda efsane, mit ve anlatı bulunmaktadır. Bu efsanelerden biri, Özbek icracı ve Özbekistan Devlet Konservatuarı Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü öğretim üyesi Gulyamkadir Ergashev tarafından Afgan rubabına adanmış öğretim kitabında yayımlanmıştır.

Bu efsaneye göre, Buhara Hanı'nın tek kızı ağır bir hastalığa yakalanmış ve dönemin ünlü hekimlerinden hiçbiri onu iyileştirememiştir. Bunun üzerine Han, "Kim kızımı iyileştirirse onunla evlenecek ve krallığının yarısını alacaktır" diye ilan etmiştir (Ergashev, 2004). Kısa bir süre sonra, Afganistan'ın Belh şehrinden gelen ve o sırada Buhara'da yaşayan yakışıklı bir genç Han'ın huzuruna çıkarak prensesi tedavi etmek için izin istemiştir. Han bu gence büyük bir kuşkuyla yaklaşmasına rağmen talebini kabul etmiştir.



Fotoğraf 2. Afgan rubabı (A. Tashmatova'nın kişisel arşivinden)

Genç adam, prensese doğrudan yaklaşmak yerine önce onun en yakın arkadaşıyla konuşmuş ve prensesin günlük yaşamı hakkında bilgi istemiştir. Arkadaşı, prensesin hiçbir şeyle ilgilenmediğini, kimseyle konuşmadığını, hiç gülümsemediğini ve günlerini bir tavus kuşunu seyrederek geçirdiğini anlatmıştır. Prensese, tavus kuşu parlak tüylerini açtığında onların görkemini hayranlıkla izliyor ve sürekli olarak, "Keşke bu tavus kuşu şarkı söyleyebilseydi, acımı dindirirdi" diyordu (Ergashev, 2004).

Bunu öğrenen genç zanaatkâr atölyesine dönmüş ve görünüşü tavus kuşuna benzeyen olağanüstü bir müzik çalgısı, yani bir rubab yapmıştır. Çalgı canlı renklerle süslenmiş, burguları tavus kuşunun tüylerini andıracak biçimde tasarlanmış ve tınısı insan sesinin ifade gücüne yaklaştırılmıştır. Yeni yaptığı çalgıyı yanına alarak Han'ın sarayına girmiş, sessizce prensesin yanına oturmuş ve son derece güzel ezgiler çalmaya başlamıştır. Prensese dikkatle dinlemiş, zamanla gülümsemeye başlamış ve sonunda yetenekli genç müzisyenle konuşmuştur.

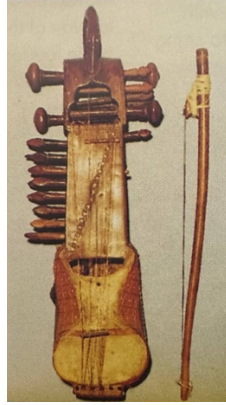
Yetenekli zanaatkârın, her gün rubab dinlemeye dayanan müzikle tedavi yöntemi oldukça etkili olmuştur. Prensese birkaç gün içinde iyileşmiş, duygusal dengesine yeniden kavuşmuş ve eskisinden daha güzel hâle gelmiştir. Bu mucizevi değişime tanık olan Han sözünü tutmuş; kızını müzisyenle evlendirmiş ve krallığının yarısını ona vermiştir.

Bu olağanüstü müzik çalgısının mucidi, prensesle birlikte uzun ve mutlu bir yaşam sürmüştür. Onların soyundan gelenler, uzun yıllar boyunca Buhara'da rubab çalmaya devam etmiş ve babalarının yaptığı çalgıyı daha da geliştirmişlerdir. Mucit de mucizevi rubabıyla insanları müzik yoluyla iyileştirme uygulamasını sürdürmüştür.

Bu gelenekten hareketle T. Zufarov ve G. Ergashev gibi seçkin Özbek icracılar, çalgı yapımcıları ve eğitimciler, bu çalgının sesinin duygusal acıları iyileştirme gücüne sahip olduğunu ve insan ruhunun en derin feryatlarını, iç çekişlerini

ve ağıtlarını dile getirdiğini vurgulamışlardır. Bu nedenle çalgıyı, “ruhun feryadını ifade eden çalgı” olarak adlandırmışlardır. Bununla birlikte, Rusçaya yapılan hatalı bir çeviri nedeniyle, efsaneye göre bu çalgıyı yapan kişinin Buharalı bir usta müzisyen olmasına rağmen çalgı bugün hâlâ Afgan rubabı olarak bilinmektedir. Bu nedenle tarihsel ve bilimsel açıdan bu çalgının Buhara rubabı olarak adlandırılması daha uygun görünmektedir.

Çeşitli bilimsel kaynaklarda sunulan tarihsel kanıtlar da Afgan rubabının kökeninin doğrudan Afgan halkına bağlanamayacağını göstermektedir. Bu bağlamda Abdurauf Fitrat’ın *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* adlı eserindeki değerlendirmeler özellikle dikkat çekicidir. Fitrat, anonim bir tarihî risaleye dayanarak rubabın ilk kez Muhammed Harezmşah döneminde Harezm’de ortaya çıktığını belirtmektedir.



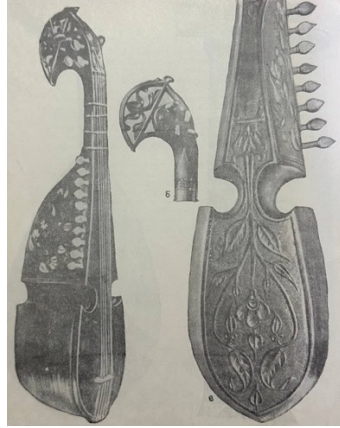
Fotoğraf 3. Sarangi (A. Tashmatova’nın kişisel arşivinden)

Fitrat ayrıca, 1920’li yıllarda Hindistan’dan getirilen ve sarangi olarak bilinen bir çalgının rubaba benzemesi nedeniyle başlangıçta hatalı bir sonuca ulaştığını belirtmektedir (Fitrat, 1993). Nitekim çeşitli tarihî ve başvuru kaynaklarında bu çalgı sarangi olarak tanımlanmaktadır. Organolog Israel Alender, *Hindistan’ın Müzik Çalgıları* adlı monografisinde sarangiye şu şekilde açıklamaktadır: “Sarangi, özellikle Kuzey Hindistan’da yaygın olarak kullanılan klasik bir yaylı çalgıdır. Tek parça ağaçtan oyularak yapılır ve üzerine köprünün yerleştirildiği deri bir ses tablasına sahiptir” (Alender, 1979). Yapım yöntemi ve yapısal tasarımı bakımından Afgan rubabıyla bazı benzerlikler göstermesine rağmen, rubabdan farklı olarak mızrapla değil yayla çalınmaktadır. Çalım pozisyonu da önemli ölçüde farklıdır: Rubab yatay konumda icra edilirken sarangi dikey biçimde tutulmaktadır.

Fitrat ayrıca şu hususu vurgulamaktadır: “Daha sonra Derviş Ali’nin *Risolai Musiqiy* adlı risalesine rastladım. Bu eserde söz konusu çalgının Muhammed Harezmşah döneminde Belh’te yapıldığı ve daha sonra Harezm’de geliştirildiği belirtilmektedir” (Fitrat, 1993). Fitrat’ın açıklamasına göre çalgının gövdesi dört temel bölümden oluşmaktadır: gövdenin üst ve alt kısımları, kısa sap ve burgu kutusu. Gövde ile sap tek parça ağaçtan oyulmakta, burgu kutusu ise ayrı olarak üretilip sapa eklenmektedir. Gövdenin üst ve alt bölümleri, yaklaşık 2,5 cm ölçüsündeki yan oyuklarla birbirinden ayrılmaktadır. Üst bölüm 21 cm uzunluğunda ve 18 cm genişliğinde olup geyik ya da keçi derisiyle kaplanmaktadır. Alt bölüm ise 28 cm uzunluğunda ve 10 cm genişliğindedir. Gövdeyi sapa bağlayan dar bölüm yaklaşık 5 cm’dir. Gövdenin alt kısmına ince bir ahşap ses tablası yerleştirilmekte, köprü ise çalgının alt ucundan yaklaşık dört parmak yukarıya konumlandırılmaktadır (Fitrat, 1993).

Profesör Alexander Semenov, *Derviş Ali’nin Orta Asya Müzik Risalesi (17. Yüzyıl)* adlı monografisinde şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Rebab, yazarımıza göre Sultan Muhammed Harezmşah döneminde (596/1200–617/1220), Cengiz Han önderliğindeki Moğol istilasından kısa bir süre önce Orta Asya’da yaygınlaşmış telli bir çalgıdır. Bu dönemde Harezmşah sarayında eşî benzeri olmayan rebab virtüözü Üstad Mahmud yaşamaktaydı. Muhammed Harezmşah Devleti’nin çöküşünün ardından Anadolu’ya göç etmiş ve kendisi de Orta Asya kökenli olan ünlü Fars şairi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin (ö. 1273) himayesine sığınmıştır. Üstad Mahmud bir süre Mevlânâ’nın çevresinde icrada bulunmuş ve şairin büyük takdirini kazanmıştır. Rebabın beş teli bulunmaktaydı; bunların dördü ipekten, biri ise gümüşten yapılmıştı” (Semenov, 1946).

Dolayısıyla Fitrat'ın çalgiya ilişkin betimlemesi, Özbekistan Devlet Konservatuarı Millî Çalgılar Bilimsel ve Deneyisel Laboratuvarı Müzik Çalgıları Müzesi'nde 1672 envanter numarasıyla korunan ve kimliği bilinmeyen Buharalı bir usta tarafından yapılmış özgün Afgan rubabı örneğinin yapısıyla neredeyse tamamen örtüşmektedir.

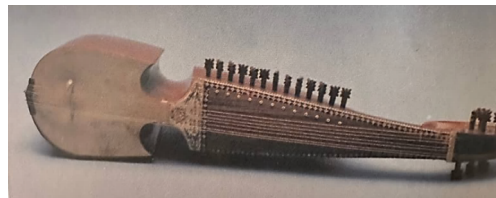


Fotoğraf 4. Afgan rubabının yapısal özellikleri (Avedova, 1966, s. 71)

Viktor Belyaev, *Özbekistan'ın Müzik Çalgıları* adlı monografisinde Hint rababının kendine özgü yapısını şu şekilde vurgulamaktadır: “Özbekistan’da yaygın olarak kullanılan diğer tüm telli çalgılarla karşılaştırıldığında Hint rababının temel ayırt edici özelliği biçimidir. Üstten bakıldığında çalgı, alt kısmı yuvarlatılmış, sivri uçlu bir kamayı andırmaktadır. Alt uçtan yaklaşık üçte birlik mesafede iki derin yan oyuk bulunmaktadır. Gövde son derece derindir; gövdenin derinliği, genişliğini yaklaşık bir buçuk kat aşmaktadır” (Belyaev, 1933).

Belyaev'in ayrıntılı betimlemesine dayanarak Hint rababının yapısının Afgan rubabıyla dikkat çekici ölçüde benzerlik gösterdiği sonucuna varılabilir. Bu benzerlik oldukça doğaldır; çünkü Afgan rubabının tarihi, yeni tarihsel kanıtlar, bilimsel yorumlar ve araştırma varsayımlarıyla sürekli olarak zenginleşen oldukça karmaşık bir gelişim süreciyle şekillenmiştir.

Bu bağlamda Nina Avedova'nın *Özbek Müzik Çalgılarının Süsleme Sanatı* adlı monografisi özel bir önem taşımaktadır. Avedova, Afgan rubabını şu şekilde tanımlamaktadır: “Buhara rubabı veya Tacik rubabı olarak da bilinen Afgan rubabı, Özbekistan, Afganistan ve Tacikistan’da yaygın biçimde kullanılan bir çalgıdır. Özbek perdeli mızraplı çalgıları arasında, Afgan ve Hint müzik çalgılarıyla yakından ilişkili kendine özgü biçimiyle ayırt edilmektedir. Çalgı, derinliği genişliğini yaklaşık bir buçuk kat aşan büyük ve uzun ahşap bir rezonans gövdesi ile hafifçe geriye doğru eğilmiş, kalın ve yuvarlak yapılı kısa bir saptan oluşmaktadır. Gövdenin daha geniş olan alt bölümü yuvarlaktır. Bu bölümün biraz üzerinde, gövdenin orta kısmına ulaşmadan önce, Kaşgar rubabının boynuz biçimli kıvrımlarını andıran iki derin yan oyuk bulunmaktadır. Membran deriden yapılmıştır. Çalgıda beş ana bağrısak telinin yanı sıra, burguları gövde boyunca yerleştirilmiş on adet metal rezonans teli bulunmaktadır” (Avedova, 1966).



Fotoğraf 5. Keşmir rababı (Hint müzik çalgıları sergisi kataloğu, 2003, s. 12)

Avedova'nın Afgan rubabının yapısal özelliklerine ilişkin kapsamlı çözümlemesi ve bu çalgının Buhara, Tacik, Hint ve Kaşgar türleriyle benzerliklerini belirleme çabası, Afgan rubabının özünde *Buhara rubabı* olduğu sonucuna ulaşmak için önemli dayanaklar sunmaktadır. Bu sonuç, çalgının kökeni ve gelişimine ilişkin süregelen tarihsel keşifler ve yeni bilimsel yaklaşımlar ışığında giderek daha ikna edici hâle gelmektedir. Nitekim bu konudaki araştırmalar çağdaş müzikoloji içinde gelişimini sürdürmektedir.

Çağdaş tarihsel müzikolojinin, müzik çalgılarının kökeni ve evrimine ilişkin yeni kanıtlar ortaya çıkarmaya devam ettiği ve böylece onların tarihsel gelişimine ilişkin bilgilerimizi genişletip zenginleştirdiği vurgulanmalıdır. Bu bağlamda icracı ve araştırmacı S. Kasliwal'ın çalışması özellikle dikkat çekicidir. Kasliwal, Keşmir rababını dış görünüşü, yapısal

tasarımı, çalım pozisyonu ve ses üretme yöntemi bakımından Afgan rubabıyla neredeyse özdeş bir çalgı olarak tanımlamaktadır. Rababa ilişkin bilinen en eski yazılı kayıt, yaklaşık 1650 yılında kaleme alınan *Sangit Parijaat* adlı risalede yer almaktadır. Bununla birlikte çalgının adına daha eski edebî kaynaklarda da rastlanmaktadır. Örneğin Jayasi ve Kabir'in şiirlerinde rababa yönelik çok sayıda gönderme bulunmaktadır (Kasliwal, 2001).

2003 yılında Sangeet Natak Akademi Müzesi koleksiyonunda yer alan Hint müzik çalgılarından oluşan bir serginin, Özbekistan Devlet Konservatuarı Müzik Çalgıları Müzesi'nde düzenlenmiş olması da dikkat çekicidir. Sergilenen çalgılar arasında, hem estetik önemini hem de yirmi birinci yüzyıldaki müzik icrası bakımından güncelliğini koruyan Keşmir rababı da yer almıştır.

Seçkin müzikolog Profesör Fayzulla Karomatov'un *Özbek Çalgı Müziği* adlı monografisinde ortaya koyduğu bilimsel yaklaşım da aynı ölçüde önem taşımaktadır. Karomatov bu eserinde Afgan, Tacik ve Buhara rubabları arasındaki yakın ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır: “Mızraplı çalgılar grubu içinde Afgan, diğer bir ifadeyle Tacik veya Buhara rubabı, hem kendine özgü dış görünüşü hem de son derece zengin tını özellikleri nedeniyle özel bir yere sahiptir. Özellikle Buhara ve Semerkant'ta yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise başta Buhara'dan göç eden müzisyenler arasında olmak üzere Taşkent dâhil Özbekistan'ın çeşitli şehirlerinde de bu çalgıya rastlanmaktadır” (Karomatov, 1972).

Karomatov, Afgan rubabının yapısını ayrıca şu şekilde tanımlamaktadır: “Günümüzde Özbekistan'da yaygın olarak kullanılan Afgan veya Buhara rubabı, yan oyuklara sahip büyük, derin ve kama biçimli bir gövde ile yuvarlak bir burgu kutusuyla sonlanan kısa bir saptan oluşmaktadır” (Karomatov, 1972).



Fotoğraf 6. Afgan rubabının yandan görünümü
(Karomatov, 1972, s. 142)



Fotoğraf 7. Afgan rubabının arkadan görünümü
(Karomatov, 1972, s. 141)

Bu gözlemler, geleneksel olarak Afgan rubabı olarak adlandırılan çalgının, birçok araştırmacının Buhara rubabı olarak tanımladığı çalgının temel yapısal özelliklerine sahip olduğunu bir kez daha göstermektedir. Tamara Vyzgo, *Orta Asya Müzik Çalgıları* adlı temel monografisinde, Orta Çağ Orta Asya minyatürleri üzerine yaptığı kapsamlı incelemeye dayanarak *Orta Asya rubabı* kavramını ortaya koymuştur. Vyzgo şöyle yazmaktadır:



Fotoğraf 8. Orta Asya rubabı (Vyzgo, 1980)

“Orta Asya rubabının tipik bir örneği, *Şehname* yazmasına ait, sanatçı Muhammed Murad Semerkandî tarafından yapılmış 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen bir minyatürde görülmektedir. Söz konusu minyatürde Kay Kāvus, hizmetkârlarıyla çevrili biçimde tasvir edilmiştir (Özbekistan SSC Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü, No. 1811, vr. 65a). Minyatürde betimlenen rubab icracısı, kompozisyonun genel sanatsal anlayışıyla bütünüyle uyumludur. Müzisyenin elinde tuttuğu çalgının da Orta Çağ Semerkant halk müzik çalgılarının tipik bir örneğini temsil ettiği düşünülebilir. Günümüz Buhara rubabında olduğu gibi, çalgının gövdesi biri parşömenle, diğeri ise ahşap ses tablasıyla kaplanmış iki eşit olmayan bölüme ayrılmıştır. Ayrıca geriye doğru kıvrılan bir burgu kutusuyla sonlanan nispeten kısa bir sapa sahiptir. Bunun yanında Orta Çağ müzisyeni çalgıyı, günümüz rubab icracalarıyla tamamen aynı biçimde, dizlerinin üzerinde yatay konumda tutmakta ve tellere mızrapla vurmaktadır” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo ayrıca şu gözlemlerde bulunmaktadır: “Pamir bölgesinde, günümüzde ‘Afgan’ rubabı olarak bilinen, daha gelişmiş bir rubab türü de bulunmaktaydı. Bu çalgı, enine bir oyukla eşit olmayan iki bölüme ayrılmış oldukça derin bir gövdeye sahiptir. Daha geniş olan üst bölüm deriyle kaplanmış, daha dar ve uzun olan alt bölüm ise ahşap bir ses tablasıyla donatılmıştır. Çalgıda altı icra teli ve burguları yanlara yerleştirilmiş dokuz rezonans teli bulunmaktadır. Zengin biçimde süslenmiş gövdesi, ahşap oymacılığındaki üstün ustalığı göstermektedir. Çalgı Zarubin tarafından Penc Nehri kıyısındaki Şugnan bölgesinden temin edilmiştir. Yapı ve işçilik bakımından daha önce tanımlanan diğer rubablardan öylesine belirgin biçimde ayrılmaktadır ki Pamir bölgesine dışarıdan gelmiş olduğu makul biçimde düşünülebilir. Büyük olasılıkla, o dönemde olduğu gibi günümüzde de son derece yaygın olduğu Buhara’dan Şugnan’a ulaşmıştır” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo’nun ayrıntılı betimlemesi, Afgan rubabı olarak adlandırılan çalgının yapısal özelliklerinin Buhara rubabıyla büyük ölçüde örtüştüğünü ve iki çalgının icra pratiklerinin özdeşliğini doğrulayan ikna edici kanıtlar sunmaktadır.

Rubabın bölgesel türlerine ilişkin ek kanıtlar, F. Karomatov ve N. Nurdzhanov’un *Pamirlerin Müzik Sanatı* adlı monografisinde de yer almaktadır: “Geçmişte bazı büyük yerleşim merkezlerinde Kabul rubobu (*rubobi qobuli*) olarak bilinen başka bir rubob türü de yaygın olarak kullanılmaktaydı” (Karomatov, 1972). Yazarlar bu çalgıyı tanımlarken önemli bir not düşmektedir: “Bu terimin ‘Afgan’ rubobunu, yani Buhara veya Tacik rubobunu ifade ediyor olması mümkündür” (Karomatov, 1972). Bu değerlendirme, Orta Asya rubabının birbiriyle bağlantılı çok sayıda bölgesel türünün bulunduğu ilişkine ilişkin bu çalışmada ileri sürülen varsayımı daha da desteklemektedir.

Özbek çalgı yapımcılığının seçkin ustalarından Usta Usman Zufarov’un en büyük oğlu ve filoloji bilimleri adayı Tukhtamurod Zufarov’un görüşleri bu bağlamda özellikle önem taşımaktadır. Zufarov, babasının yaşamı ve sanatsal faaliyetlerine adanmış *Çalgı ve Yapım Tarihi* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: “Eski dönemlerden itibaren Belh’in nüfusu Afganlardan değil, başta Özbekler olmak üzere esas olarak Türk halklarından oluşmaktaydı. Bu topluluklar, çok eski zamanlardan beri millî müzik çalgılarının yapımıyla uğraşmaktaydı” (Zufarov, 2014).



Fotoğraf 9. Usta U. Zufarov’un Afgan rubabı yapımı (T. Zufarov, 2014, s. 97)

Zufarov ayrıca şu hususu vurgulamaktadır: “Müzik çalgıları belirli bir milletin veya etnik grubun adıyla değil, ayırt edici özelliklerine göre adlandırılır. Dolayısıyla ‘Afgan rubabı’ terimini kullandığımızda, bu çalgının yalnızca Afgan

halkına ait olduğunu düşünmemeliyiz. İnsan ruhunun en ince hareketlerini aktarabilecek ölçüde son derece etkileyici bir tınıya sahip olması nedeniyle, bu adlandırma tarihsel açıdan kesin kabul edilemez” (Zufarov, 2014).

Bu yorum, *Afgan rubabı* adlandırmasının etnik aidiyeti belirleyen bir ifade olarak değil, öncelikle tarihsel ve organolojik bir terim olarak anlaşılması gerektiği yönündeki görüşü bir kez daha desteklemektedir.

Afgan rubabı, eski dönemlerden bu yana Orta Asya halkları ile Doğu’nun birçok ülkesinde en sevilen müzik çalgılarından biri olmayı sürdürmüştür. Bu çalgıdaki üstün ustalıklarını yansıtan birçok ünlü virtüözün *Rubobi* unvanıyla anılması dikkat çekicidir. Büyük İpek Yolu döneminde tüccarlar, kendi icra ettikleri çalgıları müzikseverlere sıklıkla hatıra hediyesi olarak sunmuşlardır. Böylece Doğu halklarının müzik çalgılarını uzak coğrafyalara tanıtmış ve millî müzik kültürlerinin yayılması ile gelişimine önemli katkıda bulunmuşlardır.



Fotoğraf 10. Modernleştirilmiş Afgan rubabı
(Tashmatova, 2006, s. 54)



Fotoğraf 11. Modifiye edilmiş Afgan rubabı
(Tashmatova, 2023, s. 32)

Özbek çalgı yapım ustaları, dünya organolojisinin kazanımlarını yaratıcı biçimde özümsemiş; Doğu ülkelerinde geliştirilen müzik çalgılarının yapım ilkelerini dikkatle inceleyerek bunları kendi dönemlerinin icra gereksinimlerine göre yeniden yorumlamışlardır. Yapım malzemelerinin seçiminde kalite ve akustik verimlilik belirleyici olmuş; farklı ağaç türleri, deri, teller, burgular ve mızraplar kullanılmıştır. Çalgıların modernleştirilmesine yönelik teknolojiler geliştikçe bu unsurlar da sürekli olarak iyileştirilmiştir.

Halk çalgılarının yapımına ilişkin bu temel konular yalnızca Özbek araştırmacılar tarafından değil, Türk dünyasının diğer ülkelerinden bilim insanları tarafından da incelenmiştir. Bu bağlamda Saadat Abdullayeva’nın *Azerbaycan Halk Müzik Çalgıları* adlı organolojik çalışması özellikle dikkat çekicidir (Abdullayeva, 2000). Yazar bu eserinde, müzik çalgılarının yapımında kullanılan malzemeleri ayrıntılı biçimde incelemekte ve bu malzemelerin tını kalitesi üzerindeki belirleyici etkisini ortaya koymaktadır. Abdullayeva’nın kapsamlı araştırması, çağdaş etnomüzikolojinin yöntemsel temellerini önemli ölçüde genişletirken aynı zamanda çalgı icrasının tını çeşitliliğinin, ifade gücünün ve teknik olanaklarının zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

Benzer süreçlerin 1930’lu yıllarda Azerbaycan’da da yaşandığı belirtilmelidir. Bu dönemde geleneksel halk çalgılarının geliştirilmesi ve modernleştirilmesine yönelik kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür (Kerimov, 1959). Söz konusu gelişmeler, Özbekistan ile Azerbaycan arasındaki kültürlerarası ilişkileri önemli ölçüde güçlendirmiş ve çalgı icrası alanındaki sanatsal etkileşimi yoğunlaştırmıştır. Özbek ve Azerbaycan halklarının müzik çalgıları arasındaki yakın benzerlik, Azerbaycan halk ezgilerinin, düzenlemelerin, transkripsiyonların ve Azerbaycanlı bestecilerin özgün eserlerinin hem konser repertuarına hem de eğitim programlarına dâhil edilmesini mümkün kılmıştır.

İcracıların sanatsal birikimi ve çok sayıda gönüllünün özverili çalışmaları sayesinde Afgan rubabı gelişimini sürdürmüş, yeni tını özellikleri kazanmış ve icra kolaylığını artırmaya yönelik aşamalı yapısal değişikliklere uğramıştır. Çalgı, tarihsel gelişimi boyunca birbirini izleyen çeşitli iyileştirme aşamalarından geçmiştir. 1940’lı yıllarda Afgan rubabı, Özbekistan’ın Onur Sanatçısı Profesör Ashot Petrosyants ile çalgı tasarımcısı Savely Didenko tarafından önemli ölçüde modernleştirilmiştir. Petrosyants, *Çalgıbilim: Özbek Halk Müzik Çalgıları* adlı temel eserinde yeniden

yapılandırılan çalgıyı şu şekilde tanımlamaktadır: “Yeniden yapılandırılan Afgan rubabı, ses alanı bakımından Kaşgar rubabı gibi orta bölgede yer almaktadır” (Petrosyants, 1990).

Bu açıklama, yapısı geleneksel modelden çeşitli yönleriyle ayrılan modernleştirilmiş çalgıya ilişkindir. Çalgının çağdaş icra uygulamalarının gerekliliklerine uyarlanması sürecinde sap uzatılmış ve sabit perdeler eklenmiştir. Bunun sonucunda, yan oyukların ötesinde yer alan ikinci ahşap rezonans bölmesi kısaltılmıştır. Gövdenin ön bölümü genişletilmiş, çalgının perde düzeni ise on iki eşit aralıklı tampere sisteme dayanan tamamen kromatik bir yapıya dönüştürülmüştür. Geleneksel Afgan rubabından farklı olarak, yeniden yapılandırılan bu modelde rezonans tellerine yer verilmemiştir (Tashmatova, 2006).

Özgün ahşap burgular mekanik akort düzenekleriyle değiştirilmiştir. Üçüncü tek tel dışında, bağırsak tellerin yerine naylon teller kullanılmıştır; üçüncü tel ise özgün yapısını korumuştur.

Ses, ebonit bir mızrap aracılığıyla üretilmektedir. Çalgı, yumuşak ve kadifemsi tınısıyla ayırt edilmekte; tek ve çift vuruş, üçleme, staccato, pizzicato, arpej, tremolo ve glissando gibi geniş bir icra teknikleri yelpazesinin kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Geleneksel Afgan rubabından farklı olarak modernleştirilmiş çalgı, yalnızca Özbek klasik müziğinin değil, çağdaş Özbek bestecilerinin eserlerinin ve Batı klasik müziği repertuarının da icrasına uygundur (Tashmatova, 2014).

Bu önemli geliştirmelere rağmen bazı ergonomik güçlükler çözülememiştir. Çalgının gövdesinin kendine özgü biçimi nedeniyle icracılar, klavyenin en üst pozisyonlarına ulaşmakta ciddi zorluk yaşamıştır. Üst bölgede çalabilmek için temel destek noktası olan sol el başparmağının sapın üzerinde kalması gerekmektedir. Ancak uygulamada icracılar çoğu zaman başparmaklarını aşağı indirmek zorunda kalmış; bu durum doğru çalım pozisyonunun bozulmasına, entonasyonun kesinliğini yitirmesine ve ses kalitesinin düşmesine yol açmıştır.



Fotoğraf 12. Beş telli Afgan rubabı (Tashmatova, 2023, s. 29)



Fotoğraf 13. Modifiye edilmiş yedi telli Afgan rubabı (Tashmatova, 2023, s. 29)

Fotoğraf 12-13'te ele alınan tarihsel, yapısal ve icraya ilişkin özellikler, rubab çeşitleri arasındaki ortak yönleri ve bölgesel farklılıkları ortaya koymaktadır. Bu ilişkileri daha açık biçimde göstermek amacıyla, çalışmada incelenen çalgıların temel özellikleri Tablo 1'de karşılaştırmalı olarak özetlenmiştir.

Tablo 1. Orta Asya rubab çeşitlerinin karşılaştırmalı özellikleri

Rubab çeşidi	Coğrafi ilişki	Gövde yapısı	Ses tablası	Teller	İcra tekniği	Ayırt edici özellik
Afgan rubabı	Özbekistan, Afganistan, Tacikistan	Yan oyuklara ve kısa sapa sahip derin, kama biçimli gövde	Üst bölüm deri, alt bölüm ahşap	Geleneksel biçiminde beş ana tel ve rezonans telleri	Yatay konumda mızrapla çalınır	Zengin ve yumuşak tını; Buhara ve Tacik rubablarıyla yakından ilişkilidir
Buhara rubabı	Buhara ve Semerkant	Eşit olmayan iki bölüme ayrılmış büyük ve derin gövde	Deri ve ahşap ses tablaları	Tarihsel modele göre değişir	Yatay konumda mızrapla çalınır	Literatürde sıklıkla Afgan rubabıyla yapısal olarak özdeş veya yakından ilişkili kabul edilir
Tacik rubabı	Tacikistan ve Orta Asya	Afgan/Buhara türüne benzer	Deri kaplı rezonans bölümü	Ana teller ve rezonans telleri	Mızrap tekniği	Çoğu zaman Afgan/Buhara rubab ailesinin bölgesel bir adlandırması olarak değerlendirilir
Pamir rubobu	Pamir bölgesi	Eşit olmayan bölümlere ayrılmış derin gövde	Üst bölüm deri, alt bölüm ahşap	İncelenen örnekte altı icra teli ve dokuz rezonans teli	Yatay konumda çalınır	İncelenen örneğin Buhara'dan getirilmiş olabileceği düşünülmektedir
Hint rababı	Hindistan	Yan oyuklara sahip derin, kama biçimli gövde	Deri ses tablası	İncelenen kaynaklarda tutarlı biçimde belirtilmemiştir	Mızrap tekniği	Afgan rubabıyla güçlü yapısal benzerlik gösterir
Keşmir rababı	Keşmir	Afgan rubabına benzer dış görünüş ve yapısal tasarım	Deri kaplı gövde bölümü	Modele göre değişir	Yatay konumda mızrapla çalınır	Görünüş, çalım pozisyonu ve ses üretimi bakımından Afgan rubabına büyük ölçüde benzer
Sarangi	Kuzey Hindistan	Tek parça ağaçtan oyulmuş gövde	Deri ses tablası	Birden fazla melodi ve rezonans teli	Dikey konumda yayla çalınır	Bazı yapısal benzerlikler taşımasına rağmen icra tekniği bakımından temel olarak ayrılır
Modernleştirilmiş Afgan rubabı	Özbekistan	Uzatılmış sap, kısaltılmış ikinci rezonans bölmesi ve genişletilmiş gövde	Değiştirilmiş yapı	Kromatik sistem; rezonans telleri çıkarılmıştır	Mızrap tekniği	On iki eşit aralıklı tampere sisteme ve çağdaş repertuvara uyarlanmıştır
Modifiye edilmiş yedi telli Afgan rubabı	Özbekistan	Ergonomik olarak yeniden tasarlanmış gövde ve sap	Modernleştirilmiş rezonans yapısı	Yedi tel	Mızrap tekniği	Genişletilmiş ses alanı, üst pozisyonlara daha kolay erişim ve artırılmış teknik serbestlik

Not. Karşılaştırma; Fitrat, Belyaev, Avedova, Karomatov, Vyzgo, Kasliwal, Alender, Petrosyants ve Tashmatova tarafından sunulan betimlemeler ile görsel materyallere dayanmaktadır. Sınıflandırmalar, kesin etnik kategoriler olarak değil, organolojik ve tarihsel ilişkiler olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Bunun sonucunda müzisyenler, çalgının teknik ve sanatsal potansiyelini tam olarak kullanamamıştır. Saf ve rezonanslı bir ses elde edebilmek için icracılar çoğu zaman bedenlerini doğal olmayan biçimde sola doğru eğmek zorunda kalmış; bu durum fiziksel rahatsızlığa yol açmış ve teknik hareket özgürlüğünü sınırlandırmıştır. Bu eksikliklerin giderilmesi gereksinimi, çağdaş profesyonel icranın taleplerini karşılamak üzere bilimsel temellere dayalı biçimde geliştirilmiş modifiye bir Afgan rubabının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu yeniliğin temel amacı, hem öğrenciler hem de konser icracıları için tasarlanmış, bilimsel temellere dayalı modifiye bir Afgan rubabını geliştirmek ve profesyonel icra pratiğinde yaygın biçimde kullanıma sunmaktır (Tashmatova, 2023). Yeni çalgı; en yüksek düzeyde ergonomik rahatlık, üstün ses üretimi, genişletilmiş bir ses alanı ve belirgin biçimde geliştirilmiş teknik ve sanatsal olanaklar sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu hedeflere ulaşmak amacıyla geleneksel beş telli Afgan rubabı, çağdaş müzik icrasının gerekliliklerine tam olarak karşılık veren yedi telli bir çalgıya dönüştürülmüştür. Böylece icracıların üst bölgelerdeki pasajları serbestçe çalabilmeleri ve sürekli olarak yüksek ses kalitesini koruyabilmeleri mümkün hâle gelmiştir.

Anvar Lutfullaev ve Tamara Solomonova, *Özbek Halk Müzik Çalgıları* adlı eğitimsel ve yöntemsel el kitabında, Afgan rubabı ile Kaşgar rubabını Özbekistan'daki profesyonel müzik eğitimi sisteminde kullanılan başlıca rubab çeşitleri olarak tanımlamaktadır. Yazarlar Afgan rubabını şu şekilde açıklamaktadır: “Günümüzde Özbekistan'da kullanılan Afgan ya da Buhara rubabı, yan oyuklara sahip büyük, derin ve kama biçimli bir gövde ile yuvarlak bir burgu kutusuyla sonlanan kısa bir saptan oluşmaktadır” (Lutfullaev & Solomonova). Çağdaş Özbek eğitim literatüründe yer alan bu tanımlama, Afgan ve Buhara rubabları arasındaki yakın ilişkiyi bir kez daha doğrulamakta ve bu çalgının yapısal özelliklerine ilişkin yerleşik bilimsel geleneği yansıtmaktadır.

Böylece Afgan rubabının temsili bir örnek olarak ele alındığı Orta Asya rubab çeşitlerinin tarihsel gelişiminin incelenmesi, çalgı icrasının tükenmez sanatsal potansiyelini ve sürekli genişleyen ifade olanaklarını ortaya koymaktadır. Çalgının ses alanının genişletilmesi, ses alanında daha özgür hareket etmeyi sağlamakta, icra rahatlığını artırmakta ve daha doğru ve incelikli bir entonasyona imkân vermektedir. Bunun sonucunda modifiye edilmiş Özbek halk müzik çalgıları, çağdaş müzik icrasının hemen her alanında giderek daha önemli bir konum kazanmıştır. Bu çalgıların teknik olanakları, yalnızca geleneksel halk ve klasik repertuarın değil, Özbek bestecilerin büyük ölçekli eserlerinin ve dünya müzik kültürünün başyapıtlarının da icra edilmesini mümkün kılmaktadır. Özbek halk müzik çalgılarının modifikasyonuna yönelik yaratıcı sürecin başarıyla devam ettiği ve önemli bir gelecek potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Çağdaş müzisyenler tarafından üstün bir sanat anlayışıyla icra edilen modifiye Özbek millî çalgıları, yirmi birinci yüzyılda Özbekistan'ın millî müzik sanatının daha da geliştirilmesindeki en umut verici yönlerden birini temsil etmektedir (Tashmatova, 2026).

Özbek halk müzik çalgılarının modifiye edilmesi sürecinin özünde sürekli ve tükenmez bir nitelik taşıdığı vurgulanmalıdır. Devam eden iyileştirmeler, genç icracıların saygın uluslararası yarışmalara başarıyla katılmaları, ödülleri kazanmaları ve Özbekistan'ın millî müzik kültürünü dünyanın önde gelen konser sahnelerinde temsil etmeleri için yeni olanaklar yaratmaktadır. Aynı zamanda Özbek halk müzik çalgıları, gelecekte yapılacak müzikolojik, organolojik ve etnomüzikolojik araştırmalar için paha biçilmez bir kaynak oluşturan temel bir sanatsal ve kültürel miras olma özelliğini sürdürmektedir. Bu çalgıların tarihsel evrimi, yapısal çeşitliliği ve genişleyen icra potansiyeli, yeni bilimsel araştırmalar için verimli bir zemin sunmaya devam etmektedir.

Bu çalgılar arasında modifiye edilmiş Afgan rubabı özellikle önemli bir konuma sahiptir. Tarihsel özgünlüğü modern teknik ve akustik olanaklarla birleştiren bu çalgı, yirmi birinci yüzyılda Özbekistan'ın millî müzik kültürünün daha ileri düzeyde geliştirilmesine katkı sağlayan öncelikli çalgılardan biri hâline gelmiştir.

Kaynakça

- Abdullayeva S. (2000). *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan (A Musicological and Organological Study)*. Baku.
- Alender I. (1979). *Musical Instruments of India*. Moscow.
- Avedova N. (1966). *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*. Tashkent.

- Belyaev V. (1933). *Musical Instruments of Uzbekistan*. Moscow.
- Ergashev G. (2004). *Afg'on rubobi darsligi*. Tashkent.
- Fitrat A. (1993). *Uzbek Classical Music and Its History*. Tashkent.
- Karomatov F. (1972). *Uzbek Instrumental Music*. Tashkent.
- Karomatov F., Nurdzhanov N. (1978). *The Musical Art of the Pamirs*. Book One. Moscow.
- Kasliwal S. (2001). *Classical Musical Instruments*. New Delhi.
- Kerimov K. (1959). *The Orchestra of Azerbaijani Folk Instruments*. Baku.
- Lutfullaev A., Solomonova T. (2005). *Uzbek Folk Musical Instruments. Part I*. Tashkent.
- Petrosyants A. (1990). *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Semenov A. (1946). *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2006). *Catalogue of the Museum of Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2014). *Anthology of Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2023). *The Creation of Modified Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova, A.R. (2026). Comparative analysis of Uzbek and Chinese national musical instruments. *Journal of Turkish Organology*, 3(1), 29-38.
- Vadya-Darsan (2003). *Catalog of the exhibition of Indian musical instruments*. New Delhi, India.
- Vyzgo T. (1980). *Musical Instruments of Central Asia*. Moscow.
- Zufarov T. (2014). *The Instrument and the History of Its Manufacture*. Tashkent.



Research Article

The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization

Azatgul Rakhimovna Tashmatova²

Department of Folk Instrument Performance, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

Article Info

Received: 13 May 2026

Accepted: 31 July 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Afghan rubab
Central Asian musical instruments
Instrument modernization
Instrument modification
Organology
Turkic musical culture

Abstract

This study examines the historical development, structural characteristics, and modernization of the Afghan rubab within the broader context of Central Asian and Turkic musical culture. Drawing on historical sources, organological studies, visual materials, museum specimens, and the author's own scholarly and practical investigations, the article compares the Afghan rubab with related regional varieties, including the Bukhara, Tajik, Pamiri, Indian, and Kashmiri rubabs, as well as the sarangi. The comparative analysis focuses on body construction, soundboard materials, string systems, playing position, sound production, and performance technique. The findings reveal that the Afghan rubab shares substantial structural and functional similarities with the Bukhara and Tajik rubabs, particularly in its deep wedge-shaped body, lateral recesses, short neck, leather-covered resonating section, and horizontal plectrum technique. The Pamiri and Kashmiri varieties also display notable similarities in body form, playing position, and string organization, while the Indian rabab shows close structural affinities. By contrast, the sarangi differs fundamentally in its vertical playing position and bowed performance technique. These comparisons support the view that the Afghan rubab should be understood as part of an interconnected Central Asian rubab family rather than as an instrument belonging exclusively to a single national tradition. The study further traces the modernization of the instrument in Uzbekistan, including changes in neck length, fret structure, tuning mechanisms, string materials, tonal range, and ergonomic design. Particular attention is given to the modified seven-string Afghan rubab, which provides easier access to the upper register, improved intonation, greater technical freedom, and expanded performance possibilities. The study concludes that the historical continuity and modern transformation of the Afghan rubab contribute significantly to contemporary performance, music education, orchestral practice, and the preservation of Turkic musical heritage.

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



To cite this article

Tashmatova, A.R. (2026). The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization. *Türk Müziği*, 6(3), 199-209. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Introduction

Musical instruments constitute an invaluable cultural heritage of the peoples of the world. Distinguished by their unique forms, exquisite ornamentation, diverse timbral characteristics, and performance techniques, they form a fundamental layer of the national musical culture of Uzbekistan. Within the spiritual heritage of the Uzbek people, musical instruments occupy a central place both in professional performance practice and in everyday life. Over the course of many centuries, through the efforts of numerous generations, they have evolved into an important aesthetic value that is of considerable interest not only to scholarship but also to contemporary musical creativity. The modernization and modification of national musical instruments in accordance with the requirements of contemporary performance practice have played a significant role in the historical development of folk instrumental

² Prof.Dr., Department of Folk Instrument Performance, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan. Email: tasmatovaazatgul@gmail.com ORCID: 0009-0006-3562-5133

culture. Particularly illustrative in this respect are the Afghan rubab and the Kashgar rubab, which represent the most widely used Central Asian varieties of the rubab in modern performance practice and music education.



Photo 1. Afghan rubab (Ergashev, 2004:1)

One of the most widespread plucked string instruments of the Uzbek people is the Afghan rubab, whose origins and historical development date back to remote antiquity. Numerous legends, myths, and narratives exist concerning the emergence of the Afghan rubab. One such legend was published by the Uzbek performer and professor of the Department of Folk Instrument Performance at the State Conservatory of Uzbekistan, Gulyamkadir Ergashev, in his instructional manual devoted to the Afghan rubab.

According to this legend, the only daughter of the Khan of Bukhara fell gravely ill, and none of the renowned physicians was able to cure her. The Khan therefore proclaimed: “Whoever heals my daughter shall marry her and receive half of my kingdom.” (Ergashev, 2004). Shortly thereafter, a handsome young man originally from the city of Balkh in Afghanistan, who was then living in Bukhara, approached the Khan and requested permission to treat the princess. Although the Khan regarded him with considerable skepticism, he nevertheless granted his request.



Photo 2. Afghan rubab (From a personal archive of Tashmatova A.)

Rather than approaching the princess directly, the young man first spoke with her closest companion and asked about the princess's daily life. The companion replied that the princess occupied herself with nothing, spoke to no one, never smiled, and spent her days gazing at a peacock, admiring the splendor of its brilliant feathers whenever it spread them. She repeatedly lamented: “If only this peacock could sing, it would heal my suffering.” (Ergashev, 2004). Having learned this, the young craftsman returned to his workshop and created an extraordinary musical instrument—a rubab whose appearance closely resembled that of a peacock. It was decorated with vivid colors, its tuning pegs resembled peacock feathers, and its timbre approached the expressive qualities of the human voice. Taking the newly created instrument with him, he entered the Khan's palace, silently seated himself beside the princess, and began performing melodies of exceptional beauty. The princess listened attentively, gradually began to smile, and eventually entered into conversation with the gifted young musician.

The method of music therapy proposed by the talented craftsman, based upon the daily experience of listening to the rubab, proved remarkably effective. Within only a few days the princess recovered, regained her emotional balance, and became even more beautiful than before. Witnessing this miraculous transformation, the astonished Khan fulfilled his promise: he gave his daughter in marriage to the musician and granted him half of his kingdom.

The inventor of the remarkable musical instrument lived a long and happy life with the princess. Their descendants continued to perform on the rubab in Bukhara for many years, further improving the instrument created by their father, who also continued his practice of healing people through music performed on his miraculous rubab.

Proceeding from this tradition, distinguished Uzbek performers, instrument makers, and educators—including T. Zufarov and G. Ergashev—emphasized that the sound of this instrument possesses the power to heal emotional suffering, expressing the deepest cries, sighs, and lamentations of the human soul. For this reason, they referred to it as the instrument that "expresses the lament of the soul". Owing to an inaccurate translation into Russian, however, the instrument continues to be known as the Afghan rubab, despite the fact that, according to this legend, its invention belonged to a master musician from Bukhara. Consequently, from both historical and scholarly perspectives, it appears more appropriate to refer to this instrument as the Bukhara rubab.

Historical evidence presented in numerous scholarly sources likewise supports the conclusion that the origin of the Afghan rubab cannot be directly attributed to the Afghan people. Particularly noteworthy in this regard are the reflections of Abdurauf Fitrat in his book *Uzbek Classical Music and Its History*, where he cites information from an anonymous historical treatise stating that the rubab first appeared in Khorezm during the reign of Muhammad Khorezmshah.



Photo 3. Sarangi (From a personal archive of Tashmatova A.)

Fitrat further writes that in the 1920s an instrument brought from India, known as the *sarangi*, resembled the rubab and initially led him to an erroneous conclusion (Fitrat, 1993). In a number of historical and reference publications, this instrument is indeed identified as the *sarangi*. The organologist Israel Alender, in his monograph *Musical Instruments of India*, describes it as follows: "The sarangi is a classical bowed string instrument, widespread primarily in Northern India. It is carved from a single piece of wood and features a leather soundboard with a bridge attached to it" (Alender, 1979). In terms of its method of construction and structural design, the instrument displays certain similarities with the Afghan rubab; however, unlike the latter, it is played with a bow rather than a plectrum. The playing position also differs considerably: whereas the rubab is performed in a horizontal position, the sarangi is held vertically.

Fitrat further emphasizes: "Subsequently, I came across the treatise *Risolai Musiqiy* by Darvish Ali, in which it is stated that this instrument was crafted in Balkh during the reign of Muhammad Khorezmshah and subsequently developed in Khorezm" (Fitrat, 1993). According to Fitrat's description, the body of the instrument consists of four principal components: the upper and lower sections of the body, a short neck, and a pegbox. The body and neck are carved from a single block of wood, whereas the pegbox is manufactured separately and attached to the neck. The upper and lower sections of the body are separated by lateral recesses measuring approximately 2.5 cm. The upper section is 21 cm in length and 18 cm in width and is covered with deer or goat skin. The lower section measures 28 cm in length and 10 cm in width. The narrowing section connecting the body to the neck measures approximately 5 cm. A thin wooden soundboard is attached to the lower section of the body, while the bridge is positioned approximately four finger-widths above the bottom of the instrument (Fitrat, 1993).

Professor Alexander Semenov, in his monograph *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*, observed: "The rebab is a string instrument which, according to our author, became widespread in Central

Asia during the reign of Sultan Muhammad Khorezmshah (596/1200–617/1220), shortly before the Mongol invasion led by Genghis Khan. During this period there lived at the Khorezmshah's court the unparalleled rebab virtuoso Ustad Mahmud. Following the collapse of Muhammad Khorezmshah's empire, he migrated to Asia Minor, where he found refuge under the patronage of the celebrated Persian poet Jalal al-Din Rumi (d. 1273), himself a native of Central Asia. For a period, Ustad Mahmud performed at Rumi's court and enjoyed the poet's profound esteem. The rebab possessed five strings, four made of silk and one of silver" (Semenov, 1946).

Thus, Fitrat's description of the instrument corresponds almost completely to the construction of the Afghan rubab represented by the unique museum specimen crafted by an unknown Bukhara master, preserved under inventory number 1672 in the Museum of Musical Instruments of the National Musical Instruments Scientific and Experimental Laboratory (*Milliy Cholg'u*) of the State Conservatory of Uzbekistan.

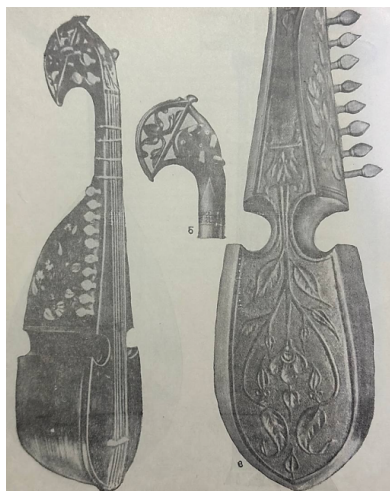


Photo 4. Structural Features of the Afghan Rubab (Avedova, 1966: 71)

In his monograph *Musical Instruments of Uzbekistan*, Viktor Belyaev likewise emphasizes the distinctive construction of the Indian rabab: "The principal distinguishing feature of the Indian rabab, in comparison with all other string instruments widespread in Uzbekistan, lies in its shape. Viewed from above, the instrument resembles a sharply pointed wedge with a rounded lower section. Approximately one-third of the distance from the lower end are two deep lateral recesses. The body is exceptionally deep, its depth exceeding its width by almost one and a half times" (Belyaev, 1933).

Based on Belyaev's detailed description, it may reasonably be concluded that the construction of the Indian rabab bears a remarkable resemblance to that of the Afghan rubab. Such similarity appears entirely natural, since the history of the Afghan rubab is characterized by a highly complex evolution, continuously enriched through the emergence of new historical evidence, scholarly interpretations, and research hypotheses.

Particularly significant in this regard is Nina Avedova's monograph *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*, in which she provides the following description: "The Afghan rubab, also known as the Bukhara or Tajik rubab, is an instrument widely distributed throughout Uzbekistan, Afghanistan, and Tajikistan. Among Uzbek fretted plectrum instruments, it is distinguished by its characteristic form, closely associated with Afghan and Indian musical instruments. The instrument consists of a large elongated wooden resonating body whose depth exceeds its width by almost one and a half times, and a short neck slightly bent backward with a thick rounded shaft. The broader lower section of the body is rounded, while somewhat above this section, without reaching the middle of the body, there are two deep lateral recesses resembling the horn-shaped curves of the Kashgar rubab. The membrane is made of leather. The instrument possesses five principal gut strings together with ten sympathetic metal strings, the tuning pegs of which are inserted along the body" (Avedova, 1966).

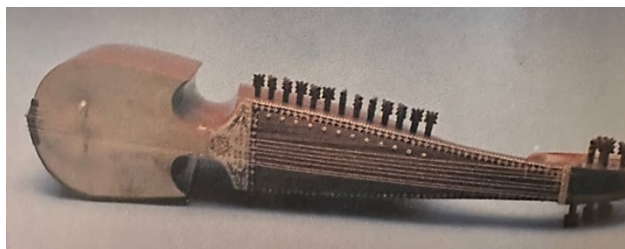


Photo 5. Kashmiri rabab (Catalog of the exhibition of Indian musical instruments, 2003: 12)

Avedova's profound analysis of the structural characteristics of the Afghan rubab and her effort to identify its similarities with the Bukhara, Tajik, Indian, and Kashgar varieties provide substantial grounds for concluding that the Afghan rubab is, in essence, the b u k h a r a rubab. This conclusion becomes increasingly convincing in light of the continuing historical discoveries and new scholarly concepts concerning the origin and development of this instrument, research that continues to evolve within contemporary musicology.

It should be emphasized that contemporary historical musicology continues to reveal new evidence concerning the origin and evolution of musical instruments, thereby broadening and enriching our understanding of their historical development. Of particular scholarly interest in this respect is the work of the performer and researcher S. Kasliwal, who describes the Kashmiri rabab as an instrument virtually identical to the Afghan rubab in its outward appearance, structural design, playing position, and method of sound production. The earliest known written reference to the rabab appears in the treatise *Sangit Parijaat*, composed around 1650. Nevertheless, the name of the instrument occurs considerably earlier in literary sources. For example, the poetry of Jayasi and Kabir contains numerous references to the rabab (Kasliwal, 2001).

It is noteworthy that in 2003, an exhibition of Indian musical instruments from the Museum of the Sangeet Natak Akademi was organized in the Museum of Musical Instruments of the State Conservatory of Uzbekistan. Among the exhibits was the Kashmiri rabab, which has preserved both its aesthetic significance and its relevance in musical performance practice in the twenty-first century.

Equally deserving of attention is the scholarly concept proposed by the distinguished musicologist Professor Fayzulla Karomatov in his monograph *Uzbek Instrumental Music*, in which he demonstrates the close relationship between the Afghan, Tajik, and Bukhara rubabs: "Among the group of plectrum instruments, the Afghan (or Tajik, Bukhara) rubab occupies a special place because of both its distinctive external form and its remarkably rich timbral qualities. It became especially widespread in Bukhara and Samarkand. At present, it may also be encountered in several other cities of Uzbekistan, including Tashkent, primarily among musicians who migrated there from Bukhara" (Karomatov, 1972).

Karomatov further characterizes the construction of the Afghan rubab as follows: "The Afghan, or Bukhara, rubab currently widespread in Uzbekistan consists of a large, deep, wedge-shaped body with lateral recesses and a short neck terminating in a rounded pegbox" (Karomatov, 1972).



Photo 6. Side View of the Afghan Rubab
(Karomatov,1972: 142)



Photo 7. Rear View of the Afghan Rubab
(Karomatov,1972: 141)

These observations once again demonstrate that the instrument traditionally referred to as the Afghan rubab possesses the principal structural characteristics of what many scholars identify as the Bukhara rubab. In her fundamental monograph *Musical Instruments of Central Asia*, Tamara Vyzgo introduced the concept of the Central Asian rubab, formulating it on the basis of an extensive study of medieval Central Asian miniature paintings. She writes:



Photo 8. Central Asian rubab (Vyzgo, 1980:)

“A typical example of the Central Asian rubab is found in a mid-sixteenth-century miniature by the artist Muhammad Murad Samarqandi from a manuscript of the *Shahnameh* (Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the UzSSR, No. 1811, fol. 65a), depicting Kay Kāvus surrounded by his attendant. The rubab performer portrayed in the miniature is entirely consistent with the overall artistic conception of the composition. It may be assumed that the instrument held by the musician likewise represents a typical example of the folk musical instruments of medieval Samarkand. As in the case of the modern Bukhara rubab, the body of the instrument is divided into two unequal sections, one covered with parchment and the other with a wooden soundboard. It also possesses a comparatively short neck terminating in a backward-curving pegbox. Furthermore, the medieval musician holds the instrument in exactly the same manner as contemporary rubab performers—horizontally across the knees, striking the strings with a plectrum” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo further observes that: “In the Pamir region there also existed a more highly developed variety of the rubab, presently known as the ‘Afghan’ rubab. This instrument possesses a very deep body divided by a transverse recess into two unequal sections. The upper, broader section is covered with leather, while the lower, narrower and longer section is fitted with a wooden soundboard. The instrument has six playing strings and nine sympathetic strings with laterally

positioned tuning pegs. Its richly ornamented body bears witness to the remarkable craftsmanship of wood carving. The instrument was acquired by Zarubin in Shughnan, on the Panj River. It differs so substantially from the other rubabs described—both in construction and craftsmanship—that one may reasonably assume its foreign origin with respect to the Pamir region. Most likely, it reached Shughnan from Bukhara, where it was, at that time as well as today, exceptionally popular” (Vyzgo, 1980). Vyzgo's detailed description provides convincing evidence that the structural characteristics of the so-called Afghan rubab correspond closely to those of the Bukhara rubab and confirm the identity of their performance practice.

Additional evidence concerning the regional varieties of the rubab is presented in the monograph *The Musical Art of the Pamirs* by F. Karomatov and N. Nurdzhanov: “In the past, another variety of the rubob, known as the Kabul rubob (*rubobi qobuli*), was widespread in several large settlements” (Karomatov, 1972). In describing this instrument, the authors include an important note: “It is possible that the term refers to the ‘Afghan’ (Bukhara, Tajik) rubob” (Karomatov, 1972). This observation provides further support for the hypothesis advanced in the present study concerning the existence of numerous interconnected varieties of the Central Asian rubab.

Particularly significant are the views expressed by Tukhtamurod Zufarov, Candidate of Philological Sciences and eldest son of the distinguished Uzbek master instrument maker Usta Usman Zufarov. In his book *The Instrument and the History of Its Manufacture*, dedicated to the life and creative activity of his father, he writes: “Since ancient times, the population of Balkh consisted not of Afghans but primarily of Turkic peoples, including Uzbeks. From antiquity they were engaged in the manufacture of national musical instruments” (Zufarov, 2014).



Photo 9. Usta U. Zufarov Crafting an Afghan Rubab (Zufarov T, 2014: 97)

Zufarov further emphasizes: “Musical instruments are not named after a particular nation or ethnic group, but rather according to their distinctive characteristics. Consequently, when we use the term ‘Afghan rubab’, we should not assume that the instrument belongs exclusively to the Afghan people. Owing to its exceptionally expressive timbre, capable of conveying the most subtle movements of the human soul, such a designation cannot be regarded as historically precise” (Zufarov, 2014).

This interpretation once again supports the conclusion that the designation Afghan rubab should be understood primarily as a historical and organological term rather than as an ethnically determined one.

Since ancient times, the Afghan rubab has remained one of the most beloved musical instruments among the peoples of Central Asia and numerous countries of the East. It is significant that many celebrated virtuoso performers were known by the honorary epithet Rubobi, reflecting their outstanding mastery of this instrument. During the era of the Great Silk Road, merchants frequently presented the instruments they themselves performed on as commemorative gifts to lovers of music. In this way, they introduced the musical instruments of the peoples of the East to distant regions and made an important contribution to the dissemination and development of national musical cultures.



Photo 10. Modernized Afghan Rubab
(Tashmatova, 2006: 54)



Photo 11. Modified Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 32)

Uzbek master instrument makers creatively assimilated the achievements of world organology, carefully studying the constructional principles of musical instruments developed throughout the countries of the East and reinterpreting them in accordance with the performance requirements of their own historical period. Their selection of construction materials was determined by considerations of quality and acoustic efficiency, including various species of wood, leather, strings, tuning pegs, and plectra, all of which underwent continuous refinement as technologies of instrument modernization evolved.

These essential aspects of folk instrument construction have been examined not only by Uzbek scholars but also by researchers from other countries of the Turkic world. Particularly noteworthy in this regard is the organological study *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan* by Saadat Abdullayeva (Abdullayeva, 2000), in which the author provides a detailed analysis of the materials used in the manufacture of musical instruments and demonstrates their decisive influence on tonal quality. Abdullayeva's comprehensive investigation substantially broadens the methodological foundations of contemporary ethnomusicology while simultaneously contributing to the enrichment of the timbral palette, expressive potential, and technical capabilities of instrumental performance.

It should also be noted that similar processes unfolded in Azerbaijan during the 1930s, when comprehensive work aimed at the improvement and modernization of traditional folk instruments was carried out (Kerimov, 1959). These developments significantly strengthened intercultural contacts between Uzbekistan and Azerbaijan and intensified artistic interaction in the sphere of instrumental performance. The close affinity between the musical instruments of the Uzbek and Azerbaijani peoples made it possible to incorporate Azerbaijani folk melodies, arrangements, transcriptions, and original compositions by Azerbaijani composers into concert repertoire as well as educational curricula.

Owing to the artistry of performers and the dedication of numerous enthusiasts, the Afghan rubab continued to evolve, acquiring new timbral qualities and undergoing gradual structural modifications intended to improve performance convenience. Throughout its historical development, the instrument passed through several successive stages of refinement. During the 1940s, the Afghan rubab was substantially modernized by the Honoured Artist of Uzbekistan, Professor Ashot Petrosyants, together with the instrument designer Savely Didenko. In his fundamental work *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*, Petrosyants characterizes the reconstructed instrument as follows: "The reconstructed Afghan rubab, like the Kashgar rubab in terms of its sound range, occupies the middle register" (Petrosyants, 1990).

This description refers specifically to the modernized instrument, whose construction differs in several respects from the traditional model. In adapting the instrument to the requirements of contemporary performance practice, the neck was lengthened and fitted with fixed frets. Consequently, the second wooden resonating chamber located beyond the lateral recess was shortened. The front section of the body became wider, while the instrument's pitch organization was transformed into a fully chromatic system based on twelve-tone equal temperament. Unlike the traditional Afghan rubab, the reconstructed version no longer contains sympathetic strings (Tashmatova, 2006).

The original wooden tuning pegs were replaced with mechanical tuning machines. Gut strings were substituted with nylon strings, with the exception of the third single string, which retained its original construction.

Sound is produced by means of an ebonite plectrum. The instrument is distinguished by its soft, velvety timbre and permits the use of a broad spectrum of performance techniques, including single and double strokes, triplets, *staccato*, *pizzicato*, *arpeggio*, *tremolo*, and *glissando*. Unlike the traditional Afghan rubab, the modernized instrument is suitable not only for the performance of Uzbek classical music but also for compositions by contemporary Uzbek composers as well as works from the Western classical repertoire (Tashmatova, 2014).

Despite these important improvements, certain ergonomic difficulties remained unresolved. Owing to the distinctive shape of the instrument's body, performers experienced considerable difficulty in reaching the highest positions of the fingerboard. In order to play in the upper register, the thumb of the left hand—which serves as the principal point of support—had to remain above the neck. In practice, however, performers were often compelled to lower the thumb, thereby violating the correct playing position and resulting in imprecise intonation and reduced sound quality.



Photo 12. Five-String Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 29)



Photo 13. Modified Seven-String Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 29)

The historical, structural, and performance-related characteristics discussed above reveal both the shared features and the regional differences among the rubab varieties. To present these relationships more clearly, the principal characteristics of the instruments examined in the study are summarized comparatively in Table 1.

Table 1. Comparative characteristics of central Asian rubab varieties

Rubab variety	Geographic association	Body structure	Soundboard	Strings	Playing technique	Distinctive feature
Afghan rubab	Uzbekistan, Afghanistan, Tajikistan	Deep, wedge-shaped body with lateral recesses and short neck	Leather upper section and wooden lower section	Five principal strings and sympathetic strings in the traditional form	Played horizontally with a plectrum	Rich, soft timbre; closely associated with the Bukhara and Tajik rubabs
Bukhara rubab	Bukhara and Samarkand	Large, deep body divided into two unequal sections	Leather and wooden soundboards	Varies by historical model	Played horizontally with a plectrum	Frequently identified in the literature as structurally identical or closely related to the Afghan rubab
Tajik rubab	Tajikistan and Central Asia	Similar to the Afghan/Bukhara type	Leather-covered resonating section	Principal and sympathetic strings	Plectrum technique	Often treated as a regional designation of the Afghan/Bukhara rubab family
Pamiri rubab	Pamir region	Deep body divided into unequal sections	Leather upper section and wooden lower section	Six playing strings and nine sympathetic strings in the cited example	Played horizontally	The examined specimen was considered possibly imported from Bukhara
Indian rabab	India	Deep wedge-shaped body with lateral recesses	Leather soundboard	Not consistently specified in the cited sources	Plectrum technique	Strong structural resemblance to the Afghan rubab
Kashmiri rabab	Kashmir	Similar external form and structural design to the Afghan rubab	Leather-covered body section	Varies by model	Played horizontally with a plectrum	Closely resembles the Afghan rubab in appearance, playing position, and sound production
Sarangi	Northern India	Carved from a single block of wood	Leather soundboard	Multiple melody and sympathetic strings	Played vertically with a bow	Structurally similar in some respects, but differs fundamentally in playing technique
Modernized Afghan rubab	Uzbekistan	Lengthened neck, shortened second resonating chamber, widened body	Modified construction	Chromatic system; sympathetic strings removed	Plectrum technique	Adapted to twelve-tone equal temperament and contemporary repertoire
Modified seven-string Afghan rubab	Uzbekistan	Ergonomically redesigned body and neck	Modernized resonating structure	Seven strings	Plectrum technique	Expanded range, easier access to upper positions, and improved technical freedom

Note. The comparison is based on the descriptions and visual materials presented by Fitrat, Belyaev, Avedova, Karomatov, Vyzgo, Kasliwal, Alender, Petrosyants, and Tashmatova. The classifications should be interpreted as organological and historical associations rather than rigid ethnic categories.

Conclusion

Consequently, musicians were unable to realize the full technical and artistic potential of the instrument. In order to produce a pure, resonant tone, performers frequently had to lean their bodies unnaturally toward the left side, creating physical discomfort and limiting technical freedom. The necessity of overcoming these shortcomings naturally led to the scientifically grounded development of a modified Afghan rubab, designed to satisfy the demands of modern professional performance.

The principal objective of this innovation was to create and introduce into widespread professional practice a scientifically designed modified Afghan rubab intended for students and concert performers alike (Tashmatova, 2023). The new instrument was conceived to provide maximum ergonomic comfort, superior sound production, an expanded tonal range, and significantly enhanced technical and artistic capabilities. To achieve these aims, the traditional five-string Afghan rubab was transformed into a seven-string instrument, fully corresponding to the requirements of contemporary musical performance and allowing performers to execute passages in the upper register freely while maintaining consistently high sound quality.

In the educational and methodological manual *Uzbek Folk Musical Instruments*, Anvar Lutfullaev and Tamara Solomonova identify the Afghan rubab and the Kashgar rubab as the principal varieties of the rubab employed within Uzbekistan's system of professional music education. Characterizing the Afghan rubab, the authors note: "The Afghan, or Bukhara, rubab currently used in Uzbekistan consists of a large, deep, wedge-shaped body with lateral recesses and a short neck terminating in a rounded pegbox" (Lutfullaev & Solomonova). This description, presented in contemporary Uzbek educational literature, once again confirms the close relationship between the Afghan and Bukhara rubabs and reflects the established scholarly tradition concerning the structural characteristics of this instrument.

Thus, an examination of the historical development of the Central Asian varieties of the rubab, using the Afghan rubab as a representative example, reveals the inexhaustible artistic potential and continually expanding expressive possibilities of instrumental performance. The extension of the instrument's range ensures greater freedom in navigating the sound space, facilitates comfortable performance, and provides more accurate and refined intonation. Consequently, modified Uzbek folk musical instruments have acquired a position of increasing importance across virtually every sphere of contemporary musical performance. Their technical capabilities make it possible to perform not only traditional folk and classical repertoire but also large-scale works by Uzbek composers and masterpieces of world musical culture. There is every reason to affirm that the creative process of modifying Uzbek folk musical instruments continues successfully and possesses considerable future potential. The modified Uzbek national instruments, performed with remarkable artistry by contemporary musicians, represent one of the most promising directions in the further development of Uzbekistan's national musical art in the twenty-first century (Tashmatova, 2026).

It should be emphasized that the process of modifying Uzbek folk musical instruments is, in essence, continuous and inexhaustible. Ongoing improvements create new opportunities for young performers to participate successfully in prestigious international competitions, achieve prize-winning results, and represent Uzbekistan's national musical culture on the world's leading concert stages. At the same time, Uzbek folk musical instruments remain a fundamental artistic and cultural heritage, serving as an invaluable source for future musicological, organological, and ethnomusicological research. Their historical evolution, constructional diversity, and expanding performance potential continue to provide fertile ground for new scholarly investigations.

Among these instruments, the modified Afghan rubab occupies a particularly significant position. Combining historical authenticity with modern technical and acoustic capabilities, it has become one of the priority instruments contributing to the further development of the national musical culture of Uzbekistan in the twenty-first century.

References

Abdullayeva S. (2000). *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan (A Musicological and Organological Study)*. Baku.

- Alender I. (1979). *Musical Instruments of India*. Moscow.
- Avedova N. (1966). *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*. Tashkent.
- Belyaev V. (1933). *Musical Instruments of Uzbekistan*. Moscow.
- Ergashev G. (2004). *Afg'on rubobi darsligi*. Tashkent.
- Fitrat A. (1993). *Uzbek Classical Music and Its History*. Tashkent.
- Karomatov F. (1972). *Uzbek Instrumental Music*. Tashkent.
- Karomatov F., Nurdzhanov N. (1978). *The Musical Art of the Pamirs*. Book One. Moscow.
- Kasliwal S. (2001). *Classical Musical Instruments*. New Delhi.
- Kerimov K. (1959). *The Orchestra of Azerbaijani Folk Instruments*. Baku.
- Lutfullaev A., Solomonova T. (2005). *Uzbek Folk Musical Instruments. Part I*. Tashkent.
- Petrosyants A. (1990). *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Semenov A. (1946). *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2006). *Catalogue of the Museum of Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2014). *Anthology of Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2023). *The Creation of Modified Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova, A.R. (2026). Comparative analysis of Uzbek and Chinese national musical instruments. *Journal of Turkish Organology*, 3(1), 29-38.
- Vadya-Darsan (2003). *Catalog of the exhibition of Indian musical instruments*. New Delhi, India.
- Vyzgo T. (1980). *Musical Instruments of Central Asia*. Moscow.
- Zufarov T. (2014). *The Instrument and the History of Its Manufa*