

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

Nərmin İbrahimova

TARZƏN QURBAN PRİMOVUN
YARADICILIQ İRSİ

DƏRS VƏSAİTİ

BAKİ–2017

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

Nərmin İbrahimova

TARZƏN QURBAN PRİMOVUN
YARADICILIQ İRSİ

D Ə R S V Ə S A İ T İ

Şifrə: 150303

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının Elmi Şurasının
(15 aprel 2016-cı il tarixli iclasının
8 nömrəli protokolu) qərarı ilə
çapa təqdim olunub

BAKİ–2017



Qurban Primov 1880 - 1965

Elmi redaktor:

Tariyel Məmmədov

*Azərbaycan Respublikasının
Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə elmlər
doktoru, professor*

Rəyçilər:

Gülnaz Abdullazadə

*Azərbaycan Respublikasının
Əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə elmləri doktoru,
professor*

Kamilə Dadaşzadə

*Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə
doktoru,
dosent*

**İbrahimova Nərmin Aydın qızı. Tarzən Qurban Primovun
yaratıcılıq irsi. Dərs vəsaiti. Bakı, 2017.**

*Kitab Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Azərbaycan ənənəvi musiqi və müasir texnologiyalar”
kafedrası və “Səda” nəşriyyatı tərəfindən çapa verilmişdir.*

M Ü N D Ə R İ C A T

GİRİŞ	6
-------------	---

I Bölüm. AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ **(XIX əsrin II yarısı – XX əsr)**

1.1. Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsi	23
1.2. Qurban Primovun həyat və yaradıcılığı	57

II Bölüm. QURBAN PRİMOVUN **İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ**

2.1. Konsertmeyster sənəti, ansambl və solo ifa	86
2.2. Qurban Primovun yaradıcılıq irsi	109
XIX-XX əsrlərdə Azərbaycanın görkəmli xanəndələri	134

III Bölüm. QURBAN PRİMOVUN XX ƏSRDƏ **AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN** **İNKİŞAFINDA ROLU.**

3.1. Azərbaycan operasının təşəkkülü dövründə Qurban Primovun fəaliyyəti	144
3.2. Qurban Primovun etnomusiqişünaslıq sahəsində fəaliyyəti	173

NƏTİCƏ	187
İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT	197
ƏLAVƏLƏR	215

*Qurban Primovun nəvəsi,
Atam Aydın Mirzə oğlu İbrahimova ithaf edirəm...*

GİRİŞ

Azərbaycanın musiqi xəzinəsində muğam sənətinin özünəməxsus şərəfli yeri vardır. Şifahi ənənəli professional musiqi növü olan muğamlar peşəkar musiqiçilər – xanəndələr və xalq çalğı alətləri ifaçıları tərəfindən ifa olunaraq yaradılır. Buna görə muğam sənətinin tədqiqi baxımından, ilk növbədə, muğam ustadlarının yaradıcılığının öyrənilməsi zəruridir.

Müasir dövrdə – muğam sənətinə artan marağın nəticəsi olaraq muğam ifaçılarının yaradıcılığı ilə bağlı mövzuların işlənilməsi aktuallıq kəsb etmişdir. Musiqişünaslıqda muğam sənətinin nəzəri əsaslarının araşdırılması daim önə çəkilsə də, muğam ifaçılarının yaradıcılığı bir qədər arxa planda qalır. Halbuki, muğam bir yaradıcılıq prosesi olaraq ifaçılıq problemlərini – ifaçılıq üslubunun və yaradıcı təfəkkürün qovuşmasından meydana gələn müxtəlif cəhətləri özündə cəmləşdirir.

Muğam sənəti tarixən şifahi şəkildə, ustad – şagird münasibəti zəminində nəsildən-nəslə ötürülmüş və təkmilləşərək, cilalanaraq bizə gəlib çatmışdır. Hər yeni gələn musiqiçilər nəslə muğam ustadlarının zəngin ənənələrini qoruyaraq, onlardan bəhrələnərək, öz yaradıcılıqlarını inkişaf etdirirlər və bu proses müasir dövrdə də davam etməkdədir. Buna görə də ustadların ənənələrinin öyrənilməsi musiqi elmi, tədrisi üçün zəruri və aktualdır.

Azərbaycanın şifahi ənənəli professional musiqisi kimi muğamın yaradıcıları və ifaçıları yüksək səviyyəli professional xalq sənətkarları – xanəndə və sazandalardır. Məhz belə ustad sənətkarların yaradıcılığına müraciət olunması mövzunun aktuallığını önə çəkir.

Bizim müraciət etdiyimiz mövzunun da dərs prosesində aktuallığını şərtləndirən əsas amillərdən biri ondan ibarətdir ki, muğam ifaçılığının və muğam yaradıcılığının vəhdətdə tədqiq olunması nəzərdə tutulur. Digər tərəfdən, musiqi sənətində öz yaradıcılığı ilə yeni yollar, yeni mərhələ açmış ustad sənətkarların həyat və fəaliyyətinin öyrənilməsi həmişə aktual olub, onların tarixi rolunun qiymətləndirilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan Qurban Primovun yaradıcılığının tədqiqi və tədris prosesində istifadəsi, onun Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunun öyrənilməsi müasir musiqişünaslıqda aktual məsələlərdəndir.

Böyük tarzən və muğam ustadı Qurban Primovdan danışarkən, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətləri göz önünə gəlir. Onun çoxcəhətli yaradıcılığına nəzər saldıqda isə, həqiqətən də heyrlənməmək mümkün deyil.

Muğam sənətinin zirvələrini fəth etmiş Qurban Primov tar ifaçılığında yeni səhifə açmışdır. Fikrət Əmirovun yazdığı kimi, «Qurban Primovun sənət varlığı, ölməzliyi tardadır. Tar və Qurban Primov ayrılmaz bir vəhdətdir.» (20; s.175)

Lakin əsas məsələ də bundadır ki, Qurban Primov bir tarzən kimi fəaliyyət sahəsini çox genişləndirmiş, həm ansambl ifaçısı, həm solist, həm konsertmeyster, həm də müəllim kimi

tanınmış, həm muğam sənətinin, həm bəstəkar yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Əlbəttə ki, Qurban Primovun yaradıcılığının tədris prosesində öyrənilməsi musiqişünaslıqda vacib məsələlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

İlk növbədə, Q.Primovun ifaçılıq sahəsindəki nailiyyətlərini qeyd etməliyik. Belə ki, XX əsrə qədər muğam ifaçılığında tarzən müşayiətçi olaraq çıxış edirdisə, XX əsrdən tarzənlərin solist kimi rolu artmağa başladı. Bu baxımdan solo muğam ifaçılığının ən qabaqcıl simalarından biri Qurban Primov idi. XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon vallarının araşdırılması bunu sübut edir. Belə ki, Azərbaycan Dövlət Səsyazıları arxivində saxlanılan 1906–1916-cı illərdə «Ekstrafon», «Sport–Rekord», «Pate» və digər səhmdar cəmiyyətlərinin buraxdığı qrammofon vallarının əksəriyyətində Q.Primovun adına həm müşayiətçi, həm də solist kimi rast gəlirik.

Məlumdur ki, XX əsrin əvvəllərində görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun təşəbbüsü ilə yaranmış muğam üçlüyünə Qurban Primov (tarzən) və Səşə Oqanezaşvili (kamançaçı) daxil idi. Bu üçlük iyirmi ildən çox bir müddətdə gözəl ifaçılıq məharəti ilə Rusiyanın, Zaqafqaziyanın, Orta Asiyanın və Yaxın Şərqi müxtəlif şəhərlərində Azərbaycan musiqisini ləyaqətlə təmsil etmiş, onu şöhrətləndirmişdir.

Q.Primovun ustadı XIX əsrdə Azərbaycan tarının yaradıcısı, böyük novator sənətkar Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (Sadıqcan) olmuşdur. Müəllimindən muğamın sirlərini öyrənmiş Q.Primov onun ənənələrini davam və inkişaf etdirmişdir. Azərbaycan musiqisinin ən qüdrətli qaynaqlarından olan Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin ənənələrini dərinlən

mənimsəyən Qurban Primov sənətdə öz yolunu açmışdır. O, öz yaradıcılığında özündən əvvəlki sənətkarların nailiyyətlərinə əsaslanaraq, onları yeni dövrdə yüksək inkişaf müstəvisinə çıxarmış, özünəməxsus xüsusiyyətlərlə zənginləşdirmişdir. Buna görə də Qurban Primovun yaradıcılığı, ifaçılıq sənəti öz orijinallığı ilə seçilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Q.Primov klassik ənənələrə əsaslanaraq, muğam sənətini özünəməxsus bir yolla zənginləşdirmişdir. Onun ifa edərək yaratdığı “Mahur–Hindi”, “Çahargah”, “Xaric Segah”, “Şur”, “Zabul segah”, “Çoban bayatı”sı nadir sənət nümunələri kimi musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur. Şübhəsiz, bütün bu muğamların tədqiqi, Q.Primovun ifaçılıq təfsirinin araşdırılması musiqişünaslar qarşısında duran mühüm məsələlərdəndir. Bu məsələnin ən optimal yolu isə Qurban Primovun ifasından adı çəkilən muğamların nota yazılması və təhlili ilə bağlıdır.

Qurban Primovun Azərbaycan opera sənətinin təşəkkülündə xüsusi rolu olmuşdur. Musiqi tarixindən məlumdur ki, Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı ilk Azərbaycan operası “Leyli və Məcnun”da (1908) Qurban Primov solist–tarzən kimi çıxış etmişdir. Həmin tarixdən onun ifaçılıq sənəti Azərbaycan operası ilə sıx bağlı olmuşdur. O, uzun illər boyu muğam operalarının tamaşaya hazırlanmasında bilavasitə iştirak etmişdir və şübhəsiz, bu operaların uğurlu səhnə həyatında onun da böyük əməyi olmuşdur. Q.Primov Azərbaycan Opera teatrında, yarandığı ilk gündən başlayaraq, demək olar ki, qırx il çalışmışdır.

Azərbaycan bəstəkarları Qurban Primovun yaradıcılığından qiymətli mənbə kimi faydalanmışlar. Onun

ifasından muğamların nota yazılması, onlardan bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi bunu sübut edir. Eyni zamanda, Qurban Primovun ifasından muğamların və şifahi ənənəli digər musiqi nümunələrinin nota yazılması və onların musiqişünaslıq tədqiqatlarına cəlb olunması Qurban Primovun etnomusiqişünaslıqdakı rolunun üzə çıxarılmasına əsas verir.

Azərbaycanda muğam sənətinin inkişafında Qurban Primovun bir pedaqoq kimi də böyük rolu olmuşdur. O, böyük bir tarzənlər və xanəndələr nəslı yetirmişdir. Onun Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, orta musiqi məktəblərində, Opera Teatrında gənc tarzən kadrların hazırlanması və muğam operalarında çıxış edən xanəndələrin yetişməsində əməyi az olmamışdır. Azərbaycan tar ifaçılığı məktəbinin görkəmli nümayəndələri Bəhram Mənsurov, Hacı Məmmədov, Məmmədəğa Muradov və başqaları – milli musiqi sənətimizdə iz qoymuş neçə–neçə tarzənlər onun yetirmələridir.

Beləliklə, XX əsrdə tar ifaçılığının, muğam sənətinin böyük bir dövrü Qurban Primovun adı ilə bağlı olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, onun sənətdəki “fəaliyyətini bir tarix” (Bülbül), “xalq musiqimizin canlı ensiklopediyası” (F.Əmirov) adlandırırdılar. Və bu sözlərdə böyük həqiqət vardır.

Bütün bunların nəticəsində Qurban Primovun yaradıcılığının dərs prosesində öyrənilməsi aktual və zəruri bir məsələ kimi diqqəti cəlb edir.

UNESCO tərəfindən bəşəriyyətin ən möhtəşəm sənət abidələri siyahısına daxil edilmiş Azərbaycan muğam sənətinin öyrənilməsi musiqişünaslığın aktual mövzularından olub, həm Azərbaycan, həm də xarici ölkə musiqişünaslarının diqqət mərkəzində durur. Muğamın tədqiqi müxtəlif aspektlərdən –

tarixi, nəzəri, ifaçılıq, estetik, etnomusiqişünaslıq baxımından həyata keçirilir. Bu sahədə yüzlərlə sanballı tədqiqat işləri yazılır.

Əlbəttə, burada bütün müəlliflərin adını çəkmək və yaxud da onların tədqiqatlarını şərh etmək, münasibət bildirmək mümkün deyil. Lakin onların öləri olaraq nəzərdən keçirilməsi belə bir cəhəti ön plana çəkir ki, bu da muğam sənətində ifaçı amili ilə əlaqədardır.

Müraciət etdiyimiz mövzu ilə bağlı müasir Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən yaradılmış bir sıra elmi əsərlər – məqalə və broşuralar vardır. İlk növbədə, qeyd etmək lazımdır ki, musiqişünaslığımızda Qurban Primovun həyat və yaradıcılığına müraciət edən və onun haqqında kitabça və məqalə yazan ilk müəllif Əfrasiyab Bədəlbəyli olmuşdur. Daha sonrakı illərdə Elmira Abasovanın, Firudin Şuşinskinin, Fikrət Əmirovun, Vəli Məmmədovun və başqa müəlliflərin Qurban Primov haqqında elmi və publisistik məqalələri işıq üzü görmüşdür.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qurban Primov” (8) kitabçası görkəmli tarzən haqqında yazılmış ilk tədqiqat əsəridir. Kitabçada Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yolu işıqlandırılaraq, onun sənətkarlığının gücü, Azərbaycanın musiqi həyatındakı rolu barədə qiymətli fikirlər öz əksini tapmışdır.

Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı–monoqrafik Musiqi lüğəti”ndə (7) də Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yoluna ayrıca oçerk həsr olunmuşdur. Bu oçerk musiqi elmində Qurban Primovun yaradıcılığının tədqiqi, onun muğam ifaçılığındakı xidmətlərinin üzə çıxarılması və Azərbaycan musiqi

mədəniyyətindəki rolunun və şifahi ənənəli professional musiqinin inkişafında ifaçılıq və yaradıcılıq fəaliyyətinin əhəmiyyətinin öyrənilməsi baxımından dəyərli mənbədir.

Eyni zamanda, onu da qeyd etməliyik ki, Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı–monoqrafik Musiqi lüğəti"ndə verilmiş digər sənətkarlar – Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (Sadıqcan), Cabbar Qaryağdıoğlu, İslam Abdullayev və başqaları haqqındakı oçerklərdə də bizim Qurban Primovun yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqatımız üçün maraqlı və vacib olan faktlar və elmi mülahizələr öz əksini tapmışdır.

Elmira Abasovanın “Qurban Primov” (63) kitabçası keçmiş Sovet İttifaqında yaşayan xalqlar arasında Azərbaycan musiqisinin, muğam sənətinin, görkəmli sənətkarlarımızın yaradıcılığının təbliği baxımından mühüm əhəmiyyətə malikdir. Kitabçada Qurban Primovun həyat yolu, yaradıcılığı, onun muğam ifaçılıq sənətindəki xidmətləri və bəstəkarlarla sənət dostluğu haqqında məlumat öz əksini tapmışdır. Maraqlı faktlarla zəngin olan bu kitabçada, həmçinin, Qurban Primovun ifasından bəstəkar Sevda İbrahimova tərəfindən nota yazılmış bir neçə instrumental musiqi nümunəsi də verilmişdir. Bu da musiqişünaslıqda xüsusilə əhəmiyyətlidir və o cümlədən bizim tədqiqatımız üçün metodoloji baza ola bilər.

Qurban Primova həsr olunmuş bir tədqiqatı xüsusi qeyd etməliyik ki, bu da musiqişünas Fikrət Əbdülqasimovun rus dilində yazılmış “Курбан Пиримов и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана” (“Qurban Primov və onun Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında rolu”) mövzusunda sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsini almaq

üçün təqdim edilmiş dissertasiyasıdır. Bu dissertasiya işi 1983-cü ildə Kiyev şəhərində müdafiə edilmişdir (67).

F.Əbdülqasımovun dissertasiyanın avtoreferatından məlum olduğu kimi, müəllifin əsas məqsədi Qurban Primovun Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində yeri və rolunun öyrənilməsi problemilə bilavasitə bağlı olan nəzəri və təcrübi məsələlərin tədqiqindən ibarətdir. F.Əbdülqasımov Azərbaycan tar ifaçılığı məktəbinin formalaşmasında Qurban Primovun yaradıcılığının əhəmiyyətini işıqlandırmağı və onun ifaçılıq fəaliyyətinin əsas təmayüllərini və qanunauyğunluqlarını üzə çıxarmağı bir məqsəd olaraq öz qarşısına qoymuşdur. O, Q.Primovun həyat və yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərini araşdırmış, tarzənin ifaçılıq üslubu üçün vacib olan cəhətlər üzərində dayanmışdır. Dissertasiyanın əsas elmi yenilikləri və nəticədə əldə olunmuş elmi müddəalar da bu məsələlərlə bağlıdır. Belə ki, F.Əbdülqasımov Qurban Primovun ifasında bir sıra muğamların səsyazılarını təhlil edərək, Azərbaycan musiqişünaslığı üçün vacib olan xalq musiqisi nümunələrinin və muğamların not yazıları əsasında tədqiqatlar apararaq, əsas diqqətini tarzənin çalğı üsullarının, onun istifadə etdiyi ştrixlərin üzə çıxarılmasına yönəltmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, F.Əbdülqasımovun adı çəkilən dissertasiyası Qurban Primovun yaradıcılığına həsr olunmuş ilk xüsusi elmi tədqiqat kimi diqqətəlayiqdir və bizim üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir. Lakin biz öz tədqiqatımızla bağlı bir cəhəti önə çəkməyi vacib və məqsədəuyğun hesab edirik. Belə ki, bizim təqdim etdiyimiz mövzu ilk baxışdan F.Əbdülqasımovun dissertasiyası ilə oxşar görünsə də, burada irəli sürülən məqsəd və vəzifələr tamamilə müxtəlifdir. Belə ki,

biz öz tədqiqatımızda tarzənin ifaçılıq üslubunun və çalğı texnikasının xüsusiyyətlərini araşdırmaq məqsədini qoymuruq. Eyni zamanda, bir şəxsiyyətin həyat və yaradıcılıq yoluna həsr olunmuş tədqiqatlarda məlum faktların təkrarlanması təbiidir. Bu cür təkrar faktları biz Qurban Primovla bağlı bütün elmi və publisistik nəşrlərdə görürük.

Mövzu ilə bağlı digər nəşrlərdən Firudin Şuşinskinin “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” (53) kitabındakı XIX–XX əsrlərdə yaşayıb–yaratmış bir çox muğam ifaçılarına həsr olunmuş oçerklər Azərbaycanın xalq sənətkarlarının həyat və yaradıcılıq yoluna, onların Azərbaycan şifahi ənənəli musiqisinin inkişafındakı xidmətlərinə dair tarixi məlumatlarla zəngindir. O cümlədən, bu kitab Qurban Primovun yaradıcılıq yolunun öyrənilməsində də bir mənbə rolunu oynaya bilər. Lakin onu da qeyd etməliyik ki, bu kitabdakı məlumatların əksəriyyəti F.Şuşinskinin uzun illər boyu müxtəlif insanlardan topladığı xatirələr əsasında və müəllifin şəxsi mülahizələri baxımından işıqlandırılmışdır. Buna baxmayaraq, kitabda aşkarlanan faktlar musiqimizin tarixinin, eləcə də xalq sənətkarlarının həyat yolunun mərhələlərlə öyrənilməsində əhəmiyyətliyədir. F.Şuşinskinin xalq musiqiçilərinə həsr olunmuş oçerkləri publisistik səciyyə daşıyır. Bu mənada onun yazılarında elmi–nəzəri məsələlərə toxunulmamışdır və onun muğam ifaçıları haqqında məlumatları tarixi baxımdan müəyyən əhəmiyyət kəsb edir.

Vəli Məmmədovun “Muğam, söz, ifaçı” (41) kitabındakı “Könüllər fatehi” oçerki Qurban Primova həsr olunmuşdur. Burada müəllif Q.Primovun həyat və sənət yolunu vərəqləyərək, onun ifaçılıq dəst–xətti, yaradıcılıq irsi haqqında

məlumat verir. Geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuş bu publisistik yazıda Qurban Primovun tərcümeyi – halına dair məlum faktlar işıqlandırılmışdır. Bununla belə həmin faktların müəllif tərəfindən özünəməxsus rəqəsdə şərh olunması, eyni zamanda Q.Primovun müasirləri olmuş sənətkarların onunla bağlı xatirələrinin qələmə alınması diqqətəlayiqdir və bizim tədqiqatımız üçün müəyyən əhəmiyyətə malikdir.

Bununla yanaşı, F.Əmirovun “Musiqi düşüncələri” (20) kitabındakı “Sehrli tar” məqaləsi Qurban Primovun yaradıcılığının, sənətkarlığının dəyərləndirilməsi baxımından böyük maraq kəsb edir. Q.Primovun 100 illik yubileyi münasibətilə yazılmış bu məqalədə onun həyat və yaradıcılıq yolu, ifaçılıq xüsusiyyətləri, muğam ifaçılığında yeri və roluna dair dəyərli mülahizələr yer tutmuşdur.

Həmçinin, Qurban Primovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki rolunun öyrənilməsi baxımından Üzeyir Hacıbəylinin və Bülbülün elmi irsinə müraciət olunmuşdur.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli (23; 24; 25) öz elmi məqalə və məruzələrində xanəndə və sazəndə dəstələrinin fəaliyyəti və ifaçılıq xüsusiyyətləri barədə, o cümlədən milli musiqi alətlərimiz haqqında məlumatlar vermişdir. Muğam ifaçılarının yaradıcılıqları, onların sənətinin spesifik xüsusiyyətləri haqqında Ü.Hacıbəylinin mülahizələri bizim tədqiqatımız üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Muğam ifaçılığı sənətinə dair ətraflı məlumatları böyük müğənnimiz Bülbülün məqalə və məruzələrindən əldə edirik. Onun məqalələrində (11) elmi baxımdan maraq doğuran informasiyalar çoxluq təşkil edir. O, folklor nümunələrinin toplanılması sahəsində xüsusi xidmətlər göstərmiş və həm də

muğamlarımızın və xalq musiqisinin gözəl bilicisi olmuşdur. O, muğam ifaçılarının, xüsusilə də xanəndələrin ustalığını, bacarığını incəliklə şərh etməyə müvəffəq olmuşdur. Bülbül xalq musiqisi üzrə bütün materialların informasiya baxımından qorunub saxlanılmasına daha çox diqqət yetirmişdir.

Elmira Abasova və Qubad Qasimovun “Oçerki muzikalnoqo iskusstva sovetsoqo Azerbaydcanu” (64) və E.Abasovanın “Üzeyir Hacıbəyli” (62) monoqrafiyası XX əsrin birinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsini və inkişaf yollarını öyrənmək baxımından qiymətli elmi mənbədir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ramiz Zöhrabovun “Muğam” (58) monoqrafiyasında musiqi ifaçılığı sənətinə dair qiymətli elmi mülahizələr öz əksini tapmışdır. Bütün bunlar muğam sənətinin ifaçılıq və janr xüsusiyyətlərinin izahı və muğam ifaçılığının tarixi baxımından araşdırılması üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Vaqif Əbdülqasimovun “Azərbaycan tarı” (15) əsəri də müraciət etdiyimiz mövzunun öyrənilməsi baxımından qiymətli mənbədir. Monoqrafiyada Q.Primovun müəllimi olmuş Azərbaycan tarının yaradıcısı Sadıqcanın tar aləti üzərindəki islahatları və ifaçılıq ənənələri, tar alətinin quruluşu, tarın muğam ifaçılığında və bəstəkar yaradıcılığındakı yeri və rolu tədqiq olunmuş, müəllif tərəfindən dəyərli elmi müddəalar irəli sürülmüşdür.

Rafiq İmraninin “Muğam tarixi” (32) əsərində də müəyyən dərəcədə Qurban Primovun yaradıcılığına nəzər yetirilmiş, “Mahur-hindi” muğamının Qurban Primov və Bəhram Mansurov tərəfindən ifaçılıq versiyası müqayisəli

surətdə təhlil olunmuşdur. Bu məqsədlə həmin kitabda adı çəkilən muğamın bəzi şöbə və guşələrinin müəllif tərəfindən not yazıları da verilmişdir ki, bu da bizim tədqiqatımız üçün lazımlı bir əyani vəsaitdir.

Bundan başqa, dövrü mətbuat səhifələrində Qurban Primova həsr olunmuş müxtəlif insanlar - musiqiçilər və sənətsevərlər tərəfindən yazılmış çox sayda publisistik məqalələr və xatirələr də mövcuddur. Bununla yanaşı, muğam ifaçıları haqqında bir çox alimlərin, sənət adamlarının elmi kitab və məqalələri, publisistik yazıları, xatirələri də zəngin informasiya mənbələridir.

Qurban Primovun yaradıcılığına həsr olunmuş mövzunun işlənilməsi ilə bağlı elmi ədəbiyyatın toplanması və təhlili nəticəsində belə qənaətə gəlmək olur ki, elmi nəşrlərlə yanaşı, publisistik yazılar da çoxluq təşkil edir. Eyni zamanda, bütün nəzərdən keçirilən ədəbiyyatda ilk növbədə Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yolunun işıqlandırıldığını görürük. Bununla əlaqədar olaraq, sənətkarın tərcümeyi-halı ilə bağlı faktlar bütün mənbələrdə təkrarlanır. Eləcə də onun yaradıcılığının qiymətləndirilməsi üçün vacib olan bir çox fikir və mülahizələrdə uyğunluq özünü göstərir ki, bu da tədqiqatın müəyyən istiqamətə yönəldilməsində mühüm rol oynamışdır.

Qurban Primovun və eləcə də muğam ifaçılarının yaradıcılıq irsinin tədqiqi baxımından Tariyel Məmmədov tərəfindən həyata keçirilən qədim qrammofon vallarının bərpası (164; 165) xüsusilə diqqətəlayiqdir. T.Məmmədovun 1905-1907-ci illərə aid Qarabağ muğam məktəbinin görkəmli nümayəndələri Cabbar Qaryağdıoğlunun və Keçəçi oğlu Məhəmmədin qrammofon valları əsasında hazırladığı

plastinkalar 1990-cı ildə Moskvada “Melodiya” firması tərəfindən buraxılmışdır. Həmin plastinkalarda xanəndələri müşayiət edən sazəndə dəstəsi Qurban Primov (tar) və Saşa Oqanezaşvilidən (kamança) ibarətdir. Bununla yanaşı, “Musiqi dünyası” jurnalının yaradıcılıq qrupu tərəfindən bərpa olunmuş qədim qrammofon vallarında Qurban Primovun həm müşayiətçi, həm də solist kimi ifaçılığını əks etdirən səs yazıları mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

T.Məmmədovun müəllifi və rəhbəri olduğu “Azərbaycan diskoqrafiyası” (1900-1940) internet saytında (161) XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış görkəmli xanəndələrin və xalq çalğı alətləri ifaçılarının səs yazıları toplanmışdır. Burada qədim qrammofon vallarında həkk olunan böyük həcmdə səsyzıları irsi muğam ifaçılığı ənənələrinin qorunmasında və gələcək nəsillərə ötürülməsində böyük rol oynamaqla yanaşı, muğam sənətinin tədqiqi üçün, muğam ifaçılarının yaradıcılıq irsinin öyrənilməsi üçün qiymətli əyani vəsaitdir və bu baxımdan bizim tədqiqatımız üçün də xüsusi dəyərə malikdir.

Dərs vəsaitində XIX-XX əsrlərdə yaşamış bir sıra sənət adamlarının – C.Qaryağdıoğlunun (39), Q.Primovun (12) xatirələrinə, həmçinin AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun, Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivinin, Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin fondlarındakı bir sıra arxiv sənədlərinə istinad edilmişdir.

Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xüsusi yer tutur və onun tarixi inkişaf mərhələlərinin, ifaçılıq mədəniyyətinin öyrənilməsi daim aktual bir problem kimi musiqişünaslığın diqqət mərkəzindədir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksəlişində Qarabağdan çıxmış musiqiçilərin, xüsusilə də muğam ifaçılığı sənətinin korifeylərinin rolu böyükdür. Qarabağın muğam ifaçılığı məktəbi, Musiqi məclisləri və sənətkarları haqqında respublikada və onun hüdudlarından kənarda yazılmış çox sayda elmi – publisistik kitab və məqalələr dərs vəsaitinə cəlb edilmişdir.

Qurban Primovun həyat və yaradıcılığı tam əhatəli şəkildə ilk dəfə olaraq dərs vəsaitində tədqiq olunmuş, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki xidmətləri, muğam sənətinə gətirdiyi yeniliklər, onun ifaçılıq ənənələri araşdırılaraq üzə çıxarılmış, yaradıcılıq irsi öyrənilmişdir.

Azərbaycan etnomusiqişünaslığında ilk dəfə olaraq, bir muğam ustadının yaradıcılığı timsalında muğam ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi məsələləri irəli sürülmüş, ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəldilməsi, ənənələrin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi istiqamətində bir addım atılmışdır.

Bu baxımdan, ilk dəfə olaraq, təqdim olunmuş dərs vəsaitində Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan Qurban Primovun ifası yazılmış 1906-1916-cı illərə aid qrammofon vallarından onun yaradıcılıq irsi – ifa etdiyi muğamların siyahısı tərtib olunmuşdur. Onun ifasından “Çoban bayatı”sı nota köçürülmüş və bu melodiyanın müxtəlif alətlərdə ifaçılıq versiyaları araşdırılaraq, muğam ifaçılığına daxil olması və təkamül yolu izlənilmişdir. Eyni zamanda, Qurban Primovun muğam ifaçılığına gətirdiyi “Dilruba” muğam şöbəsi müasir ifaçılıq təfsiri ilə müqayisəli şəkildə araşdırılaraq, üzə çıxarılmışdır.

Burada Qarabağ muğam ifaçılığы sənətinin araşdırılması ümumazərbaycan mədəniyyəti tarixi kontekstində aparılmışdır. Bu tədqiqat işində milli musiqi sənətinin inkişafında xüsusi rolu və əhəmiyyəti olan muğam ifaçılığы sənəti geniş, əsaslı şəkildə öyrənilir və qarşıya qoyulmuş aktual məsələlər tarixi–nəzəri aspektdən işıqlandırılır. Eyni zamanda, Qarabağ muğam ifaçılığы sənətinin, bu sənəti yaşadan görkəmli sənətkarların Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı mühüm rolu və əhəmiyyəti müəyyənləşdirilir.

Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq, Qarabağ muğam ifaçılığы sənəti ənənəvi məktəb anlayışı aspektində öyrənilməsi sayəsində Qarabağ muğam ifaçılığы məktəbinin Abşeron və Şirvan muğam ifaçılığы məktəblərinin ifaçılıq ənənələri ilə müqayisəli təhlili üçün zəmin yaranmışdır.

Dərs vəsaitinin əsas məqsədi Azərbaycan muğam ifaçılığы məktəbinin təşəkkülü prosesinin və təkamül mərhələlərinin araşdırılmasından ibarətdir. O cümlədən, ustad sənətkarların muğam ənənələrinin milli mədəniyyətimizin ümumi inkişafı kontekstində əhəmiyyətinin qiymətləndirilməsi və Qurban Primovun ifaçılıq üslubunun əsas fərqləndirici xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması tədqiqatın məqsədidir.

Qarşıya qoyulmuş bu məqsədin həyata keçirilməsi üçün aşağıdakı vəzifələrin həlli nəzərdə tutulur:

- Azərbaycanda muğam ifaçılığы sənətinin təşəkkülü və formalaşmasının öyrənilməsi;
- Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam ifaçılarının ifaçılıq fəaliyyətinin əhəmiyyətinin üzə çıxarılması;

- XX əsrin əvvəllərinə (1906-1916) aid səsyazılarının bərpa olunmuş nümunələrinin tədqiqi və bu yolla Qurban Primovun repertuarının və yaradıcılıq irsinin öyrənilməsi;

- Qurban Primovun muğam ifaçılığı üslubunun əsas xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması; Azərbaycan muğamlarının təkamülündə onun rolunun öyrənilməsi;

- Muğamların, aşiq havalarının, folklor nümunələrinin qorunmasında Qurban Primovun rolunun müəyyənləşdirilməsi; Azərbaycan professional musiqi sənətinin inkişafında Qurban Primovun bəstəkarlarla və etnomusiqişünaslarla əməkdaşlığının nəticələrinin öyrənilməsi və onların tədqiqata cəlb olunması qarşıya qoyulan əsas vəzifələr sırasındadır.

Dərs vəsaitinin metodoloji əsasını tarixi və musiqişünaslıq təhlili metodları təşkil edir. Tədqiqat işində bu metodlardan istifadə olunaraq, qarşıya qoyulan problemin həlli yolları üzə çıxarılmış və araşdırılmışdır.

Mövzunun işlənilməsində Ü.Hacıbəyov, E.Abasova, G.Abdullazadə, S.Abdullayeva, E.Babayev, Ə.Bədəlbəyli, Ə.Eldarova, V.Əbdülqasimov, B.Hüseynli, Ə.İsazadə, M.İsmayılov, R.İmrani, Q.Qasimov, S.Qasimova, T.Məmmədov, R.Məmmədova, S.Seyidova, Z.Səfərova, R.Zöhrabov və başqa musiqişünas alimlərin əsərləri üzərində aparılan araşdırmaların nəticələrindən istifadə olunmuşdur.

Tədqiqatın obyektı Azərbaycan muğam ifaçılığı sənətinin öyrənilməsindən və Qurban Primovun muğam yaradıcılığının milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında oynadığı rolun müəyyənləşdirilməsindən ibarətdir. Bu baxımdan muğam ifaçılığı sənətimizin tarixi təşəkkülünü, formalaşmasını və inkişaf mərhələlərini öyrənmək üçün tarixi –

nəzəri baxışların ortaya çıxarılması məqsədilə tarixi qaynaqların, not materiallarının araşdırılması dərs vəsaitinin obyektini təşkil edir.

Dərs vəsaitinin materialını Qurban Primovun muğam ifaçılığı üslubunu araşdırmaq üçün qiymətli mənbə sayılan qrammofon valları və lent yazıları, elmi ədəbiyyatda öz əksini tapmış muğamların not yazıları və arxiv materialları təşkil edir.

Tədqiqatın təcrübi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, bu mövzunun işlənməsi onunla bağlı geniş problemlərin araşdırılmasına təkan verə bilər. Dərs vəsaitinin nəticələri musiqişünaslığın və musiqi tədrisinin müxtəlif sahələrində tətbiq oluna bilər: musiqişünaslıqda yazılacaq tədqiqat işlərində bir mənbə kimi istifadə oluna bilər; musiqi tarixinin, musiqi etnoqrafiyasının araşdırılmasında tətbiq oluna bilər. Bu tədqiqat işi gələcəkdə digər muğam ifaçılarının yaradıcılığının bu rəkursda öyrənilməsi üçün yollar açır.

Dərs vəsaitinin əsas müddəa və nəticələrindən elmi müəssisələrdə, Bakı Musiqi Akademiyasında, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında, eləcə də digər ali və orta ixtisas musiqi məktəblərində "Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı", "Muğam sənəti", "Mənbəşünaslıq", "Azərbaycan milli ifaçılıq sənətinin tarixi" fənlərinin tədrisində istifadə oluna bilər.

I Bölüm. AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ

(XIX əsrin II yarısı – XX əsr)

1.1. Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsi

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qədim tarixə malikdir. Bütün dünya xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycanda da musiqi mədəniyyətinin inkişafı müəyyən tarixi mərhələlərdən keçərək formalaşmışdır. Bir sıra musiqişünaslıq tədqiqatlarında bu tarixi mərhələlər öyrənilərək, müxtəlif aspektlərdən xarakterizə olunmuşdur.

Qədim dövrlərdən bəri ictimai-iqtisadi formasiyaların bir-birini əvəz etməsi cəmiyyətin inkişafına təkan verməklə yanaşı, mədəniyyətin də təşəkkülü və təkamülü üçün şərait yaratmışdır. Uzun əsrlər boyu xalqın həyatı, yaradıcı fəaliyyəti, daim yeniliyə, yüksəlişə can atması, azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizəsi, digər xalqlarla, xüsusən də qonşu xalqlarla qarşılıqlı iqtisadi və mədəni əlaqələr qurması Azərbaycan xalqının özünəməxsus mədəniyyətinin formalaşmasında əsaslı rol oynamışdır.

Azərbaycan xalqının mədəniyyəti Yaxın və Orta Şərq xalqlarının mədəniyyət xəzinəsində mühüm yer tutur. Xüsusilə orta əsrlərdə Şərqin böyük mütəfəkkirləri kimi vətəninə çox-çox uzaqlarda tanınmış azərbaycanlı alimlərin, filosofların, şairlərin, yazıçıların, musiqişünasların, rəssamların, memarların – Bəhmənyar (XI əsr), Nizami Gəncəvi (XII əsr), Əfzələddin Xaqani (XII əsr), İmadəddin Nəsimi (XIV əsr), Məhəmməd Füzuli (XVI əsr), Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Marağayi (XIV əsr), Əcəmi İbn-Əbubəkr (XII əsr), Soltan

Məhəmməd (XVI əsr), Mirzə Fətəli Axundov (XIX əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) və bir çox başqalarının adı dünya mədəniyyəti xəzinəsinə qızıl hərflərlə yazılmışdır.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan mədəniyyətinin dahi simalardandır. Azərbaycan operasının banisi olan Üzeyir bəy, keçmiş sovet bəstəkarları sıralarında ən görkəmli yer tuturdu.

Üzeyir Hacıbəyli böyük sənət sarayında özünə sarsılmaz abidə ucaltmış sənətkarlardan biridir. Sənət aləmində əbədi ad qoymaq üçün bircə “Koroğlu”, yaratmaq kifayət edərdi. “Leyli və Məcnun”, “Arşın mal alan”, “Sənsiz” və “Sevgili canan” kimi həqiqi ilham musiqiləri yaradan Üzeyir Hacıbəyli, sənət aləminə böyük bir cəlal gətirmiş olur. Azərbaycan operasını, Üzeyirsiz təsəvvür etmək olmur. O, milli sənətimizin əzəməti və vüqarıdır, sənət aləminə tək bir çiçəklə deyil bəlkə böyük bir gülüstanla daxil olub.

Üzeyir Hacıbəyli, əsərləri ilahi qüdrətə malik olan sənətkarlardandır. Onun əsərlərini sakit və laqeyd dinləmək mümkün deyil. Bu əsərlər insanın qəlbinə yol açır və onun varlığına hakim kəsilir, ilk operaları meydana çıxan gündən, ömrünün sonuna qədər üslub xüsusiyyətləri və ən çox yaradıcılığının əsas istiqaməti olan xəlqliliyi qorumuşdur. İnsanı heyratə salan odur ki, bəstəkar iki bir-birinə zidd olan qütbü təmsil etməkdə ittiham olunur.

Məlumdur ki, sənət aləmində əsl xəlqlilik, zamanın mütərəqqi fikri tələblərinə zidd ola bilməz, ümumbəşəri meyllərə və sənətin yeni formalarına qarşı çevrilməz. Üzeyir Hacıbəyliun yaradıcılığındakı xəlqlilik məhz bu mahiyyətdədir. Əksinə o Azərbaycan xalqının qədim tarixli Azərbaycan

sənətinin və ədəbiyyatının ən mütərəqqi, ən demokratik və sağlam cəhətlərinə istinad etmiş, onları inkişaf etdirərək Azərbaycan xalqının mənəvi varlığı, musiqisi və ədəbiyyatı əsasında yeni ümumbəşəri meyllərin, formaların yaranmasına çalışmış və bununla o, musiqi sahəsinə yeni yol açmış olur. Bu novatorluq ancaq XIX əsrdə Mirzə Fətəli Axundovun novatorluğu ilə müqayisə oluna bilər.

Üzeyir bəy, bütün həyatı boyu Azərbaycan xalq musiqisini, onun parlaq incilərlə dolu xəzinəsini yabancı təsirlərdən qorunur. Xalq musiqisi onun nəzərində müqəddəs olaraq, hər zaman hörmətə və məhəbbətə layiq olmuşdur. Azərbaycan xalqı tarixinin ağır dövrlərində belə öz musiqi yaradıcılığından əl çəkməmiş, gözəl havaları nəsildən-nəsilə keçirərək əsrlər boyu yaşatmışdır. Xalq öz ağır həyatının acı kədərini bu havalarla yüngülləşdirmiş, qəhrəmanlıq illərində onları zəfər simfoniyasına çevrərək, xalq bayramlarının bəzək və yaşayışı olmuşdur.

Musiqini yüksək dərəcədə qiymətləndirən Azərbaycan xalqı, bəşəriyyətin musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə qiymətli və parlaq incilər vermişdir. Azərbaycan xalqının zəngin musiqi yaradıcılığı, böyük bir dəryadır.

Üzeyir Hacıbəyli xalq yaradıcılığından istifadə etmiş bir sənətkar idi. 1907-ci ildə Füzulinin dahiyənə “Leyli və Məcnun”poeması əsasında yazılmış ilk operası, musiqi mədəniyyətində tamamilə yeni bir eranın başlanğıcı olaraq, nəinki Azərbaycanda, bütün Yaxın Şərqdə və xüsusilə islam Şərqində ilk muğam-operası idi.



“Leyli və Məcnun” operaxı 1907

Bəstəkar dünya ədəbiyyatının ölməz və kamil dastanı olan “Leyli və Məcnun”un əsas sujet xəttini saxlayaraq, ona xəyaldan uydurulmuş əlavələr etmir, öz musiqisində ürəkyaandıran, dərin və böyük bir məhəbbət faciəsi yaradır, onu bəşəri bir yüksəkliyə qaldırır, tarixi əhəmiyyətindən bəhs edərək yazmışdır ki, qədim zamanlardan bəri Azərbaycanın incə rübaisi, şeirləri, müğənnilərimizin məftunedici gözəl nəğmələri Qafqazda, Orta Asiyada və Yaxın Şərq ölkələrində böyük şöhrət qazanmışdır.

Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyəti çoxəsrlik mürəkkəb inkişaf yolu keçmiş, görkəmli sənətkarların yaradıcılığı ilə, ifaçılıq ənənələri ilə, orijinal janr və formalarla zənginləşmişdir.

Azərbaycan musiqisindən danışarkən, ilk növbədə qeyd etmək vacibdir ki, XX əsrə qədər o, şifahi ənənələrə əsaslanaraq inkişaf etmişdir. XX əsrdə Azərbaycanda bəstəkarlıq sənətinin yaranması ilə musiqi tarixində yeni bir səhifə açılmışdır. Azərbaycan musiqisi yeni bir inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Milli musiqi irsi yeni məzmunla, rəngarəng forma və janrlarla zənginləşmişdir. Bununla belə, şifahi ənənəli musiqi də öz inkişafını paralel surətdə davam etdirmişdir. Şifahi ənənəli musiqinin bəstəkar yaradıcılığı ilə qarşılıqlı təsiri və əlaqələri onların zənginləşməsinə, yeni musiqi ənənələrinin yaranmasına, ümumilikdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksəlişinə təkan vermişdir.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisi üç təbəqədən ibarətdir: xalq musiqisi - mahnı və rəqs musiqisi janrları, xalq-professional - aşıq musiqi yaradıcılığı və

şifahi ənənəli professional musiqi - muğam sənəti: muğam dəstgah, kiçik formalı muğam, zərb-muğam, rəng və təsnif janrları (58, s. 6).

Əlbəttə ki, qeyd olunan bu üç təbəqənin formalaşmasında musiqi ifaçılarının mühüm rolu vardır. Belə ki, birinci təbəqəni təşkil edən folklor musiqisi xalq kütlələrinin – musiqiçi olmayan insanların arzu və istəklərinin, həyat məişətinin, adət-ənənələrinin ifadəsi kimi yaranmış və xalq arasında ağızdan-ağıza keçərək yayılmışdır. Digər iki təbəqə isə peşəkar musiqiçilərin – aşığıların və muğam ifaçılarının yaradıcılığı ilə bağlıdır; bu yaradıcılıq sahələri özünəməxsus cəhətlərə malik olduğuna görə onlar müxtəlif təbəqələrə aid edilir.

Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqi ifaçılarına dair fikirləri diqqətəlayiqdir.

Ü.Hacıbəyov “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində Azərbaycan türklərinin musiqiyə olan münasibətindən bəhs edərək göstərir ki, bir tərəfdən musiqi ümumi iştirakilə icra edilən bir adət, digər tərəfdən, tək-tək şəxslər tərəfindən işlənən bir peşədir (23, s. 216).



Üzeyir Hacıbəyli

Üzeyir Hacıbəylinin bu fikri dərin mənalıdır və şifahi ənənəli musiqidə ifaçılıq məsələlərinin tədqiqində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Çünki o, musiqidə qeyri-peşəkarlıq və peşəkarlıq kateqoriyalarını açıqlayır və onların dəqiq tətbiqi sahələrini göstərir.

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli peşəkar musiqiçiləri də iki yerə bölür. O yazır: “Peşə və sənət məqamında musiqi icrası “ustad”ların işidir; bu ustadlar, qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümrəyə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud məclis musiqiçiləridir ki, bunlara məlum olduğu üzrə “xanəndə və sazanda” dəstəsi deyilir; o biri zümrə “kənd” və ya “çöl” musiqarlarıdır ki, onlar da “aşıq və zurnaçı” dəstəsidir” (23, s. 216).

Göründüyü kimi, peşəkar musiqiçi dedikdə Ü.Hacıbəyov ustad musiqiçilərin ifaçılıq ənənələrini davam etdirən, sənətkarlıq məktəbi keçmiş musiqiçiləri nəzərdə tutur. Ustadlıq səviyyəsi ifaçılıq sənətinin sirlərinin mənimsənilməsindən və şifahi ənənələr, ciddi qanun-qaydalar əsasında yaradılan musiqi əsərlərinin yüksək dərəcədə ifa olunaraq, sonrakı peşəkarlar nəslinə ötürülməsindən ibarətdir.

Çox maraqlıdır ki, peşəkarlıqla bağlı tələblərin ümumi olmasına baxmayaraq, Ü.Hacıbəyli musiqiçilər arasında fəaliyyət məkanına görə bölgü aparır və onları şəhər və kənd musiqiçiləri kateqoriyasına bölür. Fikrimizcə, belə bölgü tarixi-coğrafi baxımdan əsaslandırılmışdır. Belə ki, qədim dövrlərdən aşığı sənəti bilavasitə əməkçi xalq kütlələrinin daha sıx məskunlaşdığı yerlərdə – əsasən kəndlərdə və şəhəratrafi qəsəbələrdə geniş yayılmışdı. Muğam sənətinin formalaşması isə böyük şəhərlərdəki saray mühiti ilə bağlı olmuşdur. Onu da

deyək ki, orta əsrlərdə peşəkar musiqidəki bu cür “şəhər-kənd” bölgüsü şərti qəbul olunmalıdır. Çünki o, zaman keçdikcə dəyişikliyə uğramışdır. Xüsusilə XIX əsrin ikinci yarısında və XX əsrdə hər iki sənətdə yeni ifaçılıq formalarının meydana gəlməsilə, onların tətbiqi sahələrinin genişlənməsi ilə, müəyyən ərazilərdə ifaçılıq məktəblərinin formalaşması ilə əlaqədar olaraq, bu bölgü öz mahiyyətini dəyişmişdir.

Musiqi ifaçılığı sənəti Bülbülün də diqqət mərkəzində olmuşdur. O yazır ki, “Xanəndə sənəti əsrlər boyu yaranan ənənələrin izlərini saxlamışdır. Əsasən zadəgan – feodal təbəqələrinə və şəhər əhalisinin varlı təbəqələrinə xidmət edən xanəndələr onların zövqünə uyğunlaşdılar. Feodal Azərbaycanında yuxarı təbəqələrin hakim dili fars dili olduğundan (bir çox Azərbaycan şairləri də bu dildə yazırdılar), xanəndələr də öz çıxışlarını demək olar ki, ancaq fars dilində ifa edirdilər...” (11, s. 135).

Göründüyü kimi, Bülbül də Ü.Hacıbəyli kimi xanəndəlik (o cümlədən, muğam ifaçılığı nəzərdə tutulmalıdır – N.İ.) sənətinin inkişafının saray mühiti ilə bağlı olduğunu vurğulayır. Eyni zamanda, burada dil məsələlərinin qabardıldığını görürük. Bir tərəfdən, muğam sənətində fars dilinin, digər tərəfdən, aşıq yaradıcılığında türk – azərbaycan dilinin tətbiqi məsələləri bu iki sənət arasındakı fərqli xüsusiyyətlərin araşdırılması üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Lakin XIX -XX əsrlərdə cəmiyyətdə gedən dəyişikliklərin mədəniyyətə təsiri nəticəsində dil fərqləri tədriclə aradan qalxmışsa da, onun təsiri və izləri bu günə kimi özünü büruzə verir.

Muğam və aşiq yaradıcılığı ilə bağlı çoxsaylı elmi tədqiqatlar musiqi ifaçılığının səciyyəvi cəhətlərinə və inkişaf yollarına dair müəyyən təsəvvür əldə etməyə imkan verir. İşimizin məqsədinə uyğun olaraq, biz muğam sənətinin əsas xüsusiyyətləri üzərində dayanmaq istərdik.

Muğam sənəti yarandığı gündən bu günə kimi professional ifaçıların fəaliyyəti ilə bağlı olmuşdur. Şifahi ənənəli professional musiqi növü kimi təşəkkül tapmış, orijinal, təkraredilməz xüsusiyyətlərə malik muğamları, tam əsasla, professional xanəndə və xalq çalğı alətləri ifaçılarının yaratdığı sənət əsərləri adlandırmaq olar.

Muğam sənətinin əsas xüsusiyyəti onun şifahi ənənələr əsasında, yəni not yazısı olmadan və eyni zamanda, kompozisiya, forma, melodika, məqam, metro-ritm və s. baxımından ciddi və məntiqi musiqi qanunları əsasında yaradılması və inkişaf etdirilməsindən ibarətdir.

Bülbül muğamların inkişafını məhz muğam ifaçılığı sənəti ilə bağlayırdı. O deyirdi ki, fasiləsiz olaraq iki saat uzanan oxumaları yaradan müğənnilər ancaq Azərbaycanda olmuşlar. Onlar “dəstgah” adı altında proqram əsər yaratmışlar. Azərbaycan muğamlarını məharətlə ifa etməklə xanəndələr əsrdən əsrə keçən, zamanın sınaqlarından çıxıb gələn orijinal oxumaq məktəbi yaratmışlar (11, s.134).

Muğam ifaçılığı onun bütün məqam, melodik inkişaf qanunlarını tam şəkildə bilməyi, melizmlərlə zəngin bəzədilmiş melodiyanı ifa etməyi bacarmağı, hər bir şöbənin əsasını təşkil edən mühüm melodik ifadələri, keçidləri mənimsəməyi tələb edir. Təbiidir ki, bütün bunları öyrənmək üçün məktəb keçmək vacib şərtidir.

Muğam ifaçılığı sənətinin inkişaf mərhələlərini izlədikdə böyük bir dövr ərzində onun yüksək inkişaf yolu keçdiyinin şahidi oluruq. Tarix boyu bu sənət Şərqdə, o cümlədən də Azərbaycanda ənənəvi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülmüşdür.

Muğam ifaçılığının professional sənət olaraq folklordan bəhrələnməsi inkar olunmaz bir faktdır. Bu mənada muğam ifaçılığı sənəti xalq arasında daha geniş yayılmış qədim ənənələrə söykənir. Muğam ifaçılığının tarixi inkişaf mərhələlərinin öyrənilməsi göstərir ki, bu sənət növü həm professional, həm də folklor ənənələrindən irəli gələn bir çox ifa xüsusiyyətlərini, spesifik ifa tərzini özündə cəmləşdirmişdir.

Muğam ifaçılığı mürəkkəb və çətin sənətdir. Xanəndə və sazəndələr bir yandan gözəl musiqi istedadına malik olmalı, digər tərəfdən isə poeziyanı, folklor, aşiq və muğam sənətlərini dərinlən bilməlidirlər. Çünki onlar el şənliklərində, toylarda, saray və kübar məclislərində daim iştirak etdikləri üçün kütlələrin zövqünü oxşaya biləcək mahnıları, aşiq havalarını və muğamları repertuarına daxil edirlər.

Xanəndə və sazəndələr muğam sənətinin ənənələrini sədaqətlə qoruyaraq sonrakı nəsillərə ötürməklə yanaşı, həm də onları inkişaf etdirir, zənginləşdirirlər.

Ustad sənətkarların yaratdıqları ənənələrə əsaslanan muğam ifaçılığı məktəbləri muğamın tarixi inkişafında mühüm mərhələlər kimi qiymətləndirilir. Xüsusilə XIX əsrdə Azərbaycanın bir sıra iri şəhərlərində – Şuşa, Bakı, Şamaxı, Gəncə, Ordubad və s. şəhərlərində formalaşmış muğam ifaçılığı məktəbləri Azərbaycanın musiqi tarixində mühüm rol oynamışdır.

Qarabağ bölgəsinin mərkəzi olan Şuşa şəhərində təşəkkül tapmış və Qarabağda yaşayıb-yaradan xanəndələri, xalq çalğı alətləri ifaçılarını – sazəndələri özündə cəmləşdirən muğam ifaçılığı məktəbinin ənənələrinin öyrənilməsi müasir dövrdə xüsusi bir aktualıq kəsb etmişdir.

Məhz XIX əsrin ikinci yarısında və XX əsrin birinci yarısında Qarabağda muğam ifaçılığı sənəti ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmış və bu dövrdə bütün Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin irəliləyişinə təkan verən və musiqimizi dünyanın bir çox ölkələrində tanıdan sənətkarlar nəsli yetişmişdir. Onların yaradıcılıq ənənələrinə əsaslanan muğam ifaçılığı məktəbinin nümayəndələri bu gün musiqimizin öncül sənətkarlarıdır.

XIX əsrin ictimai, siyasi və mədəni dəyişiklikləri Azərbaycanın inkişaf etmiş şəhərlərində özünü qabarıq şəkildə göstərirdi. Bu şəhərlərdən biri də Şuşa idi. Öz iqliminə, füsunkar təbiətinə və qabaqcıl mədəniyyətinə görə Şuşanın şöhrəti təkcə Azərbaycanda deyil, ondan çox-çox uzaqlarda yayılmışdı. Onun mədəniyyəti, xüsusilə musiqi və ədəbi sənəti Qərbi Avropa, rus və digər xalqların tanınmış səyyahlarının, ədiblərinin, musiqiçilərinin diqqətini cəlb etmişdir (16, s.22).

Şuşa ticarət sahəsində inkişaf etmiş bir şəhər olmaqla bərabər, XIX əsrdə bütün Qafqaz üçün bir konservatoriya rolunu oynamış, musiqi və poeziya sahəsində istedadlar məskəni olmuşdur. Belə istedadlı simalardan Qasım bəy Zakir, Xurşudbanu Natəvan, Mir Möhsün Nəvvab, Mirzə Sadıq Əsəd oğlu, Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Cəmil Əmirov və başqa sənətkarlar xüsusilə Azərbaycanda və ondan çox-çox uzaqlarda tanınırdılar.

Üzeyir Hacıbəyli Qarabağ musiqiçilərinin sənətini qiymətləndirərək yazırdı: “Tarzən sadıqların, xanəndə əbdülbağların, aşiq nəcəfquluların adları və sədaları Qafqazın hər bir yerində məşhur olub, beynəlmiləl bir mahiyyətdə ad qazanmışdır” (23, s. 204).

Bu mənada rus musiqişünası V.Vinoqradovun Qarabağın ən səfəli və gözəl şəhəri olan Şuşanın musiqi həyatına verdiyi qiymət maraqlıdır. O yazır: “Şuşa musiqiçiləri Azərbaycan musiqi tarixini yaratmış və onu nəinki öz vətənlərində, həm də digər Şərq ölkələrində təmsil etmişlər” (87, s. 9).

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə, xüsusilə də Qarabağın musiqi həyatına dair qiymətli informasiya mənbəyi olan Ağalar bəy Əliverdibəyovun “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində Şuşanın mədəni mühiti ətraflı təsvir edilmişdir. O yazır: “Əşarın və musiqinin belə nikbəxt vətəni bütün Mavərayi-Qafqaz üçün ali musiqi məktəbi olub, hər bir mövsümə yeni musiqişünaslar, xanəndələr, mahnılar və ləhnələr nəşr edirdi” (16, s. 165). Əslən Qarabağın adlı-sanlı bəy nəslinin nümayəndəsi olan, şeir və musiqi bilicisi Ağalar bəy belə hesab edirdi ki, bunun bir səbəbi Şuşa şəhərinin bünövrəsini qoymuş Pənah xanın özünün “bədayei-nəfisənin” (incəsənətin – N.İ.) hamisi olmasıdır və onun varisləri olan Şuşa xanları da bu yolu davam etdirərək, poeziya və incəsənətin inkişafına xüsusi fikir verirdilər. Digər tərəfdən isə “təbiətin özü əhalini əşara və musiqiyə mail edirdi” (16, s.165).

Məhz bu səbəblərdən Qarabağ və xüsusilə də Şuşa şəhəri XIX əsrdə Azərbaycanın və bütün Qafqazın mədəni mərkəzlərindən birinə çevrilmişdir.

A.Əliverdibəyovun məlumatına görə, Şuşada xalq maarifinə çox əhəmiyyət verilirdi və hər bir məhəllədə məktəb açılmışdı. Bu məktəblərdə şeirə və nəzmə xüsusi diqqət yetirilir və məşhur fars şairlərinin əsərləri tədris edilirdi. Məktəblərdə həmçinin musiqi nəzəriyyəsinə də çox əhəmiyyət verilirdi.

Musiqi məktəblərindən məşhuru Nəvvab Mir Möhsün ağa ibn Hacı Seyid Əhməd Qarabağının məktəbi idi. Bu məktəbin yetirməsi olmuş Cabbar Qaryağdıoğlu “fars-türk musiqi nəzəriyyəsini və əməliyyəsini mükəməl bilib, Türk Azərbaycanında ən müqtədir xanəndələrdən” hesab olunur (16, s. 167).

Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbi məhz ayrı-ayrı görkəmli sənətkarların adı ilə bağlı olub, onların ifaçılıq üslubunu yaşadan və davamçıları tərəfindən nəsildən -nəslə ötürülən ənənələrdən yaranmışdır.

Qarabağ muğam ifaçıları Azərbaycanın qədim musiqi ənənələrinin inkişaf etdirilməsində böyük xidmət göstərmişlər. Xanəndələr və instrumental ifaçılar ənənəvi şəkildə muğam ifaçılığı sənətinin incəliklərini, muğamlarımızı nəsildən-nəslə ötürərək böyük bir məktəb yaratmağa nail olmuşlar. Qarabağ sənətkarlarının neçə nəslə dəyişsə də onların yaratdıqları ənənələr bu gün də muğam ifaçılarımız tərəfindən yaşadılmaqdadır.

Qarabağ muğam ifaçılığı sənətinin tarixi Azərbaycanın qədim musiqi ənənələri ilə bağlı olsa da onun məhz məktəb kimi formalaşmasını musiqi tədqiqatçıları Xarrat Qulunun yaratdığı muğam tədrisi ocağı ilə bağlayırlar. Lakin bu, o demək deyildir ki, Xarrat Quludan əvvəl muğam tədris olunmurdu və ya muğam ifaçılığı sənəti inkişaf etdirilmirdi.



“Koroğlu operası” 1937

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, muğam ifaçılığı sənətinin Azərbaycanda qədim kökləri vardır. Şərqi klassik musiqi sənəti olan muğamlar xanəndə və sazəndələrin yaradıcılığında geniş intişar tapmışdı. Azərbaycanın hər bir bölgəsində fəaliyyət göstərən xanəndə və sazəndələrin yaradıcılığı haqqında məlumatlar buna bariz sübutdur.

Azərbaycanın tərkib hissəsi olan Qarabağda yaşayıb-yaradan muğam ifaçılarının yaradıcılığı da bu baxımdan istisnalıq təşkil etmir. Yəni Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin kökləri ümumazərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə bağlıdır.

Yalnız XVIII əsrin ortalarında Qarabağın bir coğrafi ərazi vahidi – xanlıq kimi formalaşması burada yaşayıb-yaradan sənətkarların lokal musiqi ənənələrinin yaranmasına təkan verdi və bu ənənələr sonradan inkişaf etdirilərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə təsir göstərən mühüm amilə çevrildi.

Qarabağın musiqi mədəniyyətinin tarixində, artıq qeyd etdiyimiz kimi, neçə-neçə xalq sənətkarlarının, muğam ustalarının adları həkk olunmuşdur. Təbiidir ki, bu sənətkarların yetirmələri olmuş və onlar öz muğam ənənələrini sonrakı nəsə ötürmüşlər. Şübhəsiz, muğam sənətinin inkişafını bunsuz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Lakin çox təəssüf ki, yazılı mənbələrdə bu sənətkarların fəaliyyəti və yaradıcılıq üslubu haqqında məlumat çox azdır. Təbiidir ki, bu mövzunun araşdırılması xüsusi tədqiqatlarla bağlıdır. Bununla belə, Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin inkişafının yeni tarixi dövrü kimi XIX əsr hesab oluna bilər.

Qarabağ musiqi mədəniyyəti tarixində isə “məktəb” sözünə ilk dəfə məhz XIX əsrin ortalarında Xarrat Qulunun fəaliyyəti ilə bağlı olaraq rast gəlirik. Bu da sırf tədris ocağı mahiyyəti daşıyaraq, əsasən dini məqsədlərə xidmət etmişdir.

Xarrat Qulu dini mərasimlərdə (məhərrəmlik təziyəsində) iştirak etmək üçün gözəl səsi olan gəncləri öz məktəbinə cəlb edir, onlara muğamatı və oxumaq qaydalarını öyrədirdi. Lakin inkar olunmaz bir faktdır ki, bu məktəb sonradan muğam tədris edən musiqi məktəblərinin təşkilində nümunə olmuşdur.

Xarrat Qulunun musiqi məktəbi dinə xidmət etsə də, Azərbaycanda muğam sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış bir sıra ustad sənətkarların yetişməsinə səbəb olmuşdur. Qarabağın ən görkəmli xanəndələri Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Şahnaz Abbas, Əbdülbağı Zülalov (Bülbülcan), Keştazlı Həşim, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdioğlu və məşhur tarzən Sadıqcan həmin məktəbin yetişdirmələridir.

Beləliklə, Xarrat Qulunun məktəbinə Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin başlanğıcı kimi deyil, onun inkişaf tarixində mühüm bir mərhələ kimi baxmaq olar. Xarrat Qulunun vəfatından sonra Şuşada musiqi məktəbində muğamın tədrisi işini Kor Xəlifə adlı musiqiçi, daha sonra Molla İbrahim davam etdirərək, yeni musiqiçilər nəslini yetişdirdi.

Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin inkişafının sonrakı və ən yüksək mərhələsi isə məhz ayrı-ayrı görkəmli sənətkarların adı və ənənələri ilə bağlıdır. Çünki bu sənətkarların ifaçılıq üslubu musiqi sənətində dərin iz buraxmış, onlar öz dəst-xətti ilə seçilmişlər. Öz şagirdlərinə də

bu ustadların təsiri böyük olmuşdur. Onların ətrafında cəmləşən gənc musiqiçilər ustadlarının ifaçılıq üslubunu mənimsəyərək, yaratdıqları ənənələri öyrənərək onlardan bəhrələnmişlər. Ustad sənətkarların ənənələri, bu mənada, məktəbə çevrilmişdir. Belə məktəblərin yetirmələri kimi, ilk növbədə, ustad sənətkarlardan bilavasitə muğamın sirlərini öyrənən xanəndələr və sazəndələr – tarzənlər, kamança ifaçıları qeyd olunur, daha sonra isə onların ümumi musiqi mədəniyyətinin inkişafına təsiri qiymətləndirilir.

Onu da deyək ki, ifaçının muğam müəllimi və ya bir sənətkarın məktəbi məfhumunu dar mənada qəbul etmək düzgün deyil. Təbiidir ki, sənət yoluna qədəm qoyan hər bir xanəndəyə, tar və ya kamança ifaçısına muğamları öyrədən müəllim olur. Bu şəxs ilk müəllim hesab edilir. Lakin muğam ifaçısı həm də dövrünün məşhur sənətkarları ilə sıx təmasda, onu əhatə edən mədəni mühitdə formalaşır, yetkinləşir. Sözsüz ki, ustad sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnir və onların ənənələrini davam etdirir. Bu baxımdan ustad sənətkarların yaradıcılığının öyrənilməsi gənc ifaçı üçün məktəb mahiyyəti kəsb edir. Muğam ifaçılığında ustadlıq zirvəsinə çatmağa can atan hər bir sənətkar özündən əvvəlki ustadların ənənələri üzərində öz məktəblərini yaradırlar.

Hələ XIX əsrdə Qarabağda milli musiqi ənənələrinin vüsət alaraq geniş formada inkişaf etməsi tarixi mənbələrdən aydındır. Milli musiqinin digər sahələri ilə yanaşı, muğam və aşiq sənətlərinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

Qarabağın muğam ifaçılığı sənətini öyrənərkən onun ayrı-ayrı bölgələrinə nisbətən Şuşanın musiqi həyatı ilə bağlı

olan xanəndələrin yaradıcılığına daha geniş yer verilməsi təsadüfi deyil. Çünki Şuşanın zəngin musiqi mədəniyyətinin XIX-XX əsrlərdə nəinki Azərbaycanın, hətta Zaqafqaziya xalqlarının mədəni inkişafında böyük rol oynamasını xüsusi olaraq nəzərə almaq lazımdır. Onu qeyd edək ki, Şuşa Qarabağın mədəni mərkəzi olduğu üçün muğam, aşiq, folklor və s. ənənəvi sənət nümunələri əsasən öz yüksək inkişafını məhz Şuşada tapmışdır. Ona görə də Qarabağın digər ərazilərində yaşayan tanınmış musiqiçilər, xanəndə və instrumental ifaçılar Şuşaya tez-tez gələr və buradakı möhtəşəm sənət yarışlarına qatılardılar.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, hələ XIX əsrdə Şuşa mədəni mərkəz olduğu üçün məktəblərdə poeziyanın və musiqinin sirrləri yeniyetmələrə gənc yaşlarından öyrədilirdi. Bundan başqa, Qarabağ mühitində geniş tərəqqi tapmış şifahi ənənəli musiqi sənəti də öz növbəsində yerli uşaqların muğam sənətinə aludəçiliyinə geniş şərait yaratmışdır. Ona görə də hələ uşaq yaşlarından muğamı və şeiri Qarabağın sənətkarları, xüsusən də xanəndələri və instrumental muğam ifaçıları dərinlən bilirdilər.

Qarabağın muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında Xarrat Qulunun, Hacı Hüsünün, Mir Möhsün Nəvvabın yaratdıqları məktəblərlə yanaşı, Qarabağ musiqi məclislərinin böyük və əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Dövrünün tanınmış muğam ifaçılarının hamısı demək olar ki, məhz bu məclislərdə iştirak etmiş və orada ustad sənətkarların rəngarəng çıxışlarını görmüş və bu gözəl ənənə sayəsində püxtələşmişlər.

Görkəmli tarzən Qurban Primovun xatirələrində bununla bağlı maraqlı faktlar vardır. O yazır: “Hələ XVIII əsrin axırları və XIX əsrin əvvəllərində Şuşa şəhərində məşhur olaraq ad

qazanmış bir çox xalq sənətkarları klassik musiqi parçalarının, muğamatın əhali arasında yayılmasına səbəb olmuşlar. Bunlardan Yusifi və Həsənçəni göstərmək olar ki, bunlar hər ikisi sənətkarlıq etibarilə bir dərəcədə olmuşlar. Bu dövrün xalq sənətkarlarından xanəndə Qaraçı Əsədi dəxi göstərmək lazımdır... XIX əsrin birinci yarısında məşhur olan xalq sənətkarlarından aşağıdakıları qeyd etmək olar: Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Şahnaz Abbas, Keştazlı Haşım, Dabbax Məhəmmədqulu, Kosa Məhəmməd Mərdanbəy oğlu, Dabbax Zalış, Hükür Roşən nəvəsi, Rəsul Heydər oğlu, Qürbətli Həsən, Ağdamlı Muxtar, Kərbəlayi Məhəmməd oğlu və Dəli İsmayıl” (39). Q.Primov həmçinin, xanəndələri müşayiət edən tarzənlərdən Mirzə Sadıq Əsəd Oğlunun, Ardım Nəsir bəyin, Cavad bəy Əli bəy oğlunun və dəmirçi Qulunun adlarını da çəkir.

Geniş xalq arasında yayılmış muğam ifaçılığı sənətinin öz spesifik cəhətləri var idi. Şəhər mühitində yaşayan adi xalq kütləsinin toy məclislərində tar, kamança, qaval çalanlar və oxuyan iştirak edirdisə, kənd yerlərində mövcud olan toyların əksəriyyəti sazın, zurnanın, balabanın, kamançanın, zərb alətlərinin, qarmonun müşayiəti ilə keçirilirdi.

Qarabağda muğam ifaçılığı sənətinin inkişaf istiqamətləri zəngin milli musiqi ənənəsindən xəbər verir və bu sənətin xalq arasında böyük rəğbət qazanmasına dəlalət edir.

Eyni zamanda, zəngin muğam sənətinin Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində də özünəməxsus ənənələrinin mövcud olması diqqətdən kənarda qala bilməz. Bu da bir tərəfdən qarşılıqlı əlaqələr zəminində Qarabağ musiqi ənənələrinin onlara təsirini, digər tərəfdən isə Azərbaycanın ayrı-ayrı

bölgələrində artıq formalaşmış muğam ifaçılıq ənənələrinin Qarabağa gəlib çıxmasını göstərir. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki Qarabağın məşhur xanəndələri tez-tez Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində məclislərdə, konsertlərdə iştirak etdiyi üçün həm öz muğam ifaçılıq məktəbinə xas cəhətləri orada yaymış, həm də əsasən Bakının, Şamaxının və Cənubi Azərbaycanın muğam ənənələrinə məxsus ifaçılıq xüsusiyyətlərini doğma Qarabağa gətirmişlər.

Muğam sənətinin Azərbaycan milli musiqisindəki quruluş formalarını ayrı-ayrı ölkələrdə – Ərəbistanda, İranda, Orta Asiya və digər ərazilərdə mövcud formaları, janrları, musiqi dili və struktur xüsusiyyətləri ilə müqayisə etsək, Azərbaycanda bunun daha rəngarəng və zəngin cəhətlərə malik olması ilə rastlaşırıq.

Buradan aydın olur ki, Qarabağda çox zəngin muğam ənənəsi əsasında muğam ifaçılığı sənəti yüksək inkişaf mərhələsinə yaşamışdır. Həmin ənənələri xanəndə və sazəndələr nəsil-dən-nəslə ötürərək müxtəlif məktəblər zəminində bu günkü sənətkarlarımıza çatdırmışlar..

XIX əsrdə Azərbaycanın bir sıra bölgələrində yaranmış ədəbi-musiqi məclislərinin ictimai həyatın inkişafına, xüsusilə də musiqi sənətinə böyük təsiri vardı ki, bu da muğam ifaçılığında özünü bariz şəkildə nümayiş etdirirdi.

Bu dövrdə Şuşada, Bakıda, Şamaxıda, Gəncədə belə məclislər olmuşdur. Bakıda (Abşeron) “Məcməüş-şüəra” (Ağa Kərim Salik, Ağa Dadaş Müniri, Ağa Seyid oğlu Ağabala və b.) və Mənsurovların musiqi məclisi, Şamaxıda (Şirvan) “Beytüs-səfa” (Seyid Əzim Şirvani, Məhəmməd Səfa, Mirzə Məhəmmədhəsən) və Məhəmmədzadə Mahmudağa Əhmədağa

oğlunun malikanəsində, Gəncədə Məşədi Cəmil Əmirovun evində toplaşan musiqi məclisləri fəaliyyət göstərirdi (7, s. 15). Şuşada isə 1864-1897-ci illərdə “Məclisi üns” (rəhbəri: məşhur Azərbaycan şairəsi Xurşud banu Natəvan, üzvləri: M.P.Fəna, M.Ə.Növrəs, A.H.Yüzbaşov, M.Məmai və b.), 1872-1910-cu illərdə “Məclisi fəramuşan” və ya “Məclisi xamuşan” (rəhbəri: görkəmli musiqişünas Mir Möhsün Nəvvab, üzvləri: Həsənəli xan Qaradaği, Fatma xanım Kəminə, Mirzə Sadıq Əsəd oğlu, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Cabbar Qaryağdıoğlu və b.) fəaliyyət göstərərək, poeziyanın və muğam sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır (15, s. 22-23).

Belə bir cəhəti də qeyd etmək vacibdir ki, bütün bu ədəbi-musiqi məclisləri müxtəlif şəhərlərdə olmasına baxmayaraq, bir-birindən təcrid olunmamışdı. Bu məclislərin üzvləri bir-biri ilə məktublaşır, yaradıcılıq ünsiyyəti qurur, həmin məclislərin toplantılarına dəvət olunurdu. Bu haqda elmi-publisistik ədəbiyyatda kifayət qədər geniş məlumatlara rast gəlirik. Məsələn, Şuşadan Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun Şamaxıya, Bakıya, Cabbar Qaryağdıoğlunun Bakıya, Gəncəyə dəfələrlə dəvət olunması faktları bu qəbildəndir. Bütün bu yaradıcılıq əlaqələri bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafını canlandırmaqla yanaşı, Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin – muğam sənətinin inkişafının ümumi istiqamətlərini müəyyən edirdi.

Nəzərə almalıyıq ki, o dövrdə muğam ifaçılığı əsasən toy şənlikləri və ziyafətlərlə bağlı olmuşdur. Musiqi məclisləri isə ziyafətlərdən və toy şənliklərindən fərqlənirdi. Bu məclislərdə ədəbiyyata, rəssamlığa və musiqi sənətinə dair maraqlı söhbətlər aparılır, bəzən bu söhbətlər diskussiyalara da

çevrilirdi. Muğam dəstgahları təkmilləşdirilir, müxtəlif şöbə və guşələrlə zənginləşdirilir, yeni yaradılan təsnif və rənglər səsləndirilirdi. Burada Şərq musiqisinin incəliklərinə bələd olan görkəmli musiqişünaslar xanəndələrin düzgün oxumasına və ustalığına xüsusi qayğı göstərirdilər. Musiqi məclislərində muğamlarının oxunması iki, bəzən də üç saat çəkərdi. Bəzən musiqi məclislərində muğamı bir neçə xanəndə oxuyar, muğam biliciləri onun haqqında rəylərini söyləyər, səhv cəhətlərini tənqid edərdilər. Bəzən isə müəyyən bir muğam dəstgahı oxumaq üçün müsabiqə elan edilirdi. Buna görə də hər bir xanəndə və çalğıçı öz sənətini daha dərinlən öyrənməyə və təkmilləşdirməyə səy göstərirdi. Çox zaman isə yaradıcılığa başlayan musiqiçilər burada ustad sənətkarlardan xeyir-dua alırdılar. Bu məclislər muğam sənətinin inkişafı üçün çox önəmli idi və muğam ifaçıları üçün əsil sənətkarlıq məktəbinə çevrilmişdi.

Həmin dövrdə muğam sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq, musiqi alətləri də təkmilləşdirilir. Bu baxımdan böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. 1846-1902-ci illərdə yaşayıb-yaratmış Sadiq Əsəd oğlu bütün ömrünü musiqiyə həsr etmişdi. Ağalar bəy Əliverdibəyov Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun yaradıcılığını və milli musiqi mədəniyyəti sahəsindəki xidmətlərini şərh edərək yazırdı ki, Qarabağda birinci tarzən Ağa Əli Əsgər olub. Onun şagirdi Sadiq (Sadiqcan) isə müəllimindən artıq şöhrət qazanmışdı (16, s. 172).

Mirzə Sadiq Əsəd oğlu XIX əsrdə muğam ifaçılığında istifadə olunan tar musiqi alətinin reformatoru kimi tarixə düşmüşdür. Əfrasiyab Bədəlbəylinin qeyd etdiyi kimi, “əgər

muğamatın ifası sahəsində tarın musiqi alətləri içərisində birinci yer tutduğunu nəzərə alsaq, Mirzə Sadıqın kəşf etdiyi yeniliklərin, nəticə etibarilə, Azərbaycan musiqisi tarixində böyük bir dönüş yaratdığını təsdiq etmiş olarıq. Demək olar ki, Mirzə Sadıqdan başlayaraq, Azərbaycan muğamatının mahiyyəti, onun ifadə vasitələri, təsir qüvvəsi və muğamatı ifa etmək üslubu yeni pilləyə qalxmış oldu. Mirzə Sadıq Azərbaycan musiqisi tarixində yeni bir səhifə açdı” (8, s.18).

O dövrdə muğam ifaçılığında 5 simli və diz üstə çalınan tar növü geniş istifadə olunurdu ki, buna İran tarı və ya Şiraz tarı da deyirlər. Mirzə Sadıq Əsəd oğlu bu tar üzərində islahatlar apararaq, tarın yeni bir növünü yaratmışdı və bu da Azərbaycan tarı kimi tanındı. Mirzə Sadıqın yaratdığı tar 11 simli, 17 pərdəli musiqi alətidir. O, ilk dəfə olaraq, tarı sinə üstündə tutaraq çalmışdır. Bütün bu islahatlar nəticəsində tar yeni səslənmə kəsb etmiş və yeni ifaçılıq üsulları meydana gəlmişdir. Muğam ifaçılığında məhz Azərbaycan tarı həm müşayiətedici, həm də solo alət kimi möhkəm yer tutmuşdur.

Vaqif Əbdülqasimovun yazdığı kimi, Sadıqcan tarın ümumi çəkisini azaltmış, onun akustik səslənmə intensivliyini 3-4 dəfə artırmış, simlərin sayını 5-dən 11-ə çatdırmış və ən əsası, tarın pərdələr düzümündə dəyişiklik edib səs düzümünü sırf Azərbaycan muğam musiqisi spesifikasiyasına uyğunlaşdırmaqla yeni tar növünü –Azərbaycan tarını yaratmışdır (15, s. 20).

A.Əliverdibəyov tarzən Sadıq Əsəd oğlunun sənətə gətirdiyi yeniliklər sırasında onun təşəbbüsünə görə “Mənsuriyyə” və “Səmayi-şəms” muğam şöbələrinin dairə zərb alətinin müşayiəti ilə ifa edildiyini də göstərmişdir ki, bu da

həmin muğam şöbələrinin zərbi muğama çevrilməsi prosesinin araşdırılması üçün qiymətli məlumatdır.

A.Əliverdibəyovun yazdığına görə, Sadıq Əsəd oğlunun şagirdləri, onun ifaçılıq üslubunu davam etdirən tarzənlər bunlar olmuşlar: Cavad bəy Xənəzəyski, Zeynal, Qulu, Papiş bəy Ağayev, Arsen, Qriqor Bala oğlu, Mərdi, Tətəvis, Qurban Primov. Əlamətdardır ki, A.Əliverdibəyov o dövrdə Q.Primovu Azərbaycanda birinci tarzən hesab edirdi (16, s. 172). Bu siyahıya Şirin Axundovun, Məşədi Cəmil Əmirovun və Mirzə Mansur Mansurovun adlarını əlavə edən Ə.Bədəlbəyli də Qurban Primovu Mirzə Sadığın məktəbini daha dərindən mənimsəyən, bu məktəbin ənənəsini yaradıcı sənətkar kimi inkişaf etdirən birinci tarzən hesab edirdi.

Göründüyü kimi, Mirzə Sadıq Əsəd oğlu öz ifaçılıq məktəbini yaratmışdı. Onun yetirmələri və ardıcılıları olmuşdur ki, onlar da, öz növbəsində tarzənlər nəsli yetişdirmişlər.

Öz məktəbini yaratmış Qarabağ xanəndələrindən isə Hacı Hüsünü, Cabbar Qaryağdıoğlunu, Seyid Şuşinskini, Xan Şuşinskini, Zülfü Adıgözəlovu və başqalarını qeyd etməliyik.

Müasir dövrdə Arif Babayevin, Mənsur İbrahimovun, Ramiz Quliyevin, Oqtay Quliyevin, Vaqif Əbdülqasimovun və onların tələbələrinin yaradıcılığında Qarabağ muğam məktəbinin ənənələri öz əksini tapır və yeni keyfiyyətlər kəşb edir.

Qarabağ muğam ifaçılarının repertuarı geniş idi. Demək olar ki, bütün klassik muğamlar xanəndə və sazəndə dəstələri tərəfindən ifa olunurdu: “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Segah”, “Hümayun”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” muğam-dəstgahları, “Qatar” muğamı, “Heyratı”, “Qarabağ Şikəstəsi”,

“Osmani”, “Mənsuriyyə” zərbi-muğamları və s. Qeyd etmək lazımdır ki, bu muğamlar Bakı və Şamaxı xanəndələri tərəfindən də ifa olunurdu. Lakin hər bir muğam məktəbinin özünəməxsus ifaçılıq xüsusiyyətləri mövcud idi ki, bu da ifaçıların dəst-xəttində, ifa üslubunda özünü büruzə verirdi.

Xüsusilə Qarabağ musiqi ənənəsində təbiətən əksər xanəndələrin səslərinin zil olması yüksək registrdə muğam və aşığı havalarının oxunmasına və inkişaf etməsinə zəmin yaratmışdır. Bu mənada Azərbaycanda əksər muğam dəstgahların yüksək registrdə oxunan variantlarının, kiçik həcmli muğamların və zərbi-muğamların yaranması da məhz Qarabağ musiqi ənənələri ilə bağlı olmuşdur.

XIX əsrin axırlarında muğam ifaçılığı sənəti məclis, toy, şənlik çərçivəsindən çıxıb teatr və konsert salonlarına yol tapır. İlk dəfə Tiflis və sonra Şuşa şəhərlərində teatr tamaşalarının fasilələrində xanəndə və sazəndə dəstələri böyük müvəffəqiyyətlə çıxış etmişdir. Bu da sonralar kiçik musiqili tamaşaların yaranmasına təkan verdi.

Belə bir ideyanı ilk dəfə Şuşada görkəmli yazıçı (o zaman isə hələ Peterburq Universitetinin tələbəsi olan) Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev həyata keçirdi. 1897-ci ildə “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” adlı musiqili səhnə göstərildi. Bu, dahi şairimiz Məhəmməd Füzulinin (XVI əsr) “Leyli və Məcnun” poeməsindən sonuncu hissənin teatrallaşdırılmış musiqili ifasından ibarət bir tamaşa idi. Burada, ilk dəfə olaraq, teatr, poeziya və muğam qovuşdurulmuşdu. Quruluşuna görə bu, sadə bir tamaşa idi. Tamaşanın iştirakçıları xanəndə və sazəndələrdən, musiqisi isə muğam və təsniflərdən ibarət idi. Xanəndələr sazəndə

dəstəsinin müşayiəti ilə muğam üstə poemanın mətnindən müəyyən parçaları ifa edirdilər. Tamaşada xor fraqmentləri də öz yerini tutmuşdu.

Həmin tamaşada dövrün ən məşhur xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu Məcnun rolunda çıxış etmişdi. Tamaşanı tarzən Mirzə Sadıq Əsəd oğlu müşayiət etmişdi.

Bu musiqili səhnə Azərbaycanın mədəni həyatında əlamətdar hadisə idi. Əvvəla, muğamlara əsaslanan musiqili səhnənin göstərilməsi muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında irəliyə doğru mühüm addım kimi qiymətləndirilməlidir. Çünki bununla muğam ifaçılarının gələcəkdə opera artisti kimi yeni fəaliyyət forması öz təsdiqini tapır.

İkincisi, bu musiqili səhnə təxminən 10 il sonra meydana gələcək Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası üçün zəmin hazırladı. Əlamətdardır ki, “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” adlı musiqili səhnənin ilk tamaşası zamanı 13 yaşlı Üzeyir Hacıbəyli xorun iştirakçılarından biri olmuş və tamaşa onun hafizəsində dərin iz buraxmışdı. Təsadüfi deyil ki, o, ilk Azərbaycan operasını yaratmaq barədə düşünərkən, məhz Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması üzərində dayanmış və musiqi materialı kimi muğam və təsniflərdən istifadə etmişdir. “Leyli və Məcnun” operası ilə Ü.Hacıbəyli bir tərəfdən Azərbaycanda professional bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsini qoymuş, digər tərəfdən də muğam operası janrının yaradıcısı kimi musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

“Məcnun Leylinin məzarı üstündə” musiqili tamaşası xalq tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmış və çox sevilmişdi. Bu kiçik tamaşa Azərbaycanın, hətta bütün Zaqafqaziyanın,

musiqi həyatında əlamətdar hadisə oldu. O, Azərbaycanda musiqili teatrın inkişafına təkan verdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Haqqverdiyev sonralar da “Şərq konsertləri”nin və “Muğam gecələri”nin fəal təşkilatçısı olmuşdur. Azərbaycanda ilk “Şərq konserti” də Şuşada 1901-ci ildə keçirilmiş, 1902-ci ildə isə Bakıda təşkil olunmuşdu. Sonrakı illərdə də bu cür konsertlərin keçirilməsi xüsusilə Bakının musiqi həyatında bir ənənə halını aldı.

XX əsrin əvvəllərində Bakıda təşkil olunan Şərq konsertlərində görkəmli xanəndələr – Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və başqaları Qurban Primov və Səşə Oqanezaşvilinin müşayiətilə muğam və təsnifləri ifa edirdilər. Məşhur Qarabağ aşığı Aşıq Abbasqulu, Aşıq Qənbər, Aşıq Nəcəfqulu da bu konsertlərdə çıxış etmək üçün dəvət olunurdu. Bu konsertlər dinləyicilərin estetik zövqünün yüksəldilməsinə xidmət edirdi.

Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəllərində Bakının iqtisadi inkişafı baxımından yüksələrək, Zaqafqaziyanın ən iri sənaye şəhərinə çevrilməsi ilə onun mədəniyyət mərkəzi kimi də rolunu artırdı. Bu zaman Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən olan mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin, xüsusilə də musiqiçilərin Bakıda cəmlənməsi prosesi sürətlənməyə başladı. Bu da şəhərin teatr və konsert həyatını canlandırırdı. Bakı mədəni mərkəz kimi öncül mövqə tutdu.

Şuşada püxtələşmiş sənətkarlardan bəziləri öz fəaliyyətini Bakıda davam etdirirdilər. Buna baxmayaraq, onlar Şuşa ilə əlaqələrini kəsmir, yeni musiqiçilər nəslinin yetişməsinə yardım edirdilər. Onlar öz ənənələrini, sənətkarlıq

sirlərini yeni gələn nəsrlə, Qarabağ məktəbini davam etdirən gənc ifaçılara aşılayırdılar.

Lakin bir cəhəti xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrdə formalaşmış Qarabağ, Şirvan, Abşeron muğam məktəblərinin ifaçılıq ənənələri bu bölgələrdən olan musiqiçilərin arasındakı sıx yaradıcılıq əlaqələri sayəsində qarşılıqlı təsirə məruz qaldı. XX əsrdə Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin bünövrəsinin məhz Bakıda qoyulması, bu təhsil sisteminin bir qolu kimi muğam sənətinin tədrisi də bu prosesi sürətləndirdi.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, Bakının musiqi həyatının bir neçə istiqamətdə inkişaf etməsi özünü aydın büruzə verir ki, bu da sonrakı illərdə musiqi mədəniyyətinin yüksəlişi üçün bünövrəyə çevrilir.

Əsas istiqamətlərdən biri Avropa və rus musiqisi ilə təmasın yaranması və musiqi ictimaiyyəti tərəfindən yeni formaların mənimsənilməsi ilə bağlı idi. Həmin dövrdən başlayaraq, Bakıda xarici musiqiçilərin, opera trippalarının qastrolları artır. Bunun nəticəsi olaraq, simfonik və kamera musiqisi konsertlərinin, opera tamaşalarının təşkili işi genişlənir ki, bu da Bakının musiqi həyatını canlandırır.

Digər bir istiqamət milli musiqi yaradıcılığının və ifaçılığının yeni növlərinin meydana gəlməsi ilə əlaqədar idi ki, bu da Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyətə malik idi. Bu baxımdan məşhur xanəndə və sazəndə dəstələrinin, aşığıların iştirakı ilə Şərq konsertlərinin verilməsi, muğamlar əsasında musiqili səhnəciklərin göstərilməsi, dram tamaşalarının fasilələrinə muğam ifaçılarının çıxışı və nəhayət, Azərbaycanda musiqili səhnə

əsərlərinin yaranması, muğam operalarının və musiqili komediyaların meydana gəlməsi əlamətdardır.

Bu dövrdə musiqi həyatında özünü göstərən daha bir istiqamət musiqi maarifçiliyinin yaranması idi. Xüsusilə Bakıda fəaliyyət göstərən qabaqcıl mədəniyyət xadimləri xalqın maariflənməsi uğrunda, milli ədəbiyyat və incəsənət uğrunda mübarizə aparırdılar. Azərbaycan ədəbiyyatının və mədəniyyətinin mütərəqqi fikirli xadimlərinin xalq kütlələrini oyandırmaq, maarifləndirmək, irəli aparmaq naminə gördüyü işlər – məktəblərin açılması, müxtəlif maarifçilik cəmiyyətlərin yaradılması, xalqın tədriclə avropa tipli musiqi mədəniyyətinə alışdırılması milli mədəniyyətin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

1920-ci illərdə Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında baş verən dəyişikliklər nəticəsində milli mədəniyyətin inkişafında yeni yolların açılması, musiqi təhsilinin genişlənməsi, ifaçılıq sənətinin yüksəlişi prosesi muğam ifaçılarının da fəaliyyətinin yeni məcrada inkişafını şərtləndirdi.

Bu baxımdan, musiqi məktəbləri şəbəkəsinin yaradılmasını qeyd etməliyik ki, muğam ifaçıları dövlət tərəfindən açılan bu musiqi məktəblərində sənət müəllimi kimi geniş fəaliyyət göstərmişlər. 1920-ci illərdə Şərq konservatoriyasında, daha sonralar Bakı Musiqi Texnikumunda, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (Bakı Musiqi Akademiyasında), hal-hazırda isə Milli Konservatoriyada, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində muğam sənəti tədris olunur.

Lakin XX əsrin əvvəllərindən yaranmış ənənələr də müasir dövrdə davam və inkişaf etdirilir. Hal-hazırda da

muğam ifaçılarının fəaliyyət sahəsi teatr və konsert səhnəsi ilə bağlıdır. Xanəndələrin bir çoxu Opera və Balet Teatrının solisti kimi Azərbaycan bəstəkarlarının muğam operalarında çıxış edirlər. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti kimi geniş dinləyici auditoriyası qarşısında, həmçinin radio və televiziya da konsertlər verirlər.

Bununla yanaşı, muğam ustalarının qastrol səfərləri də çox önəmlidir. Avropanın, Rusiyanın, Yaxın və Orta Şərqi böyük şəhərlərində bu sənətkarların çıxışları müvəffəqiyyətlə keçir, onlar muğamı dünyaya tanıtmaya nail olurlar.

Muğam ifaçılığı sənətinin inkişafından danışarkən, milli musiqiçilərin qrammofon vallarını xüsusi qeyd etməliyik. Çünki muğam ustalarının ifalarını qoruyub yaşadan qrammofon valları xalqımızın mədəni sərvətləridir. Bu vallar Azərbaycan musiqisinin təbliğində və dünya miqyasında tanınmasında müstəsna rol oynamışdır.

1900-1916-cı illər ərzində “Grammofon”, “Pate”, “Sport-Rekord”, “Ekstrafon”, “Noqin” zavodu və başqa səs yazma firmaları məşhur Azərbaycan xanəndə və sazəndələrinin ifalarını vala köçürmüşlər. Qarabağ xanəndələrindən Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev və başqalarının səsləri qrammofon vallarına yazılmışdır. Bu xanəndələri əksər hallarda tədricən Qurban Primov, kamançada Səfa Oqanezaşvili müşayiət etmişlər. Eyni zamanda, onların ifasında instrumental muğamlar da qrammofon vallarında bizə gəlib çatmışdır.

Həmin firmalar tərəfindən musiqiçilərin vallarının kataloqu da buraxılmış, burada musiqiçilərin şəkli və onlar

haqqında məlumatlar öz əksini tapmışdır. Qrammofon vallarının kütləvi tirajla buraxılışı sonrakı illərdə də geniş vüsət almışdı.

Bu ənənə bu gün də davam etdirilir. Belə ki, muğam ifaçılarının çıxışları müasir texniki vasitələrlə audio, video kassətlərə yazılır, İnternet səhifələrinə daxil edilir. Bütün bunlar muğam ifaçılarının auditoriyasını genişləndirir, dünya xalqları arasında Azərbaycan muğam sənətinin pərəstişkarlarının sayını artırır.

Muğamların və xalq musiqisi nümunələrinin qrammofon vallarına yazılması onların musiqi elmində öyrənilməsinə də yollar açmışdır. Bu baxımdan 1932-ci-1943-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərlik etdiyi Elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. Bu kabinetdə məşhur xanəndələrin, tarzənlərin və aşıqların ifasında muğam, təsnif, xalq mahnı və rəqsləri, aşıq yaradıcılığı nümunələri fonovaliklərə yazılmışdır. Sonradan həmin nümunələr kabinetin əməkdaşları tərəfindən nota salınmış, kataloqlaşdırılmış və çap olunmuşdur ki, bunun da böyük elmi əhəmiyyəti vardı. Çünki həmin materiallar musiqişünasların tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Onu da deyək ki, hal-hazırda Elmi Tədqiqat Musiqi kabinetinin fonovaliklərə yazılmış zəngin musiqi materiallarının əksər hissəsi Bülbülün ev-muzeyində saxlanılır. Həmçinin, Kabinetin fəaliyyəti dövründə muğam ifaçılarından toplanılmış tarixi materiallar AMEA-nın Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondlarında qorunur.

Muğam sənətinin inkişafı, onun tədrisi və tədqiqi prosesi bu gün də davam edir. Müasir dövrdə dövlət səviyyəsində

muğamla bağlı layihələrin həyata keçirilməsi bu sənətin dünya miqyasında təbliğində və yaşadılaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Xüsusilə YUNESKO tərəfindən Azərbaycan muğamının bəşəriyyətin şah əsərləri siyahısına salınması bunu sübut edir.

YUNESKO-nun və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və bilavasitə rəhbərliyi ilə həyata keçirilən layihələr muğam sənətinin inkişafında və təbliğində xüsusi rol oynayır. Belə layihələr sırasında “Muğam-İrs”, “Muğam-Dəstgah”, “Muğam Ensiklopediyası”, “Muğam-İnternet”, “Muğam-Antologiya”, “Muğam dünyası”, “Muğam Mərkəzi” layihələri qeyd olunmalıdır.

Bu qəbildən olan “Qarabağ xanəndələri” CD və fotoalbomdan ibarət toplunun nəşri də həmin layihələrin tərkib hissəsi kimi diqqətəlayiqdir. Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu ilə “Musiqi dünyası” jurnalının birgə yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsulu olan bu layihə Qarabağ muğam məktəbinin müxtəlif nəsillərinə mənsub iyirmi dörd xanəndənin səsyazılarını, onlar haqqında məlumatları və fotomaterialları əhatə edir.

“Musiqi Dünyası” jurnalının elektron nəşrlər mərkəzinin də muğam sənətinin təbliği sahəsində fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, bu mərkəz tərəfindən hazırlanan internet layihələri, o cümlədən, “Azərbaycan diskoqrafiyası” veb-saytı və multimediya elektron məhsulları hal-hazırda dünyanın istənilən yerində internet istifadəçilərinə virtual

məkanda Azərbaycan musiqisini, muğam sənətini tanıdaraq, milli musiqi mədəniyyətimizin təbliğində böyük rol oynayır.

Beləliklə, xalqın dünyagörüşünün, dünyaduyumunun ifadəsi olan muğam – ifaçıların yaradıcılığında cilalanaraq, muğam məktəblərində təkmilləşərək, bizim günlərə gəlib çatmışdır. Muğam bu gün də şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi milli musiqi mədəniyyətimizin bünövrəsini təşkil edir, yaşayır, muğam ifaçılarının yaratdığı sənət inciləri bütün dünyaya yayılır.



1.2. Qurban Primovun həyat və yaradıcılığı

Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Səməd Vurğun kimi sənətkarlar, sevdiyi sənətinə vurğun olan şəxsiyyətlərdir. Sənətinə vurğun olan, qəlbinin bütün hərarətini və bütün bacarığını bu sənətə vermiş olan adamlardan biri də məşhur tarzən Qurban Primov idi.

O zaman Bakıda mədənlər, zavodlar fəhlələrin “xozeyin” adlandırıdığı xarici və yerli milyonçuların əlində idi. Buna görə də mədənlərdə iş günü 12—14 saat davam edərdi. İşdən sonra yorğun halda kazarmalara qayıdan fəhlələr əl-üzlərini yuyub paltarlarını dəyişərək böyük otağın ortasındakı uzunsov taxta stolun başına toplanar, hərə olan-olmazından ortalığa qoyar, bir yerdə şam edər, çay içərdilər. Sonra da stolun üstünü yığışdırıb otağın küncündəki iri qırmızı qramafonu ortalığa gətirərdilər. Gözlərini qramafon trubasının enli, iri ağzına dikib qulaq kəsilərək Cabbar Qaryağdının oxumasına, Qurbanın tarına qulaq asardılar. Ara-sıra qramafondan xırıltılı səslər çıxanda onlar təəssüflənərdilər. Lakin bu heç də Qurbanın tarından, Cabbarın səsinəndən aldıkları ləzzəti pozmazdı. Bu ilahi musiqiyə qulaq asdıqca sanki qiyabi bir əl uzanıb yorğunluğu fəhlələrin canından çıxarar, ehtiyacın qara buludlarını, tozlu qubarını onların simasından silib aparardı. Üzlərinə-gözlərinə bir sevinc işığı çilərdi... Elə o zamandan tarzən Qurban Primovun adı insanların hafizəsində həkk olub qalmışdı.

Azərbaycan ədəbiyyatının humanist ənənələri çox qədim və çox güclüdür. Onun Xaqani, Nizami, Nəsimi, Füzuli, Vaqif, Mirzə Fətəli Axundov, Sabir kimi nəhəng yaradıcıları

yorulmadan insanı müdafiə etmiş, insanı hər cür siyasi və dini təsirindən qorumağa çalışmış, milli və dini ayrı-seçkiliyə qarşı çıxmış, insanın alçaldılması, təqib olunması ilə razılaşmamış, bütün xalqları və insanları “Bir günəşin zərrəsi”, böyük, vahid, parçalanmaz bəşəriyyətin bərabərhüquqlu üzvləri hesab etmişlər. Səməd Vurğun yaradıcılığı minillik poeziyamız tarixində yeni səhifədir. Bu, onun yalnız fikri-fəlsəfi mündəricəsi ilə deyil, həm də böyük bədii-estetik dəyəri, parlaq bədii keyfiyyətləri ilə bağlıdır.

Sənət aləmindəki yol adi həyat yolundan daha mürəkkəbdir. Bu yol çox zaman bir-birinin ardınca sayı-hesabı olmayan yoxuşlara qalxmalı, dərələri, təpələri adlamalı olur. Bu yol dahilərə məxsus bir keyfiyyətdir. Azərbaycan ədəbiyyatı və sənəti aləmində dayanmadan ucalara uçan bu cür qartal qanadlı sənətkarlar az olmamışdır. Əlbəttə, bu şəxslərin sənət aləmində yolu düşünüldüyü qədər hamar və asan olmamışdır. Lakin bu yol həmişə yuxarı, həmişə zirvələrə doğru uzanmış, bir keçiddən o birinə ucalmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Səməd Vurğun və Qurban Primov...!

Qurbanın tara, öz sənətinə vurğunluğunu, fitri bir qüvvə və ehtirasla tara bağlılığını onu dinləyənlər dərhal hiss edərdilər. Qurban tarı sinəsinə sıxıb gözlərini yumaraq, yaxud hara isə naməlum bir nöqtəyə dikərək çaldığı zaman sanki nağıllar dünyasına, xəyalın yaratdığı füsunkar bir aləmə gedirdi, sanki həyatın gözəlliyi, insan ürəyinin şirin arzuları, məhəbbətin ucalığı, varlığın dərin fəlsəfi mahiyyəti barədə fikirlər və hisslər onu məst eləyirdi, həyatın bütün xırdalıqlarından uzaq və azad, əzəmətli, füsunkar gözəllik

aləminə uçururdu. O zaman Qurban Primovun adı tez- tez afişalarda görünürdü.

Bakı şəhərində artıq ədəbi-mədəni mühit formalaşırdı. Bu mühitdə ədəbiyyatla, musiqi ilə maraqlanan gənclər, ədəbi-mədəni mühitə daxil olduqca müəyyən tellərlə musiqi dünyasına bağlanırdı. O gənclərin sırasında Səməd Vurğun, Rəsul Rza, Mikayıl Müşviq, Mir Cəlal, Ənvər Məmmədخانlı, Mirzə İbrahimov, Abdulla Fəruq və başqaları çox vaxt filarmoniyaya gedərək konsertlərdə iştirak edir, Qurbanın gözəl, məlahətli, ürək dağlayan ifasından, onun tarı necə məhəbbətlə, hərarətlə sinəsinə sıxaraq, bəzən gözlərini yumaraq sehrikar mizrabı və barmaqları ilə tarın simlərini dindirməsi, canlı insan kimi danışdırmasını böyük maraqla seyr edirdilər...

Qurbanın tara vurğunluğunun özü çox vaxt rəmzi mənə alırdı: bu vurğunluqda xalqımızın əsrlər uzununu sinəsində coşan, soyumaq bilməyən tara məhəbbət görürdü.

Qurban Primovun tərcümeyi-halı ona həsr olunmuş elmi məqalə və publisistik yazılarda işıqlandırılmışdır. Ə.Bədəlbəylinin, F.Şuşinskiyin, E.Abasovanın və başqa müəlliflərin oçerklərində Q.Primovun həyat və yaradıcılıq yolu müxtəlif rəqurslardan qələmə alınmışdır. Bu mənbələrdə öz əksini tapmış faktları araşdıraraq və onlara əsaslanaraq, biz bu bölmədə Qurban Primovun tərcümeyi-halına bir daha ətraflı nəzər salmağı məqsəduyğun sayırıq.

Bir cəhəti də qeyd etmək istərdik ki, göstərilən mənbələrdə Q.Primovun tərcümeyi-hah ilə bağlı bəzi faktlar və müəlliflərin mülahizələri bəzən üst-üstə düşür, buna görə də biz bütün fikirləri nəzərdən keçirərək, onlara müəyyən münasibət bildirməyi vacib sayırıq. Eyni zamanda, bu bölmədə

Qurban Primovun sənət yolunun inkişaf mərhələlərində müəyyən rolu olmuş bir sıra musiqi xadimləri haqqında məlumatlar da burada öz əksini tapmışdır ki, bu da mövzudan kənara çıxmayaaraq, Q.Primovun həyat və yaradıcılıq yolunu hərtərəfli işıqlandırmaq məqsədini daşıyır.

Qurban Bəxşəli oğlu Primov 1880-cı ilin oktyabr ayının 30-da Qarabağın (Ağdam rayonu ərazisində) Gülablı kəndində kəndli ailəsində dünyaya gəlmişdir.

Xalq arasında daha çox Abdal-Gülablı adlandırılan bu kənd Qarabağ mahalında aşıqlar yurdu hesab olunur. Qarabağın ən tanınmış aşıqları – Valeh, Abbasqulu, Nəcəfqulu kimi görkəmli aşıqlar bu kənddən çıxmışlar.

A.Əliverdibəyovun “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində bu kəndin sənətkarları haqqında maraqlı məlumatlar diqqəti cəlb edir. O yazır: “Şişə qəzasında Gülablı kəndi aşiq mənbəyi olub. Bu kəndin əhalisi böyükdən kiçiyədək musiqiçi və aşiqdirlər. Oxuyanlardan Əkbər Xamuş oğlu və Murad, çalanlardan aşiq Bədəl, aşiq Davud, aşiq Nəcəfqulu, Kazım, Əkbər, saz aşığı – aşiq Həsən, aşiq Abbasqulu, nağaraçılardan İbiş, Xanlar, şairlərdən aşiq Valeh, Kərbəlayı Məhəmməd, Mirzə Feyzulla, tarzənlərdən Qurban Primov” (16, s. 179). Göründüyü kimi, bu cür qiymətli və hərtərəfli məlumat Gülablı kəndinin musiqi həyatı haqqında dolğun təsəvvür yaratmağa imkan verir.

Qurban Primovun atası Bəxşəli kişi XVIII əsrin məşhur sənətkarı olan aşiq Valehin nəvəsi idi. Bəxşəli kişi özü də el aşığı idi. O, yaxşı saz, balaban və nağara çalırdı, tez-tez öz həmkəndliləri qarşısında çıxış edir, dastanlar danışdı. Onun bütün uşaqları musiqiyə həvəs göstərirdi: böyük oğlu yaxşı tar

çalırdı, digər oğlanları da müxtəlif alətlərdə çalmağı bacarırdılar (63, s. 4).

Qurban Primov hələ kiçik yaşlarından musiqini sevmişdir. O, əvvəlcə balaban, sonra isə nağara, zurna və saz çalmağı öyrənmişdir. Lakin o, tar musiqi alətinə xüsusi maraq göstərmiş və tədriclə bu alətdə də çalmağa başlamışdır. O, atasının oxuduğu aşiq havalarını da yadda saxlamağa çalışırdı. Artıq uşaqlıqdan o, öz musiqi istedadı ilə yaşadlarından seçilirdi.

Lakin Q.Primovun xatirələrindən belə məlum olur ki, kəndin ruhaniləri Bəxşəli kişini məhərrəmlik ayında çalıb-çağırmaqda ittiham edərək, onun musiqi alətlərini yandırmışdılar. Bu qadağalara baxmayaraq, Bəxşəli kişi öz sevimli məşğuliyyətindən əl çəkməmiş, lakin ailəsini mollaların təqibindən qorumaq üçün camaat qarşısında çıxış etməkdən çəkinmişdir (8, s. 14).

Ancaq o, qohumlarının etirazına baxmayaraq, kiçik oğlu Qurbanı musiqiçi olmağa həvəsləndirmiş, onun musiqi məşğələlərinə ciddi fikir verməyə başlamışdı. E.Abasova qeyd edir ki, Qurbanın çalğısını dinləyən güləblilərin mötəbər ağsaqqalı qoca aşiq Davud da bu yeniyetmə oğlanın sərbəst improvizə qabiliyyətini, barmaqlarının iti hərəkətli olmasını, yaxşı hafizəyə və cəsarətli düşüncə tərzinə malik olmasını yüksək qiymətləndirir. O, Bəxşəli kişiye oğlunu Şuşaya, görkəmli tərzən Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun yanına aparmağı məsləhət görür (63, s. 6).

Ağalar Əliverdibəyovun “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində Qurban Primovun tərcümeyi-halına dair bir qədər fərqli məlumatlar diqqəti cəlb edir. Müəllif yazır ki, Q.Primov

“əvvəlcə kənd məktəbində oxuyub, uşaqlıqdan musiqiyə çox marağı olub. Əvvəl nağara, sonra balaban, zurna, saz ilə məşğul olarmış. Atası və babası zurnaçı olub, aşiq Valehin nəticəsidir. Qardaşı tar çalarmış. Onun tarı ilə vərdis edib, tar çalmağa başladı. Sadıqcanın çalmağına fikir verib, hal-hazırda onun səbkisi ilə getməyinə görə xalq içində şöhrət qazanıb” (16, s. 173).

Göründüyü kimi, A.Əliverdibəyov digər müəlliflərdən fərqli olaraq, Q.Primovun babasının və atasının aşiq deyil, zurnaçı olduğunu göstərir. Tar çalmağı əvvəlcə qardaşından, sonra isə Sadıqcandan öyrəndiyi fikrini irəli sürür. Eyni zamanda, Q.Primovun kənd məktəbində oxuduğu da qeyd olunur.

F.Şuşinskiyin yazdığına görə isə “açıq fikirli kəndli olan Baxşəli kişi oğlu Qurbanı Ağdamda rus-tatar (azərbaycan – N.İ.) məktəbinə qoymuşdu” (53, s. 277). Bizim fikrimizcə, A.Əliverdibəyovun məlumatı daha dəqiqdir və Q.Primov həqiqətən də kənd məktəbində oxumuşdur.

Daha sonra F.Şuşinski yazır ki, “Qurban hələ məktəbdə oxuyarkən dəfələrlə bazarda zoğal, armud satmaq məqsədilə Şuşa şəhərinə gedərdi” (53, s. 277). O zamanlar, məlum olduğu kimi, Şuşada bir çox məşhur xanəndələr, tarzənlər, kamançaçılar məclislərdə və şəhərin səfəli yerlərində çıxış edirdilər. Qurban Primov Şuşanın musiqi həyatına, dinlədiyi musiqiçilərin sənətinə valeh olmuşdu. Buna görə də o, bir daha kəndə qayıtmaq istəmirdi. F.Şuşinski göstərir ki, Q.Primov on üç yaşında ikən məktəbi tərk edib aşiq Abbasquluya qoşulub Şuşaya gedir, “iki səbət də Gülablı armudu aparıb satır, özünə tar alır” (53, s. 277). Aşiq Abbasqulu Qurban Primovu tarzən

Sadıqcanın yanına aparır. Sadıqcan onun xahişi ilə gənc Qurbanın tar çalmağını dinləyir. Onun iri əlləri, uzun barmaqları, güclü biləyi Sadıqcana yaxşı təsir bağışlayır (53, s. 277).

F.Şuşınskinin Q.Primovun uşaqlıq və yeniyetməlik dövrünü belə ətraflı təfərrüatı ilə təsvir etməsi inandırıcı deyil. Çünki bu məlumatlar, yəni onun məktəbi tərk etməsi, Şuşa bazarına alış-verişə getməsi və s. nə digər müəlliflərin yazılarında, nə də Q.Primovun öz həyatı barədə xatirələrində yer almamışdır.

Q.Primovun xatirələrində deyilir: “Mənim üstümdə ailəm içərisində həmişə mübahisələr olurdu. Qohumlarımız mənim tarçı olmağımı istəmirdilər. Atam isə musiqiyə olan meylimi və bu işdə az-çox bacarığımı görüb məni musiqiyə daha da həvəsləndirirdi. Nəhayət, atam ailədə olan mübahisələrə son qoymaq üçün məni özü ilə Şuşaya apardı. Orada mən məşhur tarzən Mirzə Sadıqdan tar dərsi almağa başladım. Onun yaxşı müəllimliyi sayəsində mən on beş yaşında ikən Qarabağda artıq tanınmış tarzən hesab olunurdum” (8, s.15).

Azərbaycan musiqisi tarixində, xüsusən tarzənlik sənətinin yüksək səviyyəyə qaldırılmasında misilsiz xidmətləri və kəşfləri olan, xalq arasında sevilərək Sadıqcan adlandırılmış böyük tarzən Mirzə Sadıq Əsəd oğlu Qurban Primovun müəllimi olmuş, tar kimi incə, geniş diapazonlu alətdə el havalarını, muğamları məharətlə səsləndirməyin üsullarını ona öyrətmişdir.

Beləliklə, Sadıqcan qısa müddət ərzində Qurbana zəngin muğam yollarını öyrədir və müəllimin səyi hədəf getmir. On

beş yaşlı Qurban Primov bütün Qarabağda tanınmağa başlayır. O, Qarabağın kənd toylarında xanəndə Əkbər Xamuş oğlunu müşayiət edir (53, s.277).

V.Məmmədovun yazdığına görə, gənc tarzən Qurban Primov o dövrün məşhur xanəndəsi Cabbar Qaryağdioğlunu görmək, onun oxuduqlarını eşitmək həvəsi ilə yaşayırdı. O, ilk dəfə Cabbarı Ağdamın Seyidli kəndində toy məclisində görür və dinləyir. Lakin onların tanışlığı və sənət dostluğu bir neçə il sonra, 1905-ci ildə baş tutur (41, s.62).

Bu məlumatın əvvəlində bir qədər qeyri-dəqiqlik var. Çünki Cabbar Qaryağdioğlu Şuşanın musiqi həyatında, muğam məclislərində, toylarda yaxından iştirak edən ən populyar xanəndə idi və hətta muğamın teatr və konsert sənəsinə çıxarılmasında ilk addımları məhz Cabbar Qaryağdioğlu atmışdı və bu, XIX əsrin son – XX əsrin ilk illərinə təsadüf edirdi. Həmin illər Q.Primovun Şuşada yaşadığı və tarzən kimi sənətə gəldiyi dövrə təsadüf edir. Təbii ki, gənc Q.Primov məşhur xanəndə C.Qaryağdioğlunu təkcə kənd toyunda deyil, həmçinin, muğam məclislərində və konsertlərdə də görmüş, onun sənətinə valeh olmuşdu. Bu mülahizə elmi mənbələrdə öz təsdiqini tapır.

Ümumiyyətlə, Q.Primovun Şuşada keçirdiyi illər bu şəhərin musiqi həyatından aldığı bədii təəssüratlarla zəngin olmuşdur. Məhz bu dövrdə onun dünyagörüşü, zövqü və sənətə baxışları formalaşır.

E.Abasovanın Qurban Primova həsr olunmuş tədqiqatında çox maraqlı və digər mənbələrdə təkrarlanmayan bir məlumat diqqətimizi cəlb edir. E.Abasova yazır ki, bu illərdə (söhbət 1890-cı illərdən gedir – N.İ.) Şuşada tanınmış

musiqi həvəskarı və muğam bilicisi, geniş dünyagörüşünə malik ziyalı şəxsiyyət Ağalar bəy Əliverdibəyovun evində müntəzəm olaraq musiqi məclisləri təşkil olunurdu. Bu məclislərdə ən yaxşı şuşalı musiqiçilər – xanəndələr Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd, İslam Abdullayev, tarzən Sadıqcan iştirak edirdi. Burada muğam ustadları öz sənətkarlığını nümayiş etdirməklə yanaşı, musiqi sənətinə dair qızgın müzakirələr və mübahisələr də olurdu. Məhz belə məclislərdə Azərbaycan musiqisinin klassik poeziya ilə qovuşmasının yeni formalarının zəruriliyi məsələsi irəli sürülmüşdü ki, bu da musiqili-səhnə janrlarının yaradılması ideyasının gündəmə gəlməsinə təkan vermişdir (63, s.8).

Bu musiqi məclislərinin ən gənc iştirakçısı Ağalar bəyin bacısı oğlu, o zaman on bir-on iki yaşlarında olan Üzeyir Hacıbəyli idi. Gələcəyin dahi bəstəkarı ilk musiqi biliyini, muğamın sirlərini dayısından öyrənmiş, çoxlu xalq mahnısını yaddaşına köçürmüşdür. Həmin musiqi məclislərinin daha bir gənc iştirakçısı da Qurban Primov idi. Öz müəllimi ilə bu məclislərə gələn Q.Primov üçün bu, əsil sənətkarlıq məktəbi olmuşdur. Qurban Primov məhz burada Üzeyir Hacıbəyli ilə tanış olur və illər keçdikcə onlar ən yaxın əqidə və sənət dostuna çevrilirlər (63, s.9).

E.Abasovanın yazdığına görə, həmin illərdə baş verən iki hadisə Q.Primovun həyatında böyük rol oynamışdır.

Onlardan biri – 1897-ci ildə Şuşada tamaşaya qoyulan ilk musiqili səhnə – Məhəmməd Füzulinin poemasına əsaslanan “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” səhnəsi idi ki, bu da

Azərbaycan musiqi tarixində mühüm hadisə kimi qeyd olunmuşdur.

Həmin tamaşa Qurban Primova da böyük təsir göstərmiş, musiqi sənətinə baxışlarını genişləndirmişdir. Musiqiçilərin yüksək sənətkarlığına heyran olan Q.Primovda tanınmış musiqiçilərlə birgə işləmək arzusu baş qaldırır (63, s.10).

Bu dövrdə Qurban Primova təsir edən ikinci hadisə 1902-ci ildə Sadıqcanın vəfatı oldu. Sevimli müəllimini itirməsindən kədərlənən Q.Primov tənhalığa qapıldı və bir müddət çıxışlarını dayandırdı. Bu ruhi böhrandan onu 1903-cü ildə tanış olduğu xanəndə İslam Abdullayev çıxara bildi.

İslam Abdullayev (1876-1964) Qarabağın məşhur xanəndələrindən idi. “Segah” muğamını xüsusi bir məharətlə oxuduğuna görə, xalq arasında “Segah İslam” adı ilə tanınmışdı. O, on dörd yaşına kimi Molla Əli Xəlifənin məktəbində, Mir Möhsün Nəvvabın musiqi məktəbində oxumuş, məşhur musiqişünas Mirbaba Mirimanovdan muğamat dərsi almışdı. On beş yaşından Şuşa şəhərində xanəndəlik etmişdi. Əvvəllər tarzən Cavad bəy Xənəzəyski və Bala oğlu Qriqorun müşayiəti ilə çıxış edirdi (16, s.176). Sonra isə o, Qurban Primovun ifaçılıq məharətindən xəbərdar olduğuna görə onunla birlikdə fəaliyyət göstərməyə qərar verdi. O, Q.Primova Gəncə şəhərinə getməyi və orada dəvət olunduqları toy məclisində iştirak etməyi təklif etdi. Q.Primov bu təklifi qəbul etdi. Bu, Q.Primovun sənət yolunda irəliləyişi üçün mühüm bir təkan nöqtəsi oldu (63, s.10).

Ə.Bədəlbəyli də Qurban Primovun İslam Abdullayevlə sənət dostluğunun bünövrəsinin 1903-cü ildən qoyulduğunu qeyd etmişdir (7, s.169).

Şuşınskinin yazdığına görə isə xanəndə İslam Abdullayev tarzən Qurban Primovla birlikdə 1901-1905-ci illərdə Qarabağ, Gəncə məclislərində çıxış etmişdir (53, s. 241). Göründüyü kimi, F.Şuşinski bu məsələdə bir qədər yanlışlığa yol vermişdir.

1905-ci ilin payızında xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu da Gəncəyə toy məclisinə dəvət edilir. Bu hadisə şəhərin musiqi həvəskarlarının hədsiz sevincinə səbəb olur. Gənc tarzən Qurban Primov üçün də bu zaman xanəndə ilə yaxından tanış olmaq imkanı yaranır.

F.Şuşınskinin yazdığına görə, Qurban Primov İslam Abdullayevlə birlikdə həmin toyda iştirak edirlər. Cabbar Qaryağdıoğlu bir neçə muğam və təsnif oxuduqdan sonra İslam Abdullayevdən “Segah” oxumasını xahiş edir. Bunu böyük bir imtahan hesab edən ifaçılar bütün qüvvələrini səfərbər edib, bu sınaqdan çıxırlar. Cabbar Qaryağdıoğlu Qurban Primovun çalğısını çox bəyənir (53, s. 244-245)

Cabbar Qaryağdıoğlu bu görüş barəsində öz xatirələrində belə yazmışdır: “Qurban İslam ilə bizim görüşümüze gəlmişdi. Mən Qurbana bir qədər tar çaldırdım. Qurbanın gözəl çaldığını görüb onu İslamın razılığı ilə özümə Bakıya gətirdim” (12).

1905-ci ildə Qurban Primov Qarabağdan Bakıya köçdü, bununla da onun yaradıcılıq yolunun yeni bir mərhələsi başlandı.

Cabbar Qaryağdioğlu ilə Bakıya gəlməsi onun həyatında və sənət taleyində həlledici rol oynamaqla yanaşı, musiqi sənətindəki mövqeyinin möhkəmlənməsinə və xalq arasında şöhrətinin artmasına təkan verdi.

Gəncədə olarkən, Cabbar Qaryağdioğlu daha bir musiqiçi ilə – kamançaçı Saşa (Aleksandr) Oqanezaşvili ilə tanış olur, onun da istedadını bəyənərək, özü ilə Bakıya gətirir və onlar birgə fəaliyyət göstərməyə başlayırlar.

Beləliklə, həmin vaxtdan Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət musiqi üçlüyü yarandı. Bu trio yalnız Azərbaycanda və Qafqazda deyil, hətta Orta Asiya ölkələrində tanınmağa başlayır. Bu üç məşhur sənətkarın dostluğu uzun illər (Q.Primovun öz sözlərinə görə, 20 ilə yaxın) davam etmişdir. Onların yaradıcılığı Azərbaycan milli musiqisinin inkişafında görkəmli rol oynamışdır (53, s.277).

Qurban Primovun XX əsrin əvvəllərində Bakıdakı fəaliyyəti geniş idi. O, həmkarları ilə tez-tez məclislər keçirir, ecazkar çalğısı ilə uğurlar qazanır. O, Artistlər cəmiyyətinin təşkil etdiyi gecələrdə, fəhlə klublarında, el şənliklərində çıxış edirdi. O, həmçinin, Bakıda verilən opera tamaşalarında, teatr tamaşalarının fasilələrində, Şərq konsertlərində Cabbar Qaryağdioğlunun muğam üçlüyünün tərkibində çıxış etməklə yanaşı, digər məşhur xanəndələri də tarda müşayiət etmiş, eyni zamanda bir çox muğamları tarda solo çalmışdır.

Həmin illərdə Bakıda ziyalılar arasında maarifçilik hərəkəti geniş yayılmışdı: dram dərnəklərinin yaradılması, tamaşaların, konsertlərin təşkili məhz xalqın maariflənməsinə xidmət edirdi.

Bu dövrdə Bakı kəskin sinfi mübarizə meydanına çevrilmişdi. Bakı proletariyatı xalq kütlələri arasında inqilabi təbliğatı genişləndirmək üçün hər bir vasitədən, xüsusilə də teatr və musiqi xadimlərinin köməyindən, onların təşkil etdikləri tamaşa və konsertlərdən istifadə edirdilər. Bu barədə Ə.Bədəlbəylinin verdiyi məlumat diqqətəlayiqdir. O yazır: “1905-ci il inqilabı dövründə gənc inqilabçı Məşədi Əzizbəyovun təşəbbüsü ilə təşkil olunmuş “Müsəlman dram artistləri cəmiyyəti”nin və “Təkamül” qəzeti idarə heyəti tərəfindən məşhur artist Mirzə Ağa Əliyevin rəhbərliyi ilə təşkil edilmiş “Həmiyyət” dram dərnəyinin şəhərdə və fəhlə rayonlarında verdiyi dram tamaşalarına daha çox tamaşaçı cəlb etmək üçün istər tamaşa başlanmadan əvvəl, istərsə ayrı-ayrı pərdələr arasındakı fasilələrdə pərdə qabağında sazəndələr dəstəsi çıxış edirdi. Bu işin təşkili ümumiyyətlə Qurban Primova tapşırılırdı. O, çalınacaq əsərlərin proqramını tərtib etməli idi” (8, s.31).

Bir cəhəti qeyd etmək lazımdır ki, Qurban Primov heç vaxt inqilabçı olmamış və inqilabi mübarizəyə qoşulmamışdı. Lakin incəsənətin tərəqqisi həmişə onu düşündürürdü və o, daim axtarışda idi, irəliyə can atırdı. Xalqın maariflənməsinin, musiqi zövqünün artmasının tərəfdarı olan Q.Primov fəal surətdə Bakı ziyalılarının maarifçilik hərəkətinə qoşulmuşdu və buna görə də böyük həvəslə xalq qarşısında kütləvi konsertlərdə iştirak edirdi.

Ə.Bədəlbəyli elə oradaca qeyd edir ki, tar və ya kamança musiqi alətlərində müəyyən bir musiqi nömrəsinin solo ifa edilməsi əslində məhz bu zaman başlanmışdır və tardə

ilk dəfə solist kimi çıxış edən də məhz Qurban Primov olmuşdur (8, s.31).

Göründüyü kimi, bu, çox əlamətdar bir fakt olub, Q.Primovun solist tarzən kimi karyerasının başladığı tarixi təsdiq edir.

Həmin illərdə Q.Primovun Bakıdakı fəaliyyətindən danışarkən, qeyd etmək lazımdır ki, belə bir çətin siyasi mübarizə dövründə musiqiçilərin heç də hamısı baş verən hadisələrə birmənalı münasibət bəsləmirdi və öz yaradıcılığında müəyyən mövqeyini əks etdirirdi. Məsələn, 1907-1909-cu illərdə İran Azərbaycanında şah istibdadı əleyhinə xalqın mübarizəsinə, xalq qəhrəmanı Səttarxanın başçılıq etdiyi inqilabi hərəkata öz rəğbətini göstərmək məqsədilə Qurban Primov xanəndə İslam Abdullayevlə birlikdə “Səttarxan” təsnifini qrammofon valına yazdırmış və həmin qrammofon valının yüzdən artıq nüsxəsini Cənubi Azərbaycana göndərməyə müvəffəq olmuşdur.

Bu haqda Ə.Bədəlbəylinin tədqiqatlarında ətraflı məlumat verilir. Lakin adı çəkilən təsnifin mətni və musiqi məzmunu ilə bağlı ayrı-ayrı mənbələrdə müxtəlif səpkili məlumatlar öz əksini tapdığına görə bunu dəqiqləşdirməyi lazım bilirik. Belə ki, bir mənbədə xalq qəhrəmanı Səttarxanın fədakarlığını və mərdliyini tərənnüm edən həmin təsnifin sözlərinin Məmməd Səid Ordubadiyə məxsus olduğu göstərilir (8, s.28), lakin onun musiqi məzmunu haqqında məlumat öz əksini tapmır. Digər mənbədə isə “Səttarxan” təsnifinin musiqi məzmunu ilə bağlı geniş məlumat verilir və onun məşhur “Qaçaq Nəbi” melodiyası üzərində qurulduğu qeyd olunur (7, s.180)

Yaradıcılıq taleyi Qurban Primovu Bakıda Üzeyir Hacıbəyli ilə rastlaşdırdı. Həmin dövrdə maarifçilik və publisistika sahəsində geniş fəaliyyət göstərən və Azərbaycan operasının yaradılması barədə düşünən Ü.Hacıbəyli Q.Primovu da öz yaradıcılıq planları ilə tanış edir.

Ə.Bədəlbəyli bu haqda yazır: “1905- 1907-ci illər inqilabının məğlubiyyəti ilə əlaqədar olaraq, Azərbaycan ziyalıları içərisində baş verən hərc-mərclik şəraitində... Üzeyir Hacıbəylinin ətrafına toplaşan, onun opera yaratmaq təşəbbüsünün müvəffəqiyyətlə nəticələncəyinə inanan, onun istedad və məharətinə ümid bəsləyən adamların sayı çox deyildi. Azərbaycan opera janrının yaradılması işi ilə əlaqədar bütün çətinliklərə, başqa tərəqqipərvər Azərbaycan ziyalıları ilə birlikdə sinə gərən Üzeyir Hacıbəylinin ən yaxın və sadıq məsləkdaşlarından biri Qurban Primov olmuşdur” (7, s.170).

F.Əmirov da bu barədə belə yazırdı: “Qurban Primov böyük sənət, xalq sənəti uğrunda mübarizələrdə Üzeyir Hacıbəyli ilə eyni mövqedə dayanırdı. Bu keyfiyyət onun... yaradıcılıq təbiəti ilə bağlı idi. Qurban Primov xalq içərisindən çıxmış, xalq sənəti ilə nəfəs alıb böyümüş, kamilləşmişdi və bütün həyatı ilə, sənəti ilə məhz xalqın övladı idi. Buna görə də təsadüfi deyil ki, Üzeyir Hacıbəylinin xəlqi sənət, xalq ruhundan qopan və xalq ruhuna yatan sənət uğrunda mübarizəsində Qurban Primov sarı simli tarı ilə bərabər ona silahdaşlıq etmişdir” (19, s.176).

Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin ən yaxın dostlarından biri kimi Qurban Primov opera sənətinin meydana gəlməsində və inkişafında görkəmli rol oynamışdır.

“Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşası ilə əlaqədar belə bir faktı xatırlatmaq istərdik. Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” məqaləsində yazırdı: “Mən “Leyli və Məcnun”un ilk tamaşası üçün skripka çalan seminariya yoldaşlarımdan... ibarət orkestr təşkil etmişdim. Tarzənlər də dəvət olunmuşdu; yadımdadır, hansı isə melodiyanın ifası barədə onların arasında mübahisə yarandı, bu mübahisə böyüyüb elə bir ciddi şəkil aldı ki, operanın ilk tamaşasınada Qurban Primovu...istisna etməklə, tarçalanların heç biri gəlmədi. Mən tamaşanın başlanmasına iki saat qalmış bu boşluğu aradan qaldırmalı, tələsik skripka üçün yazılmış partiyaya əlavələr etməli oldum... Bununla belə, “Leyli və Məcnun” böyük müvəffəqiyyət qazandı. Zənnimcə, bu müvəffəqiyyət onunla izah edilir ki, artıq Azərbaycan xalqı öz səhnəsində Azərbaycan operasının yaranmasını gözləyirdi, “Leyli və Məcnun”da isə əsl xalq musiqisi ilə məşhur klassik süjet birləşmişdi” (23, s.275).

Üzeyir Hacıbəylinin bu sonuncu fikri çox əlamətdardır, belə ki, həqiqətən də “Azərbaycan xalqı öz səhnəsində Azərbaycan operasının yaranmasını gözləyirdi” və tamamilə təbiidir ki, xalqın bu ümidinin həyata keçirilməsində bəstəkara kömək edənlər arasında tarzən Qurban Primov da olmuşdur.

1908-ci ilin yanvar ayının əvvəllərində Bakı mətbuatında “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasının anonslarında və afişalarında göstərilirdi ki, “Nicat” cəmiyyətinin teatr bölməsinin opera artistləri tərəfindən ilk dəfə olaraq müsəlman səhnəsində 5 pərdədən və 6 şəkildən ibarət “Leyli və Məcnun” operası göstəriləcək; onun əsasını Üzeyir və Ceyhun Hacıbəyli qardaşları tərəfindən Füzulinin poemasının

musiqi ilə işlənilməsi təşkil edir. Tamaşanı Qurbanın idarəsi altında Şərq orkestrinin müşayiət etdiyi afişalarda qeyd olunur (121, s.42).

Bu fakt bizə çox maraqlı göründü. Çünki Azərbaycan musiqi tarixinə, eləcə də Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına həsr olunmuş tədqiqatlarda göstərilir ki, “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşalarında orkestr Ü.Hacıbəylinin skripkada çalmağı bacaran seminariya yoldaşlarından və bir tarzəndən – Qurban Primovdan ibarət idi. Afişada Qurban Primovun orkestrin rəhbəri kimi təqdim olunması çox diqqətəlayiq bir faktdır və həm muğam operalarında tarın aparıcı musiqi aləti kimi rolunun qiymətləndirilməsi, həm də Q.Primovun Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı xidmətlərinin üzə çıxarılması baxımından dəyərlidir.

E.Abasovanın “Üzeyir Hacıbəyli” monoqrafiyasında bu faktla bağlı belə bir şərh verilir ki, Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasında xanəndələrin oxumasının şərq orkestri ilə müşayiət ediləcəyini nəzərdə tutmuşdu. Bu haqda operanın ilk tamaşasının afişasında da məlumat verilmişdi. Lakin məlum olduğu kimi, tarzənlər gəlmədiyinə görə yalnız Qurban Primov tarda skripkaçılarla birgə tamaşanı müşayiət etmişdi. Afişalarda isə Qurban Primovun rəhbərliyi ilə şərq orkestrinin çalacağı bir fakt olaraq qalmışdır.

Bu məsələ ilə bağlı daha iki mənbədə verilən məlumat diqqəti cəlb edir. Bu da “Leyli və Məcnun”un ilk tamaşasında Qurban Primovla yanaşı, tarzən Şirin Axundovun da iştirakı ilə bağlıdır. Bu fakt A.Sarabski (135) və F.Şuşinski (53) tərəfindən açıqlanır. Hər iki müəllif Üzeyir Hacıbəylinin 1908-ci il yanvar ayının 15- də, operanın premyerasından bir neçə gün sonra

“İrşad” qəzetində çap olunmuş redaksiyaya yazdığı məktubun mətninə əsaslanır. Həmin yazı aşağıdakı kimidir:

“...Həmin gün teatrda opera musiqisinin cümləsindən, tarzən Qurbanın təhti- idarəsində çalışanlar cümləsindən məşhur tarzən Şirin xüsusunda müsənnif Hacıbəyli cənablarının bir məktubu gəlmişdir ki, eynilə burada dərc edirik:

Müdiri-möhtərəm! Bu bir neçə kəlməyə qəzetinizdə yer verməyinizi rica edirəm. Tarzəni-millimiz olan məşhur Şirinə artıq təşəkkürlər edirəm ki, teatr günü nümayişkaranə bir surətdə çıxıb gedən sazəndələrə qoşulmayıb kəməli-nəcabət ilə öz vədinə əməl etdi və gözəl çalğısı ilə bizim orkestrimizə kömək yetirdi” (53, s.265)

Əlbəttə ki, ilk tamaşadan sonra qəzetdə bu faktın Üzeyir Hacıbəylinin öz dilindən açıqlanması diqqətəlayiqdir. Lakin digər tamaşalarda Şirin Axundovun iştirakı barədə heç bir məlumat verilməmişdir.

F.Şuşinski Ü.Hacıbəylinin 1908-ci ilə aid məktubunu və 1938-ci ildə yazılmış “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” məqaləsini müqayisə edir. O, məqalədə göstərilən məlum faktı – ilk tamaşa günü tarzənlərin küsüb getməsinə və Q.Primovun tək qalmasını məqalələrin yazılma tarixləri arasında keçən otuz illik bir müddətdə bəstəkarın bəzi faktları unutməsi ilə əlaqələndirir.

Əlbəttə ki, F.Şuşinskinin bu fikrini məqbul saymaq olar. Buna görə də göstərilən məlumatı Azərbaycan opera sənəti tarixinə işıq saçı bir fakt kimi qiymətləndirə bilərik.

Qeyd etməliyik ki, sonrakı illərə aid opera afişalarında şərq orkestri haqda məlumatlar da özünü göstərmir. Afişalarda orkestrin dirijoru və tamaşanın musiqi rəhbəri kimi

Ü.Hacıbəylinin, Z.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, İ.Slavinskiyin, hətta S.Oqanezaşvilinin də adına rast gəlirik (126), lakin artıq Q.Primovun adı nadir hallarda tar müşayiətcisi kimi çəkilir.

Görünür, sonrakı opera tamaşalarında orkestrin tərkibi sabitləşdiyinə, çox zaman Bakıda fəaliyyət göstərən peşəkar orkestr dəvət olunduğuna görə afişalarda tar partiyasının ifaçısının adı xüsusi qeyd edilmir.

Onu da deyək ki, muğam operasında tarzən xanəndənin oxuduğu solo muğam hissələrini müşayiət etdiyinə görə orkestrlə eyni mövqedə durur və bu baxımdan tarzən mühüm əhəmiyyətli rola malik olduğu üçün onun adı solistlərlə bir sırada çəkilməlidir.

Beləliklə, 1908-ci ildə Qurban Primov ilk Azərbaycan operası “Leyli və Məcnun”da solist – tarzən kimi çıxış etmişdir. Həmin tarixi mədəni hadisədən sonra Qurban Primovun ifaçılıq sənəti Azərbaycan opera sənəti ilə yaxından bağlı olmuşdur. Qurban Primov Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı yarandığı ilk gündən teatrın solisti olmuş və tam qırx il bu sahədə yorulmadan çalışmışdır.

Qurban Primov Opera teatrında Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı, Zülfüqar Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin yazdıqları opera əsərlərinin hazırlanıb tamaşaya qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir.

Bu da onun bəstəkarlarla yaradıcılıq əlaqələrini möhkəmləndirmiş, bu sənət ünsiyyəti get-gedə onların arasında möhkəm dostluğa çevrilmişdir. Məsələn, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” və “Nərgiz” operalarının səhnə təcəssümündə də

Q.Primov yaxından iştirak etmiş, tar partiyasını məharətlə ifa edərək musiqiyə nikbin və məlahətli çalarlar gətirmişdir.

Yeri gəlmişkən, belə bir faktı da qeyd etmək istərdik: tədqiqatçı V.Məmmədovun Q.Primovun xatirələrinə istinadən yazdığına görə, bu sənət dostluğunun sübutu olaraq, Müslüm bəy “Nərgiz” operasını tamamlayandan sonra öz pianosunu Q.Primova bağışlamış, Q.Primov da ona layiqli bir tar hədiyyə etmişdir (41).

Bütün opera repertuarını gözəl bilən Qurban Primov neçə-neçə Məcnunları, Leyliləri, Aşığı Qəribləri, Şah İsmayıl və Ərəbzəngiləri səhnədə yetişdirmişdi. Eyni zamanda o, opera tamaşalarını müşayiət edə biləcək tarzənləri də yetişdirmişdi.

Bununla bağlı olaraq, Qurban Primovu opera tamaşalarının müşayiətçisi kimi əvəz etmiş Bəhram Mansurov belə yazır: “Mənim kamil bir tarzən olmağında ... Qurban Primovun əməyi çox olub. Çünki mən opera repertuarını ondan öyrənmişəm, onunla 35 il çiyin-çiyinə “Leyli və Məcnun”, “Şah İsmayıl”, “Əsli və Kərəm”, “Aşığı Qərib”, “Şahsənəm”, “Nərgiz” operalarını müşayiət etmişəm” (40, s. 33).

Göründüyü kimi, burada da muğam sənətinin başlıca qanunu – onun varislik yolu ilə nəsildən-nəslə ötürülməsi öz qüvvəsində qalmışdır.

1910-cu illərdə Azərbaycan dövrü mətbuatında, teatr və konsert proqramlarının afişalarında da Qurban Primovun adına rast gəlirik.

Həmin illər Qurban Primovun fəaliyyətinin genişləndiyi bir dövr idi. Artıq qeyd edildiyi kimi, o, Cabbar Qaryağdıoğlunun rəhbərlik etdiyi muğam üçlüyünün bir üzvü idi və bu üçlük çox məşhurlaşmışdı. Teatr tamaşalarının

təşkilatçıları bu üçlüyü verilən tamaşaların fasilələrində çıxış etmək üçün dəvət edirdi. Musiqiçilərin adının afişalarda göstərilməsi bəzən bədii cəhətdən zəif tamaşalara da çoxlu tamaşaçı kütləsini cəlb edirdi.

Bundan başqa, Bakıda keçirilən ədəbi-bədii gecələrin anonslarında da Qurban Primovun adına rast gəlirik. Məsələn, “Kaspi” qəzetində (1916, № 57) verilən məlumatların birində deyilirdi:

“1916-cı il mart ayının 9-da Bakıda “Nicat” cəmiyyəti tərəfindən “Şərq gecəsi” keçiriləcək.

Gecədə artistlərdən Hüseyn Ərəblinski, Hacıağa Abbasov çıxış edəcək, şair Səməd Mənsur isə köhnə və yeni ilə həsr etdiyi şeirlərini söyləyəcəkdir.

Gecənin konsert şöbəsində tarda Qurban Primov, kamançada Ter-Qriqoryants, neydə isə Mirzə Abdulla çalacaqdır” (53, s.279).

XX əsrin əvvəllərində bütün Zaqafqaziyada bir tarzən kimi şöhrət qazanmış Qurban Primov, Cabbar Qaryağdıoğlu və Səşə Oqanezaşvili ilə birlikdə (1906- 1912-ci illərdə) “Sport – Rekord” firması tərəfindən Moskva, Kiyev və Varşava şəhərlərinə dəvət edilmişdir. Qurban Primov Varşavada olarkən Cabbar Qaryağdıoğlunun, Keçəçi oğlu Məhəmmədin, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin və Davud Səfiyarovun, Kiyevdə isə Şəkili Ələsgərin, İslam Abdullayevin, Zabul Qasımın və Əkbər Xamuş oğlunun qrammofon valları üçün oxuduqları muğam, mahnı və təsnifləri tarda müşayiət etmişdi. Bunlardan əlavə, Qurban Primov bir neçə muğamı tarda solo çalmışdı. Bu qrammofon valları dünyanın bir sıra ölkələrinə yayılmışdı.

Bu illərdə musiqiçilərin xarici ölkələrdə də çıxışları olmuşdur. Məlumdur ki, xarici səsyazma şirkətləri tərəfindən Almaniya, Polşaya, Ukraynaya, Rusiyaya dəvət olunan muğam ifaçıları bir sıra şəhərlərdə konsertlər vermişlər ki, bu da Azərbaycan musiqisinin təbliği yolunda mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan tarixinin ən şanlı səhifələrindən olan 1918-1920-ci illər – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövrü, həm də musiqi tariximizin ən az tədqiq olunmuş dövrüdür. Uzun illər elmi ədəbiyyatda bu illərin üzərindən sükutla keçilməsi nəticəsində musiqi mədəniyyətində, eyni zamanda, sənətkarların tərcümeyi-halında bir boşluq əmələ gətirmişdir. Təbiidir ki, bu dövrün dərinədən araşdırılmasına böyük ehtiyac vardır və bu ayrıca bir tədqiqatın mövzusu ola bilər.

Lakin indiki zamana kimi açıqlanan sənədlərdən də məlum olur ki, 1918- 1920-ci illər ölkənin mədəni həyatında yüksəliş illəri idi. Həmin illər milli musiqinin, milli operanın, milli teatrın inkişafında yeni pillə hesab oluna bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdə tamaşaya qoyulan opera və operettalar, təşkil olunan konsert proqramları mətbuatdakı rəylərdən də göründüyü kimi, xüsusi bir ruh yüksəkliyi şəraitində keçirdi (126).

Qurban Primovun yaradıcılığı da bu baxımdan istisnalıq təşkil etmirdi. Hər zaman ölkənin mədəni həyatında fəal iştirak edən tarzən həm muğam operalarında orkestrin solisti kimi çalışır, həm də konsertlərdə muğam üçlüyünün tərkibində ansamblın üzvü və solist kimi çıxış edirdi.

1920-ci ildən sonra Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti dövründə də Qurban Primovun yaradıcılığı və ifaçılıq fəaliyyəti

geniş idi. O, bir çox musiqi xadimləri ilə çiyin-çiyinə həm ölkənin mədəni həyatında, həm də yeni yaranan musiqi təhsili sahəsində yaxından iştirak edirdi.

O, həmin illərdə təşkil edilən təşviqat briqadalarının fəal iştirakçısı olmuşdur. Qurban Primov 1921-ci ildə Əliheydər Qarayevin rəhbərlik etdiyi təşviqat briqadası ilə Azərbaycanın bir çox rayonlarına gedərək konsertlər vermişdi.

Q.Primov həmçinin, 1920-ci ildə A.İonesyanın təşəbbüsü ilə yaradılmış xalq çalğı alətləri orkestrinin konsertmeysteri olmuşdur. Bu orkestrin repertuarı muğamlardan, xalq mahnı və rəqslərindən ibarət idi.

Lakin 1920-ci illərdə Azərbaycan cəmiyyətinin siyasiləşməsi musiqi həyatına da öz təsirini göstərirdi. Məlum olduğu kimi, bu illərdə tar musiqi aləti ilə bağlı mübahisələr ciddi şəkil almışdı. Məsələnin daha çox çətinlik törədən tərəfi o idi ki, bu fikir respublikada mədəniyyət üçün məsul olan vəzifəli şəxslər tərəfindən ortaya atılmışdı.

Bir tərəfdən, qızgın ideoloji mübarizədə bir qrup şəxs Azərbaycan musiqisinin 17-21 pilləli səs düzümü əsasında qurulduğunu bəhanə gətirərək, onun nota salınmasının mümkünsüzlüyünü iddia edirdi. Digər bir qrup isə musiqimizi yeniləşdirmək şüarı altında onun bütün tarixi inkişafını və nailiyyətlərini inkar edir, qərbi avropa musiqisini təqlid yolu ilə yeni musiqi yaradılmasını vacib sayırdılar. Onlar Azərbaycan operalarının tamamilə repertuardan çıxarılmasını, tarın inzibati yolla qadağan olunmasını tələb edirdilər. Nə qədər absurd görünsə də tar musiqi aləti üzərində məhkəmə qurulması musiqi tariximizin səhifələrinə yazılmışdır.

Həmin dövrdə Üzeyir Hacıbəyli başda olmaqla mütərəqqi fikirli ziyalılar və ustad sənətkarlar Azərbaycan tarının müdafiəsinə qalxmışdı. Milli musiqinin inkişafı naminə gərgin mübarizə gədirdi.

Ü.Hacıbəyli Şərq musiqisini layiqincə qiymətləndirməyənlərə qarşı çıxaraq yazırdı: “Əlbəttə, əgər bir musiqi təhsilindən ibarət yalnız Avropa musiqisini hesab etsə idik, biz də... tar təhsilinin lüzumsuz bir şey olduğunu iqrar edib ləğv tərəfdarı olardıq. Fəqət bu xüsusda bizim fikrimiz belədir ki, Avropa musiqisindən əlavə bir də Şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar özümüz Şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalırsaq, öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq. Tar isə Şərq musiqisi təhsilini genişləndirə bilən alətlərdən ən qiymətli, ən mühümdür... Musiqi məktəbi tara yalnız elmi cəhətdən yanaşır və onu Şərq musiqisinin əsası olan muğamatın kəşf və şərhə üçün elmi bir alət sifəti ilə öz proqramına daxil edir” (23, s.249).

Beləliklə, tar alətinin musiqi həyatında həmin dövrdə və sonrakı dövrlərdəki taleyində Qurban Primov kimi ustad sənətkarlar da əvəzsiz rol oynamış, öz yaradıcılıqları ilə bu alətin musiqi mədəniyyətindəki rolunu və əhəmiyyətini təsdiq etmişlər.

Şifahi ənənələrin qorunub saxlanılması üçün etibarlı ocaq musiqi üzrə tədris müəssisələridir.

1923-cü ildə hər bir muğam məcmusunun dəqiqləşdirilməsi ilə əlaqədar Türk Musiqi Texnikumunda “Muğam komissiyası” təşkil olunmuşdu. Bu komissiyanın sədri Üzeyir Hacıbəyli, texniki katibi isə Əfrasiyab Bədəlbəyli idi.

Komissiyanın daimi üzvləri Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzayev, Arsen Yaramışev, Mənsur Mənsurov olmuşdur. Həmin komissiyanın səmərəli işi sayəsində hər bir muğam dəstgahının dəqiqləşdirilmiş tərkibi müəyyənləşdirildi və 1925-ci ildə qəbul olunmuş bu ilk muğam proqramı sonrakı illərdə yaranmış tədris proqramlarının əsas bazası oldu.

1929-cu ildə respublika ictimaiyyəti Qurban Primovun fəaliyyətinin 25 illiyini bayram etdi. Çox keçmədən ona respublikanın əməkdar artisti kimi fəxri ad verildi.

1934-cü ilin may ayında Tbilisi şəhərində keçirilən Zaqafqaziya xalqları incəsənəti olimpiadasında Qurban Primov birinci mükafata layiq görülmüş, Zaqafqaziya Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin birinci dərəcəli Fəxri Fərmanı ilə təltif edilmişdir.

Qurban Primov 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan Mədəniyyəti və İncəsənəti Dekadasında iştirak etmiş, konsertlərdə həm solist, həm muğam üçlüyündə xanəndələrin müşayiətçisi, həm də A.İonesyanın rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri orkestrinin konsertmeysteri kimi çıxış etmiş və rəğbətlə qarşılanmışdır.

1939-cu ildə xalq çalğı alətlərində çalan ifaçıların birinci Ümumittifaq baxışında da böyük müvəffəqiyyətlə çıxış etmiş və qalib çıxaraq, ən yüksək mükafata layiq görülmüşdür.

1941-1945-ci illərdə Böyük Vətən Müharibəsi zamanı bütün musiqi xadimləri kimi, Qurban Primov da musiqi həyatında fəal iştirak etmişdir. O, konsert briqadalarının tərkibində döyüşçülər qarşısında çıxış etmişdir. Bu briqadaların tərkibində Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Hüseynqulu Sarabski, Xan Şuşinski, Bülbül, Həqiqət Rzayeva, Şövkət

Ələkbərova, Mütəllib Mütəllibov, Sara Qədimova və başqa musiqi xadimləri ilə hərbi hissələrdə, xəstəxanalarda, döyüşçülər qarşısında, həmçinin vətən oğullarının müharibəyə yola salınması mərasimlərində, Azərbaycanın bir çox şəhər və rayonlarında mübariz əhvali-ruhiyyəli çıxışlar edərək, qələbəyə olan ruh yüksəkliyini daha da artırmışdır.

1944-cü ildə Tbilisi şəhərində keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi dekadasının iştirakçısı, 1952-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı ongünlüyünün musiqi proqramlarının iştirakçısı olmuşdur.

1955-ci ildə Qurban Primovun anadan olmasının 75, yaradıcılığının 60 illiyi təntənə ilə qeyd olundu. Tarzənin həyat yolu və yaradıcılığı haqqında Bülbül məruzə etdi. Bu məclisdə səslənən çıxışlar Qurban Primovun sənətinə dərin xalq məhəbbətinin ifadəsi idi.

Azərbaycanda istedadlı tarzənlərin və xanəndələrin yeni müasir nəslinin yaranmasında Qurban Primovun yaradıcılığının mühüm təsiri olmuşdur. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, A.Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbində və Opera Teatrında gənc tarzən kadrların hazırlanması və muğam operalarında çıxış edən xanəndələrin yetişməsində böyük əməyi olmuşdur.

Qurban Primov yarım əsrdən artıq bir vaxtda müəllim kimi də fəaliyyət göstərmiş, onlarca istedadlı tarzən yetişdirmişdir. Qurban Primovun Zərif Qayıbov, Hacı Məmmədov, Məmmədağa Muradov, Əliağa Quliyev, Həbib Bayramov, Sərvər İbrahimov, Xosrov Fərəcov və b. yetirmələri respublikanın hüdudlarından uzaqlarda da tanınırlar.

Qurban Primov ömrünün sonuna kimi solo ifaçılığını davam etdirmiş, xalq qarşısında həmişə böyük həvəslə və şövqlə muğamları səsləndirmişdir.

O, son dəfə 1965-ci ilin avqust ayının 10-da Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında çıxış etmişdir. Konsertdə gənc çalğıçılarla birlikdə 85 yaşlı Qurban Primov da iştirak edərək, “Rəhab” muğamını çalmışdır.

Qurban Primov yüksək sənətkarlığına və Azərbaycan musiqisinin inkişafında xidmətlərinə görə hökumət tərəfindən Azərbaycanın xalq artisti fəxri adına layiq görülmüş, Qırmızı Əmək Bayrağı, “Şərəf Nişanı” ordenləri və bir neçə medalla təltif edilmişdir.

Qurban Primov 1965-ci il avqust ayının 29-da Bakı şəhərində vəfat etmişdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus layiqli yeri olan Qurban Primovun ənənələri bu gün onun davamçılarının və onların da yetirdiyi yeni nəsil muğam ifaçılarının yaradıcılığında qorunur, yaşadılır. Bu varislik ənənəsi həm də Azərbaycan muğamının yaşamasını təmin edən qaynaqlardan biridir.

F.Əmirov böyük tarzən haqqında yazırdı: “Qurban Primovun sənətinin sirri nədədir? Əvvələn, onu deyim ki, XX əsr nəsli, o cümlədən də biz gözümüzü açıb Qurban Primovu eşitmişik. İndiki Azərbaycan tarixinin yaradıcısı, novatoru Sadıqandır, ancaq Qurban Primov onun canlı tarixi, ilk və böyük təbliğatçısıdır. Qurban Primovun üstünlüyü bir də bundadır ki, Azərbaycan tarını bir çox ölkələrdə, o cümlədən, xaricdə ilk dəfə sinəsinə basıb çalan məhz o olub” (20, s.180).

Ə.Bədəlbəyli isə onun sənətini belə dəyərləndirirdi:

“Qurban Primovun ifaçılıq sənətini xalqa yaxın edən və əziz tutduran, hər şeydən əvvəl, onun doğma xalq musiqisini bütün incəlikləri ilə duyması, yaradıcılığının xalqa, onun qabaqcıl ənənələrinə, zəngin mədəniyyətinə, qədim musiqi irsinə möhkəm və ayrılmaz tellərlə bağlı olmasıdır” (7, s.169).

Beləliklə, bu fəsildə Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yolunun araşdırılması elmi-publisistik yazılarda yer almış bəzi təzadlı fikirlərin üzə çıxarılmasına, onların aydınlaşdırılmasına və dəqiqləşdirilməsinə imkan verdi.

Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yolu bir neçə mərhələdən ibarət olmuşdur. Onun yaradıcılığının ilkin dövrü Şuşa şəhəri ilə bağlıdır. Q.Primovun Şuşada keçirdiyi illər bu şəhərin musiqi həyatından aldığı bədii təəssüratlarla zəngin olmuşdur. Məhz bu dövrdə onun dünyagörüşü, zövqü və sənətə baxışları formalaşmışdır. Qarabağ muğam ifaçılığı ənənələri üzərində yetişən Qurban Primovun yaradıcılığı tədricən zənginləşmişdir.

Qurban Primovun həyat yolunun növbəti mərhələsi Bakı şəhəri ilə bağlıdır. XX əsrin birinci yarısında Bakının ictimai və mədəni həyatında yaxından iştirak edən Qurban Primovun öz yaradıcılığında əldə etdiyi nailiyyətlər bütün Azərbaycan mədəniyyətinin yüksəlişinə xidmət etmişdir.

Bu mərhələdə onun yaradıcılığı bir neçə istiqamətdə inkişaf etmişdir. Birincisi, o, muğam üçlüyünün bir üzvü kimi, həm də solo ifaçı kimi o dövrün mədəni həyatında iştirak edir. Bura həm el şənlikləri (muğam ifaçılarının yetişməsində böyük rol oynayan toyları), həm musiqi məclisləri, həm Şərq konsertlərini, həm də kütlələr qarşısında səfərbərlik məqsədi ilə təşkil olunan təbliğat xarakterli konsertləri aid etmək olar.

İkinci istiqamət Azərbaycan muğam sənətinin qorunması və təbliği ilə bağlıdır ki, bu da onun digər sənətkarlarla birlikdə ifasının qrammofon vallarına yazılmasından və xarici ölkələrdə kütləvi tirajla yayılmasından ibarətdir. Üçüncü istiqamət Qurban Primovun opera teatrında muğam operalarını müşayiət etməsi ilə bağlıdır. Dördüncüsü, bu illərdən başlayaraq, bəstəkarlarla yaradıcı ünsiyyət qurması və onun ifasından muğam və xalq musiqi nümunələrinin nota yazılması ilə əlaqədardır. Beşinci istiqamət isə Qurban Primovun müəllimlik fəaliyyətini özündə əks etdirir.

Qurban Primovun fəaliyyətinin bütün bu göstərilən sahələri bir-birilə əlaqəli surətdə, qarşılıqlı zənginləşmə şəraitində, eləcə də həmin dövrdə cəmiyyətdə baş verən hadisələrlə bağlı olaraq, inkişaf etmişdir. Hər bir sahədə də tarzən musiqi mədəniyyəti tarixinə öz dəst-xəttilə tanınan böyük musiqi xadimi kimi öz töhfəsini vermişdir.



II Bölüm. QURBAN PRİMOVUN İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ

2.1. Konsertmeyster sənəti, ansambl və solo ifa

Qurban Primovu tar ifaçısı kimi xarakterizə edərkən, onun əsas üç istiqamətdə fəaliyyət göstərməsi qeyd olunmalıdır: ansambl, solist və müşayiətçi kimi.

Məlumdur ki, təkcə tar ifaçılığında deyil, ümumiyyətlə musiqi ifaçılığında bu iki sahənin vəhdətdə olması mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, bəzən solo ifaçı kimi məşhurlaşmış ifaçılar heç də yaxşı müşayiətçilik qabiliyyəti ilə fərqlənməmişlər və əksinə, əla müşayiətçi kimi tanınmış musiqiçilər solist kimi çıxış etməmişlər. Belə hallar musiqi ifaçılığı tarixindən kifayət qədər məlumdur. Lakin hər üç fəaliyyət sahəsini özündə qovuşduran mahir ifaçılar da olmuşdur və Qurban Primov da məhz belə bir ifaçı kimi milli musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

Solo ifaçılıq sənətində konsertmeysterin iştirakı mütləqdir. Konsertmeyster adi deyil, daha böyük missiyaya malik olan musiqiçidir. Konsertmeyster ustalığının əsas məharəti ansamblı hiss etmək, solisti effektiv şəkildə dinləyiciyə təqdim etməkdir. Konsertmeyster digər musiqiçiləri, musiqili tamaşaları müşayiət edir. Peşənin adından bəllidir ki, konsertmeyster – konsertin aparıcı siması, konsertdə bütün amilləri birləşdirən ustadır. Konsert və ya musiqi müsabiqəsi, xoreoqrafik quruluş və ya opera tamaşası – bütün bunlar əvvəlcədən konsertmeysterlə aparılan iş prosesidir. Bədii ideya, əsərin obrazlılığı müşayiətinin partiyasında solistin ifası qədər parlaq öz əksini tapır. Məhz bu səbəbdən

konsertmeyster-müşayiətçi bədii ansamblın fəal iştirakçısı hesab olunur.

Konsertmeyster ustalıqı geniş yayılmış, özündə bir çox janrları – ansambl, solo, vokal, instrumental, xoreoqrafik, kamera və opera janrlarını cəmləşdirən sənət növüdür. Müşayiətçi həm xanəndə həm də ki, xalq çalğı alətləri, simli alətlər, xor ifaçıları və xoreoqrafik kollektivlərlə çalışır. Musiqinin, mənəvi mədəniyyətin tərkib hissəsi kimi əhəmiyyəti gündən günə artır, onun formalarının müxtəlifliyi fonunda musiqi hər hansı bir xalqın mədəniyyətinin dayanıqlı, öz əhəmiyyətini və mənasını itirməyən tərkib hissəsini təşkil edir.

Azərbaycanda konsertmeyster fəaliyyətinin təşəkkülü peşəkar musiqi sənətinin formalaşması dövrünə dəlalət edir. Konsertmeyster və müşayiət sənətinin təşəkkülü tarixinin öyrənilməsi nəticəsində bəlli olaraq, milli məktəbi qorunan və ötürülən bilik və ənənələrin məcmusudur. Konsertmeyster və müşayiət sənətinin prinsipləri XX əsrdə təsdiqini taparaq reallaşdırılır.

Bir çox tədqiqatçıların fikrincə, gənc nəsilə həqiqi sənət baxımından musiqinin rolu və əhəmiyyətinin izah edilməsi olduqca zəruridir. Bu gün musiqi pedaqoqunun sosial-pedaqoji missiyası gündən-günə artmaqdadır. Pedaqoq-musiqiçinin hazırlanmasında “Konsertmeyster sənəti” fənninin əhəmiyyəti artmaqdadır. Qeyd edək ki, konsertmeyster hazırlığı sahəsinə çox az sayda tədqiqatlar həsr olunub. Bu konsertmeyster hazırlığı sahəsində kadr hazırlığına lazımi dərəcədə diqqətin göstərilməməsinə dəlalət edir. Digər tərəfdən də, bu sahədə elmi- metodiki ədəbiyyatın azlığını izah edir.

İstənilən musiqi məşqələsinin keçirilməsi, onun təşkili və metodikasının spesifikasiyası gələcək pedaqoq-musiqiçi kadrlarının hazırlanması qarşısında çoxsaylı tələblər qoyur. Konsertmeyster ustalığının tədrisi, pedaqoq-musiqiçinin hazırlanmasının tərkib hissəsini təşkil edərək, ifaçılıq fənləri arasında mühüm yer tutur. O, sadəcə pedaqoji deyil, həmçinin də müşayiətçi istiqamətə malikdir. “Konsertmeyster ustalığı” fənni müxtəlif musiqi-ifaçılıq texnikaları əsasında tələbələrə musiqi-yaradıcılığı vərdişlərinin formalaşmasına və inkişafına xidmət edir.

Burada konsertmeyster fəaliyyətinin psixoloji, fəlsəfi, estetik, kulturoloji aspektlərində xüsusilə qeyd edilməlidir. Həmin aspektlər müşayiətçinin yaradıcılığında musiqi təfəkkürünün, təxəyyülünün, yaddaşın, estetik və etik dünyagörüşünün formalaşmasına böyük təsir göstərərək mühüm rol oynayır.

Konsertmeyster fəaliyyəti polifunksional xarakter daşıyır. Musiqi pedaqoqunun ali dərəcəli musiqiçi olması zəruridir. O, həm müşayiətçi, həm dirijor, həm də pedaqoq olmalıdır. Pedaqoq-musiqiçidən ilk növbədə alətdə ifa etmək bacarığı, yaxşı səs duyumu, not vərəqini sərrast üzdən oxumaq bacarığına malik olmalıdır. Pedaqoq-musiqiçi konsertmeyster ustalığının nəzəri və praktiki əsaslarına bələd olmalı, musiqi bacarıqlarını inkişaf etdirməli, müxtəlif janr və üslubda yazılan əsərlərlə tanış olmalı, bununla onları təhlil etmə bacarığına malik olmalıdır. Fənnin məqsədi geniş profilli pedaqoq-musiqiçinin, parlaq ifaçılıq vərdişlərinə, yüksək mədəni davranışa və musiqi ədəbiyyatı sahəsində geniş biliklərə malik, peşəkarın tərbiyə edilməsidir.

Müşayiət sənətinin təkmilləşdirilməsi musiqiçi qarşısında yeni yaradıcı perspektivlər açır. Qədim dövrdə təşəkkül tapmış, XVI əsrdə inkişafın yüksək pilləsinə qalxmışdır. İlk mərhələdə melodiyanı təkrarlayan sadə müşayiət forması olur. Tədricən müşayiət sənətində dəyişikliklər baş verir. Belə ki, müşayiət tədricən melodiya əks hərəkət formasını alır. Alətlərdə ifa olunan müşayiət nəfəs və zərb alətləri ilə müşahidə olunurdu.

XIX əsrin ortalarında sənətin inkişafının daha yüksək pilləsinə addım ataraq, təkcə Avropada deyil, bütün dünyada bu sənətə əhəmiyyət verilir. Belə ki, müşayiətçi bərabərhüquqlu ifa partnyoruna çevrilir. Bəstəkarların əksəriyyətinin görkəmli pianoçu olduğuna görə, konsermeyster sənəti yüksək peşəkarlıq statusunu əldə edir.

Təhsil müəssisələrində tədris prosesinə “Konsertmeyster ustalıqı” fənninin daxil edilməsi, eyni zamanda bir çox musiqiçilərin ifaçılıq təcrübələrinin paralel aparması nəticəsində sənəti ayrı peşə sahəsinə çevrilmiş olur. Çoxsaylı tədris müəssisələrinin, filarmoniyaların, konsert zallarının fəaliyyətə başlaması, konsertmeyster peşəsinə tələbatı artırmış olur, fəaliyyətin müstəqil növü olaraq müşayiət təcrübəsi və instrumental ansamblın solistlərlə bədii-pedaqoji korreksiya işinin aparılması prosesində formalaşmışdır. Konsertmeyster bir peşə çərçivəsində pedaqoq, ifaçı, improvizator və psixoloq kimi peşə məharətlərinin universal birləşməsinin uğurlu nümunəsi kimi göstərilə bilər. Konsertmeyster anlayışı müxtəlif alətlərdə ifa edən, eyni zamanda da iş prosesində pedaqoji və ansambl-ifa vəzifələrini həll edən musiqiçilərə aid oluna bilər. Qeyd olunmalıdır ki, ilk mərhələdə ansambl qrupuna

rəhbərlik edən və onun səslənməsinə cavabdeh olan ifaçılar konsertmeyster adlandırılırdılar.

Konsertmeyster sənəti inkişaf etdikcə bu sənətə daxil olan bütün komponentlərin təkmilləşməsi baş tuturdu. İlk mərhələdə musiqçinin hərtərəfli fəaliyyətinin əsasını professional universallığı şərtləndirən impovizə fəaliyyəti təşkil edirdi.

Müğənnilərin, virtuoz alət ifaçılarının qastrol fəaliyyəti, ansamblıda ifa sənətinə malik, iri həcmli not mətnlərini mənimsəyə bilən solo ifaçıya tələbatı artırırdı. Bu mənada pianoçunun əsas funksiyası pedaqoji deyil, əsasən müşayiətçi xarakter daşıyırdı.

Müşayiətçi fəaliyyətində mühüm məqam, pedaji professionallığının inkişafı əsasdır.

XIX əsrin ortalarından konsertmeysterlik, ifaçılığın ayrı növü kimi müstəqil peşəyə çevrilir.

Konsertmeyster sənətinin inkişafında konsert zallarının, opera teatrlarının, musiqi təhsil müəssisələrinin sayının artması, professionallığın artmasına dəlalət edir. Həmin dövrdə konsertmeysterlər “geniş profilli” olaraq, bir çox iş görə bilirdilər: üzdən simfonik partituranı, müxtəlif partiyaları transformasiya edə bilirdilər.

Müstəqil sənət növü kimi instrumental ansamblın solistlərilə müşayiət və bədii-pedaqoji təlim fəaliyyəti prosesində formalaşır. Bir peşədə pedaqoq, ifaçı, improvizator və psixoloq elementlərinin universal birləşməsinin parlaq nümunəsidir. Əgər ifaçı iş prosesində pedaqoji ansambl-ifa məsələlərini həll edərsə, “konsertmeyster ustalığı” anlayışı müxtəlif alətlərin ifaçılarına aid ola bilər.

Qeyd edək ki, ilkin mərhələdə konsertmeyster orkestr qrupunu və onun səsləndirilməsinə cavabdeh olan ifaçı adlandırılırdı. Musiqişilərin əksəriyyəti konsertmeysterlərə təkəbbürlə yuxarıdan aşağı baxırdı. Hesab edilirdi ki, not üzərindən ifa heçdə böyük ustalıq tələb etməyən sənətdir, bu yanlışdı. Solist və müşayiətçi (konsertmeyster) vahid musiqi orqanizmin tərkib hissələridir. Bundan başqa, hər solist bacarıqlı olmur, əsasən musiqi məharəti, bədii mədəniyyət və ilahi vergi tələb olunur. “Konsertmeysterlik” və “müşayiətçi” (akkomponiator, müşayiət etmək) terminləri sinonim olub eyni mənanı əks etdirmirlər. Baxmayaraq ki, təcrübədə və elmi ədəbiyyatda çox vaxt elə sinonim kimi də istifadə olunur.

“Akkomponiator” – fransız sözü olub – “akkompagner” tərcümədə müşayiət etmək mənasını verir. Azərbaycan dilində “akkomponiator” sözünün sinonimik sırasında “müşayiət”, “müşayiət etmək”, “birgə çalmaq” sözləri yer alır. “Akkomponiator” termin kimi səhnədə solist və ya solistləri müşayiət edən musiqiçi mənasında işlədilir. Melodiyanı ritm və qarmoniya müşayiət edir, müşayiət isə ritmik və harmonik dəstəyi nəzərdə tutur. Buradan akkompaniatorun böyük yükü və məsuliyyəti tam aydın görünür. Akkompaniator ifa olunan əsərin bütün komponentlərinin bədii vahidliyinə nail olmaq üçün bütün səylərini səfərbər etməlidir.

Konsertmeyster – xanəndələrə, instrumentalistlərə, partiyalarını öyrənməyə kömək edən, məşqlərdə və konsətlərdə müşayiət edən ustadır. Konsertmeyster dedikdə solistlərlə onların partiyalarını birgə öyrənən, onların keyfiyyətli ifasına nəzarət edən, ifaçılıq spesifikasiyasını və ifa zamanı yaranan çətinliklərin səbəbini, ifaçıya çıxış yolunu göstərə bilən

müşayiətçi nəzərdə tutulur. Konsertmeyster ən geniş yayılmış və tələb olunan peşədir. Peşə kimi formalaşarkən konsertmeysterliyin bütün komponentlərinin təkmilləşməsi baş tutub.

Orta ixtisas və ali təhsil müəssisələrində “Konsertmeyster ustalıqı” eyni peşəkar problemlərin həllinə yönəlmişdilər. Konsertmeyster ustalıqının bünövrə əsasları ilkin və orta təhsil səviyyəsində təhsilalanlara aşılmalıdır. Lakin ali məktəbə daxil olduqda tələbələr konsertmeyster ustalıqını zəif və ya ümumiyyətlə nümayiş etdirə bilmirlər.

Konsertmeyster ustalıqı sinifində işin əsas mündəricəsini konsertmeysterin ifaçı ilə əsər üzərinə birgə işi, müşayiətçinin ifaçı ilə birgə musiqi obrazını anlamaq, ansamblın prinsiplərinə uyğun akkompanementin bədii ifası təşkil edir.

Məlumdur ki, konsertmeyster sənətinin əsas məqsədi – müşayiətdir. XX əsrin ortalarından etibarən “müşayiət” (akkompanement) terminin dəqiq mənası formalaşdırılır. ***“Akkompanement” – əsas melodiyanı tamamlayan, solistə (müğənni, instrumentalist) harmonik və ritmik dəstəyə xidmət edən və əsərin bədii mündəricəsini zənginləşdirən musiqili müşayiətdir.***

Musiqi ensiklopediyalarında müşayiətin funksiyaları qeyd olunur. Belə ki, XIX-XX əsrlərdə akkompanement yeni funksiyalarını yerinə yetirməyə başlamışdır, solistin “deyə bilmədiyini” tamamlamaq, musiqinin psixoloji və dramaturji mündəricəsini dolğunlaşdırmaq, illustrativ və təsviri fonu yaratmaq kimi funksiyaları yerinə yetirir. Çox vaxt

akkompanement sadə müşayiətdən ansambla bərabər partiyaya çevrilir.

Konsermeyster fəaliyyətinin əsas məqsədi ansambl yaratmaqdır.

Konsetrmeyster həm solist, həm də ansamblın bərabərhüquqlu üzvü və solisti müşayiət edən akkompaniatorudur. Konsertmeyster ustalığının mahiyyəti solo – ansambl – müşayiət triadasında öz təcəssümünü tapır.

Həmin triadanın vahidliyini qoruyub saxlamaq üçün ümumi və xüsusi biliklər və bacarıqlar kompleksini nəzərdə tutan, ustalığa malik olmalıdır. Müasir konsertmeyster xüsusi bədii və texniki vasitələrin bütöv ehtiyatına malik olmalıdır ki, solistin yaradıcı fərdiliyinin qorunması şərtlə öz partiyasını yetərli dərəcədə səlist ifa edə bilsin. Mahiyyət etibarı ilə, konsertmeyster digər ifaçılıq sənəti sahələrində olduğu kimi yetərli dərəcədə musiqi potensialına malik olmalıdır.

“Konsermeyster” və “akkompaniator” terminləri elmi ədəbiyyatda və təcrübədə sinonim kimi istifadə olunsada eyni mənanı kəsb etmir.

İfa olunan melodiyanı ritm və harmoniya müşayiət edir, müşayiət isə ritmil və harmonik dəstəyi nəzərdə tutur. Akkompaniatorun məsuliyyət və yükünün ağırlığı buradan aydın olur. İfa olunan əsərin bədii vəhdətinə nail olmaq məqsədilə peşəkar səriştəsini nümayiş etdirməli, fəaliyyətində ifaçılıq sənəti aydın şəkildə üstünlük təşkil edir.

Konsertmeysterin fəaliyyəti daha geniş diapozona malikdir. Konsertmeyster də ifaçıdır, lakin o eyni zamanda pedaqoji funksiyanı da yerini yetirir. Akkompaniator fəaliyyəti adətən konsert işini nəzərdə tutur. Konsertmeysterin fəaliyyəti

daha geniş diapozona malikdir: solistlərlə partiyaların öyrənilməsi, ifaçılıq keyfiyyətinə nəzarət, ifaçılıq tərzlərinə bələd olmaq, ifaçılıqda çətinliklərin yaranma səbəbini bilmək, bu və ya digər nöqsanların aradan qaldırılmasının düzgün yolunu göstərmək bacarığı. Bu kimi vəzifələr ifaçı-solistlə iş prosesində konsertmeysterin üzərinə mənəvi məsuliyyətin götürülməsini nəzərdə tutur. Konsermeyster ixtisas üzrə pedaqoq vəzifəsini yerinə yetirməklə bərabər bədii rəhbər funksiyalarını da öz üzərinə götürmüş olur.

Akkompaniator və konsertmeyster qarşısında qoyulan ümumi peşəkar tələblər irəli sürülür. Lakin Konsertmeysterə daha çox tələblər irəli sürülür:

Konsertmeyster malik olmalıdır:

- ümumi musiqi duyumu
- musiqi eşitmə qabiliyyəti və təxəyyü
- əsərin forma və obrazını əhatə etmək bacarığı
- səhnə mədəniyyəti
- müəllifin ideyasını həyata keçirmək bacarığı
- musiqi mətnini qısa zamanda mənimsəmə bacarığı
- yüksək şəxsi keyfiyyətlərə sahib olmalı

Konsertmeyster aşağıda qeyd olunan peşəkar vərdişlərə malik olmalıdır:

- əsərin mənasını başa düşmək
- solistin partiyasını aydın təsəvvür etmək
- mətnin transpozisiyası
- ansamblıda ifa bacarıqları;

Konsertmeyster, xanəndəlik sənətinin əsaslarını bilməlidir: səsin və nəfəsin düzgün qoyuluşu, frazirovkası,

əsərin temp və xarakterini, zəruri olduqda melodiyanı ifa etmək bacarığına malik olmalıdır.

Musiqi duyumuna görə melodiya və akkompanementi secmək, improvizasiya etmək, verilən mövzunu lazım olan yerdə fakturalı şəkildə təsvir etmək, sadə fakturada mövzuya harmonik əsas seçə bilmək.

İlk növbədə, Qurban Primov müşayiətçi kimi məşhurlaşmışdı. Mahir tarzən dövrünün bir çox görkəmli xanəndələri ilə bir ansamblıda çıxış etmişdir. O, Əbdülbağı Zülalov, İslam Abdullayev, Şəkili Ələsgər, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Zabul Qasım, Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Bülbül, Xan Şuşinski, Həqiqət Rzayeva və başqa tanınmış xanəndələri məharətlə müşayiət etmişdir.

Muğam sənətində geniş yayılmış və əsas ifaçılıq forması ansambl ifaçılığıdır. Muğam ifaçılığında ansamblın klassik tərkibi xanəndə və sazəndə dəstəsindən ibarətdir. Bunu çox zaman muğam üçlüyü və ya muğam triosu da adlandırırlar. Sazəndə dəstəsinə tarzən və kamançaçı daxildir, bu dəstədə xanəndə həm də qaval çalan kimi iştirak edir.

Üzeyir Hacıbəyli xanəndə və sazəndə dəstəsini belə xarakterizə etmişdir: “Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri “tar” və üçüncüsü isə “kamança” çalar; bu dəstənin əhli bütün müğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər. Baxşus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsnifləri hifzində saxlamalıdır; tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə “rəhbərlik” etsin, yəni xanəndə bir “guşə”ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni

qızıdır, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də “zərb” alətindən olan “qaval”ı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, “rəng” və “təsnif”lərə keçdikdə “bəhr” tuta bilsin” (23, s.216).

Göründüyü kimi, xanəndə və sazəndə dəstəsində ansamblın ümumi vəzifələrini və onun hər bir üzvünün rolunu və əhəmiyyətini çox dəqiq müəyyənləşdirmişdir. Maraqlıdır ki, o, tarzənin rolunu ansamblın rəhbəri kimi dəyərləndirmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, xanəndə və sazəndə ansamblının belə tərkibi təxminən XVIII – XIX əsrlərdən başlayaraq muğam ifaçılığında formalaşmışdır. Orta əsrlərdə muğam ifaçılığında mövcud olmuş ansambllar haqqında klassik ədəbiyyatda və miniatür rəsmlərində, eləcə də elmi mənbələrdə geniş məlumatlar əldə edirik. Bununla bağlı Səadət Abdullayevanın (2), Qubad Qasimovun (113; 114), Zemfira Səfərovanın (50) və başqa musiqişünas alimlərin tədqiqatları zəngin informasiya mənbəyidir. Bu tədqiqatlardan belə nəticəyə gəlmək olur ki, qədim dövrlərdə əsasən saray mühitində inkişaf edən muğam ifaçılığında müxtəlif alətlərdən – ud, rübab, çəng, və s. alətlərdən ibarət ansambllar olmuşdur

Zaman keçdikcə isə muğam ifaçılığında xanəndəni müşayiət edən ansamblların da tərkibi dəyişmişdir və əsasən XVIII – XIX əsrlərdən müasir muğam üçlüyünün tərkibi sabitləşmişdir. Lakin həmin dövrdə də sazəndə dəstəsinin tərkibinə qoşa nağara, balaban və ya qara ney kimi alətlərin daxil edilməsi haqqında müəyyən mənbələrdə (məsələn, Bülbülün və Firidun Şuşinskiyin məqalələrində) məlumata rast gəlirik.

Müasir dövrdə muğam ifaçılığı da bu baxımdan istisna deyil. Belə ki, xanəndələri müşayiət sazanda dəstəsinin tərkibinə nağara, balaban kimi musiqi alətləri daxil edilir. Bəzən daha geniş tərkibli instrumental ansambllardan da istifadə edilir. Xatırladaq ki, XX əsrdə milli musiqi ifaçılığında meydana gəlmiş xalq çalğı alətləri ansambları, xalq çalğı alətləri orkestrlərinin proqramlarında muğamlar xüsusi yer tutur və bu musiqi kollektivləri xanəndələri müşayiət baxımından böyük təcrübə qazanmışlar. Bununla belə muğam ifaçılığında klassik ansambl forması olaraq, muğam üçlüyü saxlanılmışdır.

Artıq deyildi ki, Azərbaycan musiqi tarixində Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Səşə Oqanezaşvilidən ibarət muğam üçlüyünün fəaliyyəti mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur. Bu ansamblın ifaçılıq məharəti ildən-ilə təkmilləşmiş və cilalanmışdır. Ansamblın hər üç üzvünün qarşılıqlı yaradıcı münasibətləri və sənət anlayışları onların uzunmüddətli birgə fəaliyyətinə rəvac vermişdir.

Qurban Primov həmişə səmimiyyətlə etiraf edirdi ki, o, görkəmli sənətkarlar olan Cabbar Qaryağdıoğlu və Səşə Oqanezaşvilinin zəngin yaradıcılığından çox şey öyrənmiş, sənətin sirlərinə onlarla birgə keçirdiyi məclislərdə dərinlən bələd olmuş, özünə orijinal, yeni məziyyətlərlə dolu bir sənət yolu seçmişdir.

Təsadüfi deyil ki, bu üçlüyün ifaçılıq məharəti bir çox musiqişünasların da diqqətini cəlb etmişdi. Məsələn, V.Vinoqradov bu ansambl haqqında belə yazmışdır: “Tutduğu mövqeyə və bədii təsirinə görə bu trionu birinci dərəcəli Avropa ansambları ilə müqayisə etmək olar. Qurban Primovun ifasında isə klassik bir kamillik və tənəsüb hiss olunur” (87,

s.25-26). Əfrasiyab Bədəlbəyli isə bu trionu «Əzəmətli bir orkestr adlandırmışdır» (8, s. 22).

Qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin birinci yarısında bir çox xanəndə və sazəndə dəstələri fəaliyyət göstərirdi, onların hər biri özünəməxsus ifaçılıq keyfiyyətlərinə malik idi. Onların arasında Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət trio fərqlənmiş və irəli çıxıb bilmişdi. Bu da həmin trionun əsil ansambl vəhdətinə və ahəngdarlığına nail olması sayəsində mümkün olmuşdu.

Əlbəttə ki, bu ansamblın hər bir üzvü ayrı-ayrılıqda fərdi ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə seçilən sənətkarlar idi. Özlüyündə bu da muğam ifaçısı üçün çox vacib bir keyfiyyətdir. Lakin Ə.Bədəlbəylinin yazdığı kimi, “burada əsas məsələ bu dəstənin ifaçılığında olan ideya – yaradıcılıq vəhdəti, üslub birliyi, həmahənglilik, ifa zamanı bir-birinin niyyətini dərhal duyub hiss etmək üçün lazım olan sövqi-təbii, incə bir intuisiyanın varlığından ibarətdir. İfaçılıqda əsl ansambllığa nail olmaq üçün uzun müddət birgə praktikadan əlavə belə bir intuisiyanın olması zəruridir” (8, s.20). Həqiqətən də Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət trio belə bir ansambl hissiyyətinə malik idi ki, bu da onları dövrünün digər ansambllarından fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri idi.

Muğam üçlüyü əsasən vokal-instrumental muğam ifaçılığında istifadə olunan ansambl formasıdır.

Ansamblıda vokal-instrumental musiqi əsərlərinin muğam dəstgahların, zərbi-muğamların, təsniflərin ifasında xanəndənin rolu önəmlidir və ansamblın repertuarının, ifaçılıq təfsirinin müəyyənləşməsində xanəndənin ifaçılıq məharəti mühüm əhəmiyyətli faktordur. Muğam ansamblının həm də

xanəndə və sazəndə dəstəsi adlandırılması bu baxımdan tam məntiqlidir. Muğam ifaçılığından danışarkən ilk növbədə xanəndələrin adının çəkilməsi onların rolunu birmənalı olaraq təsdiqləyir. Cabbar Qaryağdıoğlunun bir xanəndə kimi fəaliyyəti musiqi tarixində böyük əhəmiyyətə malikdir.

Bununla yanaşı, Üzeyir Hacıbəylinin müddəalarına əsaslanaraq, muğam ansamblında tarzənin roluna dair fikri bir daha qeyd etmək istərdik ki, ifaçı dəstəsində aparıcı tarzən olur, yəni xanəndəni oxudan tarzəndir. Bununla belə deməliyik ki, ansamblda tarzən xanəndənin oxuduğu musiqi nümunələrini müşayiət edir, yəni repertuar seçimində o, xanəndədən asılıdır və xanəndənin ardınca gedir.

Əlbəttə ki, xanəndənin oxumağını müşayiət etmək, onun avazını dinləyiciyə daha parlaq bir tərzdə çatdırmaq üçün tarzən xüsusi müşayiətçilik qabiliyyətinə malik olmalıdır. Bu məsələ muğam sənətində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki, sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa edilən musiqidə müşayiətçinin vəzifəsi daha mürəkkəb, daha çətinləşir, çünki burada müşayiətçi eyni zamanda həm müəllif, həm də ifaçıdır. O, çalacağı musiqini xanəndənin avazı ilə əlaqədar olaraq dərhal tərtib etməli və çalmalıdır. Buna görə də muğam ifaçılığında tarzənin öhdəsinə xüsusilə mühüm və çətin vəzifə düşür. Bu baxımdan yanaşdıqda, əlbəttə ki, Qurban Primovun da əvəzsiz rolu göz qabağındadır.

Bu fikrin təsdiqi olaraq, Ə.Bədəlbəylinin verdiyi ifaçılıq təhlilinə müraciət edək. O, trionun ifa etdiyi “Heyratı” zərbi-muğamını təhlil edərək yazır ki, “... xalq dühasının məhsulu olan bu möhtəşəm musiqini öz qaltanlı və qüdrətli səsi ilə qəhrəmani tərzdə böyük bir zövqlə ifa edərkən Cabbar

Qaryağdioğlunun vurduğu sürəkli və parlaq zəngulələr, gözəl nəfəslər dinləyicini doğrudan da heyran edir. Lakin bu xoş avazın dinləyicidə oyatdığı böyük təsiri qat-qat artıran və bu mahir ustadın ifaçılıq nailiyyətini daha da zənginləşdirən bir qüdrətli amil var: o da Qurban Primovun bir orkestr əzəməti qədər səslənən sədəfli tarından, bu istedadlı sənətkarın mizrabı altından çıxan səslərdir” (8, s.22).

Digər tərəfdən, ansamblın üçüncü üzvü olan kamançaçının roluna gəlincə, artıq deyildi ki, kimi, kamançaçı adətən tarçının ardınca onun çalğısını təkrarlayır. Lakin burada məsələ təkcə bununla bitmir, çünki ansambl da tarçı ilə kamançaçı çox zaman bir yerdə, unison çalır, bəzən də kamança tamamilə müstəqil melodik səs partiyasını ifa edir. Belə hallarda tarla kamança arasında sual-cavab, imitasiya, melodik fiqurasiyalar və hətta ayrı-ayrı hallarda kamançada üç simdə akkordlar götürmək kimi priyomlardan istifadə edilir ki, bu da əsas melodik xəttin zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

Bu baxımdan, haqqında danışdığımız trioda kamançaçı Saşa Oqanezaşvilinin rolu diqqətəlayiqdir. Bu barədə Ə.Bədəlbəyli yazır: “Saşa Oqanezaşvili yaxşı musiqiçi idi. O, hətta sonralar not savadına da yiyələnmiş, simfonik orkestrin əsaslarını da öyrənmişdi. Lakin o, əlinə kamança alıb trioda iştirak etdikdə heç bir zaman özünü irəli plana çəkməz, trioda kamançanın və kamança çalanın mövqeyini süni surətdə artırmağa cəhd etməzdi. Beləliklə, bu trioda tarla kamança, xanəndə avazını müşayiət edərkən musiqi parçalarını son dərəcə səlis və rəvan ifa edirdi” (8).

Bütün bu xüsusiyyətlər Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov, Saşa Oqanezaşvili triosunun mükəmməl ifaçılıq

ansamblı qrammofon vollarında qorunub saxlanan səsyazılarında özünü qabarıq büruzə verir.

Eyni zamanda, Qurban Primovun müşayiətçi kimi qabarıq rolu digər xanəndələrlə çıxışlarında da özünü göstərir ki, qrammofon vollarının tədqiqi bunu aydın nümayiş etdirir.

Ə.Bədəlbəyli Qurban Primovun müşayiətçi kimi muğam ansamblındakı rolundan danışarkən, qrammofon vollarında qorunmuş xanəndə İslam Abdullayevin oxuduğu “Segah” muğamının bir neçə ifaçılıq təfsirinə müraciət edərək, maraqlı təhlil vermişdir. Məlumdur ki, xanəndə İslam Abdullayev “Segah” muğamını ifa etməsi ilə başqa xanəndələrdən fərqlənmişdir. Maraqlıdır ki, İslam Abdullayevin özü “Segah”ı həmişə eyni dərəcədə yüksək səviyyədə ifa etmirdi. Ə.Bədəlbəyli bunu xanəndənin oxumasını müşayiət edən tarzənin sənətkarlığından asılı olduğunu qeyd edirdi. Bu baxımdan o, İslam Abdullayevin qrammofon vollarında Qurban Primovun müşayiətilə oxuduğu üç səs yazısını araşdırır: “Yetim Segah”, “Zabil Segah”, “Səttar xan”. O, belə qənaətə gəlir ki, “bu plastinkalardan hər birinin öz gözəlliyi, öz məziyyəti olsa da İslam Abdullayevin Qurban Primovun müşayiəti ilə oxuduğu “Segah” daha səlis, daha təsirli və maraqlıdır, çünki Qurban Primov öz yüksək bədii və dərin ifadəli müşayiəti ilə xanəndənin sənətini daha da zənginləşdirmişdir” (8, s.25).

Grammofon vollarında Q.Primovun təkcə Cabbar Qaryağdioğlunu deyil, dövrünün digər görkəmli xanəndələrini – İslam Abdullayevi, Seyid Şuşinski, Məşədi Məmməd Fərzəliyevi, Ələsgər Abdullayevi, Zülfü Adıgözəlovu, Bülbülü, Xan Şuşinski və başqalarını da müşayiət etdiyini görürük.

Yuxarıdakı fikri inkişaf etdirərək, tam əminliklə deyə bilərik ki, Q.Primov xanəndənin müşayiətçisi kimi yox, məhz muğam ansamblının əsas üzvü kimi çıxış etmişdir. Bu da onun sənətkarlığının, muğam sənətindəki aparıcı mövqeyinin, zəngin biliyinin və bacarığının göstəricisidir.

Eyni zamanda, Qurban Primov solist kimi konsertlərdə çıxış edən ilk tarzən idi. O, bir sıra instrumental muğamları solo ifa etmiş və instrumental muğam ifaçılığını öz dəst-xətti ilə zənginləşdirmişdir. Onun qrammofon vallarında ifa etdiyi instrumental muğamlar bunun ən gözəl sübutudur.

Qurban Primov tar ifaçılığının ən mürəkkəb və çətin texniki priyomlarına mükəmməl yiyələnmiş bir ifaçı olmuşdur. O, çalğı texnikasını xüsusi məharət kimi ayrılıqda nümayiş etdirməmişdir. O, əksinə, əldə etdiyi yüksək çalğı texnikasından məhz musiqinin məzmununu açmaq, onu dinləyiciyə mənalı tərzdə təqdim etmək üçün bir vasitə kimi istifadə etmişdir. Qurban Primov öz ifasında texnikanı bədii obrazın açılmasına tabe etməyi bacarırdı. Onun çalğısı yüksək bədiiliyi, incə zövqü, aydın və səlis ifadə qabiliyyəti ilə fərqlənmişdir.

Q.Primov sənətinin tədqiqatçıları onun ifaçılıq üslubunu xarakterizə edərkən, belə bir fikir söyləyirlər ki, “tar Qurban Primovun əlində sanki oxuyur”. Həqiqətən də Q.Primovun ifası melodik axıcılığı, relyefliyi, frazaların aydın səsləndirilməsi və nüanslaşdırılması ilə diqqəti cəlb edir. O, melodikadakı ən xarakter intonasiyaları, kulminasiyaları qabarıq təcəssüm etdirməyi bacarırdı. Eyni zamanda, onun ifaçılıq üslubunun ən xarakterik cəhəti tar alətinin bütün rəngarəng dinamik, tembr xüsusiyyətlərindən, ifaçılıq üsullarından istifadə edərək, tarın

səslənmə gücünü orkestr səslənməsinə yaxınlaşdırma bilməsi idi. Bununla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, onun tarda muğam ifası, yəni improvizasiya edərək çalması həmişə ciddi çərçivə daxilində müəyyən məzmunun açılmasına yönəldilirdi. O, öz çalğısında melodik bəzəklərdən qənaətlə istifadə edərək, tam dolğun melodiya yaratmağa nail olurdu. V.Vinoqradov yazırdı ki, “Qurban Primovun ifasında klassik kamillik və təmkinlilik hiss olunur” (87, s.26).

Qurban Primovun solo və muğam üçlüyünün tərkibində ifası qrammofon vallarında öz əksini tapmışdır. Həmin qrammofon valları artıq qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivində və Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin fondlarında saxlanılır. Qədim qrammofon vallarının bir hissəsi “Musiqi Dünyası” jurnalının yaradıcılıq qrupu tərəfindən bərpa olunmuşdur və onları dinləmək imkanımız vardır. Qrammofon vallarının kataloqu “Azərbaycan diskoqrafiyası (1900-1940)” adlı internet saytına (161) yerləşdirilmişdir və həmin kataloq çox böyük həcmdə informasiyanı əhatə edir.

Qrammofon vallarındakı səsyazılarını araşdırarkən Qurban Primovun adına çox təsadüf edirik: onun adı müxtəlif ifaçılarla bir ansamblıda çəkilir. Biz həmin valları ayıraraq, müəyyən dərəcədə sistemləşdirməyə çalışmışıq.

Valların əksəriyyətində Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Səsa Oqanezaşvilidən ibarət üçlüyün ifası öz əksini tapmışdır. Həmin qrammofon vallarında yazılmış musiqi nümunələrini biz yazılma illərinə görə müəyyən ardıcılıqla tərtib etmişik (bax: Əlavələr, cədvəl 1).

Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət muğam triosunun 1906-1912-ci illər arasında yazılmış qrammofon vallarının sayı çoxdur. Biz onların bir hissəsinin siyahısını vermişik. Qrammofon vallarının bəzisinə onların yazılma ilini dəqiqləşdirmək mümkün olmamışdır. Biz bütün bu həmin vallarda yazılmış musiqi nümunələrini janr bölgüsünə əsaslanaraq təqdim edirik.

Muğamlar: “Bayatı - Şiraz”, “Rast”, “Qatar”, “Bayatı Kürd”, “Dügah”, “Mirzə - Hüseyn segahı”, “Bayatı - Qaçar”, “Yetim Segah”, “Manəndi - müxalif”, “Dəşti”, “Mahur”, “Vilayəti”, “Kürdi - Şahnaz”, “Sarənc”, “Zabul”, “Əşiran”, “Çoban bayatısı”.

Zərbi-muğamlar: “Mənsuriyyə”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Arazbarı”, “Səmayi- Şəms”, “Heyratı”, “Osmani”, “Heyratı - Kabuli”, “Şikəstə”, “Heyratı”, “Ovşarı”.

Təsniflər: “Mahur təsnifi”, “Dəşti təsnifi”, “Qarğamışam”, “Mahur təsnifi”, “Xumar oldum”, “Yaylıq”, “Məni dari”, “Xumar”, “Bisütun”, “Gözəlim sənsən”, “Axşam oldu”, “O xal nə xaldı”, “Məzlumlar marşı”, “Əsli və Kərəm”, “Salonik marşı”, “Şuşalı”, “Dan nə yarə”, “Gül açdı, bahar oldu”, “Dünya”, “Ordu marşı”, “Eşq atəşi”, “Asi bala”, “Ax nari-nari”, “Tac”, “Şuşanik”, “Yeri, dam üstə yeri”, “Nar-nar”.

Nəzərdən keçirdiyimiz qrammofon vallarında bir sıra nümunələrin adlarının təkrarlandığını müşahidə etmək olar, lakin bu səs yazılarında Cabbar Qaryağdıoğlunun və sazəndələr ansamblının ifası eyni deyildir. Bu da onların müxtəlif vaxtlarda yazıldığını sübut edir.

Qrammofon vallarında Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilinin müşayiəti ilə Məşədi Məmməd Fərzəliyevin

oxuduğu musiqi nümunələrini də eyni qayda ilə sistemləşdirmişik (bax: Əlavələr, cədvəl 2).

Məşədi Məmməd Fərzəliyevin Qurban Primovun müşayiəti ilə qrammofon vallarına oxuduğu nümunələr bunlardır:

Muğamlar: “Segah Zabul”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Şahnaz”, “Hisar”, “Segah”, “Şikəsteyi - fars”, “Zəmin-Xarə”, “Hümayun”, “Bayatı - Əcəm” , “Bayatı”, “Bayatı-İsfahan”, “Kürdü - Şahnaz”, “Orucluq zəmin-xara”, “Bayatı Kürd”, “Qatar”.

Zərbi-muğamlar: “Heyratı”.

Təsniflər: “Alma”, “Qaçaq Nəbi”, “Təsnif Çara - dili”, “Yeri dam üstə yeri”, “Gözəlīm sənsən”, “Axşam oldu”, “Calal Xalıq”, “Budaq sarı”, “Şüştər təsnifi”, “Durun gedək”, “Gül açdı, bahar oldu”, “Dünya”, “Bəyin tərifı”, “Tehran təsnifi”, “Qatar təsnifi”, “Söylə bir görüm”.

Keçəçi oğlu Məhəmmədin səsyazıları arasında onun Qurban Primovun müşayiətilə oxuduğu nümunələr vardır (bax: Əlavələr, cədvəl 3).

Müxtəlif illərdə Keçəçi oğlu Məhəmmədin ifasından Qurban Primovun müşayiəti ilə qrammofon valına yazılmış muğamlar: “Rəhab”, “Hümayun”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Yetim Segah”, “Şüştər”, “Segah”, “Çoban-Bayatı”, “Əraq”;

Zərbi-muğamlar: “Qarabağ şikəstəsi”, “Mənsuriyyə”.

Təsniflər: “Məcnun təsnifi”, “Mən bir türkəm”, “Hilalı”, “Osmanlı təsnifi”, “Tehranım”, “Tac”, “Şüştər təsnifi”, “Heyratı təsnifi”.

İslam Abdullayevlə birgə yazılmış vallarda “Yetim Segah” muğamı, “Səttarxan” təsnifi öz əksini tapmışdır (bax: Əlavələr, cədvəl 4).

Ələsgər Abdullayev, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilinin ifasında yazılmış qrammofon vallarında: “Şur”, “Çahargah”, “Müxalif” muğamları; “Ey vətəndaşlar”, “Rəşt”, “Niyə bülbül” təsnifləri vardır.

Məşədi Hilal Zeynalovun səsyazılarında “Segah Zabul”, “Bayatı Qacar”, “Bayatı Kürd”, “Bayatı Şiraz” muğamları ifa olunmuşdur.

(bax: Əlavələr, cədvəl 5).

Bir neçə qrammofon valının hər üzündə bir xanəndənin səsi yazılmışdır. Onları Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvili müşayiət etmişlər (bax: Əlavələr, cədvəl 6). Bu səsyazılarında Cabbar Qaryağdıoğlunun, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin, Məcid Behbudovun, Seyid Şuşinskinin ifasında muğamlar, zərbi-muğamlar, təsniflər yer almışdır.

Xanəndələrin təsnifləri xorla oxuması da Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvili ansamblı tərəfindən müşayiət olunmuşdur: (bax: Əlavələr, cədvəl 7). Xanəndələr Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd birlikdə təsnifləri (“Gülə-gülə”, “Məzlumlar marşı”, “Tello”, “Türk xoru”, “Xuraman təsnifi”) xorla oxumuşlar. Bundan başqa, bəzi qrammofon vallarında xanəndələrin qeyd olunan ansamblına Davud Səfiyarovun, Qasım Abdullayevin də (“Millət təsnifi”, “Kəbin xoru”) qoşulduğunu görürük. Bir neçə təsnif Cabbar Qaryağdıoğlu və Seyid Şuşinskinin birgə ifasından (“Soltanımız”, “Bisütun təsnifi”) yazılmışdır.

Davud Səfiyarovun səsyazılarında “Mahur”, “Bayatı Kürd” muğamları, “Tərən”, “Durna”, “Cigi-cigi”, “Alma təsnifi”, “Səttarxan təsnifi” öz əksini tapmışdır (bax: Əlavələr, cədvəl 8).

Qurban Primov Bülbülü də müşayiət etmişdir. Bu səsyazılarında “Yaxan düymələ”, “Süsən sünbül” təsnifləri həkk olunub (bax: Əlavələr, cədvəl 9).

Zülfü Adıgözəlovun Q.Primovun müşayiəti ilə oxuduğu “Rast” və “Bayatı- Şiraz” muğamlarının səs yazıları qrammofon vallarında qorunur (bax: Əlavələr, cədvəl 10).

Ələvsət Sadıqovun səsyazılarında Qurban Primovun müşayiətilə oxuduğu “Qatar” muğamını və “Qatar” təsnifini qeyd edə bilərik.

Hüseynağa Hacıbababəyovun ifasını da Qurban Primov müşayiət etmişdir, bu ifada “Üç telli durna” təsnifi qrammofon vallarında saxlanılıb (bax: Əlavələr, cədvəl 11).

Bir sıra qrammofon vallarında Qurban Primovun solo ifa etdiyi muğamlar yazılmışdır. Bunlar aşağıdakılardan ibarətdir: “Mahur”, “Şüştər”, “Bayatı-İsfahan”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Zabul muğamı”, “Mahur Hindi”, “Ərak”.

Grammofon vallarında bir neçə instrumental musiqi nümunələri – “Tərəkəmə” rəqsi, “Turacı” rəqsi, “Rast” rəngi Q. Primovun solo ifasını təcəssüm etdirir (bax: Əlavələr, cədvəl 12).

Beləliklə, qrammofon vallarının araşdırılması nəticəsində Qurban Primovun ansambl və solo ifaçılığına dair bir sıra maraqlı və diqqətəlayiq cəhətlər üzə çıxır. Hər şeydən əvvəl, qrammofon valları əsasında onun hansı xanəndələrlə, eləcə də xalq çalğı alətləri ifaçıları ilə bir ansamblda çıxış

etdiyini aydınlaşdıraraq. İkincisi, bu səsyazıları əsasında tarzənin repertuarını öyrənə bilərik. Üçüncüsü, bu səs yazıları dövrünün ən məşhur və dinləyicilərin tələbatına cavab verən musiqi nümunələri – muğam, zərbi-muğam və təsniflər haqqında dolğun təsəvvür yaradır.



2.2. Qurban Primovun yaradıcılıq irsi

XIX əsrin II yarısı və XX əsrin əvvəllərində muğam sənətinin gur inkişafı nəticəsində muğamlar təkmilləşir, bəzilərinin yeni variantları əmələ gəlir. Bu dövrün sənətkarları köhnə muğam dəstgahları, təsnif formalarını təkmilləşdirib inkişaf etdirməklə yanaşı, həmçinin təzə janrlar – kiçik formalı muğamlar yaradıb ənənəvi professional musiqi irsimizi zənginləşdirmişlər.

Məlumdur ki, muğam ifaçılarının repertuarının əsasını muğam — dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi-muğamlar, təsniflər və rənglər təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, şifahi ənənəli professional musiqinin janrları olan muğam - dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi - muğamlar, təsniflər və rənglər muğam ifaçıları tərəfindən ifa olunaraq yaradılır. Buna görə də muğam ifaçısının yaradıcılıq irsi dedikdə yuxarıda adı çəkilən janrlarda musiqi əsərləri nəzərdə tutulur.

Bu barədə R.Zöhrabov yazır: “Xalq-professional sənətkarı üçün ifaçılıq həmişə şəxsi yaradıcılıq sayılır. Bu cür ifaçı üçün yüksək istedad, zəngin fantaziya və gözəl zövq çox vacibdir... Bu kimi sənətkarlar üçün təkcə “ifaçı” sözü azdır, onlar eyni zamanda, yaradıcı sənətkardırlar. Təsadüfi deyil ki, onların yaradıcılığında həm ifaçılıq, həm də bəstəkarlıq sənəti üzvi surətdə birləşir” (58, s. 18)

Həqiqətən də hər bir xanəndə və ya instrumental ifaçı ifa zamanı eyni bir muğam dəstgahının yeni variantını yaradır. Hətta eyni sənətkar eyni bir muğam dəstgahını və ya onun şöbəsini ifa edərkən onu müəyyən qədər əlavələr və ixtisarla dəyişdirir, yəni bu prosesdə o, yaradıcı sənətkar kimi iştirak

edir. Beləliklə, şifahi professional musiqi əsərinin təfsiri zamanı hər bir ifaçı yaradıcıya çevrilir.

Muğam ifaçısının şəxsi sənətkarlığı, onun ənənəvi üslub əsasında ciddi yaradıcılığı improvizə ilə əlaqədardır. Belə improvizə tərzı muğamların müxtəlif variantlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

İnstrumental muğamların ifasında Qurban Primovun yaradıcılıq fantaziyası öz əksini dolğun şəkildə tapmışdır. Ustad tarzən instrumental muğamların melodik əsasını çoxcəhətli variantlarla zənginləşdirmiş, hətta muğamlara yeni emosional cizgilər gətirmişdir. F.Əmirov yazırdı ki, “muğam aləmi müəyyən ciddi qanunlara tabe olmaqla bərabər, yaradıcıya, ifaçıya öz daxili qüvvəsini aşkara çıxarmağa da imkan verir. Bu mənada Qurban Primovun “Çoban bayatı”sı, belə demək mümkünsə, özünün əsəridir” (20, s.178).

Görkəmli tarzən Mansur Mansurov sənət dostu olan Qurban Primovun ifaçılıq xüsusiyyətləri barəsində belə demişdir: “Qurban ustad tarzəndi. Mizrabı əlvən və aydındır. Sözüən əsil mənasında o, cəngavər çalğıçı idi. Coşğun əhvallı muğamlar, xüsusən “Çahargah”, “Mahur hindi” onun ifasında cazibədar səslənirdi” (41, s.64).

Qurban Primov klassik ənənələrə əsaslanaraq, muğam sənətini özünəməxsus bir yolla genişləndirmiş, zənginləşdirmişdir. Onun böyük ehtirasla səsləndirdiyi “Çoban bayatı”, “Mahur hindi”, “Çahargah”, “Xaric Segah”, “Şur”, “Zabul Segah” nadir sənət nümunələridir (20, s.179).

E.Abasovanın qeyd etdiyi kimi, Qurban Primov ilk tarzəndir ki, aşiq yaradıcılığının şəhər əhalisi arasında populyarlaşdırılmasında mühüm rol oynamışdır. Belə ki, o, ilk

dəfə olaraq, aşığı yaradıcılığının məhsulu olan “Çoban bayatı”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kərəmi” kimi havaları öz repertuarına daxil etmişdir (63, s.26). Qurban Primovun ifasında bir sıra instrumental muğamlar qrammofon vallarında qorunub saxlanılır. Bu haqda əvvəlki bölmədə söhbət getmişdir. Burada biz bir daha xatırlatmaq istərdik ki, Q.Primovun ifa etdiyi muğamların təhlili tarzənin muğam ifaçılığına gətirdiyi bir sıra yenilikləri üzə çıxarmağa imkan verir.

Öncə qeyd etməliyik ki, biz diqqətimizi muğam irsində Qurban Primovun adı ilə bağlı iki musiqi nümunəsinə yönəlmişik. Onlardan biri “Dilruba” muğam şöbəsi, digəri isə “Çoban bayatı”dır.

“Dilruba” muğam şöbəsini ilk dəfə Qurban Primov instrumental muğam ifaçılığına gətirmişdir. Belə ki, bu, Füzulinin “Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı” qəzəli əsasında oxunan təsnif melodiyası (32, s.205) olub, vokal- instrumental muğam ifaçılığına aiddir. Bu təsnifin melodik, məqam-intonasiya və metroritmik xüsusiyyətləri tarzən tərəfindən onun muğamın tərkibində yer almasına imkan vermişdir.

Qurban Primov “Dilruba” şöbəsini “Mahur-hindi” muğamında ifa etmişdir. Tarzənin ifasından bu şöbənin not yazısı Rafiq İmraniyə məxsusdur (bax: Əlavələr, nümunə 1).

Bu şöbənin musiqi dilinin xüsusiyyətlərinin təhlili ilə bağlı bir neçə cəhəti qeyd edək. “Mahur-Hindi” muğamı “do” mayəli rast məqamına əsaslanır. “Dilruba” şöbəsi məqam əsasına görə “mi” segah məqamında qurulmuşdur. Melodiya segahın VI pilləsinə (“sol” səsi) istinad edir. Bütün melodik frazalar enən hərəkətlə mayədə tamamlanır.

Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinə əsasən segah məqamının VI pilləsi əsas tonun kvintası vəzifəsini daşıyır (24, s.81); bu pillədə “Segah” muğamının “Şikəsteyi - fars” şöbəsi qurulur. “Dilruba” şöbəsinin də həmin pilləyə istinad etdiyini görürük. Burada “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə məqam baxımdan yaxınlıq özünü aydın büruzə verir.

“Dilruba” şöbəsinin quruluşu üç melodik cümlədən ibarətdir. Birinci və üçüncü cümlələr təkrarlanaraq, musiqidə reprizalılıq əlamətlərini üzə çıxarır. Bu da təsnif melodiyalarına xas olan quruluş xüsusiyyəti kimi diqqəti cəlb edir.

Orta bölmədə isə melodiya məqamın daha yüksək pillələri üzərində qurulur. Burada segah məqamında əsas tonun oktavası vəzifəsini daşıyan IX pilləyə (“do” səsi) istinad verilir.

Məlum olduğu kimi, bu pilləyə istinad segahdan rast keçid üçün əlverişlidir. Belə ki, “Mahur-hindi” muğamında “Dilruba”dan sonra gələn “Əraq” şöbəsi də məhz bu pillədə qurulur. Həmin pilləyə istinad olunması həm diapazonun genişlənməsinə səbəb olur, həm də melodiyanı inkişaf etdirir (bax: Əlavələr, nümunə 2).

Qurban Primovun ifasında “Mahur-hindi” instrumental muğamı aşağıdakı şöbələri özündə cəmləşdirir: “Novruz - Əcəm”, “Mahur - Mayə”, “Üşşaq”, “Rast- Hindi”, “Hüsniyyə”, “Şikəsteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Dilruba”, “Əraq”, “Mahur-hindi” mayəsinə qayıdış (32, s.205).

Haqqında danışdığımız muğamda “Dilruba” şöbəsi xüsusi rola malikdir. Göründüyü kimi, o, “Şikəsteyi-fars” və “Mübərriqə” şöbələrindən sonra gəlir. “Mahur-hindi” muğamının əsaslandığı rast məqamı mühitində segah məqamı ilə bağlı bu şöbələrin səslənməsi muğam kompozisiyasına

rəngarənglik, inkişaf və yeni obrazlar aləmi gətirir. “Dilruba” şöbəsi bu təsiri daha da qüvvətləndirir. Bu şöbənin melodik inkişafı prosesində “Əraq” şöbəsinin istinad pilləsinə toxunulması isə artıq dramaturji hərəkətin yeni mərhələsinə, yəni rast məqamına keçidlə müşayiət olunan kulminasiyaya hazırlıq getdiyindən xəbər verir.

Beləliklə də segah məqam əsasına malik “Dilruba” şöbəsi eyni zamanda nəzərdən keçirdiyimiz muğam kompozisiyasında segahdan rast məqamına keçid üçün əhəmiyyətli bir şöbədir.

Qurban Primovun ifaçılıq ustalığı sayəsində “Dilruba” məhz muğam şöbəsi kimi instrumental muğam ifaçılığına daxil olmuşdur.

Biz “Dilruba” şöbəsinin muğam ifaçılığı təcrübəsindəki təşəkkül və təkamül yolunu izləmək məqsədilə bir sıra elmi mənbələrə və muğam ifaçılarının yaradıcılıq irsinə müraciət etmişik.

Məlum olduğu kimi, orta əsrlərdə Şərq musiqisində mövcud olmuş 12 klassik muğam, 24 şöbə, 6 (və yaxud 15) avaz haqqında məlumat böyük musiqişünas alimlər Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağayinin (XIV əsr) musiqi risalələrində öz əksini tapmış, sonrakı dövrlərdə yaşayıb-yaratmış alimlərin, o cümlədən, Mirzə bəyin (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) əsərlərində də muğam cədvəlləri verilmişdir. Lakin bu mənbələrdə biz “Dilruba” muğam şöbəsinin adına rast gəlmirik.

XX əsrdə bilavasitə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə tərtib olunmuş və Türk Musiqi Texnikumunda muğam tədrisinin əsası kimi qəbul olunmuş muğam proqramında

(1925) da belə bir şöbə adına təsadüf olunmur. Xatırladaq ki, bu muğam proqramı üzərində iş prosesində Qurban Primov özü də iştirak etmişdi.

“Dilruba” muğam şöbəsinin adına yalnız 1930-cu illərdən başlayaraq, müxtəlif muğam dəstgahlarının tərkibində və ayrı-ayrı ifaçılıq məktəblərinə mənsub sənətkarların yaradıcılığında təsadüf edirik.

Lakin elə sənətkarlar da var ki, ümumiyyətlə öz ifaçılıq təcrübəsində bu şöbədən istifadə etməmişdir. Məsələn, tarzən Əhməd Bakıxanovun 1950-1960-cı illərə aid muğam proqramında “Dilruba” şöbəsinin adı heç bir muğamın tərkibində çəkilmir. O cümlədən, bəstəkar Nəriman Məmmədov tərəfindən Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq versiyasına uyğun olaraq, həmin illərdə nota yazılmış muğamların tərkibində də “Dilruba” şöbəsi yer almamışdır. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq ənənəsində bu şöbədən istifadə edilmir.

Elmi ədəbiyyatda ilk dəfə olaraq, tarzən Mansur Mansurovun ifasından bəstəkar Zakir Bağirov tərəfindən nota salınmış və 1936-cı ildə çap olunmuş “Dügah” dəstgahının məcmusunda “Dilruba” şöbəsi öz əksini tapmışdır (150, s.149-150; bax: Əlavələr, nümunə 3).

Not yazısında “Dügah” dəstgahı aşağıdakı şöbələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Dügah”, “Guşeyi Bayatı-Qacar”, “Ruhil-ərvah”, “Təsniif”, “Mavərənnəhr”, “Hüseyni”, “Şikəsteyi-fars”, “Təsniif”, “Dilruba”, “Təsniif”, “Əraq”, “Zəngi-şütür”, “Rak” və “Dügaha ayaq”.

“Dügah” muğamının kompozisiyasında “Dilruba” şöbəsinin rolunun təhlilindən görünür ki, bu, muğamın inkişaf

xəttində rəngarənglik yaradılması və bir məqam sferasından digərinə keçid üçün əhəmiyyətliyə. Belə ki, “Rast” muğam ailəsinə daxil olan bir muğam olan “Dügah”ın əsas məqam-tonallığı “si bemol” rəstdir. Bu muğamın tərkibində “Şikəsteyi-fars” – “sol” segah məqamına əsaslanan bir şöbədir, “Dilruba” şöbəsi də eyni məqam-tonallığa əsaslanır. Ondan sonra gələn “Əraq” şöbəsi isə yeni səviyyədə (mayədən bir oktava yuxarıda) “mi bemol” rast məqamında qurulur. Segahdan rasta keçid prosesində “Dilruba” şöbəsi istifadə olunması bir tərəfdən segah məqam sferasının genişlənməsinə, digər tərəfdən isə kulminasiyanın hazırlanmasına şərait yaradır. Buna oxşar halı artıq “Mahur-hindi” muğam-dəstgahında da qeyd etmişdik.

1969-cu ildə nəşr olunmuş Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı-monoqrafik Musiqi lüğəti”ndə də “Dilruba” guşəsi haqqında danışılır. Müəllif onun mənasını belə şərh edir ki, “Dilruba” – farsca füsunkar, məftunedən deməkdir. Bu, “Dügah” dəstgahında “Şikəsteyi-fars” ilə “Əraq” arasında yerləşən şöbədir (7, s.36).

Ə.Bədəlbəyli “Dügah” muğamının ümumi məcmusunun aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarət olduğunu göstərir: “Guşeyi Bayatı-Qacar”, “Ruh-ül-ərvah”, “Mavərənnəhr”, “Hüseyni”, “Şikəsteyi-fars”, “Dilruba”, “Əraq”, “Zəng-şötör”, “Rak” (7, s.36).

Ə.Bədəlbəylinin göstərdiyi cədvəlin və M.Mansurovun ifaçılıq versiyasında “Dügah” muğamının not yazısının müqayisəsindən aydın görünür ki, hər iki cədvəldə verilən muğamın şöbələri əsasən üst-üstə düşür. Bu da onu təsdiq etməyə imkan verir ki, Ə.Bədəlbəyli “Dügah” muğamının

məcmusunu M.Mansurovun ifaçılıq ənənəsinə uyğun olaraq tərtib etmişdir və burada öz əksini tapmış “Dilruba” şöbəsi muğam ifaçılığına 1930-cu illərdən daxil olmuşdur.

“Dilruba” şöbəsinə dair Bəhram Mansurovun xatirələrində maraqlı məlumatlara rast gəlirik. O, “Dilruba” şöbəsinin adını bir neçə muğamın tərkibində qeyd etmişdir. Birincisi, “Rəhab” muğamının tərkibində “Dilruba” şöbəsi göstərilir. Onun yazdığına görə, “Rəhab” muğamı avazca “Şur”a yaxın bir muğamdır. Bu muğam “Şur” ailəsinin ən maraqlı, eyni zamanda nadir ifa olunan bir üzvüdür. “Rəhab”m şöbələri bunlardır: “Bəzmigah”, “Rəhab”, “Dilruba”, “Əmiri” (40, s.151). Məlumat üçün qeyd edək ki, Ə.Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti”ndə “Rəhab” muğamının məcmusu fərqlidir və onun tərkibində “Dilruba” şöbəsi göstərilməmişdir (7, s.62).

İkincisi, Bəhram Mansurov “Dilruba” şöbəsinin adını “Qafqaz hümayunu”nun şöbələri arasında qeyd edir. O, “Hümayun” muğamının iki növdə – “İran hümayunu” və “Qafqaz hümayunu” kimi – ifaçılıq təcrübəsində mövcud olduğunu göstərərək, onların müqayisəsini vermişdir. “İran hümayunu” – “Hümayun”, “Bayatı-feli”, “Məsnəvi”, “Tərkib” şöbələrindən ibarətdir; “Qafqaz hümayunu”nun şöbələri bunlardır: “Hümayun”, “Feyli”, “Məsnəvi”, “Tərkib”, “Bidad”, “Saqinamə”, “Üzzal”, “Məxluq”, “Dilruba”, “Bəxtiyari”. Bu məcmuda “Qafqaz hümayunu”nu Bəhram Mansurov xanəndə Alim Qasimova öyrətdiyini söyləyir, lakin görünür ki, xanəndənin ifasında bu muğam yazıya alınmamışdır.

Üçüncüsü, “Dilruba” şöbəsi “Bayatı - Şiraz” muğamının tərkib hissəsi kimi qeyd olunur. B.Mansurov “Bayatı - Şiraz” muğamının müstəqil muğam kimi yalnız XIX əsrin axırlarından

mövcud olduğunu söyləyir, əvvəllər “Bayatı - İsfahan” dəstgahı kimi tanındığını və aşağıdakı şöbələrdən ibarət olduğunu göstərir: “Bərdaşt”, “Gərduniyyə”, “Nişibi-fəraz”, “İsfahanək”, “Bayatı - İsfahan”, “Xosrovan”, “Nühif”, “Hacı-Yuni”, “Naleyi-zənbur”, “Məsnəvi”, “Pəhləvi”, “Bayatı - kürd”, “Qatar”, “Bayatı-əcəm”, “Gəbri”, “Baba Tahir”, “Azərbaycan”, “Əbül-çəp”, “ Bayatı - Şiraz”, “Xavəran”, “Üzzal”, “Dilruba” və “Mayə Bayatı - Şiraza ayaq” (40, s.155).

Onun yazdığına görə bu dəstgahdan ayrılan “Bayatı - kürd” muğamını ilk dəfə Cabbar Qaryağdıoğlu müstəqil dəstgah şəklində ifa edib. “Bayatı-İsfahan” muğam dəstgah kimi İranda, “Bayatı-Şiraz” isə Azərbaycanda saxlanılmışdır. Çox maraqlıdır ki, B.Mansurov müasir dövrdə ifa olunan “Bayatı - Şiraz” muğamının aşağıdakı şöbələrini qeyd edir: “Bərdaşt”, “Nişibi-fəraz”, “Bayatı - İsfahan”, “Zil Bayatı - Şiraz”, “Xavəran”, “Üzzal” və “mayə Bayatı - Şiraza ayaq” (40, s.155).

Gördüyümüz kimi, burada artıq “Dilruba” şöbəsinin adı çəkilmir. Burada özünü göstərən muğamların tərtibatındakı uyğunsuzluğu texniki səhv kimi qəbul etmək olar. Belə ki, bir muğamın üç yerə parçalanması prosesinin təsvirində və əmələ gələn muğamların tərkib hissələrinin dəqiqləşdirilməsində müəllif səhvə yol vermişdir. Çünki hal-hazırda, həqiqətən də “Bayatı-Şiraz” muğamının tərkibində “Dilruba” şöbəindən istifadə olunur.

Müasir muğam ifaçılığında “Dilruba” şöbəsi “Bayatı-Şiraz” muğamının tərkibində ifa olunur. Bu muğamın həm vokal-instrumental, həm də instrumental ifa versiyalarını əks etdirən səsyazılarında həmin şöbənin müxtəlif səpkili təfsiri ilə

qarşılaşırıq. Lakin müasir muğam ifaçılarından Alim Qasimov “Bayatı - Şiraz” muğam dəstgahında xüsusilə “Dilruba” şöbəsinin mahir ifaçısı hesab olunur.

Onu da deyək ki, Ə.Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti”ndə də “Bayatı - Şiraz” muğamının məcmusu “Bərdaşt”, “Mayə”, “Nişibi-fəraz”, “Bayatı - İsfahan”, “Xavəran”, “Üzzal” şöbələrindən ibarətdir.

Bundan fərqli olaraq, Ramiz Zöhrabovun “Muğam” kitabında “Dilruba” şöbəsi “Bayatı - Şiraz” muğamının məcmusunu təşkil edən şöbə və guşələr arasında göstərilir: “Bərdaşt”, “Mayeyi - Bayatı - Şiraz”, “Nişibi-fəraz”, “Bayatı - İsfahan”, “Zil Bayatı - Şiraz”, “Xavəran”, “Hüzzal”, “Dilruba” və “Bayatı - Şiraza ayaq (kadensiya)” (58, s. 154).

R.Zöhrabov “Bayatı - Şiraz” muğamına həsr etdiyi oçerkdə “Dilruba” şöbəsinin də təhlilini vermişdir. O, həmin şöbənin dəstgahdakı rolunu müəyyənləşdirərək yazır ki, adı çəkilən dəstgahın mərkəzi şöbəsi olan “Bayatı -İsfahan”dan sonra zil registrli şöbə və guşələr – “Zil Bayatı - Şiraz”, “Xavəran”, “Hüzzal”, “Dilruba” ardıcılışır. Bunlardan “Zil Bayatı - Şiraz” mayə şöbəsinin zildə dəyişilmiş, coşğun xarakterdə təkrarıdırsa, “Xavəran”da rast məqamına keçid, “Hüzzal”da isə segaha keçid özünü göstərir. “Dilruba” isə “Bayatı - Şiraz” dəstgahının kompozisiyasında guşə əhəmiyyətindədir və “Bayatı - Şiraz”a “ayaq” üçün bir növ “hazırlıq” guşəsi sayılır. Xarakter etibarilə isə o, həzin, kövrək, füsunkardır. Bu cəhəti xanəndə və instrumentalistlər nəzərə alaraq, “Dilruba”nı müəyyən dərəcə sabit ölçü ilə həzin bir tərzdə ifa etməlidir. “Könül açan” əhvali-ruhiyyəli bu guşənin

aşağı istiqamətli melodiya bilavasitə “Bayatı - Şiraza ayaq” guşəsinə gətirib çıxarır (58, s.155-156).

Arif Əsədullayevin tarzən Elxan Mirzəfərovun ifasından nota yazdığı muğamlarda da “Dilruba” şöbəsi “Bayatı-Şiraz” muğamının tərkibində verilmişdir. Həmin muğamın məcmusu aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “İsfahanək”, “Mayə Bayatı - Şiraz”, “Əbül-çəp”, “Gərdaniyyə”, “Nişibi-fəraz”, “Nişibi-fəraza ayaq (kadensiya)”, “Bayatı - İsfahan”, “Xümsü-rəvan (Xosrovani)”, “Gəzişmə (Avazi-naqis, qalıq)”, “Zil Bayatı - Şiraz”, “Zil Əbül-çəp”, “Xavəran”, “Üzzal”, “Şikəsteyi-fars”, “Nühüft”, “Gəzişmə (Avazi-naqis, qalıq)”, “Dilruba”, “Bayatı - Şiraza ayaq (koda)” (151).

A.Əsədullayevin not yazısında “Bayatı - Şiraz” instrumental muğamının tərkib hissəsi kimi “Dilruba” şöbəsinə nəzər salaq (bax: Əlavələr, nümunə 4). Onu da qeyd edək ki, A.Əsədullayev not nəşrinə yazdığı girişdə, R.Zöhrabovdan fərqli olaraq, “Dilruba”-nı guşə kimi deyil, məhz muğamın şöbələri sırasında göstərmişdir (151, s.8).

Qeyd etmək lazımdır ki, həqiqətən də “Dilruba” şöbəsi “Bayatı - Şiraz” muğamının kompozisiyasında özünəməxsus yer tutur. Belə ki, “Bayatı-Şiraz”-ın musiqi məzmununun ən gərgin inkişafı anından sonra muğam kompozisiyasında segahdan bayatı-şiraza dönüş “Dilruba” şöbəsinə öz əksini tapır.

Əgər “Bayatı-Şiraz” muğamında “Üzzal” şöbəsi dramaturji inkişafın yeni mərhələsi olub, segah məqamına keçid yaradırsa, onda sonra gələn “Şikəsteyi-fars” şöbəsi və “Nühüft” guşəsi segah məqam sferasının möhkəmləndirilməsinə xidmət edir. Nəzərdən keçirdiyimiz not

yazısında “Bayatı-Şiraz” muğamı “fa diyez” mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanır. “Üzzal” şöbəsində isə bu məqamın VIII pilləsinə – kvinta tonuna (“do diyez” səsinə) istinad olunur. Bu zaman bayatı-şirazın VI pilləsi (“lya” səsi) yüksələrək, segahın mayəsinə çevrilir və “Üzzal” şöbəsi “lya diyez” segah məqam- tonallığında qurulur. Segah məqamına əsaslanan sonrakı şöbələrdə də bu tonallıq saxlanılır. O cümlədən də “Dilruba” şöbəsi də lya diyez segahda qurulur.

Bu şöbənin melodiyası segah məqamının əsas istinad pilləri ətrafında dalğavari hərəkət edir. Melodik inkişafın sonluğunda isə segahdan bayatı-şiraza qayıdış eyni pillə vasitəsilə: “lya diyez” səsinin “lya bekar”la əvəzlənməsi vasitəsi ilə baş verir. Bu şöbə “fa-diyez” bayatı-şiraz məqamında bitir. Beləliklə, bu şöbə, artıq yuxarıda qeyd edildiyi kimi, bir növ muğamda bir məqam sferasından digərinə keçmək üçün körpü rolunu oynayır.

Bütün yuxarıda deyilənlərdən belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, “Dilruba” şöbəsi muğam ifaçılığına 1930-cu illərdə daxil olmuşdur. Həzin, kövrək xarakterli melodiya malik bu muğam şöbəsi ifaçının dəst-xəttinə və fantaziyasına uyğun olaraq, müxtəlif muğamlarda yer almışdır. Qurban Primov “Dilruba” şöbəsinə “Mahur-Hindi” muğamının tərkibində ifa edirsə, Mansur Mansurovun ifaçılıq ənənəsində bu şöbə “Dügah” muğamının tərkibində verilir. Onun davamçısı olan Bəhram Mansurovun yaradıcılığında “Dilruba” şöbəsi “Rəhab” muğamına daxildir. Son dövrdə isə həmin şöbənin “Bayatı - Şiraz” muğam dəstgahının tərkibində yer tutduğunu görürük. Lakin bütün hallarda, hansı muğama daxil edilməsindən asılı olmayaraq, “Dilruba” şöbəsinin musiqi məzmunu, xarakteri,

melodik özəyi və məqam əsası, muğamın kompozisiya quruluşundakı vəzifəsi öz mahiyyətini dəyişmir.

Qurban Primovun muğam ifaçılığına gətirdiyi daha bir yenilik “Çoban bayatısı” melodiyasının tarda ifası ilə bağlıdır.

Məlum olduğu kimi, “Çoban bayatısı” ən qədim dövrlərdən meydana gəlmiş instrumental melodiylardandır. “Çoban-bayati”-si - heyvandarların, çobanların tütəkdə çaldıqları musiqi nümunəsidir. Onun melodik məzmununda bir növ çağırış və sual-cavab sədaları eşidilir. Çobanlar otardıqları mal-qara ya da qoyun sürüsünü çox vaxt bayati sədaları ilə otlağa aparır, otlaqdan yatağa qaytarırlar (7, s.79).

Bu melodiyanın bir neçə variantda not yazısı müxtəlif nəşrlərdə yer almışdır. Onlardan biri V.Belyayevin “SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair oçerklər” kitabında V.Krivososovun not yazısında verilmişdir (83, s. 36-37; bax: Əlavələr, nümunə 5).

“Çoban bayati” melodiyasının daha bir variantına S.Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” monoqrafiyasında rast gəlirik (2, s. 311; bax: Əlavələr, nümunə 6).

Tütək alətində “Çoban bayati” melodiyasının bir ifaçılıq variantı da bizim tərəfimizdən nota alınmışdır. Dərs vəsaitində həmin not yazısını təqdim edirik (bax: Əlavələr, nümunə 7).

“Çoban bayati” melodiyasının yuxarıda göstərilən variantlarının təhlilindən aydın olur ki, bütün variantlarda o, rəqitativ – improvizasiya xarakterlidir. Melodik inkişaf əsas intonasiya özəyinin çoxsaylı variasiyalı təkrarlanmalara əsaslanır. Bununla yanaşı, bu melodiyanın quruluşunda rondovarilik özünü göstərir. Belə ki, intonasiya özəyinin

variasiyalı inkişafı nəticəsində o, ilkin mənbədən uzaqlaşır. Yeni melodik invariantların hər dəfə daha yüksək zirvəni fəth etməsi və arabir ilkin variantda qayıdışı rondovari quruluş əmələ gətirir.

Melodiyanın quruluşunda onun məqam əsası mühüm əhəmiyyətə malikdir. “Çoban bayatısı” melodiyaşının quruluşu üç məqama əsaslanır: rast, segah, şur. Bu məqamların istinad pillələri və kadans xüsusiyyətləri melodik inkişafda böyük rol oynayır.

Nümunə kimi götürdüyümüz “Çoban bayatı” melodiyaşının bir variantda not yazısının təhlili bunu aydın göstərir.

İlk növbədə qeyd etməliyik ki, nəzərdən keçirdiyimiz mövzunu məqam əsasına, intonasiya özəyinə və kadans xüsusiyyətlərinə görə şərti olaraq, dörd cümləyə bölmək olar. Birinci cümlədə (a) melodik özək “fa” mayəli rast məqamının tonikası ətrafında qurulur. Məqam pillələri üzrə yüksələn pilləvari gediş və istinad pilləsi ətrafında gəzişmə mövzunun əsasını təşkil edir (nümunə 7a):



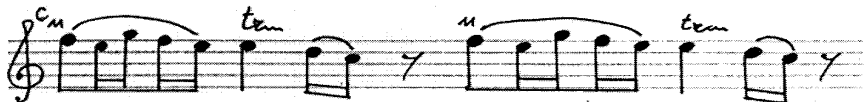
Həmçinin, hər bir cümlənin solugunda melodik fikri tamamlayan kadensiya dönməsi – enən sekondalı intonasiya “Çoban bayatı” melodiyaşının səciyyəvi intonasiyası kimi diqqətəlayiqdir.

İkinci cümlədə (b) kiçik diapazonlu melodik gəzişmə istinad pilləsinin dəyişməsinə (yarım ton aşağı düşməsinə)

gətirib çıxarır. Melodiya “mi” segah məqamının tonikasına istinad edir (nümunə 7b):



Üçüncü cümlədə (c) hər iki istinad pilləsi ətrafında gəzişmə özünü göstərir. Melodik frazaların sonunda isə enən hərəkət “do” səsinə çatdırılır. Bu cümlədə özünü göstərən kvarta diapazonunda səssırası rast və segah məqamlarının ümumi ortağ pillələrini əhatə edir (nümunə 7c):



Bu pillədə dayanma mövzusunun yenidən rast məqamında başlayaraq ikinci dəfə təkrarlanmasına yol açır. Bundan sonra isə dördüncü cümlədə (d) melodiya “re” səsinə istinad olunması ilə şur məqamına keçid baş verir və bu səs ətrafında gəzişmə “re” şur məqamının kadensiya dönmələrinə əsaslanır (nümunə 7d):



Bununla da hər üç məqam arasında ümumi səs diapazonunun və istinad pillələrinin olması kiçik məsafədə – qonşu pillələrdə dayanmaqla bir məqamdan – digərinə keçid üçün əlverişli şərait yaradır.

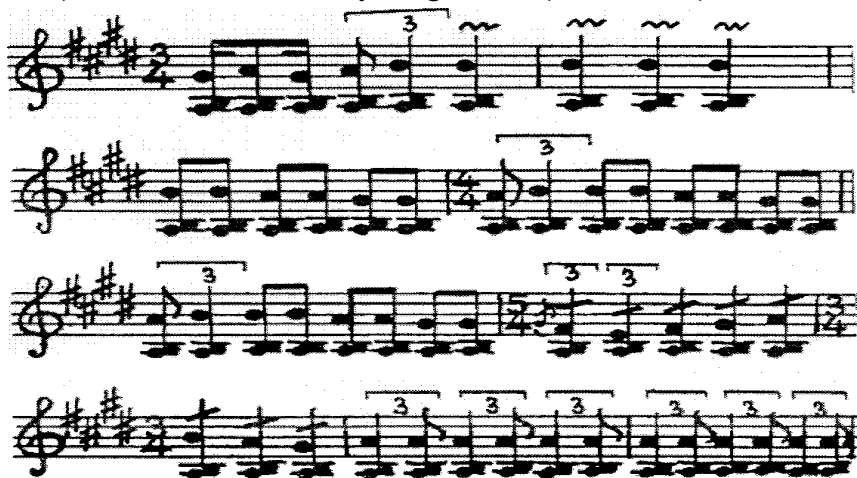
Melodiya boyu əsasən birinci cümlənin dəyişikliyə uğradığını müşahidə edirik. Hər dəfə istinad pilləsinin dəyişməsi melodik inkişafın yüksəlişinə şərait yaradır. Digər cümlələr isə müxtəlif variantlarda təkrarlanaraq eyni qayda ilə ardıcılışır.

Bütün variantlarda melodiyanın məqam pillələri ətrafında gəzişməsi, hər bir pillənin aparıcı səslərlə əhatə olunması müəyyən intonasiya dəyişkənliyinə səbəb olur ki, bu da əsasən alətin ifaçılıq xüsusiyyətləri və qeyri-temperasiyalı səs quruluşu ilə bağlı cəhətdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Çoban bayatı” melodiyasına aşiq yaradıcılığında da rast gəlirik. “Çoban bayatı” havası Aşiq Əlixan Niftəliyevin ifasından (Tovuz aşiq məktəbi) Tariyel Məmmədov tərəfindən nota yazılmışdır (118, № 42; s. 266-269; bax: Əlavələr, nümunə 8).

Aşiq yaradıcılığında bu hava özünəməxsus keyfiyyətlər kəsb etmiş, aşiq vokal- instrumental ifaçılığına xas olan cəhətlərlə zənginləşmişdir. Bu səbəbdən “Çoban bayatı” aşiq havası yuxarıda qeyd olunan instrumental melodiya ilə fərqli xüsusiyyətlərə malikdir.

Aşıqlar bu havanı saz alətində “Bayatı kökü”ndə ifa edirlər. Bu kök tersiya - sekunda intervallarından ibarətdir (43, s.27) və nümunədə bunu aydın görürük (nümunə 8a):



“Çoban bayatı” melodiyası aşiq oxumasına xas olan müxtəlif bəzəmə üsulları ilə zənginləşdirilmişdir; not yazısından görüldüyü kimi, burada vokal ifadəliliyində tətbiq olunan həm texniki bəzəklər (mordent, forşlaq, trel), həm vibrasiyalı (titrəyiş), həm də qlissandolu üsullar öz əksini tapmışdır (nümunə 8b):



Aşiq yaradıcılığında “Çoban bayatı” havasının fakturasının dəyişməsinə baxmayaraq, melodik özəyin saxlanıldığını və bunun əsasında ifaçı tərəfindən yeni variasiyaların yaradıldığını izləyə bilərik.

“Çoban bayatı” havası XX əsrin əvvəllərində xanəndə və sazəndə yaradıcılığına daxil olmuşdur. Qurban Primov bu melodiyanı ilk dəfə tarda ifa edərək, ona yeni çalarlar gətirmişdir. Bunun nəticəsində instrumental muğam yaradıcılığında yeni kiçik həcmli bir muğam meydana gəlmişdir.

Bu fikrin təsdiqini Bəhram Mansurovun xatirələrində də görürük. O yazır: “Hərdən eşidirəm ki, deyirlər “Çoban-bayatı” adlı zərb muğamımız olub. Bu düz deyil. “Çoban-bayatı”-nı ilk

dəfə tarda Qurban Primov çalıb, Cabbar əmi (Cabbar Qaryağdıoğlu – N.İ.) onun müşayiəti ilə bu muğamı oxuyubdur. Qurban dayı (Qurban Primov – N.İ.) bu muğamı konsertlərdə solo çalanda, aradabir ritmik hava çalardı. Bu əslində təsnif idi. Bu təsnifin adı “Seyid Abbasi”dır. Həmin təsnifi Hüseynqulu Sarabski oxuyardı” (40, s. 141).

B.Mansurovun sözlərindən belə qənaətə gəlmək olar ki, “Çoban bayatı” həm vokal-instrumental, həm də instrumental muğam ifaçılığında mövcud olmuşdur. Q.Primovun ifası zamanı ona təsnif melodiyasının əlavə olunması kompozisiyaya rəngarənglik gətirmək məqsədi daşımışdır. Lakin Q.Primovun əldə olan səsyzıları arasında “Çoban bayatı” muğamında həmin təsnifin ifası yer almamışdır və təəssüf ki, B.Mansurov tərəfindən adı çəkilən təsnif melodiyasını dəqiqləşdirmək mümkün olmamışdır.

Buna əlavə olaraq qeyd etməliyik ki, XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon vallarında Cabbar Qaryağdıoğlunun və Keçəçi oğlu Məhəmmədin Qurban Primovun müşayiəti ilə oxuduğu “Çoban bayatı” qorunub saxlanılmışdır. Lakin bu iki xanəndədən başqa, digər xanəndələrin yaradıcılıq irsində bu musiqi nümunəsinin vokal-instrumental ifasına rast gəlmirik.

İlk dəfə Qurban Primov tərəfindən tarda solo ifa olunmuş “Çoban bayatı” instrumental muğam ifaçılığında daha çox yayılmışdır. Onu əsasən Qurban Primovun yetirmələri olmuş tarzənlər ifa etmişlər və Qurban Primovun ifaçılıq ənənələrini davam etdirən tarzənlərin yaradıcılığında “Çoban bayatı” özünəməxsus bir yer tutur. Bunun təsdiqi olaraq, Bəhram Mansurovun, Hacı Məmmədovun, Ramiz Quliyevin qrammofon vallarındakı və lent yazılarındakı ifalarını göstərə

bilərik. Təbiidir ki, bu ifaçılıq versiyaları bir-birindən fərqlənsə də onların hamısının bir mənbədən – Qurban Primov sənətindən qidalandığı özünü büruzə verir.

Qurban Primovun ifasından “Çoban bayatı” melodiyası bizim tərəfimizdən nota salınmışdır. Dərs vəsaitində həmin not yazısını təqdim edirik (bax: Əlavələr, nümunə 9).

Not yazısının təhlilinə əsasən deyə bilərik ki, bu melodiyanın intonasiya özəyi “Çoban bayatı” melodiyasının tütəkdə ifa olunan versiyasının intonasiya özəyinə çox yaxındır, lakin onunla eyni deyil. Onu da deyək ki, bu melodiyanın instrumental ifaçılıq versiyalarının müqayisəli təhlili üçün biz nota yazılmış müxtəlif variantlara diqqət yetirmişik. Təbiidir ki, tütəkdə və tarda ifa olunan eyni bir melodiya musiqi məzmununa, kompozisiya quruluşuna, məqam əsasına, melodik inkişaf xüsusiyyətlərinə görə oxşar cəhətlərə malikdir. Lakin burada alətin bədii-texniki imkanları və ifaçı amili mühüm rol oynayır və bu da müxtəlif variantların meydana gəlməsinə səbəb olur.

Qurban Primovun təhlil etdiyimiz ifaçılıq variantında melodiyanın məqam-tonallıq planı bu şəkildədir: “do” rast - “si” segah - “lya” şur.

Tar variantında melodiyanın quruluşunda şərti olaraq üç cümlə özünü göstərir. Birinci cümlə rast məqamına əsaslanır. Rastın tonikasına doğru yüksələn hərəkət musiqiyə inamlı xarakter aşılayır. Bu istinad pilləsi ətrafında uzunmüddətli gəzişmə verilərək, rast məqamı möhkəmləndirilir (nümunə 9a):



Göründüyü kimi, tarda ifa variantında melodiya da rast məqamına istinad daha geniş yer tutur ki, bu da onu tütəkdəki ifa variantından məqam-intonasiya baxımından fərqləndirir.

İkinci cümlədə isə kiçik interval məsafəsində intonasiya dəyişikliyi və istinad pilləsinin yarım ton enməsi ilə səgah məqamına keçid olur (nümunə 9b):



Belə bir keçid tütəkdə səsləndirilən melodiya da özünü göstərir və bu zaman meydana gələn spesifik melodik dönmələr “Çoban bayatı” melodiyaşının tipik intonasiya özəyini təşkil edir.

Üçüncü cümlədə enən istiqamətdə istinad pilləsinin dəyişilməsi ilə şur məqamı bərqərar olur. Şur məqamının ənənəvi kadensiya dönmələri bu cümləni yekunlaşdırır (nümunə 9c):



Melodiyanın inkişafında birinci cümlənin dəyişilməsi, variasiya edilməsi özünü göstərir ki, bu da hər dəfə yeni,

daha yüksək istinad pilləsinə istinad olunması ilə müşayiət olunur. Cümlələrin ardıcılılaşması və məqam-tonallıq planı isə eynilə saxlanılır.

Onu da deməliyik ki, tar ifasında bu melodiya daha çox improvizasiyalı xarakter kəsb etmişdir, muğam ifaçılığı texnikasına uyğun ştrixlərlə zənginləşmişdir. Bu melodiya xas olan lirik əhval-ruhiyyə, təsirli intonasiyalar ilk frazalardan dinləyicinin qəlbinə sirayət edir. Onun ən əsas cəhəti isə ondan ibarətdir ki, ciddi reqlamentli kompozisiya çərçivəsində ifaının improvizasiya qabiliyyətinin nümayiş etdirilməsi üçün geniş imkanlar açılır, yeni melodik variasiyalarda mövzunun inkişafı müxtəlif üsullarla həyata keçirilir. Bütün bunların sayəsində “Çoban bayatı” melodiyası muğam ifaçılıq praktikasına daxil olunmaq hüququ qazanmışdır.

Qurban Primovdan sonra “Çoban bayatı” melodiyasının muğam ifaçılığına gətirilməsi ilə onun melodik ünsürləri ifaçılıq ənənəsində yer almışdır. “Çoban bayatı” melodiyasının özünəməxsus intonasiya xüsusiyyətləri digər muğamlara da sirayət etmişdir. Bilavasitə “Qatar” muğamının nümunəsində bunun şahidi oluruq. Belə ki, “Qatar” muğamının melodik inkişafı prosesində “Çoban bayatı”nın spesifik intonasiyalarından və melodik frazalarından istifadə olunması sayəsində “Qatar - bayatı” adlı kiçik həcmli muğam meydana gəlmişdir. “Qatar” və “Çoban bayatı”nın məqam əsasının və muğam kökünün eyni olması, yəni hər iki muğam melodiyasının başlanğıcda do mayəli rast məqamına əsaslanması onlar arasında intonasiya qovuşmasına imkan yaratmışdır. Buna görə də “Qatar-Bayatı” - “Qatar” muğamının

“Çoban bayatısı” intonasiyaları ilə aşılanaq səsləndirilən növü kimi xarakterizə olunur (7, s. 33).

“Çoban bayatısı” melodiyaşının müxtəlif alətlərdə çalınması göstərir ki, melodiyanın, xüsusilə də muğam melodiyaşının hansı musiqi alətində ifa olunması bir sıra cəhətləri üzə çıxarır. Belə ki, həmin musiqi alətlərinin texniki imkanları, spesifik xüsusiyyətləri instrumental melodiyaşların ifa texnikasına, ifadə vasitələrinin zənginliyinə öz fərdi təsirini göstərir. Tütəkdə, sazda və tarda ifa edilən eyni bir instrumental melodiyanın təfsirinə fikir versək görərik ki, onların texniki ifa xüsusiyyətləri, ifa zamanı istifadə edilən ayrı-ayrı çeşidli barmaqlar, tembr zənginliyi, həmçinin çalğı üslubu müxtəlifdir.

Bundan əlavə, burada janrların qarşılıqlı əlaqələri məsələsinin ön plana çıxdığını görürük. Belə ki, sadə tütəkdə ifa olunan zəhmətlə bağlı folklor melodiyaşının əvvəlcə xalq-professional musiqiyə daxil olaraq ənənəvi aşiq havasına çevrilməsi, daha sonra isə onun əsasında şifahi ənənəli professional musiqidə – muğam ifaçıları tərəfindən dolğun məzmunlu muğam kompozisiyaşının yaradılması bunu təsdiq edir. Bundan irəli gələrək, muğam sənətinin folklordan qidalanması və illər keçdikcə, cilalanması, püxtələşməsi müddəası da öz təsdiqini tapır. Bu prosesin ikinci bir tərəfi ifaçılıq sənətinin də təkmilləşməsi və peşəkarlığın yüksəlməsi ilə bağlıdır. Şifahi ənənəli professional musiqidə xalq melodiyaşından istifadə muğamın demokratikləşməsinin göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də onun qaynaqlarının, milli köklərinin müqayisəli təhlil yolu ilə üzə çıxarılmasına yol açır.

Qurban Primovun yaradıcılığında muğamlarla yanaşı, instrumental pyeslər – rənglər də müəyyən yer tutmuşdur.

Vokal-instrumental muğam dəstgahın tərkib hissəsi olan rənglər məhz sazəndə dəstəsinin virtuoz ifaçılıq məharətini nümayiş etdirməyə imkan verir. Muğam ifaçılığında istifadə olunan bir sıra rənglərin Qurban Primova məxsus olduğu faktı da diqqətəlayiqdir. Bu nümunələrdən bir neçəsi bəstəkar Sevda İbrahimova tərəfindən nota yazılmış və E.Abasovanın “Qurban Primov” əsərində nəşr olunmuşdur (63, s. 28-30; bax: Əlavələr, nümunə 10). Əyani olmaq üçün biz həmin nümunələrin təhlili veririk.

Birinci nümunə “Mayeyi-Çahargah rəngi”dir. “Si” mayəli çahargah məqamına əsaslanan bu rəngin quruluşu iki perioddan – dörd cümlədən ibarətdir: birinci və üçüncü cümlələr müxtəlif məzmunludur və qeyri-simmetrik struktura malikdir; ikinci və dördüncü cümlələr isə simmetrik quruluşludur və eynilə təkrarlanır. Birinci cümlə məqamın tonikası ətrafında gəzişməklə bu pilləyə istinad edir və üst tersiyada (“re diyez” səsinə) bitməsi yarım kadans əmələ gətirir. Üçüncü cümlə bir qədər inkişaflıdır, tonikadan yuxarı kvinta pilləsinə istinad, enən melodik hərəkət istiqamətində məqam pillələri üzərində gəzişmə ona improvizasiyalı xarakter aşılayır. İkinci və dördüncü cümlələr isə cavab xarakterlidir, tonikaya doğru yönələn hərəkət yekunlaşdırıcı və təsdiqedicidir. Xarakterə malikdir.

İkinci nümunə də “Mayeyi-Çahargah rəngi”dir. Dəqiq metroritmik quruluşlu melodiya marşvari xarakter daşıyır, yallı rəqsini xatırladır. Rəngin melodiyası “si” mayəli çahargah məqamında qurulmuşdur. Müxtəlif məzmunlu iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə tonikadan başlanaraq, yüksələn və enən hərəkət tipinə malikdir. Onun tonikada tam kadansla bitməsi

melodiyaya qapalı xarakter verir. İkinci cümlə isə zirvədən enən hərəkətlə tonikada yekunlaşdırılır. Bu rəngdə sekvensiyalı inkişaf üsulu üstünlük təşkil edir.

Üçüncü nümunə “Şüştər” rəngidir. Hal-hazırda muğam ifaçılarının repertuarına təsnif kimi (“Üç gündən bir, beş gündən bir” sözlərilə oxunur) daxil olmuşdur. Rəng “mi” mayəli şüştər məqamına əsaslanır. Quruluşuna görə üçhissəlidir: kənar hissələr şüştər məqamında qurulan melodiyalar üçün xarakterik olaraq, məqam səssırasının III pilləsinə – tamamlayıcı tona istinad edir. Orta bölmədə isə melodiya məqamın VI pilləsi – tonika ətrafında qurulur. Belə bir reprizalı quruluş və həzin xarakterli melodiya bu rəngin həm də təsnif kimi məşhurlaşmasına şərait yaratmışdır.

Dördüncü nümunə “Bayatı-Kürd” rəngidir. Bu rəng də xanəndələr tərəfindən təsnif kimi ifa olunur. Məlum olduğu kimi, “Bayatı-Kürd” “Şur” muğam ailəsinə daxil olan kiçik həcmli muğamdır. Onun səs sırasında şur məqamının pillələrinin alterasiya olunması nəticəsində artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir ki, bu da melodiyaya xüsusi həzinlik və təsirli intonasiyalar aşılayır.

Beşinci nümunə “Orta Mahur” rəngidir. Xarakterinə şən, şuxdur və oyun havasını xatırladır. Məlum olduğu kimi, muğam ifaçılığında bu tip havalara diringə deyirlər. Rəng melodiyası “mi” mayəli rast məqamına əsaslanır (bu məqam-tonallıq tarın real səslənməsi ilə bağlıdır, ifaçılıq təcrübəsində “Orta Mahur”-un tonallığı “fa” mayəli rast kimi göstərilir). Məhz bu tonallıqda qurulmasına görə bu nümunə “Orta Mahur” rənglərinə aid edilir. Quruluşuna görə rəngin melodiyası sadədir: sual-cavab münasibətli iki cümlədən ibarət perioddur.

Birinci cümlədə üst tersiyadan enən hərəkət tonikaya çatdırılır, ikinci cümlədə isə məqamın I pilləsindən yuxarı kiçik septima sıçrayışından sonrakı enən hərəkət tonikada tamamlanır.

Bütün bunlar sübut edir ki, muğam ifaçılıq sənəti ənənəvi olaraq nəsildən-nəslə keçdikcə təkmilləşir, yeni-yeni şöbə və guşələr yaradılır, instrumental və vokal-instrumental muğamların tərkibi dəyişilir və yenidən formalaşır.



**XIX-XX ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN
GÖRKƏMLİ XANƏNDƏLƏRİ**



Keçəcioğlu Məhəmməd
(18 iyun 1864, Şuşa – 20 noyabr 1940, Quba)



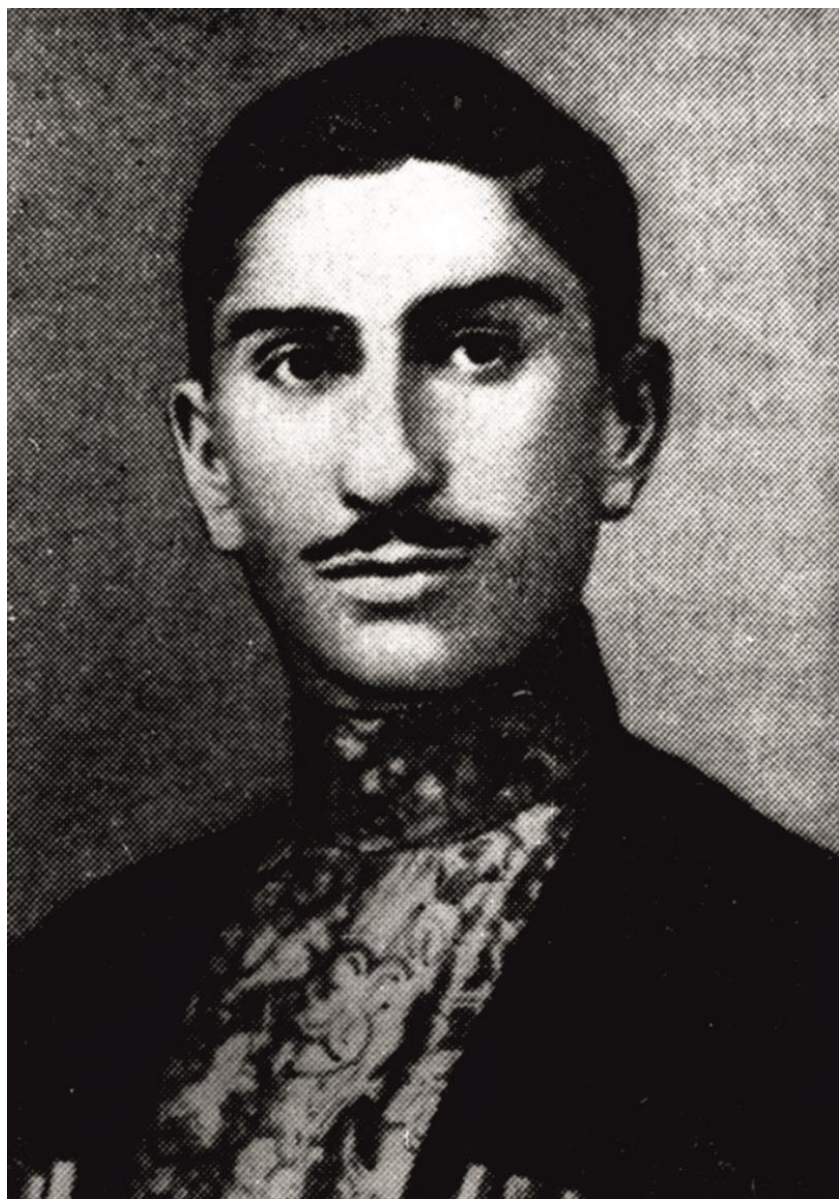
Məşədi Məmməd Fərzəliyev
(1872, Şuşa – 1962, İstanbul)



Cabbar Qaryağdıoğlu
(31 mart 1861, Şuşa – 20 aprel 1944, Bakı)



Murtuza Məşədi Rza oğlu Məmmədov
(22 iyun 1897, Şuşa – 26 sentyabr 1961, Bakı)



Seyid İbrahim oğlu Şuşinski
(12 aprel 1889 Horadiz – 1 noyabr 1965 Bakı)



Zülfüqar (Zülfü) Səməd oğlu Adıgözəlov
(1898 Qaradolaq, Şuşa qəzası – 31 may 1963, Bakı)



Həqiqət Əli qızı Rzayeva
(20 may 1907, Lənkəran,– 2 avqust 1969, Bakı)



Xan Şuşinski
(20 avqust 1901, Şuşa – 18 mart 1979, Bakı)



Sara Bəbiş qızı Qədimova
(31 may 1922, Bakı – 12 may 2005, Bakı)



Şövkət Feyzulla qızı Ələkbərova
(20 oktyabr 1922, Bakı – 7 fevral 1993, Bakı)

III Bölüm. QURBAN PRİMOVUN XX ƏSRDƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

3.1. Azərbaycan operasının təşəkkülü dövründə Qurban Primovun fəaliyyəti

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı XX əsrə qədər şifahi ənənələrə əsaslanmışdır. Musiqi elmi bu böyük tarixi dövrə dair zəngin elmi materiallara malik olsa da, faktiki olaraq, böyük həcmdə musiqi materialı yalnız şifahi şəkildə yayılaraq, nəsildən-nəslə yaddaş vasitəsilə ötürülmüşdür.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni və yüksək mərhələ olan XX əsrdə baş verən ictimai, iqtisadi və siyasi dəyişikliklər nəticəsində Qərb musiqi ənənələrinin Azərbaycan mədəniyyətinə daxil olması musiqi sənətində yeni yolların açılmasına səbəb olmuş, yeni ifaçılıq formaları, yeni janrlar meydana gəlmişdir.

Ümumiyyətlə konsertmeysterin opera teatrında iş xüsusiyyətlərindən danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, opera janrı uzun illərdir ki, ümumbəşəri musiqi mədəniyyəti kontekstində bir çox sənətsünasların, o cümlədən musiqişünas və teatrşünasların diqqət mərkəzindədir. Bunun əsas səbəbi incəsənətin sintezidir ki, burada musiqi və mətn dramaturgiyası vasitəsilə ifadə vasitələri vahid tamlıq yarada bilir. Opera tamaşasında çox sayda adamlar iştirak edir: vokalistlər, dirijorlar, rejissorlar, orkestr, xor, baletmeysterlər, rəssamlar,

kostyumerlər, qrim ustaları, işıq operatorları və s., və əlbəttəki konsertmeyster. Konsertmeyster opera tamaşasının hazırlanmasının bütün mərhələlərində iştirak edir.

Bu gün xanəndə konsertmeysterin qarşısına çox böyük tələblər qoyur. Xanəndənin səhnədə ifasından əvvəl konsertmeyster onunla birgə not materialının fraqmentləri öyrənməli, mətnin düzgün və dəqiq tələffüzünə nəzarət etməlidir. Temp dəyişikliyi, dirijor auttaktı, fermatodan sonra vaxtlı-vaxtında giriş, orkestr akkompanimentinin fakturası, bölmələr arasında bağlayıcılar – bütün bunları müğənniyə konsertmeyster başa salmalıdır. Bundan əlavə, məşq prosesində konsertmeyster praktiki olaraq dirijor funksiyasını öz üzərinə götürmüş olur. Opera artisti ilə iş prosesində konsertmeyster müəyyəm orkestr tembrlərinə istinad etməyə bacarmalıdır. O, pianoda orkestr alətlərinin müxtəlif ştrixlərini, ifanın xarakterini və oyun manerasını nümayiş etməyə bacarmalıdır. Bu royalda səs hasilinin müxtəlif üsullarından – tuşə və pedallaşma nüansları vasitəsilə əldə etmək mümkündür.

Adətən klavirdə faktura çox sıx verilir. Müğənni orkestr məşqində sadəcə melodiyanı tanımaya bilər. Bundan başqa konsertmeyster məşqlər zamanı daim müğənninin diqqətini orkestrrovkaya yönəltməlidir. Məsələn, müğənni girişdən əvvəl hansı alətin olmasını və ya hansı alətin solistin melodiyasını dublyaj etdiyini bilməlidir. Bu o deməkdir ki, solist operanın orkestrrovkasını yaxşı bilməlidir. Opera ansamblının öyrənilməsi zamanı konsertmeyster ansamblın digər iştirakçılarının partiyalarını oxumağı bacarmalıdır. Teatar konsertmeysteri opera əsərinin klavirini tam bilməlidir. O, dirijorla solistin xor məşqlərini ifa etməlidir. Bu zaman o,

dirijorun göstərişlərini nəzərə alaraq ifa etməlidir. Bundan başqa konsertmeyster xor və rəqs səhnələrini, rejissorla səhnə məşqlərini, tamaşanın tam məşqini, o cümlədən uvertyura və orkestr antraktlarını ifa etməyi bacarmalıdır.

Bundan başqa konsertmeyster pedaqoq-repetitor rolunu oynayır. O, müğənniyə mətnin mənasını başa salır, onun intonasiasının ifadəliyi üzərində, frazirovka, üslub özəlliyi üzərində işləyir, həmçinin məna aksentlərini müəyyən edir. Konsertmeyster müğənninin düzgün tələffüsünə nəzarət yetirməlidir. Operaların orijinal dildə ifası mütləq şərt olduğu dövrdə konsertmeyster italyan, fransız və alman dilində oxumağı bacarmalıdır.

Konsertmeysterlə opera müğənnisinin iş prosesinin növbəti mərhələsi dirijorla birgə keçirilən işdir. Həmin məşqlərdə tamaşanın musiqi rəhbəri opera artistilə birlikdə öyrənilən partiyanın interpretasiyasını müzakirə edir. Bu, emosional bütövlüyün əldə olunması, ştrixlərin dəqiqləşdirilməsi, dinamik nüansların, aksent, temp, senzura (ara, fasilə) və s. məsələlər müzakirə edilir.

Mizans səhnələrin məşqlərində tamaşanın rejissoru solistin qarşısında öz məqsədlərini qoyur. Dirijor və rejissorun tələbləri konsertmeyster tərəfindən ciddi şəkildə qeydə alınır və müğənniyə dərslərdə möhkəmləndirilir.

Beləliklə, konsertmeyster, məşqlərin bütün mərhələlərində solistin hazırlığını müşayiət edir, ona psixoloji dəstək görsədir. Çünki tamaşanın təqdimatı emosional və fiziki cəhətdən gərgin prosesdir.

Səhnədə rejissor, dirijor, baletmeyster tərəfindən təyin edilən bir çox məqsədləri yerinə yetirən opera artisti bir çox

fiziki narahatlıqları dəf etməyə bacarmalıdır. O, bədən plastikasına, jestlərinə, bədən hərəkətlərinə və personajın mizansəhnə planını dəqiqliklə yerinə yetirməlidir.

Digər mühüm məsələ tamaşa zamanı səhnədə rekvizitlərdən düzgün istifadə və işıq-kölgə qaydalarına riayət etməkdir. Tamaşaya hazırlıq sərt rəqabət şəklində aparılır. Hər partiyaya, bir qayda olaraq, bir neçə tərkibdə ifaçılar hazırlanır ki, yalnız qeneral məşqdə tamaşanın premyerasında kimin ifa edəcəyi barədə qərar qəbul edilir. Qeneral proqona və tamaşanın premyerasına qədər müğənninin yaxşı vokal və psixoloji formada qalmasına, sərf olunan qüvvənin düzgün hesablanmasına yalnız konsertmeyster köməklik edə bilər. Çünki o, solistin imkanlarını, onun həm güclü, həm də zəif tərəflərini hamıdan yaxşı bilir.

Opera müğənnisi gözəl səsdən və artistik xarizmadan başqa, bilik kompleksinə və solfecio bacarıqına malik olmalıdır. O, həmçinin musiqi nəzəriyyəsi, musiqi formasının təhlili bacarıqlarına, o cümlədən xarici dil biliklərinə, aktyor ustalığına və səhnə hərəkəti biliklərinə malik olmalıdır.

Təcrübə göstərir ki, solistlərin əksəriyyəti 17-18 yaşlarından başlayaraq vokal sənətinə ali musiqi məktəbləri nəzdində hazırlıq kurslarında başlayır, musiqi məktəbi və kollecdə təhsil almırlar. Fundamental musiqi təhsilinin olmaması ona gətirib çıxarır ki, müəllimlər müstəqil olaraq yeni əsərləri təhlil etməyə çətinlik çəkirlər. Belə hallarda, konsermeysterin əhəmiyyəti ölçülməzdir, o, solistə intonasiya, metrik və ritmik çətinlikləri aradan qaldırmağa kömək edir.

Konsertmeysterin solist ilə iş prosesində metro-ritmik çətinliklərin aradan qaldırılması üsulları xüsusi

vurğulanmalıdır. Konsertmeyster ilk növbədə solistdə düzgün metr hissini tərbiyə etməlidir. Opera artistinin orkestr ilə birgə ifaya hazırlanmasında musiqinin ifası zamanı metr və ritmin dəqiq nəzarətinə xüsusi diqqət verilməlidir. Tamaşa zamanı orkestr səhnədən aralı orkestr çuxurunda yerləşdirilir. Orkestri çox vaxt yaxşı eşitmək olmur. Bütün bunlarla yanaşı müğənni oxuyan zaman səhnədə hərəkət edir, dirijor jestlərini hər zaman görə bilmir. Buna görə də, müğənninin daxili temporitm hissini formalaşdırılması olduqca zəruri məsələdir. Bu məqsədlə konsertmeyster solistlə birgə partiyayı öyrəndiyi zaman sağ əli ilə müğənniyə aid olan musiqi parçasını təkrar etməli etməli, fakturanın müəyyən elementlərini ifa etməli, sol əli ilə isə orkestr partiyasının tonal planını qorumaqla taktın hissələri üzrə və ya daha kiçik hissədəxili əsas aksentləri ifa etməlidir (səkkizlər, triollar, onaltılar). Bunula da konsertmeyster artistdə düzgün metrin qorunmasını möhkəmləndirməyə və hiss etməsinə köməklik göstərmiş olur.

Opera artisti konkret musiqi fraqmentinin hansı ölçüdə yazılmasını bilməli, onun nisbətən güclü və zəif hissələrini hiss etməyə bacarmalıdır. Bütün bu deyilənlər solistin not materialı ilə tanışlığının ilkin mərhələsindən diqqət mərkəzində olur.

Müğənni çətin musiqi frazaların öyrənilməsi prosesində onları hissələrə bölür, ritmik şəkli isə melodiyanı interval sıçrayışlarla müqayisə edir. Bu fakt yalnız texniki baxımdan düzgün ifa üçün deyil, həmçinin də frazirovkanın ifadəliyi, onun plastikliyi üçün gərəkli olur. Bu çətin və dəyişkən ölçülərə də aiddir. Təcrübə görsədir ki, çətinliklər əsasən üçlü bölgüdə, musiqidə ifadəli oynaqlıq və takt hissələrinin güclü vurğulanmasının olmadığı zaman özünü görsədir. Üçlü

bölgədə, musiqinin xarakterindən və tempindən asılı olmayaraq, ikinci və üçüncü hissələr taktda zəif olaraq birinciyə istinad edir. Dördlü ölçüdə fərqli olaraq, üçüncü hissə - daha güclüdür, və ona dayaqatlanmaq olar.

Opera tamaşasında konsertmeysterin rolu dirijorun roluna bərabərdir. Texniki baxımından müşayətçi ifası solistlərə metroritmi qorumağa şərait yaradır, o, əvvəlcədən düşünülmüş şəkildə musiqi fikrinin inkişaf məntiqinə uyğun olaraq temp dəyişmənin sxemini cızmış olur. Bundan başqa konsertmeyster royalın cansız, tembrsiz ifasını “piano” və “forte” üzrə həcmli orkestr dolğunluğu ilə əvəz etməlidir. Konsertmeysterin opera ifaçısı ilə qarşılıqlı işin xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, o solistə jestlər vasitəsilə temp və dinamika dəyişikliyi, metroritmik nüansları göstərmək imkanından məhrumdur. Vokalist ilə səhnədə qısa sürətli təmaslar – məşqlər zamanı gərgin və böyük işin nəticəsidir. Həmin təmaslar iki ifaçının səhnədə qarşılıqlı anlaşmasını təmin edən, onların məhsuldar musiqi dialoqunu təmin edir.

Opera artisti ilə konsertmeyster arasında peşəkar qarşılıqlı əlaqələrin qurulması bir çox faktorlardan asılıdır. Buraya konsertmeysterin və opera müğənnisinin hazırlıq səviyyəsi, repertuarın texniki çətinliyi, tamaşanın hazırlanmasına ayrılan vaxt, sinifdə və səhnədə məşq saatlarının planlaşdırılması, yaradıcı komandanın səmərəli birgə işinin təşkil.

Hər konsertmeyster opera partiyasının işlənilməsi prosesində öz metod və üsullarından istifadə edir. Burada əsas şərt işə yaradıcı yanaşma, novator ideyaların tətbiqidir. Uğurun təminatçısı – hər solistə fərdi yanaşma, solistin vokal

bacarıqlarının özəlliyi, aktyorluq istedadı, fiziki imkanları və xasiyyəti nəzərə almaqdır.

Şifahi ənənəli musiqi öz inkişaf yolunu davam etdirməklə yanaşı, yazılı ənənələr əsasında professional musiqi sənətinin – bəstəkar yaradıcılığının meydana gəlməsi üçün bünövrə olmuşdur.

Məlum olduğu kimi, XX əsrdə Azərbaycan musiqisi bütün sahələr üzrə (yaradıcılıq, ifaçılıq, təhsil, elm) gur inkişaf yoluna qədəm qoydu. Şifahi və yazılı ənənəli professional musiqinin paralel inkişafı, eyni zamanda, onlar arasında qarşılıqlı təsirin və qarşılıqlı əlaqələrin genişləndirilməsinə gətirib çıxardı.

Bu prosesin də ən parlaq nümunəsi bəstəkar yaradıcılığında muğam operaların, simfonik muğamların və muğamla bağlı digər janrların meydana gəlməsi idi.

Musiqişünaslıq tədqiqatlarında muğam opera janrının yaradıcısı Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisindəki tarixi əhəmiyyəti dəfələrlə qeyd olunmuş və onun Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaradılmasında tarixi rolu açıqlanmışdır. Biz bütün bu tədqiqatlara əsaslanaraq, muğam operalarının təşəkkülü yoluna başqa bir bucaq altında: muğam ifaçılarının rolunun öyrənilməsi baxımından bir daha nəzər salmaq istərdik. Fikrimizcə, belə bir baxış bucağı muğam operanın janr xüsusiyyətlərini, Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin sintezinin yeni cəhətlərini üzə çıxarmağa imkan verəcəkdir.

Məlumdur ki, 1908-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası Azərbaycanda opera sənətinin bünövrəsini

qoymaqla bərabər, eyni zamanda, Şərqdə də ilk opera oldu. Bu əsər XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin ölməz “Leyli və Məcnun” poeması əsasında yazılmışdır.

“Leyli və Məcnun” ilə musiqi tarixində operanın yeni növü muğam operası meydana gəldi. Artıq janrın adı muğamın bəstəkar yaradıcılığındakı mühüm rolunu vurğulayır. “Muğam operası” sözünün mahiyyəti Şərq və Qərb ənənələrinin qovuşma nöqtəsini açıqlayır. Lakin bu, əsrlər boyu böyük təkamül yolu keçmiş Şərqin muğam və Qərbin opera formalarının zahiri qovuşması deyil. Belə ki, məhz şifahi ənənəli peşəkar musiqi sənəti olan muğam Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının formalaşmasına təkan verib. Artıq bir əsrə yaxındır ki, Azərbaycanda muğam və bəstəkar yaradıcılığı bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərərək inkişaf edir. Bu iki qütbün ilk dəfə qovuşduğu müstəvi isə Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” muğam – operası olmuşdur (27).

Ü.Hacıbəyli bunu belə izah edirdi: “Mənim vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi” (23, s. 275).

Əslində, ilk baxışdan bəlkə də sadə görünən bu fikir böyük əhəmiyyətə malik idi. Çünki ilk dəfə olaraq, muğamlar musiqi dramaturgiyasına tabe olunub, vahid bədii ideyanın açılmasına xidmət edirdi. Bu, irəliyə doğru böyük bir addım idi. Bu, milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf istiqamətinin yeni məcraya yönəldilməsi idi (27).

Operada Ü.Hacıbəyli musiqi materialı kimi muğamlardan istifadə etmişdir. Burada Qərb və Şərq musiqisinin iki ən böyük və mərkəzi janrı – opera və muğam

qovuşdurulmuşdur. Bu sintezin nəticəsində həm muğamda, həm də opera sənətində qarşılıqlı təsir və yeni cəhətlər meydana gəlmişdir.

Opera sənətindəki yeni cəhətlər, ilk növbədə, ifaçılıqla bağlı idi. Belə ki, opera Qərbdə vokal sənətinin ən geniş tətbiqi sferasıdır. Yəni, opera vokal oxuma üslubunun inkişafı prosesi ilə sıx bağlı olan və bilavasitə vokal sənətinin səhnədə nümayişi üçün nəzərdə tutulan bir janrdır.

Muğam operada isə Qərb vokal oxuma üslubu arxa plana keçərək, Şərq muğam oxuma üslubu geniş tətbiq olunur. Bu isə xanəndələrin – muğam ifaçılarının opera səhnəsinə çıxmasına təkan vermişdir.

Tarixdən məlum olduğu kimi, muğam sənəti əsasən saray mühitində, qapalı musiqili – ədəbi məclislərdə təşəkkül tapmış, tədricən xalq arasında keçirilən şənliklərdə, toy məclislərində də geniş yayılmış və inkişaf etdirilmişdir.

Muğamın səhnədə ifa olunması təşəbbüsləri XIX əsrin sonlarına – XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövrdə meydana gələn musiqili səhnəciklər və şərq konsertləri diqqətəlayiqdir.

Bu da eyni zamanda, muğamın müəyyən süjetlə bağlanması, muğam ifaçılığının yeni teatrallaşdırılmış formasının meydana gəlməsi və nəhayət, onun opera formasında geniş tamaşaçı kütləsinə təqdimatı üçün zəmin hazırlamışdır.

Bütün bunlar muğam ifaçılığında yeni bir sahənin – aktyorluğun və bununla bağlı xüsusi hazırlıq tələb edən cəhətlərin inkişafına təkan verdi.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasında ənənəvi opera əsəri üçün vacib olan tərkib hissələrindən istifadə etmişdi. Burada Uvertüra, xor və ansambl səhnələri, rəqslər, orkestr epizodları geniş tətbiq olunmuşdu. Bu hissələrin musiqi materialı Ü.Hacıbəyli tərəfindən bəstələnmiş, eyni zamanda, təsnif və rənglərin, zərbi-muğamların mövzuları işlənilmişdir. Belə səhnələrdə bəstəkar qərb musiqi ənənələrinə əsaslanaraq, simfonik orkestrin, xorun, solistlərin imkanlarından bacarıqla istifadə etməyə nail olmuşdu.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”da əsasən opera ariyalarını muğamla əvəz etmişdir. Bununla bağlı Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Müğənnilərin oxuduqları muğam məqamında mətndən kənara çıxmamaqla improvizasiya ilə məşğul olmalarına tam ixtiyar verilirdi. Hər bir muğamın olduqca çox improvizasiya variantı vardır, ona görə də hər bir müğənni “Leyli və Məcnun”dan ariyaları öz bildiyi kimi oxuyurdu” (23, s.275).

Yəni operanın ifaçıları professional muğam ifaçıları – xanəndələrdir. Burada xanəndə süjet xətti və dramaturji inkişafı ilə bağlı olaraq verilmiş poetik mətn əsasında muğamlardan müəyyən şöbələri ifa edirlər.

Təbii ki, xanəndənin oxumağı üçün ənənəvi olaraq, instrumental müşayiət də tələb olunur. Buna görə də Ü.Hacıbəyli operada muğam hissələrini müşayiət etmək üçün simfonik orkestrlə yanaşı, tar alətindən istifadə edir.

Operada xanəndə və tarzənin ifasında muğam hissələri orkestr, xor və ansambl nömrələri ilə növbələşir. Belə bir kompozisiya quruluşu muğam dəstgahlarında muğam şöbələri ilə təsnif və rənglərin növbələşməsini xatırladır.

Qeyd etmək lazımdır ki, kompozisiyanın bu cür növbələşmə prinsipi əsasında qurulması sonrakı illərdə meydana gələn muğam operalarında (Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyov) saxlanılmış və muğam opera janrının əsas xüsusiyyətlərindən biri əhəmiyyətini kəsb etmişdir.

Muğam operalarında solo muğam epizodlarının tarzən tərəfindən müşayiət olunması da ənənəvi muğam ifaçılığından fərqlənən cəhətlərə malikdir. Belə ki, muğam ifaçılığında xanəndəni tarzən və kamançaçıdan ibarət ansambl müşayiət edir. Xanəndə özü də bu ansamblə qavalçalan kimi daxil olur. Bu baxımdan müşayiətçi ansamblın ümumi ifaçılıq imkanları, eyni zamanda, onun hər bir üzvünün öz sənətini nümayiş etdirmək istəyi daha geniş olur.

Operada oxunan muğamlar isə öz üslubu və ifadə vasitələri ilə adi konsertlərdə və ya məclislərdə oxunan muğamatdan müəyyən dərəcədə fərqlənir. Operada çıxış edən xanəndə səhnədə cərəyan edən hadisələrə uyğun olaraq, oxuduğu muğama bəzən dramatik, bəzən lirik cizgilər vasitəsilə xüsusi emosional, psixoloji təsir aşılamağa çalışır, yəni, xanəndə səhnədə oxumaqla yanaşı, eyni zamanda obraz yaradır. Bu mənada xanəndəni müşayiət edən tarzənin rolu xüsusilə əhəmiyyətlidir. Belə ki, operada müşayiətçilik vəzifəsini daşıyan tarzənin məsuliyyəti çox, imkanları isə məhduddur. Çünki muğam nə qədər improvizasiyalı sənət olsa da operada o, konkret bədii süjet çərçivəsinə tabe edilmişdir. İfaçı da bu çərçivədə öz məharətini nümayiş etdirərək, müəyyən bədii obraz yaratmalıdır.

Ə.Bədəlbəyli muğam operalarında xanəndə ilə tarzənin qarşılıqlı münasibətlərini izah edərək yazır ki, Qurban Primov bu xüsusiyyəti yaxşı bilirdi və bu yolda illərdən bəri əldə etdiyi böyük təcrübəsi ilə opera əsərlərinin daha mənalı və təsirli səslənməsinə kömək edirdi. O, yalnız çalmaqla kifayətlənmir, həm də aktyorun obrazı məharətlə canlandırmasında, bəstəkarın ideyasının aydın ifadə edilməsində fəal rol oynayırdı (8, s. 34).

Şübhəsiz ki, bütün bunlar yalnız xanəndə və tarzəndən ibarət ansamblıda maksimum diqqət və qarşılıqlı anlaşılanın olmasını tələb edir. Ona görə də muğam ifaçısının – xanəndə və tarzənin opera səhnəsində çıxış etməsi və tamaşada xanəndəni müşayiət etməsi üçün əlavə hazırlığın olması vacibdir. Hər bir xanəndə və tarzən belə bir məsuliyyətin öhdəsindən gələ bilmir.

Bundan əlavə, operada muğam epizodlarının əsas ağırlığı tarzənin çiyinlərinə düşür. Çünki o, müşayiətçidən çox, aparıcı mövqeyinə malik olur və xanəndənin oxumağını idarə edir, bir muğam şöbəsi digərinə keçidi həyata keçirir.

Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasını yaradarkən, muğam ifaçıları ilə yaxın ünsiyyətdə olmuşdur. Xatırladaq ki, Məcnun rolunun ilk ifaçısı gözəl səsə malik muğam bilicisi və aktyor Hüseynqulu Sarabski idi. Leyli rolunda ilk tamaşada mələhətli səslə muğam oxumağı bacaran gənc çayçı şagirdi Əbdülrəhim Fərəcov, sonralar isə qadın rollarının əvəzsiz ifaçısı, xanəndə və aktyor Əhməd Ağdamski olmuşdur. Digər rollarda da xanəndələr və aktyorlar çıxış etmişlər.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, muğam epizodlarının müşayiəti üçün simfonik orkestrin tərkibinə tar musiqi aləti daxil edilmişdi. İlk tamaşada orkestr alətlərində Ü.Hacıbəylinin

seminariya yoldaşları çalırdı. Sonrakı tamaşaları professional simfonik orkestr müşayiət etmişdir.

Eyni zamanda, ilk tamaşa üçün bir neçə tarzən də dəvət olunmuşdu. Lakin artıq qeyd etdiyimiz kimi, operanın ilk tamaşasında yalnız Qurban Primov iştirak edir. Sonrakı tamaşalar, bu günə kimi, artıq bir tarzənin iştirakı ilə keçir. Hal-hazırda isə “Leyli və Məcnun” operasının sonuncu quruluşda Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində göstərilən tamaşalarında müşayiətdə tarla yanaşı, kamança alətindən də istifadə olunur.

Belə ehtimal etmək olar ki, “Leyli və Məcnun”un ilk tamaşasına Ü.Hacıbəylinin bir neçə tarzəni dəvət etməsi səbəbsiz deyildi. Bu, bir tərəfdən, hələ yeni olan bu ifaçılıq sahəsində onların gücünü sınamaqdan ibarət ola bilərdi. Digər tərəfdən, o dövrdə çox da geniş olmayan orkestr tərkibinin milli musiqi alətləri sayəsində möhkəmləndirilməsi ilə bağlı ola bilərdi. Məsələnin üçüncü bir tərəfi isə azərbaycanlı tamaşaçı üçün yeni olan bir sahədə simfonik orkestrin səslənməsinin necə qarşılanacağı ilə bağlı idi.

Hər halda Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”un ilk tamaşasından sonra simfonik orkestrin tərkibinin genişləndirilməsini və yalnız bir tarzənin bura daxil edilməsini məqsəduyğun bilmişdi. Bu da sonradan muğam operasında ənənəvi hala çevrildi.

Onu da demək lazımdır ki, “Leyli və Məcnun” operasında və digər muğam operalarında orkestrin tərkibinə tar alətinin daxil edilməsi ideyasını sonralar Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında da davam və inkişaf etdirmişdir. Əgər muğam operalarında tar aləti əsasən muğam səhnələrini

müşayiət edirsə, “Koroğlu” operasının partiturasında artıq simfonik orkestrin bir üzvü kimi orkestrin tərkibindəki digər musiqi alətlərilə bərabər mövqedə durur (66, s. 62). Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin partiturasında tar və digər milli musiqi alətlərindən istifadə ənənəsi də məhz “Leyli və Məcnun” operasından başlanmışdır.

Lakin bu, birdən-birə hazır bir şəkil almamış və müəyyən təkamül prosesi keçmişdir. “Leyli və Məcnun” operasının afişalarının və dövrü mətbuatda çıxan məqalələrin araşdırılması bunu deməyə əsas verir.

Opera teatrında muğam operalarında tar partiyasını ilk tamaşadan başlayaraq, uzun müddət Qurban Primov ifa etmişdir.

V.Əbdülqasimovun “Azərbaycan tarı” əsərinin “Tar muğam operalarında” bölməsində müəllif Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası əsasında bu istiqamətdə araşdırmalar aparmış və dəyərli nəticələr əldə etmişdir. Bizim tədqiqatımızın mövzusuna uyğun olduğuna görə V.Əbdülqasimovun bir sıra fikirlərinin şərhini verməyi məqsədəuyğun hesab edirik.

V.Əbdülqasimov haqlı olaraq qeyd edir ki, muğam operalarında simfonik orkestr müvafiq orkestr epizodlarını və instrumental musiqi nömrələrini çalır, xor və vokal ansamblılarını müşayiət edir. Bütün bunlarla yanaşı, muğam operalarında əsas ağırlıq Azərbaycan xalq çalğı aləti tarın üzərinə düşür (15, s. 75).

Məlum olduğu kimi, muğam operalarında ariya, ariozo və s. bu kimi vokal formalarını muğam oxuması əvəz etdiyinə görə tar müstəsna rola malikdir. Belə ki, opera qəhrəmanlarının

keçirdikləri daxili həyəcanları, iztirab və sevincləri, əsərdə inkişaf edən hadisələrə qarşı münasibətləri əsasən muğam – ariya vasitəsilə ifadə olunur. Bu baxımdan ariya operanın ən əsas və əhəmiyyətli tərkib hissəsidir. Muğam operalarında ariyaların – muğam şöbələrinin əsas etibarilə tar müşayiəti ilə oxunduğunu nəzərə alsaq, Qurban Primov sənətinin Azərbaycan operasında nə qədər böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini görürük.

V.Əbdülqasimovun yazdığı kimi, tar muğam operalarında orkestrin tərkibində digər musiqi alətləri ilə bərabər hüquqda iştirak edərək, solo muğam partiyalarını müşayiət edir və ona yol göstərir, bir sözlə, vokal partiyanın inkişafına imkan yaradır (15, s. 75).

Bütün bu elmi müddəalarını müəllif “Leyli və Məcnun” operasından maraqlı təhlili materialla sübuta yetirir. Məsələn, tarın milli xüsusiyyətə malik tembri, səs düzüümü, simfonik orkestrlə uzlaşma xüsusiyyətləri ilk növbədə operanın müqəddiməsində özünü göstərir. Burada “Heyratı” zərbi muğamının melodiyası skripka, ağac nəfəsli alətləri və tarın ifasında xüsusi bir ahənglə səslənir. Bəstəkar tardan təkçə melodiyada deyil, həm də harmonik akkordların, polifonik ünsürlərin ifasında da istifadə edir. Bununla da Ü.Hacıbəyli artıq müqəddimədə tarın simfonik orkestrdəki rolunu nümayiş etdirməklə, onun gələcək səhnələrdəki fəaliyyətini müəyyənləşdirir (15, s. 76).

Bilavasitə muğam epizodlarının müşayiətinə gəlincə, qeyd olunmalıdır ki, istər Məcnunu, istər Leylini, istərsə də operanın digər qəhrəmanlarını müşayiət edən tarzən muğamların instrumental ifa xüsusiyyətlərindən geniş istifadə

edir, klassik muğam ifaçılığına xas olan cəhətləri nümayiş etdirir.

“Leyli və Məcnun” operasında bir çox muğamların şöbə və guşələrindən istifadə olunmuşdur. Üzeyir Hacıbəyli muğamların seçimində onların bədii-emosional təsirini nəzərə almış və operanın süjet xəttinin inkişafında və dramaturgiyanın açılmasında onlardan istifadə etmişdir. Ü.Hacıbəyli obrazların səciyyələndirilməsində, onların daxili aləminin, duyğu və həyəcanlarının təcəssümündə də muğamlardan istifadə edərək, onları xarakterinə və emosional təsirinə görə dramaturji həssaslıqla seçmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının tədqiqatçısı Elmira Abasovanın yazdığı kimi, əsərin süjet xəttinin ardıcıl açılmasında, dramatik konfliktin və hadisələrin faciəli sonluğunun təsvirində muğamlar mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Məsələn, I pərdədə Leyli və Məcnunun görüş səhnəsi onların ümid və arzularını, məhəbbət hisslərini əks etdirən işıqlı, lirik xarakterli “Mahur-Hindi” və “Segah” muğamları üzərində qurulmuşdur. Hadisələrin sonrakı inkişafında əsas qəhrəmanların partiyasında qəmgin əhval-ruhiyyəli muğamlar üstünlük təşkil edir. Belə ki, Məcnunun elçilərinə rədd cavabı verildikdən sonra səslənən “Şahnaz” muğamı Məcnunun dərin ruhi sarsıntılarını əks etdirir. Onu başa düşməyən insanlardan uzaqlaşıb səhrada dolaşan, nəsibi iztirablar və tənhalıq olan Məcnun qəmli “Bayatı-Şiraz” muğamı ilə xarakterizə olunur. Leyli və İbn-Sələmin toyu səhnəsindən sonra Məcnunun ümitsizliyi “Şüştər” muğamında öz ifadəsini tapır. Sevgilisindən üz çevirib onun xəyalını üstün tutan Məcnunun “Sən Leyli deyilsən” nidası “Xaric Segah”da çox yanıqlı

səslənir. Son səhnədə Məcnun Leylinin qəbrini axtararkən “Bayatı-Kürd” muğamının sədaları onun sonsuz kədərini ifadə edir. Məcnunun son nəfəsində “Şüştər” muğamının “Tərkib” şöbəsini ifa etməsi xüsusilə qəlbləri titrədir (62, s. 26-27).

Qeyd etmək lazımdır ki, əsərin digər obrazlarının səciyyələndirilməsində də müəyyən muğamlara üstünlük verilir. Bu zaman muğam şöbəsinin seçilməsi dramatik hadisələrin gedişatı və qəhrəmanın səhnədəki əhval-ruhiyyəsi və durumu ilə bağlı olur.

Bu baxımdan, məsələn, Məcnunu Leyliyə qovuşdurmaq üçün onun atası ilə döyüşə girməkdən çəkinməyən sərkərdə Nofəlin qorxmaz, cəsur obrazını yaratmaq üçün bəstəkar “Heyratı” zərbi-muğamının coşğun, döyüş əhval-ruhiyyəli marş xarakterli musiqisindən istifadə edir.

Məcnunun atasının partiyasında “Çahargah” muğamının səslənməsi onun oğluna görə keçirdiyi həyəcanlarını əks etdirir. Leyli ilə anasının dialoqunda “Səmayi-Şəms” muğam şöbəsiindən istifadə ananın həyəcan və nigarançılığını göstərir. “Qatar” muğamı sevgilisinə qovuşa bilməyərək, başqasına ərə verilmiş Leylinin fəryadını ifadə edir.

Beləliklə, dramaturgiyanın inkişafında muğam hərəkətverici amilə çevrilir. Onu da deyək ki, bu zaman muğamların ardıcıllaşması, məqam keçidləri məntiqi sürətdə həyata keçirilir (27).

Ü.Hacıbəyli operada bütün muğam şöbələrinin adlarını və poetik mətnini ardıcılıqla qeyd etmiş, onların səsləndirilməsini isə xanəndələrə və tarzənə həvalə etmişdi. Bu, bir daha sübut edir ki, muğam kimi şifahi ənənəli peşəkar musiqinin yaradılmasında və ifa olunmasında muğam

ifaçıların xidməti əvəzsizdir. O cümlədən, “Leyli və Məcnun” muğam-operasının ərsəyə gəlməsində də muğam ifaçılarının məharəti mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Beləliklə, tam əsasla demək olar ki, Qurban Primov, Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin ən yaxın dostlarından biri kimi opera sənətinin meydana gəlməsində və inkişafında görkəmli rol oynamışdır.

Digər Azərbaycan bəstəkarlarının muğam operalarında da Qurban Primovun bir ifaçı kimi iştirakı əlamətdar olmuşdur.

Ə.Bədəlbəylinin “Qurban Primov” monoqrafiyasında onun Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası üzərindəki iş prosesinə dair maraqlı faktlar üzə çıxarılmışdır. Müslüm Maqomayevin yaradıcılıq bioqrafiyasından məlumdur ki, o, “Şah İsmayıl” operasının bir neçə redaksiyasını hazırlamışdır. Əgər əsərin birinci redaksiyasında bir çox epizodlar tək tarın müşayiəti ilə səslənirdisə, sonrakı redaksiyalarda bəstəkar həmin epizodları simfonik orkestr üçün işləmişdir. Bununla da M.Maqomayev muğamların nota yazılmasını həyata keçirmiş olur. Bu, bir tərəfdən muğamatın nota yazılmasını qeyri-mümkün hesab edənlərə tutarlı cavab olur, digər tərəfdən, dürüst şəkildə nota yazılıb işlənilmiş muğamlar sayəsində operanın musiqi materialı xeyli zənginləşir.

Bu işdə M.Maqomayevə Q.Primov böyük köməklik göstərmişdir. Ə.Bədəlbəyli “Şah İsmayıl” operasının partiturasından məhz Q.Primovun ifaçılıq üslubu ilə bağlı bir sıra cəhətləri üzə çıxarmışdır və musiqi misalları ilə fikirlərini əyani olaraq sübut etmişdir.

Belə epizodlardan biri dördüncü pərdənin müqəddiməsidir. “Segah” muğamı əsasında tərtib edilmiş bu

müqəddimədəki musiqi frazasına biz, Qurban Primovun qrammofon plastinkasında yazılmaq üçün 1912-ci ildə Varşavaya dəvət edildiyi zaman çaldığı “Segah” plastinkalarında çox təsadüf edirik. Qurban Primovun dediyinə görə o, bu “barmağı” öz ustadı Mirzə Sadıqdan öyrənmişdir” (8, s.39; bax: Əlavələr, nümunə 11).

Ə.Bədəlbəylinin göstərdiyi ikinci nümunə Gülzarın səhnəsində “Segah”dan “İrak” şöbəsinə keçidlə bağlıdır. Bu epizodda orkestrin çaldığı Qurban Primovun cingənə simini ostinato tərzində vuraraq çaldığı parçanın eynisidir (8, s. 40).

Operanın finalında isə Ə.Bədəlbəylinin göstərdiyi kimi, Qurbanın çaldığı “Bayatı-Qacar” rəngindən istifadə olunmuşdur ki, bu da Cabbar Qaryağdıoğlu və Keçəçi oğlu Məhəmmədin Qurban Primovun müşayiəti ilə qrammofon plastinkasına oxuduqları “Bayatı-Qacar” muğamının ifaçılıq təfsirini xatırladır (7, s. 40)

Bu baxımdan qeyd etməliyik ki, “Şah İsmayıl” operasının partiturasında belə nümunələrin sayı çoxdur. Artıq operanın uvertürasından başlayaraq, biz bunun şahidi oluruq. Belə ki, Uvertüranın mövzusu “Çahargah” muğamına əsaslanır və onun simfonik inkişafı muğam improvizasiyasının xırdalıqlarını əks etdirir ki, bu da onun instrumental muğam çalğısına maksimal dərəcədə yaxınlaşdırır (bax: Əlavələr, nümunə 12). Bütün bunlar muğam operalarında Qurban Primovun bir ifaçı və yaradıcı kimi iştirakını nümayiş etdirir.

1920-30-cu illərdə Qurban Primov Cabbar Qaryağdıoğlu ilə birlikdə Reynqold Qliyerə “Şahsənəm” operası üzərində iş prosesində yaxından kömək etmiş, Azərbaycan xalq mahnı və təsniflərindən bəzi nümunələri bəstəkara öyrətmiş, onların nota

salınmasında iştirak etmiş, eyni zamanda, Azərbaycan musiqisinin zəngin xəzinəsi haqqında məlumatları ilə bəstəkara yaxından kömək etmişlər.

Qurban Primovun opera sahəsindəki fəaliyyətindən danışarkən, onun rus bəstəkarı Reynhold Qliyerlə əlaqələrini də qeyd etməliyik.

Reynhold Qliyer 1874-cü ildə Kiyev şəhərində anadan olub. Uşaqlıq illəri Ukraynada keçən bəstəkar, bir neçə il ərzində Rusiyanın ayrı-ayrı şəhərlərində, sonra isə sovet respublikalarında yaşamalı olub. 1900-cü ildə Moskva Konservatoriyasını bitirən bəstəkar, eyni zamanda 1906-1908-ci illərdə Almaniya Oskar Friddən dirijorluq dərslərini alıb. 1900-cu ilin əvvəllərindən Belyayev dərnişinin üzvü kimi bir çox bəstəkarlarla - A.K.Qlazunov, S.V.Raxmaninov, N.A.Rimski-Korsakovla sıx münasibətdə olan bəstəkarın yaradıcılığı formalaşmış və təkmilləşib. 1913-1920-ci illərdən Kiyev Konservatoriyasının professoru, 1914-1920-ci illərdən isə Konservatoriyanın direktoru kimi çalışmış, eyni zamanda da bəstəkarlıq ixtisasından dərs deyib.

Bəstəkarın yaradıcılığında yer alan "Şahsənəm", "Leyli və Məcnun", "Gulsarə", "Torpaq və səma", "Rəşel" operaları, "Xrizis", "Krasniy mak", "Komediantı", "Medniy vsadnik", "Taras Bulba", "Kleopatra" baletləri, 3 simfoniya, "İlya Muromest", "Təntənəli uvertüra", "Sireni", "Pobeda" uverturaları, slavyan mövzularında uvertüra, arfa, violonçel, skripka, valturna və orkestr üçün konsertlər, kvartetlər, oktet, sekstetlər onun adını dünyaya tanıdıb.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Qliyerin xüsusi rolu olmuşdur. Qliyeri Azərbaycan xalq musiqi ilə rector

olduğu Kiyev Konservatoriyasında (1915-1921) vokal sinfi üzrə təhsil alan məşhur müğənni Şövkət Məmmədova tanış etmişdir. Şövkət xanımın ana dilində Qliyer müğənninin konsert repertuarına daxil olan melodiyaları qələmə almış, işləmiş və harmonizə etmişdir. Onlardan bir çoxları sonrada “Şahsənəm” operasının əsasını təşkil etmişdir. Azərbaycan musiqi materialı üzrəində opera yaratmaq arzusu 1924-cü ildə həyata keçmişdir.

Bakıda qaldığı dövr ərzində Qliyer dəfələrlə Ü.Hacıbəyli və azərbaycanın ustadları C.Qaryağdıoğlu və tarzən Q.Primov, müğənni Bübül ilə görüşmüşdür. Onlar bəstəkarı Azərbaycan xalq musiqisi ilə yaxından tanış etmiş, ona musiqi folklore materialını toplamaq və nota almaqda böyük köməklik göstərmişlər. Bunun nəticəsində Aşıq Qərib haqqında azərbaycan xalq dastanının süjeti əsasında 1924-cü ildə “Şahsənəm” operası bəstələnmişdir.

“Şahsənəm” operasının musiqi mətnində R.M.Qliyer 28 xalq melodiyasından istifadə edib. Görkəmli opera müğənnisi Şövkət Məmmədovanın iki türk xalq mahnısını, operanın libretto müəllifi, böyük dramaturq Cəfər Cabbarlının – iki türk xalq mahnısını, həmçinin konservatoriyanın professoru B.Karaqiçevin bir Azərbaycan xalq mahnısını bəstəkarə təqdim etmişlər. Digər xalq mahnılarını, instrumental rəng və rəqs melodiyaları Cabbar Qaryağdıoğlu və Qurban Pirimov tərəfindən ifa edilib. Onlardan "Naxçıvanda", "Qadan alım, ay alagöz", "Bəli, bəli can", "Onu demə zalım yar" xalq mahnıları və təsniflərlə yanaşı, "Hüseyni" rəngini, "Qarabağ şikəstəsi" instrumental melodiyasını, "Çahargah" muğamının melodiyası, "Arazbarı" zərbi-muğamının mövzusu, "Ənzəli" Azərbaycan

xalq rəqsi, "Dərin bahar" fars xalq mahnısı, aşıqların yarışmasının əsasını təşkil edən "Kərəmi" havası da qeyd olunub. Reynhold Qliyer Azərbaycan musiqisinə həsr etdiyi məqaləsində muğamlarımızın əsas xüsusiyyətlərini belə səciyyələndirib: "Azərbaycan muğamları xalq dastanının əzəmətini, vüsətini ifadə edərək, cilalanmış, püxtələşmiş forması və müdrik bitkinliyi ilə bizi heyran qoyur".



Qliyer Reynqold (11.01.1875 - 23.06.1956)



Şahsənəm operası 1924-cü il

Bu haqda Ə.Bədəlbəylinin verdiyi məlumata görə, 1923-cü ildə görkəmli rus - sovet bəstəkarı R.M.Qlier “Şah Sənəm” operasını bəstələmək üçün Azərbaycana dəvət edildikdə onu Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətləri və ayrı-ayrı nümunələri ilə tanış etmək və onu operası üçün lazımi melodik materiallarla təmin etmək məqsədilə, Cabbar Qaryağdıoğlu ilə Qurban Primov bəstəkara təhkim olunurlar. Qlier “Şah Sənəm” operasının necə bəstələndiyi haqqında məqaləsində bununla bağlı olaraq yazır: “Xalq şəriyyətinin tükənməz mənbəyini və zəngin xəzinəsinin qapısını qarşımda taybatay açan mənim müəllimlərim: qocaman xalq müğənnisi Cabbar Qaryağdıoğlu ilə tarçı Qurban Primov olmuşlar” (99).

“Şah Sənəm” operasının musiqi mətnində Qurban Primovun bəstəkara verdiyi musiqi materialının sayı çoxdur. Musiqişünas Nailə Mehdiyeva “Şah Sənəm” operasını

araşdıraraq, Qlierin istifadə etdiyi xalq melodiylarının tam siyahısını tərtib etmişdir. O, hər bir mahnının hansı mənbədən alındığını və operanın hansı hissəsində işləndiyini qeyd etmişdir.

N.Mehdiyevanın məlumatında 28 xalq melodiyasının siyahısı verilmişdir. Onların arasında görkəmli opera müğənnisi Şövkət Məmmədovanın iki türk xalq mahnısını, operanın libretto müəllifi, böyük dramaturq Cəfər Cabbarlının – iki türk xalq mahnısını, həmçinin konservatoriyanın professoru B.Karaçiçevin bir azərbaycan xalq mahnısını bəstəkara verdiyi göstərilir. Siyahıdakı digər xalq mahnı, instrumental rəng və rəqs melodiylarının Cabbar Qaryağdıoğlu və Qurban Primov tərəfindən ifa edildiyi qeyd olunur (130).

Bir cəhəti xatırlatmaq vacibdir ki, bu iki sənətkar uzun müddət birgə çıxış etmişlər və Qlierlə görüşlərində də onlar bu melodiyları birlikdə ifa etmişlər. Siyahıdakı musiqi nümunələri arasında “Naxçıvanda”, “Qadan alım ay alagöz”, “Bəli, bəli can”, “Onu demə zalım yar” xalq mahnıları və təsniflərlə yanaşı, “Hüseyni” rənginin, “Qarabağ şikəstəsi” instrumental melodiyasının, “Çahargah” muğamının melodiyasının, “Arazbarı” zərbi-muğamının mövzusunun, “Ənzəli” Azərbaycan xalq rəqsinin, “Dərin bahar” fars xalq mahnısının, aşıqların yarışmasının əsasını təşkil edən “Kərəmi” havasının adı çəkilir.

N.Mehdiyeva Qurban Primovun tarda ifasından dörd melodiyanın yazıldığını göstərir: fars xalq mahnısı “Dərin bahar”, “Ənzəli” rəqsi, “Arazbarı” instrumental melodiyası, “Kərəmi” aşıq havası (130).

Beləliklə, “Şahsənəm” operasında yer almış “Şikəstə”, “Arazbarı” melodiylarının, bir sıra təsnif, rəqs və xalq mahnılarının, habelə “Aşıqların yarışı” səhnəsindəki melodiyların rus bəstəkarı üçün məhz Qurban Primovun öz ifasında nümayiş etdirməsi diqqətəlayiqdir.



Şövkət Məmmədova

(18 aprel 1897, Tiflis – 8 iyun 1981, Bakı)

Bu barədə Ə.Bədəlbəylinin qeydləri də maraq doğurur. O göstərir ki, xüsusilə 1933-cü ildə Qlier öz operasının ikinci redaksiyası üzərində işlərkən, libretto müəllifi Cəfər Cabbarlının tövsiyəsi üzrə, ikinci pərdədəki “Aşıqların yarışı” səhnəsini tamamilə yenidən yazmalı idi. Çünki, operanın süjet xəttinin inkişafında “Aşıqların yarışı” səhnəsinin çox əhəmiyyəti vardır. Bunun üçün, əvvəla, son dərəcə koloritli və səciyyəvi musiqi lazım idi. Həm də bu musiqinin forması Azərbaycan aşıqlarının “Deyişmə” zamanı çaldıqları musiqiyə uyğun olmalı idi (8, s.41).

“Öz uşaqlıq dövrünü Qarabağ aşıqlarının məskəni olan Abdal-Gülablıda keçirmiş və gənc yaşlarında saz çalmaqda hüner göstərən Qurban Primov bəstəkarı hər cəhətdən münasib musiqi materialı ilə “təchiz etdi”. Beləliklə, R.M.Qlier “Şah Sənəm” operasının ikinci pərdəsindəki “Aşıqların yarışı” səhnəsinin musiqisini eynilə Qurban Primovun çalğısından bəstələmiş oldu” (7, s.170).

Həmçinin, “Şah Sənəm” operasının Uvertürasının əsas mövzusunı təşkil edən “Arazbarı” zərbi-muğamının melodiyası da Qurban Primovun ifasından R. Qlier tərəfindən nota salınaraq istifadə olunmuşdur. Operanın dördüncü pərdəsindəki “Toy mərasimi” səhnəsinin musiqisi də həmin mövzuya əsaslanır.

Yeri gəlmişkən, bir daha Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının üzərinə qayıdaraq, qeyd etmək istərdik ki, “Arazbarı” zərbi-muğamının instrumental melodiyasından ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasında istifadə etmiş və onun əsasında beşinci şəklin əvvəlindəki orkestr epizodunu yaratmışdır. Sonralar isə həmin epizod müstəqil əsər

kimi ifa olunmağa başlamışdır. Qara Qarayev tərəfindən Üzeyir Hacıbəylinin xatirəsinə ithaf olaraq, kamera orkestri üçün yenidən işlənilmiş “Arazbarı” hal-hazırda da repertuarlarda yaşayır.

“Leyli və Məcnun” operası üzərindəki iş prosesində Qurban Primovun fəal iştirakını və Üzeyir Hacıbəyliyə yaradıcılıq köməyini nəzərə alaraq, tam əsasla deyə bilərik ki, “Arazbarı” Qurban Primovun ifasından bəstəkar tərəfindən nota yazılaraq işlənilmişdir.

Bu mülahizəni təsdiq edən iki cəhətə diqqəti yönəltmək istərdik. Birincisi, “Arazbarı” şifahi ənənəli musiqidə aşırıq havası kimi təşəkkül tapmış, sonralar xanəndə və sazəndə yaradıcılığında zərbi-muğama çevrilmişdir. Bu baxımdan aşırıq nəslinin nümayəndəsi olan tarzən Qurban Primovun bu prosesdə əhəmiyyətli rolu göz qabağındadır. Digər tərəfdən isə Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının partiturasında (ilk tamaşada bunu direksion əvəz edirdi - N.İ.) muğam şöbələrinin deyil, məhz xor və orkestr epizodlarının öz əksini tapması faktı və həmin epizodların musiqi mətninin təsnif, rəng və zərbi-muğam melodiylarına əsaslanması onların şifahi ənənəli professional musiqi nümunələrinin ilk not yazısının işləmələri olduğunu təsdiq edir.

Beləliklə, Q. Primovun ifaçılıq sənəti Azərbaycan operası ilə yaxından bağlı olmuşdur. O, milli operanın təşəkkülü prosesində fəal iştirak etmişdir.

Elmi ədəbiyyatda muğam ifaçılarının yeni musiqi əsərlərinin yazılmasında bəstəkarlara göstərdikləri praktiki, metodiki kömək haqqında məlumatlar vardır. Bu qəbildən olan informasiya xarakterli yazılar arasında Bülbülün verdiyi

aşağıdakı məlumat, fikrimizcə, maraqlı və dəyərlidir. O, Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının və “Arşın mal alan” musiqili komediyasının yazılmasında məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun rolunu işıqlandırarkən yazır: “Bütün bu musiqi əsərlərinin yaradılmasının səciyyəvi xüsusiyyəti xalq müğənniləri ilə bəstəkarların sıx əməkdaşlıq etməsidir. Əgər Üzeyir Hacıbəyliyə melodiyaları Cabbar oxuyurdusa, bəstəkar həmin melodiyalara elə orijinal tərtibat verirdi ki, artıq bunları müğənni özü də yeni şəkildə ifa edirdi. Azərbaycan opera mədəniyyətinin meydana gəlməsi ifaçılıq üslubunun təkmilləşməsinə, aktyor sənətkarlığının yüksəlməsinə kömək etmişdir” (11, s. 107-108).

Fikrimizcə, Bülbülün bu mülahizəsini Qurban Primovun bu sahədəki fəaliyyətinə də şamil etmək olar.

Qrammofon vallarının araşdırılmasından məlum olur ki, xanəndələr Üzeyir Hacıbəylinin muğam-operalarından bəzi parçaları öz repertuarına daxil edirdilər: məsələn, “Leyli və Məcnun” operasından “Söylə bir görək”, “Durun gedək”, “Şəbi hicran” xor melodiylarının ayrıca təsnif kimi oxunması geniş yayılmışdı. O cümlədən, “Əsli və Kərəm” operasından parçalar da xanəndə yaradıcılığında öz əksini tapmışdı. Bunu bir tərəfdən, Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinin xalq arasındakı populyarlığı ilə və xanəndələrin yaradıcılığının genişliyi ilə izah etmək olar (48).

Digər tərəfdən, bu, bəstəkarın özünün yaradıcılıq prosesində xanəndə və sazəndə yaradıcılığının məhsulu olan muğam, zərbi-muğam, təsnif və rəng kimi nümunələrdən bəhrələnməsindən irəli gəlir. Bu halda şifahi ənənəli musiqi və bəstəkar yaradıcılığı arasında qarşılıqlı təsir və əlaqə prosesi özünü qabarıq göstərir. Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı, digər

bəstəkarların, o cümlədən, nəzərdən keçirdiyimiz Müslüm Maqomayevin, Reynqold Qlierin operalarının təmsalında da bunun şahidi oluruq.



Əfrasiyab Bədəlbəyli

(19) aprel 1907, Bakı – 6 yanvar 1976, Bakı

3.2. Qurban Primovun etnomusiqişünaslıq sahəsində fəaliyyəti.

Azərbaycan musiqi elminin bir qolu olan etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindən biri muğamların nota salınması və tədqiqidir. Muğamların nota salınması məsələsi bir çox musiqi alimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur.

Bununla əlaqədar Ramiz Zöhrabov yazır: “Muğam sənətinin, eləcə də digər şifahi-professional musiqi janrlarının dərinə, hərtərəfli, elmi surətdə öyrənilməsi və tədqiqi üçün onların not sistemi ilə yazılmasının böyük əhəmiyyəti vardır. Lakin onu da qeyd etməliyik ki, şifahi-professional musiqi janrlarının not yazıları və nəşrləri hələ də sisemli şəkildə həyata keçirilməmişdir. Şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin daşıyıcılarından muğam dəstgahlarının, təsniflərin, zərbi-muğamların yazılması, nota köçürülməsi və nəşri bu günümüzün vacib və təxirəsalınmaz məsələlərindəndir” (58, s.61).

Əlbəttə ki, bu sözlərdə böyük həqiqət vardır. Doğrudan da əsrlərdən bəri bizə şifahi ənənə əsasında gəlib çatmış muğamların not fiksasiyası çox çətin və məsuliyyətli bir işdir.

Elmi ədəbiyyatdan məlumdur ki, hələ qədim zamanlarda Şərqdə özünəməxsus notasiya mövcud olmuşdur. Özbək musiqişünas alimi F.Karomatov bu barədə yazır: “Məlumdur ki, musiqinin fiksasiya vasitələri sahəsində Şərq aləmində axtarırlara qədim dövrdən başlanmışdır. Məsələn, belə məlumat var ki, Yaxın və Orta Şərqdə bizim eramızın əvvəlində musiqi yazıları mövcud idi. VIII-X və ondan sonrakı əsrlərin not

yazıları bizə gəlib çatmışdır. Bu, Fərabî və Şirazi tərəfindən işlənən hərfi notasiyadır” (112).

Zemfira Səfərova XIII əsrdə Səfiəddin Urməvinin əbcəd hərfləri əsasında not yazı sistemini icad etdiyi haqqında məlumat vermiş və göstərmişdir ki, həmin not yazı sistemindən sonrakı dövrlərdə Səfiəddin Urməvinin tələbələri və davamçıları da istifadə etmişlər (50).

Not yazısının təkmilləşdirilməsi sahəsində axtarışlar XIX əsrdə də davam etmişdir. F.Karomatovun yazdığına görə, Xorəzm makomları 1886-cı ildə Niyazi Mirzəbaşı Kamil tərəfindən on yeddi sətirli tanbur tabulaturası vasitəsilə yazılmış və XX əsrdə V.Belyayev onları müasir not sisteminə köçürmüşdür (112).

XX əsdə muğamların Avropa not sistemi ilə yazılması prosesi genişlənmişdir. F.Karomatov muğam və makomların Avropa notasiyası ilə yazılmasını bu janrların öyrənilməsi üçün vacib bir mərhələnin başlanğıcı hesab edir (112).

Bu dövrdə müxtəlif ölkələrdə muğamın not yazıları həyata keçirilmişdir. Məsələn, İranda Mehdi Barkeşlinin redaktorluğu ilə nota yazılmış yeddi dəstgahını, Tunisdə Saleh əl-Mehdi tərəfindən nubaların nota yazılması xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin - xalq mahnılarının və aşiq havalarının nota yazılması işi ilə XIX əsrin sonu - XX əsrin I yarısında rus etnoqrafları və musiqişünasları məşğul olmuşlar. Bu barədə elmi ədəbiyyatda kifayət qədər məlumat vardır (bax: 35; 82; 83;58; 29).

Azərbaycanlı musiqiçilər tərəfindən isə bu sahədə iş XX əsrin 20-30-cu illərindən həyata keçirilməyə başlamışdır.

Azərbaycanda ilk dəfə olaraq, 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev tərəfindən “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsi çap olunur ki, burada əsasən Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından bəstəkarlar tərəfindən nota yazılmış və işlənilmiş 33 xalq mahnısı toplanmışdı.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, milli musiqi nümunələrinin nota salınması məsələsinin araşdırılması məsələləri bizim tədqiqatımızın məqsədinə daxil olduğuna görə biz burada bir cəhətə toxunmaq istərdik. Məsələ burasındadır ki, A.Əliverdibəyov M.C. Əmirovun xalq musiqi nümunələrini nota saldığını qeyd etmişdir (16, s.176), lakin məhz hansı nümunələrin nota salındığını dəqiqləşdirməmişdir. Lakin F.Şuşinskinin yazdığına görə, M.C.Əmirov biliyini artırmaq məqsədilə Türkiyədə olmuş, orada görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəy ilə görüşmüş, onunla Azərbaycan və Türk musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus cəhətləri ilə bağlı söhbətlər etmişdir. Rauf Yekta bəyin təşəbbüsü və köməyi ilə M.C.Əmirov “Heyratı” zərbi muğamını nota salmış və onun redaktoru olduğu “Şahbal” məcmuəsində çap etdirmişdir (53, s.226). Qeyd etmək lazımdır ki, biz həmin not yazısını əldə edə bilməmişik. Lakin o dövrdə meydana gələn notlaşdırma nümunələri əsasında belə ehtimal etmək olar ki, M.C.Əmirovun da not yazısı birsəsli idi və vokal-instrumental birjam olan zərbi-muğamda yalnız instrumental partiyanın mövzusunı əks etdirirdi (zərbi muğamın not yazısına çox sonralar - 1950-ci illərdə Səid Rüstümovun, 1960-cı illərdə Əhməd Bakıxanovun məcmuələrində rast gəlirik; zərbi-muğamın partitura şəklində not yazısı 1980-cı illərdə Ramiz Zöhrabova məxsusdur. - N.İ.). Buna baxmayaraq, bu, bir fakt olaraq, Azərbaycan şifahi

ənənəli professional musiqisinin – zərbi muğamın nota salınmasının ilk nümunəsi hesab oluna bilər.

Azərbaycan muğamlarının nota köçürülməsi işi 1920-ci illərin sonlarında geniş vüsət alaraq, tədricən sistemli şəkil kəsb edir. Xüsusilə Azərbaycan bəstəkarlarının bu sahədəki fəaliyyəti və onlar tərəfindən muğam ustadlarının ifaçılıq təfsirində muğamların not yazıları əlamətdardır. Bu baxımdan görkəmli muğam ifaçılarının ifaçılıq ənənələrini özündə əks etdirən və yaşadan muğam dəstgahlarının instrumental və vokal-instrumental şəkildə not yazıları etnomusiqişünaslığı zənginləşdirən qiymətli mənbələrdir. Sonrakı illərdə də muğam dəstgahlarla yanaşı, kiçik həcmli muğamların, zərbi-muğamların, təsnif və rəng kimi şifahi ənənəli professional musiqiyə aid janr nümunələrinin nota yazılması bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən həyata keçirilmiş və tədqiqat obyektinə çevrilmişdir.

1920-1930-1940-cı illərdə Qurban Primovun ifasından muğamların dəfələrlə nota yazılması diqqətəlayiqdir.

Azərbaycanda ilk dəfə muğamın nota köçürülməsi işi ilə Müslüm Maqomayev məşğul olmuşdur. O, 1928-ci ildə Qurban Primovun ifasından «Rast» muğamını nota salmışdır. Həmin not yazısı çap olunmamışdır. Musiqişünas Qəmər İsmayılovanın “Müslüm Maqomayev” monoqrafiyasında qeyd edildiyinə görə, həmin not yazısı bəstəkarın şəxsi arxivindədir (31, s.33).

Onu da qeyd etmək ki, Müslüm Maqomayevin arxivi hal-hazırda AMEA-nın Füzuli adına Əlyazmaları İnstitutunda saxlanılır. Əlbəttə ki, milli dəyərlərimizin qorunması və gələcək nəsillərə çatdırılması nəminə bu cür qiymətli arxiv

materiallarının üzə çıxarılması və çap olunması vaxtı çoxdan çatmışdır. Fikrimizcə, bu materialların çapı muğamın nota yazılması tarixində mühüm fakt kimi dəyərli olar.

Muğamların nota yazılması sahəsində Niyazinin xidmətləri qeyd edilməlidir. Niyazi irsinin tədqiqatçıları tərəfindən onun “Rast” və “Şur” dəstgahlarını vokal-instrumental şəkildə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazıldığı faktı göstərilir (115, s.13). Həmin əlyazmalarının Niyazinin ev-muzeyində saxlanıldığı məlumdur.

Niyazinin nota köçürdüyü bu muğamlar da çap olunmamışdır. Ancaq məlumdur ki, Niyazi “Rast” simfonik muğamı üzərində işləyərkən, öz not yazılarından istifadə etmişdir. Bunlar bəstəkar üçün yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur.

Bununla bağlı bir cəhətə diqqəti yönəltmək istərdik ki, vokal-instrumental şəkildə dəstgahın ifasında xanəndə ilə yanaşı, sazəndə dəstəsi də iştirak edir. Əlbəttə ki, Cabbar Qaryağdıoğlunun Qurban Primovun müşayiəti ilə birgə çıxışlarına dair külli miqdarda məlumatların – qrammofon yazılarının, elmi-kütləvi ədəbiyyatın mövcudluğunu nəzərə alsaq, Niyazinin muğamın vokal-instrumental şəkildə not yazısında Cabbar Qaryağdıoğlu ilə yanaşı, Qurban Primovun da adını çəkməliyik.

Bunun təsdiqi olaraq, musiqi tarixindən yuxarıda haqqında danışdığımız hadisəni bir daha qeyd edə bilərik ki, R.Qlier “Şahsənəm” operası üzərində işlərkən, Cabbar Qaryağdıoğlu və Qurban Primovun birgə ifasından bir çox xalq melodialarını nota yazaraq (vokal və instrumental şəkildə) istifadə etmişdir (7, s.170).

1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərliyi ilə yaranmış elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin əməkdaşları tərəfindən də muğamların toplanması sahəsində mühüm işlər görülmüşdür.

Bülbül Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetində işləri elə səmərəli şəkildə qurmağa nail olmuşdu ki, onun təşkil etdiyi ekspedisiyalardan toplanılan folklor nümunələri aşağıda göstərilən dörd istiqamətdə həyata qaytarılırdı.

1. Toplanılan musiqi nümunələri fonovalikə, səsyazma lentlərinə köçürülərək hifz olunurdu.

2. Toplanılan musiqi nümunələri nota köçürülərək tədqiqatlara cəlb edilirdi.

3. Toplanılan musiqi nümunələri nəşr edilir və tədrisə daxil olunurdu.

4. Toplanılan musiqi nümunələri əsasında bəstəkarlara faktiki yardım göstərilir və əldə edilən materiallar əsasında bəstəkarlar yeni əsərlər yazmaqla musiqi mədəniyyətimizi öz əsərləri ilə zənginləşdirirdilər.

Bülbül göstərirdi ki, muğamatı və istərsə də xalq havalarını nota yazarkən qarşıya aydın məqsəd qoyulmalıdır.

- Birincisi odur ki, nota yazılmış havalar musiqişünas və bəstəkar üçün material olsun. Bəstəkarlar həmin yazıları genişləndirsin, öz yaradıcılığında istifadə edərək, həmçinin məktəblər üçün dərsliklər yaratsın.

- İkincisi, bu not yazılarından klublarda, dərnlərdə, ümumiyyətlə piano olan yerlərdə musiqi həvəskarları çala bilsin.

- Üçüncüsü, bu yazılardan tədris materialı kimi məktəblərdə tələbələr istifadə edə bilsinlər, çalsınlar və i.ə.

- Dördüncüsü, bu yazılar tarix etibarı ilə qiymətli olub, xalqımızın mədəni inkişafını göstərə bilsin (11, s. 180-181).

Bülbülün mülahizələrindən aydın olur ki, o dövrdə folklor nümunələrinin, muğamların, aşiq havalarının toplanmasına elmi şəkildə yanaşıldı. Toplanan materialların dəyərinin, peşəkarlıq baxımından yüksək tələblərə cavab verə bilməsi üçün onların əsl xalq sənətkarlarının – xanəndələrin, instrumental ifaçıların və musiqişünasların ifasından nota yazılmasına da xüsusi diqqət verilirdi.

Bülbül milli folklor materiallarının toplanmasına, onun öyrənib təhlil edilməsinə xüsusi diqqət yetirirdi. Məhz bunun nəticəsi idi ki, o, Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinəsinə rəhbərlik etdiyi dövrdə kabinə çox məhsuldar işləmiş və milli musiqi nümunələrimizin qorunub saxlanılmasında əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir. Onun “Musiqi sənətinin inkişaf yolları” məqaləsində bir növ hesabat xarakterli məlumatlarda kabinənin geniş və son dərəcə əhəmiyyətli rolu daha qabarıq şəkildə görünür. Bu xüsusda Bülbül yazırdı:

“Azərbaycanda ciddi elmi-tədqiqat musiqi işi aparılır. Bu ilin yayında (1938- ci il – N.İ.) Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında mənim rəhbərlik etdiyim elmi-tədqiqat kabinetinin xüsusi ekspedisiyası Kirovabad (Gəncə), Xanlar və Quba rayonlarında 220 instrumental, rəqs və vokal əsəri, o cümlədən, aşiq mahnısı nota yazmışdır” (11, s. 44).

Bülbülün “Xanəndə və aşıqlar” məqaləsində də bu haqda oxuyuruq:

“Azərbaycan Konservatoriyası yanında Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti 250- dək oyun havası toplamışdır... Sazəndələrin, zurnaçıların, tütəkçilərin və balabançıların

repertuarında xalq mahnı və rəqs havalarından başqa, çoxlu instrumental musiqi əsərlərinə də rast gəlirik. R.Qlier tərəfindən çox məharətlə harmonizə olunaraq “Şahsənəm” operasına daxil edilmiş gözəl “Arazbarı” melodiyası, çox vaxt çobanların balabanda çaldıqları lirik “Kürdü” və “Çoban bayatı” melodiyaları və bir çox başqa melodiyalar buna misal ola bilər” (11, s. 28).

Yeri gəlmişkən qeyd etmək ki, burada adları çəkilən xalq melodiyaları Qurban Primovun ifaçılıq təcrübəsində mühüm əhəmiyyətə malik idi və Bülbül onların not yazılarından danışarkən, görünür, elə bu ifaçılıq versiyasını nəzərdə tuturdu. Bu məsələyə biz öz tədqiqatımızda diqqət yetirmişik.

Azərbaycan milli musiqi nümunələrinin toplanılmasında bəstəkarlarla işin hansı şəkildə qurulması, eyni zamanda məsələnin vacibliyini, məqsəd və vəzifələrini aydın surətdə qələmə alan Bülbül “Muğamın nota yazılması haqqında” məqaləsində göstərir ki, muğamın nota yazılışı və öyrənilməsi çox ciddi və böyük məsələdir. Bu məsələ elmi əsas üzrə qurulmalıdır; indiyədək bu işə birtərəfli baxmışlar. Xalq yaradıcılığını toplayarkən Azərbaycanın bütün rayonları nəzərə alınmamışdır. Qocaman musiqişünaslar, çalanlar, oxuyanlar bu işə cəlb edilməmişlər. Bülbülün təşəbbüsü ilə gənc musiqiçilər T.Quliyev və Z.Bağirov tərəfdən bir ay içərisində üç muğam dəstgahı nota yazılmış və nəşr edilmişdir. Bu da milli musiqişünaslığın inkişafında irəliyə doğru mühüm addım idi.

Azərbaycanın zəngin musiqi folklorunu, aşiq havalarını və şifahi ənənəli professional musiqi nümunələri olan muğamları tədqiqatçılara nümayiş etdirən sənətkarlar arasında instrumental ifaçılar və xanəndələr fəal iştirak etmişlər. Həmin

sənətkarlar arasında Qurban Primovu xüsusi göstərmək lazımdır. O, digər sənətkarlarla yanaşı, muğam ifaçılıq sənətini, musiqi folklorunu dərinlən bildiyi üçün bu sahədə illər hesabına topladığı nadir musiqi nümunələrini ifa edib lentə yazdırmaqla milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir.

Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin təşkil etdiyi ekspedisiyalardan biri (üçüncü ekspedisiya, 1938) Gəncə şəhərində olmuşdur. Həmin vaxtda Qurban Primov da Gəncədə idi. Ekspedisiya üzvləri – Qara Qarayev, Zakir Bağirov və başqaları onunla görüşmüş, bir sıra rəng və təsnifləri, muğam şöbələrini onun ifasından nota yazmışlar. Bu ekspedisiyanın ən maraqlı və sanballı materialı Qara Qarayev tərəfindən Qurban Primovun ifasından nota yazılmış “Şur” muğamı idi. Bu not yazısı muğam melodialarını orijinalda olduğu kimi, heç bir işlənmə elementlərinə yol verməyərək, dəqiq əks etdirir. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, muğamların 1936-cı ildə nəşr olunmuş ilk not yazıları – Tofiq Quliyevin “Rast” “Zabul”, Zakir Bağirovun “Dügah” muğam dəstgahları tarzən Mənsur Mənsurovun ifasından nota yazılmışdır və L.Rudolfun harmonizasiyasında, daha doğrusu, fortepiano üçün işləməsində verilmişdir (11, s.26). Bu nəşrlər muğamların çap olunmuş ilk not yazıları kimi çox qiymətli idi və musiqi ictimaiyyəti tərəfindən təqdir olunmuşdu. Bununla yanaşı, muğamın harmonizə olunması məsələsinə şübhə ilə yanaşanlar və onu tənidiq edənlər də var idi.

Qara Qarayevin not yazısı bu baxımdan daha təkmlil idi. Həmin yazıda “Şur” muğamı Qurban Primovun ifasından birsəsli nota alınmışdır. Bəzi hallarda ikisəsliyə yer

verilmişdir ki, bu da tarın səslənməsini daha dəqiq ifadə etmək məqsədindən irəli gəlirdi. Muğam melodiyasının rəngarəng improvizasiyalı şəklinin maksimal dərəcədə dəqiq fiksasiyasına çalışan Q.Qarayevin not yazısı muğamın orijinal səslənməsinə dair tam təsəvvür yaradır.

Qurban Primovun ifasından Q.Qarayevin nota yazdığı “Şur” muğamında ənənəvi şöbələr ardıcıl olaraq öz əksini tapmışdır: “Mayə-Şur”, “Şahnaz”, “Hicaz”, “Səmayi-Şəms”, “Sarənc”. Not yazısında təsnif və rənglər yer almamışdır, bu da muğamın instrumental ifa variantına tam uyğundur.

“Şur” muğamının haqqında danışdığımız not əlyazması AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivində saxlanılır və çap olunmamışdır. Onun yalnız bir hissəsi – “Mayə” şöbəsi V.Belyayevin “Oçerki istorii muzıki narodov SSSR” (“SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair oçerklər”) kitabında nümunə kimi təqdim edilmişdir (83, s.51-52). Bu da həmin not yazısının elmi-metodik dəyərini bir daha sübut edən amildir. “Şur” muğamının not yazısını təqdim edirik (bax: Əlavələr, nümunə 13).

V.Belyayevin adı çəkilən kitabında Qurban Primovun ifasından nota salınmış daha iki muğam parçası verilmişdir. Bunların hər ikisi “Rast” muğamının not yazılarıdır. Birincisini – instrumental şəkildə “Rast” muğamını rus musiqişünası V.Krivososov nota yazmışdır (bax: Əlavələr, nümunə 14).

İkinci not yazısı isə bəstəkar Tofiq Quliyevə məxsusdur. Bu not yazısı “Rast” muğam dəstgahının vokal-instrumental şəklini əks etdirir, Zülfü Adıgözəlovun və Qurban Primovun ifasından yazılmışdır (bax: Əlavələr, nümunə 15).

Azərbaycan muğamlarının nota yazılması təşəbbüsü dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən çox dəyərləndirilmişdir. Bu haqda o yazmışdı: “Muğamların yazılması sahəsində uğurlu təcrübə (Ü.Hacıbəyli Niyazinin not yazılarını nəzərdə tuturdu. – N.İ.) professional musiqidə Azərbaycan musiqi folklorundan istifadə edilməsi yolunda geniş perspektivlər açır” (115; s.13).

Qara Qarayev Azərbaycan muğamlarının nota köçürülməsi (T.Quliyev və Z.Bağırov tərəfindən – N.İ.) haqqında yazırdı ki, “o zaman bu, böyük hadisə idi, axı lap bu yaxınlara qədər belə bir fikrə haqq qazandırmaq istəyirdilər ki, mürəkkəb intonasiya əsasında və sərbəst metro-ritmik ölçüyə malik muğamları nota köçürmək qeyri-mümkündür” (l 10).

Rus musiqişünası V.Vinoqradov da muğamların nota yazılmasının və nəşrinin elmi əhəmiyyətini belə qiymətləndirirdi: “Muğam dəstgahlarının bu ilk nəşri (T.Quliyev və Z.Bağırovun not yazısında “Rast”, “Zabul” və “Dügah” muğamları nəzərdə tutulur. – N.İ.) ciddi elmi əhəmiyyətə malikdir. Lakin bunları təhlil edərkən yaddan çıxarmaq olmaz ki, bu muğamlar başqa ifalardan, məsələn Qurban Primovun ifasında ilk mətbu variantdan xeyli fərqlənsə də, hər iki tarzənin məqam və forma seçməsində, intonasiya ardıcılığında ümumi cəhətlər çoxdur” (87, s.28).

Bülbül qeyd edir ki, Cabbar Qaryağdıoğlu, Əbdülbağı, Seyid Şuşinski, Sadıqcan, Qurban Primov kimi Qarabağın qocaman müğənni və musiqiçilərinin ifaçılıq ustalığı ənənələrini saxlamaq vacibdir... Onun fikrincə, “Muğamların və çoxdan unudulmuş təsnif və rənglərin nota yazılması

qocaman müğənni və çalğıçıların ən yaxşı ənənələrini bərpa etmək deməkdir” (11, s.81-82).

R.Zöhrabov muğamların nota yazılmasının və nəşr olunmasının muğamların tarixi cəhətdən öyrənilməsində və Azərbaycanın şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqisinin tədqiqində böyük əhəmiyyətini qeyd edir. O yazır ki, görkəmli bəstəkarlar Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, Z.Bağirov və başqaları tanınmış xanəndələr Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlu, Zülfü Adıgözəlov və tarzən Qurban Primov kimi ustadlardan muğam və təsnifləri nota salmışlar. Bu da təsadüfi deyil. “Doğrudan da bu ustadlar xalqımızın klassik musiqisini, onun muğamlarını bütün şöbə və guşələri ilə hafizələrində yaşadıb bizə çatdırmışlar” (58, s. 65-66).

Həqiqətən də milli musiqi sənətimizin ustadları sayılan xanəndə və instrumental ifaçılarımızın bir çoxunun yaddaşlarında hifz edib yaşatdıqları muğamlar, təsniflər və rənglər bəstəkarlarımızın yaradıcılığında yeni inkişaf mərhələsinə ucalmış və milli musiqimizin şöhrətini bütün dünyaya yaymışdır.

Bu baxımdan Fikrət Əmirovun simfonik muğamları diqqətəlayiqdir.

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivində Bülbülün rəhbərliyi ilə toplanılmış musiqi folkloru nümunələrinin bir qisminin not yazılarını araşdırarkən milli musiqiyə dair materiallara rast gəldik. Bülbül buradakı “Məlumat” adlı məqaləsində, fikrimizcə, çox maraqlı bir faktın üzərində durur. O, bəstəkar F.Əmirovun “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamlarının yaranması məsələsinə toxunaraq qeyd edir ki, “muğamların nota yazılması

komissiyasının sədri olmaq etibarı ilə mən dəstgahların ən böyük və samballısı olan “Şur” və “Kürd-Ovşarı”nı yazmağı məsləhət gördüm. Hər iki dəstgah Cabbar Qaryağdıoğlunun köhnə val yazısından, Seyid Şuşinskinin, Qurban Primovun və mənim ifamdan nota yazılmışdır”.

Bülbül “Şur” və “Kürd-Ovşarı” muğamlarının nota yazılan şöbələrini də göstərmişdir. “Şur” dəstgahı aşağıdakı muğam şöbə və guşələrindən ibarətdir:

1.Şur; 2.Şahnaz; 3.Bayatı-türk; 4.Şikəstə; 5.İraq;
6.Bayatı - Kürd; 7.Səmayi - Şəms; 8.Sarənc; 9.Nişibi-fəraz;
10.Şur (ayaq).

“Kürd-Ovşarı” dəstgahı isə aşağıdakı muğam şöbə və guşələrindən ibarətdir:

1.Kürd-şahnaz; 2.Gəraylı; 3.Kürdü; 4.Ovşarı; 5.Sarənc;
6.Qaytarma; 7.Şur.

Hər iki muğamın göstərilən şöbələri F.Əmirovun partiturasında öz əksini tapmışdır.

Fikrət Əmirovun qeyd etdiyi kimi, simfonik muğamların yazılması ideyasını ona Bülbül vermişdir. 1948-ci ildə o, “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamları üzərində iş prosesində məhz Qurban Primov və Seyid Şuşinskidən bəhrələnmişdir. Bu haqda F.Əmirov yazır ki, “onun tarından süzülən muğamların şəhdini içmişəm, ana südü kimi...” (20, s.181).

F.Əmirov belə bir faktı da xatırlayırdı ki, “Şur” və “Kürd-Ovşarı”nı tamamladıqdan sonra, Qurban Primov “Qarabağ kürdüsü” adlı bir parçanı da yadına salıb çalır və deyir ki, bu, “Kürd-Ovşarı” muğamı üçün lazımlı bir parçadır. F.Əmirovun fikrincə, bu parça muğamın simfonik mühitə uyğunlaşması üçün çox vacib bir melodiya idi və bu parçasız

“Kürd-Ovşarı” muğamı tamamlanmamış olardı” (20, s. 181-182).

Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarının təhlilindən aydın olur ki, burada muğam dəstgahın ənənəvi quruluşu – sərbəst improvizasiya səciyyəli muğam şöbələrinin mahnı-rəqs xarakterli hissələrlə, yəni təsnif və rənglərlə ardıcullaşması prinsipi saxlanılmışdır. Eyni zamanda, muğamın kompozisiyasında onun məqam əsasına uyğun olaraq, şöbələrin tədrici yüksələn ardıcılıqla yerləşməsi və kulminasiyadan sonra birbaşa mayəyə qayıdış prinsipi də, dramaturji inkişaf üçün çox vacib olan bir məqam sferasından digərinə keçidlər, həmçinin, muğama xas olan variasiyalı inkişaf üsulları da simfonik muğamda öz dolğun əksini tapmışdır.

Bütün bunlar Qurban Primovun Azərbaycan musiqisinin inkişafı naminə bəstəkarlara köməyini təsdiq edən faktlar olmaqla yanaşı, onun etnomusiqişünaslıq istiqamətində fəaliyyətini xarakterizə edir.

Beləliklə, Qurban Primovun muğamların nota salınması sahəsində xidmətlərinin araşdırılması musiqişünaslığımızda tədqiqat sahələrinin genişlənməsinə xidmət edəcək qədər əhəmiyyətlidir.

NƏTİCƏ

Muğam sənətində ifaçı fenomeninin, onun musiqi mədəniyyətindəki rolunun elmi tədqiqatlar əsasında araşdırılıb açılması musiqişünaslıq üçün maraq doğurur. Muğam ifaçılığı sənətinin məhz bu aspektdən öyrənilməsinin və şifahi ənənəli peşəkar musiqi sənətində, ümumiyyətlə isə musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam ifaçılarının real rolunun üzə çıxarılmasının xüsusi əhəmiyyəti vardır.

Dərs vəsaitində bu baxımdan Qurban Primovun yaradıcılıq yolunun, ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi sayəsində bir sıra nəticələr əldə olunmuşdur.

1. İlk növbədə, musiqi mədəniyyətinin inkişafı kontekstində cəmiyyət və şəxsiyyət problemi diqqəti cəlb edir. Başqa sözlə desək, cəmiyyətdə gedən iqtisadi, ictimai və siyasi dəyişikliklərin mədəniyyətə və incəsənətə təsiri bütün sahələr üzrə mədəni yüksəlişə təkan verdi. Musiqi mədəniyyətində belə bir mərhələ XIX əsrin II yarısını və XX əsrin I yarısını əhatə edən dövrə təsadüf edir.

– Xüsusilə XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi həyatındakı canlanma, muğam ifaçılığı sənətində müşahidə olunan yüksəliş musiqi mədəniyyətində yeni bir dövrün başlanğıcını hazırlayan mühüm amil kimi diqqəti cəlb edir. Məhz bu dövrdə şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığının bir qolu olan professional musiqi-muğam sənəti daha da inkişaf edərək, yeni ifaçılıq formaları əldə etmiş və fəaliyyət sahələrini genişləndirmişdir.

– Eyni zamanda, bu dövrdə musiqi mədəniyyətində şifahilikdən-yazılı ənənələrə keçidin əsası qoyuldu. Bəstəkar

yaradıcılığı, musiqi təhsili sistemi, inkişaf etməyə başladı. Musiqi mədəniyyətində şifahi ənənəli professional musiqi – muğam və yazılı ənənəli professional musiqi – bəstəkar yaradıcılığı paralel olaraq və bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərərək, bu gün də öz inkişafını davam etdirir.

– Digər tərəfdən, bu dövrdə musiqi mədəniyyətinin inkişafı prosesində ayrı-ayrı sənətkarların adları parlayır. Məhz bu sənətkarların yaradıcı fəaliyyəti musiqini irəli aparan hərəkətverici qüvvəyə çevrilərək, mədəniyyət tarixində yeni səhifə açmışdır.

– XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində böyük sənətkarlar nəslinin yetişməsi mədəniyyətin inkişaf prosesinin qanunauyğun nəticəsi idi. Bu kontekstdə Qurban Primovun yaradıcılığının tədqiqi “cəmiyyət və sənətkar” probleminin həllinə işıq salır. Bunun nəticəsində belə bir müddəə irəli sürülür ki, sənətkarı yetişdirən mühitin öyrənilməsi və bu mühitin formalaşmasında sənətkarların önəmli rolu qarşılıqlı əlaqədə olan bir prosesdir.

2. Muğam ifaçılığı sənətinin tədqiqi göstərir ki, muğam ustaları böyük və zəngin milli ənənələrin yaşadılmasında mühüm rol oynayırlar. Muğam ifaçılığı sənətinin inkişaf istiqamətlərinin öyrənilməsi bunu təsdiq edir. Eyni zamanda, muğam ifaçılarının nəsil-dən-nəslə ötürdülərləri muğam sənətinin bu gün də yaşamasında böyük rolu vardır. Muğam məktəblərində formalaşan ənənələrin qarşılıqlı əlaqələri və təsirinin araşdırılması bunu sübut edir.

– Bu baxımdan muğam məktəblərinin və muğam ifaçılığı ənənələrinin öyrənilməsi nəticəsində üzə çıxarılmışdır ki, XIX əsrdə Azərbaycanın müxtəlif ərazilərində formalaşan

muğam ifaçılığı ənənələri mövcud olmuşdur. Bu ifaçılıq ənənələrinin peşəkar ifaçılar tərəfindən nəsildən-nəslə ötürülməsi iki mənada məktəb anlayışının formalaşmasına zəmin yaratmışdır: 1) ifaçılıq ənənələrinin varisliyi; 2) tədris ocağı kimi.

— Muğam sənətində ayrı-ayrı sənətkarların adı ilə bağlı ifaçılıq ənənələrinin qorunması, onların sənət yolunun davam etdirilməsi, əvvəl yaranan ənənələrin mənimsənilməsi, yeni cəhətlərlə zənginləşdirilərək gələcək nəslə ötürülməsi, yəni ənənələrin varisliyi məsələləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu ənənələrin ardıcıl olaraq ifaçıların yaradıcılığı vasitəsilə nəsil-nəsil keçməsi, musiqi tarixində müxtəlif muğam ustadlarının adı ilə bağlı məktəb anlayışının meydana gəlməsində xüsusi rol oynamışdır.

— Bir regionda yaşayan sənətkarların yaradıcılığının formalaşmasında həmin ərazidə kök salmış yerli musiqi ənənələrinin rolu və bunun qarşılığı olaraq, ayrı-ayrı sənətkarların ifaçılıq ənənələrinin ümumi mühitin inkişafına təsiri və ifaçılıq məktəblərinin yaranması qeyd olunmalıdır. Bu cəhətdən Azərbaycanın Qarabağ (Şuşa), Şirvan (Şamaxı), Abşeron (Bakı) muğam ifaçılığı məktəbləri bu ərazilərdə yaşayan ustad musiqiçilərin yaradıcılığı sayəsində inkişaf etmişdir.

— Bu məktəblərin ifaçılıq ənənələri ümumilikdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tərkib hissəsi olub, onun inkişafında mühüm rol oynamışdır. XX əsrdə Azərbaycan musiqisində ayrı-ayrı regionlarla bağlı ifaçılıq məktəblərinin ənənələrinin qarşılıqlı təsiri və tədricən qovuşması prosesi sürətlənir. Ümumi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bir qolu

kimi şifahi ənənəli professional musiqi – Azərbaycan muğam sənəti anlayışı ön plana çıxır.

– Tədris ocağı kimi muğam məktəbləri anlayışı öz başlanğıcını XIX əsrdə Qarabağda formalaşmış dini mahiyyətli muğam məktəblərindən götürmüş, tədricən inkişaf edərək, muğam ifaçılarını yetişdirən tədris bazasına çevrilmişdir. XX əsrdə, xüsusilə 1920-ci illərdən başlayaraq, musiqi təhsili sisteminin yaranması, bu sistemin tərkib hissəsi kimi muğam tədrisinin əsaslandırılması, muğamın üç pillədən ibarət – uşaq musiqi məktəblərində, orta ixtisas musiqi məktəblərində, ali musiqi məktəblərində tədris prosesinin formalaşması muğam ənənələrinin ümumi inkişafına təsir göstərmişdir.

3. Burada ifaçılıq ənənələrinin varisliyi – ustad-şagird zəminində ənənələrin nəsildən-nəslə ötürülməsi prosesi Qarabağ muğam məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Qurban Primovun yaradıcılığı timsalında tədqiq edilmiş və üzə çıxarılmışdır. XIX əsrdə Qarabağ muğam məktəbində tar ifaçılığı sahəsində ustad sənətkar Əli Əsgər Qarabaği olmuşdur. Onun yetirməsi Azərbaycan muğam ifaçılığında yeni mərhələ açmış, Azərbaycan tarının yaradıcısı Mirzə Sadiq Əsəd oğlu oldu. Bu ənənələri yeni dövrdə Qurban Primov davam etdirdi. O, tar ifaçılığına yeni ənənələr gətirdi, solo və ansambl ifaçılığı sahələrinin genişlənərək, yeni müstəqil mahiyyət kəsb etməsi, musiqi tarixində ilk dəfə milli opera əsərlərində tarın orkestrin tərkibinə bərabərhüquqlu bir üzv kimi səsləndirilməsi Qurban Primovun adı ilə bağlıdır. Qurban Primov fəaliyyətini Bakıda davam etdirdiyi zamandan isə onun yetirdiyi tarzənlərin yaradıcılığı timsalında müxtəlif ifaçılıq məktəblərinin ənənələrinin qovuşması prosesini müşahidə edirik. Qurban

Primovun musiqi təhsili ocaqlarındakı yetirmələri arasında Qarabağlı musiqiçilərlə yanaşı, Bakıdan və Azərbaycanın digər bölgələrindən olan musiqiçilər də olmuş, onun ifaçılıq ənənələrini mənimsəyərək, zənginləşdirmiş və yeni mərhələdə inkişaf etdirmişlər. Artıq bu mərhələdə ustad ənənələrinin və tədris ocağı mənasında məktəb anlayışının qovuşması özünü büruzə verir.

4. Şifahi ənənəli professional musiqi sənəti kimi, muğam məhz xanəndə və sazəndələr tərəfindən ifa olunaraq yaradılır. Bu baxımdan da muğam ifaçısı yaradıcı sənətkar olaraq, muğamın təşəkkül və inkişafında başlıca və mühüm rol oynayır. Buna görə də ayrı-ayrı muğam ustalarının ifa etdiyi muğamlar (o cümlədən, muğamla bağlı bütün əsərlər) onların yaradıcılıq irsi kimi qiymətləndirilir.

– Qurban Primovun yaradıcılıq irsinin araşdırılması göstərir ki, o, muğam sənətini əsrlər boyu yaşadan ustadlardan biri olmuşdur. O, ciddi qanun-qaydalara əsaslanaraq, eyni zamanda, yaradıcılıq keyfiyyətləri nümayiş etdirərək, muğamları özünəməxsus bir yolla ifa etmişdir. Bu zaman muğama yeni cizgilər, avazlar, melodiyalar əlavə etmişdir. Bütün bunlar tədricən muğam ifaçıları tərəfindən qəbul olunaraq, ifaçılıq təcrübəsinə daxil olunmuşdur. Beləliklə, onun yaradıcılığında muğam inkişaf etdirilmişdir. Bu baxımdan təbii olaraq, hansısa bir şöbə ixtisar olunmuş, hansısa genişləndirilmişdir. Bununla da muğam dəstgahlarının variantları, kiçik həcmli muğamlar və zərbi muğamlar meydana çıxmışdır ki, bu proses ifaçı sənətkarların yaradıcılığı ilə bilavasitə bağlıdır. Burada ilk növbədə bütün bunlar Qurban

Primovun yaradıcılığı timsalında özünü bariz şəkildə nümayiş etdirir.

5. Azərbaycanın milli musiqi irsinin tədqiqində XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon valları qiymətli mənbədir. Dərs vəsaitində Qurban Primovun adı ilə bağlı qrammofon valları tədqiq edilmiş və sistemləşdirilmişdir. Qrammofon vallarında Qurban Primovun solo və ansamblın tərkibində ifa etdiyi musiqi nümunələri qorunmuşdur. Onların araşdırılması o dövrdə xanəndə və sazəndə ansambllarının repertuarının tərtib olunmasına imkan yaratmışdır. Eyni zamanda, Qurban Primovun repertuarının dəqiqləşdirilməsi mümkün olmuşdur. Onun həm ansambl, həm də solo ifa etdiyi musiqi nümunələrinin siyahısı sistemləşdirilmişdir.

– Mövcud səs yazılarının janrlar üzrə öyrənilməsi nəticəsində dövrün ifaçılıq praktikasında geniş yayılmış muğamlar, zərbi-muğamlar və təsniflər üzə çıxarılmışdır. Muğam ifaçılarının qrammofon vallarındakı repertuarında əsasən kiçik həcmli muğamlar və muğam şöbələri yer almışdır ki, bunu da qrammofon valının xronometrajının az olması, ifaçının isə ona verilən az vaxt ərzində ifa etdiyi muğamın məzmunu haqqında tam təsəvvür yarada bilmək istəyi ilə bağlamaq olar. Qrammofon vallarında təsnif nümunələrinin çox olması da bununla əlaqədardır.

– İfa olunan təsniflərin məzmununda dövrün ictimai-siyasi hadisələrinin öz əksini tapması diqqəti cəlb edir. Bu da muğam ifaçılarının cəmiyyətin həyatında yaxından iştirak etməsi və baş verən hadisələrə öz yaradıcılığı ilə münasibət bildirməsi ilə əlaqədardır.

– Zərbi-muğamlar da ifaçılıq təcrübəsində geniş yayılmışdır. Aşıq yaradıcılığının məhsulu olan zərbi-muğamların muğam ifaçılığına daxil olması prosesi xüsusi tədqiqatlar tələb edən mövzu kimi diqqətəlayiqdir. Bu prosesdə aşıq yaradıcılığını dərinlən bilən Qurban Primovun mühüm rolu olmuşdur.

– Qrammofon vallarının öyrənilməsi Qurban Primovun birgə çıxış etdiyi xanəndlərin adlarını və onların ifa etdikləri musiqi nümunələrini dəqiqləşdirməyə imkan vermişdir. Qrammofon vallarının böyük hissəsi Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvili üçlüyünün ifasını əks etdirir. Bununla yanaşı, muğam ansamblının tərkibində Q.Primov Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Ələsgər Abdullayev, İslam Abdullayev, Məcid Behbudov, Davud Səfiyarov, Bülbül, Zülfi Adıgözəlov, Məşədi Hilal Zeynalov, Əlövsət Sadıqov, Hüseynağa Hacıbababəyov kimi xanəndləri müşayiət etmişdir. Bu ansamblın müşayiəti ilə xanəndlərin təsnifləri xorla ifa etməsi də maraqlı fakt kimi qeyd olunmalıdır.

– Muğam ifaçılığı sənətinin milli musiqi mədəniyyətimizdə tutduğu rolu işıqlandırarkən Qurban Primov tərəfindən muğamların böyük məharətlə solo ifa olunması qeyd edilməlidir. Milli musiqi tarixindən məlumdur ki, bir çox muğam ifaçıları həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu təsnif və rənglərin, diringi və mahnıların, muğamların və zərbi - muğamların yaradıcıları olmuşlar. Bu baxımdan da Qurban Primov muğamların bir sıra variantlarının müəllifi kimi tarixə düşmüşdür. “Mahur-hindi”, “Zabul”, “Bayatı-Şiraz”, “Əraq” instrumental muğamlarının ilk ifası onun adı ilə bağlıdır.

Qurban Primov eyni zamanda bir sıra instrumental rənglərin müəllifidir ki, həmin nümunələrin bəzisi hətta təsnif kimi ifaçılıq praktikasına daxil olmuşdur. Tədqiqatda onlardan bir neçəsinin not yazıları təhlil olunmuşdur.

– Dərs vəsaitində Qurban Primovun instrumental muğam ifaçılığına gətirdiyi “Dilruba” muğam şöbəsi öyrənilmiş, onun muğam sənətində təşəkkülü və keçdiyi inkişaf yolu araşdırılmışdır. Qurban Primov tərəfindən “Mahur-Hindi” muğamının tərkib hissəsi kimi ifa olunan “Dilruba” şöbəsinin 1930-cu illərdən, digər muğam ifaçılarının yaradıcılığında “Dügah”, daha sonra isə “Bayatı-Şiraz” muğamlarının tərkibində yer alması faktları üzə çıxarılmışdır.

– Qurban Primov tərəfindən ilk dəfə kiçik həcmli muğam kimi ifa olunmuş “Çoban bayatı”nın şifahi ənənəli musiqidəki təkamül yolu araşdırılmışdır. Ənənəvi olaraq tütəkdə ifa edilən xalq instrumental melodiyasının aşığı yaradıcılığına və muğam ifaçılığına daxil olması prosesinin təmsalında şifahi ənənəli musiqidə janrların qarşılıqlı təsiri və əlaqəsi üzə çıxarılmışdır. Bu melodiyanın not yazıları əsasında onun ifaçılıq versiyaları təhlil olunmuşdur.

6. Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında Qurban Primovun xidmətlərindən danışarkən, ilk növbədə, Azərbaycanda musiqili tamaşaların və bilavasitə muğam - operaların yaranması prosesində onun rolu qeyd olunmalıdır. Qurban Primov Azərbaycanda musiqili teatrın təşəkkülündə xüsusi rol oynamış ustad tarzəndir. O, ilk Azərbaycan bəstəkarları ilə – Üzeyir Hacıbəyli ilə, Müslüm Maqomayevlə, Zülfüqar Hacıbəyli ilə sıx ünsiyyətdə olmuş, muğam operalarının yaranması prosesində yaxından iştirak etmişdir.

– Burada Qurban Primovun ilk Azərbaycan operası olan Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının yaranmasında və tamaşaya qoyulmasında rolu öyrənilmişdir. Bunun nəticəsində muğam ifaçılığı və bəstəkar yaradıcılığı kimi professional musiqi sənətinin iki təbəqəsinin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranan yeni ifaçılıq ənənələri musiqi təcrübəsinə daxil olmuş, muğam ifaçılıq sənəti üçün yeni bir sahə olan opera ifaçılığı meydana gəlmiş, instrumental ifaçılıq sahəsində milli alətlərin simfonik orkestrin tərkibində tətbiqi və uzlaşdırılmasının məsələsi həll edilmişdir.

7. Qurban Primovun etnomusiqişünaslıq sahəsində – muğamların nota yazılmasında da bir informator kimi mühüm rolu olmuşdur. Onun bu sahədəki fəaliyyəti iki cəhətdən diqqəti cəlb edir: birincisi – not yazılarında məhz Qurban Primovun ifaçılıq versiyasının öz əksini tapması, ikincisi – onun ifaçılıq praktikasındakı muğamların sonradan bəstəkar əsərlərinin əsasına çevrilməsi. Belə ki, bir çox bəstəkarlar məhz onun ifaçılıq məktəbinə müraciət edərək, muğamları nota köçürmüş və öz əsərlərində bu muğamlara əsaslanmışlar. Dərs vəsaitində Qurban Primovun ifasından “Rast”, “Şur” muğamlarının müxtəlif not yazıları toplanmış və öyrənilmişdir.

Beləliklə, Qurban Primovun Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunu araşdırarkən onun geniş əhatəli fəaliyyət dairəsi xüsusilə diqqəti cəlb edir ki, bu fəaliyyət sahələrinin hər birinə o, müəyyən yeni cəhətlər gətirmiş və onları inkişaf etdirmişdir. Qurban Primov ustad tarzən, muğam bilicisi kimi Azərbaycanın şifahi ənənəli professional musiqisinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Çoxcəhətli yaradıcılığa malik tarzən həm solo ifaçı, həm

müşayiətçi kimi fəaliyyət göstərmişdir. O, ifaçılıqla bərabər, muğam sənətinin keyfiyyətcə yaxşılaşdırılması və gələcək nəsllə çatdırılması məsələsinə xüsusi diqqət yetirmişdir.

Qurban Primov öz yaradıcılığı, ifaçılığı ilə musiqi mədəniyyətimizin inkişafında xüsusi bir iz qoymuşdur. Eyni zamanda, şifahi ənənəli sənətlə bəstəkar yaradıcılığının yaxınlaşdırılmasında onun mühüm rolu olmuşdur.

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisini müasir şəraitdə qoruyub saxlamaq və onu inkişaf etdirmək işi bu gün də çox vacibdir və bu işdə ən real addım ustad sənətkarların ənənələrinin öyrənilməsi və gələcək nəsillərə ötürülməsinin təmin olunmasıdır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. Bakı, Qartal, 1996. 292s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu, 2002. 454s.
3. Adıgözləzadə H. Üzeyir Hacıbəyli və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusiqişünaslıq aspekti. I məqalə: “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1-2 (19), 2004. s. 113-119; II məqalə: “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (21), 2004. s.178-186.
4. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. Bakı, Elm, 1981. 197 s.
5. Babayev E. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri. Bakı, Ergün,1996.128s.
6. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. Bakı, Elm, 1998. 146s.
7. Bədəlbəyli Ə. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969. 246s.
8. Bədəlbəyli Ə. Qurban Primov. Bakı, 1955. 50s.
9. Bədəlbəyli Ə. Həmişə yaşar, həmişə cavan. (“Leyli və Məcnun - 60”) /“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1968, 20 yanvar.
10. Bədəlbəyli Ə. Xalq mahnıları və muğam-72. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 21 oktyabr, 1972.
11. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. AEA-nın nəşri, Bakı, 1968. 138s.
12. Cabbar Qaryağdıoğlu. Xatirələr, (əlyazma). AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi. İnv.N75.

13. Dilbazi M. Bakının musiqi həyatı (XIX əsrin ikinci yarısı - XX əsrin əvvəlləri). Bakı, Mütərcim, 2007. 256s.
14. Eldarova Ə. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, Elm, 1996. 165s.
15. Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. Bakı, İşıq, 1989. 101 s.
16. Əliverdibəyov A. Rəsmli musiqi tarixi. (Transliterasiyası, tədqiqi və lüğətin tərtibçisi A.Xəlilova). Bakı, “Şuşa”, 2001. 231 s.
17. Əliyeva F. Qarabağın musiqiçi nəsiləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1 (2), 2000. s.18-21.
18. Əliyeva F. “Leyli və Məcnun” operası - XXI əsrdən bir nəzər. I məqalə: “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1-2 (27), 2006. s.40-48; II məqalə: “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (29), 2006. s.3-7.
19. Əmirov F. Musiqi düşüncələri. ADN. Bakı, 1971. 141s.
20. Əmirov F. Şeirli tar. // Musiqi aləmində. Bakı, Gənclik, 1983, s.173-184.
21. Əsədova Y. Azərbaycan musiqişünaslığında xalq musiqisinin tədqiqi məsələləri (XX əsr). Sənət, nam. ... dis. avtoreferatı. Bakı, 2004.
22. Əsədullayev A. Muğam janrının tədrisi problemləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (9), 2001. s. 175-177.
23. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. 2-i cild. Bakı, AEA-nın nəşri, 1965. 412s.
24. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1985. 151s.
25. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). Bakı, “Adiloğlu”, 2005. 74 s.

26. Həsənova - İsmayılova C. Bülbül Azərbaycan professional vokal sənətinin banisidir. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1-2, 2001. s.27-28.
27. Həsənova C. Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında muğam və milli lad uyğunluğunun bəzi məsələləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı № 1-2 (15), 2003. s. 195-200.
28. Hüseynova A. M.Maqomayev. Əsrlərin ayrıcından bir nəzər. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1, 1999. s.16-18.
29. Hüseynova E. Azərbaycan xalq musiqisi rus musiqi xadimlərinin tədqiqatlarında. Sənət. nam. ... dis. avtoreferatı. Bakı, 2006.
30. Xalıqzadə F. Ağalar Əliverdibəyoun musiqişünaslıq fəaliyyəti haqqında. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1-2, 2001. s.30-32.
31. XX əsr Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu. Bakı, 1994,300s.
32. İmrani R. Muğam tarixi. I cild. Bakı, elm, 1999. 278s.
33. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşıq, 1984. 100s.
34. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik öçerklər. Bakı, Elm. 1991. 117s.
35. İsazadə Ə. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. // Azərbaycan xalq musiqisi. Öçerklər. Bakı, 1981. s.5-19.
36. Qasımov Q. Füzuli və Azərbaycan musiqisi. İncəsənət toplusu. Bakı, Azərnəşr, 1959. s.21-25.

37. Qasımov Q. Orta əsrlərdə Azərbaycan muğamatı. // “Elm və həyat” jurnalı. Bakı, 1974. № 11, s.26-27.
38. Quliyev İ. Əfrasiyab Bədəlbəylinin yaradıcılığı XX əsr Azərbaycan musiqi incəsənətinin inkişafı kontekstində. Sənət. nam. ... dis. avtoreferatı. Bakı, 2003. 29s.
39. Qurban Primov. Xatirələr (əlyazma). AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi. İnv. N76.
40. Mansurov B. Ömür qıysa... Bakı, “Səda”, 2003. 160 s.
41. Məmmədov V. Könüllər fatehi. // Muğam, söz, ifaçı. Bakı, İşıq, 1981. s. 61-67.
42. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları. // Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı, Elm, 1981. s.86-119.
43. Məmmədov T. Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşığı sənəti. Dərs vəsaiti. Bakı, Şur, 2002. 96s.
44. Məmmədova R. Muğam – sonata qovşağı. Bakı, İşıq, 1989. 128s.
45. Məmmədov A. Simli musiqi alətlərimiz. Bakı, “Nafta-press” nəşriyyatı, 2001. 72 s.
46. Musazadə R. Dügah dəstgahının tarixi mənşəyi və ifa xüsusiyyətləri. Sənət, nam. ... dis. avtoreferatı. Bakı, 2006. 27s.
47. Müsəddiq M. Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği. “Vüzuh-ül ərqam” // “Qobustan” jurnalı, № 3, 1976, s.48-52.
48. Musayev R. Qarabağ xanəndələrinin qrammofon vollarında qorunan yaradıcılıq irsi. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1-2 (31), 2007. s. 170-172.
49. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. Bakı, “İşıq”, 1977. 142 s.
50. Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1988. 584s.

51. Səfərova Z. Şuşa Azərbaycan musiqisinin məbədidir. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. N1-2, 2001. s.21-25.
52. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soy kökünü düşünərkən. Bakı, Yazıçı, 1989. 496 s.
53. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1970. 363s.
54. Şuşinski F. Azərbaycan musiqi məclisləri. // “Azərbaycan” jurnalı. № 7. Bakı, 1979. s.148-156.
55. Şuşinski F. Cabbar Qaryağdıoğlu. Bakı, Azərnəşr, 1964. 100s.
56. Vəli Muxtar oğlu. Havalansın Xanın səsi. Bakı, 1971. 104s.
57. Vəliyev Y. Şuşada musiqi təhsili. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1-2, 2001. s.32-34.
58. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azəməşr, 1991. 218s.
59. Zöhrabov R. Zərbi-muğamlar. Bakı, Mars-print, 2004. 404s.
60. Ziyadlı A. Natəvan və musiqi. // “Musiqi Dünyası” jurnalı. № 1-2, 2001. s.25- 27.
61. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixinə dair qaynaqlar. 3 cildə. I cild: 1901-1911; II cild: 1912-1917; III cild: 1918-1920. (Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi F.Əliyeva). Bakı, Nurlan, 2005.
62. Fərhad Bədəlbəyli. Məqalələr. Materiallar / Tərtibçilər T.Ə.Seyidov, A.M.Hüseynova – B.: Qapp-poliqraf, 1997, 182 s.
63. Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri. Bakı, 2011
64. Qədimova N.T. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, üslub, faktura və interpretasiya

Xarici dildə

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку, Азернешр. 1974. 142с.
2. Абасова Э. Курбан Пиримов. М., 1963. 30с.
3. Абасова Э. Касимов К. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана. Баку, ЭЛМ, 1970. 178 с.
4. Абасова Э. Тарист Бахрам Мансуров. М., 1977. 38с.
5. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, 1961. 192с.
6. Абдулгасимов Ф.А. Курбан Пиримов и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана. Автореферат дис.... канд. искусствоведения. Киев - 1983. 25 с.
7. Абдуллазаде Г. Философская сущность азербайджанских мугамов. Баку, Язычы, 1983. 39с.
8. Абдулалиев А. Азербайджанский мугам в ареале Кавказа. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.70-72.
9. Алиева А.А. Азербайджанский театр за 100 лет. Баку, АзГосИзд-во, 1974. 111с.
10. Агаева С. Абдулгадир Марагаи. Баку, 1983.98с.
11. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955.152с.
12. Азербайджанская музыка. Сборник статей. Баку, Государственное музыкальное издательство, 1961. 376с.
13. Азербайджанская Государственная Консерватория им. У. Гаджибекова. 1921-1971. Баку, Азернешр,1972. 213с.

14. Азимова А. Вопросы синтаксиса восточной монодии. Ташкент, Фан, 1989. 90с.
15. Азизов И. К истокам музыкально-инструментальной веи Борбада. В сб: Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, Дониш, 1989. с. 153-157.
16. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Сб. статей. Ташкент, Фан, 1983. 157с.
17. Алиева М. Карабахская школа мугама. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.4-6.
18. Аммар Ф. Арабский лад Раст и вопросы его развития. Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова. Баку, 1975. № 1. с.37-64.
19. Бабаев Э. Ритмика Азербайджанского дестгяха. Баку, Ишыг, 1990. 116с.
20. Багирова С. О драматургии мугама. // В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. с. 188-197
21. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Сов. композиторов, 1971. 234с.
22. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР: в 2-х вып. М.: Музгиз. Вып. 1: 1962. 330с. Вып. 2: 1963. 340с.
23. Богатырев П. Традиция и импровизация в народном творчестве. // В кн.: Вопросы теории народного искусства. М: Искусство, 1971. с.29-41
24. Взаимодействие культур Востока и Запада. Сб. статей. Вып.1 М., «Наука», 1987. 200с.

25. Взаимодействие культур Востока и Запада. Сб. статей. Вып.2. М., «Наука», 1991. 166с.
26. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, 1938, с.77
27. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М.: Сов композитор, 1982. 184с.
28. Виноградов В. Музыка Советского Востока (от унисона до полифонии). М.: Сов композитор, 1968. 234с.
29. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191с.
30. Вызго Т. Некоторые вопросы музыкального инструментария народов Советского Востока. // В кн.: Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент, Фан, 1983. 228с.
31. Гаджибеков У. Вопросы записи Азербайджанских мугамов. Баку, Коммунист, 1935, 22 июля.
32. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966. 148с.
33. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, Фан, 1981. 92с.
34. Гасанова Дж. Колыбель мугама. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.20-23.
35. Гюльмамедова Ш. Роль и значение деятелей искусств Карабаха XIX века. Автореф. дне. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. Баку, 2001.27с.
36. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, часть первая. М., Музыка, 1965. 623с.
37. Гусейнли Б. К вопросу о социально - историческом обосновании жанровой классификации азербайджанской

- народной танцевальной музыки. // В сб.: Музыкальное искусство. М.: Музыка, 1973.
38. Глиер Р. М. Творческий синтез. // ж. «Советская культура», 4 апреля, 1938 г.
39. Джанизаде Т. Азербайджанские мугамы. Проблемы музыкального мышления в искусстве «макомат». Автореферат дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1984. 25с.
40. Земцовский И. Актуальные проблемы современного этномузыкознания . // ж. «Советская музыка», 1982, №11.
41. Земцовский И. О творческой природе фольклора. // В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70 годов. Л.: Музыка, 1979. с. 119- 157.
42. Земцовский И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика. // ж. «Советская музыка», 1986, № 3.
43. Исмаилов М. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова, Баку, 1969, № 2. с.3-34.
44. Исмаилов М. Родственные связи азербайджанских ладов. // Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова, Баку, 1972, № 9. с.3-18.
45. Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку, 1975. 140 с.
46. Исмаилова Н. Роль восточных концертов в развитии мугамного искусства. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.46-48.

47. История Азербайджанской музыки. Учебное пособие, т.1.(авторы: Абасова Э., Касимова С. и др.). Баку, 1992. 302 с
48. Искусство азербайджанского народа. М., Л., Искусство, 1938, 84с.
49. Караев К. Симфонические мугамы Фикрета Амирова. // ж. «Советская музыка», 1949, №3. ж.40-43
50. Кароматов Ф. Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках Советского Востока. // В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: ГИЛИ им Г. Гуляма, 1978. ж. 18-34
51. Кароматов Ф. Макомат в условиях современности. // В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Сб. материалов международного музыковедческого симпозиума международного Совета ЮНЕСКО. Ташкент, 1981. с. 10-16
52. Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // В сб.: Искусство Азербайджана. т. II, Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1949. ж.5-63.
53. Касимов К. Музыкальная культура Азербайджана XVI-XVII вв. В сб: Искусство Азербайджана.т. VII, АН Баку, Аз. ССР, 1962. ж.5-35.
54. Керимов С. Художник удивительного таланта. Б., 1972. 132ж.
55. Конрат И. Запад и Восток. Статьи. М.: ГРВЛ. «Наука», 1972, 496с.

56. Мадатов Я. Сокровищница духовного наследия. // ж. «Ирс - Наследие», №2-3,2006. с.60-61.
57. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, Ишыг, 1988, 350с.
58. Мамедов Т. Песни Кероглы. Баку, Гянджлик, 1984, 119 с.
59. Мамедов Т. Карабахские ханенде. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.73.
60. Мамедов Н. Жанровые особенности азербайджанского мугама. Материалы научной конференции Института архитектуры и искусства АН Аз. ССР. Музыкальная культура Азербайджана в прошлом. Баку, Элм, 1974, 267с.
61. Мамедов Н. Особенности мугама как жанр. В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: ГИЛИ им Г.Гуляма, 1978, 195с.
62. Мамедов И., Исазаде А. Композитор и фольклор. (Материалы к сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1970 г. в Азербайджане). Баку, Элм, 1971.
63. Мамедова Р. Музыкально – эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку, Знание, 1987, 53с.
64. Мамедова Р. Проблемы функциональности в азербайджанском мугаме. Баку, Элм, 1989, 163с. с нот.
65. Мамедова Р. Из истории азербайджанского музыкального театра. Баку, Элм, 2006. 238с., с иллюстр.
66. Мамедова Р. Великое духовное наследие. // ж. «Ирс - Наследие», № 2-3, 2006. с.31

67. Махмудова Г. Остинатность в музыке устной традиции Азербайджана. Баку, Адилоглы, 2001. 152с.
68. Махмудова Ш. Тема как носитель драматургического процесса в мугаме. Автореферат дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. Баку, 1994.
69. Мехтиева И. Опера «Шахсенем» Р.Глиера. Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова, Баку, 1974, № 2. с.3-34.
70. Музыкальная эстетика стран Востока (Ред. и вст. ст. В. Шестакова). М.: Музыка, 1967, 414с.
71. Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М., Советский Композитор, 1973, 374с.
72. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность (Отв. Ред. Ю.Келдыш, Ф.Кароматов; сост. Д.Рашидов). Сборник материалов Международного музыковедческого симпозиума (1978 г., Самарканд). Ташкент: ГИЛИ им Г.Гуляма, 1981, 312с.
73. Раджабов А. Борбад и его вклад в таджикско — персидскую музыкальную культуру. В сб.: Борбад, эпоха и традиции культуры Душанбе, Дониш, 1989, 385 с.
74. Сарабский А.Г. Становление и развитие азербайджанского музыкального театра. Баку, Изд-во АН Азерб. ССР, 1968, 151с.
75. Свиридова И. Из истории записей и публикаций азербайджанского фольклора. // Музыкальная фольклористика. М., Сов. композитор, 1973, вып.1, с. 187-209.

76. Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность (Сост. Д.Рашидова, Т.Гафурбеков). Сборник материалов Второго Международного симпозиума (1983 г., Самарканд). М.: Сов. композитор, 1987, 328 с.
77. Тума Х. Макам – импровизационная форма. // В кн.: Музыка Азии и Африки. Вып.3. М., Сов. Комп., 1980, с. 415-421.
78. Тума Х. Макам как явление. В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: Г.Гуляма, 1981, 374 с.
79. Юсфин А. Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста. В сб.: Традиции музыкальных культур народов Ближнего Востока и современность. М.: Сов. композитор, 1987, 385 с.
80. Эфендиева И. Мугам и композиторское творчество. // ж. «Ире - Наследие», № 2-3, 2006. с.44-45.
81. Якубова Т. К истории становления и развития тематизма в азербайджанских мугамах. // Уч. Записки Аз. Гос. Университета. Серия: исторических наук, 1974, вып.2.
82. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. - Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2000. - С. 71-72.

83. Александров А. Школа игры на домре - М.: Музыка, 1979.
84. Ашумова С.Р. Фортепианный концерт в творчестве азербайджанских композиторов (стилевые особенности и вопросы интерпретации), Москва: 1991
85. Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII - XX веков: фортепиано-вокальный аспект.: материалы диссертации - Магнитогорск, 2003.
86. Борисова Е. Н. Психологопедагогический аспект подготовки будущего пианиста-концертмейстера в контексте профессиональной коммуникативной среды // Научно методический электронный журнал «Концепт». 2017. № 3. С. 126–133. URL: <http://ekoncept.ru/2017/170067.htm> (дата обращения: 31.03.2021).
87. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. - С. 31-48.
88. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге XXI века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-прак/ кон-ции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С.Каргопольцев, Г.П.Коломиец и др. - Оренбург: ОГПУ, 1998. - С. 98-100.
89. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище//

Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966

90. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
91. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. - 2001. - № 2. - С. 38-40.
92. Кубанцева Е.И. Содержание предмета концертмейстерский класс и структура концертмейстерской деятельности. М.: Академия, 2002.
93. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. - 81 с.
94. Медведева М.В. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера ДШИ: дипломная работа. - МГУКИ Рязанский заочный факультет, кафедра хорового дирижирования, 2003.
95. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Воронина. - Л.: ЛОЛГК, 1986. - С.59 - 73.
96. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. - Изд. 2-е. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. - С. 270.
97. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И.Чачавы. - М.: Радуга, 1987. - 432 с.
98. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке - М.: Музыка, 1991.
99. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство:

педагогика, исполнительство и психология //
Фундаментальные исследования. – 2009.

100. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М.Смирнов. - М.: Музыка, 1974. - С. 88 -110.
101. Сеидов Т. А. Азербайджанская фортепианная культура XX века : педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б.: Аз.Гос. Изд., 2006, 272 с.
102. Соловьева Л. А. Формирование профессиональных и психологопедагогических качеств музыкантаконцертмейстера // Научнометодический электронный журнал «Концепт». 2015. № 6. С. 81–85. URL: <http://ekoncept.ru/2015/15189.htm>
103. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Воронина. - Л.: ЛОЛГК, 1986. - С. 84-91.
104. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996.
105. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. - М.: Музыка, 1971 - 48с.
106. Bartok Bela. Turkish Folk Music from Asia minor. America Princeton University Press. 1976, 288p.
107. Blum S. Some questions that concern ethnomusicologists. /«Musiqi dünyası» jurnalı, № 1-2, 2004. s. 120-124.
108. Jean During. Azerbaijani musicians won France. /«İrs - Nasledie» jurnalı, № 2-3 (20-21), 2006. s.38-40.

109. Nettl B. Theory and method in ethnomusicology. London, 1964.
110. Will Prentice. The gramophone goes East. /«Musiqi Dünyası» jurnalı, № 2, 2000. s.25-26.
111. Yekta bey Rauf. Türk musiqisi. İstanbul, 1986.

NOTOQRAFIYA

1. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. 10 cilddə: IV cild. Azərbaycan muğamları və rəngləri. Bakı, 2005. 228s.
2. “Düghah” dəstgahı. M.Mansurovun ifasından Z.Bağırovun not yazısı. // Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. 10 cilddə: III cild. Azərbaycan muğamları və rəngləri. Bakı, 2004. s.127-161.
3. Əsədullayev A. “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun”. Bakı, 2002.
4. Əsədullayev A. “Rast”, “Çahargah”. Bakı, 2004.
5. Əsədullayev A. “Şur”, “Segah-Zabul”, “Şüştər”. Bakı, 2005.
6. Məmmədov N. Azərbaycan muğamı “Şur” və “Bayatı-Şiraz”. Bakı, 1962.
7. Məmmədov N. Azərbaycan muğamı “Rəhab” və “Segah-Zabul”. Bakı, 1965.
8. Məmmədov N. Azərbaycan muğamı “Çahargah”. M., 1970
9. Məmmədov N. Azərbaycan muğam-dəstgahı “Rast”. M.: Sov. kompozitorov, 1978, 109s.
10. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları “Rast” və “Şahnaz”. Bakı, Azərnəşr, 1963, 64s.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ FONOMATERIAL

1. Azərbaycan Dövlət Səs Yazıları arxivinin fonomaterialları.
2. Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin arxivinin fonomaterialları.
3. “Azərbaycan diskoqrafiyası” 1900-1940-cı illər on-line kataloqu. [http:// diskografiya.musigi-dunya.az](http://diskografiya.musigi-dunya.az)
4. “Üzeyir Hacıbəyli” internet portalı, <http://uzeyir.musigi-dunya.az>
5. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının virtual muzeyi. [http://leyli- mejnun.musigi-dunya.az](http://leyli-mejnun.musigi-dunya.az)
6. Джаббар Карьягды оглы. Азербайджанские мугамы и теснифы. Курбан Пиримов - тар, Саша Оганезашвили - кеманча. Записи 1905-1915 гг. ВПТО фирма «Мелодия», 1991. Моно М9049501007. Составитель серии Тариель Мамедов.
7. Кечачи оглы Махаммад. Азербайджанские мугамы и теснифы. Курбан Пиримов - тар, Саша Оганезашвили - кеманча. Записи 1906 г., ВПТО фирма «Мелодия», 1991. Моно М9049505006. Составитель серии Тариель Мамедов.

ƏLAVƏLƏR

Cədvəl 1

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Azərbaycan Dövlət Səs Yazıları Arxivi.	499	12412	Axşam oldu təsnifi, Qarabağ şikəstəsi.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança	Grammofon	1906
Az.D.S.Y.A.	502	29941-29942	Əşirən, O xal nə xaldı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	506	29800-29841	Mirzə Hüseyn səgahı, Məzlumlar marşı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	507	29957-29991	Bayatı-Şiraz, Əsli və Kərəm /duet/.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	508	29958-29912	Qatar, Salonik marşı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	509	29906-29912	Şuşalı, Heyratı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	510	29832-29835	Heyratı təsnifi, Dan nə yerə təsnifi.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907

Az.D.S.Y.A.	1479	29831-29995	Gül açdı, bahar oldu. Dünya.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	1483	29846-29911	Sərənc, Ordu marşı.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	1484		Rast (muğam).	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi.	FFiM1 № 155	14489/11	Eşq atəşi, Salonik marşı.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiM1 № 156	14489/14	I və II üzü: Mirzə Hüseyn Segahı.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiM1 № 157	14489/16	I: Bayatı Qacar, II: Yeri-baş-üstə.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiM1 № 160	14489/2	I: Çoban bayatı, II: Şikəstə.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiM1 № 161	14489/5	I: Asi bala (təsnif), II: Ax nari-nari (təsnif).	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiM1 № 43	14489/4	I: Təsnif Tac, II. Səmayi-şəms.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907

Az.M.M.D.M.	FFiMı №152	14489/12	I: Bayatı-Şiraz, II: Əsli və Kərəm.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMı №III72	11172	I: Şuşanik, II: Bayatı Kürd.	Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov, P.Kaysakov. (tar, kamança).	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	7779		Salonik marşı, Eşqin atəşi.	C.Qaryağdioğl u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7783		Sarənc, Məzlumlar marşı.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7793		Səmayi-şəms, Bayatı Qacar.	C.Qaryağdioğl u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7794		Yeri, dam üstə yeri, Dügah.	C.Qaryağdioğl u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7795		Gül açdı, bahar oldu. Nar-nar.	C.Qaryağdioğl u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7796		Rast, Rəng.	C.Qaryağdioğl u, Qurban Primov (tar).	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7798		Çoban bayatısı, Turacı rəqsi.	C.Qaryağdioğl u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909

Az.M.M.D.M.	7799		Yaylıq, Ordu marşı.	C.Qaryağdioğlu u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.D.S.Y.A.	530	012412- 012413	Axşam oldu təsnifi, Çoban bayatısı.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Qrammofon	1910
Az.D.S.Y.A.	668	50005- 50006	Bayatı Şiraz. Məcnun- Məcnun.	Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov (tar), S.Oqanezaşvili (kamança).	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	757	50017- 50018	Kürdü-Şahnaz, Xumar təsnifi.	Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	386	50075- 50076	Zabul-Millət qəzəli, Manəndi müxalif.	Cabbar Qaryağdioğlu, Q.Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	387	50088- 50089	Vətən şərqişi, Sarənc.	Cabbar Qaryağdioğlu, Q.Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.		50007- 50008	Heyratı Kabuli, Mani dəre.	Cabbar Qaryağdioğlu, Q.Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	497	50073- 50074	Osmanı, Qarğamışam təsnifi.	Cabbar Qaryağdioğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912

Az.D.S.Y.A.		50451- 50452	Ənvər bəy təsnifi.	Cabbar Qaryağdioğlu, tar, kamança.	Sport Record	1912
Ü.H. e.m.		50018	Təsnif Xumar	C.Qaryağdioğlu (tenor Şuşinski), Q.Primov, S.Oqanezaşvili .	Sport Record	
Ü.H. e.m.		50017	Kürd Şahnaz	C.Qaryağdioğlu (tenor Şuşinski), Q.Primov, S.Oqanezaşvili .	Sport Record	

Cədvəl 2

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müəyyənləşdirmə edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	503	29929- 29953	Alma təsnifi, Zəminxarə.	Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	504	29930- 29939	Söylə bir görüm, Heyratı.	Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Qurban Primov (tar),	Pate	1907

				kamança.		
Az.D.S.Y.A.	519	29934-29937	Tehran təsnifi, Mirzə Hüseyn segahı.	Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Qurban Primov (tar), kamança a	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	1478	29831-29995	Gül açdı, bahar oldu. Dünya.	Məşədi Məmməd Fərzəliyev.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMi № 158	14489/1	I: Dəşti, II: Durun gedək.	M.M.Fərzəli yev, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMi № 159	14489/18	I: Qatar, II: Qatar təsnifi.	M.M.Fərzəli yev (tar) kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMi № 149	14489/6	I: Bəyin tərifı, II: Segah Zabul.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMi № 142	11175	I: Tehran təsnifi, II Mirzə Hüseyn Segahı.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	FFiMi № 145	14130	I: Cəlal Xaliq, II: Bayatı-	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Pate	1907

			Kürd.			
Az.M.M.D.M.	7775		Dəşti, Durun gedək evimizə.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7777		Əraq, Cigi- cigi.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.D.S.Y.A.	471	C-C-II- 12108, C- C-II- 12111	Bayatı Qacar.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1909, Rıqa
Az.D.S.Y.A.	522	C-C-II- 12116, C- C-II- 12122	Segah-Zabul, Toyun tərif.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	523	C-C-II- 12115, C- C-II- 14131	Qarabağda bir dənəsən.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	7768		Bayatı Əcəm, Mənsuriyyə.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1910
Az.D.S.Y.A.	758	12105	Qatar	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1912
Az.D.S.Y.A.	669	50046- 50049	Hisar. Alma təsnifi.	M.M. Fərzəliyev, Qurban Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912.

Az.D.S.Y.A.	1865	50004-50041	Haşa təsnifi, Bayatı İsfahan.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	7733		Bayatı-Kürd, Cəlal Xaliq təsnifi.	M.M. Fərzəliyev, Qurban Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912.
Az.D.S.Y.A.	1544	50084-50093	Qatar təsnifi, Qatar.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Sport Record	1912.
Az.D.S.Y.A.	1546	50103-50109	Kürdü-Şahnaz, Orucluq Zəmin- xarə.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Sport Record	1912.
Bülbülün xatirə muzeyi	431	743	I üzü: Əlibala təsnifi. II üzü: Hasar nağara.	M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Sport Record	
B. x.m.		15537/2	I. üzü:Mirzə Hüseyn Segahı. II. üzü:Nəbi Təsnifi.	M.M. Fərzəliyev, Q.Primov (tar) və S.Oqanezaşv ili (kamança).	Sport Record	
Ü.H. e.m.		50046	Hisar	M.M.Fərzəliyev (Şuşinski), tar – Qurban, kamança –	Sport Record	

				S.Oqanezaşv ili.		
Ü.H. e.m.		50049	Alma təsnifi	M.M.Fərzəli yev (Şuşinski), tar – Qurban, kamança – S.Oqanezaşv ili.	Sport Record	

Cədvəl 3

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	516	29820- 29821	I və II üzü: Mirzə Hüseyn segahı.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	518	29829- 29986	Məcnun təsnifi, Mən bir türkəm.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, xor.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	520	29882- 29884	Hilalı, Mənsuriyyə.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	1481	29882- 29884	Hilalı, Mənsuriyyə.	Keçəçi oğlu Məhəmməd.	Pate	1907

Az.D.S.Y.A.	1826	C-15-12659, C-15-12660	Mirzə Hüseyn segahı, Rəhab.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Ü.Hacıbəylin in Ev-muzeyi		50152	Çoban-Bayatı.	Keçəçi oğlu Məhəmməd.	Sport Record	1910
Az.M.M.D. M.		50070	Qarabağ şikəstəsi.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, Q.Primov (tar), S.Oqanezaşv ili (kamança).	Sport Record	1912
Az.M.M.D. M.		20152	Çoban-Bayatı.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, Q.Primov (tar), S.Oqanezaşv ili (kamança).	Sport Record	1912
B.x.m.		14897/440	Yeri dam üstə xalq mahnısı.	Keçəçi oğlu Məhəmməd.	Sport Record	
Ü.H. e.m.		50152	Çoban Bayatı	Keçəçi oğlu Məhəmməd (Şuşinski), tar-Q.Primov, kamança-S.Oqanezaşv ili	Sport Record	

Cədvəl 4

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.M.M.D.M.		G. – C. – 11–12128	Səttarxan təsnifi (Consert record)	İslam Abdullayev, Q.Primov (tar), S.Oqanezaşvili (kamança).	Qrammofoon	
Az.M.M.D.M.	50198		Yetim Segah	İslam Abdullayev, Q.Primov (tar), S.Oqanezaşvili (kamança).	Sport Record	

Cədvəl 5

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	513	25334-25335	Bayatı-Kürd, Bayatı-Şiraz.	Məşədi Hilal Zeynalov, tar, kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	517	25332-25333	Segah Zabul, Bayatı Qacar.	Məşədi Hilal Zeynalov, tar, kamança.	Pate	1907

Cədvəl 6

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	470	10-12005, 10-12009	Mənə nə oldu, Şüştər.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	525	C-C-6-12807, C-C-6-12812	Mahur, Axşam oldu.	Cabbar Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	479	C-C-6-12807, C-C-6-12576	Mahur, Mani təsnifi.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Məcid Beybudov, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	1832	C-C-12972, C-C-12973	Bayatı-Kürd, Bala-bala təsnifi.	Cabbar Qaryağdıoğlu, M.Behbudov, tar, kamança.	Qrammofon	1909
Az.D.S.Y.A.	526	C-C-6-12972, C-C-6-12973	Bayatı-Kürd, Bala-bala təsnifi.	Cabbar Qaryağdıoğlu, M.Behbudov, tar, kamança.	Qrammofon	1910
Az.M.M.D. M.	7772		Bayatı Şiraz, Əsli və Kərəm.	C. Qaryağdıoğlu və M.M.Fərzəliyev.	Ekstrafon	1911
Az.D.S.Y.A.		50095 50152	Gülə-gülə. Çoban bayatısı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd.	Sport Record	1912

Az.D.S.Y.A.	439	C-C-6-12968, C-C-6-12060	Segah Zabul (Bayatı-Şiraz), Qatar	Məcrid Behbudov, Cabbar Qaryağdıoğlu, tar, kamança.	Qrammofon	1913
B.x.m.		14897/409	I. üzü: Ovşarı. II. üzü: Ərak.	I. üzü: ifa edir C.Qaryağdıoğlu. II. üzü: ifa edir M.M.Fərzəliyev.	Sport Record	
B.x.m.	369	9472	I üzü: Heyratı. II üzü: Mani.	Oxuyurlar: I üzü - Cabbar Qaryağdıoğlu. II üzü - Seyid Şuşinski.	Sport Record	
Az.D.S.Y.A.	869	14771(41)	I üzü: Cəlal Xaliq. II üzü: Bayatı-Kürd.	I üzü: ifa edir M.M.Fərzəliyev. II üzü: ifa edir Seyid Şuşinski. Qurban Primov (tar) və Saşa (kamança).	Sport Record	
Az.D.S.Y.A.	532	012408, 012409	Çahargah, Hasar müxalif.	Məcrid Behbudov, M.M.Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	
Az.D.S.Y.A.	863	C.C-6-12956, C-C-6-12957	Yaylıq, Çoban bayatısı.	Cabbar Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, tar, kamança.	Qrammofon	

Az.D.S.Y.A.	529	C-C-6-12932,C-6-12933	Bayatı əcəm, Mənsuriyy ə.	M.M.Fərzəliyev, Cabbar Qaryağdıoğlu, tar, kamança,	Qrammofon	
Az.D.S.Y.A.	7728		Heyratı, Gözəlim sənsən.	Cabbar Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, Qurban Primov (tar), kamança.	Qrammofon	

Cədvəl 7

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	515	29841-29987	Məzlumlar marşı, Tello.	C.Qaryağdıoğlu. Xor: C.Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd.	Pate	1907
Ü.H. e.m.	7792		Mirzə Hüseyn segahı, Tac təsnifi.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, C.Qaryağdıoğlu	Ekstrafon	1909
Az.D.S.Y.A.	324	50069-50094	Xuramanı təsnifi, Tello.	Keçəçi oğlu Məhəmməd, C.Qaryağdıoğlu, K.Məhəmməd, M.M.Fərzəlioğlu /xor/.	Sport Record	1912

Az.D.S.Y.A.	524	50305-50552	Hümayun, Kəbin xoru.	Qasım Abdullayev. Cabbar Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, Q. Primov (tar), kamança.	Sport Record	1912
B.x.m.		14771(1)	I üzü: Təsnif (Büsütun). II üzü: Türk xoru.	1. İfa edirlər: C.Qaryağdıoğlu və S.Şuşinski. 2. İfa edirlər: C.Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd, tar və kamança.	Sport Record	
B.x.m.	621	11171	Gülə-gülə.	İfa edilər: Cabbar Qaryağdıoğlu, M.M.Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd. Qurban Primov (tar) və Saşa (kamança).	Sport Record	
Az.D.S.Y.A.	429	741	I üzü: Soltanımız təsnifi. II üzü: Millət təsnifi.	I. üzü: C.Qaryağdıoğlu və S.Şuşinski. II. üzü: C.Qaryağdıoğlu, M.M. Fərzəliyev, Keçəçi oğlu,	Sport Record	

				D.Səfiyarov, tar və kamança.		
Az.D.S.Y.A.	437	749	I üzü: Gözəlim sənsən. II üzü: Heyratı	I üzü: ifa edir Seyid Şuşinski. II üzü: ifa edir Cabbar Qaryağdıoğlu, tar, kamança.	Sport Record	
Az.M.M.D. M.		50900	Xor	C.Qaryağdıoğlu, M.M.Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Q.Primov (tar), S.Oqanezaşvili (kamança)	Sport Record	
Az.M.M.D. M.		50095	Xor Gülə- gülə	C.Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, M.M.Fərzəliyev	Sport Record	

Cədvəl 8

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	511	29805-29861	Alma təsnifi.	Davud Səfiyarov, tar, kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	512	29806-29856	Bayatı-Kürd, Səttarxan təsnifi.	Davud Səfiyarov, tar, kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	514	29854	Cigi-cigi təsnifi Mahur.	Davud Səfiyarov, tar, kamança.	Pate	1907
Az.D.S.Y.A.	368	9471	I üzü: Tərlan. II üzü: Durna.	I üzü: Davud Səfiyarov (Bakı), II üzü: Q.Primov (tar) və S.Oqanezaşvili (kamança).	Sport Record	

Cədvəl 9

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Ü.H. e.m.		B-6625	Yaxan düymələ	Bülbül, Q.Primov, A.Ayrapetov (kamança), X.Babayev (dəf).	Nogin	

Ü.H. Ee.m.		B-6626	Süsən sünbül	Bülbül, Q.Primov, A.Ayrapetov (kamança), X.Babayev (dəf).	Nogin	
Az.D.S.Y.A.	119		Yaxan Düymələ, Süsən sünbül	Bülbül Məmmədov, Q.Primov (tar), kamança, Xaliq Babayev (dəf).	Nogin	

Cədvəl 10

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	364	B-4847 B- 4848	Bayatı- Şiraz.	Zülfü Adıgözəlov, Q.Primov (tar).	Nogin	1936
Az.M.M.D.M.	228	9357	Rast muğamı.	Zülfü Adıgözəlov və Qurban Primov (tar).	Nogin	
Az.D.S.Y.A.	584	B-6614	Rast	Zülfü Adıgözəlov, Q. Primov (tar)	Nogin	

Cədvəl 11

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	2		Qatar təsnifi, Kürdü Şahnaz.	Ələvsət Sadıqov, Q.Primov (tar).	Nogin	1938
Az.M.M.D.M.	143	B-6618 Az.RK-171	I üzü: Qatar muğamı və təsnif (sözləri S. Vurğunundur). II üzü: Kürdü-Şahnaz muğamı.	I üzü: ifa edir Ələvsət Sadıqov (xanəndə) və Q.Primov (tar). II üzü: ifa edirlər M.F.Axundov adına Azərb.Dövlət opera və balet teatrının solistləri Şirzad (xanəndə) və B.Mansurov (tar).	Nogin	1938
Ü.H. e.m.		B - 6607	Qatar	Ələvsət Sadıqov, Q.Primov (tar).	Nogin	
Az.M.M.D.M.	1018	11574	I üzü: Kürdü-Şahnaz. II üzü: Qatar təsnifi.	İfa edir 1. Şirzad. 2. Ə.Sadıxov və Q.Primov (tar).	Nogin	
Az.M.M.D.M.		B - 6627	Üç telli durna.	Hüseyn ağa Hacıbababəyov (vokal), Q.Primov (tar), Aşot Ayrapetov (kamança), Xəliq Babayev (qaval).	Nogin	

Cədvəl 12

Saxlandığı yer	Arxiv №-si	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən	Səsyazma firması	Yazılma tarixi
Az.D.S.Y.A.	505	29918-29926	Mahur, Şüştər.	Qurban Primov tarda solo, Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov (tar), kamança.	Pate	1907
Az.M.M.D.M.	7797		Tərəkəmə.	Q.Primov (tar)	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7796		Rast, Rəng.	C.Qaryağdıoğlu, u, Qurban Primov (tar) .	Ekstrafon	1909
Az.M.M.D.M.	7798		Çoban bayatısı, Turacı rəqsi.	C.Qaryağdıoğlu u, tar, kamança.	Ekstrafon	1909
Az.D.S.Y.A.	1827	50132-50133	Bayatı-İsfahan, Mirzə Hüseyn segahı	Qurban Primov (tarda solo).	Sport Record	1912
Az.D.S.Y.A.	557	B-6599	Əraq.	Qurban Primov (tar)	Nogin	1938
Az.D.S.Y.A.		B-6604	Zabul.	Q.Primov (tar).	Nogin	1938
Az.M.M.D.M.	1025	11581	Zabul muğamı.	İfa edir Q.Primov (tar).	Nogin	
Az.M.M.D.M.	611	B-9794, QRK 3201 13863	Mahur Hindi (Hər iki üzdə).	İfa edir Qurban Primov.	Nogin	

Az.M.M.D.M.	146	B-6604 9298	I üzü: Ərak. II üzü: Zabul.	Çalır Qurban Primov (tar)	Nogin	
Ü.H. e.m.		QOST- 5289-50, B - 9794	Mahur-Hindi	Q.Primov (tar), A.Arustamov (dəf)	Aprel	
Az.M.M.D.M.		B - 6605	Bayatı-Şiraz	İonesyanın idarə etdiyi orkestr, solo Q.Primov (tar)	Nogin	
Az.M.M.D.M.	1016	11572	I. üzü: Mahur Hindi (muğam). II. üzü: Davamı	İfa edir Qurban Primov (tar).	Nogin	

Not nümunələri 1

DİL RÜBƏ

Not yazısı R.İmranininindir.



2

Əraq

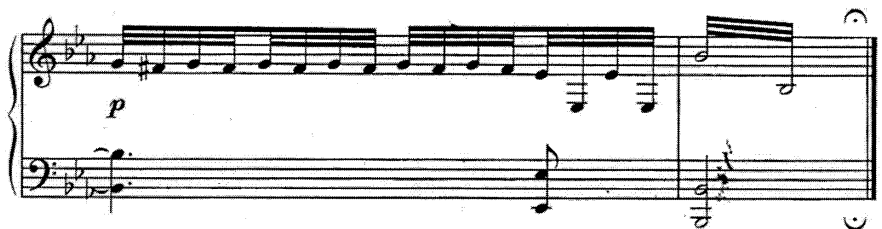
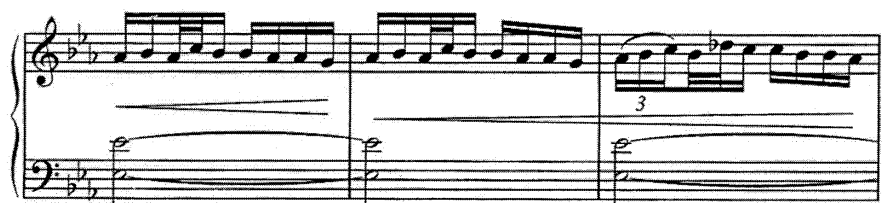
Not yazısı R.İmranininindir.



DİL RÜBA

Not yazısı Z.Bağırovundur.

The musical score for 'DİL RÜBA' is written in 3/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melodic line in the right hand. The third system features a change in time signature to 2/4 for the first measure, followed by a return to 3/4. The fourth system continues the melodic development. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



DİL RÜBA

Not yazısı A.Əsədullayevindir.

Senza misura ♩ ≈ 168

The musical score for 'DİL RÜBA' is written in 3/4 time. It consists of six staves of music. The first four staves are marked *mf* and feature complex rhythmic patterns with quintuplets and trills. The fifth staff is marked *accel.* and the sixth staff is marked *a tempo* and *rit.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings.

ЧОВАН БАЯТИ
ЧАВАНСКИЙ НАМГРЫШ

Зап. В. Кривоносова

В характере импровизации

45

The musical score is written on nine staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and character are indicated as 'В характере импровизации' (In the character of improvisation). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'accel.' (accelerando), 'dim.' (diminuendo), and 'f' (forte). The piece concludes with the initials 'И. Т. Д.' (I. T. D.) at the end of the final staff.

Çoban bayatısı

Not yazısı S.Abdullayevandır.

Alla improvvisata

The musical score for "Çoban bayatısı" is presented in ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/style is "Alla improvvisata". The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "p" (piano). The score is written in a style typical of traditional Turkish bayatı notation, with a focus on melodic improvisation.

ÇOBAN BAYATI

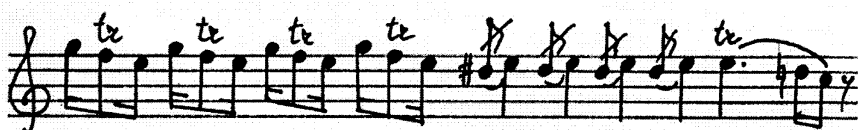
Not yazısı N.İbrahimovanıdır.

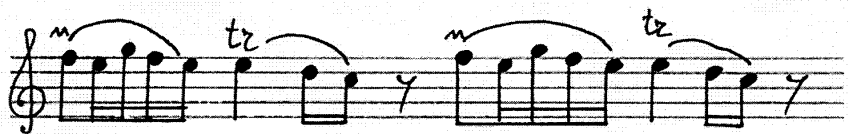
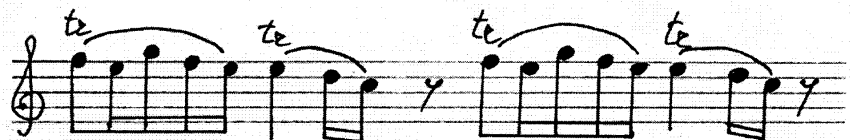
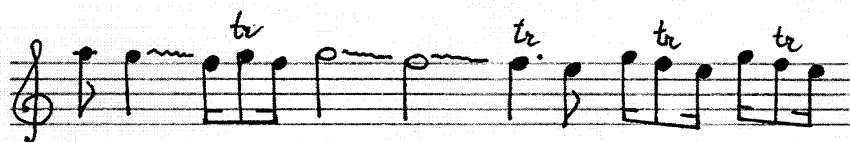
Rubato

Handwritten musical notation for ÇOBAN BAYATI, featuring various rhythmic patterns and ornaments (trills, grace notes, etc.). The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece is marked "Rubato".

The notation includes various rhythmic values and ornaments:

- Ornaments:** trills (tr), grace notes (n), and grace notes with a dot (n.).
- Rhythmic patterns:** eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams.
- Accents:** sharp (#) and flat (b) symbols.
- Groupings:** slurs and brackets, including triplets (3).
- Staff markings:** a "a" at the beginning, a "b" below the second staff, a "c" below the third staff, and a "d" below the sixth staff.





ÇOBAN BAYATI

Not yazısı T.Məmmədovundur.

[illegible]

40

45

[E- lə] Yar

50

ge- dir [ey], sa- na dağ- lar.

[ba- la, a ba- la,

55

so- nam, a ba- lam, ay ba- lam, ay].

60

[A be-lə], Tu- lay- dım [ay],

65

yar ə- lin

3 3 3 tr tr tr tr tr

-den,

3 3 3 3 3

tr tr

70 3 tr 3

[A - ğir e - lim, ay

3 3 3 3 3

3 tr tr tr

75

der-din a - lim],

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 tr tr

[ö - züm o - lum ay, qur-ba-nin o - lum, ba-la ay, ba-la ay,

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3

80

ba-lam ey]

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

85

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

90 tr

[Ay, hay,

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

95

be-lə], Çı - xay-dım [ay] sa-na dağ - lar,

[so- nam ay], sa-na dağ - lar.

[so-nam ay], sa- na dağ -

-lar [gö-züm ay].

105

ÇOBAN BAYATI

Rubato

Not yazısı N.İbrahimovandır.

The musical score for ÇOBAN BAYATI is written in staff notation. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Rubato'. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a '5' above the first note, followed by a series of eighth notes. The second staff has a '3' above the first note, a '5' above the fifth note, and a '10' above the tenth note. The third staff has a '7' above the seventh note. The fourth staff has a '6' above the sixth note. The fifth staff has a '6' above the sixth note. The sixth staff has a '5' above the fifth note. The seventh staff has a '5' above the fifth note. The eighth staff has a '5' above the fifth note. The score includes various musical ornaments and fingerings, such as '5', '3', '10', '7', and '6'.

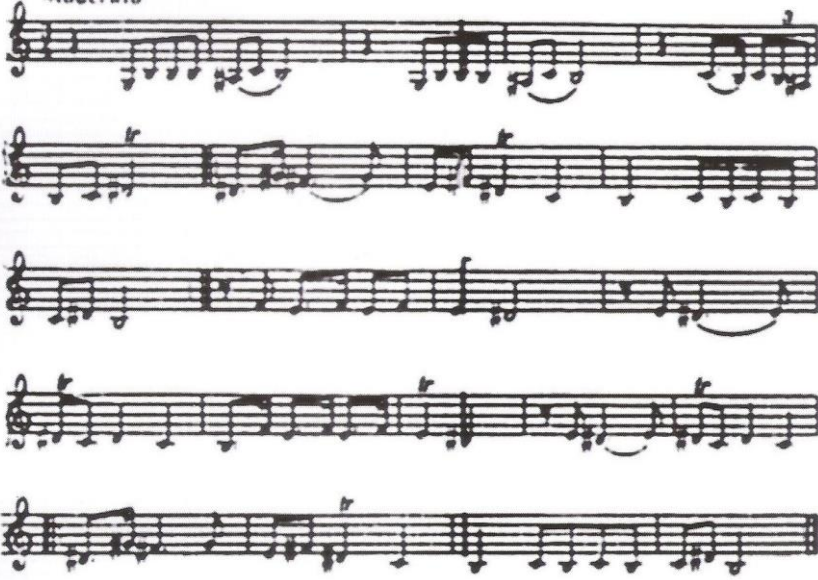




1.

Not yazısı S İbrahimovandır

Moderato



2.

Not yazısı S İbrahimovandır

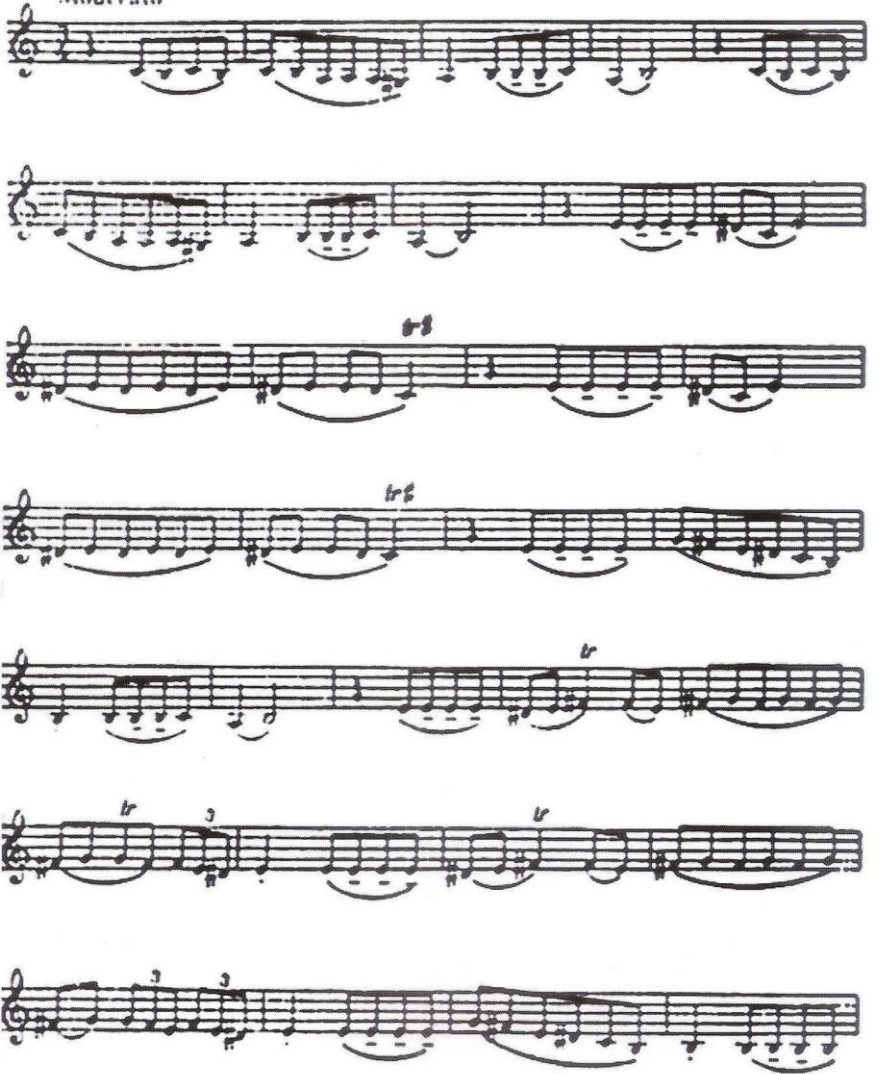
Allegretto



3

Not yazısı S.İbrahimovanındır.

Moderato

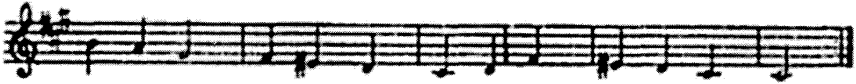
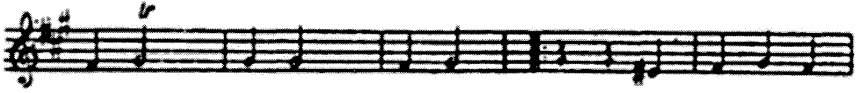
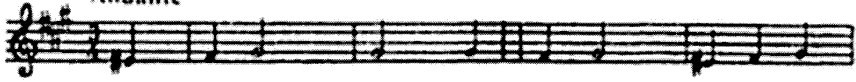




4.

Not yazısı S. İbrahimovandır.

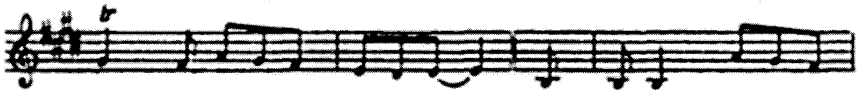
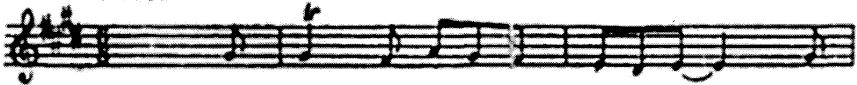
Andante



5.

Not yazısı S. İbrahimovandır.

Vivace



Not yazısı Ə.Bədəlbəylinindir.

a

b

c

M.Maqomayev. "Şah İsmayıl" operasından Uvertürä

Maestoso Andante

f *p* *p*

poco accelerando

a tempo

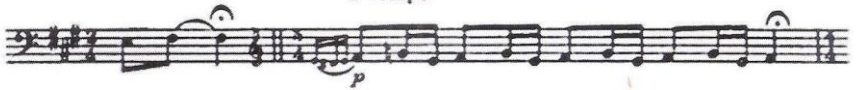
6 6 5

Зап. Кара Караева

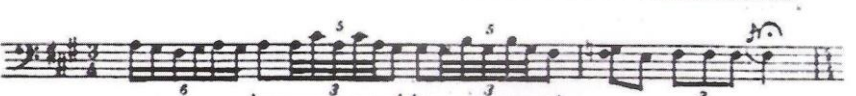
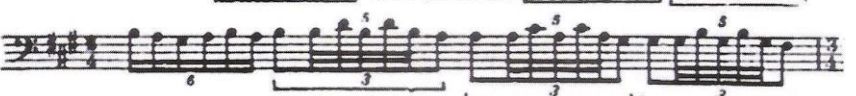
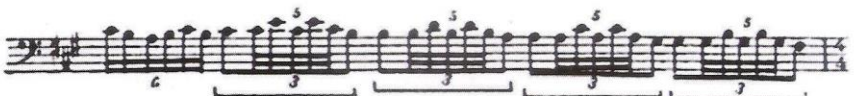
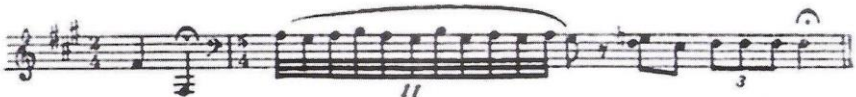
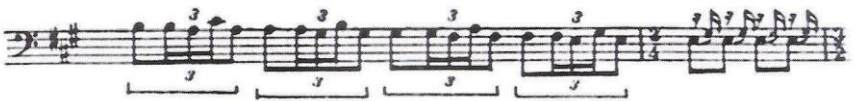
58 Энергично



a tempo



a tempo





14

РАСТ
РАСТ

Зап. В. Кривоносова

Вступление

60

Свободно, широко



Раст

Умеренно скоро



p *mf* *p* *mf* *pp*

mf

pp molto acceler. *f-ff*

rit. *p*

acceler. rit. rit.

f *ff* acceler. rit.

rit.

p *mf* *p* *mf*

accelerando sempre

rit.

ff

и т. д.

acceler. *rit.* *f* *ff* *ff*

15

РАСТ

Зап. Т. Кулиева

Умеренно. Свободно
62 Голос

Тар.

mf

3

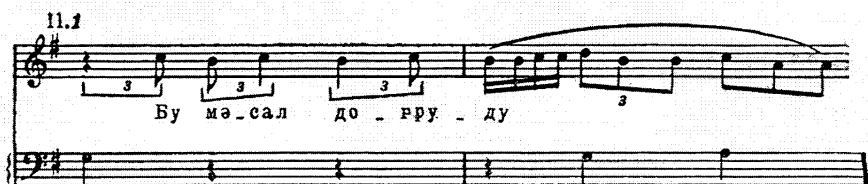
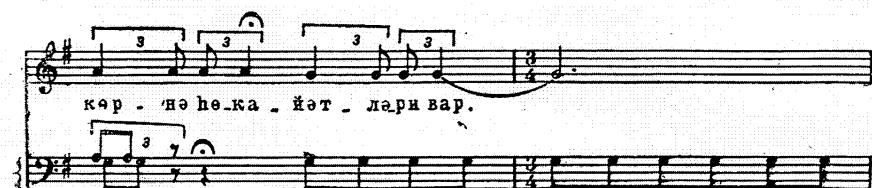
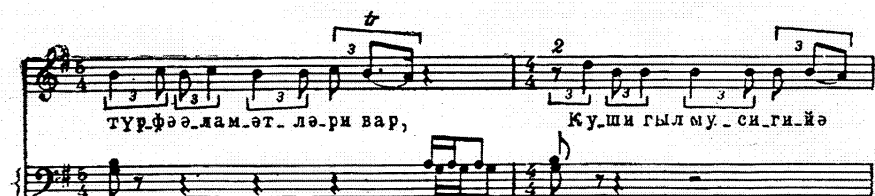
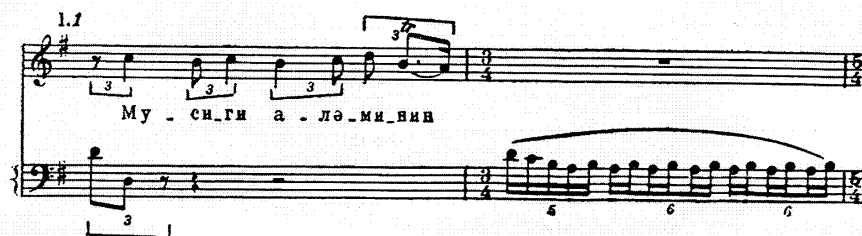
с закрытым ртом

5

p

6

pp



га-да ол - му - я - нын

Халг зөвгивчэбилэр, ким яэшэ-ра-фэт-лэ-ривар.

III.1

Му-си-ги ар - ла-дыр нэм күл-дүрүрхалгла-ры

Чан - лы бир кыс - ми ки-ми эг - ли фэ-ра-сет-лэ-ривар.

IV. 1

Ahl

Му-сы-ги ар-ла-дыр ур-фанола-ны

Чан -

- лы бир кыс-ми кы-ми

эг-ли фэ-ра сэт-лэ-ри вар.

14

V. 1

Ша-и-рин, му-сы-ги ха-дим-лэ-ри-ния рэс-самын

Ии - ге ди-ге тла-дү-мүн жор не ме-на - рэт-лэ-ри-вар.

hey

и т.д.

AZƏRBAYCANIN GÖRKƏMLİ TARİFAÇILARI



Mirzə Sadiq (Sadıqcan)

1846 – 1902



Fərəc Rzayev (Mirzə Fərəc)

1847 – 1927



Mansun Mansurov (Mirzə Mansur)

1887 – 1967



Əhməd Bakiyev

1892 – 1973



Bəhram Mansurov

1911 – 1985



Əliğa Quliyev

1917 – 1998



Baba Salahov

1923 – 1981



Əhsən Dadaşov

1924 – 1976



Həbib Bayramov

1926 – 1994

Format 60x84 1/16
Ofset çap üsulu. F.ç.v. 15
Sayı: 100 əd.
“OL” nıkt-nin mətbəəsində çap olunub.
AZ 1009 Bakı, Mirzə İbrahimov 43.
Tel: (012) 497-36-23
E-mail: olnpkt@gmail.com