

**Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Azərbaycan Milli Konservatoriyası**

SƏADƏT VERDİYEVA

**MUĞAM SƏNƏTİNİN TƏDRİSİNDƏ İSLAM
RZAYEVİN ROLU**

**“İfaçılıq sənəti tarixi” “İxtisas fənninin tədris
metodikası” və “Xalq musiqi nümunələrinin təhlili”
fənnləri üzrə nəzərdə tutulmuş**

(DƏRS VƏSAİTİ)

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
Elmi Şurasının 27.02.2022-ci il 5 sayılı
iclasında dərs vəsaiti kimi təsdiq
edilmişdir (pr. №5).*

BAKİ- 2022

Səadət Verdiyeva

Elmi redaktor: **Akif Nüsrət oğlu Quliyev**
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
professoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
əməkdar incəsənət xadimi

Rəyçilər: **Mənsum İsrəfil oğlu İbrahimov**
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru
Mənsum İsrəfil oğlu İbrahimov

Sehranə Ələsgər qızı Kasimi
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı
elmi işçisi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent

Verdiyeva S.S. *Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu. Dərs vəsiti. Bakı, "PrintMe", 2022, 184 səh.*

“Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu” adlı dərs vəsiti Azərbaycan Milli Konservatoriyasının mövcud tədris proqramına uyğun olaraq xanəndəlik sənətinin inkişafında böyük rolu olan görkəmli xanəndə, Azərbaycanın Xalq artisti İslam Tapdıq oğlu Rzayevin yaradıcılıq yolunun tədqiqinə həsr olunmuşdur. Kitab bir neçə hissədən ibarətdir. Dərslikdə xanəndənin bəstələdiyi təsnif və mahnılardan bəhs edilir. Dərslikdə fundamental mənbələrə istinad edilərək, muğam və təsniflər araşdırılmışdır. Dərs vəsaitindən əsasən musiqi təmayüllü ali təhsil ocaqlarının müəllim və tələbələri fayadalanı bilər, bu dərslik eləcə də, AMK-nın tələbə və müəllim heyəti üçün nəzərdə tutulmuşdur.

ISBN: 978-9952-29-093-1

© Verdiyeva S.S.

GİRİŞ

Azərbaycan musiqisi çoxəsrlik tarixində XX yüzillik xüsusi əhəmiyyətə və mövqeyə malikdir. Bildiyimiz kimi, XX əsr Azərbaycan musiqisi öz inkişafında bir sıra vacib mərhələlərdən keçmişdir. Musiqi sənətinə 60- 70-ci illərdə gələn xanəndə nəslinin nümayəndələrindən hər biri ayrı-ayrılıqda istedadının özünəməxsusluğunu göstərən keyfiyyətlərlə səciyyələnir. Təbiidir ki, bu nəsil xanəndələri özündən əvvəlki onilliyin nailiyyətlərindən bəhrələnərək müxtəlif səpkilərdə fəaliyyət göstərmiş və xanəndəlik sənətinin yeni-yeni sahələrinə çox sürətlə müdaxilə etmişlər. Ən vacibi isə odur ki, onlardan hər biri öz dəsti-xəttini və üslubunu yaradaraq Azərbaycan musiqisində xanəndəlik sənətinin hədudlarını daha da genişləndirmişlər.

Azərbaycan xanəndəlik sənəti uzun və şərəfli tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Məhz bu sənətin layiqli nümayəndələri olan ustad xanəndələr sayəsində çoxəsrlik və zəngin ənənəyə malik Azərbaycan muğamları, təsnif və mahnıları şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək müasir dövrümüzədək gəlib çatmışdır. Hər yeni gələn xanəndələr nəslə muğam ustadlarının zəngin irsini qoruyub saxlamaqla yanaşı, həm də ondan bəhrələnmiş və bu xəzinəyə öz yeni töhfələrini bəxş etmişlər. Onların hər biri Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətində dərin izlər qoymuşlar. Belə sənətkarlardan biri də Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin layiqli davamçısı Respublikanın Xalq artisti İslam Rzayev (1934-2008) olmuşdur.

İslam Rzayev yarım əsrdən artıq bir vaxt ərzində Azərbaycan muğam ifaçılıq ənənələrini yüksək səviyyədə təqdim edən və dünyada tanıdan bir sənətkar olduğundan onun keçdiyi yaradıcılıq yolunun öyrənilməsi və tədqiqi olduqca

vacibdir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi irsini yaşadan, onu gələcək nəsillərə ötürən ustadların ifaçılıq təcrübəsinin öyrənilməsi etnomusiqişünaslığın ən aktual vəzifələrindən biridir. Lakin təəssüf ki, bu gün Azərbaycan muğam ifaçılığının inkişafında mühüm rol oynayan məşhur xanəndələrimizin, xalq çalğı alətləri ifaçılarımızın sənətinin öyrənilməsi hələ də tədqiqatçı obyektindən kənarda qalmaqdadır. Bu istiqamətdə ümumi həll olunmamış problemlər çoxdur.

Şifahi ənənəli xalq musiqisinin, muğamlarımızın və onların yaşadanların “qızıl fondu”nun qorunub saxlanması Azərbaycan xalqının ümummilli lideri Heydər Əliyevin diqqət mərkəzində olmuş və bu problem bu gün də onun irsinin davamçıları olan Respublikanın prezidenti cənab İlham Əliyevin, ölkəmizin birinci xanımı, YUNESKO və İSESCO-nun xoş məramlı səfiri, Heydər Əliyev fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın mədəni siyasətdə irəli sürdüləri prioritet vəzifələrdən biridir. Bununla bağlı onların fəaliyyəti tükənməzdir. Xüsusilə, Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü və dəstəyi ilə həyata keçirilən “muğam layihələri” qiymətlidir. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında xüsusi rol oynayan xanəndə və ifaçıların albomlarının hazırlanıb, geniş auditoriyaya təqdim edilməsi həmişəyaşar sənətin qorunub, təbliğ edilməsində əvəzsiz faktlardan biridir.

Bu baxımdan nəzərdə tutulan bu dərslərdə Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında rolunu və əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək üçün ustad xanəndə İslam Rzayevin yaradıcılığından bəhs edilir. Məlumdur ki, şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin milli özünəməxsusluğunun formalaşmasında hər bir ifaçının tutduğu mövqe əvəzsizdir. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında, bununla bağlı

ifaçılıq ənənələrinin təkamülündə hər bir xanəndənin özünəməxsus müəyyənəddici rolu olmuşdur.

Beləliklə, dərsliyin başlıca vəzifəsi xanəndəlik sənətinin inkişafında xüsusi xidmətləri olan Azərbaycanın ustad sənətkarı İslam Rzayevin yaradıcılıq fəaliyyətini araşdıraraq musiqi tədrisi sahəsində ali təhsil ocaqlarında sərgiləməkdən ibarətdir.

Xanəndəlik sənətinin görkəmli nümayəndələri haqqında bir çox alimlərin, sənət adamlarının publisistik yazılarında, xatirələrində zəngin informasiya toplanmışdır. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xanəndələrinin fəaliyyəti, ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında mülahizələri onun elmi məqalə və məruzələrində əks etdirilmişdir.

Bundan əlavə, Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğətin”də Azərbaycan musiqi elminə dair tarixi oçerklərlə yanaşı, ayrı-ayrı xanəndə və milli musiqi ifaçıları haqqında da maraqlı informasiya toplanmışdır. Lüğətdə əsasən XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Qarabağ xanəndələri haqqında verilən məlumatlar diqqəti cəlb edir. Müəllif xanəndələrin konsert və toy şənliklərindəki fəaliyyətinə geniş yer ayıraraq onların ifaçılıq xüsusiyyətlərini konkret faktlarla işıqlandırır.

Azərbaycan xanəndəlik sənəti haqqında ətraflı məlumat böyük müğənnimiz Azərbaycan professional vokal sənətinin banisi Bülbülün məqalə və məruzələrində geniş əksini tapmışdır.

Professor Ramiz Zöhrabovun bir sıra tədqiqat işlərində şifahi ənənəli professional musiqisinin müxtəlif janrlarının - muğam dəstgahlarının təsniflərin rənglərin zərbi muğamların nəzəri cəhətdən araşdırılması xanəndəlik sənətinin

öyrənilməsində də yaxından kömək edir. Onun “Muğam”¹ monoqrafiyasında xanəndəlik sənətinə dair qiymətli elmi mülahizələrin irəli sürülməsi bu istiqamətdə aparılan tədqiqatlar üçün dəyərli mənbədir.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış Azərbaycan xanəndələri və instrumental muğam ifaçıları haqqında ətraflı məlumatlar Firudin Şuşinskinin² kitabında toplanmış və işıqlandırılmışdır. Publisist xarakter daşıyan bu oçerklərdə elmi-nəzəri məsələlərə toxunulmasa da, xanəndələr haqqında verilən məlumatlar tarixi baxımdan böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Göstərilən bütün bu nümunələr Azərbaycanın müxtəlif xanəndəlik məktəblərinin (Bakı, Şamaxı, Qarabağ və s.) ifaçılıq ənənələrinin müqayisəli təhlili üçün zəmin ola bilər. Bundan əlavə, xanəndəlik sənətinin tədqiqi ilə bağlı hər hansı bir araşdırma ayrıca bir sənətkarın yaradıcılığının öyrənilməsinə də təkan verir.

Azərbaycan muğam ifaçılarının yaradıcılıq üslubunun tədqiqində son dövrdə nəşr olunan “Muğam ensiklopediyası”nın da rolu böyükdür. Heydər Əliyev fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və sədrliyi ilə nəşr olunan bu ensiklopediyanın redaktoru Xalq artisti, professor, Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə, ensiklopediyanın müəllifi və tərtib edəni isə Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sürəyya Ağayevadır. Ensiklopediyada diqqəti cəlb edən cəhət məşhur xanəndə və ifaçılara həsr olunan məqalələrdir. Bu məqalələrin vacib xarakter xüsusiyyəti çox yığcam şəkildə məlumatın geniş informasiya daşımından ibarətdir.

¹ Zöhrabov R.F. Muğam. B. Azər nəşr, 1991, 220 s.

² Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 468 s.

Şübhəsiz, bütün bu göstərilən əsərlər Azərbaycan muğamını yaşadan və inkişaf etdirən hər bir ifaçının özünəməxsus yarıdıcılıq dəsti-xəttini ayrılıqda öyrənməyə kömək edir. Lakin baxılan mövzu ilə bağlı, xüsusi araşdırmalar aparılmamışdır. Dövri mətbuatda İslam Rzayevin yaradıcılığının müəyyən tərəflərinə toxunan, məlumat xarakterli çox az sayda materiala rast gəlmək olar.

Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq görkəmli xanəndə İslam Rzayevin yaradıcılığı, ifaçılıq xüsusiyyətləri Azərbaycan xanəndəlik sənəti kontekstində araşdırılır və ali tədris ocaqlarında tələbələrin geniş məlumatlandırılması üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu baxımdan təqdim olunan dərs vəsaitində xanəndənin konkret olaraq Qarabağ muğam məktəbi ilə varislik ənənəsinin müəyyənləşdirilməsi məsələləri irəli sürülmüş, yaradıcılığına xas olan əsas cəhətləri aşkarlanaraq təhlil olunmuşdur.

Beləliklə, dərsliyin elmi nəzəri metodikasını nəzərinizə çatdırırıq.

1. İslam Rzayevin yaradıcılığının Azərbaycan xanəndəlik sənəti kontekstində öyrənilməsi;
2. Xanəndənin yaradıcı sənətkar kimi yaradıcılığının işıqlandırılması;
3. Onun “yenilikçi” keyfiyyətlərinin aşkarlanması və s.

Dərslikdə ilk dəfə olaraq müəllif tərəfindən xanəndənin ifasından onun repertuarında mühüm yer tutan təsnif və muğamlar nota alınmışdır. Bu nümunələr elmi təcrübəyə ilk dəfə olaraq faktoloji material kimi daxil edilərək, onların nəzəri təhlilinin aparılması məqsədəuyğun sayılmışdır. Bununla da tədrisdə mühüm nəticələrə nail olmaq mümkündür.

Təqdim olunan dərslikdə şifahi ənənəli xalq musiqisi

nümunəsində xanəndəlik ifaçılığının təhlili üçün tarixi-nəzəri metod tətbiq olunmuşdur. Bunun elmi əsasları xalq musiqisinin qanunauyğunluqlarını tədqiq edən Azərbaycan musiqişünaslarının elmi əsərlərində təsdiqini tapmış və ardıcıl olaraq inkişaf etdirilmişdir. Bu baxımdan işdə metodoloji baza kimi Üzeyir Hacıbəylinin, Məmməd Saleh İsmayılovun, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Ramiz Zöhrabovun, Zəmfira Səfərovanın, Rəna Məmmədovanın, Gülnaz Abdullazadənin və başqalarının əsərlərinə müraciət etmişik.

Bundan əlavə, burada əhəmiyyətli təhlil metodlarından biri kimi müqayisəli metodu göstərə bilərik. Belə ki, məhz bu metod vasitəsilə xanəndə İslam Rzayevin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin digər muğam ifaçıları ilə müqayisəli aspektdə tədqiqi nəticəsində onun özünəməxsus, fərdi keyfiyyətlərinin aşkarlanması mümkündür.

Təqdim edilən kitabda əsas məqsəd – xanəndə İslam Rzayevin ifaçılıq sənətinin xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir. Bundan irəli gələrək tədris zamanı qarşıya qoyulan vəzifələr aşağıdakılardan ibarətdir:

1. İslam Rzayevin yaradıcılıq simasının formalaşmasında Azərbaycan xanəndəlik sənətinin, xüsusilə, Qarabağ muğam ifaçılığı ənənələrinin rolunu göstərmək;
2. Xanəndənin yaradıcılıq fəaliyyətinin çoxcəhətliliyini müəyyənləşdirmək.
3. Mahir muğam ifaçısı kimi qiymətləndirmək.
4. Yaradıcı potensiala malik xanəndə kimi yeni keyfiyyətlərini aşkarlamaq;
5. İfaçılıq təcrübəsində novatorluğa cəhdini işıqlandırmaq və s.

İslam Rzayevin yaradıcılığında xanəndənin ifa etdiyi

muğamların, bəstələdiyi mahnı və təsniflərin, Əhsən Dadaşovun rənglərinə verdiyi yeni həyatın nümunəsi olaraq oxuduğu “rəng-təsniflərin” nəzəri təhlili təşkil edir, belə ki, İslam Rzayev repertuarında özünə yer alan böyük musiqi materialından istifadə edilmişdir. Bura xanəndənin ifasından “Çahargah”, “Rast” muğam dəstgahları, Əhsən Dadaşovun dörd “rəng-təsnif”i, öz yaradıcı məhsulu olan mahnı və təsniflər, digər musiqi nümunələri müəllif tərəfindən nota alınaraq təhlilə cəlb edilmişdir. Bununla yanaşı, kitabın ərsəyə gəlməsində Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya səs-yazma fondunda saxlanılan bütün materiallar, Heydər Əliyev fondunun buraxdırdığı “Muğam” ensiklopediyası layihəsi çərçivəsində İslam Rzayevin ifasının səs-yazılarından istifadə edilmişdir.

Beləliklə, “Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu” adlı kitabın təcrübi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, burada təqdim olunan materialdan musiqi ixtisasına malik tələbələr, hətta musiqişünaslar, həmçinin, muğam ifaçıları tərəfindən dəyərli mənbə kimi istifadə edilə bilər. Bundan əlavə, kitabın əsas müddəalarından “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı”nın tədris olunduğu ali təhsil müəssisələrində (Bakı Musiqi Akademiyası, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti və s.) istifadə edilməsi məqsədəuyğundur. Eyni zamanda, burada əldə olunan ümumi nəticələrdən humanitar çalışan digər tədqiqatçılar da faydalana bilərlər.

I FƏSİL.

XX ƏSRİN İKİNCİ YARISINDA AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ XANƏNDƏ İSLAM RZAYEVİN ROLU

ŞİFAHİ ƏNƏNƏLİ PROFESSIONAL MUSIQİNİN İNKİŞAFINDA XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNİN ROLU.

Azərbaycan xanəndəlik sənəti bütün dünyada məşhurdur. Bunu artıq son illər Azərbaycanda keçirilən “Muğam aləmi” Beynəlxalq Festival və müsabiqələr də təsdiq edir. Məhz Azərbaycan xanəndələrinin özünəməxsus vokal keyfiyyətləri, qeyri-adi oxu tərzı, səsi idarəetmə bacarığı Azərbaycan xanəndələrinin yüksək ifaçılıq səviyyəsi haqqında danışmağa əsas verir.

Şifahi ənənəli professional musiqinin inkişafında Azərbaycan xanəndələrinin rolu böyük olmuşdur. Onlar muğamların, təsnif və xalq mahnılarının qorunub saxlanılmasında, təbliğində, yaşadılmasında silinməz iz qoymuşlar.

Azərbaycan xanəndə sənətinin inkişafında XIX əsrdə fəaliyyət göstərən və özünəməxsus keyfiyyətləri ilə seçilən xanəndəlik məktəblərinin formalaşması mühüm rol oynamışdır. Azərbaycanın Bakı, Şuşa, Şamaxı kimi mədəniyyət mərkəzlərində mövcud olan xanəndəlik məktəbləri fərdi ifaçılıq xüsusiyyətlərinə malik olsalar da, onları vahid ümumi cəhət birləşdirirdi. Bu da şifahi ənənəyə əsaslanan professional sənətin zirvəsini təşkil edən muğamı təkmilləşdirmək, zənginləşdirmək və gələcək nəsillərə çatdırmaqdan ibarət idi.

Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişaf mərhələlərini izlədikdə onun böyük bir dövr ərzində yüksək inkişaf yolu

keçdiyinin şahidi oluruq. Bu sənət tarix boyu ənənəvi şəkildə nəsil-dən-nəsilə şifahi surətdə ötürülmüşdür. Onun belə bir yüksək səviyyəyə çatmasında ustad sənətkarların başçılıq etdiyi məktəblərin rolu böyük olmuşdur. Muğam məktəblərinə xüsusi istedadla və qabiliyyətə malik gənclər qəbul edilirdi. Əsil xanəndə olmaq üçün ifaçıdan müəyyən keyfiyyətlər tələb olunurdu. Bu tələblər sırasında ilk növbədə əsil xanəndə:

1. Gözəl səsə malik olaraq mahir ifaçılıq bacarığını nümayiş etdirməli; Muğam dəstgahları oxumaq üçün xanəndənin geniş səs diapazonu (2 – 2,5 oktava çərçivəsində orta, bəm və zil səsi olmaq şərti) və gözəl tembri olmalı;

2. Möhkəm ritm duyumu olmalı, dəf çalmaq qabiliyyətini göstərməli;

3. Poeziyanı, xüsusən də, qəzəl janrını dərinləndirən bilməli, o cümlədən əruzun qanunauyğunluqlarını möhkəm mənimsəməli;

4. Musiqinin, həmçinin, muğamların tarixini və nəzəriyyəsinə bilməli;

5. Muğamların qanunauyğunluqlarını, onların hansı emosional-psixoloji təsir-gücünə malik olduqlarını bilməlidir.

Bütün bu göstərilən keyfiyyətlər ifaçıda özünü göstərsə, o dinləyici tərəfindən yüksək səviyyədə qəbul olunur. Azərbaycan xanəndəlik sənəti tarixində adları əbədi olaraq yaddaşlara həkk olunan xanəndələr də məhz bu keyfiyyətlərə malik olduqlarına görə unudulmamışlar.

Qeyd etməliyik ki, xanəndələrin “muğam müəllimi” və ya “bir sənətkarın məktəbi” məfhumunu dar mənada qəbul etmək düzgün deyil. Təbii ki, sənət yoluna qədəm qoyan hər bir xanəndəyə muğamları öyrədən müəllim olur. Bu zaman həmin şəxsi xanəndənin ilk müəllimi hesab etmək olar.

Lakin unutmamaq olmaz ki, xanəndə həm də dövrünün məşhur sənətkarları ilə sıx təmasda onu əhatə edən mədəni mühitdə formalaşır, yetkinləşir, ustad sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnir və onların ənənəsinə arxalanır. Bu baxımdan ustad yaradıcılığını öyrənmək gənc xanəndə üçün məktəb mahiyyəti kəsb edir. Ola bilsin ki, bir gənc xanəndə bir neçə ustad sənətkarın yetirməsi, davamçısı olsun. Belə ki, xanəndəlikdə ustalıq zirvəsinə çatmağa can atan hər bir sənətkar özündən əvvəlki ustaların ənənələri üzərində öz məktəbini yaradır.

Belə xanəndəlik məktəblərindən biri kimi İslam Rza-yevin mənsub olduğu Qarabağ xanəndəlik məktəbini xüsusi qeyd etmək istərdik. Bu məktəbin görkəmli xanəndələrindən olan Xarrat Qulunun, Hacı Hüsünün, Əbdülbaği Zülalovun (Bülbülcan), Cabbar Qaryağdıoğlunun və başqalarının adlarını çəkməklə Qarabağ xanəndəlik məktəbinin geneoloji bağlılığını göstərmiş oluruq.

Qarabağın xanəndəlik sənətinin tarixi bütövlükdə Azərbaycanın qədim musiqi ənənələri ilə bağlı olsa da, onun məhz “məktəb” kimi formalaşmasını tədqiqatçılar Xarrat Qulunun yaratdığı muğam tədris ocağı ilə əlaqələndirirlər. Belə ki, Qarabağın musiqi mədəniyyəti tarixində “məktəb” sözünə XIX əsrin ortalarında Xarrat Qulunun fəaliyyəti ilə bağlı təsadüf olunur. O, sələflərinin ənənəsinə əsaslanaraq öz məktəbini yaratmışdır. Bir qayda olaraq dini məqsədlə yaradılan (məhərrəmlik mərasimlərinə hazırlıq üçün) bu məktəb sonradan muğamı tədris edən musiqi məktəblərinin təşkilinə də nümunə olmuşdur. Məsələn, Hacı Hüsü Mir Möhsün Nəvvabla birlikdə Qarabağ xanəndələrini öz ətrafına toplayaraq “Xanəndələr məclisi” yaratmışdır. Onun məqsədi yeni xanəndələr nəslini yetişdirmək, xanəndəlik sə-

nətinin xalq arasında geniş yayılmasına nail olmaq və Azərbaycan muğamlarını inkişaf etdirmək idi.

Qarabağ xanəndəlik məktəbinin yeni və yüksək mərhələsi Cabbar Qaryağdıoğlunun adı ilə bağlıdır. Onun yaradıcılıq fəaliyyəti çoxcəhətli olmuşdur. Cabbar Qaryağdıoğlu xalq şənliklərinin, muğam məclislərinin, ilk “Şərq konsert”lərinin fəal iştirakçısı olmaqla yanaşı, həm də səsi qramfon valına yazılan ilk xanəndə kimi də məşhurlaşmışdır. Bundan əlavə, onun yaratdığı muğam üçlüyü (tərzən Qurban Pirimov və kamançaçı Səşə Oqanezaşvili ilə birləşərək) bir çox xarici ölkələrdə müvəffəqiyyətlə çıxış edərək milli musiqimizin təbliğində böyük rol oynamış, həmçinin, muğamlarımızın milli opera sənətinin meydana gəlməsində, onların səhnəyə yol tapmasında xüsusi əməyi olmuşdur.

Cabbar Qaryağdıoğlu muğam-dəstgahlarımızı özünəməxsus tərzdə ifa edərək onların təkmilləşməsinə öz töhfəsini vermişdir. O, “Rast”, “Çahargah”, “Segah”, “Mahur” muğamlarının yeni variantlarının (bura yeni guşələr, xallar əlavə etmiş), bir çox təsnif və mahnıların (sonralar xalq mahnısı kimi məlum olan) yaradıcısı olmuşdur. Cabbar Qaryağdıoğlunun xanəndəlik sənətinə gətirdiyi yeniliklərdən biri də Azərbaycan dilində yazılmış qəzəllərdən istifadə etməsi idi. Bununla bağlı Bülbül özünün “Azərbaycan oxuma məktəbi” adlı məqaləsində yazırdı ki, “Cabbar Qaryağdıoğlu Azərbaycan xalq mahnılarını ifa etməyə başlayan və tədricən fars dilli mətndən uzaqlaşan ilk müğənnilərdən biri olmuşdur. Bu o zaman üçün olduqca cəsarətli bir addım idi, bunun nəticəsində müğənni öz auditoriyasını itirə bilərdi. O öz sənətkarlığı ilə geniş kütlələrin şöhrət və

məhəbbətini qazandığına görə belə olmadı”³. Onun qoyduğu yolu tələbələrindən Seyid Şuşinski, Bülbül, Zülfü Adıgözlov, Sürəyya Qacar, Yavər Kələntərli və başqaları uğurla davam etdirmişlər.

Xanəndəlik sənətində milli vokal ənənələrinin qorunub saxlanması və bunların daha da inkişaf etdirilməsinin öyrənilməsi musiqişünaslığın aktual problemlərindən biridir.

Xanəndənin oxuduğu hər bir muğam nümunəsində ilk növbədə, milli lad-intonasiya quruluşu, daha sonra isə bəddii-texniki ifa üsulları özünü göstərir. Musiqi materialının milli mənsubiyyətinə lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin, həmçinin, səs və boğaz texnikasının istifadə üsullarının təsiri böyükdür. Milli xanəndəlik sənətinin inkişafının əsası Yaxın və Orta Şərqdə məşhur olan musiqişünas alim və ifaçı Səfiəddin Urməvi (XIII) tərəfindən qoyulmuş 17 pilləli səs sisteminin rolu əvəzsiz idi. Məhz bu səs sistemi əsasında formalaşan xanəndəlik sənətində milli ifa üsulları yaranmış və bu ənənə bu günədək davam etdirilir.

“Vokal-instrumental muğam ifaçılığında milli ifa tərzii səs sistemindən, ifa üslubundan, seçilmiş qəzəlin doğma dildə tələffüzündən, eyni zamanda, dialektdən asılıdır. Dənışıq ahənginin qanunauyğunluqları zəminində muğamın melodik dilinin metro-ritmik xüsusiyyətləri ilə qəzəlin bəhrinin tam uyğun seçilməsinin icra zamanı ifadə vasitələrindən, milli koloritə böyük təsiri var. Əruz vəznində olan qəzəlin uzun və qısa hecaları muğamın melodik inkişaf xəttinin ritmik komponentləri ilə üst-üstə düşərsə, bu zaman xanəndə

³ Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. AEA-nın nəşri, Bakı, 1968, 138s.

uzun hecalarda muğam boğazlarını, səs çalarlarını, müxtəlif musiqi boyalarını, ornamentləri, xırdalıqları sərbəst ifa edə bilir. Belə ifada milli xüsusiyyətə xas cəhətlər, ifa üslubları daha qabarıq şəkildə üzə çıxır”⁴

Bu cəhətlərə görə Azərbaycan xanəndəlik sənəti Yaxın və Orta Şərq xalqlarının oxuma üslubundan seçilir. Lakin bununla yanaşı, Azərbaycan xanəndəlik sənəti öz daxilində olan müxtəlif xanəndəlik məktəblərinin mövcud olduğuna görə fərqli cəhətlərə malikdir. Bu baxımdan Bakı, Qarabağ, Şirvan xanəndəlik məktəbləri arasında olan müəyyən fərqlər mövcuddur. Danışiq dilindən, dialektdən, muğam ifa məktəbləri arasında olan fərqli ifa üslublarından asılı olaraq bu məktəblərə aid xanəndəlik sənətində də fərqli cəhətlər özünü göstərir. Məsələn, muğam tədqiqatçısı sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Rafiq İmrani bu fərqləri belə izah edir:

“I - Bakı, Qarabağ, Şirvan muğam məktəblərinə aid xanəndələr tərəfindən oxunan hər bir dəstgahda şöbə və guşələrin ayaqlarının – kadensiyalarının müxtəlif şəkildə verilməsidir. Bu fərqi görkəmli xanəndələrimizdən - Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskinin, son dövrlərdə isə tanınmış xanəndə-pedaqoq Nəriman Əliyevin, Ağaxan Abdulayevin, Alim Qasimovun və başqalarının oxuduqları dəstgahlarda müşahidə etmək olar.

II - Bakı, Qarabağ, Şirvan muğam məktəblərini fərqləndirən cəhətlərdən biri də xanəndələrin qəzəlin tələffüzü zamanı yerli ənənəyə xas dialektin ahənginə uyğun boğazların işlədilməsi və yerli ifaçıların daha çox istifadə etdik-

⁴ Имрани Р. Муғам тарихи. I с., Bakı, Елм, 1998, 280s

ləri muğamlara öz rədiflərində üstünlük vermələrindən ibarətdir”

Bunlardan I bənddə göstərilən fərqlərlə razılaşmamaq olar. Belə ki, hər bir muğam dəstgahının şöbə və guşələrinin ayaqları – kadensiyaları hər hansı muğam məktəbinə aid xanəndələr tərəfindən ifa edilməsindən asıl olmayaraq, eyni cəhətlərə malikdir. Biz muğam məktəblərində ifaçılıq fərqlərini əsasən muğamın rədiflərinə görə göstərə bilirik. Buna aid də elmi araşdırmalarda kifayət qədər məlumatlar toplanmışdır.

Bununla belə, digər faktorlar da var ki, müxtəlif muğam məktəblərini bir-birindən fərqləndirməyə əsas verir. Məsələn, Qarabağ muğam ənənəsində xanəndələrin təbiətən səslərinin zil olması, zil mayəli muğam və aşırıq havalarının oxunmasına zəmin yaratmışdır. Bu baxımdan Azərbaycanda əksər zil mayəli muğam havalarının yaranması məhz Qarabağ muğam ənənələri ilə bağlıdır.

Görkəmli müğənni, Azərbaycan vokal sənətinin banisi Bülbül xanəndəlik məktəblərinin bir-birindən fərqlənməsi məsələsinə dair bir çox elmi məqalələr həsr etmişdir. Onun xanəndəlik sənəti ilə bağlı bir sıra maraqlı fikirləri həmin məqalə və çıxışlarında öz əksini tapmışdır. Məsələn, müğənninin verdiyi şərtlərə görə, xanəndəlik təcrübəsində bədii gözəlliyi olmayan, yekrəng, “duzsuz” səs “ağ səs”, aydın tembrli olmayan səs isə “qara səs” adlandırılır, işlənməmiş, xam səsə isə “cır səs” deyilir. Muğam təcrübəsində yaxşı ahəngdar səs isə “yağlı səs” adlandırılır. Xüsusi yumşaqlığı və tembr gözəlliyi ilə fərqlənən, xoşa gələn və dinləyicilərdə rəğbət oyadan “məlahətli səs” yüksək dəyərləndirilir. Bülbülün oxuma sənəti üçün təyin etdiyi meyarlar bütövlükdə xanəndəlik sənətində öz yerini tutmuş və həmin terminlər bu gün də istifadə olunmaqdadır.

Ustad xanəndələr öz şagirdlərinə ifaçılıq üsulları haqqında daima dəyərli tövsiyələrini verirdilər. Qarabağ xanəndəlik məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Mirzə Mansurun bu sənətlə bağlı verdiyi tövsiyələr, xüsusilə, diqqəti cəlb edir. O, Şuşada iştirak etdiyi muğam məclislərində görkəmli xanəndələrin məsləhətlərini dəfələrlə sınaqdan keçirərək səsin qorunma və inkişaf etdirilməsi, ifa zamanı nəfəsin alınib-verilməsi qaydalarını gənc xanəndələrə öyrədirdi.

Əfrasiyab Bədəlbəyli “Musiqi lüğəti”ndə Mirzə Muxtarın tövsiyələri haqqında geniş məlumat verir. Burada xanəndəlik sənətinə xas olan əsas ifaçılıq xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır.

Mirzə Muxtarın mülahizələrinə görə “səs işləndikcə açılır” və ya “oxuma, adi danışiq kimi sərbəst, aparılan söhbət kimi asanlıqla əldə olunmalıdır”. Onun fikrincə, “oxumağın ən ümdə şərti düzgün nəfəs almaqdır”, xanəndə oxuduğu zaman sakit, heç bir tövşüməyə yol vermədən səsiz nəfəs almağa çalışmalıdır, nəfəsi isə ağızdan yox, burundan almaq lazımdır. Bunun səbəbini Mirzə Muxtar belə izah edirdi: “hava ağız vasitəsilə ciyərlərə getdikdə yolda boğazın qurumasına səbəb ola bilər. Sonra ciyərlərdə olan havanı qənaətlə buraxmaq lazımdır, belə ki, səs boğazdan sərbəst surətdə ixrac olunsun. Əgər nəfəsi həddindən artıq tez, ya da gec buraxsan, səs boğuş eşidilər”⁵

Mirzə Muxtar xanəndənin ifa edərkən estetik görünüşünün də böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini vurğulayırdı. Xüsusilə, bəzi muğam ifaçılarının oxuyan zaman alt çənəsinin sağa-sola hərəkət etdirməsini böyük səhv hesab

⁵ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik lüğət. Bakı. Elm. 1969, 246 s.

edirdi. Belə bir priyomun heç vaxt səsi artırmadığını göstərirdi. O, xanəndələrə evdə güzgü qarşısında həm bəmdə, həm də zildə bir müddət oxumalarını və bu zaman sifətlərinin nə hala düşdüyünü izləmələrini məsləhət görürdü. Oxuyan zaman sifətin əyilməsini o, böyük nöqsan sayır və bundan uzaqlaşmağı tələb edirdi.

Mirzə Muxtar, həmçinin, xanəndəyə ifa zamanı texniki priyomların yollarını da izah edirdi. Onun məsləhətinə görə, zil pərdələrdə oxuyan zaman ağızın həddindən artıq açılması düzgün deyil. Belə ki, “əngin aşağı sallanması boğazın yolunu daraldır, bu isə səsin dolğunluğunu azaldır”. Daha sonra o, olduğundan daha güclü səs çıxarmağa cəhd etməyin heç bir faydası olmadığını göstərir. Belə ki, qışqıraraq oxuyan xanəndə həm axırda öz səsinə ziyan vurur, həm də dinləyiciyə mənfi təsir göstərə bilər.

Mirzə Muxtar xanəndənin müxtəliflik xatirinə hərdən-bir burunda, yəni ağızı yumulmuş halda oxuma tərzini çox gözəl üsul hesab edirdi. Lakin bu üsulun hər bir xanəndə tərəfindən bacarıqla yerinə yetirə bilməməsini göstərirdi. Belə ki, bu üsulun xanəndədən əsil bacarıq tələb etdiyini vurğulayan Mirzə Muxtar səsi bir müddət burunda uzatdıqdan sonra yavaşca ağıza keçirilməsini tövsiyə edirdi. Onun fikrincə, Qarabağ xanəndələrindən yalnız Seyid Şuşinski burunda oxumaq üsulundan məharətlə istifadə etmişdir.

Bununla yanaşı, Mirzə Muxtar xanəndələrə səsin diapazonunu artırmaqla əlaqədar bəzi dəyərli məsləhətlər vermişdir. Belə ki, o, səsin həcmi istər bəm, istərsə də zil pərdələrə doğru çox böyük ehtiyatkarlıqla, ehmalca, tədricən, pillə-pillə genişləndirməyi məsləhət görürdü. “Səs rəvan olduğu qədər qıvraq, oynaq olduğu qədər də səlis, dayanıqlı və axıcı olmalıdır”. Onun fikrincə, səsi süni surətdə

gücləndirmək və həddindən artıq bərkdən (ucadan) oxumağa cəhd etmək zərərli olduğu kimi, zümzümə alüdəçiliyi də eyni dərəcədə ziyanlı üsuldur. O, bunların hər ikisinin boğaz əzələlərinin düzgün inkişaf etməsinə mane olduğunu bildirirdi.

Mirzə Muxtarın verdiyi bütün bu məsləhətlər hər bir dövrdə xanəndəlik sənəti üçün öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Lakin bunların içərisində elələri var ki, onlar xanəndələr üçün xüsusilə, önəmlidir. Bu da onları daima savadlı, təhsilli olmağa çağırmaqdan ibarətdir. Onun fikrincə, “yaxşı, məlahətli səsə malik, lakin kəmsavad xanəndə füsunkar bir qızın yaxşı çəkilməmiş şəklinə bənzər: gözəldir, amma canı yoxdur...”⁶. Bu sözlər öz aktuallığını bu gün də itirməmişdir.

İfa üsulları və səsle bağlı verdiyi məsləhətlərlə yanaşı, Mirzə Muxtarın qəzəl seçməyə dair xanəndələrə olan tövsiyələri də diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, bəzi xanəndələr oxuduqları qəzəllərin metro-ritmik xüsusiyyətlərini muğam havalalarına görə düzgün bölmədikdə çətinlik çəkir, eyni bir qəzəlin beytini müxtəlif şöbə və guşələrin, hətta muğam dəstgahlarının ifasında istifadə edirlər. Belə olduqda, şübhəsiz, söz və muğam melodiyları arasında uyğunsuzluq meydana çıxır. Hecalar musiqi materialının güclü və zəif vurğuları arasında düzgün bölüşdürülmədiyinə görə əruzun qəlibləri ilə mövcud melodiyanın metro-ritmik quruluşları arasında uyğunsuzluq özünü göstərir. Belə ifalar, ustad xanəndələr tərəfindən tənqid olunur. Bununla bağlı Mirzə Muxtarın göstərişləri diqqəti cəlb edir. O göstərir ki: “Oxuduğun dəstgahın təsirli olması üçün münasib qəzəl

⁶ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik lüğət. Bakı. Elm. 1969, 246 s.

seçmək çox vacib və əhəmiyyətli vəzifədir. Lakin oxuduğun hər qəzəlin sözlərini düzgün və mənalı tələffüz etməyi bacarmaq daha vacib şərt sayılmalıdır.

Oxuduğu qəzəlin vəzninə, bəhrinə riayət etməyən, ya da qəzəlin sözlərini təhrif edən xanəndə şeirin, sənətin birinci düşmənidir”

Xanəndəlik sənətinin inkişafında böyük xidmətləri olan bizim ustad xanəndələrimiz tərəfindən qəzəllər hər zaman xüsusi qaydada seçilir. Azərbaycan xanəndələri klassik şairlərdən Hafız Şirazinin, Sədi Şirazinin, Nizami Gəncəvinin, Xurşudbanu Nətəvanın, Məhəmməd Füzulinin, Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin, Əliağa Vahidin qəzəllərindən daha çox istifadə edirlər. Bu şairlərin poetik irsi zaman-zaman muğamlarımız üçün münasib söz mənbəyi olmuşdur.

Hər bir xanəndə seçdiyi qəzəlin məzmununun muğamın emosional təsirinə uyğun gəlməsinə çalışır. Bu çətin və məsuliyyətli sənətdə xanəndənin şeiri təmiz və aydın tələffüz etməsi olduqca vacibdir. Bunun üçün xanəndədən qəzəli muğama uyğun seçdikdən sonra onun tələffüzünün, vəznlərin, təfilələrin düzgün ritmik ahəngdə oxuması üzərində xüsusi olaraq çalışması tələb olunur.

Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında musiqi və poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi problemi xanəndələrimizin daima diqqət mərkəzindədir. Bu problemlərin yeni-yeni aspektlərinin müəyyənləşdirilib üzə çıxarılması musiqişünaslığın aktual vəzifələrindən biridir.

Dahi müğənnimiz Bülbül muğamların inkişafını məhz yaradıcı ustad xanəndələrin adı ilə bağlayırdı. Azərbaycan muğamlarını məharətlə ifa edən xanəndələr bu sənəti nəsil-dən-nəsilə ötürərək xanəndəlik məktəbini yarada bilmişlər.

Şifahi ənənəli professional musiqi sənətində məktəb anlayışı bir tərəfdən, ustadların ənənələri, digər tərəfdən, tədris ocağı kimi başa düşülür. Bu baxımdan hər iki anlayışı özündə birləşdirən “musiqi məclisləri” muğam və xanəndəlik sənətinin inkişafında, onların məktəb şəklində formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

XIX-XX əsrin əvvəllərində bu məclislərdə dövrünün tanınmış xanəndə və sazəndələri iştirak edərək öz sənətlərini püxtələşdirmiş və qarşılıqlı təsir nəticəsində daha da zənginləşdirmişlər. Azərbaycan xanəndəlik sənəti müəyyən mərhələlərdən keçərək daima muğam ifaçılığının inkişafında dönüş yaratmışdır. Belə ki, XIX əsrin ortalarında muğam ifaçılıq məktəblərinin meydana gəlməsi ilə bağlı xanəndəlik sənətində məktəb anlayışı formalaşmış, sonrakı mərhələdə muğam məclislərinin yaranması nəticəsində xanəndələr nəslinin yetişməsi geniş vüsət almışdır. Məhz bu mərhələdə ayrı-ayrı görkəmli xanəndələrin yaradıcılığı məktəb mahiyyəti kəsb etmiş və muğam sənətinin inkişafı yüksək səviyyəyə çatmışdır.

Sənətdə yalnız özünəməxsus ifaçılıq üslubu, öz yolu olan sənətkarlar orijinal məktəb yaratmışlar. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində fəaliyyət göstərən muğam məclisləri ənənəvi sənəti yaşadaraq bütövlükdə ümumazərbaycan muğam sənətini yaşatmışlar. Şübhəsiz, mövcud olan bu muğam məclislərinin hər biri muğam sənətinin inkişafına öz töhfəsini vermişdir.

İSLAM RZAYEVİN AZƏRBAYCAN MUSIQI SƏNƏTİNDƏ YERİ.

Respublikanın xalq artisti, unudulmaz xanəndə İslam Rzayevin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti sahəsində fəaliyyəti XX əsrin 60-cı illərinin əvvəllərindən başlayıb 70-80-ci illərdə yüksək zirvəsinə çatmışdır. Məlum olduğu kimi, bu illər Azərbaycanın ictimai-iqtisadi və mədəni həyatında bir dirçəliş, inkişaf və tərəqqi dövrü olaraq tarixə düşmüşdür. Bu zaman respublikanın mədəniyyətində və incəsənətində böyük uğurlarla yadda qalan hadisələr baş vermişdir.

Məhz bu illərdə respublikaya rəhbərlik edən Ulu öndər Heydər Əliyevin fəal titanik fəaliyyəti bir çox sənət adamları üçün ilham mənbəyinə çevrilir. Onun bu sahədə apardığı uğurlu siyasət incəsənət, o cümlədən, musiqi xadimlərinə xüsusi stimül vermişdir.

Rəhbərliyə gəldiyi gündən respublikanın mədəni həyatında fəal iştirak edərək Heydər Əliyev gördüyü hər bir işdən həm özü zövq almış, həm də bu əməyi ilə incəsənət xadimlərini ruhlandırmışdır. Onun xalq musiqisinə, muğam sənətinə, hər bir sənətkara göstərdiyi qayğı və himayədarlıq nəticəsində Azərbaycan milli musiqisi yüksək nailiyyətlər qazanmışdır.

Heydər Əliyevin mədəniyyət sahəsində apardığı siyasətin əsasını hər zaman milli ənənələrin qorunub saxlanması təşkil edirdi. Lakin yaxşı məlumdur ki, Azərbaycan mədəniyyəti tarixində elə bir dövr də olmuşdur ki, xalq yaradıcılığı, milli ənənələr, o cümlədən, muğam sənəti diqqətdən kənarda qalmış, bunlara qarşı yad münasibət bəslənmişdir. Bütün bu neqativ halların hansı nəticələrə gətirib çıxardığını yaxşı dərk edən Ulu öndər bunların qarşısını almağa var

qüvvəsi ilə çalışmışdır.

XX əsrin 70-80-ci illərindən başlayaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyətində və elmində xalq musiqisinin və muğamların qorunması və öyrənilməsi sahəsində xüsusi canlanmanın yaranmasını da məhz bu dövrdə ölkə başçısı tərəfindən diqqət və qayğının artması ilə əlaqələndirmək olar. Belə bir münasibətin yaranması ardıcıl olaraq davam etdirilərək bir konsepsiya kimi müəyyənləşmişdir. Heydər Əliyevin xalq musiqi yaradıcılığına, hər bir xalq sənətkarına verdiyi qiymət, bununla bağlı söylədiyi hər bir fikir zaman keçdikcə öz dəyərini daha da artırmış, həqiqiliyini təsdiqləmişdir.

Məhz belə bir mədəni-tarixi şəraitdə sənət yoluna qədəm qoyan İslam Rzayev ictimaiyyət tərəfindən dövrünün ən uğurlu və perspektivli xanəndəsi kimi qəbul edilir. Onun ifa etdiyi muğamlar, xalq və bəstəkar mahnıları, təsniflər xalqın mənəvi sərvətinə çevrilmiş, səsi isə musiqimizin qızıl fonduna daxil olmuşdur. Bir çox ifaçılıq keyfiyyətlərinə görə xalqın sevimlisi olmaq şərəfi onun payına düşmüşdür.

İslam Rzayev 1934-cü ildə, noyabrın 11-də Füzuli rayonunun Sərdarlı kəndində dünyaya gəlmişdir. Peşəkar musiqi təhsili Bakı Musiqi Kollecinə (Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumu) (1951-1956) ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin sinfində almışdır. O, həmçinin, Zülfü Adıgözəlovdən, Həqiqət Rzayevadan muğamları mükəmməl öyrənmişdir. Daha sonra isə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində təhsilini davam etdirmişdir.

Ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin muğam məktəbini keçmiş İslam Rzayev müəlliminin sənət çeşməsindən bəca dıqca faydalanmışdır. Onun yaradıcılıq simasının formalaşmasında dövrünün korifey sənətkarları - Seyid Şu-

şunski ilə yanaşı, Xan Şuşinskinin, Bülbülün, Əhməd Baxıxanovun, Əhsən Dadaşovun və başqalarının da böyük rolu olmuşdur.

Lakin İslam Rzayevi sənətə bağlayan, gələcək taleyini müəyyənləşdirən əsas şərt ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin onun ifaçılıq qabiliyyətinə verdiyi müsbət rəydən başladı. Ustadın hələ uşaq ikən İslam Rzayevin səmindən eşitdiyi “Tel nazik” mahnısına görə onu xanəndə kimi görməsi faktı gənclik illərinin ən yadda qalan hadisəsinə çevrildi. Dahi ustadın verdiyi ilk müsbət rəyi gənc xanəndənin uzun həyat yolunda yüksək zirvələrə doğru açılan ilk “yaşıl işıq” idi. Məhz Seyid Şuşinskinin məsləhəti ilə o, Bakı Musiqi Kolleci (Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumu) ustadın sinfində təhsil alır.

Seyid Şuşinski XX əsrdə Azərbaycan milli vokal sənətini inkişaf etdirərək daha da irəli aparmışdır. O, nadir istedadla, geniş musiqi hafizəsinə və yüksək ifaçılıq mədəniyyətinə malik xanəndə olmuşdur. Bir çox muğamlara yeni guşələr, xallar əlavə edən, bir çoxlarını isə birləşdirib oxuyan novator sənətkar kimi tarixə düşmüşdür. Bunlardan “Rast-Humayun”, “Qatar-Bayatı”, “Şur-Şahnaz” və s. göstərmək olar.

Görkəmli xanəndə Seyid Şuşinski mahir muğam ifaçısı olmaqla yanaşı, həm də məşhur pedaqoq kimi də şöhrət tapmışdır. O, uzun illər Bakı Musiqi Kollecinə (Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumu) müəllim kimi çalışaraq Azərbaycan xanəndələrinin böyük bir nəslini yetirmişdir. Onun yetirmələrindən -Sara Qədimova, Sabir Mirzəyev, Süleyman Abdullayev, Baba Mahmudoglu, Zeynəb Xanlarova və başqalarını göstərə bilərik.

Bilavasitə Seyid Şuşinski məktəbini keçən İslam Rza-

yevdən aldığımız məlumata görə ustad xanəndə özünəməxsus tədris metoduna malik olmuşdur. O, şagirdin muğamla tanışlığına “Bayatı-Kürd”lə başladı. Bu sadəcə tanışlıq deyil, həm də “Bayatı-Kürd” muğamı vasitəsilə şagirdin səsinin açılmasına, tembrinin müəyyənləşməsinə kömək edən bir üsul idi. Dərs zamanı şagird bu muğamı cümlə-cümlə oxuduqca onun daxili ritmini, lad xüsusiyyətini yaxşı qavraması üçün Ağa (Seyid Şuşinski- S.V.) əlini taktla masaya vururdu.

İslam Rzayevin verdiyi məlumata görə Seyid Şuşinski məlahətli səsə, ritm duyumuna, möhkəm hafizəyə, bir sözlə hərtərəfli istedadla malik olan şagirdə qarşı çox tələbkər və ciddi münasibət bəsləyirdi. Belə şagirdlərə o, ildə beş muğam öyrətdiyi halda, səriştəsi az olan gənclərə muğamın ümumi qaydalarını öyrətməklə ildə bir-iki dəstgahı tədris edirdi.

Seyid Şuşinskinin sinfində oxumaq, ustad sənətkardan muğamın incəliklərini öyrənmək hər bir gənc xanəndə üçün böyük məktəb idi. O, dərs prosesində hər bir muğamı ayrıca təhlil etməklə yanaşı, xanəndənin səsinə istifadə üsullarını da açıqlayırdı. Ustada görə müğənninin ən böyük xoşbəxtliyi boğazının “təmizliyini” qoruyub saxlaya bilmək bacarığı idi. Səsin yüksəyə qaldırılması, aşağı registrdəki şirin xırıldaqlar, boğazda qaynatmalar boğaz-nəfəs yollarının tam sağlamlığını tələb edirdi. Ona görə də səsin keşiyində sayıqlıqla durmaq xanəndəliyin ən vacib şərtlərindən biridir.

Seyid Şuşinskinin qiymətli tövsiyələrindən biri də yaddaşın itiliyinin qorunmasından ibarət idi. Onun fikrincə “yaddaşsız müğənni oxumaqdan əl çəkməlidir”. Bunun üçün ustad ən əvvəl şagirdlərinə əruz vəznini, onun bəhrlərini öyrədirdi. Sonra avazla klassiklərdən qəzəllər, əruzda

olan şeirlər oxuyurdu. Muğama başlamazdan əvvəl poetik mətnin bütün incəliklərini araşdıran xanəndə öz tələbələrində də “hər sözə, hər ifadəyə diqqətli olmağı, doğru-düzgün ritmdə deyilişinə, mənə çalarlarının poetik səslənməsinə” fikir verməyi tövsiyə edirdi. Tədqiqatçı Vaqif Məmmədovun verdiyi məlumata görə, Seyid Şuşinski “klassik poeziyamızı, həmçinin Füzuli yaradıcılığını ədəbiyyatşünas zövqü ilə təhlil etməyi bacarırdı. O, şairin hansı şeirlərini hansı muğamlarda oxumağın mümkünlüyü barədə də maraqlı fikirlər söyləyirdi... Şair təxəyyüllü müğənni tədris ediyi muğamlarda ifa olunan sözləri tələbələrə qabaqcadan yazdırar, həmin parçaları əzbərləndəndən sonra muğamın məşqinə başlardı... O, şeiri tələffüzlə əzbər deyər, tələbələrini də belə öyrədərdi”

Ustad özünə qarşı da son dərəcə tələbkar olaraq söz üzərində dərinlən düşünər, onun mənə gözəlliyini və musiqiyə uyğunlaşmasına çalışırdı. Məhz dərin axtarışların nəticəsi olaraq o, Füzulinin qəzəllərini ayrı-ayrı muğamların münasib şöbə və guşələrində ustalıqla oxumuşdur. Mənbələrdən məlum olur ki, Seyid Şuşinski “Bayatı-Şiraz”ın mayəsində “Nalədəndir ney kimi avazeyi-eşqi bülənd”, “Rast” muğamında “Məndə Məcnundan füzun aşiqlik istedadı var”, “Şur” üstündə “Şəfayi-vəsl qədrin hicr ilə bimar olandan sor”, “Mahur” təsnifində “Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı” misralı qəzəllərini, “Maani” muğamında “Pərişan halın sordum, sormadın hali-pərişan” misrası ilə başlayan mürəbbənin bəzi bəndlərini seçib yüksək zövq və emosionallıqla ifa edərdi. Füzuli ilə yanaşı o, Hafiz Şirazinin, Seyid Əzim Şirvaninin, Hüseyn Cavidin, Mirzə Ələkbər Sabirin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Seyid Şuşinski eyni zamanda, xalqı mübarizəyə çağıran, üsyankar ruhlu şeir və qəzəllərə də böyük yer verirdi. Onun adı siyasi

mövzuya müraciət edən ilk xanəndə kimi tarixə düşmüşdür. Belə ki, xanəndənin “Ayıl, ey millət”, “Mən bir türkəm”, “Millət istərsə” və s. mübariz ruhlu mahnıları da mövcuddur. Hətta, o, “Muxalif”də Mirzə Ələkbər Sabirin “Millət necə tarac olur-olsun, nə işim var” şerini də böyük zövqlə oxumuşdur.

Seyid Şuşinskiyin yetişdirdiyi artıq məşhur muğam ifaçılarının xatirində o, çox tələbkar və ötkəm bir pedaqoq kimi qalmışdır. Lakin bununla belə, onun hər bir tələbəyə qarşı diqqətli və qayğıkeş olması, hərəyə ayrıca fərdi münasibəti də gözdən qaçmırdı. Belə ki, bütün muğamları tədris edən ustad şagirdlərinin hərəsinin öz tembrinə, boğazının gücünə uyğun muğam, təsnif seçib hazırlamasını da göstəriş verirdi. Seçilən hər bir muğam üzərində xırdalıqla işləyirdi. Bəzən fikrini daha aydın anlatmaq üçün adları bu və ya digər muğamın ifası ilə bağlı xanəndələrin həyat və yaradıcılığından, oxuma tərzindən müqayisəli söhbət açar, dərin nəzəri təhlil-tədqiq edərək sadə şəkildə şagirdə çatdırırdı.

Qədim tarixə malik olan və xalqın tükənməz mənəvi sərvəti sayılan muğamı qorumağı, onun keşiyində durmağı Seyid Şuşinski öz tələbələrinə dönə-dönə tapşırırmışdır. Bunun üçün də o, ifaçıdan bədii kamillik tələb edirdi. Onun fikrincə, “muğamı yaradan xanəndədir”. Məhz xanəndənin istedadı, dərin təfəkkür tərzı, muğamı yeni boyalarla zənginləşdirmək cəhdi sayəsində bu ulu sənət əsrləri adlayaraq bu günədək gəlib çıxmışdır. Onu yaşatmaq üçün sənətkarın belə yaradıcı keyfiyyətə malik olmasını Seyid Şuşinski vacib şərt sayırdı.

Ustad xanəndə muğam ifaçılığında milli zəminə arxalanır və özü ilk növbədə yad təsirlərə qarşı çıxırdı. Gənc

müğənnilərin muğam ifaçılığında İran, türk və başqa xalqlara xas olan nəfəsləri işlətməsini ustad kəskin tənqid edir və bu cür zərərli saydığı adətin sonralar uğursuzluğa aparıb çıxarmasını öncədən xəbərdar edirdi.

İslam Rzayevin verdiyi məlumata görə, Seyid Şuşinski muğamın ifasını öz şagirdlərinə öyrədərkən hər şöbənin məzmun və xarakterinin düzgün verilməsi üçün onlardan hər birinin səs tərkibini, tematizmini ən incə “rənglərinə” qədər diqqətlə nəzərə çatdırmağa çalışırdı. O, hər şöbəni daha çox səciyyələndirən intonasiya və kadans dönməsini mümkün qədər dəqiq və aydın səsləndirməyə cəhd edirdi. Beləliklə, Seyid Şuşinski muğam ifaçılığında əsaslı islahat etməklə şöbələr arasındakı təzadlığı artırmış və muğamın dramaturji prinsiplərinin daha da zənginləşməsinə, ideya-fəlsəfi məzmunun çoxcəhətli və dolğun bir şəkildə ifadəsinə nail olmuşdur. Bütün bunları ustad öz tələbələrinə böyük məmnuniyyətlə aşılایır, səs-ahəng qarşılaşdırmalarının parlaqlığına, lirik-dramatik obrazlılığına diqqət ayırırdı. “Müğənni öz oxuması ilə heç vaxt dinləyici – tamaşaçını yormamalıdır” - deyən ustad muğam ifaçısından özünə-məxsusluq, fərdi üslubunu yetişdirməsini tələb edirdi.

Bütün bu keyfiyyətləri və tövsiyələri İslam Rzayev öz ustadından bacardıqca mənimsəmiş və yaradıcılığında tətbiq etməyə müvəffəq olmuşdur. Demək olar ki, o, Azərbaycan xanəndəlik sənətinin ən qüdrətli nümayəndələrindən biri olan Seyid Şuşinskinin yaradıcılıq çeşməsindən faydalı surətdə bəhrələnərək öz ifaçılıq simasını formalaşdırmışdır. Bununla belə, xanəndə Azərbaycanın bir çox korifey sənətkarlarının ifaçılıq ənənələrini, sənətkarlıq meyarını mənimsəsə də, böyük iradəsi, şəxsi ləyaqəti və istedadı hesabına öz sənətində heç bir təqlidə yol verməmişdir.

İslam Rzayev artıq mükəmməl bir xanəndə kimi fəaliyyətə 1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında başlamışdır. Burada çalışdığı müddətdə, qısa bir zaman ərzində onun sənəti geniş dinləyici auditoriyası qazanır. Gənc xanəndənin yaradıcılığı durmadan inkişaf edir, onun şöhrəti getdikcə artır. Şübhəsiz, İslam Rzayevin belə bir uğur qazanmasında Əhməd Bakıxanov kimi ustad sənətkarın ansamblında çalışması, dövrünün korifey xanəndələri və ifaçıları (məsələn, Xan Şuşinski, Həqiqət Rzayeva, Zülfü Adıgözəlov, Hacıbaba Hüseynov və b.) ilə bərabər əməkdaşlıq etməsi də böyük rol oynayır. Ansambl artıq respublikada tanınmış və adlı-sanlı ifaçılarla yanaşı, hələ sənət yoluna yenicə qədəm qoyan istedadlı gəncləri də cəlb etməklə Əhməd Bakıxanov onun heyətini təzələmək, yeni kadrlarla zənginləşdirmək məqsədi daşıyırdı. Bunun üçün qocaman tarzən hər zaman Seyid Şuşinskinin muğam sinfinə gedər, ustadın məsləhət gördüyü xanəndələri dinlər, səsinə bəyəndiyi gənci öz evinə dəvət edər və onunla məşğul olardı. Onun gənc xanəndələrə verdiyi tövsiyələr və göstərişlər çox qiymətli idi. Hər bir ifaçı ilə fərdi iş aparmaq, onun qüsurlarını üzə çıxarmaq və tədricən islah etmək Əhməd Bakıxanovun tərbiyə metodunun mühüm cəhətlərindən idi.

O, gənc müğənnilərin klassik üsluba riayət etmələrinə diqqət yetirməklə yanaşı, həm də onların fərdi yaradıcılıq simasının açılmasına da tam şərait yaradırdı. Şübhəsiz, onunla işləyən hər bir xanəndə Əhməd Bakıxanov sənətindən bəhrələnmişdir. İslam Rzayev də bu yolu uğurla keçərək sənətə “vəsiqə” qazanmışdır.

Bu baxımdan, İslam Rzayevin bir mükəmməl ifaçı kimi püxtələşməsində, kamil sənətkar kimi yetişməsində Əhməd Bakıxanovun ansamblında fəaliyyəti əvəzsiz idi. Bununla bağlı görkəmli dirijor, bəstəkar və musiqişünas Əfrasiyab

Bədəlbəyli hələ 1964-cü ildə “Bakı” qəzetində belə yazırdı: “İfaçı kadrılar yetişdirmək işi həmişə olduğu kimi, indi də ansamblın fəaliyyətinin əsasını təşkil edir. Respublikanın adlı-sanlı ifaçılarından bir çoxu: məsələn, İslam Rzayev, Əlibaba Məmmədov, Yaqub Məmmədov və başqaları bu ansamblda püxtələşmiş, professional ustalığa sahib olmuşlar. Əhməd Bakıxanov ansamblı ifaçılar üçün məktəbdir”⁷.

Göründüyü kimi, artıq 60-cı illərin əvvəllərində İslam Rzayevin “respublikanın adlı-sanlı ifaçıları” sırasına daxil edilməsi onun yüksək sənətə sahib olmasından xəbər verir. O, özünəməxsus avazı, gözəl, məlahətli səsi, zəngin repertuarı ilə dinləyici qəlbinə yol tapmışdır. Onun bənzərsiz ifa tərzini oxuduğu hər bir əsərə qeyri-adı özünəməxsusluq bəxş edirdi. İstər muğam, istərsə də mahnı ifasında o, düzgünlüyü və dəqiqliyi önə çəkirdi.

İslam Rzayev bir çox bəstəkar mahnılarının ilk ifaçısı olmuşdur. Yaranan hər bir yeni mahnıya ilkin həyat vermək cəhdi onun oxuduğu, demək olar ki, bütün mahnıların əvəz olunmaz ifaçısına çevirmişdir. İslam Rzayevin repertuarında Səid Rüstəmovun, Tofiq Quliyevin, Cahangir Cahanqirovun, Süleyman Ələsgərovun, Hacı Xanməmmədovun, Ramiz Mirişlinin, Adil Bəbirovun, Şəfiqə Axundovanın və başqa bəstəkarların mahnıları xüsusi yer tutur.

Demək olar ki, İslam Rzayev mahnının yaranmasında, onun dinləyiciyə düzgün çatdırılmasında bilavasitə “təşkilatçı” olmuşdur. Belə ki, o, mahnının melodiyasını, poetik mətnin məzmununu dərinədən dərk edib özü üçün aydınlaşdırdıqdan sonra onların üzvi vəhdətini tərənnüm etməyə çalışırdı. Mahnının melodik gözəlliyini öz məlahətli səsilə

⁷ Bakıxanov Ə. Muğam, mahnı, rəng. B.: 1975, 33 s.

rövnəqləndirməklə yanaşı, o, bədii sözün də məğzini, emosional zənginliyini önə çəkərək ifasını daha da təsirli və yadda qalan edirdi.

İslam Rzayev mahir təsnif ifaçısı idi. Onun oxuduğu təsniflər orijinallığı ilə seçilirdi. Bu istiqamətdə xanəndənin yenilik axtarışları çox uğurlu olmuşdur. Bu axtarışlar Əhsən Dadaşovun instrumental rənglərinin təsnifə çevrilməsi ilə nəticələnmişdir. İslam Rzayevin ifa etdiyi məşhur “Şur təsnifi” (“Biri sənsən, biri mən”), “Zabul təsnifi” (“İlk məhəbbət”), “Segah təsnifi” (“Peyman etdik ilk baharda”) məhz instrumental rənglərin təsnifə olan uğurlu transformasiyasıdır. Belə bir yeni təfsirin ortaya çıxmasında, şübhəsiz ki, xanəndə İslam Rzayevin görkəmli tarzən Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblındakı fəaliyyəti də mühüm rol oynamışdır. Ümumiyyətlə, İslam Rzayevin yaradıcılıq keyfiyyətlərinin aşkalanmasında Əhsən Dadaşovun ansamblında hökm sürən mühitin təsiri əhəmiyyətli olmuşdur. Ansamblında çalışan hər bir ifaçını əsl sənətkar kimi gören Əhsən Dadaşov onlardan həm də bəstəkarlıq bacarığını nümayiş etdirməyi tələb edirdi. Əhsən Dadaşovun göstərilən sənət meyarından çıxış edərək İslam Rzayev də bu sahədə öz bacarığını ortaya qoyur. Onun “Gəl inad etmə”, “Bəstə-Nigar” (“Ey gülüm bahar gəlir”), “Bayatı-Şiraz” (“Sahildə göy söyüdlər”) və s. təsnifləri xanəndənin yaradıcı ruhunun bariz nümunələridir. Bu rəng-təsniflərin təhlilinə dissertasiyanın II fəslində ayrıca olaraq yer ayrılmışdır.

İslam Rzayevin yaradıcılıq fəaliyyətindən danışdıqda Azərbaycan muğamının qorunub saxlanılmasında onun öz dəst-xəttinin olduğunu qeyd etmək vacibdir. Bir müddət xalq mahnılarına, muğamlara münasibətdə laqeydliyin

hökm sürdüyü zamanda belə İslam Rzayev bir çox xanəndələr kimi, bu biganələr mühitində öz dəst-xəttindən, avazından bir an olsa da çəkinməmişdir. Xalqın tükənməz mənəvi sərvəti olan muğamın yad təsirlərdən, qondarma ünsürlərdən mühafizə etmək hər bir istedadlı sənətkarın mənəvi borcudur. İslam Rzayev də bu ulu sənətin keşiyində inadla duran əvəzsiz xanəndə olmuşdur.

Muğamın bütün tərkib hissələrini və bədii tamlığını yüksək şəkildə təqdim edən İslam Rzayevin ifasında “Rast”, “Mahur hindi”, “Şur”, “Çahargah” muğam dəstgahları dolğun ifadəsini tapmışdır. Görkəmli xanəndə muğam şöbələrinin məzmun və xarakterinin düzgün verilməsi üçün hər şöbəni daha dəqiq səciyyələndirən intonasiya və kadans dönməsini mümkün qədər konkret səsləndirməyə çalışmışdır. Məhz bu xüsusiyyətinə görə də hər bir şöbə onun ifasında özünün obrazlılığı, yetkinliyi və orijinal ifadəliliyi ilə fərqlənmişdir.

Azərbaycan muğamını bütün dünyada tanıdan və səsləndirən İslam Rzayev bu sənətin gələcək nəsillərə çatdırılması üçün var qüvvəsilə çalışmışdır. Bu aspektdə xanəndənin işi iki istiqamətdə aparılır: birincisi, bir pedaqoq, ustad müəllim, ikincisi isə Azərbaycan muğamının təkcə respublikada deyil, həmçinin, bütün dünyada təbliğçisi kimi fəaliyyəti diqqəti cəlb edir.

İslam Rzayevin bir pedaqoq kimi fəaliyyətini dəyərləndirərkən qeyd etmək lazımdır ki, ilk öncə xanəndə uzun illər böyük sənətkarlardan öyrəndiklərini və topladığı sənət təcrübəsini 1968-ci ildə yenidən təşkil olunmuş Azərbaycan konsert birliyinin (Azkonsert) nəzdində yaratdığı ansamlda sərf edir. O, bu ansamlda topladığı gənc müğənnilərin (V.Əşrəfov, V.Kazımov, Z.Abdullayeva, Z.Məmmədsala-

hova, F.Cəfərov, F.Rəhimov, X.Məmmədova və b.) sənətdə püxtələşməsi, bir ifaçı kimi yetişməsi, formalaşması və inkişafı üçün var qüvvəsilə çalışır. İstedadlı gənclərin üzə çıxarılması və tanınması işində əlindən gələni əsirgəmir.

İslam Rzayev pedaqoji fəaliyyətini daha sonralar Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi məktəbində, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında, həyatının sonunadək isə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində “Solo oxuma” kafedrasının müdiri vəzifəsində davam etdirmişdir. 50 il öz sələflərindən qazandığını və hər müğənniyə nəsib olmayan səhnə mədəniyyətini, dinləyicilərlə ünsiyyət yaratmaq bacarığını öz yetirmələrinə ötürməklə İslam Rzayev şərəfli müəllimlik borcunu yerinə yetirmişdir. Artıq bu gün İslam Rzayev sənətinin davamçıları, varisləri vardır. Onun yetirmələri olan 120 tələbənin arasında – Z. Rzayevin, S.Abdullayevin, S. İlyasovanın, Z. Abdullayevanın, A. Ağayevin adları xüsusi qeyd olunur.

Öz sələflərinin ənənələrinə sadıqlığını İslam Rzayev Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində “Solo oxuma” kafedrasında müdir vəzifəsində çalışdığı zaman tərtib etdiyi “Muğam solo/oxu” ixtosası üzrə bakalavr dərəcəsi alan tələbələr üçün tədris proqramı da öz əksini tapır. O yazır: “Bu proqramda 1950-60-cı illərdə A.Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbində muğamat müəllimi işləmiş ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin müləhizələri əsas götürülmüş, ayrı-ayrı musiqi istilahlarının və muğam adlarının mənasının izahında bəstəkar musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəylinin musiqi lüğətindən istifadə edilmişdir” [proqram, səh.31].

Proqram çox orijinal tərtibatda verilmişdir. Burada dörd il ərzində gənc xanəndələrə Azərbaycan muğamları ilə bərabər xalq mahnılarının və bəstəkar mahnılarının da

öyrədilməsi maraq doğurur. Belə ki, hər il tələbəyə beş xalq mahnısı və beş bəstəkar mahnısını öyrətmək tələbi qoyulur.

Xanəndə-pedaqoq öz proqramında hər il tələbə qarşısında duran vəzifələri dəqiq müəyyənləşdirir. Məsələn proqramda I kursda tələbə qarşısında duran vəzifələr belə göstərilir: “Səsin quruluşu, onun tar və kamançanın pərdələrinə uyğunlaşdırma. Oxuyan zaman dayanmaq vəziyyəti və oturmaq qaydaları. Ağzın açılması, sifətin düşdüyü vəziyyət. Tələffüs etmə qaydaları, sözlərin aydın tələffüs edilməsi. Sözlərin musiqi ilə ahəngdarlığını düzgün uyğunlaşdırmaqla asand zəngülələrin öyrədilməsi” [proqram, səh.7].

Muğamların tədrisində xanəndə dəstgahın əsas xüsusiyyətlərini nəzərə çatdıraraq poetik mətnləri də tam halda təqdim edir. Xüsusilə, xanəndə mahir təsnif ifaçısı olduğu üçün proqramda hər bir muğamın xarakter təsniflərini daha geniş şəkildə ona mənsub olan poetik mətnləri göstərmək şərti ilə verilir.

Proqramda İslam Rzayev bütün muğam dəstgahlarını, zərbi-muğamları əhatə etmişdir. Hər il tələbəyə həm muğam dəstgahı, həm zərbi muğamı, həm xalq mahnıları, həm də bəstəkar mahnısını öyrənmək nəsib olur. Məsələn: I kursda Azərbaycan xalq mahnılarından: “Yeri-yeri qurbanın olum”, “Girdim yarın bağçasına”, “O sürməli gözlərin”, “Kəklik”, “Almanı atdım xarala”, Azərbaycan bəstəkarlarının- Cahangir Cahangirovun, Fikrət Əmirovun, Şəfiqə Axundovanın, Ramiz Mirişlinin, Emin Sabiroğlunun mahnıları, Azərbaycan muğamlarından- “Rast”, “Bayatı Kürd”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Rəhab”, “Qatar”, “Simayi Şəms”, “Qarabağ Şikəstəsi”- tədrisi nəzərdə tutulur.

Diqqətə layiq haldır ki, proqramda İslam Rzayevin repertuarında mühüm yer tutan bəstəkar mahnılarına xüsusi yer verilir. Bunlardan korifey sənətkarlarımız Cahangir

Cahangirovun “Ana”, “Buludlar”, “Ala göz”, Fikrət Əmirovun “Reyhan”, Şəfiqə Axundovanın “Mehriban olaq”, “Gözlərimin işığı”, Ramiz Mirişlinin “Küsüb məndən”, “Dalğalar”, Emin Sabiroğlunun “Dərələr”, Tofiq Quliyevin “Məzəli mahnı”, Arif Məlikovun “Cıx yaşıl düzə” və s. göstərmək olar. Hətta qeyd etmək lazımdır ki, proqramda bəstəkar mahnıların sırasında İslam Rzayevin öz bəstəsi olan “Gəl inad etmə” mahnısında yer verilmişdir. Xanəndənin digər bəstəsi olan “Alma dərən” mahnısı isə onun adı altında xalq mahnıları sırasında göstərilmişdir.

Şübhəsiz, proqramda muğamların tədrisini İslam Rzayev öz ifacılıq təcrübəsinə əsalanaraq hazırlamışdır.

Bizim İslam Rzayevlə apardığımız söhbət əsasında məlum olmuşdur ki, xanəndəni bu gün sənətə gələn ifaçıların əksəriyyətinin səs diapazonunun kiçikliyi çox narahat edirdi. Xüsusilə, təhsil ocaqlarına gələn gənclərin əksəriyyətinin bu qüsura malik olduğunu o, başlıca problem kimi dəyərləndirirdi. Bunun da əsas səbəbini Qarabağın işğalı ilə əlaqələndirirdi.

Məlumdur ki, Qarabağ hər zaman muğam ifası üçün səslər yetirmiş, xanəndələr yetişdirmişdir. Əgər tarixə nəzər salsaq görərik ki, həqiqətən, bütün ustad xanəndələrin əksəriyyəti Qarabağ muğam məktəbinin nümayəndələridir.

İslam Rzayevin qənaətinə görə xanəndə olmaq üçün geniş səs diapazona malik olmaq lazımdır. Səsin üçü də - zil, orta, bəm - xanəndədə olmalıdır. Əgər oxuyanda bu üç səs yoxdursa, xanəndənin sözlərilə desək, “əvvəllər ona xanəndə deməzdilər”. Qarabağın işğalını xanəndə həm də Azərbaycanın mənəvi sərvəti olan muğamın işğalı kimi qəbul edirdi. Yeni istedadlı muğam ifaçılarının yetişməməsinin səbəbini də elə bu faktla əlaqələndirirdi. Ümumiyyətlə, ko-

rifey sənətkarların irsinin yeni nəsil tərəfindən pis mənim-sənilməsinə xanəndə heyfslənirdi.

İslam Rzayev muğamın qorunub saxlanılmasında və gələcək nəsle düzgün ötürülməsində məhz ustad sənətkarların – Seyid Şuşinskinin, Zülfüqar Adıgözəlovun, Əlibaba Əliyevin muğam məktəbinin öyrənilməsində görürdü. O, muğamı dəyişilmiş variantda oxuyan xanəndələri heç cür qəbul etmirdi. Bununla bağlı deyirdi: “Muğam dəstgahlarını dəyişik şəkildə oxumaq olmaz, qətiyyə. Müəllim - ustad necə öyrədibse, elə oxumaq lazımdır. Çünki köhnə xanəndələrin özləri də muğamlara xələl gətirməyiblər”. Bu fikirləri ilə xanəndə ənənəyə sadıqlığını nümayiş etdirir və təsdiqləyirdi. Lakin bu demək deyil ki, o, muğama donuq və inkişafsız bir sənət kimi baxırdı. Əksinə, bütün varlığı ilə muğama bağlanan sənətkar özü də yeniliklərə cəhd edirdi. Öz repertuarını yeni muğam və təsniflərlə zənginləşdirirdi.

İslam Rzayevin muğamın təbliğində oynadığı rolunu yaradıcılığının mühüm sahəsi kimi qiymətləndirmək olar.

70-80-ci illərdə respublikaya Heydər Əliyevin başçılıq etdiyi dövrdə xalq ifaçılarının xarici ölkələrə qastrol səfərlərinin sayının artması ilə Azərbaycan muğamının da dünyaya “ayaq açması” mümkün olmuşdur. Məhz bu illər ərzində Azərbaycan incəsənətinin dünyada tanınması məqsədilə ikitərəfli mədəniyyət günlərinin keçirilməsi bir ənənə halını almışdır. Bu tədbirlərin keçirilməsinə böyük önəm verən Ulu öndər ölkələr arasında dostluq və mədəni əlaqələrin möhkəmlənməsində qastrol səfərlərini yüksək dəyərləndirirdi.

70-80-ci illərdə Azərbaycan incəsənət xadimləri, o cümlədən muğam ifaçıları dünyanın bir çox ölkələrində Azərbaycan musiqisinin təbliğ etmək missiyasını yerinə yetirirlər. Bu işdə İslam Rzayevin rolu xüsusilə, əlamətdar

olmuşdur. Bu, xanəndə üçün çətin və məsuliyyətli sınaq idi. Belə ki, qastrol səfərində sənətkar təkcə özünü deyil, bütün xalqını ölkəsini təmsil edirdi.

İslam Rzayev Azərbaycan muğamını dünyanın 70-dən çox ölkəsində layiqincə nümayiş etdirmiş, tanıtmışdır. Kolumbiya, Fransa, İtaliya, İngiltərə, Peru, Kuba, Yaponiya, Hindistan, Nepal, İran, Türkiyə, İraq və s. qastrol səfərlərindən əldə etdiyi təcrübə və biliyin nəticəsi olaraq o, Azərbaycanda “muğam ocağı”nın yaradılması təşəbbüsünü irəli sürür. Azərbaycanı muğamın mərkəzi sayan xanəndə burada məhz belə bir məbədin yaradılmasını zəruri hesab edir.

Həqiqətən, 1988-ci ildə respublikada ilk dəfə olaraq “Muğam teatri”nin yaradılmasına start verildi. İyirmi ilə yaxın “Muğam teatrının” bədii rəhbəri olan İslam Rzayev bu sahədə gərgin əmək sərf edərək Azərbaycan muğamının əbədiləşdirilməsi yolunda əzmlə çalışmışdır. “Muğam teatri” yarandığı vaxtdan qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri yeddi Azərbaycan muğamının tamaşasını hazırlamaq məqsədindən ibarət idi. Bunun üçün istedadlı xanəndələrin, mahir ifaçıların toplanması, qədim tarixə malik olan muğamlarımıza uyğun səhnə forması, poeziyanın bəzəyi olan qəzəllərimizin səslənməsi və bütün bunların ahəngdar bir şəkildə, teatrlaşdırılmış üslubda tamaşaçılara təqdim olunması istiqamətində gərgin iş aparıldı.

İlk muğam tamaşası “Şur”la bağlı olmuşdur. Dəstgahın ifası üçün görkəmli muğam biliciləri - Zeynəb Xanlarova, Alim Qasımov, Qədir Rüstəmov, İslam Rzayev özü və digərləri iştirak etmişdir. Şöbələrinin sayına və məzmununa görə özünəməxsusluğu ilə seçilən Azərbaycan “Şur” muğamının tamaşası yeni sənət ocağının məramını geniş əks etdirirdi.

“Muğam teatri”nda yeddi əsas Azərbaycan muğamının

səhnələşdirilməsi nəzərdə tutulurdu. İslam Rzayevin fikrinə "...teatrda ifa olunan muğamlar "tamaşa" xatirinə deyil, məhz sözün əsl mənasında, muğamı dərk edən, onun dərinliyinə varan ustad xanəndələrimizin ruhunu əbədiləşdirmək üçün vacibdir. Belə ki, bizim muğam ifaçılığı tarixində elə ustadlar olub ki, onlardan sonra həmin muğamı (eləcə də mahnı və təsnifləri) sadəcə ifa etmək qeyri-mümkündür. Lakin bu o demək deyil ki, klassiklərimizin oxuduqlarını heç kim təkrar etməmişdir. Əksinə, yaxşı olardı ki, sənətə gələn gənc xanəndələr "Simayi-şəmsi" ifa etməzdən əvvəl həmin muğamı Seyid Mirbabayevin ifasında dinləsinlər. Eyni ilə Xan Şuşinskini, Zabul Qasımı, Şəkili Ələsgəri, "Mahur"un, "Qatar"ın məşhur ifaçısı Cabbar Qaryağdıoğlunu və başqalarının sənətini öyrənsinlər". İslam Rzayevin gənc muğam ifaçılarına verdiyi ən başlıca tövsiyəsi bundan ibarətdir.

İslam Rzayev vokal musiqisinin ən geniş yayılmış və sevilən növü sayılan mahnı janrının təkrarsız ifaçısı kimi də dinləyici qəlbinə yol tapmışdır. Xüsusilə, onun bir istedadlı müğənni kimi parlaq yaradıcılıq fəaliyyətinin ən qabarıq cizgiləri bəstəkar mahnılarının gözəl ifasında özünü göstərmişdir. Onun Azərbaycan Radio və Televiziyası Komitəsinin qızıl fonduna daxil olan 100-dən çox lentə alınmış səs yazılarının 60-70 faizini məhz Azərbaycan bəstəkarlarının mahnıları təşkil edir.

İslam Rzayev Fikrət Əmirov, Cahangir Cahangirov, Hacı Xanməmmədov, Adil Gəray, Şəfiqə Axundova, Emin Sabitoğlu, Ramiz Mirişli, Nəriman Məmmədov, Ramiz Mustafayev, Adil Bəbirov, Oqtay Zülfüqarov, Elza İbrahimova və s. bu kimi görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarını ifa etmişdir. Bütün bu mahnıların ifasında o,

sözlə musiqinin ən yüksək səviyyədə vəhdətinə nail olmuşdur.

Ən maraqlısı da ondan ibarətdir ki, İslam Rzayev bu mahnıların ilk ifaçısı olmaqla, onlara öz möhrünü vurmuşdur.

Məlumdur ki, mahnının müvəffəqiyyəti, uzunömürlü-lüyü çox vaxt müğənninin ifa tərzindən, ustalığından, şərhindən asılı olur. Ona görə də adətən istedadlı, sənətin dəyərini qiymətləndirən müğənni öz səsinə, imkanına cavab verən mahnılara müraciət edir. İslam Rzayevin oxuduğu mahnılar da bu prinsip üzrə seçilmişdir. O, mahnının melo-diyasını, mətnini özü üçün aydınlaşdırıb dərk etdikdən, yaradıcılıq süzɡəcindən keçirtdikdən sonra dinləyiciyə təqdim edirdi.

Çox vaxt müğənnini də mahnının müəllifləri sırasına əlavə edirlər. Bununla bağlı ustad tarzən Əhməd Bakıxanov yazırdı: “Bəstəkar, şair və ifaçıdan ibarət üçlük arasında fikir birliyi, tam qarşılıqlı anlaşma yarandıqda xalqın zövqünü oxşayan, uzun müddət yadda qalan, toy-düyündə çalılıb-oxunan gözəl mahnılar meydana gəlir.

Üç sənətkarın bir-birini başa düşməsi o deməkdir ki, musiqi şeirə, şeir musiqiyə, ifaçı da bunların hər ikisinə müvafiq gəlir”⁸. Bu baxımdan İslam Rzayev bir çox bəstəkar mahnılarının ilk və əvəzolunmaz ifaçısı kimi onların orta-q müəlliflərindən biri olaraq dinləyici yaddaşında kök salıb. Gözəl səsə malik olmaqla yanaşı, bədii sözün məna dərinliyini, emosionallığı, rəngarəngliyi üzə çıxartmaq, artistik qüdrətini biruzə vermək, dinləyici ilə əlaqə yaratmaq, onu mahnının içinə daxil etmək və s. cəhətlərinə görə o, özünün təsirli, bənzərsiz və mənalı ifa tərzini yaratmışdır.

⁸ Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. B.: Işıq, 1985, 78s.

Demək olar ki, İslam Rzayev mahnının yaranmasında bilavasitə təşkilatçı olmuşdur. O, Cahangir Cahangirovun mahnılarının ilk ifaçısı kimi fəaliyyəti çox məhsuldar sayıla bilər. Bəstəkarın “Buludlar” (sözləri İslam Səfərlinin, 1972), “Zəriflik” (sözləri İslam Səfərlinin, 1973), “Ağ şanı, qara şanı” (sözləri, İslam Səfərlinin, 1974), “Muğam” (sözləri Bəxtiyar Vahabzadənin, 1982), “Sevgilim” (sözləri Süleyman Rüstəmin, 1987) mahnılarını ilk dəfə İslam Rzayevin ifasında efirə çıxmışdır.

Müəllifin İslam Rzayevlə apardığı müsahibə əsasında Cahangir Cahangirovun “Ağ şanı, qara şanı” mahnısının yaranması haqqında maraqlı faktlar məlum olmuşdur. Bəstəkarın doğulub boya-başa çatdığı Balaxanı kəndində yaradıcılıq gecəsinin keçirilməsi ilə əlaqədar onun öz “eloğlularına hədiyyə etdiyi” bu mahnının məhz İslam Rzayevə etibar edildiyi aşkarlanır. Təbiəti etibarilə hətta ən xırda şeyə belə məsuliyyətlə yanaşan bəstəkarın bu gecə üçün də xüsusi hazırlaşması ifaçıları da ciddi şəkildə hazırlaşmağa vadar edirdi. İslam Rzayevin etirafına görə, çox qısa bir müddətə Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi ansamblın müşayiəti ilə həmin mahnını hazırlayıb, yüksək səviyyədə təqdim etmişdir.

Mahnı janrına yüksək ideya-bədii əhəmiyyət verən, onu səciyyəvi intonasiya xüsusiyyətləri, müvafiq ifadə vasitələri ilə zənginləşdirən Cahangir Cahangirov kimi bəstəkarlarla yaradıcılıq ünsiyyətində olmaq və onun mahnılarının ilk ifaçısına çevrilmək hər bir müğənni üçün ən böyük şərəf idi. Bu etimadı qazanmaq üçün isə çox mükəmməl ifaçılıq məziyyətlərinə malik olmaq tələb edilirdi. Məhz bu keyfiyyətlərə malik olduğu üçün İslam Rzayev və Cahangir Cahangirovun yaradıcılıq münasibətləri uzun müddət davam etmişdir. Bəstəkarın “Nəsimi” (1973) və “Aşıq Alı” (1974)

kantatalarında solo partiyanın ifaçısı da İslam Rzayev olmuşdur.

Bəstəkar Nəriman Məmmədovla da xanəndə uzun müddət yaradıcılıq münasibəti qurmuşdur. Onun “Ürəklərdə qalaydı” (sözləri A.Babayevin, 1975), “Mən elimdəyəm” (sözləri İ.Etibarın, 1988), “Ayrılığa necə dözüm” (sözləri B.Əmiroğlunun, 1990), “Sən gülən olmusan” (sözləri R. Heydərın, 1991), “Gəldim səni unudum” (sözləri R. Heydərın, 1991) mahnılarının ilk ifaçısı İslam Rzayev olmuşdur.

Lirik mahnılar müəllifi kimi tanınan bəstəkar Elza İbrahimova ilə geniş yaradıcılıq əlaqəsi olan müğənni onun şair Ramiz Heydərın sözlərinə bəstələdiyi beş mahnısını: “Səni görmürəmsə” (1988), “Anamın sevimli nəğməsi” (1988), “Tale verdi səni” (1988), “Kaş bir quş olaydım” (1988), “Ayrıla bilmirəm”(1989) ifa edib lentə yazdırmışdır. Bütün bu mahnılar intonasiya və ahəng sadəliyinə, ifa səlisliyinə, musiqi və sözün üzvi vəhdətinə görə seçilirələr.

Mahir müğənni İslam Rzayev mahnı janrında böyük uğurlar qazanan görkəmli bəstəkarımız Ramiz Mirişli ilə də sıx yaradıcılıq ünsiyyətində olmuşdur. Onun “Sevənlərə gül verin” (sözləri D.Nəsibin, 1970), “Sona keçdi” (sözləri Aşıq Ələsgərin, 1972) mahnılarının ilk ifaçısı olmaqla yanaşı, həmçinin, Mikayıl Müşfiqin yubiliyi münasibəti ilə bəstələnən “Oxu, tar” mahnısını da Şövkət Ələkbərova ilə ilk dəfə duet şəklində oxumuşdur. Bütün bu mahnılar aktuallığı, obrazların konkretkiyi və həyatiliyi baxımından diqqəti cəlb edirlər.

1990-cı illər xanəndənin yaradıcılığında dərin izlər buraxmışdır. Qarabağın işğalı, doğma Füzuli torpaqlarının düşmən tərəfindən zəbt edilməsi İslam Rzayevi son dərəcə-

yə çatdırmış və kədərləndirmişdir. Məhz bu dövrdə o, patriotik və qəhrəmani mövzularla bağlı mahnıların ifasına üstünlük verir. Onun bu illər Hacı Xanməmmədovla birgə hazırladıqları mahnılar silsiləsi diqqəti cəlb edir: “Ay ana torpaq” (sözləri M. İsmayılın, 1992), “Qoca əsgər” (sözləri N.Hacızadənin, 1995), “Yad əllərdə qalmaz Şuşam” (sözləri H.Abbasın, 1996), “Əsgər qardaş” (sözləri N.Hacızadənin, 1996), “Ölüm, yaxın düşmə igidlərimə” (sözləri H.Billurinin, 1996), “Ey Türkün övladları” (sözləri Q.İsabəylinin, 1996), “Qələmim, süngüyə dön” (sözləri H.Büllurinin, 1996).

İslam Rzayev xalq mahnılarının bənzərsiz ifaçısı kimi yadda qalmışdır. Onun repertuarında xalqın həyat fəlsəfəsini, əxlaqi anlayışlarını güzgü kimi əks etdirən el nəğmələrinin seçimi də özünəməxsus tərzdə aparılmışdır. Xanəndə hamının bildiyi, müxtəlif sənətkarların tez-tez səsləndirdiyi nəğmələrə deyil, unudulub yaddan çıxan el havalarına üstünlük verməyə çalışırdı. “Bulaq başında” (1974), “Yeri dam üstə, yeri” (1979), “Qarabağ maralı” (1988) - mahnılarında onu havaların ənənəvi oxuma tərzı yox, bənzərsiz təfsiri daha çox maraqlandırır.

Fəslin sonunda belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, İslam Rzayev XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi rolu olan bir xanəndə kimi fəaliyyət göstərmişdir. İlk öncə, onun Azərbaycan xanəndəlik sənətinin, ustad sənətkarların ənənələrinə arxalanaraq Azərbaycan muğamının qorunub saxlanılmasında, gələcək nəsillərə ötürülməsində və bütün dünyada təbliğ edilməsində müstəsna xidmətləri olmuşdur.

Xanəndənin üç oktavayadək diapazonu əhatə edən “yağlı” və “məlahətli” səsi Azərbaycan muğam ifaçılığı ta-

rixinin qızıl fonduna düşmüşdür. Onun ifaçılıq sənətini tədqiq etdikdə belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, o, ustad sənətkarların əsl xanəndəlik haqda irəli sürdükləri bütün tələb və meyarlara cavab verən, muğam sənəti üçün ənənəvi olan cəhətləri dərindən mənimsəyərək bunlara ciddi əməl edən bir istedadlı xanəndə olmuşdur.

İslam Rzayev böyük səhnə mədəniyyətinə malik olan bir xanəndə idi. Onun ifa zamanı istər bəmdən, istərsə də zildən oxumasından asılı olmayaraq, üz cizgilərinin dəyişmədiyini (ağzının həddindən çox açmadığını, çənəsinin titrəmədiyini və s.) daima müşahidə edirdik ki, bu cəhəti də dinləyici və tamaşaçı tərəfindən yüksək qiymətləndirilirdi. Xanəndə bəzi təsnif və muğam şöbələrini ifa edərkən səsini heç ağzını açmayaraq da çıxarmağa müvəffəq olurdu. Bu zaman onun burundan bacarıqla nəfəs alaraq səsini boğazdan sərbəst surətdə ixrac etməsi böyük məharətlə yerinə yetirilirdi. Belə bir priyoma xanəndə ustalıqla nail olurdu.

İslam Rzayev qəzəl seçimində də yüksək qabiliyyət nümayiş etdirirdi. Oxuduğu hər bir muğamın xarakterinə uyğun olaraq seçdiyi qəzəllər onun ifasında aydın və təmiz səslənirdi. Xanəndənin möhkəm hafizəyə və iti yaddaşa malik olması klassik poeziyanı mükəmməl bilməsinə kömək edirdi. Məhz bu keyfiyyətlərinə görə o, sözü, qəzəli musiqiyə, muğama bacarıqla uyğunlaşdırırdı.

İslam Rzayevin Azərbaycan musiqisinin inkişafına və təbliğinə göstərdiyi xidmətləri Heydər Əliyevin daima diqqət mərkəzində olmuşdur. Xanəndənin şərəfli və məsuliyyətli əməyi dövlət başçısı tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək ona Xalq artisti fəxri adı verilmişdir. İslam Rzayevin Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında oynadığı böyük rolu nəzərə alınaraq o, 2004-cü ildə “Şöhrət ordeni” ilə təltif olunmuşdur.

II FƏSİL.

İSLAM RZAYEVİN YARADICILIĞININ ƏSAS XÜSUSİYYƏTLƏRİ.

MAHİR TƏSNİF İFAÇISI KİMİ.

Azərbaycan dünyada, o cümlədən, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində bir çox istedadlı xanəndələri ilə məşhurlaşmışdır. Azərbaycan xanəndələri uzun əsrlər boyu şifahi ənənə-nəli professional sənət olan muğamın, onun ayrılmaz tərkib hissəsi kimi təsniflərin daha da zənginləşməsində böyük rol oynamışlar. Tədqiqatçıların düzgün qeyd etdiyi kimi, təsniflər muğam ifaçılığında əsasən xanəndə və sazəndələrin yaradıcılıq prosesində meydana gəlmişdir.

Tarixi inkişaf prosesində təsniflər dəyişikliklərə məruz qalmışlar. Bununla bağlı professor Ramiz Zöhrabov yazır: “Keçmişdə dəstgahlarda oxunan təsniflər, adətən kiçik həcmli olurdu, quruluşca intermediya səciyyəsi daşıyırdı. Tədricən təsnif mürəkkəb forma və məzmunla, yeni keyfiyyətlərlə zənginləşib, intensiv inkişaf edir, onun tematikası genişlənir, təsniflərin mündəricəsinə sevgi lirikası ilə yanaşı, insanın ülviliyi, onun həyata münasibətdə ictimai-fəlsəfi dərinlik və s. xüsusiyyətlər də daxil olur. Eyni zamanda, təsniflərin quruluşunda da dəyişiklik yaranır: bəndlərin və beytlərin sayı çoxalır (bununla əlaqədar melodik ibarələrin sayı da artır), lad-məqam əsası daha da dolğunlaşır, diapazon genişlənir, metro-ritm mürəkkəbləşir, ifa üslubu dəyişir. Təsnifin “canı” olan melodiya öz növbəsində transformasiyaya uğrayır”.

Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında hər bir xanəndənin özünəməxsus xidməti olmuşdur. Hər bir xanəndə

bu ulu sənətin qorunub saxlanması işinə, o cümlədən, onun məzmununun daha da zənginləşməsinə və mürəkkəbləşməsinə öz əvəzsiz töhfəsini vermişdir. Belə istedadlı xanəndələr sırasında özünün fərdi, özünəməxsus sənəti ilə seçilən Respublikanın Xalq artisti İslam Rzayev olmuşdur.

İslam Rzayev çox geniş yaradıcılıq potensialına malik olan bir xanəndə kimi məşhurlaşmışdır. O, həm gözəl muğam ifaçısı, həm bəstəkar mahnılarını özünəməxsus təfsiri ilə rəvnəqləndirən müğənni, həm neçə-neçə ifaçı nəslini yetişdirən pedaqoq, həm də mahir təsnif ustası kimi tanınmışdır.

İslam Rzayevin yaradıcılığının çiçəklənmə dövrü XX əsrin 60-cı illərində olmuşdur. Onun fəaliyyəti Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamış ustad sənətkarların fəaliyyəti ilə bir dövrə təsadüf etmişdir. Məhz bu dövrdə Azərbaycan musiqi sənəti dünyaya inteqrasiya edərək respublikanın sərhədlərini aşmış və yeni-yeni musiqi auditoriyasını fəth etmişdir. Belə bir şəraitdə İslam Rzayevin tezliklə çətin və məsuliyyətli bir sənət aləminə daxil olaraq öz təkrarsız ifası ilə öz mövqeyini tutması, xalq tərəfindən sevilərək onun qəlbində dərin iz qoyması əsl sənətkarın yetişməsindən xəbər verirdi.

İslam Rzayevin xalqın qəlbinə, onun ruhuna yol tapmasının sirrini ifa etdiyi mahnı və təsniflərin özünəməxsusluğu ilə izah etmək olar. Məlumdur ki, Azərbaycanın bir çox ustad xanəndələri – Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski və b. məhz öz təsnifləri ilə məşhurlaşmış və sevilmişlər. Bu baxımdan İslam Rzayevin də həmin sənətkarlar arasında öz ifa tərzini ilə seçilən mahnı və təsnif repertuarı olmuşdur.

Xanəndəlik sənəti, ümumiyyətlə, universal bir yaradı-

cılıq sahəsidir. Bu sənətə yiyələnən hər bir ifaçı xüsusi bacarığı ilə seçilir. Muğam və qəzəl aləminin tükənməz, dərin mühiti xanəndə üçün geniş yaradıcılıq imkanları açır. Hər bir istedadlı xanəndə bu mənbədən özünəməxsus tərzdə faydalanaraq yeni-yeni cığırılar açır. İslam Rzayevin də bu sənət məbədinə öz cıdırı, öz yolu olmuşdur. Onun təsnif janrında əldə etdiyi uğurları, xüsusilə, maraqlı idi.

İslam Rzayevin ifa etdiyi təsniflərin sayı çoxdur. Bunlardan Çahargah təsnifi (“Dağlar başı duman olar” 1966), Rahab (“Vurma dəxi ol zülfi pərişanına şanə” 1965), Dəşti təsnifi (“Sənin eşqin məni gətirdi dilə” 1967), Mahur təsnifi (“Sən də həmdəm, mən də həmdəm”), “Bəstə-nigar” təsnifi (“Ey gülüm bahar gəlib”, 1963), Mahur təsnifi (“Qalxar göyə naləm” 1971), Bayatı-Şiraz təsnifi (“Dənizdə”, 1966) və digərlərinə xüsusi olaraq, İslam Rzayev öz möhrünü vurmuşdur. Göstərilən və bir çox başqa təsniflərin ilk və əvəzolunmaz ifaçısı olduğuna görə bütün bu təsniflər məhz onun adı ilə sıx bağlıdır. Bütün bu əsərlər məhz onun ifasında sənət əsəri səviyyəsinə qalxmışdır. İslam Rzayev bu təsniflərin ortaq müəlliflərindən biri kimi dinləyici yaddaşına həkk olunmuşdur. O özünün müəlliflik hüququnu yalnız səsi və yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə qazanmışdır. Bu mənada onun “müəllifi” olduğu təsniflərin sayı çoxdur.

İslam Rzayev həm də unudulmuş, az ifa edilən təsniflər haqqında da dərin biliyə malik olan bir xanəndə olmuşdur. O, öz ustadlarından mənimsədiyi, öyrəndiyi zəngin məbəddən sənət adamlarına, tələbələrinə verdiyi məlumatlar da çox dəyərli və vacib idi. Belə ki, musiqişünas, bəstəkar, Azərbaycan muğamlarının nota alınmasında böyük xidmətləri olan Nəriman Məmmədovun 1965-ci ildə nəşr etdirdiyi “Rahab” muğamının hazırlanmasında İslam Rzayevin də fəal iştirak etməsi diqqətə layiqdir.

Bununla bağlı Nəriman Məmmədovun həmin nəşrin ön sözündə verdiyi məlumat, xüsusilə, diqqəti cəlb edir. O, bu çətin işdə göstərdikləri köməkliyə görə görkəmli xanəndələr Əlibaba Məmmədov və İslam Rzayev, həmçinin, tarzən Həbib Bayramova dərin təşəkkürünü bildirir. Ön sözdə deyilir: "...müəllif (N. Məmmədov - S.V.) xanəndə-müğənnilərimiz Əlibaba Məmmədov, İslam Rzayev və tar çalan Həbib Bayramov tərəfindən bəzi təsniflər haqqında verdikləri məlumata görə, sənətşünaslıq namizədi Lətif Kərimov hələ əlyazmasında olan orta əsr şərq musiqi lüğətindən istifadə etmək imkanı verdiyinə görə öz dərin minnətdarlığını bildirir".

Lakin məcmuədə bəstəkar iki muğamın - "Rahab" və "Segah-Zabul" muğamlarının not şifrələrini verdiyindən, bunlardan hansının İslam Rzayev tərəfindən ifa edildiyi bildirilmir. Bunu müəyyənləşdirmək məqsədilə biz hər iki sənətkara, həm not yazılarının müəllifinə, həm də İslam Rzayevin özünə müraciət etməyi vacib bildik və apardığımız araşdırmadan məhz "Rahab" muğamının İslam Rzayev tərəfindən nota alındığı aydınlaşdı. İndi həmin muğamdan Rahab-təsnifi haqqında məlumat verməyi məqsədəuyğun hesab edirik.

Əvvəla, qeyd edək ki, "Rahab" muğamı Azərbaycan xanəndələrindən Hacıbaba Hüseynov, Əbülfət Əliyev, Ağaxan Abdullayev tərəfindən ustalıqla ifa edilmişdir. Hələ XIX əsrdə "Rahab" (Rəhab) böyük dəstgah formasında mövcud olmuşdur: Rahab, Humayun, Tərkib, Üzzal, Bayatı-türk, Bayatı-Qacar, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Bal-kəbutər, Hicaz, Bağdadi, Şahnaz, Azərbaycan, Əraq, Əşiran, Zəng-Şötör, Osmani, Bayatı-Kürd, Bayatı-Şiraz, Hacı-Yuni, Sarəng, Şüştər, Məsnəvi-səqil, Suzi-güdaz kimi şöbə və guşələrdən ibarət olmuşdur [Mugam. Musigi-dunya.az].

Müasir dövrdə Azərbaycan musiqisində “Rahab” - Bərdaşt, Əmiri, Nəva, Rahab, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Əraq, Pəncgah, Gərai, Məsihi şöbələrindən ibarət dəstgah formasında oxunur.

İslam Rzayevin oxuduğu Rahab təsnifinə gəldikdə deyə bilərik ki, bu təsnifə ilk dəfə 1906-cı ildə Patifon plastinkalarında səsi yazılmış Şəkili Ələsgərin ifasında rast gəlinib, ondan sonra Rahab təsnifini Seyid Şuşinski oxuyub. Təbii ki, İslam Rzayev də bu təsnifi öz ustadından öyrənib ifa etmişdir.

Təsnifin poetik əsası əruzun Müstəzad bəhrində yazılmış qəzəl formasındadır. Müstəzad həcəz bəhrinin VIII növünün III variantına əsaslanır və onun müəllifi Qarabağ şairi Əbülhəsən Şəhid Kərbəlayi Kazım oğludur (XIX əsr).

Müstəzadın təfilə quruluşu belədir:

Məf- U - li Mə - fa- i -lü Mə - fa- i- lü Fə - U- lün Məf-
U- li Fə-U- lün

Vurma dəxi ol zülfi pərişanına şanə,

Salma məni qanə.

Sərhəlqeyi zənciri mənə eyləmə xanə

Qəsd etmə bu canə.

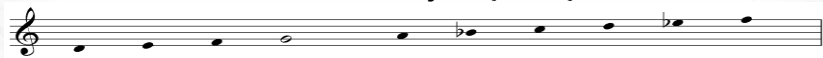
Qoyma çıxıx rüxsarinə ol zülfi siyahi

Ta tutmaya mahi

Kim gün tutulan dəm düşər aşibi cahanə

Ey dürri yeganə. (53)

Təsnifin lad əsasını sol mayəli şur təşkil edir:



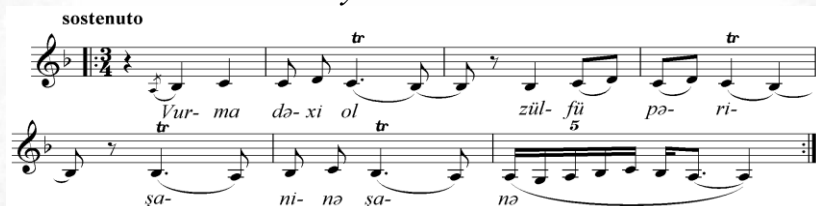
Təsnifin forma təşkilində iki hissəlilik müşahidə olu-

nur. Belə ki, qeyri-simmetrik cümlələrdən ibarət iki periodun əmələ gəlməsində poetik əsas böyük rol oynayır. Hər hissənin payına beytin bir misrası düşür. Hissələrin xanə sayı eyni olsa da (11 xanə), onları təşkil edən cümlələrin qeyri-bərabər xanə sayına malik olması (7 xanə + 4 xanə) poetik misranın qeyri-simmetrik bölgüsündən irəli gəlir. Sxematik olaraq bunu belə göstərə bilərik:

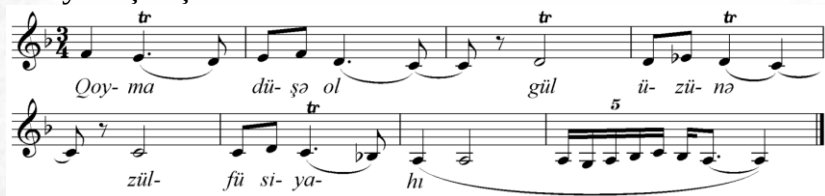
A (11 x.) - B (4 x.) + C (7 x.) (1.x.ara çalğı) - B₁ (4 x.)

Təsnifin musiqi dilində bu özünü göstərir. Belə ki, birinci hissənin birinci cümləsində “Şikəsteyi-fars” – “Rahab”ın

Not yazısı: Nəriman Məmmədovundur.



İkinci hissənin birinci cümləsində isə “Mübərriqə”- “Rahab”ın intonasiya sferasına yaxınlıq özünü bildirir. Təsnifin hər iki hissənin ikinci cümləsində sol şurun lad-intonasiyası çıxış edir:



Yalnız sonuncu kadans xanəsində sol mayə üst əskildilmiş aparıcı tonla oxunaraq təsdiqini tapır. Göründüyü kimi, bu təsnifi xanəndə aşağı registrdə (sol^{k.o.}- fa^{1.o.}) bəm səsle çox təmkinli, bir qədər improvizasiyalı tərzdə ifa edərək onu xüsusi tembr boyası ilə dolğunlaşdırmışdır.

Nəriman Məmmədov İslam Rzayevin ifasından daha

bir təsnifi nota almışdır. Bu, onun 1999-cu ildə tarzən Kamil Əhmədovun müşayiəti ilə xanəndənin ifasından nota saldığı “Bayatı-Şiraz” dəstgahından (əlyazmasındadır) olan təsnifdir. Təsnifi bizə təqdim etdiyi üçün mərhum bəstəkarə öz dərin minnətdarlığımızı bildiririk.

Təsnifin lad əsası sol mayəli bayatı-şirazdır:



Onun musiqi materialı muğamın “Mayə” şöbəsinin intonasiya sferasına əsaslanır.

Təsnifin poetik əsasını heca vəznində olan dörd misralı klassik şeir forması - qitə təşkil edir. Adətən qitə forması üçün əruz vəzni xarakterdir. Lakin əruzdan fərqli olaraq qitədə yalnız beytin ikinci misraları qafiyələnir. Lakin müasir poeziyada heca vəznində yazılan bu şeir formasına da rast gəlmək olar:

*Nə sevdadır düşdüm yenə,
İlk baharda cavan çağı,
Dolanıram gəzə-gəzə
Yar dolanan güllü bağı.
Düz ol əhdinə .
Yox demə mənə .*

Təsnifin melodik quruluşu mayənin üst kvintasından başlayıb aşağı mayəyə doğru enən hərəkət üzrə cərəyan edir. Burada müxtəlif həcmli üç cümlədən ibarət period forması özünü göstərir. Belə ki, əgər dörd xanədən ibarət təkrar prinsipli birinci cümlə bəndin birinci misrasını ifadə edirsə, yeddi xanəli ikinci cümlədə bəndin ikinci, üçüncü və dördüncü misraları əksini tapır. Özü də aşağı enən sekvent zəncirlərdən ibarət olan ikinci cümlə daha inkişaflyı xarakter

daşıyır. Altı xanəli üçüncü cümlə isə tamamlayıcı funksiyasını yerinə yetirir:

Not yazısı: Nəriman Məmmədovundur.

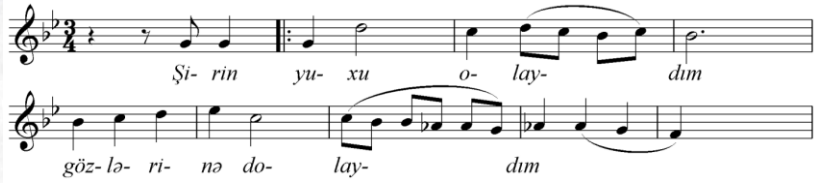
The musical score is written on four staves in 6/8 time. The melody is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Azerbaijani and are written below the notes. The score includes a repeat sign after the first staff.

Nə sev- da- dır düş- düm ye- nə İlk ba- ha- rın
ca- van ça- ğı do- la- mı- ram çə- rə çə- rə yar do- la- nan
gül- lü ba- ğı Dür ol əh- di- nə
yox de- mə mə- nə yox de- mə mə- nə

Şur məqamına əsaslanan digər təsnif “Şirin yuxu olaydım” başlığı ilə də məşhurdur. Bu təsnif də “Rahab” təsnifi kimi, sol mayəli şurdadır və böyük instrumental girişlə başlayır. Burada mayənin üst kvartasından başlayan melodik şəkil aşağı enərək tonikaya çatdırılır. Təsnifin vokal partiyası da elə girişin mövzusunə əsaslanır. Lakin instrumental variantdan fərqli olaraq vokal partiyanın mayə pərdədən yuxarı kvinta sıçrayışı ilə başlaması (özü də mayənin bir neçə dəfə təkrarlanması, sanki özündə güc toplayaraq yuxarı sıçrayışı təmin edir) bu intonasianın məşhur “Sarı gəlin” xalq mahnısının əvvəli ilə uyğunluq yaradır. Lakin “Sarı gəlin”dən fərqli olaraq burada mayədən kvinta sıçrayışından sonra melodik hərəkətin üst köməkçi tonların iştirakı olmadan aşağıya doğru yönələrək mayəyə üst aparıcı tonun alterasiyalı (frigik sekunda vasitəsilə) iştirakı ilə çatdırılır.

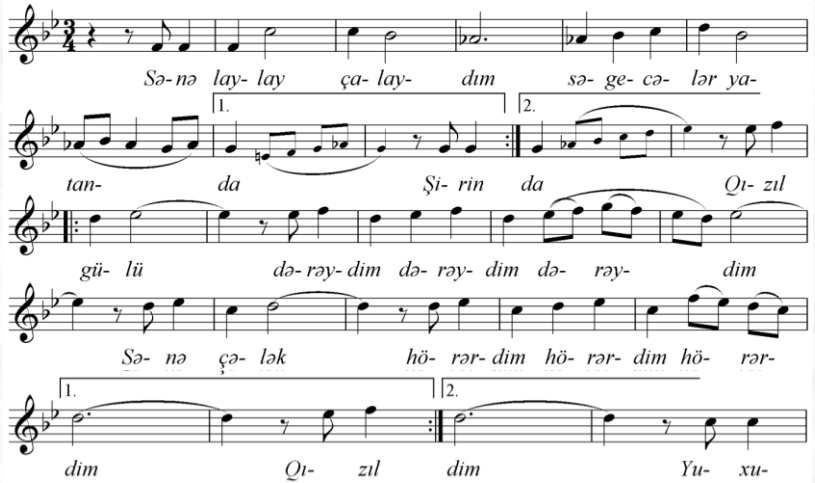
Səadət Verdiyeva

Not yazısı: Səadət Verdiyevanınıdır



Bunun ardınca eyni melodik parça bir ton aşağı köçürülərək onun variantını təşkil edir: a + a₁

Melodik inkişafın sonrakı mərhələsi mayənin üst kvintasının üst aparıcı tonu (mi bemol) ətrafında baş verir. Altı xanəli bu melodik parçanın ardınca həmin epizodun bir ton aşağı transpozisiyası melodik dayaqın kvinta tonuna enməsinə əsas verir.



Sonrakı mərhələdə isə yenidən başlanğıc mövzusunun təkrarlanması təsnifin 3 hissəli quruluşda olmasını göstərir:

İnstrumental giriş (16x.) + a (8x.) + a₁ (8x.) + b(6x.) + b₁(6x.) + a₂a₂(16x.)

Bu təsnifdə də xanəndənin orta və yuxarı registrlərdə (fa^{1.o.} – sol^{2.o.}) eyni dərəcədə rahatlıqla səsinə işlətməsi, yüksək tonları əldə etdikdən sonra tədricən aşağı enərək

mayəyə çatması müşahidə olunur.

Təsnif janrının mahir ifaçısı olan İslam Rzayevin repertuarında müxtəlif xarakterli təsniflərə rast gəlmək olar. Onun təsnif ifaçılığı sahəsindəki uğurları fəslin sonrakı bölmələrində daha ətraflı işıqlandırılır. Bu fəsildən əlavə, xanəndənin bir muğam ifaçısı kimi sənətini araşdırdığımız III fəsildə onun ifasından dəstgahların tədqiqi prosesində də təsniflərin təhlilinə yer ayrıldığından burada biz bir daha təkrara yol verməmək məqsədilə göstərdiyimiz nümunələrlə kifayətlənirik.

**ƏHSƏN DADAŞOVUN RƏNGLƏRİNİN İSLAM
RZAYEVİN İFASINDA TƏFSİRİ.**

İslam Rzayev artıq professional muğam ifaçılığında məlum olan təsniflərə nəinki yeni rəng qatmış, o həm də özü yeni-yeni təsniflərin yaranmasına səbəb olmuş, hətta, rəng kimi ifa olunan instrumental musiqiyə poetik mətn əlavə edərək “Rəng-təsnif” simbiozuna nail olmuşdur.

İslam Rzayev yenilikçi bir sənətkar idi. Sənətdə yeni söz demək, təkrara yol verməmək məqsədilə axtarış etmək, öyrənmək cəhdi daima onun amalı olmuşdur. Görünür bu səbəbdən də o, Əhsən Dadaşovun bəstələdiyi instrumental rənglərinə poetik mətn əlavə etməklə onlara yeni nəfəs, yeni həyat bəxş etmişdir. Bunlar İslam Rzayevin repertuarında xüsusi yer tutan - Zabul təsnifi (“İlk məhəbbət”), Segah təsnifi (“Peyman etdik ilk baharda”), Şur təsnifi (“Biri sən-sən, biri mən”), Çahargah təsnifi (“Sənə könül verdim”) kimi tanınan təsniflərdir.

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında bir janrın digərinə çevrilməsi, keçməsi nadir hal deyil. Adətən xalq musiqi ifaçılığı təcrübəsində eyni tipli janrlarda (məsələn, musiqili-poetik janrlardan - təsnif-mahnı, təsnif-mərsiyə və s.) belə hallara tez-tez rast gəlmək olar. Lakin instrumental musiqinin poetik mətnlə zənginləşməsi olduqca maraqlı və orijinal birləşmənin nəticəsidir.

Yaxşı məlumdur ki, Əhsən Dadaşov “bəstəkar ruhlu” tarzən olmuşdur. Onun bəstələdiyi rənglər rəhbərlik etdiyi “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblının repertuarında möhkəm yer tutmuş və onu daha da rəvnəqləndirmişdir. Azərbaycan xalq musiqisinin, muğamların qanunauyğunluqlarına dərindən bələd olan Əhsən Dadaşov yaratdığı rənglərində də bu keyfiyyətləri qoruyub saxlamışdır.

Əhsən Dadaşovun rəngləri uzun zaman ansamblıda solo kimi çalışan Arif Əsədullayev tərəfindən nota alınaraq dərs vəsaiti məqsədilə çap etdirilmişdir .

Məcmuəyə 19 rəng daxildir. Burada hər muğama aid rəng nümunəsinə rast gəlmək olar. Bunlar: “Rast” muğamına aid - iki nömrə “Rast”, “Vilayəti-dilkəş”, “Vilayəti-dilkəş”(kürdü); “Şur”a aid - “Şur”, “Rahab”; “Segah”a aid dörd “Segah” rəngi və “Zabul”; “Çahargah”a aid olan üç rəng; bir “Bayatı-Şiraz” rəngi; üç “Şüştər” rəngi; bir “Humayun” rəngi daxildir.

Məcmuəyə daxil olan rənglərin hər biri mənsub olduqları muğamın xarakter cəhətlərini əks etdirirlər. Şübhəsiz, onlar xarakter etibarilə bir-birindən fərqlənirlər. Burada həm cəld, marşvari, coşğun, həm lirik, mülayim, melodik, həm sərt, kəskin xarakterli rənglər bir-birini əvəz edir.

İslam Rzayev belə müxtəlif səpkili rənglərin arasından daha oxunaqlı və melodik cəhətdən dolğun olanlarını seçərək onların vokal təfsirini verməyə müvəffəq olmuşdur.

Əhsən Dadaşovun rənglərinin vokal musiqidə canlandırılması vahid bir mənbədən qidalanan nəhəng formanın eyni funksiya yerinə yetirən iki fərqli tərkib hissəsinin qovuşuğundan meydana çıxan janr hibrididir. Rəng-təsniflərdə həm rəng, həm də təsnifə xas olan cizgilər özünü göstərir. İlk növbədə, bu, vokal-instrumental janr olduğuna görə biz təsnifə xas olan xüsusiyyətləri göstərməyi vacib bilirik.

Əvvəla, qeyd edək ki, hər ikisinin - həm rəng, həm də təsnifin muğam dəstgahında analoji funksiya yerinə yetirməsini nəzərə alaraq xalq ifaçılığı təcrübəsində bu janrların birindən digərinə keçməsi mümkündür. “Bir janrın digərinə bu cür keçidi nəticəsində hər iki janrın melodik, ritmik və metrik təşkilində poetik mətnin xüsusiyyətlərilə şərtlənən

müxtəlif struktur dəyişiklikləri baş verir. Bununla belə, rəngin təsnifə transformasiyası, ilk növbədə, mətnin əlavə olunduğuna görə daha mürəkkəb prosesdir.”

Rənglərin təsnif kimi ifasında bu janrların hər ikisinin dəstgahın tərkibində qarşılıqlı əlaqələri böyük rol oynayır. Bunların hər ikisinin dəstgahın tərkibində xüsusi yeri var. Burada hər iki janrın lad-intonasiya dramaturgiyasının, struktur və forma quruluşunun özünəməxsusluğunu göstərmək vacibdir.

Muğam dəstgahında rənglərin əksəriyyəti rəqs xarakterlidir və onların çoxunu Azərbaycan xalq rəqs musiqisi nümunələri ilə müqayisə etmək olar. “Azərbaycan xalq rəqs və rəngləri yetərincə inkişaf etmiş instrumental formalardır. Onları melodikanın zənginliyi və rəngarəngliyi, ritmin oynaqlığı, nəfis və zövqlü struktur tərtibatı fərqləndirir...

...Rənglər Azərbaycan xalq rəqslərindən fərqli olaraq, muğamın mərhələli inkişafının xüsusiyyətləri ilə daha dərin əlaqələrinin olduğunu nümayiş etdirirlər. Onlar ciddi planlı lad əsası ilə fərqlənən virtuoz tərtib olunmuş “rəqsin” instrumental quruluşunun daha yüksək səviyyəsini özündə cəmləşdirirlər” .

Rəng və təsnif arasında da uyğun cəhətlər var. Hər iki janrda lad təşkilinin qanunauyğunluqları tematizmin təşkilinə təsir göstərir.

Rənglərin melodikası zəngin və müxtəlif, ritmi isə daha dəqiq və oynaqdır. Onların melodik inkişafından asılı olaraq fərqli forma təşkili özünü göstərir: tematik materialın variant inkişaf prinsipi əsasında təkrarlanması, tematik materialın sual-cavab prinsipi üzrə qurulması və s. Bundan irəli gələrək rənglər forma etibarilə kiçik və iri həcmli (iki, üç hissəli) olurlar. Bunlarda da təsniflərdə olduğu kimi, ladin istinad pərdələrinin sayından asılı olaraq (təkcə bir dayaqın

və yaxud, bir neçə dayaq pərdənin özünü göstərməsindən) inkişaf prosesi formanın yaranmasına təsir edir.

Hər iki janrda muğamın lad-intonasiya və inkişaf prosesinin əsas xüsusiyyətləri öz dolğun ifadəsini tapır: muğamın müəyyən konkret şöbəsi ilə əlaqədar olduğundan həmin şöbəyə xas olan lad-intonasiya kompleksinin üstünlüyü, bir lad çərçivəsində inkişaf, bundan irəli gələrək - vahid lad-intonasiyadan doğan melodik kompleksin çıxış etməsi.

Rənglərdə də təsniflərdə olduğu kimi, melodik inkişaf prosesində mənsub olduğu muğamın xüsusiyyətlərini, onun səsyüksəkliyini və istinad pərdələrini göstərmək şərtilə müəyyən kompozisiyanın dəqiq konturları cızılır ki, bu da hər iki janrda uyğun olaraq mərhələli inkişafa əsaslanan formanın yaranmasına səbəb olur. Bu bir daha hər iki janrın muğamın inkişaf prinsipi ilə əlaqədar olduğunu nümayiş etdirir.

Hər iki janr həm dəstgahın tərkibində, həm də müstəqil şəkildə ifa olunur.

Rəng və təsnifi bir-birindən fərqləndirən başlıca cəhət - birincinin sırf instrumental, ikincinin isə vokal-instrumental janra aid olmasıdır. Məhz poetik komponentin əlavə edilməsi rəngin təsnif kimi ifasına əsas verir.

Rəngin təsnif kimi istifadəsində digər vacib faktor - melodiyadır. Melodiyanın xarakterindən asılı olaraq rəngin təsnifə keçidi baş verir. Yəni rəngin melodiyası elə oxucu və intonasiya cəhətdən dolğun olmalıdır ki, o təsnif üçün seçilən poetik mətnə uyğun gəlməlidir və yaxud əksinə, onun xarakterinə cavab verən şeir seçilməlidir. Daha dəqiq desək, bunun üçün rəngin melodiyasında mahnıvarilik üstünlük təşkil etməlidir.

Əhsən Dadaşovun bu rəngləri məhz belə keyfiyyətləri

ehtiva etdiklərinə görə poetik mətnlə rahat uzlaşaraq vokal versiyada ifa olunmuşlar. Onların hər biri özünəməxsus melodik strukturu, fərqli metro-ritmi, lad-intonasiya xüsusiyyəti ilə seçilir. Bütün bunlarla yanaşı, hər bir təsnif maraqlı poetik mətnə malikdir. Belə ki, xanəndə hər rəngin öz xarakterinə, melodik məzmununa cavab verən poetik mətn seçmiş və bunları çox böyük zövqlə uzlaşdırmışdır. Təsadüfi deyil, Əhsən Dadaşovun çoxsaylı rənglərindən xanəndə yalnız müəyyən bir qisminə, yəni melodik cəhətdən daha məzmunlu və intonasiyaca zəngin olanlara müraciət etmişdir.

Təsniflərin poetik əsası hansısa konkret şeir formasında olmasa da, onların hərəsinin öz obrazlar aləmi var. Bunlarda lirik məhəbbət mövzusunda olan poetik məzmunun ona müvafiq melodik əsasla qarşılıqlı əlaqəsi yaranır. Təsniflərdə istifadə olunan şeir forması sərbəst quruluşludur. Bunlarda hər misrada heca sayı müxtəlifdir. Buradan da, şübhəsiz ki, poetik mətnin məzmunu ön sıraya keçir, qafiyə prinsipi isə öz əksini tapmır. Bunu da yəqin ki, poetik mətnin sonradan rəng melodiyalarına əlavə edilməsi ilə izah etmək olar.

Məlumdur ki, şifahi ənənəli professional janr kimi təsniflərin poetik əsasını Azərbaycan poeziyasının müxtəlif janrları təşkil edə bilər. Bunu tədqiqatçılar təsnif janrının özünün formasının “mobilliyi”nin törətməsi ilə izah edirlər. Özü də hər bir poetik janr (qəzəl, qoşma, gəraylı və s.) təsniflərin melodik təşkilində özünəməxsus tərzdə çıxış edir. Xüsusilə, qəzəlin əsaslandığı əruzun ölçüsü təsniflərin kompozisiya, melodik və ritmik quruluşuna bilavasitə təsir göstərir.

Maraqlıdır ki, bu rəng-təsniflərdə xanəndə artıq bəstə-

lənmiş musiqi kompozisiyasına, onun melodik məzmununa, ritmik strukturuna, xarakterinə, lad ahənginə cavab verən poetik mətn seçir. Bu baxımdan, şübhəsiz ki, İslam Rzayev ifaçılıq təcrübəsinə və qabiliyyətinə əsaslanaraq Əhsən Dadaşovun rənglərinə maraqlı və yadda qalan poetik mətn seçmişdir.

Məsələn, Bəhram Nəsimovun sözlərinə **“Zabul təsnifi”ndə** (“İlk məhəbbət”, 1968) sərbəst heca vəzninə əsaslanan poetik mətnin rəngin melodiyası ilə uzlaşdığını müşahidə edirik (Qeyd edək ki, İslam Rzayevin ifasında “Zabul təsnifi” kimi təqdim olunan rəng Əhsən Dadaşovun məcmuəsində Segah rəngi adlanır).

Bu təsnifdə poetik mətnin hər misrası müxtəlif hecalıdır:

*“Keçsə qış-bahar, ötüşsə aylar,
Səni haraylaram, ürəyim.
Doludur yenə arzular,
Sən ey ətirli çiçəyim.
Qəlbimsən canan, qalxsə bil tufan,
Dəlib dəryalardan keçərəm.
Görsə də aləm, könlümə həmdəm
Yenə səni seçərəm.”*

Lakin poetik əsasın hansı janrda və ya formada olmasından asılı olmayaraq, burada muğamın təşkeledici əsası daha əhəmiyyətlidir. Bunu biz təsniflərin lad-intonasiya təhlilindən aydın görürük.

Qeyd edək ki, “Zabul təsnifi” Əhsən Dadaşovun bəstələdiyi dörd “Segah” rəngindən üçünün birləşməsi yolu ilə yaranmışdır. Maraqlıdır ki, Arif Əsədullayevin tərtib etdiyi məcmuədə Əhsən Dadaşovun “Segah” rənglərinin dördü də ardıcıl verilərək (hətta bəziləri attacca ilə bir-birini əvəz

edir) vahid bir silsilə təşkil edir.

“Zabul təsnifi”ndə üç rəngin bir-birilə üzvi surətdə birləşməsi nəticəsində mürəkkəb üç hissəli forma yaranır. Rəng və təsnifi müqayisə etdikdə melodik baxımdan cüzi dəyişiklikləri (təsnifdə I hissədə son kadans dönmələrin 3 dəfə təkrarlanması) poetik mətnin quruluşuna uyğun olaraq baş verdiyini görürük. Daha bir fərq kimi yüksəkliyin dəyişildiyini qeyd edə bilərik. Belə ki, rəngin tonallığı re-diyez segah olduğu halda, təsnifdə bu - fa mayəli segahdır.

Bütün təsnif segahın əsas dayaq pərdəsinin oxunması üzərində qurulmuşdur. Təsnif mayə pərdəsinə aşağı pərdələrin göstərilməsi ilə əsas tondan tersiya intonasiyası vasitəsilə yanaşma yolu ilə başlayır. Segah üçün tipik olan bu ritmoformula təsnifin I hissəsinin (Moderato) melodik inkişafını çərçivəyə alır. Belə ki, qeyri-kvadrat period formasında qurulan I hissə bu parlaq lad formulası ilə həm başlayır, həm də tamamlanır:

Rəng:

Moderato

mf *mf* *tr* *p* *mf* *rit.* *f* *mf* *attacca*

Təsnif:

Moderato

İlk eş-qi-min naz-lı-ya-rı ney-çün poz-dım

e-ti-ba-rı Söz-lə sə-nə ney-lə-dim mən

ney-çün üz-düm döz-düm-mü-mən söz-lə söz-lə söz-lə ney-

çün dön-dü ü-zün böy-lə söz-lə söz-lə söz-lə ney-

çün dön-dü ü-zün böy-lə ü-zün böy-lə ü-zün böy-lə

Qeyri-kvadratlığın da meydana gəlməsinə, məhz poetik mətnin misralarının müxtəlif hecalara malik olması ilə əlaqədardır. Bütün hissə boyu çox sayda çıxış edən bu motiv sanki leytformula funksiyasını yerinə yetirir. Xüsusilə, I hissənin son xanələrində bu motivin üç dəfə ardıcıl surətdə təkrarlanması, yəni poetik sətrin son frazalarının (“üzün böylə” sözlərinə təsadüf edir) mexaniki surətdə söylənilməsi olduqca ovsunedici səslənir. Bu frazalar, xüsusilə, İslam Rzayevin sakit, təmkinli ifasında çox təsirli və ifadəli mənə qazanır.

Təsnifin melodik təşkilinin artıq ekspozisiya hissəsində segahın səs qatarının xarakter intonasiya xüsusiyyətləri (bütün alterasiyalı pərdələrin tətbiqi) öz ifadəsini tapır:

Burada, xüsusilə, mayə və onun üst aparıcı tonuna (sol bemol) edilən istinadlar bu pərdələr ətrafında geniş gəzişmə və oxumalarla zəngindir. Bundan əlavə, melodik inkişaf xəttində poetik mətnlə sıx qarşılıqlı əlaqə, bağlılıq da nəzərə çarpır. Belə ki, I hissənin ikinci cümləsində ladin yuxarı

tonlarına doğru sekvent yüksəlişə “söylə” müraciətinin bir neçə dəfə təkrarlanması da müəyyən dərəcədə təkan verir. Rənglə müqayisə etdikdə xanədaxili səslərin uzunluq vahidinin dəyişdiyini müşahidə edirik.

Göründüyü kimi poetik mətndən asılı olaraq təsnifə ölçü vahidinin dəyişkənliyi də (4/4; 2/4) müşahidə olunur.

İkinci segah rəngi improvizasiya xarakterlidir (ad libitum). Onun bu xüsusiyyəti təsnifin orta hissəsində özünü göstərir. Belə ki, buna uyğun olaraq təsnifin II hissəsi işləmə-inkişaf xarakteri daşıyır. Lakin təsnifdən fərqli olaraq rəngdə improvizasiyalı epizodlar instrumental ifaçılıq üçün xarakter olan gəzişmələrin zənginliyi və daha geniş həcmi ilə seçilir. Təsnifdə bu epizodların həcmi poetik mətnin dəqiq quruluşu ilə məhdudlaşdırılır və kiçildilir.

Təsnifin bu hissəsində musiqi materialının intonasiya məzmununda da müəyyən dəyişiklik nəzərə çarpır. Belə ki, bu hissənin başlanğıcında, dayaq nöqtələr saxlanılmaq şərtilə, rəngdəki tersiyalı enən intonasiyalar sekundalı punktir intonasiyalarla əvəz olunur ki, bu da melodik xəttə daha sərt və kəskin xarakter verir:

Rəng:



Təsnif:



Qeyd olunduğu kimi, bu hissədə segah ladının yuxarı pərdələri üzərində improvizasiyalı oxumalar üstünlük təşkil edir. Lakin bununla belə, hər dəfə melodik frazaların mayəyə yönələrək tonika kadansı ilə bitməsi təsnifin məhz

“Mayə-zabul” şöbəsinə aid olduğunu bildirir. Eyni zamanda, burada I hissədən fərqli olaraq əsas tonun kvintasına istinad edən (VI pərdə) melodik dönmələrin çıxış etməsi seğahın “Şikəste-yi-fars” şöbəsinə dəlalət edir. Bu hissə öncəkindən həm də metroritminə görə fərqlənir (I hissədə dörd çərək, II isə 2/4 ölçüdə verilir). Xüsusilə, burada hökm sürən punktir ritmin mayə tonu ətrafında dolanan səslərin təşkilində mühüm rol oynaması melodik təzadlığı daha da dərinləşdirir. Ritmik təzadlıq təkcə hissələr arasında deyil, həm də hissə daxilində, melodik cümlələr arasında da özünü göstərir. Belə ki, bu hissədə tonika kadanslarında çıxış edən punktir əsaslı ritmo-intonasiyaların bir neçə dəfə fasilələrlə təkrarlanması özünəməxsus refren funksiyasını yerinə yetirir:



Belə bir strukturun əmələ gəlməsi bu hissəyə rondovarilik xüsusiyyəti verir:

a b + c b + d b

4x. + 4x. 2x. + 8x. 2x. + 12x.

Özü də bu struktur tərkibdə əgər “b” dəqiq, kəskin xarakterli punktir ritmi ilə seçilirsə, “a”, “c”, “d” epizodları sərbəst, improvizasiya tərzli quruluşu ilə fərqlənərək bölmə daxilində təzadlığı artırır. Burada da I hissədə olduğu kimi, poetik mətnin məzmununa uyğun olaraq melodik frazaların təkrar ifasına yol verilir. Məsələn, “ilk eşqin həsrəti” ifadəsinin sonda üç dəfə məlum ritmoformula üzərində oxunması təsiredici effekti daha da gücləndirir. Bu bir daha poetik

mətnin rəngin musiqi materialı ilə üzvi surətdə qovuşduğunu sübut edir.

Təsnifin III hissəsi melodik materialın inkişafının keyfiyyətə yeni mərhələsi kimi çıxış edir (*Allegro moderato*). Keyfiyyət dəyişkənliyi burada həm metroritmik, həm də melodik səviyyədə özünü göstərir. Bu hissədə rəngin metroritminin bir qədər yumşaldılması və bunun nəticəsində melodik xəttin oxuculuğu və melodik stukturunda dəyişiklik baş verir. Belə ki, rəngin dəqiq və konkret ritmik fiqurları (3/4 ölçüdə çərəklərin melizmatik bəzəklərlə vurğulanması) təsnifdə dəyişilərək 6/8 ölçünün melodik səlisliyi ilə əvəzlənir:

Təsnif.

Allegro Moderato

Keç- sə qış ba- har ö- tiş- sə ay- lar sə- ni ha- ray- la- yar

ü- rə- yim Keç- sə qış ba- har ö- tiş- sə ay- lar

Rəng.

Allegro moderato

Keç- sə qış ba- har ö- tiş- sə ay- lar

Bu da çox təbiidir. Çünki, bu hissədə musiqi materialının əsasını Əhsən Dadaşovun bəstələdiyi “Segah” rənginin üçüncüsü təşkil edir. Sanki burada öncəki hissələrin əsas intonasiya və lad xüsusiyyətlərinin (mayəyə əsas tondan yanaşma və onun üst səslərlə oxunması) elementləri birləşdirilərək yekunlaşdırıcı, ümumiləşdirici xarakter daşıyır.

Təsnifin III hissəsini İslam Rzayev müstəqil surətdə

“Məhəbbət nəğmələri” adı altında mahnı kimi də ifa etmişdir. Bu bir daha rəngin həm təsnif, həm də mahnı kimi mövcudluğunu təsdiqləyir.

İslam Rzayevin ifasında təsnifin digər nümunəsi **“Şur təsnifi”**dir (“Biri sənsən, biri mən”, 1967). Bu təsnif İslam Rzayevin repertuarında xüsusi yer tutmuş və onun obrazı, səs tembri ilə tam ahəngdarlıq yaratmışdır. Xanəndə bu təsnifi özünəməxsus tərzdə, ağır və təmkinli notlarla, hər bir sözün mənasını dərindən hiss və dərk edərək oxumuşdur. Məhz İslam Rzayevin ifasından sonra Əhsən Dadaşovun bu rəngi Bəxtiyar Vahabzadənin qiymətli sözləri ilə üzvi surətdə birləşərək məşhurlaşmışdır. Bu birlikdə hər iki başlanğıc bir-birini tamamlayaraq uğurlu vəhdət təşkil etmişdir.

Şübhəsiz, poetik əsasın rəngin melodiyasına sonradan qoşulduğuna görə, onun musiqiyə uyğunlaşması üçün xanəndə şeirin sözlərinə müəyyən, cüzi dəyişikliklər etmişdir.

Bəxtiyar Vahabzadədə:

1. Bir bulağın iki gözü,-

Biri sənsən, biri mən.

Bir almanın iki üzü, -

Biri sənsən, biri mən.

2. Qoşa simin titrəməsi, -

Biri sənsən, biri mən.

Bir pərdənin iki səsi,-

Biri sənsən, biri mən.

3. Açıq səma, göy qurşağı,-

Biri sənsən, biri mən.

Dan ulduzu, səhər çağı,-

Biri sənsən, biri mən.

*4. Bu həyat da iki rəngdir,-
Biri sevinc, biri qəm.
Sevinc kimdir, kədər kimdir?
O həm sənsən, həm də mən.*

*5. Bu dünyaya biz gələli
Həm qəmik, həm də sevinc.
Sən məndəsən, mən səndəyəm,
Gözəldir qəmdə sevinc. (59.)*

Beş bəndən ibarət olan bu şeirin üçüncü və sonuncu bəndlərini ixtisar edən xanəndə təsnifdə dördüncü bəndin ikinci misrasını da təxirə salır. Bundan əlavə, şeirin əsas mənə yükünü daşıyan “biri sənsən, biri mən” ifadəsi xanəndənin dilindən müxtəlif variantlarda - “həm sənsən sənsən, həm də mən, yar”, “biri sənsən, yar”, “biri mənəm, yar” kimi səslənir. Bütün bunlar sözün melodik struktura uyğunlaşması üçün edilərək son dərəcə təsirli ifadə alır.

Əhsən Dadaşovun “Şur” rəngi üç hissəli quruluşa malikdir. Kənar hissələr (Larqo) çox oxucu və melodik oldu-ğuna görə poetik mətnlə asan əlaqəyə girmiş və gözəl vokal nümunəyə çevrilmişdir. Rəngin orta hissəsi kənar hissələrlə təzadlıq təşkil edir. Burada mayə tonu (fa-diyez) orqan punktu üzərində ladin yuxarı pərdələrinin oxunması prinsipi üzrə motiv işləməsi diqqəti cəlb edir:



Dinamik artım ən yüksək tona - II oktavanın sol səsinə çatdıqdan sonra sürətlə pilləli qammavari eniş nəticəsində yenidən I hissənin materialının qısaldılmış, yığcam şəkildə təkrarı repriza kimi qavranılır. Rəng və təsnifi müqayisə etdikdə görürük ki, rəngin kənar - melodik hissələri təsnifdə vokal keyfiyyət qazanırsa, orta hissə rəngdə olduğu kimi instrumental halda saxlanılır ki, bu da təzadlığı daha da artırır.

“Şur” təsnifi də “Zabul” təsnifi kimi ladın mayə pərdəsinin göstərilməsi prinsipi üzrə qurulan musiqi materialını əks etdirir. Kənar hissələr bənd-nəqarət quruluşludur, orta hissədə isə instrumental epizod verilir. Hər üç hissədə mayə pərdəsinin aparıcı rol oynaması diqqəti cəlb edir. Təsnifdə bütün musiqi ibarələri təkrar prinsiplidir. Əgər musiqili bəndlər yalnız mayə tonun aşağı və yuxarı köməkçi qonşu səslərin gəzişməsi vasitəsilə oxunmasına əsaslanırsa, nəqarət hissəsi (“Qoşa simin titrəməsi”) əvvəlcə mayənin üst aparıcı tonundan başlayıb elə ona istinad edən (ladın əskildilmiş V pərdəsi - Iya bemol) sual cümləsindən və melodik xətti mayəyə yönələn cavab cümləsindən ibarətdir:

Səadət Verdiyeva

Not yazısı: S. Verdiyevanınıdır.

Andante

Bir bu- la- ğın i- ki gö- zü həm sən- sən sən- sən həm- də mən yar

Bir al- ma- nın i- ki ü- zü həm sən- sən sən- sən həm- də mən

yar Qo- şa si- min tüt- rə- mə- si bi- ri sən- sən bi- ri mən yar

Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar Qo- şa si- min tüt- rə- mə- si

bi- ri sən- sən bi- ri mən yar Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən

yar Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar

Rəng və təsnif arasında əsas fərqləndirici cəhət lad yüksəkliyinin dəyişdirilməsidir. Bununla yanaşı xanə daxili ölçü vahidinin uzunluğu arasında tempində fərq də diqqətə layiqdir:

Largo

p *tr* *tr*

pp *ff* *mf*

Rəng fa diyez şurda olduğu halda, təsnif xanəndənin səs imkanları nəzərə alınaraq sol şurda səslənir.

Ümumiyyətlə, yüksəkliyin dəyişdirilməsi bütün təsniflərdə müşahidə olunur. O cümlədən, “Peyman etdik” (sözləri B.Nəsibovundur, 1969) sözlərilə başlayan “**Segah təsnifi**”ndə də biz bunu görürük. Burada rəngin re-diyez segah yüksəkliyi təsnifdə si segah ilə əvəz olunur. Bu təsnif öncəkilərdən fərqli olaraq ladın ən yüksək tonundan başlayaraq aşağı sekvent bəndlərlə mayəyə doğru istiqamətlənən melodik hərəkətə malikdir.

Təsnif tar və kamançanın oktavalı unison ifalı instrumental girişlə başlayır. Girişin mövzusunun ritmik şəkli zərb alətində sonadək təkrarlanır.

İslam Rzayevin ifasında Ə.Dadaşovun rəngi olduğu kimi ifa edilir. Digər təsniflərdən fərqli olaraq rəng və təsnif arasında eynilik üstünlük təşkil edir.

Rəng:



Təsnif:



Təsnifin poetik mətninin hər misrasının sərbəst hecalı olduğu onun struktur təşkilinə öz təsirini göstərir. Belə ki, bu təsniflərin hər bir bəndinin melodik inkişaf xəttini müəyyənləşdirir.

Bənd üç cümlədən ibarət təkrar prinsipli period formasında qurulmuşdur: A (4 xanə) B (4 xanə) + C (4 xanə). Bu

strukturda əgər birinci (A) və ikinci (B) cümlələr əsas tonun zilindən baş alıb aşağı sekvent halqlarla mayəyə doğru enən bütöv, bir-birini davam etdirən tam kimi qəbul edilirsə, üçüncü (C) cümlə bütün bu prosesi tamamlayan hissə kimi qavranılır.

Əhsən Dadaşovun “**Çahargah rəngi**” də olduqca maraqlı vokal həllini tapmışdır. Burada Bəhram Nəsimovun “Sənə könül verdim” başlıqlı şeirindən istifadə olunmuşdur.

Rəng tamamilə bir-birinə təzadlı münasibətdə olan iki cümlədən ibarətdir. Bunlardan birincisi çox ağır, uzun yarım tonlarla, 4/4 ölçüdə mayənin zilindən başlayıb ladin bütün pərdələrini göstərmək şərtilə aşağı enən melodik quruluşludur:



İkincisi isə bunun əksinə olaraq 8/6 ölçülü çox oynaq xarakterli və mayənin kvintasının üst aparıcı tonundan başlayıb mayəyə doğru yönələn yüngül melodik cümlədən ibarətdir:



Tonal baxımından rənglə təsnifi müqayisə etdikdə fərq özünü göstərir. Belə ki, rəngin si çahargah tonal səviyyəsi do çahargahla əvəzlənir.

Təsnif:

Sənə könül verdim

Ad libitum

Moderato

Sə- nə kö- nül ver- dim De- dim
ol- maz də- r- dim Sə- ni qəl- bim-də gör- düm
Eş- qi- min a- dı- nı öm- rü- mün da- dı- nı ü- rə- yi min o- du-
nu Eş- qi- min a- dı- nı öm- rü- mün da- dı- nı
ü- rə- yi min o- du- nu

Demək olar ki, təsnifdə rəngin bu melodik strukturu olduğu kimi saxlanılsa da, burada əsas fərqləndirici cəhət rəngin ağır, təmkinli xarakter daşıyan birinci cümləsinin daha yüksək registrə qaldırılaraq metro-ritmik şəklini dəyişdirilmiş (6/8) halda səslənməsidir. İkinci cümlə isə rəngin mövzusu ilə tam uyğunluq təşkil edir. Təsnif təkrar prinsip- li period formasındadır və çox lakonik, yığcam şəkildə dərin məhəbbət hissini aşılayır. Təsnifin sözləri xanəndənin bütün yaradıcılığı boyu tez-tez müraciət etdiyi yaxın dostu, həmyerlisi Bəhrəm Nəsimovun lirik obrazlarla zəngin olan şeirlərindən biridir.

Ümumiyyətlə, Əhsən Dadaşovun rəngləri o qədər melodik və oxucudur ki, onları həqiqətən, təsnif və ya “sözsüz mahnı” kimi də qəbul etmək olar. Görünür, məhz bu səbəb-

dən onlar xanəndə İslam Rzayevin diqqətini özünə cəlb etmiş və bunların bəziləri uğurlu təsnif həyatı yaşamışdır. Bu işdə, şübhəsiz ki, xanəndənin rəngə verdiyi yeni nəfəs, yeni şərh onun yüksək peşəkarlığını nümayiş etdirir. Təsnifləri dinlədikcə sanki poetik mətnin rəngə uyğun seçildiyini yox, əksinə, məhz musiqinin həmin poetik mətnlərə yazıldığını düşünürsən. Belə ki, bu təsniflərdə musiqi və poeziyanın bir-birinin ruhuna tam cavab verməsi, bir-birinin nəbzini tutması yüksək bədii nəticəyə səbəb olmuşdur. Bunda bir daha İslam Rzayevin peşəkarlığı, şeir seçimində dərin biliyi və istedadı, yüksək ifaçılıq mədəniyyəti özünü qabarıq göstərir.

**XANƏNDƏ İSLAM RZAYEVİN BƏSTƏLƏDİYİ
MAHNI VƏ TƏSNİFLƏR**

XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan muğam sənətinin qorunub saxlanılmasında, təbliğində və zənginləşməsində müstəsna xidmətləri olan ustad xanəndə İslam Rzayev bir bəstəkar təbiətli sənətkar kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Onun bəstələdiyi bir çox mahnı və təsnifləri özünün gözəl melodik dili və məzmunu ilə yüzlərlə ürəkləri fəth etmişdir.

Xanəndənin həm də yaradıcı sənətkar kimi tanınması Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində nadir hal deyil. Məlumdur ki, bir çox xanəndələrimiz - Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov, Qulu Əsgərov və bir çoxları nəinki muğam dəstgahlarını yeni nəfəslər, guşələrlə tərəvətləndirmiş, həm də özlərinin yaratdıqları yeni mahnı və təsniflərlə zənginləşdirmişlər. Bütün bu nümunələr Azərbaycan xalq musiqisinin, muğam sənətinin zəngin fonduna daxil olaraq milli irsimizin nadir incilərinə çevrilmişlər.

İslam Rzayev öz mahnılarını XX əsrin ikinci yarısında, yaradıcılığının çiçəkləndiyi dövrdə yaratmışdır. Bu elə bir dövr idi ki, Azərbaycanın bir çox tanınmış bəstəkarları - Tofiq Quliyev, Cahangir Cahangirov, Emin Sabitoğlu və digərləri öz gözəl və yadda qalan mahnıları ilə dinləyiciləri valeh edirdilər. Dövrün tələblərinə uyğun olaraq bir çox xanəndələrimiz isə öz yaradıcılığının məhsulu olan təsnif və mahnılarını xalq musiqisi kimi təqdim edərək onların səsləndirilməsinə müvəffəq olurdular.

İslam Rzayevin özünün bəstələdiyi mahnı və təsniflər də uzun müddət xalq musiqisi kimi məlum olmuş və xalq tərəfindən sevilmişdir. Görünür elə bu səbəbdən sonralar

müxtəlif internet saytlarda, mətbuat yazılarında həmin təsnifləri digərləri öz adlarına çıxarmışlar. Çox vaxt İslam Rzayevin bəstələrini səhv olaraq onun yaxın dostu, eloğlu-su, istedadlı şair və musiqiçi Bəhram Nəsimovun adı ilə bağlayırlar. Bu da çox təbiidir, çünki təsniflərin çoxunun sözləri məhz Bəhram Nəsimova məxsusdur. Bəhram Nəsimov özü də bir çox gözəl mahnı və təsniflər bəstələmişdir. Lakin bizim dəqiq araşdırmamız əsasında İslam Rzayevin öz bəstəsi olan təsniflər müəyyən olmuşdur. Bunlardan - “Var gülüşündə”, “Alma dərən”, “Yoxdur cahanda” (“Çahargah” təsnifi, 1971), “Gəl inad etmə” (“Şur” təsnifi, 1990), “Ey gülüm, bahar gəlir” (“Bəstə-nigar” təsnifi, 1963), “Dağlar başı duman olar” (“Çahargah” təsnifi, 1966) və s.

İslam Rzayev öz bəstələrinin bənzərsiz ifaçısı idi. Onun qeyri-adi məlahətli səsi, özünəməxsus ifa tərz, gülürüz siması hər bir mahnıya müəyyən ovqat verirdi. Bütün bu mahnıların musiqi dili xalq mahnı üslubunda olduğundan onlar asanlıqla xalq mahnısı kimi qəbul edilirdi. Bu mahnılar melodik gözəlliyi, sözlərinin sadəliyi və aydınlığı ilə xalqın ürəyinə yol tapmışdı.

İslam Rzayevin yaradıcılıq imkanlarının aşkarlanması onun fəaliyyət göstərdiyi mədəni mühitin də xüsusi rolu olmuşdur. Məlum olduğu kimi, xanəndə uzun müddət görkəmli tarzən, pedaqoq Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblı ilə işləmiş, radio, televiziya, qastrol səfərlərini bu ansamblın müşayiəti ilə həyata keçirmişdir.

Əhsən Dadaşovun ansamblında xüsusi bir atmosfer hökm sürürdü. Onun ansamblında xüsusi istedadlı olan, professional və özünəməxsus ifaçılıq qabiliyyətinə malik musiqiçilər seçilərək qəbul edilirdi. Hər bir ifaçıya ayrılıqda müstəqil sənətkar kimi münasibət bəsləyən Əhsən Dadaşov

hər zaman onların yaradıcı qabiliyyətlərini nümayiş etdirməyi arzulayırdı. Bunun üçün də o, hər bir ifaçıdan özü üzərində ciddi çalışmağı tələb edirdi. Ona görə də ansamblıda fəaliyyət göstərən musiqiçilər Əhsən müəllimin bu tövsiyəsinə məsuliyyətlə yanaşaraq onun bu sənət meyarına layiqincə cavab verməyə cəhd edirdilər.

Belə bir yaradıcı mühit hər bir ifaçıda yaratmaq, seçilmək həvəsi oyadırdı. Təsadüfi deyil ki, məhz belə bir şəraitdə püxtələşən İslam Rzayev özünün daxilində topladığı yaradıcı potensialını reallaşıdır bilmiş və müəyyən uğurlar qazanmışdır.

İslam Rzayevin bəstələdiyi mahnı və təsniflərin çoxu lirik xarakteri ilə xanəndənin özünəməxsus ifa tərzinə tam cavab verir. Onun bəstələri gözəl melodiyları, maraqlı ritmik əsası və mənalı, dolğun poetik mətni ilə diqqəti cəlb edirlər. Onların xalq musiqi yaradıcılığı, muğamlar ilə sıx bağlılığı məqam - intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərini, həmçinin, formatəşkilinin təhlili əsasında daha aydın özünü göstərir.

Biz xanəndənin bəstələdiyi mahnı və təsniflərin təhlilinə professor Ramiz Zöhrabovun “Azərbaycan təsnifləri” kitabında qeyd etdiyi kimi, melodik inkişafın əsasını, bünövrəsini təşkil edən səssizliklərindən başlamağı vacib bilir.

İlk öncə **rast** məqamının səssizliyinə əsaslanan “Alma dərən” mahnısını göstərmək istərdik. Bu mahnı “Rast” muğamının “Vilayəti” şöbəsi üçün xarakter olan intonasiyalar üzərində qurulmuşdur. Belə ki, burada bütün musiqi materialı fa - mayənin zil yuxarı köçürülməsindən başlayıb muğamın bu şöbəsi üçün səciyyəvi olan pərdələrin (IX əskildilmiş - re bemol və X yüksəldilmiş – mi bekar) iştirakı ilə intonasiya dönmələrin göstərilməsi şərti ilə mayənin üst

kvintasında yarım kadans (do) etdikdən sonra (4 xanə), II cümlədə tədricən aşağı enib mayənin üst tersiyasında (lya) qərarlaşan bütöv bir melodik struktur üzərində qurulmuşdur. Melodiyanın bütöv və geniş xarakterli olmasına onun yüksək tondan başlayıb sekvent zəncirlərlə aşağı enməsi şərait yaradır.

Not yazısı: S. Verdiyevanınıdır.
Alma dərən



Təkrar prinsipli bu periodik quruluş mahnı boyu bir neçə dəfə təkrar olunur ki, bu da onu xalq mahnı nümunələrinə çox yaxınlaşdırır. Mahnının rast məqamının VI pərdəsində (lya) bitməsi onun “Vilayəti”də başlayıb “Üşşaqə” yönəlməsinə dəlalət edir.

Kuplet formasında qurulan mahnının bəndlərini bir-birinə bağlayan instrumental epizodda da eyni musiqi materialının verilməsi bir daha mahnının çox sadə və aydın xarakterli olmasını göstərir.

Şur məqamında xanəndə ən məşhur təsnifini bəstələmişdir. Belə ki, “Gəl inad etmə”, xüsusilə, diqqəti cəlb edir.

“Gəl inad etmə” təsnifini xanəndənin yaradıcılığının şah əsəri də adlandırmaq olar. Belə ki, təsnif özünün obraz aləmi, xarakteri və musiqi dili baxımından uzun zaman xalqın ən çox istədiyi və dönə-dönə dinlədiyi məşhur bir əsər olmuşdur. Səsyazmalar fondunda bu təsnif 1990-cı ildə lentə yazılmışdır. Sonralar xanəndənin buraxdırdığı müxtəlif

albomlara daxil edilmişdir.

Təsnif instrumental girişlə başlayır. Girişin mövzusu sol mayəli şurun zil pərdələrindən - daha doğrusu, mayənin zilindən, onun dəfələrlə təkrarlanması prinsipi ilə vurğulanmasından başlayıb aşağı sekvent hərəkətlə enən melodik quruluş mayənin üst kvartasında uzun müddət dayandıqdan sonra mayə tona sıçrayışla enib yenidən zil pərdələrə yüksəlişi ilə seçilir. Beləcə, burada demək olar ki, təsnifin vokal partiyasında iştirak edən musiqi materialının bütün intonasiya əsası təmsil olunur. Girişin çox cəld (*Allegro*), təşəbbüslü ritmi təsnifin adına uyğun olaraq inadlı xarakteri əks etdirir, xüsusilə, burada sol mayə tonun ardıcıl olaraq dəfələrlə təkrarlanması, sanki obrazın inadkarlığını vurğulayır.

Not yazısı: S. Verdiyevanınadır.

İnad mahnısı



Təsnifin melodiyasının I cümləsi mayənin üst kvartasının (do) ətrafında gəzişərək ona istinad edən sekunda lı intonasiyalar əsasında qurulmuşdur. Maraqlıdır ki, burada kvarta tonu nə qədər üstünlük təşkil etsə də, cümlənin sonunda mayəyə enmə özünü göstərir. Melodik inkişafın sonrakı mərhələsində təkrar prinsipə malik I cümlənin bir ton aşağı transpozisiyası (a a₁) mayənin üst mediantasından əsas tonadək (fa) olan eyni prinsipi təkrar edir.

Səadət Verdiyeva

Moderato

Gəl i-nad et- mə böy- lə se-vim- ni dil- bə- rim

Gəl i-nad et- mə böy- lə se-vim- ni

dil- bə- rim Yol- la- rı-nı göz- lə- yir

in- ti- zar göz- lə- rin

Bunu təsnifin melodik inkişafında I mərhələ kimi göstərmək olar. Sonrakı mərhələdə (b) yenidən mayə ton-
dan yuxarı xırda sekvent pillələrlə mayənin kvartasına doğ-
ru hərəkət edilir, bu pərdə (do) dayaq olaraq möhkəmlənir;

Gəl- gəl qa- dan ba- lam

mən a- lım yar Sən- siz

gül- məz eş- qim a- ma- lım yar

Təsnifin kulminasiya mərhələsini məqamın daha
yüksək tonlarının oxunması təşkil edir (c). Belə ki, burada
I inkişaf frazasında çıxış edən intonasiya materialının (se-
kundalı frazalar) yeni səviyyədə təqdim olunması tematik
materialın inkişafı xarakterindən xəbər verir. Burada da I
mərhələdə olduğu kimi, melodik əsasın ikinci dəfə təkrarı-
nın (c₁) bir ton aşağı transpozisiyası müşahidə edilir. Lakin
burada inkişafın daha da intensivləşməsi və dinamikliyi
materialın bir qədər də genişlənməsinə gətirib çıxarır,
cümlənin son frazalarının bir ton aşağı təkrarlanması nəti-
cəsində məsəlif-tematik genişlənmə baş verir;

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Gəl ya-da sal-ma dil- dar ey və- fa dar o-lub ke- çən- lə-
ri hər nə dir Qə- bi- nə dəy- mi-
şəm yar bi-li- rəm yar bi-li- rəm hər gö- nəh mən- də-
dir bi-li- rəm rəm hər nəlgö- mən- də- dir

Melodik hərəkətin zil pərdələrdən aşağıya doğru tədricən pilləli şəkildə enməsi mayə tonla başlayan *b*- refren cümlənin çıxışını təmin edir.

Təsnifi kiçik instrumental sonluq qapayır ki, bunun da əsasını girişin tematik materialı təşkil edir. Bütövlükdə təsnifin tematik quruluşunu sxematik olaraq belə göstərmək olar:

Musiqi: Instrumental giriş + a + a + a₁ + b + b + c + c₁ + c₁ + b + b + sonluq

12 xanə + 4x.+ 4x.+ 4x.+5x.+5x.+7x.+7x.+3x.+5x.+5x.+ 4x.

Poetik mətn: heca 13+ 13 + 13 + 10 +10+20 + 20 + 9 + 10

Göründüyü kimi, poetik mətnin sərbəst vəzndə olması musiqi materialının assimetrikliyinə təsir edir.

İslam Rzayevin **çahargah** məqamında oxuduğu təsnifləri xüsusi maraq doğurur. Bunlar “Var gülüşündə”, “Yoxdur cahanda”, “Ey gülüm bahar gəlir” adı altında məşhurdurlar. Xanəndənin çahargahda bəstələdiyi daha bir təsnif - “Dağlar başı duman olur”, xüsusilə, məşhurdur. Onun təhlili dissertasiyanın başqa bölməsində - xanəndənin muğam ifaçılığının araşdırıldığı hissədə ətraflı verilir.

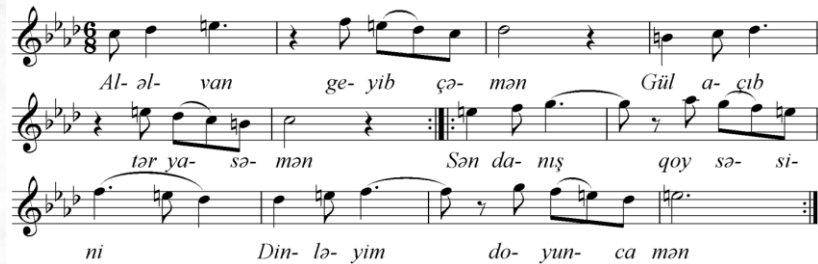
Bu təsniflərdə çahargah muğamının bütün zəngin səs

palitrası dolğun əksini tapır. Belə ki, “**Var gülüşündə**” təsnifində instrumental girişdə artıq çahargahın “Müxalif”, “Hisar” şöbələrinin dayaq pərdələri mühüm rol oynayır. Məqamın ən yüksək pərdələrinin (III tetraxord) göstərilməsi ilə başlayan instrumental giriş mayəyə enərək (do çahargah) tam kadansla bitir. Burada artıq demək olar ki, çahargah məqamının səssirasını təşkil edən iki tetraxordu tam şəkildə çıxış edir:

Do- re bemol- mi- fa- sol- lya bekar - si- do

Təsnifin vokal partiyası çahargahın mayə (do) pərdəsi ilə başlayıb və onda tamamlanan iki sekvent zəncirdən ibarət təkrar prinsipli cümlə ilə (6 xanəli) daxil olur. Çox qısa, danışiq tərzli frazalardan təşkil olunmuş bu cümlənin davamı olaraq ikinci cümlədə həmin frazalar muğamın “Bəstə-nigar” şöbəsinə köçürülür.

Not yazısı: S.Verdiyevanınıdır.



Burada artıq məqamın VI pərdəsi (mi) dayaq rolunda çıxış edir. Yaranan qeyri-kvadrat period forması (6x.+6x.) təsnifin melodik inkişafının I frazasını (aa + bb) təşkil edir. Bunun ardınca gələn növbəti mərhələdə isə artıq geriye qayıdış nümayiş olunur və bu hissə (c) təsnifin strukturunda nəqarət funksiyasını yerinə yetirir. Yəni burada artıq xanəndə “Bəstə nigar”da yarım kadans (mi) verdikdən sonra, mayəyə dönüş edir və onu təsdiqləyir (4x.+ 4x.).

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu



Ya- zın ba- ha- rın nə- fə- si var gü- lü- şün- də
Se- vib se- vil- mək hə- və- si var gü- lü- şün- də

Təsnifin kulminasiyasında xanəndə “Muxalif” şöbəsi üçün xarakter olan və artıq instrumental girişdə özünü göstərən lya (alterasiyalı pərdədir - yarım ton yüksəldilmişdir) dayaq tonun ətrafında gəzişərək ona istinad edir. Belə ki, bu hissənin (d) təkrar prinsipli kvadrat periodunun (4x. + 4x.) birinci dörd xanəsində dayaq ton əgər əvvəlcə üst pərdələrlə əhatə olunursa, sonrakı dörd xanədə ona aşağı pərdələrdən yanaşılma müşahidə edilir. “Muxalif”-in dayaqı tam təsdiqini aldıqdan sonra ardınca gələn mərhələdə (e) “Hisar”-ın dayaq tonu (sol) hökmranlığı ələ alır (8 xanə). Beləcə tədricən mayəyə yaxınlaşma baş verir:



A Ba- xı- şın
can- lar a- lır can- lar a- lır yar *A- şı- qı*
dər- də sa- lır dər- də sa- lır yar
Ba- xı- şın
can- lar a- lır can- lar a- lır yar *A- şı- qı*
dər- də sa- lır dər- də sa- lır yar *Gü- lü- şün*
nəğ- mə- ki- mi nəğ- mə- ki- mi *Gah e- nir*

Səadət Verdiyeva



Mayəyə enmə nəqarət funksiyasını yerinə yetirən (c) bəndin səslənməsi ilə mümkün olur. Beləliklə, bu təsnifin dramaturji xəttinin açılışında muğamın inkişaf prinsipinin çıxış etdiyini aydın görürük. Belə ki, onun melodik təşkilində xanəndə “Çahargah” muğamının “Mayə”, “Bəstə-Nigar”, “Hisar”, “Muxalif” şöbələri üçün xarakter olan bütün dayaq pərdələrinin mühüm rol oynadığını göstirir. Bunu sxematik olaraq belə göstərə bilərik:

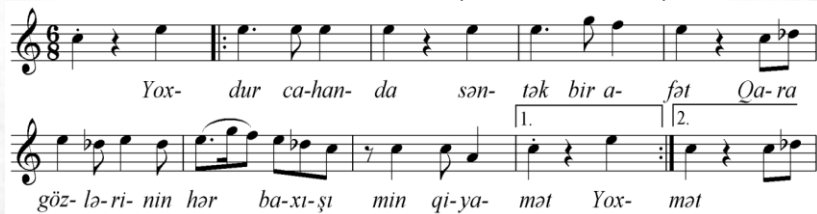
Giriş - a + b + c + d + e + c

Mayə + Bəstə -nigar + mayə + Muxalif + Hisar + mayə
nəqarət nəqarət

Xanəndənin 1971-ci ildə lentə yazdırdığı **“Yoxdur cahanda”** təsnifində “Çahargah”ın yeni səs çalarları təmsil olunur. Bu təsnif də böyük instrumental girişlə başlayır. Burada da öncə göstərilən təsnifdə olduğu kimi, məqamın zil pərdələrinin oxunması prinsipi əsasında qurulan melodik şəkil tədricən aşağı mayəyə (do) doğru istiqamət alır.

Vokal partiya muğamın “Bəstə-nigar” şöbəsi üçün səciyyəvi olan dayaq tonun (mi) təkrarlanan vurğulu ritmi üzərində qurulan melodik fiquru ilə seçilir. Kvadrat period formasında (4x.+4x.) verilən bu bəndin eynilə təkrarı II kupletin musiqi materialını da təşkil edir.

Not yazısı: S. Verdiyevanınıdır.



Göründüyü kimi, əgər bəndin I cümləsində (4 xanə) məqamın VI dayaq pərdəsi (mi) aparıcı rol oynayarsa, II cavab cümlədə mayəyə (do) yönəlmə onun möhkəmlənməsinə şərait yaradır. Buna xüsusi olaraq, II artırılmış pərdədən (lya bekar) - mayənin alt tersiyasından mayəyə sıçrayışlı intonasiya üzərində qurulan kadans dönmə də böyük təsir göstərir.

III bənd melodik inkişafın yeni mərhələsini təşkil edir. Burada diqqəti cəlb edən intonasiya ifadəsi - məqamın VIII və artırılmış IX (sol və lya bekar) pərdələri arasında gedən uzun müddətli dialoq sonda VI pərdədə qərarlaşır (8 xanə). Belə bir gərgin intonasiya kompleksinin iki dəfə təkrarından sonra onun davamı olaraq bir ton aşağı köçürülməsi baş verir. Artıq burada öncəki intonasiya kompleksi məqamın VII və əskildilmiş VIII (sol bemol) pərdələri üzərində cəmləşir. Bu pərdələr arasında gedən və sonda dayaq nöqtəsi V pərdəyə düşən (mi) cümlədən sonra eyni prinsipin aşağı sekvent ardıcılıqla davam etdirilməsi mayəyə gətirib çıxarır.

Çi-kək-li bağ-ça bağ-la-rın A-hu cey-ra-nı-san
yar Çi-kək-li bağ-ça bağ-la-rın A-hu cey-ra-nı-san
yar Kön-lü-mün a-si-ma-nı-nın ü-rək tər-la-nı-san
yar Kön-lü-mün a-si-ma-nı-nın ü-rək tər-la-nı-san

Beləliklə, III bəndin sekundalı intonasiyalar üzərində qurulan və aşağı sekvent parçalarla enən melodik cümlələrdən təşkil olunduğunu görürük. Bütün bu inkişafly proses I bəndin cavab cümləsinin yekun verilməsi ilə tamamlanır.

“Ey gülüm, bahar gəlir” sözlərilə məlum olan “Bəstə-nigar” təsnifi də “Çahargah” təsnifləri sırasında özünəməxsus yer tutur. Bu təsnifdə öncə göstərilən nümunələrdən fərqli olaraq, adından göründüyü kimi, yalnız “Bəstə-Nigar” şöbəsinin səciyyəvi əlamətləri özünü göstərir

Təsnif struktur baxımdan iki bölmədən ibarətdir. I bölmə ABCB sxemi üzrə qurulan və “Çahargah”ın VI və IV pərdələrinin mühüm rol oynadığı, təkrar prinsipli üç cümlədən ibarətdir. Bunlardan A (8 xanə) və C (8 xanə) muğamın “Bəstə-Nigar” şöbəsinə xarakterizə edən melodik misralardan ibarətdir, B isə tamamlayıcı-refren funksiyası daşıyan mayə pərdənin çıxış etdiyi tam kadansla bitir.

Not yazısı: S. Verdiyevanınıdır.

Ey gülüm bahar gəlir

Andante

Ey gü-lüm ba-har gə-lir a-çır çi-çək-lər

Göz-lə-rim yol-lar-da-ğı de har-da-san yar

Göz-lə-rim yol-lar-da-ğı de har-da-san yar

Eş-qi-mi-ni tər-la-mı ol gül-sün ü-rək-lər

Eş-qi-min tər-la-mı ol gül-sün ü-rək-lər

Se-vən qəl-bim dar-da-ğı gəl-gəl ay gö-zəl

Bu təsnif “Çahargah” muğamında bəstələnən digərlərindən fərqli olaraq instrumental girişlə başlamasa da, burada instrumental epizod onun bölmələri arasında verilir və bir növ, bağlayıcı funksiya daşıyır. Onun mövzusu əsasında

təsnifin II bölməsinin tematik materialı qurulur. Bu bölmə də üç cümlədən ibarətdir : DEB



Burada D (9 xanə) + E (8 xanə) yeni musiqi materialı olsa da, onların funksional vəzifəsi dəyişməz olaraq qalır: bu, məqamın VI pərdəsinin oxunması, ona istinad edilməsi və təsdiqlənməsindən ibarətdir. Yalnız sonda B - refren cümlənin təkrarlanması hesabına mayəyə enmə mümkün olur və do çahargah təsdiqlənir.

İslam Rzayevin yaradıcılığının şah əsərlərindən biri də 1968-ci ildə lentə yazdırdığı **“Bayatı Şiraz”** təsnifdir. Bu təsnif “Ağ yelkənimsən” (Səsyazması fondunda “Bayatı-Şiraz” təsnifi - “Dənizdə” başlığı ilə saxlanılır) adı ilə də məşhurdur.

Təsnif “Mayə Bayatı-Şiraz” şöbəsi üçün xarakter olan xüsusiyyətləri əks etdirir. Qeyd edək, burada çıxış edən instrumental girişin mayə (sol) və onun üst mediantası arasında gedən dalğavari musiqi materialı bütün təsnifə tamliq və bütövlük verən əsas mövzu rolunu oynayır. Belə ki, bu mövzu ilə təsnif həm başlayır (instrumental şəkildə), həm bəndlər arasında bağlayıcı funksiyası yerinə yetirilir (yenə də instrumental), həm də o, bütün təsnifə yekun vurur (atıq vokal şəkildə).

Not yazısı: *S.Verdiyevanın*
Ağ yelkənimsən



Xanəndə öz ifası ilə “Mayə Bayatı-Şiraz” şöbəsinin bütün xırdalıqlarının göstərilməsinə nail olur. Burada bəndin (A) birinci cümləsi (4 xanə) girişin tematik materialının davamı kimi çıxış edirsə, artıq ikinci cümlədə (4 xanə) birincinin yarım ton aşağı köçürülməsi nəticəsində yeni intonasiya kompleksi əmələ gəlir. Belə ki, məqamın II pilləsinin əskildilməsi (mi bemol) artırılmış sekunda (mi bemol-fa diyez) intonasiyasını əmələ gətirir ki, bu da muğamın “Mayə” şöbəsi üçün çox səciyyəvidir.



Təsnifin melodik inkişafının sonrakı mərhələsində (B) xanəndə məqamı təşkil edən II tetraxordun pərdələrinin iştirakına üstünlük verir. Belə ki, burada aşağı enən sekvent zəncirlərdən ibarət intonasiya komplekslərində mayənin üst kvinta və kvarta tonları oxunaraq sonda mayənin üst aparıcı tonuna edilən dayaq yarım kadans yaradır (7 xanə). Belə bir bütöv cümlənin yaranmasına poetik mətnin müxtəlif hecalı qısa frazalardan ibarət olması şərait yaradır.

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Qız-la-rın bir in-ci-si Qəl-bi-min saf in-ci-si
Xoş xə-yal-lı ay sev-da-lı yar
Qız-la-rın bir in-ci-si
Qəl-bi-min saf in-ci-si Xoş xə-yal-lı ay sev-da-lı
yar

Lakin yaranmış bu qeyri-müəyyənliyi tezliklə girişin mövzusu aradan qaldırır. Təsnifin kulminasiya mərhələsini (C) instrumental müşayiətin ifa etdiyi motivin imitasiyası üzərində qurulmuş xanəndənin çox qısa frazaları (“Mirva-rım”, “Ey yarım”, “baharım”) təşkil edir. Özü də bu frazalar xırda sekvent pillələrlə yuxarı doğru məqamın səssırasının ən sonuncu pərdəsinə (mi bemol) yüksəldikdən sonra yenidən aşağı sekvent şəkildə, lakin artıq daha geniş və addım-vari çərəklərlə (“Sən mə-nim-sən”, “Gü-nüm, a-yım”, “Gül-şə-nim-sən”) enerək mayəyə dönürlər.

Mir-va-rım ey ya-rım ba-ha-rım
Sən mə- nim-sən Gü- nüm
a- yım Gül- şə- nim- sən

İslam Rzayevin ifasında bu frazalar olduqca səmimi və ifadəli tərzdə səslənərək təsnifin ən təsirli notlarına çevrilirlər.

Təsnif artıq qeyd etdiyimiz kimi, girişin mövzusunun

vokal variantı ilə tamamlanır.

Beləliklə, İslam Rzayevin bəstələdiyi mahnı və təsnifləri təhlil etdikdə görürük ki, xanəndə xalq musiqisindən yaradıcı surətdə bəhrələnərək özünün bənzərsiz musiqi incilərini yaratmışdır. O, bu işi ilə qocaman ustadların böyük sənət ənənələrinin əsil davamçısı kimi çıxış etmişdir.

Sonda bir daha qeyd etmək istərdik ki, İslam Rzayevin yaradıcılıq məhsulu olan bu mahnı və təsniflər uzun zaman Azərbaycan Radio və Televiziya Şirkətinin Səsyazmalar fondunda məhz xanəndənin müəllifliyi ilə qorunub saxlanılmışdır. Unudulmaz sənətkarın həyatdan vaxtsız getməsi bu sənət nümunələrinin poetik mətnlərinin kimə məxsus olduğunu dəqiq müəyyənləşdirməyə imkan verməmişdir. Belə ki, bu əsərlər uzun zaman xalq musiqisi kimi mövcud olmuşdur. Bu baxımdan onları anonim kimi təqdim etmək olar. Bununla belə biz əbədi olaraq yaşatmaq üçün İslam Rzayevin ifasından əldə etdiyimiz musiqi materiallarını nota köçürməyi özümüzə borc bildik. Bu işimizlə olduqca vacib bir missiyanı yerinə yetirmiş oluruq. Bir tərəfdən, dillər əzbəri olan bu musiqi nümunələrinin yaradıcısının müəllifliyi təsdiqlənir, digər tərəfdən, bunların müəyyən zaman ərzində dəyişikliyə uğramasını izləmək üçün imkan yaradırıq.

III FƏSİL.

İSLAM RZAYEV MUĞAM İFAÇISI KİMİ

XANƏNDƏNİN İFASINDA “ÇAARGAH” AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHININ TƏFSİRİ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə İslam Rzayev öz dəsti-xətti olan görkəmli muğam ifaçısı kimi daxil olmuşdur. Onun ifa etdiyi “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” muğamlarında xanəndənin yüksək peşəkarlığı, və istedadı özünü parlaq nümayiş etdirmişdir. Bu dəstgahların ifasında İslam Rzayevin muğamın bütün tərkib hissələrini və qanunauyğunluqlarını özünəməxsus tərzdə təqdim etməsi diqqəti cəlb edir. Belə ki, o, bənzərsiz ifası ilə hər bir muğamın gizli məğzini və daxili mahiyyətini üzə çıxarmağa nail olmuşdur.

Emosional dolğunluq, təmkinlilik, sərbəst ifa tərz, aydın və təsirli tələffüz, incə musiqi duyumu İslam Rzayevin muğam ifaçılığının başlıca göstəriciləridir. Lüzumsuz səscixarmalar, çılğınlıq və s. bu kimi formal zahiri əlamətlər onun sənətinə yaddır.

İslam Rzayevin ifa etdiyi muğamlar özünün daxili gərginliyi və dərin ifadəliliyi ilə olduqca təsirlidir. Belə bir təsir gücünün yaranmasına xanəndənin ifasında fikir və intuisiya arasındakı əlaqənin möhkəmliyi mühüm rol oynayır.

Xanəndə ifa etdiyi muğamın məzmun və xarakterinin düzgün verilməsi üçün hər şöbəni səciyyələndirən intonasiya və kadans formullarını mümkün qədər dəqiq və aydın səsləndirməyə çalışır. Məhz bu baxımdan onun oxuduğu muğamlar özünün obrazlılığı, məzmunca yetkinliyi, orijinal tembr ifadəliliyi ilə fərqlənirlər.

İslam Rzayevin bir xanəndə kimi formalaşmasında Azərbaycan xanəndəlik sənətinin ən qüdrətli nümayəndələrindən – Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski kimi korifey sənətkarların yaradıcılıq çeşməsindən faydalanması mühüm rol oynamışdır. O, bu sənətkarların hər birinin ifaçılıq üslubunu, yaradıcılıq meyarını mənimsəmiş və böyük iradə, fərdi bacarıq hesabına öz sənətində heç bir təqlidə yol verməmişdir. Bir sıra muğam dəstgahları məhz həmin ustadlardan öyrənmiş və bununla yanaşı, sənətdə öz yolunu tapa bilmişdir. İslam Rzayev muğam ifaçılığında yolunu dəyişməyən, xarici boğazlar etməyən və bunun qəti əleyhinə olan sənətkar kimi tanınmışdır. Məhz bu səbəbdən onun ifa etdiyi “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Mahur”, “Rast” dəstgahları klassik səviyyədə təqdim olunduğuna görə yüksək qiymətə layiq görülmüşdür.

İslam Rzayev muğam ifaçılığında Azərbaycan xanəndələrinin böyük bir nəslini yetişdirən Seyid Şuşinski məktəbini keçmiş və bu dahi sənətkarın bütün ifa priyomlarını mənimsəyə bilmişdir. Bunu, xüsusilə, “Çahargah” dəstgahının ifasında aydın müşahidə etmək olar.

Professor Ramiz Zöhrabovun ⁹ düzgün qeyd etdiyi kimi, “Çahargah” dəstgahı Azərbaycan xanəndələri arasında ən geniş yayılmış və sevilən muğamlardan biridir. Hər bir xanəndə bu muğam-dəstgahın ifasında özünəməxsus cəhətlərlə yadda qalmışdır.

“Çahargah” muğam dəstgahı da digər Azərbaycan muğamları kimi bir-birinin ardınca gələn və ümumi inkişaf xəttini təyin edən ayrı-ayrı şöbə və bunların arasında bir

⁹ Zöhrabov R.F. Çahargah muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2002, 132 s.

çox guşələrdən ibarətdir. Tarixi inkişaf nəticəsində bunların bəziləri unudulmuş, ifaçılıq təcrübəsindən çıxarılmışdır. XIX əsrdə Azərbaycan musiqisində “Çahargah” dəstgahı Mir Möhsün Nəvvabın risalələrindən məlum olduğu kimi aşağıdakı şöbələrdən ibarət olmuşdur:

- 1.Çahargah
- 2.Segah
- 3.Zabol
- 4.Mavərənnəhr
- 5.Hicaz
- 6.Şahnaz.
- 7.Azərbaycani
- 8.Əşiran
- 9.Zəng-şötör
- 10.Kərkuki. [58]

Görkəmli musiqişünas, bəstəkar və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli ¹⁰ muğam haqqında mühazirələrinin birində Azərbaycanda ifa olunan “Çahargah” muğam dəstgahını təşkil edən şöbə və guşələrin ardıcılığını belə göstərmişdir:

Şöbə Guşə

- 1.Dəraməd-
- 2.Mayeyi-Çahargah -
- 3.Suzi-nak
- 4.Kereşvə
- 5.Balu-kəbutər
- 6.Pişi-zəngulə
- 7.Zəngulə
- 8.Bədr
- 9.Zabil (Zabuli-qəbri)

¹⁰ .e-librari.musigi-dunya.az/son_afrafiyab_text...

- 10.Muyə
- 11.Bəstə-Nigar -
- 12.Hasar-
- 13.Müxali -
- 14.Məğlub
- 15.Pəri-Pərəstud
- 16.Sarbang
- 17.Həzin
- 18.Hözzal
- 19.Hodi
- 20.Rəcəz
- 21.Mənsuriyyə -
- 22. Mayə -

Əfrasiyab Bədəlbəyli, həmçinin, “Çahargah” dəstgahının İranda bu ardıcılıqda ifa olunduğunu da göstərmişdir:

“Dəraməd, Piş-zəngulə, Zəngulə, Nəğmə, Zabol, Bəstə-Nigar, Muyə, Hasar, Müxalif, Məğlub, Hodi, Pəhləvi, Rəcəd (ərcuzə), Mənsuri” .

“Çahargah” muğamı Azərbaycanın bir çox qocaman ustad xanənədələrinin ifasında təkmilləşmiş və möhtəşəm şəkildə tarixə düşmüşdür. Bunlardan Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskiyin bənzərsiz ifaları sonrakı nəsillə xanənədlər üçün bir nümunə olmuşdur.

Cabbar Qaryağdıoğlu “Çahargah” muğamını özünəməxsus ifa etdiyinə görə seçilmişdir. Cabbar Qaryağdının “Mənsuriyyə” şöbəsinə fəvqəladə bir istedadla ifa etməsi muğam sənətində bir möcüzə hesab edilirdi. Firudin Şuşinski öz kitabında Cabbar Qaryağdının “Mənsuriyyə” oxuyarkən gözəl yollar, üsullar tapıb seçdiyini, “dəstgahın ən çətin gediş-gəliş yollarını orijinal tərzdə məharətlə gəzişdiyini” göstərmiş, hətta belə bir ifadan tarzənlərin çayıb özlə-

rini itirməsi hallarını da qeyd etmişdir . Belə bir ifa nəticəsində bəzi məşhur tarzənlər Cabbar Qaryağdıoğlu ilə ayaqlaşmaqda çətinlik çəkirmişlər. Ona görə də Cabbar Qaryağdıoğlu “Mənsuriyyə”ni və zil səslə oxunan bəzi muğamları kamançanın müşayiəti ilə ifa edərmiş [67,s.141]. Bir çox ustad xanəndələr Cabbar Qaryağdı kimi “Mənsuriyyə” oxuyan ikinci xanəndə tanımadıqlarını bildirmişlər.

Ustad xanəndə Seyid Şuşinski “Çahargah”ı çox ağır muğam hesab etmiş, həm də onu oxuyan xanəndə üçün çox ciddi imtahan saymışdır. Ustadın fikrincə, “Çahargah”ı səsi geniş diapazona malik olmayan xanəndə oxuya bilməz. Xanəndənin elə öz repertuarında da “Çahargah” xüsusi yer tuturdu. Bu muğamın bəzəyi, Seyid Şuşinskinin təbirincə “qaymağı” isə onun “Mənsuriyyə” şöbəsi idi. “Mənsuriyyə” şöbəsinə o, böyük məharətlə ifa etmişdir. Xüsusilə, onun 1963-cü ildə 74 yaşında Azərbaycan radiosunda “Mənsuriyyə” oxuması olduqca bənzərsiz idi. Belə ki, Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində heç bir xanəndəyə (Cabbar Qaryağdıoğlundan başqa) ahıl yaşında belə bir ifa nəsisb olmamışdır.

Seyid Şuşinski “Çahargah” muğamını “Mənsuriyyə” üstə müqəddimə verməklə başlar, sonra isə muğamın mayəsinə qayıdardı. Onun fikrincə, “Mənsuriyyə”siz “Çahargah” günəşsiz torpağa bənzər. Ona görə də ustad öz şagirdlərinə “Çahargah” ifa edərkən məclisi ələ almaq üçün “Cövhəri”dən yox, məhz “Mənsuriyyə”dən başlamağı tövsiyə edərdi. Belə ki, böyük konsertlərdə və məclislərdə “Çahargah”ı mayədən başladıqda dinləyici tez yorula bilərdi.

Seyid Şuşinski “Çahargah” muğamının çox üsyankar xarakterli olduğunu nəzərə alaraq oxuduğu poetik mətni də

bu ruha uyğun seçirdi. O, ən çox Hüseyn Cavidin yaradıcılığına müraciət edirdi. Xüsusilə, muğamı zildən başladıqdan sonra Mayəyə enəndə Cavidin bu məşhur şerini aramla oxuyurdu:

*“Rəqsi təlqin ediyor axsaqlar,
Əzəmət düşkünüdür alçaqlar.
Hər gülər üzdə ölüm, qan görürəm,
Pək yaxın dostları düşmən görürəm.
Yurdu sarımuş qabalıq, yaltaqlıq,
Yüksəliş varsa, səbəb alçaqlıq”.*¹¹

Muğamın “Bəstə-Nigar” şöbəsində yenə Hüseyn Cavidin bu şeirini oxuyardı:

*“Əski dahilər “iştə həqq” dedilər,
Çırpınub bir həqiqət izlədilər.
O həqiqət bu gün xəyal oluyor,
Düнки, şən baxışlar bu gün soluyor”*¹²

Xanəndənin öz xatirələrində söylədiyinə görə o, muğamın xüsusilə, “Hasar”, “Muxalif” şöbələrində Hüseyn Cavidin şeirlərinə müraciət etdiyini bildirir. Belə ki, “Hasar” oxuyanda onun :

*“Hər günəşə girdim ləkəli gördüm,
Hər vicdana girdim kölgəli gördüm,
Parlaq imanları şübhəli gördüm,
Məğərsə hər cəlvə bir xülya imiş.”*¹³

“Muxalif”də :

¹¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 468 s.

¹² Yenə orada

¹³ Yenə orada

*“Altun əsridir hər üzzü namus,
Yoxsullara gün yox, ya məhv ol, ya sus!
Hər kəs insanlıqdan dəm vurur, əfsus!
Hər yalan təməlsiz bir sevda imiş”.*

“Mənsuriyyə”də isə:
Deyirlər: “Zülmə qarşı durma, əyil!”
Deyirlər: “Hərbə qoş, ya əz, ya əzil!”
Çalış, parla, yüksəl unutma ancaq,
“Yaşamaq bir haqsa, yaşatmaq da haqq” .

şeyrlərini Cavid poeziyasına uyğun bir çılğınlıqla ifa etmişdir.

Ümumiyyətlə, qocaman xanəndənin söz ehtiyatı onun səs xəzinəsi kimi tükənməz olmuşdur. O, hər muğamı bir-birindən fərqli variantlarla oxumaqla yanaşı, sözləri dəyişdirərdi. Belə ki, “Çahargah”ın variantlarından birində Füzulinin “Dün sayə saldı başımə bir sərvə-sərbülənd” mısrası ilə başlayan şeyrindən istifadə etmişdir .

Sonralar Azərbaycan xanəndəlik sənətində “Çahargah” muğam dəstgahı XX əsrin ikinci yarısında Yaqub Məmmədov, Qulu Əsgərov, İslam Rzayev, Qədir Rüstəmov, Arif Babayev, Sabir Mirzəyev, Süleyman Abdullayev, Alim Qasımov və b. tərəfindən ustalıqla oxunmuşdur.

İslam Rzayevin müasirlərindən olan məşhur xanəndə Yaqub Məmmədov da “Çahargah” muğamının mahir ifaçılarından biri kimi tanınmışdır. Ona bu muğamın ifası böyük şöhrət qazandırmışdır. Seyid Şuşinski ənənələrinin davamçılarından olan Yaqub Məmmədov klassik oxu tərzindən kənara çıxmayaaraq muğama yeni xallar, zəngülələr gətirmişdir. Xüsusilə, onun “Mənsuriyyə”də etdiyi segah boğazı maraqlı və özünəməxsus olmuşdur.

Seyid Şuşinski “Mənsuriyyə”də Yaqub Məmmədovun vurduğu segah boğazını yalnız xanəndənin səs imkanları, onun ustalığı ilə əlaqələndirirdi. O, Segahın elə bir muğam olduğunu bildirirdi ki, onun “bütün muğamların içinə girə bilmək” qabiliyyəti var. Ona görə də “Mənsuriyyə”də segah nəfəsi vurmağı tamamilə qanunauyğun hesab edirdi. Bu baxımdan Yaqub Məmmədovun ifasında “Mənsuriyyə” Azərbaycan muğam sənətinin möhtəşəm qələbələrindən biri kimi dəyərləndirilir. Təsadüfi deyil ki, musiqişünas-bəstəkar Nəriman Məmmədov məhz Yaqub Məmmədovun ifasından “Çahargah” dəstgahını nota alıb maddiləşdirmişdir. Onun ifasında bu muğam Azərbaycan Radiosunun qızıl fondunda ən qiymətli səsyazılarından biri kimi saxlanılır.

İslam Rzayev də “Çahargah” dəstgahını özünəməxsus tərzdə ifa etmişdir. Xanəndə bu muğamın ifasında şöbə, rəng və təsniflər arasında təzadlığı artırmış və beləliklə də, muğamın dramaturji prinsiplərini daha da zənginləşdirmişdir.

İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahını müasiri və dövrünün məşhur xanəndəsi Yaqub Məmmədovun möhtəşəm ifası ilə müqayisə etdikdə bəzi özünəməxsus cəhətləri daha aydın görə bilərik. Hər iki xanəndənin ifasında “Çahargah” dəstgahının struktur cəhətdən bəzi fərqli məqamlarını əyani olaraq nəzərə çatdırmaq:

Yaqub Məmmədov

- 1.Dəraməd Çahargah
- 2.Mayə
- 3.Təsnif
- 4.Rəng
- 5.Bəstə -Nigar
- 6.Təsnif
- 7.Hisar

8.Rəng

- 9.Müxalif
- 10.Təsnif
11. Zərbi-Mənsuriyyə

İslam Rzayev

- 1.Təsnif
- 2.Mayə
- 3.Rəng.

4.Bəstə-Nigar

5.Təsnif

6.Hisar

7.Rəng

8.Müxalif

9.Təsnif

10.Mənsuriyyə

11. Zərbi-Mənsuriyyə

Xanəndə özünün tərtib etdiyi “Muğam solo” tədris proqramında (2000-ci il) “Çahargah” muğam dəstgahını təşkil edən şöbə və güşələrin ardıcılığını belə təqdim edir:

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Bəstə-nigar
4. Hasar
5. Müəlif
6. Qərrə
7. Müxalif
8. Mənsuriyyə
9. Hüzəzal
10. Məğlub
11. Çahargaha ayaq [Proqram səh.22]

Göründüyü kimi, İslam Rzayev dəstgahın ifasına Yaqub Məmmədovdan fərqli olaraq dərəcələ deyil, müqəddimə funksiyasını yerinə yetirən məşhur, demək olar ki, dillər əzbəri olan “Dağlar başı duman olar” sözlərinə özünün bəstələdiyi təsniflə başlayır. Daha sonra, “Mayə” şöbəsinə sonra Yaqub Məmmədovun təfsirində təsnif, bunun ardınca isə rəng səslənirsə, İslam Rzayev həmin şöbədən sonra artıq təsnif ifa etmir. Belə ki, təsnif artıq “Mayə” şöbəsinə öncə oxunduğuna görə o, bunu rənglə əvəz edir. Beləliklə, Yaqub Məmmədovda “Mayə” və “Bəstə-Nigar” şöbələri arasında həm təsnif, həm də rəng səsləndirildiyi halda, İslam Rzayevdə bu şöbələri bir-birinə bağlayan rəng nömrəsi olur.

Dəstgahın bütün sonrakı inkişafında, şöbələrin ardıcılığında uyğunluq müşahidə edilir ki, bu da hər iki sənətkarın Qarabağ xanəndəlik məktəbi və Seyid Şuşinski ənənələrinin davamçısı və layiqli nümayəndəsi olduğunu təsdiqləyir. Bu iki xanəndənin ifasında səslənən “Çahargah” dəstgahını müqayisə edərkən aydın olur ki, hər iki sənətkarı eyniləşdirən, birləşdirən əsas cəhət - kamil və mükəmməl ifadır. Hər iki sənətkarın ifasında bu muğam tam klassik tərzdə səslənir. Onların hər ikisinin təqdimatında XX əsrin ortalarında Azərbaycan xanəndəlik sənətində bərqərar olan ifaçılıq üsulu özünü göstərir. Əlbəttə, hər iki ifaçının təfsirində “Mənsuriyyə” şöbəsi səs imkanlarını göstərərək özünəməxsusluğu ilə seçilir. Əgər Yaqub Məmmədovun “Mənsuriyyəsi” xalları, incəlikləri ilə məftun edirsə, İslam Rzayevin muğamda fərqli keçidləri diqqəti cəlb edir. Bir də Yaqub Məmmədovun “Mənsuriyyə”də lad ahənginə heç bir xələl gətirmədən çox böyük ustalıqla segah boğazları edir ki, burada da onun yenilikçiliyi özünü göstərir. O, həm də muğamı orqan punktu üzərində ostinat fonda oxumuşdur. Yaqub Məmmədov “Çahargah” muğamının ifasında poetik mətn kimi Füzulinin, Natavanın qəzəllərinə müraciət edir.

İslam Rzayev “Çahargah” dəstgahında Əliağa Vahidin qəzəllərinə üstünlük verir. Onun “Mayə” şöbəsində “Öyünmə çox gözəlim”, “Bəstə-Nigar”da “Ey gül, səni kim ki sevdi, bəxtəvər oldu”, “Hisar”da “Candan keçərəm sevgili canan üçün” qəzəllərinin böyük məharətlə ifası dəstgahı daha da zənginləşdirir.

Qeyd etmək istərdik ki, İslam Rzayevin təfsirində “Çahargah” dəstgahının özünəməxsusluğunu daha da dərinlən nəzərə çatdırmaq üçün onun ifasından muğamı nota almağı zəruri hesab etmişik. Bu ifa xanəndənin səsindən iki dəfə

lənə alınmışdır . Əvvəlcə 1960-cı ildə, sonra yenidən 1965-ci ildə, hər dəfə də Əliağa Vahidin qəzəllərinə müraciət etmişdir.

Ümumiyyətlə, ifa etdiyi hər bir musiqi nümunəsinə - muğama, təsnifə, mahnıya öz möhrünü vuran ustad xanəndə “Çahargah” muğam dəstgahını da özünəməxsus tərzdə ifa etmişdir.

Dəstgahı xanəndə müqəddimə funksiyası daşıyan təsniflə başlayır. İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahının muğamın yüksək tonlarında oxunan təsniflə başlaması təsadüfi deyil. Belə bir cəlbədici üsulu xanəndə öz ustadından tövsiyə olaraq mənimsəmiş və uğurla həyata keçirmişdir. Seyid Şuşinskinin “Çahargah”ı dinləyiciyə maraqlı olmaq üçün yüksək tonlardan başlamağı məsləhət görməsi İslam Rzayev üçün də bir nüsxə olmuşdur.

Ümumiyyətlə, təsniflər funksional vəzifələrinə görə belə klassifikasiya edilir:

1. Müqəddimə funksiyası daşıyan;
2. Muğam şöbələrini bir-birinə bağlayan;
3. Müstəqil funksiyaya malik olan.

Xanəndə İslam Rzayev göstərilən bu növlərin hər birinə aid təsniflərin mahir ifası olmuşdur. O cümlədən, “Çahargah” muğam dəstgahına müqəddimə verən və “Dağlar başı duman olar” sözlərlə başlayan təsnif xanəndənin repertuarında özünəməxsus yer tutur və onun fərdi yaradıcılığının məhsulu kimi də çox dəyərlidir. Təsnif muğamın zil pərdələrindən başlayıb tədricən aşağı sekvent dönmələrlə maye-yə enən melodik quruluşa malikdir. Burada xanəndənin geniş diapazona malik şux, eyni zamanda yumşaq və qulağa yatımlı məxmər səs tembri öz dolğun ifadəsini tapır.

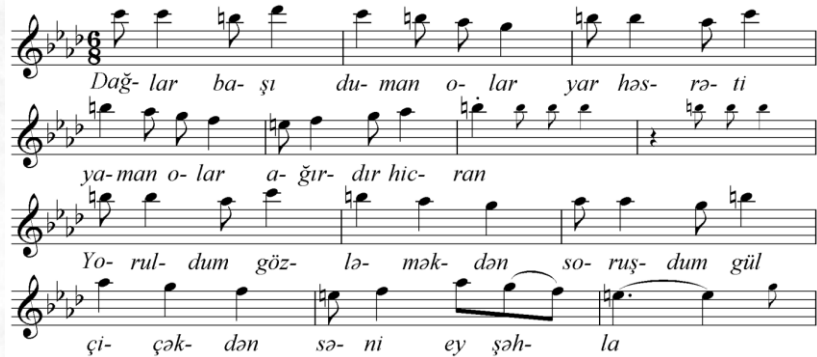
Belə bir yüksək pafosa malik olan təsnif özünəməxsus müqəddimə funksiyasını yerinə yetirdiyinə görə burada biz

öncədən muğamın əsas musiqi məzmunu ilə tanış oluruq. Təsnifin səssırası genişdir:



Burada muğamın əsas dayaq pərdələrinin vurğulanaraq onların üzərində kadans dönmələrin verilməsi diqqəti cəlb edir. Üç bənddən ibarət təsnifin melodik strukturu muğamın inkişaf prinsipinə uyğun olaraq qurulmuşdur. Belə ki, onun I bəndi do - mayənin zilindən başlayan, qeyri-kvadrat period formasını əmələ gətirən (6x. + 6x.), aşağı sekvent pillələrlə enən ikixanəli frazalardan təşkil olunmuşdur:

Not yazısı: S. Verdiyevanınıdır.



Burada ladin əsas dayaq pərdələri: mayənin kvintası (sol), kvartası (fa), üst tersiyası (mi) ardıcıl surətdə vurğulanaraq onların üzərində qısa dayaq edilir. I bəndin melodik şəkli mayənin zilindən aşağı enib üst tersiyada bitir ki, bu da “Bəstə-Nigar” şöbəsi üçün səciyyəvidir.

I bəndin melodik təşkilində sekvent halqaların poetik misralara tam cavab verdiyini, onlarla üst-üstə düşdüyünü görürük:

I cümlə

Dağlar başı duman olar, (2 xanə)
Yar həsrəti yaman olar, (2 xanə)
Ağırdır hicran (2 xanə)

II cümlə
Yoruldu gözləməkdən (2 xanə)
Soruşdum gül-çiçəkdən (2 xanə)
Səni, ey şəhla (2 xanə)

II bəndin melodik şəkli I-dən fərqli olaraq aşağıdan yuxarıya istiqamətlənən sekvent quruluşudur. Burada da melodik quruluşda ladin lya-bemol, si, do pərdələri vurğulanaraq onlara istinad edildikdən sonra geriye enib mayənin kvintası (sol) təsdiq olunur. Bu dayaq pərdə muğamın “Hasar” şöbəsi üçün xarakterdir:



Burada da I bənddə olduğu kimi, poetik mətnin hər misrasına bir sekvent halqanın (2 xanə) cavab verdiyini görürük:

I və II cümlə
Bahar ötdü xəzan oldu, (2 xanə)
Bülbül köçdü bağlar soldu, (2 xanə)
Nəğmə coşdu dil yoruldu, (2 xanə)
İntizaram mən. (2 xanə)

II bənd təkrar prinsiplidir və kvadrat period formasında

(8x. + 8x.) bəstələnmişdir.

Təsnifin III bəndi tamamlayıcı xarakter daşıyır. Burada mayənin zilindən aşağı sekvent hərəkətlə enmə melodik inkişafın mayə tonun əsas vəziyyətinə gətirib çıxarır.



Beləliklə, “Çahargah” muğam dəstgahına müqəddimə kimi oxunan bu təsnifdə muğamın bir neçə şöbəsi üçün xarakter olan pərdələrin göstərildiyi və onlara istinad edildiyi üçün onu muğam janrında müqəddimə funksiyası daşıyan “Bərdaşt”la müqayisə etmək olar. Belə təsniflər əsasən muğamın zil pərdələrindən başlayıb aşağıya doğru hərəkət edən melodik şəkllə malik olurlar. Bunu biz xanəndənin ifasından nota köçürdüyümüz təsnifin nümunəsində aydın şəkildə müşahidə etdik.

Şübhəsiz, təsnifin kompozisiya quruluşunu tam şəkildə təsəvvür etmək üçün buradakı instrumental müşayiətin də xüsusi rolunu nəzərə almaq vacibdir. Bununla bağlı professor Malik Quliyevin “Muğam sənətində ifaçılıq məsələləri” adlı kitabında müəllif təsniflərin ifasında instrumental müşayiətin rolunu qiymətləndirərək düzgün qeyd edir ki, “...sazəndə dəstəsi vokal partiyanın ifası zamanı onu unison və oktavalı unison şəklinə təkrar etməklə yanaşı, instrumental müqəddimə, araçalğılar, bağlayıcı ibarələr, sonluqlar və i.a. komponentləri ifa edir... Bu vasitələr təsniflərdə

formayaradıcı rol əhəmiyyətini də görür”. Demək olar ki, bütün bu instrumental zənginliklər təsnifin ümumi strukturunun təşkilində mühüm rol oynayır.

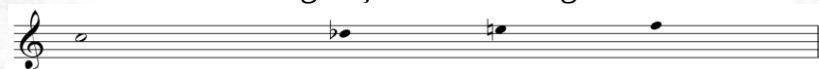
Baxılan təsnifdə də instrumental giriş, bağlayıcı parçalar və sonluqlar kimi instrumental epizodlar vokal partiyanın musiqi materialı əsasında qurulur.

Dəstgaha verilən belə bir müqəddimədən sonra solo tarın geniş improvizasiyası “Mayə” çahargahı hazırlayır.

“Mayə” şöbəsində muğamın səs sırasının I tetraxordu özünü göstərir. Burada məqamın II pərdəsinin artırılmış şəkildə çıxış etməsi II növ çahargahın səssirasına dəlalət edir:



Burada, həmçinin, diapazonun genişlənməsi də müşahidə olunur. Belə ki, mayənin üst aparıcı tonu, üst tersiyası və üst kvartasınadək genişlənmə özünü göstərir:



Belə genişlənmə çahargah məqamının II tetraşordunun pərdələrinin cəlb edilməsi hesabına baş verir.

“Mayə” şöbəsinin poetik əsasını Əliağa Vahidin “Öyünmə çox gözəlim, çox da gözlərin qaradır” mətəli qəzəli təşkil edir. Müctəs bəhrində yazılmış bu qəzəl “Mayə” şöbəsinə bütövlükdə əhatə edir:

MəfA"ilün fə"ilAtün məfA"ilün fə"ilün
 Öyünmə çox gözəlim, çox da gözlərin qaradır!
Təbiətin isidir gündə min gözəl yaradır.

*Bu canı istə verim, özgə bir şeyim yoxdur,
Mən aşığıam, nəyim olsa, mənimki aşkaradır*

*Səni görən kimi aləm mənə behiştə dönür,
O gün ki, gül üzünü görməsəm, günüm qaradır.*

*Rəqibə vermə nişə , yaxşı saxla qoynunda,
Mənim də eşqim o bir cüt dərilməmiş naradır.*

*Desəm qılınc qaşına, qorxuram dilim kəsilə,
Sözün düzü, nə bilim, bəlkə əyri ayparadır.*

*O yerdə ki, dəli könlüm səni gəzib soruşur,
Özüm də bilməyirəm çox zaman, o yer haradır?*

*Rəqib tənəsi, Vahid, mənə toxundu o gün,
Sızıldayır ürəyim, sanki ox dəyib, yaradır.*

Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” dəstgahı bir neçə versiyada səslənmişdir. Muğamın əsas qanunauyğunluqlarının saxlanılması şərtilə xanəndə hər dəfə ona müəyyən şəraitdən və vəziyyətdən asılı olaraq bəzi dəyişikliklər edir. Məsələn, şöbələrin poetik mətnini (qəzəlləri) dəyişdirir, ifa zamanı hər dəfə müxtəlif avazlardan istifadə edir (gah “ey dad, ey dad”, gah “aman, aman”), həmçinin, təsnif seçimində də müxtəliflik özünü göstərir, hətta şöbələrin ardıcılığında da (bəzən “Müxalif” şöbəsini ixtisar edərək dəstgahı natamam şəkildə ifa edir) müəyyən dəyişikliyə yol verir. Əlbəttə, bütün bunlar muğamın dramaturji inkişafına heç bir xələl gətirmədən çox təbii və professional səviyyədə yerinə yetirilir.

Digər bir variantda xanəndə “mayə” şöbəsində “Ey gül

səni hər kim sevdi, bəxtəvər oldu” mətləli qəzəldən istifadə edir:

1. Ey gül səni hər kəs ki sevib bəxtəvər oldu,

(Ey gül, səni kim sevdi bəxtəvər oldu,)

Eşqində bir ancaq mənim ömrüm hədəvər oldu,

2. Kim sevdi qara zülfünü ağ günlərə çıxdı.

Tale mənə yar olmadı, bir dərdi-sər oldu.

3. Mən ağladım öz halıma, biganə sevindi,

Şükr eylə ki, mən qaldım, o məndən betər oldu.

4. Kuynində mənə zülm eləyəndən biri qalmıb,

Ahım odu yandırdı, hamı dərbədəvər oldu.

5. Yıxmaqdı məni məqsədi namərd rəqibin,

Bar vermədi məqsudi bütün bisəmər oldu.

6. Ayrılmaz idik bir-birimizdən aramızda

Göz dəydi bizə bəlkə də bir bədnəzər oldu.

7. Ev yıxmağı, qan tökməyi zən etmə hünərdi,

Hər kim vətənin sevdi, o əhli hünər oldu.

8. Vəhşiliyə, namərdliyə, nadanlığa nifrət,

İnsanlığ ilə ömr eyləyən bəxtəvər oldu.

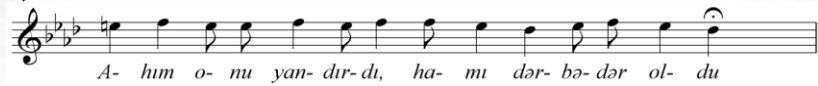
9. Səndən sora Vahid ayıq ol, qoy deməsinlər,

Dünyaya gəlib-getdi, heyif bixəbər oldu.

“Mayə” şöbəsinin ardınca rəng səslənir. Rəngin musiqi materialı sonrakı şöbənin başlanmasını hazırlayır. Xüsusi-lə, tarın solo improvizasiyası “Bəstə-Nigar” şöbəsinə giriş verir. Instrumental girişdən sonra xanəndə yuxarıda göstə-rilən Vahidin “Ey gül, səni kim ki sevdi bəxtəvər oldu” mətləli qəzəlini oxuyur. Bir başqa variantda o, “Bəstə-Ni-gar” şöbəsinə həmin qəzəlin dördüncü beytindən başlayaraq oxuyur.

Burada çahargah məqamının VI pərdəsinin (mi) – ma-yənin üst tersiyasının üstünlük təşkil etdiyi hissəyə keçid baş verir. Artıq şöbənin əvvəlindən “mi” dayaq tonun funk-sional əhəmiyyəti özünü göstərir. Bununla bərabər, mayə-nin üst aparıcı tonunun da (re bemol) köməkçi dayaq ton kimi əhəmiyyəti artır. Bunu, xüsusilə, xanəndənin vokal partiyasında aydın eşitmək olar. Bəzi nümunələr göstərək:

a)



b)



c)



d)



e)



Xanəndə şöbənin sonunda musiqi materialını yekunlaşdırmaq məqsədilə “aman hey”, “yar-yar aman”, “ay-ay aman”, “aman can ey” kimi “çənə zəngüləllərindən” də istifadə edir.

Beləliklə, “Bəstə-Nigar” şöbəsinin səssirası belədir:



Göründüyü kimi, burada muğamın VIII pərdəsinin əskilməsi (sol – bemol) də müşahidə olunur ki, bu da “Bəstə-Nigar” şöbəsi üçün səciyyəvidir. VIII pərdənin əskildilməsindən sonra IX pərdənin (lya-bekar) yüksəldilməsi mümkündür.

“Bəstə-Nigar” şöbəsinin ardınca onun obrazlı-intonasiya inkişafını yekunlaşdıran təsnif gəlir.

Təsnif Əliəğa Vahidin “Gözəlim, gözlərinin söhbəti hər yanda olur” sözlərilə başlayan qəzəlinə əsaslanan lirik-axı-cı tərzli melodiya malikdir. Onun poetik əsasını rəməlbəhrli qəzəl şeir forması təşkil edir:

Gözəlim, gözlərinin söhbəti hər yanda olur.

Bu məlahətli baxışlar quzu, ceyranda olur.

Bir əlac et mənə, istəkli təbibim sənsən,

Aşıqın çarəsi öz sevdiyi cananda olur.

Bülbül istər gülü, tuti şəkəri, mən də səni,

Eşq sevdası bu üç aşiqi-nalanda olur.

Nə təbiət qurub ömründə, nə dünya yetirib,

O gözəllər ki, bizim Azərbaycanda olur.

Gül əqər bülbülü incitsə, “vəfasız” deməyin,

Qızların təqsiri olmaz günah oğlanda olur!

*Bu gözəllik ki sənin var, gözəlim, insafən,
Nə mələkdə, nə pəridə, nə də bir insanda olur.*

*Mübtəla könlümə bilmirəm nə olub, hər gün itir,
Hər gün axtarıram yenə ol zülfü pərişan olur.*

*Vahidin bəlli deyil məskəni pərvanə kimi,
Gah şamə dolanır, gah da gülüstanda olur.*

Qəzəlin :

fəil" Atün fəil" Atün fəil" Atün fəilün

Ölçüsü təsnifin ritmik quruluşunu şərtləndirir:

$\frac{3}{4}$ fə - i - la - tün, fə - i - la - tün, fə - i - la - tün, fa - i - lün

Burada rəməl bəhrinin təfilələrilə melodik deklomasiya arasında vəhdət özünü aydın göstərir.

Təkrar prinsipli iki kvadrat perioddan (AABB - araçalğı BB - CCBB) ibarət olan təsnifin I hissəsinin A cümləsi ladin VIII əskildilmiş (sol bemol) və VII (fa) pillələrindən ibarət kiçik sekunda intonasiyasının oxunması prinsipi üzrə qurularaq çox yanıqlı əhval-ruhiyyə oyadır. Bunun ardınca gələn B- cavab cümləsində VIII pərdədən mayə tona qayıdış musiqini tamamlayır:



Təsnifin II bəndində xanəndənin daha yüksək tona qalxıb ladin IX pərdəsinə yarım ton yüksəltməklə (lya-bekar) yeni lad ahəngini yaradır. Əvvəla, qeyd edək ki, lya-bekar

dəstgahın “Müxalif” şöbəsi üçün xarakterdir və “Bəstə-Nigar”da bu pərdənin gözlənilmədən çıxış etməsi sonrakı inkişafa bir təkandır. Təsnifin bu hissəsində xanəndənin müxalif pərdəsini ardıcıl olaraq təkrar şəkildə vurğulaması melodiya danışiq-deklamasiya xarakteri verir. Bu parçada xanəndənin inadlı, eyni zamanda, yalvarışlı intonasiyaları (“Bir əlac et mənə”) olduqca təsirli səslənir. Sonda yenidən B-cavab cümləsinin təkrarlanması mayənin təsdiqi ilə tamamlanır:



“Bəstə-Nigar” təsnifi ilə sonrakı “Hasar” şöbəsi arasında dərin təzad yaranır. Təsnifin sakit, təmkinli intonasiya-melodik təşkili sanki sonrakı melodik inkişaf üçün enerjinin toplanmasına şərait yaradır. Onun lirik məzmunlu obrazlar sferasına qarşı “Hisar”ın coşqun, ehtiraslı, alovlu ruhu qoyulur. Xanəndə bu şöbəni xüsusi şövqlə ifa edir.

Əliağa Vahidin “Candan keçərəm, sevgili canan üçün” sözlərilə başlayan qəzəlinə əsaslanan “Hasar”ın intonasiya məzmunu mayənin kvinta tonuna (sol) doğru yönələrək onu mərkəzi tona çevirir. Burada xanəndə əvvəlcə kvinta tona mayənin tersiyasından kvintanın üst aparıcı tonunu cəlb etməklə sıçırayışla yanaşdıqdan sonra bu boşluğu ardıcıl pillələrlə dolduraraq dayaq pərdə (sol) ətrafında gəzişmələr edir:

Səadət Verdiyeva

Hasar

Yar ə- man a- a- a A- a- a- a- a- a- a- ay ə- man
Mə- ə- ə- ə- ən ki can- dan ke- çə- rəm
sev- gi- li ca- na- num ü- çün

Hisardan sonra mayəyə qayıdış baş vermir və birbaşa “Müxalif” şöbəsinə keçilir.

“Hasar”da xanəndə qəzəlin iki beytindən istifadə edir:
Mən ki candan keçərəm sevgili cananım üçün
O mənim dostumu düşməni törədib canın üçün.

Sevirəm, yüz desəm aşuqə inanmır sözümə,
Daha yox taqətim and içməyə vicdanın üçün.

“Hasar” şöbəsini əvvəlkilərdən fərqləndirən cəhət muğamın daha yüksək pərdələrinin istifadə edilməsindən, melodiyanın daha çox ritmik və faktura işlənməsindən ibarətdir. Bu şöbənin ifası üçün xüsusi texniki çətinliyin yaranması xanəndədən böyük bacarıq və səs imkanlarını nümayiş etdirməyi tələb edir. Məhz bu səbəbdən bəzən şöbə xanəndələr tərəfindən ixtisar edilir.

Bu şöbənin səs sırası belədir:

“Hasar”ın emosional ruhunu rəng davam etdirir:



Çox cəld, şux xarakterli rəng şöbələr arasındakı təzadlığı daha da dərinləşdirir.

Dəstgahın dramaturji inkişafında yeni mərhələni təşkil edən “Muxalif” şöbəsinin də “Hasar” kimi ifası texniki cəhətdən çox çətin və mürəkkəbdir. Burada xanəndə “Hasar”da oxuduğu qəzəlin ardını davam etdirir:

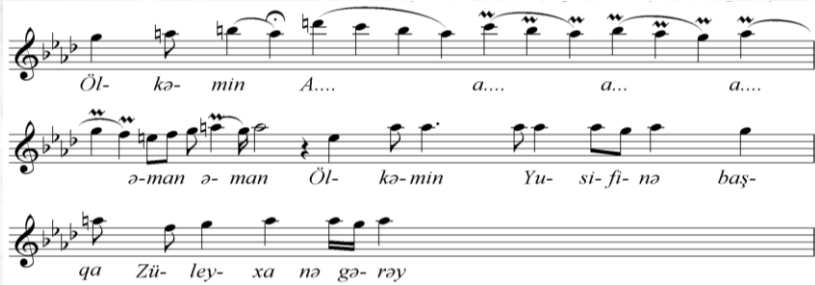
*Özgə bir ovçunun ahusuna zövgüm yox idi
Mən avarayam öz sevgili ceyranım üçün.*

*Ölkəmin Yusifinə başqa Züleyxa nə gərək
Min Züleyxa tapılar Yusifi kənanım üçün.*

Onun tematik materialı yeni və zəngülələrlə zəngin olan bir şöbədir. İslam Rzayev bu şöbənin ifasında muğamın zil pərdələrində mürəkkəb zəngülələr vuraraq geniş səs imkanlarını, səsinin texniki işləməsini nümayiş etdirir:



Səadət Verdiyeva

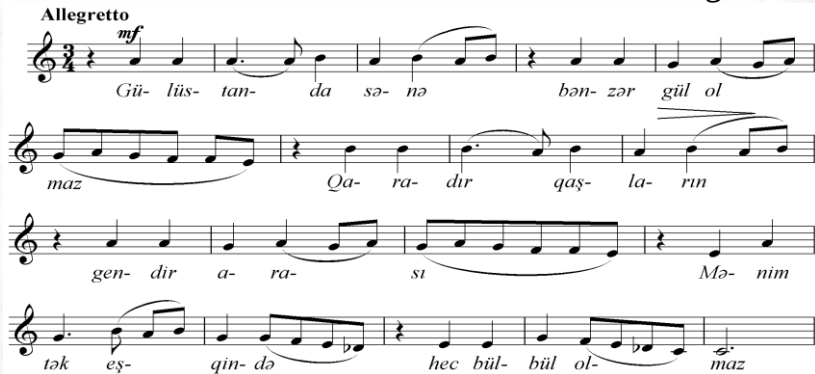


Əldə etdiyimiz səs yazılarına əsasən deyə bilərik ki, İslam Rzayev bu çətin və böyük bacarıq tələb edən “Müxalif” “şöbəsinə” özünəməxsusluqla ifa etmişdir.

Bu şöbənin ardınca gələn Təsnif “Gülüstanda sənə bən-zər gül olmaz” sözlərilə oxunur. Artıq təsnifin əvvəlində müxalif pərdə (Iya) özünü göstərir. Təsnifin quruluşunda iki hissəlilik müşahidə olunur. Belə ki, hər iki hissə üç cümlədən ibarət qeyri-kvadrat period formasındadır:

A (6x.) A₁ (6x.) B (6x.) + ara çalğı (11x.) + A₁B + ara çalğı (4x.) C (6x.) C (8x.) I hissə II hissə

I hissənin tematik materialı müxalif pərdənin ətrafında gəzişən və ona istinad edən intonasiya kompleksindən təşkil olunmuşdur. Yalnız III cümlənin (B) sonunda mayəyə enmə və onun üzərində tamamlanan kadans özünü göstərir:



Təsnifin II hissəsində I hissənin II və III cümləsi təkrarlandıqdan sonra bu hissənin III (C) cümləsi artıq mayənin ziline göstərilməsi əsasında qurulur və sonrakı “Mənsuriyyə” şöbəsinə keçidi hazırlayır. Ona görə də bir cümlənin iki dəfə təkrarlanmasına ehtiyac yaranır:



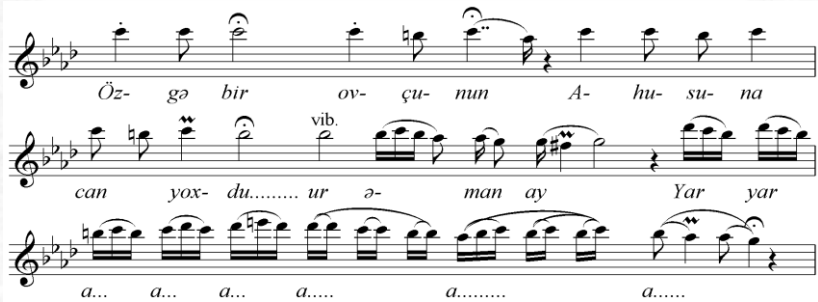
Çox çətin və mürəkkəb ifa tələb edən “Muxalif”dən sonra bu təsnifin olduqca sadə və bəsit görünən melodiyası dəstgahın ümumi dramaturji inkişafında təzadlığı daha da dərinləşdirir. Bu da müəyyən mənada ümumi zirvəyə doğru gedən yolda enerjinin toplanılması üçün bir addımdır.

“Mənsuriyyə” şöbəsi bütün dəstgahın inkişaf xəttinin mərkəzi, kulminasiya nöqtəsidir. Bu baxımdan zil pərdələrin göstərilməsi prinsipi üzrə qurulan şöbədə xanəndə tədricən bütün əvvəlki şöbələrin dayaq tonlarını vurğulayaraq mayə pərdəyə enir. Burada xanəndə öncəki şöbənin poetik mətninin son misralarını təkrarlayaraq davam etdirir:

*Ölkəmin Yusifinə başqa Züleyxa nə gərək,
Min Züleyxa tapılar Yusifin kənanı üçün.*

*Bu şərəfət mənə nəslən qalacaqdır, Vahid
Nə qədər xidmət edəm Azərbaycanım üçün.*

“Mənsuriyyə” xanəndədən olduqca zil səsə malik olmasını tələb edir. Bu şöbənin ifasında İslam Rzayev böyük ustalıq və peşəkarlıq nümayiş etdirir:



Ümumiyyətlə, dəstgahda musiqi materialının necə inkişaf etdirilməsi, necə işlənməsi prosesi çox mürəkkəbdir. Burada, əlbəttə, xanəndənin ifaçılıq məharəti, onun səsinin keyfiyyəti, təcrübəsi kimi cəhətlərin böyük əhəmiyyəti var. İslam Rzayev bütün bu cəhətlərə malik olan bir sənətkar olduğundan “Çahargah” muğam dəstgahını tam şəkildə ifa etmişdir.

XANƏNDƏNİN İFASINDA “RAST” AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHININ TƏFSİRİ.

“Rast” muğamı bütün Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətində birinci yerdə duran, əslər keçsə də, əsaslı dəyişikliklərə uğramayan, eyni kökə malik olan “ulu” bir muğam sayılır. Bununla belə, Azərbaycanda geniş yayılan və xanəndələr tərəfindən sevilərək ifa olunan bu muğam dəstgahın şöbə və guşələrinin sayında nə qədər fərq olduğu diqqəti cəlb edir.

Məlumdur ki, artıq XIX əsrdə Azərbaycanın müxtəlif “muğam məktəb”lərində (Bakı, Şamaxı, Şuşa) “Rast”ın şöbə və guşələrinin sayında və ardıcılığında olan fərq özünü göstərir. Bu fərqi Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti”ndə (15, s.15) təqdim olunan cədvəldə aydın görmək olar:

Bakı (Abşeron)	Şuşa (Qarabağ)	Şamaxı (Şirvan)
1. Mayeyi Rast	1. Rast	1. Rast
2. Novruzı Rəvəndə	2. Pəncgah	2. Üşşaq
3. Rast	3. Vilayəti	3. Mücrü
4. Üşşaq	4. Mənsuriyyə	4. Hüseyni
5. Hüseyni	5. Zəmin-xarə	5. Vilayəti
6. Vilayəti	6. Rak-hindi	6. Siyahi-ləşgər
7. Xocəstə	7. Azərbaycan	7. Məsihi
8. Xavəran	8. Əraq	8. Dəhri
9. Əraq	9. Bayatı-Türk	9. Xocəstə
10. Pəncgah	10. Bayatı-qacar	10. Şikəsteyi-fars

Səadət Verdiyeva

11.Rak	11.Mavərən-nəhr	11.Rak-hindi
12.Rak	12. Balu-kəbu-tər	12.Rak-Xosrovani
13.Əmiri	13. Hicaz	13.Saqinamə
14.Məsihi	14.Şahnaz	14.Əraq
15.Rast	15.Əşiran	15.Təasnif-Qərai
	16.Zəngi-Şötör	16.Məsnəvi
	17.Kərkuki	17.Zəngi-Şötör
	18.Rast	18.Nəğməyi-hindi
		19.Mənəvi
		20.Kabili
		21.Rast

Cədvəldən göründüyü kimi, “Rast” dəstgahı Bakı muğam məclislərində 15, Şuşa muğam məclislərində 18, Şamaxı məclislərində isə 21 şöbə və guşələrlə ifa olunmuşdur.

Artıq 1922-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin başçılığı altında Şərq Konservatoriyasının ayrıca təhsil müəssisəsi kimi fəaliyyətə başlaması ilə əlaqədar olaraq muğam dəstgahların ifasında mübahisəli məsələlər aradan qaldırıldı. Belə ki, məhz Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə muğam dəstgahların tədrisi ilə əlaqədar muğam proqramlarının hazırlanması məqsədilə xüsusi şura yaradılır. Şuraya dövrünün görkəmli muğam ustadları – Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mansur Mansurov daxil idi. Belə ustad xanəndə və ifaçıların birgə səyi nəticəsində yaradılan muğam proqramında digər muğamlarla bərabər “Rast” dəstgahının da təkmilləşdirilmiş tərkibi müəyyənləşdirildi. Proqramda “Rast” 13 şöbə və guşədən ibarət

dəstgah kimi təsdiq olundu. Bunlar:

- 1.Rast
- 2.Üşşaq
- 3.Hüseyni
- 4.Vilayəti
- 5.Məsihi
- 6.Dəhri
- 7.Xocəstə
- 8.Xavəran
- 9.İraq
- 10.Pəncgah
- 11.Raki-Xorasanı
- 12.Gərai
- 13.Rast.

Sonralar “Rast” muğamını tədrisi üzrə proqram bir çox ustad ifaçılar tərəfindən təkmilləşərək redaktə edilmişdir. Məsələn, Əhməd Bakıxanovun proqramında “Rast” 10 şöbə və guşədən (Bərdaşt, Mayə, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, İraq, Pəncgah, Qərayi, Rasta ayaq) ibarət olmuş, tarzən-pedaqoq Kamil Əhmədovun tərtib etdiyi proqramda isə “Rast”a “Pəncgah”la “Qərai” arasında yerləşən “Rak” şöbəsi əlavə edilmişdir.

Hazırda “Rast” dəstgahına bu şöbə və guşələr daxildir:

- 1.Bərdaşt
- 2.Mayeyi-Rast
- 3.Üşşaq
- 4.Hüseyni
- 5.Vilayəti
- 6.Şikəsteyi-fars
- 7.Əraq
- 8.Pəncgah
- 9.Rak

10.Qərai

11.Rasta ayaq.

Xanəndə İslam Rzayevin ifa etdiyi “Rast” dəstgahı bu tərkibə uyğundur:

1.Təsnif -Bərdaşt

2.Mayə

3.Üşşaq

4.Hüseyni

5.Rəng

6.Vilayəti

7.Dilkeş

8.Rəng

9.Təsnif

10.Şikəsteyi-fars

11.Mübərriqə

12.Rəng

13.Əraq

14.Rəng

15. Pəncgah

16.Rak

17.Gərai ilə Rasta ayaq.

Onun tərtib etdiyi “Muğam solo” tədris proqramında (2000-ci il) bu ardıcılıq eynilə öz əksini tapmışdır.

İslam Rzayevin ifasında bütün bu şöbə və guşələr birbirindən fərqli ahəngləri, ritmləri və pərdələri ilə seçilir.

Xanəndə dəstgahı bərdaşt funksiyasını yerinə yetirən təsniflə başlayır. “Ey məhvəşim” təsnifinin instrumental girişi də nəzərə alınmaqla burada rast ladı tam oktava həcmində təqdim olunur:



Məlumdur ki, hər bir muğamın (əgər bərdaştı varsa)

bərdəştinin özünəməxsus adı var. Rast muğamının bərdəşti – “Novruzi- rəvəndə” adlanır və bir qayda olaraq əsas tonallığın (sol-I oktava) bir oktava zildən başlaması ilə xarakterizə olunur.

Təsnifin yalnız instrumental girişində mayənin zilindən əsas tonal səviyyəyə eniş edilir, xanəndənin partiyasında isə əvvəlcə mayənin kvintası (re) ərtafında gəzişərək ona istinad edildikdən sonra daha yüksək tonlar əldə olunur və son kadans xanələrdə mayənin zili təsdiqini tapır. Bərdəşt-təsnifin məhz sonuncu kadans dönməsi vasitəsilə muğamın əsası müəyyənləşir. Burada “Rast” muğamı üçün xarakter kadans dönmə onun bünövrəsini qoyur:



Təsnifdən sonra “Mayə” şöbəsinə keçid edilir. Burada xanəndə muğamın bütün əhəmiyyətini və əsas mənasını, məzmununu ifadə edir. Əliağa Vahidin qəzəllərindən məharətlə bəhrələnən xanəndə burada da onun irsinə müraciət etmişdir. Bu şöbədə xanəndənin improvizasiyaları ladın I pərdəsindən (re) başlayıb onun oktava həcmində olan bir diapazonu əhatə edir:



Səadət Verdiyeva

Az ya-şım- dan az ya-şım-dan

bu Ca-han mül-kü-nü çox seyr et- dim Tap- ma- dım bir lə- kə- siz

göv- hər o- la dür- da- nə Va- hi-dəm dost yo- lun-da

ya- nı- ram şə- mi ki- mi Va- hi-dəm dost yo- lun- da

Va- hi-dəm dost yo- lun- da ya- nı- ram şə- mi

ki- mi Gah o şəmtək ya- nı- ram gah o- lu- ram pər- va- nə hey

Can hey Can ey dad

Xanəndə “Mayə” şöbəində ladin I pərdəsindən mayəsinə kvarta sıçrayışı ilə başlayır. Bu ifadəli sıçrayış “Rast”ın xarakter lad-intonasiyası kimi bütün şöbə boyu saxlanılaraq əsas intonasiya mənbəyinə çevrilir və onun, bütövlükdə isə dəstgahın iradəli, mərdanə xarakterini müəyyənləşdirir.

Mayə şöbəsinin diapazonu belədir:

Xanəndə bu şöbədə mayə pərdəsinə yanaşmada çoxlu zəngülələrdən istifadə edir. Bütün şöbə boyu mayə pərdəsi vurğulanaraq, onun üzərində gəzişmələr bu tonun aparıcı

rolunu təsdiqləyir. Burada xanəndənin çoxlu melizmatik bəzəklərdən (trel, mordent, forşlaq) istifadə etməsi səsinin xırdalıqlarını nümayiş etdirir, həmçinin, mayə pərdə üzərində repetisiyalar, mayə tona yanaşmada sinkopalı ritmin çıxış etməsi, triol notların istifadəsi və s. ifa priyomları xanəndənin texniki imkanlarını göstərir.

“Mayə” şöbəsində “Üşşaq” və “Hüseyni” guşələri ifa edilir. Bunlarda da xanəndə Əliağa Vahidin qəzəllərinə əsaslanır. Getdikcə dramaturji inkişafın dərinləşməsi ilə əlaqədar ladin yeni pərdələri cəlb edilir. Artıq mayənin kvintasının üst aparıcı tonunda çıxış edərək bu guşənin diapazonu bir qədər də genişlənir:

Hüseyni

Kim su- al et- sə yar ə- man ə- man can ə- man ə-
man yar hey ey ey ey ey ey
Kim su- al et- sə ə- gər Ma- yi- lin a- şıq- li- yi- ni
Bir gü- lün a- şı- qi- dir bir- də A- zər- bəy- cə- nın

Göründüyü kimi, bu şöbədə “Rast”ın mayəsinin üst kvartasına (do) istinad edilir. Yeni lad səviyyəsinin yaranması ilə yeni melodik ifadə meydana çıxır. Əsasən kvarta tonun (do) oxunması üzərində qurulan bu melodik strukturun tədricən aşağıya doğru meyli onu mayə dayağa gətirib çıxarır. Burada xanəndənin çox təmkinlə, hər bir tonun məğzini, ağırlığını dərk edə-edə oxuması diqqəti cəlb edir.

Muğamın dramaturji inkişafının ilkin mərhələsi Mayə rənginin verilməsi ilə yekunlaşır. Rəngin ilk xanələrindən

artıq muğamın bu şöbəsi üçün xarakter olan və əsas məna ağırlığını daşıyan, mərd, iradəli kvarta intonasionalı gedişi özünü göstərir:

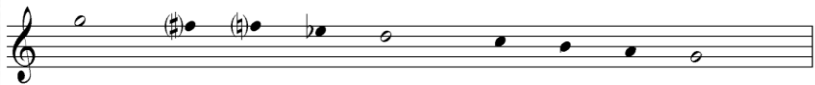
Maye rəngi



Bu intonasianın enerjili gücü bütün rəngin sonrakı inkişafı üçün bir mənbə, özəyə çevrilir. Rəngin bütün sonrakı melodik inkişafı öz mənbəyini bu başlanğıc xanələrdən götürür. Belə ki, melodik inkişafın sonrakı frazalarında hərəkət sanki bu intonasiya – özəkdən təkan alaraq yaydan buraxılmış oxun enməsinə uyğun yuxarıdan aşağıya (mayəyə) doğru sekvent şəkildə yönəlməsi üzrə gedir.

Muğamın yeni inkişaf mərhələsini “Vilayəti” şöbəsi təşkil edir. Burada xanəndə “Rast”ın kvinta tonallığına (ladın VIII pərdəsi-re tonikaya çevrilir) modulyasiya edir.

Bu şöbənin xarakter cəhəti kimi ladın IX pərdəsinin əskildilməsi (mi-bemol) və X pərdəsinin yüksəldilməsidir (fa diyez):



“Vilayəti “ şöbəsinin melodik təşkilində xanəndə çox dar çərçivədə (c-d-es) əsas musiqi fikrini ifadə edir:



Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

a. . . a. . . De-dim ağ- ya- ri- lə göz- mə

sə- nə çox yal-var- dim İn- di din- cəl gö- zə- lim mən-də

ö- lüb qur- tar- dım Bir sə- da- qət- li gö- zəl tap-ma- dım a-

lən-də qə- rəz Bu az öm- rün- də çox at- ra- fı göz- zib ax- tar- dım

Ca- nım ay dad ya- rım ay dad ey ə- man ey

Burada həmçinin, vokal partiyasının tessiturasının yuxarı registrə qalxması ilə maraq doğurur. Bu, həm də “Rast” muğam dəstgahının dramaturji inkişafında mərkəzi hissələrdən biri kimi çıxış edir.

Lakin bu şöbənin əlamətdar cəhəti ondan ibarətdir ki, xanəndə “Vilayəti” şöbəsinə “Dilkəş” və “Kürdü” hissələrini əlavə edir.

Ümumiyyətlə, “Vilayəti” şöbəsi “Mayə”dən fərqli olaraq lirik səciyyəli olduğuna görə daha çox məhəbbət hissi aşılayır. Lakin bu şöbə kiçik olduğundan xanəndələr bu hissləri daha da artırmaq məqsədilə ona “Dilkəş”i əlavə edirlər. Məhz xarakterlərindəki uyğunluğa görə “Dilkəş”lə “Vilayəti”in birləşməsinə ehtiyac yaranır. Bir çox ifaçılar “Vilayəti” şöbəsinə “Dilkəş” (“Şahnaz”) və “Kürdü” şöbələrini də əlavə edirlər. Lakin korifey sənətkarlarımız (Üzeyir Hacıbəyli, Əhməd Bakıxanov, Kamil Əhmədov) bu muğam şöbələrinin Rastın tərkibinə daxil edilməsinə etiraz etmişlər. Onlar bunu “Dilkəş” (“Şahnaz”) və “Kürdü” şöbələrinin şur məqamına aid olması ilə əlaqələndirərək “Rast”da buna ehtiyac olmadığını əsaslandırmışlar. Görkəmli muğam tədqiqatçısı Ramiz Zöhrabov da yazır ki, “Bu bölmələr ənənəyə görə “Rast” muğam dəstgahına daxil

edilməməlidir. Lakin Azərbaycan muğamlarının müasir ifaçıları muğamın melodik məzmununun inkişafında yeni yollar axtarır, yeni lad irəliləyişlərdən istifadə edirlər ki, bu da “Rast” muğam-dəstgahının formasının inkişafına təzadlıq gətirir və dinamiklik verir”.

Bununla belə, əks mövqedə duran ifaçılar, o cümlədən, İslam Rzayev də “Rast”ın tərkibinə “Dilkəş” və “Kürdü” şöbələrinin daxil edilməsini onu daha da zənginləşdirən bir faktor kimi səciyyələndirmişdir.

Həqiqətən, “Dilkəş” və “Kürdü” şöbələrinin daxil edilməsilə şur ladına (re şur) modulyasiya olunur, bununla da şura aid yeni kolorit yaranır:



“Kürdü” guşəsi də bu xətti davam etdirir. Xanəndənin bu şöbədə etdiyi improvizasiyalılıq bacarığı, səsini sərbəst surətdə açmaq qabiliyyəti parlaq əksini tapır:

Kürdü

Bu gö- zəl öl- kə ye- tir- miş Bu mə- la- hət- də ay

can a.. a.. a.. Bu gö- zəl öl- kə ye- tir- miş bu mə- la- hət- də

sə- ni hey ay yar yar yar yar a... a... a...

a.. a.. hər cənd bu sə- a- dət bu- nu bil düş- məz ə- lə

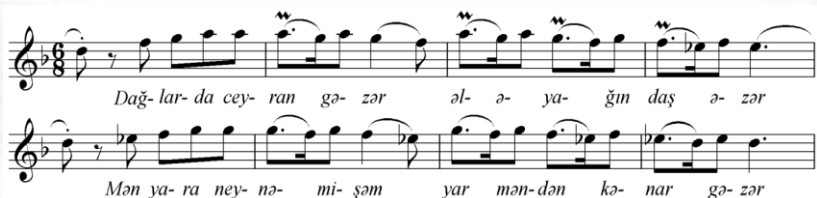
“Kürdü” şöbəsində dayaq ton səviyyəsi dəyişir. Burada artıq “Şur”un öncəki re-tonikası lya ilə əvəz olunur:



Bu lad sferasının daha da dərinlən təsdiqlənməsi üçün

şöbədən sonra “Dilkeş” rəngi və “Dilkeş” təsnifi səsləndirilir. Bu nömrələrin hər ikisi re dayaq tonun (re şurun mayəsinin) vurğulanaraq, onun göstərilməsi üzərində qurulan melodik struktura malikdir. Əgər rəngdə re dayaq tonu daha tez-tez vurğulanırsa və onun daha qabarıq göstərilməsi üçün sıçrayışlı intonasiyalar üstünlük təşkil edərsə, təsnifdə bu tonun çıxışı yalnız kadans dönmələrdə mümkün olur:

Dilkeş rəngi



Dəstgahın dramaturji inkişafının növbəti mərhələsini “Şikəsteyi-fars” şöbəsi təşkil edir. Bu şöbə vasitəsilə “Rast”da müvəqqəti olaraq segah ladına keçilir: Şikəsteyi-fars şöbə intonasiya məzmununa görə “Segah”a uyğundur.



Bu şöbənin başlanğıcını (I poetik misranın deklamasiyasını) xanəndə əvvəlcə “Mübərriqə” üstə oxuyur. Belə ki,

burada si segahın VI pərdəsi (re) üzərində uzun repetisiyalar (eyni tonun təkrarlanması) şöbənin melodik quruluşu üçün xarakter cəhətə çevrilir. Sonrakı poetik misrada xanəndə “Şikəsteyi-fars”a keçid edir. Artıq burada mövzunun “re” üzərində uzun sürən təkrarlardan sonra aşağı dayaq tonu (sol) yönəlib yenidən geriye dönməsi ilə “Şikəsteyi-fars”ın intonasiya sferasını əks etdirir. Burada əsasən re və si pərdələri arasında gedən intonasiya əlaqəsi sonda maye pərdənin təsdiqi ilə tamamlanır:

Müberraqə

Mən ki hər moh-nə-tə qat-laş-mı-şam eş-qin-də sə-nin Mən

hey

Mən ki hər moh-nə-tə qat-laş-mı-şam eş-qin-də sə-nin Nə sə-bəb-dən a...

a... a... a..

Bu şöbəni digərlərindən fərqləndirən daha bir cəhət - xanəndənin klarnet ilə dialoqunun qurulmasıdır. Məlumdur ki, muğam ifaçılığında xanəndələrin müşayiəti tar və kamənça vasitəsilə mümkündür. Burada isə xanəndənin klarnetlə yarıqlı dialoqu muğamın dramaturji inkişafında müəyyən bir mərhələ kimi çıxış edərək onun səs palitrasına da xüsusi bir ahəng qatır.

Şöbənin əhval-ruhiyyəsini “Şikəsteyi-fars” rəngi davam etdirir. Burada bütün melodik hərəkət bir-birilə sıx bağlı, çevik, xırda frazaların məhz “Segah”ın maye tonunun (si) ətrafında gəzişərək ona istinad etməsi prinsipi üzrə qurulur:

Şikəste-yə-fars rəgi



Burada dayaq tonun si pərdəsinə təsadüf etməsi “Xaric segah”-a aid edilir. Rəngin melodik quruluşuna tersiya və kvarta həcmində hərəkət etməsi xarakterdir. Rəngin orta hissəsində kvartal intonasiyaların çıxış etməsi onu muğamın mayə mövzusuna yaxınlaşdırır:



Bütün bunlardan sonra dəstgahın dramaturji inkişafının zirvəsini təşkil edən - “Əraq”, “Pəncgah” və “Rak”-dan ibarət zil şöbələri başlanır.

“Əraq” şöbəsi olduqca coşğun, çağırış xarakterli, əzəmətli ruhu ilə seçilir. Bütün bu keyfiyyətlərin göstərilməsi üçün xanəndədən olduqca güclü səs və saqraq zəngülələr tələb olunur. İslam Rzayev bu çətin şöbənin ifasında əsl ustalıq nümayiş etdirir. Burada onun vurduğu zəngülələr, oxuduğu passajlar, çoxsəsli qruplaşmalar (üçdən doqquzadək olan), muğamın ən yüksək zil pərdələrini (ikinci oktavanın si səsi – mayə zilin üst tersiyası) məhəratlə götürməsi xanəndənin səsinin geniş texniki imkanlara malik olduğunu

göstərir:

Əraq

Da-lay da-lay a... a... a... a..... a..... a... a... ay ə- man Min cə-fa ey-lə-yə- sən a.. a.. a.. ay ə- man Min cə-fa ey-lə-yə- sən nə gə- rəy eş-qin-də va- ram Mə-nə də-r-də cə- fa-kar ol-dun hey ə- man

“Əraq” demək olar ki, muğamın dramaturji inkişafında özünəməxsus refren funksiyasını yerinə yetirir. Burada artıq, göründüyü kimi, “Mayə” şöbəsinin xarakter lad-intonasiya kompleksi (kvartal sığrayış, mayə pərdə üzərində repetisiyalar və s.) yeni yüksəklikdə çıxış edir.

Bunun davamı “Əraq” rəngində həllini tapır. Olduqca gümrəh və təntənəli xarakter daşıyan bu nömrənin geniş diapazona malik (üç oktavayadək) melodik təşkili muğamın ən zil pərdələrindən tədricən aşağı enərək sonda “Rast”ın əsas formul ifadəsinin təsdiqi ilə bitir.

Bütövlükdə, İslam Rzayevin ifasında “Rast” muğam dəstgahı məhəbbət və eşq uğrunda cəfa çəkən, öz eşqinə sonadək sadıq olan iradəli, mərd, əqidəsindən dönməz aşiqin həm çoxşün və ehtiraslı, həm yanıqlı və şikayətedici, həm də mübariz və inamlı hekayəsi kimi səslənir.

Beləliklə, İslam Rzayevin bir xanəndə kimi ifaçılıq təcrübəsini araşdırdıqda belə bir nəticəyə gəlirik ki, o, muğam ifaçılığında ustad sənətkarların yolunu davam etdirərək, bu sənətdə böyük uğurlar qazanmışdır. İlk öncə, xanəndə ifa etdiyi muğamlarda Qarabağ xanəndəlik məktəbinin

ənənələrinə sadıq qalaraq öz səs imkanlarını nümayiş etdirməyə nail olmuşdur. Məhz muğam ifaçılığında onun bütün səs texnikasının istifadə qaydalarından ustalıqda istifadə etmək qabiliyyəti üzə çıxır. Belə ki, nəzərdən keçirdiyimiz “Çahargah” və “Rast” muğam dəstgahlarının ifasında xanəndənin nümayiş etdirdiyi bacarıq bunu bir daha təsdiq edir.

Hər iki muğamın müqəddiməsini xanəndə bərdaşt-təsniflə yüksək registrdən başlayaraq öncədən dinləyicinin diqqətini özünə cəlb edir. Muğamların təhlilindən xanəndənin səs diapazonunun, əsasən də orta və yuxarı registrləri əhatə etmək şərtilə, üç oktavayadək ($\text{sol}^{\text{k.o.}} - \text{mi}^3$) olduğu aşkarlanır.

Muğam şöbələrinin ifasında xanəndə aşağı registrdən başlayıb tədricən zil pərdələrədək yüksələrək texniki priyomların mürəkkəbləşməsinə nail olur. Onun partiyasında tədricən çoxsəsli passajlar (triollardan tutmuş doqquzsəsli qruplaşmalaradək), zəngülələr özünə yer alır ki, bu da xanəndədən xüsusi texniki bacarıq tələb edir.

Dəstgahın zil şöbələrində xanəndə olduqca böyük ustalıqla muğamın dramaturji inkişafının zirvəsini, əsas emosional məna yükünü özündə daşıyan kulminasiya mərhələsini ifa edir. Burada onun zəngülələrinin axıcılığı, yüksək registrdə sərbəst surətdə səsindən istifadə etmək bacarığı önə keçir.

İstər aşağı, istərsə də yüksək registrdə oxumasından asılı olmayaraq, İslam Rzayevin hər şöbənin böyük şövqlə, ürəkdən, emosional dolğun şəkildə təfsiri hər bir muğamın ifasında fərdi keyfiyyətlərini aşkarlamağa kömək edir.

Qeyd edək ki, İslam Rzayev baxdığımız muğamların qəzəl seçimində Əliağa Vahid yaradıcılığından bəhrələnir. Seçdiyi hər bir qəzəl muğamın məzmununa və xarakterinə

uyğun olaraq musiqi ilə vəhdət təşkil edir.

Vahidin zəngin irsinə müraciət edilməsi muğamın inkişafının yeni mərhələyə qədəm qoyması kimi dəyərləndirilə bilər. Belə ki, məhz Vahid poeziyasının aydınlığı və anlaşılqlılığı, müdrikliyi və aliliyi muğamın mürəkkəb və dərin mətləbli məzmununun geniş kütlə tərəfindən böyük maraq və zövqlə qəbul olunmasına kömək etmişdir. Bu işdə xanəndə İslam Rzayevin böyük və əvəzsiz rolu danılmazdır.

NƏTİCƏ

İslam Rzayevin yaradıcılığı Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında parlaq, yadda qalan səhifələrdən birini təşkil edir. Zəngin tarixi keçmişə malik olan xanəndəlik sənətinin dəyərli ənənələrini yaşadan sənətkarın muğamların, təsniflərin, xalq mahnılarının tədrisində və təbliğində xidmətləri böyük olmuşdur.

Bu dərs vəsaitini ərsəyə gətirməklə biz, gələcək nəslin muğam tədrisində gənclərin hərtərəfli şəxsiyyət kimi yetişməsində ustad xanəndə İslam Rzayevin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rolu və yerinin tədqiq edilərək müəyyənləşdirilməsi nəzərdə tutulmuşdur. İlk öncə, onun bir sənətkar kimi formalaşmasında mühüm rol oynayan tarixi-genetik kökləri aşkarlanaraq göstərilmişdir.

İslam Rzayevin Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin Qarabağ bölgəsinə aid, xüsusi olaraq, Qarabağ xanəndələrinin ifaçılıq ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etməsi onun yaradıcılığının bir çox aspektlərində müşahidə olunur. O, Qarabağ xanəndəlik məktəbinin ənənlərini şifahi surətdə nəsildən-nəsilə ötürən görkəmli sənətkar kimi dəyərləndirilir.

Dərslikdə İslam Rzayev Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafına təsir edən bir yaradıcı xanəndə kimi təqdim olunur. Belə ki, onun təkcə ifaçı-xanəndə deyil, həm də pedaqoq, bəstəkar təbiətli xanəndə, novatorluğa cəhd edən sənətkar kimi çox geniş yaradıcılıq fəaliyyəti təhlil edilir. Belə bir geniş, çoxaspektli fəaliyyəti ilə o, ustadların – Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskinin, Zülfü Adılgözəlovun, Xan Şuşinskinin ənənələrinin layiqli davamçısı kimi qiymətləndirilir. Bütün bu yaradıcılıq keyfiyyətlərini nəzərə

alaraq İslam Rzayevin Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında oynadığı rolu belə müəyyənləşdirmək olar:

1. İslam Rzayev ilk öncə, mahir təsnif ifaçısı olmuşdur. Onun geniş diapazona malik məlahətli səsi, gözəl tembri, zəngin zövqü bütün Azərbaycan xalqının sevimli xanəndəsi olmaq statusunu qazanmağa əsas vermişdir. Təsadüfi deyil ki, yarım əsrdən artıq vaxt keçsə də, onun oxuduğu təsniflər bu gün də sevilərək dinləlinir. Xanəndənin ifasında bu təsniflər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qızıl fonduna daxil edilmişdir.

O, sadəcə ifaçı deyil, həm də yenilikçi xanəndə kimi tanınmışdır. Daima inkişaf edən və yeni-yeni axtarışlar aparən xanəndənin repertuarında xalq çalğı alətləri kollektivində çalışdığı zaman görkəmli tarzən, pedaqoq Əhsən Dadaşovun rənglərinə poetik mətnlər əlavə edərək onları ilk dəfə olaraq təsnif kimi ifa etməsi də onun bu keyfiyyətini qabarıq şəkildə sübut edir. İslam Rzayevin yaradıcı istedadı sayəsində şifahi ənənəli professional sənətin bu iki janrının qarşılıqlı əlaqəsinə nail olunmuşdur. Əhsən Dadaşovun xalq çalğı alətləri ansablı üçün bəstələdiyi “Şur” (“Biri sən-sən, biri mən”), “Segah” (“Peyman etdik ilk baharda”), “Zabul” (“İlk məhəbbət”), “Çahargah” (“Sənə könül verdin”) instrumental rəngləri İslam Rzayevin ifasında dərin mənə kəsb edən poetik mətnlərlə çox zövqlə, yüksək professionalıqla səslənərək məşhurlaşmışdır.

İslam Rzayevin yaratmaq həvəsi onun bir bəstəkar kimi də fəaliyyətinə təkan vermişdir. Belə ki, xanəndənin bəstələdiyi “Şur” təsnifi (“Gəl, inad etmə”), “Çahargah” təsnifləri (“Dağlar başı duman olur”), “Bəstə-Nigar” təsnifi (“Ey gülüm bahar gəlib”), “Bayatı-Şiraz” təsnifi (məsnəvi) geniş şöhrət qazanmışdır.

2. İslam Rzayev mahir muğam ifaçısı olmuşdur. Onun

ifa etdiyi “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah” (qəzəllər Əliağa Vahidindir), “Şur”, “Rast” (qəzəllər Əliağa Vahidindir), “Mahur-hindi” (qəzəllər Mirmehdi Seyidzadəninindir) muğam-dəstgahları Azərbaycan ənənəvi musiqisinin qızıl fonduna daxildir. O, muğamlara çox ciddi surətdə yanaşmış, korifey sənətkarların ənənələrinə sadıq qalmaqla yanaşı, onları özünəməxsus tərzdə, heç kimi təqlid etmədən ifa etmişdir. Bunu biz dissertasiyada təhlil etdiyimiz “Çahargah” və “Rast” muğam-dəstgahlarının nümunəsində aydın müşahidə etdik.

İslam Rzayevin muğam sənətinin inkişafında rolu təkcə ifaçılıqla məhdudlaşmamışdır, o həm də muğam və təsniflərin nota alınmasında, onların elmi-tədqiqatının həyata keçirilməsi məqsədilə notlaşdırılmasında da öz köməyini əsirgəməmişdir. Bu baxımdan Azərbaycan muğamlarının nota köçürülməsində əvəzsiz xidmətləri olan tanınmış bəstəkar Nəriman Məmmədovun “Rahab” və “Bayatı-Şiraz” dəstgahlarının İslam Rzayevin ifasında nota alması diqqətə layiqdir.

3. İslam Rzayev xanəndəliklə bərabər, bəstəkar mahnılarının da ilk və əvəzolunmaz ifaçısı kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə daxil olmuşdur. O, korifey sənətkarlarımızdan – Cahangir Cahangirovun, Ramiz Mirişlinin, Nəriman Məmmədovun, Adil Gərayın, Hacı Xanməmmədovun, Elza İbrahimovanın və bir çoxlarının mahnılarının ilk ifaçısı kimi tanınmışdır. O, öz repertuarında bütövlükdə 100-dən çox mahnını parlaq ifa etdiyinə görə milyonlarla dinləyici qəlbinə yol tapmışdır və bu mahnılar əbədi olaraq xalqın yaddaşına həkk olunmuşdur.

Hətta, mahnıları ifa edərkən də onların ya əvvəlində, ya da mahnı arasında muğam parçaları ifa etməsi xanəndənin uğurlu axtarışı kimi qiymətləndirilə bilər. Onun muğam

parçalarına seçdiyi poetik mətnlər mahnının ümumi ruhuna üzvi surətdə qovuşaraq onun təsirini daha da gücləndirir və janrın bitkinliyini, tamlığını qoruyub saxlayır. Bununla da, xanəndə hər bir mahnının qeyri-adi, bənzərsiz, özünəməxsus təfsirini verir.

İslam Rzayevin ifa etdiyi hər bir mahnının uzunömürlü olmasını təmin edən şərtlərdən biri də onun ifaçılıq tərzinin təmkinliliyi, zahiri hay-küyə yol vermədən, zahiri effektlərə uymadan mahnının məna dərinliyini, məğzini dəqiqliklə və böyük bacarıqla çatdırma bilmək qabiliyyətidir. Bu baxımdan onun ifa etdiyi mahnılar bədii nailiyyət nümunəsidir.

4. İslam Rzayev ustad pedaqoq kimi də Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Böyük bir xanəndələr nəslə yetişdirməklə o, ustadlarından miras aldığı ənənələri yeni nəsllə çatdırmış və bununla da mühüm tarixi missiyanı şərəflə yerinə yetirmişdir.

5. İslam Rzayev Azərbaycan muğamının dünyada tanınmasında və təbliğində də mühüm rol oynamışdır. Dünyanın 70-dən çox ölkəsində Azərbaycan muğamını böyük iftixarla səsləndirməsi və ucaltmasında onun xüsusi əməyi danılmazdır. Məhz Azərbaycanı ulu muğam sənətinin mərkəzi sayması nəticəsində burada “Muğam teatri”nin yaranması ideyasının irəli sürməsi də İslam Rzayevə aiddir. Belə ki, xanəndənin təşəbbüsü ilə belə bir unikal teatr yaradılaraq, iyirmi il bu ocağın bədii rəhbəri vəzifəsində çalışmaq ona nəsib olmuşdur.

Beləliklə, geniş və çoxaspektli yaradıcılıq fəaliyyətinə malik olan İslam Rzayevin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xidmətləri böyükdür. Bir daha oxucunun nəzərinə çatdırırıq ki, təqdim olunan bu dərslik materia-

lından Azərbaycan musiqi mədəniyyəti sahəsində, ali məktəblərdə, kolleclərdə müxtəlif musiqi ixtisas qrupları tədrisində, digər musiqi kurslarında da istifadə etmək mümkündür.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Bədəlbəyli Ə. Xan, təranələr dəstəsinin rəhbəri. – “Bakı” qəzeti, 28 noyabr, 1964.
2. Bədəlbəyli Ə. Qurban Primov. B.: 1955, 52 s.
3. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. AEA-nın nəşri, Bakı, 1968, 138s.
4. Quliyev M. Muğam ənənəsində ifaçılıq məsələləri. B.: BMB, 2013.
5. Quliyev T. Əruz, “Əlhüda”, 2001, 37 s.
6. Qismətoğlu F. Ağ dünya...(Xalq artisti İslam Rzayev haqqında) // Ədalət - 2011, 23 iyul, s.4.
7. Eldarova Ə. Aşıq sənəti. B.: Elm, 1992, 168 s.
8. Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. B.: Işıq, 1989, 101 s.
9. Əliverdibəyov A. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2002, 230 s.
10. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. B.: Elm, 2007, 314 s.
11. Əlibaba Məmmədovun mahnıları (Dərs vəsaiti). Tərtib edən və not şifrələrinin müəllifi T.X.Qəniyev). B.: Mütərcim, 2012.
12. Əmirov F. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 172s.
13. Əmirov F. Musiqi düşüncələri. B.: 1971.
14. Əzimli F. Muğam dünyasının sultanı. B.: Göytürk, 1997, s. 199.
15. Həsənova C. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: 2009, 320s.
16. İbrahimov M. Xalq musiqisinin çırpınan ürəyi - Seyid Şuşinski. // Konservatoriya, 2013, №3 (21) , s.122-128.
17. İbişova R. Sənətin Kərəmi: (Qulu Əsgərov və İslam Rzayev haqqında) // Palitra – 2010, 14 aprel, s. 13.

18. İmrani R. Azərbaycan musiqi tarixi. I c., B., 1999.
19. İsayadə Ə., Quliyev X. Bəhrəm Mansurov. B.: Işıq, 1982, 47 s.
20. Mansurov E. Muğam düşüncələri. B.: İrşad, 1995, 40 s.
21. Məmmədov V.M. Muğam, söz, ifadə. B.: Işıq, 1981, 143 s.
22. Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği. “Vüzuhül-ərqam” risaləsi (Çapa hazırlayan, ön söz, lüğət, şərhlərin müəllifi Səfərova Z.), B.: Elm, 1989, 83 s.
23. “Muğam aləmi” beynəlxalq elmi simpoziumun materialları (18-20 mart 2009). B.: Şərq-Qərb, 2009, 432 s.
24. Muğam aləmi II beynəlxalq elmi simpoziumun materialları (15-17 mart, 2011). B.: Şərq-Qərb, 2011, 184 s.
25. Muğam aləmi III beynəlxalq elmi simpoziumun materialları (2013), B.: Şərq-Qərb, 2013,
26. Muğam aləmi IV beynəlxalq elmi simpoziumun materialları (2015), B.: Şərq-Qərb, 2015.
27. Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr (tərtibçi V.Xəlilov), B.: 1982, 44 s.
28. Musayev P. Qarabağ xanəndəlik ənənəsinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu. Sənətşünaslıq namizədi elm.... Avtoreferatı . B.: 2004.
29. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.: 2013, 122s.
30. Kərimova Sara Həsənpur. Azərbaycan və İran “Çahargah” muğam dəstgahları. B.: 2003, 135 s.
31. Köçərli İ. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında “Şikəstə”. Sənət. dissert. Avtoreferatı. B.: 1994, 20 s.
32. Poetik məclislər (toplayıb və tərtib edib Nəsrəddin Qarayev). B.: Yazıçı, 1987.
33. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. B.: Işıq, 1977, 144s.

34. Rəhimova A.E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin janrlararası və bədii əlaqələri. Sənətsünaslıq ü.e.d. ... dissertasiyanın Avtoreferatı. B.: 2014, 45s.
35. Rəhmanzadə F. Nəğmə dolu könül. B.: İşıq, 1985, 174 s.
36. Rəhimli İ. Segah yangısı. B.: İşıq, 1991, 158 s.
37. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. B.: 1975.
38. Səfərova Z. Cabbar Qaryağdıoğlu.
39. Şuşinski F. Cabbar Qaryağdıoğlu. B., İşıq, 1987, 128 s.
40. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 468 s.
41. Zöhrabov R.F. Çahargah muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2002, 132 s.
42. Xankişiyev Ə. Muğam poetikası və idrak. B.: Azərnəşr, 1986, 423 s.
43. Багирова С. Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. 1 т. Баку, Элм, 2007, 289с.
44. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Сов. композитор, 1971, 234 с.
45. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.2, М.,Музгиз, 1963, 340с.
46. Борбад и художественные традиции Центральной и Передней Азии. Душанбе, 1990, 178 с.
47. Виноградов В.С. Классические традиции иранской музыки. М., Сов.композитор, 1982, 183с.
48. Виноградов В.С. Музыка Советского Востока (очерки). М., Сов.композитор, 1968, 234с.
49. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана . Баку, Азгосиздат, 1966, 150с.
50. Дадашзаде М.А. Духовная культура азербайджанского народа в средние века (историко-этнографическое исследование).

- Автореферат дисс. ... доктора исторических наук. Баку, 1988, 48с.
51. Джанизаде Т. Многоуровневая реализация художественного канона в исполнительской практике азербайджанских мугамов. / Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., Сов.композитор, 1987, с.106-112.
52. Джанизаде Т.М. Азербайджанские мугамы. Проблемы музыкального мышления и искусства "макомат". Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 1984, 23с.
53. Джумаев А. Отражение взаимосвязей профессиональной музыки устной традиции Среднего и Ближнего Востока в средневековых письменных источниках. / Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., Сов.композитор, 1987, с.164-168.
54. Зохранов Р. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции. Мугамы- дестгях и зерби-мугамы. Баку: Марс-принт, 2010, 457 с.
55. Зохранов Р. Азербайджанские теснифы.М., Сов. Композитор, 1983, 326 с.
56. Зохранов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б.: Шур, 1992, 247 с.
57. Зохранов Р. Азербайджанские зерби мугамы. Баку, Ишыг, 1986, 82с.
58. Имрани Р. Бахрам Мансуров и его роль в развитии музыкальной культуре Азербайджана. Автореферат канд. Диссер. М., 1986, 22с.
59. Имрани Р. Бахрам Мансуров. Б., 2000, 215 с.

60. Исмаилов М.С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. Ученые записки Азербайджанской Государственной Консерватории, 1969, № 2, с. 3-34.
61. Исмаилов М. Научно-методические очерки по ладам и мугамам азербайджанской народной музыки. Б., 1991, 11с.
62. Кулиев А. О принципах контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама. Б., 2009, 150 с.
63. Курбаналиева С. Музыкально-эстетические особенности азербайджанской народной музыки (на материале лирических песен). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси, 1988, 22 с.
64. Кязимова Л. Газели Физули в азербайджанской музыке. Автореферат дисс. на соискание уч. степ.канд. искусствоведения. Тбилиси, 1989, 24с.
65. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов.композитор, 1982, 327 с.
66. Мазель Л.А. О мелодии. М., Музгиз, 1952.
67. Макамы , мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, 259с.
68. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1988, 350 с.
69. Мамедов Т.А. Песни Короглу. Баку: Ишыг, 1984, 119 с.
70. Мамедова Р.А. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Знание, 1987, 53 с.
71. Мамедова Р. Проблемы функциональности в азербайджанском мугаме. Б., Элм, 1989, 163 с.

72. Матякубов О. Вопросы ладовой основы макомов в средневековой теории музыки. // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987, с. 132-135.
73. Махмудова Г. Оstinатность в музыке устной традиции Азербайджана. Б., 2001, 151с.
74. Махмудова Ш. Тематизм азербайджанского мугама. Б., 1997, 132 с.
75. Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М., 1973, 376с.
76. Музыкальная эстетика стран Востока. М., Музыка, 1967, 414с.
77. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, Фан, 1981, 312с.
78. Сайгун А. Основные принципы выразительности и музыка Среднего Востока. /Музыка народов Азии и Африки. М., Сов.композитор, 1973, 326-331с.
79. Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Самарканд, 1983, материалы 11 Межд. Музыковедческого симпозиума. Ташкент: Фан, 1987, 328с.
80. Тума Х.Х. Об арабской музыке. /Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., Сов.композитор, 1987, с.141-145.
81. Elsner J. The vicissitudes of the maqam-phenomenon.- Proceedings of International Musicological Symposium <Space Mugham> / B., 18-20 march? 2009.
82. Elsner J. Mugham - real existence and generalization - Materials of the 3rd International Symposium <Space of Mugham>. B., 12-15 march, 2013, p.66.

İnternet-saytlar

e-librari.musigi-dunya.az/son_afrasiyab_text...
http://garabağh.net/content_152_az.html

Notoqrafiya

Əhsən Dadaşovun Rəngləri . Metodik vəsait. Tərtib
edən və nota alan A.Əsədullayev. B.: 2011.
N.Məmmədov. Azərbaycan muğamı Çahargah. B.:
1970
N.Məmmədov. Rahab və Zabul-segah. B.: 1962
N.Məmmədov . Rast muğamı. B.:

Diskoqrafiya.

”Oxu tar” –Albom (2006). 155 MB, MP 3, 14
kompozisiya. .Leva .
”Gəl inad etmə” (2011), 123 MB, MP3, 10
kompozisiya, Muzikman.
20 albom.DOWNLOAD. Islam Rzayevin 7 təsnifi.
Yenialbom.com/...mugam

ƏLAVƏLƏR

İslam Rzayevin ifasında Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya Şirkətinin səsyazma fondunda saxlanılan mahnı, təsnif və muğamların siyahısı.

1. Q.Namazəliyev, A.Abdullayev – “Vurğunam sənə” -3* 50 (1961)
2. Xalq – “Bayatı Kürd” təsnifi (rəng) - “Bahar oldu yenə güllər acıldı dəstə-dəstə” - 9* 50 (1962)
3. İ.Rzayev - “Bəstə Nigar” təsnifi (“Ey gülüm bahar gəlir”) - 7* 30 (1963)
4. “Bəstə Nigar” təsnifi (“Gözəlim gözlərinin söhbəti bir yanda olur”) - 5* 35 (1964)
5. A.Bəbirov, Y.Həsənbəy –“ Xoşbəxt olsunlar” -2* 50(1965)
6. “Zəmin-xara” təsnifi (“Gül üzlü yarım”) – 6 *17 (1966)
7. “Çahargah təsnifi” (“Dağlar başı duman olur”) - 6* 00 (1966)
8. “Bayatı-Şiraz təsnifi” - 4 *15(1966)
9. Ş.Axundova, B.Vahabzadə - “Sevilmək üçün gəlmişəm” - 3*05(1966)
10. C.Cahangirov, İ.Səfərli –“Zərif gülüşlüm” – 4 *15(1966)
11. C.Cahangirov , Z.Cabbarzadə - “Alagöz” 6* 25 (1967)
12. R. Mirişli, F.Qoca – “Küsüb məndən” -5* 20 (1967)
13. Ə.Dadaşov, B.Vahabzadə - “Biri sənsən, biri mən”- 6* 55 (1967)
14. “Hisar təsnifi” - 4* 00 (1967)
15. “Dəşti təsnifi” – (“Sənin eşqin məni gətirdi dilə”) –

- 7* 20 (1967)
16. A.Gəray, K.Faiq - "Sənin olsun" - 2* 35 (1967)
 17. A.Gəray, K.Quliyev - "Kəndimiz" - 2* 20 (1967)
 18. V.Süleymanov, İ.Səfərli - "Göyçay" - 4 05 1968
 19. İ.Rzayev - "Bayatı-Şiraz təsnifi" ("Dənizdə") - 6* 45 (1968)
 20. A.İbrahimov, D.Nəsib - "Gözüm səni axtarır" - 4* 40 (1968)
 21. Ş.Axundova, Q.Qasımzadə - "Dağlar oğlu" - 3* 00 (1969)
 22. E.Sabitoğlu - "Çay haqqında mahnı" - 2* 35 (1968)
 23. Ə.Dadaşov, B. Nəsibov - "Peyman etdik ilk baharda" ("Segah" təsnifi) - 9* 00 (1969)
 24. Ə.Dadaşov, B.Nəsibov - "Zabul" təsnifi ("İlk məhəbbət") - 10* 55 (1968)
 25. E.Sabitoğlu - "Məzəli mahnı" - 3* 35 (1969)
 26. R.Mirişli, D.Nəsib - "Sevənlərə gül verin" - 2* 55 (1970)
 27. İ.Rzayev - "Yoxdur cahanda" ("Çahargah" təsnifi) - 9* 25 (1971)
 28. İ.Rzayev - "Mahur təsnifi" ("Qalxar göyə naləm") - 6* 00 (1971)
 29. B.Nəsibov, A.Aslanov - "Sən də həmdəm, mən də həmdəm" "Mahur" təsnifi - 5 00 1971
 30. C.Cahangirov, İ.Səfərli - "Buludlar" - 4 40 1972
 31. R.Mirişli, Aşıq Ələsgərov - "Sona keçdi" - 3* 10 (1972)
 32. V.Kərimov, B.Vahabzadə - "Yuxu gəlmir gözümə" - 4* 20 (1973)
 33. C.Cahangirov, İ.Səfərli - "Zəriflik" - 3* 45 (1973)
 34. R.Mirişli, İ.Səfərli - "Nəsimi ballada" - 5* 36 (1974)
 35. Xalq - "Bulaq başında" - 3* 00 (1974)

36. A.Bəbirov, F.Qoca – “Bilirsən özün” - 3* 15 (1974)
37. O.Zülfiqarov, H.Mahmud – “Geoloq” -5* 10
38. Ş.Axundova, İ.Coşqun – “Mehriban olaq” -3* 00 (1974)
39. C.Cahangirov, İ.Səfərli – “Ağ şanı, qara şanı” – 3* 15 (1974)
40. N.Məmmədov, A.Babayev – “Ürəklərdə qalaydı” -3* 55 (1975)
41. R.Nəsimov, Ə.Əliyev – “El oğlu” (Fərman Salmanova həsr olunub) -6* 32(1980)
42. F.Əmirov, T.Elçin – “Neyləmişəm” -2 *49 (1981)
43. C.Cahangirov, B.Vahabzadə - “Muğam” – 7 *21(1982)
44. H.Nəcəfova, Ə.Bəxşəliyev – “Sənin məhəbbətin” -3* 20(1982)
45. Xalq – “Yeri dam üstə yeri” -3* 56 (1979)
46. H.Xanməmmədov, H.Abbasov – “Salam verdim bir gözələ” – 4* 17 (1979)
47. F.Quliyeva, Q.İsazadə - “Nur dənizi” – 5 *36 (1980)
48. H.Nəcəfova, H.Ziya - “Yeganə” – 5* 57 (1980)
49. D.Dadaşov, İ.Göyçaylı – “Savalanın suyu sərin” – 3* 40 (1982)
50. D.Dadaşov, T.Mütəllibov – “Yaxşı adamlar” – 2* 45 (1981)
51. D.Dadaşov, T.Mütəllibov – “Qocalar” – 4* 30 (1984)
52. H.Xanməmmədov, S.Vurğun – “Bahar” – 5* 47 (1986)
53. H.Xanməmmədov, B.Azəroğlu – “Yadıma sən düşəndə” – 3* 22 (1986)
54. H.Xanməmmədov, M.Yaqub – “Yandırır məni” – 6 *21 (1986)

55. F.Əmirov, H.Cavid – “Kor ərəbin mahnısı” – 4* 20 (1987)
56. Q.Əsgərov, R.Həmzətov – “Əziz dost” – 4* 55 (1987)
57. Ş.Əbdülkərimov, O.Hacıyeva – “Şirin yuxun olaydım” – 5 *55 (1987)
58. H.Əliyev, B.Vahabzadə - “Vəfa” – 7* 36 (1987)
59. C.Cahangirov, S.Rüstəmov – “Sevgilim” – 6* 00 (198/7)
60. Ə.Tağıyev ,S.Rüstəmov – “Sədaqətim var” – 5* 25 (1987)
61. C.Cahangirov – “Mahnı-bayatı” – 4* 19 (1987)
62. Xalq – “Qarabağ mahnısı” – 4* 19 (1988)
63. Xalq – “Şur” təsnifi – 4* 25 (1987)
64. E.İbrahimova, R.Heydər – “Anamın sevimli nəğməsi” - 5* 41 (1988)
65. E.İbrahimova, R.Heydər - “Seni görmürəmsə” – 5* 40 (1988)
66. E.İbrahimova, R.Heydər - “Tale verdi səni” - 7* 28 (1988)
67. E.İbrahimova, R.Heydər - “Kaş bir quş olaydım” – 6* 15 (1988)
68. R.Mustafayev, İ.Göyçaylı - “Səadət” – 6* 00 (1988)
69. R.Mustafayev, R.Məmmədzadə - “Sən məni gözlə” - 5* 02 (1988)
70. N.Məmmədov, İ.Etibar – “Mən elimdəyəm” (Qarabağ) – 9* 34 (1988)
71. Q.Əsgərov – “Olan oldu” – 4* 50 (1989)
72. E.İbrahimova, R.Heydər – “Ayrılı bilmirdim” – 6 *33 (1989)
73. N.Məmmədov, B.Əmiroğlu – “Ayrılığa necə dözüəm” – 7* 32 (1990)

74. İ.Rzayev – “Gəl inad etmə” (“Şur” təsnifi) – 6* 25 (1990)
75. B.Nəsibov – “Gülnarə” - 3* 35 (1991)
76. N.Məmmədov, R.Heydər – “Sən külək olmusan” -3* 35 (1991)
77. N.Məmmədov, R.Heydər – “Gəldim səni unudam” – 6* 25 (1991)
78. N.Məmmədov, B.Əmiroğlu – “Vəfasız çıxdın” - 6* 55 (1991)
79. A.Məşədibəyov – “Naz olaydı” – 3*30 (1992)
80. H.Xanməmmədov, M.İsmayıl – “Ay ana torpaq” – 4* 45 (1992)
81. H.Xanməmmədov, N.Hacızadə - “Qoca əsgər” – 7* 05 (1995)
82. H.Xanməmmədov, Füzuli – “Canana yetişmişəm” – 5* 40 (1995)
83. H.Xanməmmədov, H.Abbas – “Yad əllərdə qalmaz Şuşam” – 4* 20 (1996)
84. H.Xanməmmədov, N.Hacızadə - “Əsgər qardaş”- 6* 35 (1996)
85. H.Xanməmmədov, H.Büllurə - “Ölüm, yaxın düşmə igidlərimə” -4* 35 (1996)
86. H.Xanməmmədov, Q.İsabəyli – “Ey türkün övladları” – 3* 00 (1996)
87. H.Xanməmmədov, H.Büllurə - “Qələmim süngüyə dön” – 3* 00 (1996)
88. Q.Əsgərov – “Xatirəli anam mənim”- 4* 50 (1996)
89. F.Sücəddinov, X.Rza - “Qurban olduğum” – 6* 10 (1996)
90. N.Mirməmmədli, Z.Xınalı – “Şəhriyar” – 5* 15 (1997)
91. C.Cahigirov, İ.Səfərli – “Lirik mahnı” – 7* 00 (1997)

92. Q.Əsgərov – “Sevmişəm” – 2* 25 (1996)
93. Ş.Verdiyev, H.Abbas – “Kəpəzim mənim” – 4* 55 (1997)
94. S.Ələsgərov, Z.Yaqub – “Gözəl dünya gözlərin var olsun” – 3 *25 (1998)
95. Ş.Axundova, Ə.Çingizoğlu – “Tənhalıq”- 6* 05 (1998)
96. V.Süleymanov, A.İslam – “Sevgilim” – 4* 05 (1999)
97. H.Xanməmmədov, Ş.İ.Manaflı – “Ana Dərbənd” – 4* 15 (1999)
98. “Çahargah” (qəzəllər Vahidindir) – 23* 20 (1960)
99. “Rast” (qəzəllər Vahidindir) – 30* 05(1960)
- 100.“Mahur hindi” (qəzəllər M.M.Seyidzadəninindir) – 17* 15 (1961)
- 101.“Çahargah” (qəzəllər Vahidindir) – 30* 00 (1965)
- 102.H.Xanməmmədov, Ş.İ.Manaflı – “Ana Dərbənd” – 5* 25 (1999)

NOT NÜMUNƏLƏRİ

Çahargah dəstgahı

çahargah təsnifi

Not yazısı müəliflə aiddir

Dağ-lar ba-şı

du-man o- lar yar həs- rə-ti ya-mano- lar a- ğır- dır hic-
ran Yo- rul- dum göz- lə- mək-dən

so- ruş- dum gül çi- çək- dən sə- ni ey şəh- la

Ba-har öt- dü

xə- zan ol- du Bü- lül köç- dü bağ- lar sol- du nəğ- mə coş- du
dil yo- rul- du in- ti- za- ram gəl

Səadət Verdiyeva

Ba-har öt-dü xə-zan ol-du Bül-bül köç-dü
 bağ-lar sol-du nəğ-mə coş-du dil yo-rul-du in-ti-za-ram
 gəl Kön-lüm ye-nə
 sə-ni a-nar mə-həb-bə-tim-də ad-a-lar A.... a...
 a... a... Hü-cum çə-kər qəm rüz-ga-rı nəğ-mə-kar ey
 naz-lı pə-ri in-ti-za-ram gəl be-lə in-ti-za-ram gəl
 Maye
 Ey dad eydadəy dad Ey dad Ey aman aman aman
 A.... a.... a- man Ey gül sə-ni hər kim ki se-
 di bəx-tə-vər ol-du Ey gül sə-ni hər kim ki se-di bəx-tə-vər ol-
 du eş-qin-də bir an-caq mə-nim öm-rüm hə-dər ol-du
 kim sev-di qa-ra zül-fü-nü ağ gün-lə-rə çıx-du kim sev-di qa-ra

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

zül- füt-nü ağ gün- lə-rə çıx- dı Ta- leh mə-nə yar ol- ma-dı
 bir dər- di- sər ol- du Mən ağ- la-dım öz ha- lı- ma
 bi- ga- nə se- vin- di Mən ağ- la- dım öz
 ha- lı- ma bi- ga- nə se- vin- di Şükr ey- lə ki mən qal- dım
 o mən- dən be- tər ol- du
 Kü- yün- də mə-nə zülm e- li- yən- dən bi- ri qal-
 mış ey
 kü- yen- də mə-nə zülm e- li- yən- dən bi- ri
 qal- mış A- hum o- nu yan- dır- dı ha- mı dər- bə-dər
 ol- du a a a a a a a a a a
 Bar ver- mə- di məq- su- du bü- tün bi sə- mər ol- du Ev yığ-

Səadət Verdiyeva

ma- ğı ev yıx- ma- ğı qan tök- mə- yi zən et- mə hü- nər-
 dir Hər kim və- tə- ni sev- di o əh- li hü- nər ol- du
 Vəh- şı- lı- yə na- mərd- lı- yə na- dan- lı- ğa nif- rət
 vəh- şı- lı- yə na- mərd- lı- yə na- dan- lı- ğa nif- rət in- san- lıq- la
 ömr ey- lə- yən bəx- tə- vər ol- du sən- dən son- ra Va- hid a- yıb
 ol qoy de- mə- sin- lər Dün- ya- ya gə- lib get- di ha- yıf bi xə-
 bər ol- du yar- yar a- man a- man hey yar- yar a- man
 a- man hey yar- yar a- man ya- ar ya- ar ya- ar
 yar yar- yar ay- ay ay- ay ay a- man
 yar yar a- man
 a- man can ey

Bəstə Nigar rəngi



Bəstənigar

Bəstənigar



Səadət Verdiyeva

Moderato

Gö-zə-lim göz-lə-ri-nin səh-bə-ti hər-yan-da o-lur

Gö-zə-lim göz-lə-ri-nin səh-bə-ti hər-yan-da o-lur

Bu mə-la-hət-li ba-xış-lar qu-zu cey-ran-da o-lur

Bu mə-la-hət-li ba-xış-lar qu-zu cey-ran-da o-lur

Bir ə-lac et mə-nə-is-tək-li tə-bi bim sən-sən

Bir ə-lac et mə-nə-is-tək-li tə-bi bim sən-sən

A-şi-qin şa-nə-si ol sev-di-yi ca-nan-da o-lur

A-şi-qin şa-nə-si ol sev-di-yi ca-nan-da o-lur

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Hasar

Hasar

Yar ə- man a- a- a- A- a- a- a- a- a- a- ay ə- man

Mə- ə- ə- ə- ən ki can- dan ke- çə- rəm

sev- gi- li ca- na- nım ü- çün

Çahargah rəngi

Allegretto

Mə- ə- ə- ə- ən ki can- dan ke- çə- rəm

sev- gi- li ca- na- nım ü- çün

Muxalif

Muxalif

Öl- kə- min Yu- si- fi- nə baş- qa Zü-ley-xa nə gə- rəy

Öl- kə- min A.... a.... a... a....

Səadət Verdiyeva

ə-man ə-man Öl- kə-min Yu- si-fi- nə baş-

qa Zü- ley- xa nə gə- rəy

Təsnif

Allegretto *mf*

Gü- lüs- tan- da sə- nə bən- zər gül ol

maz Qa- ra- dır qaş- la- rın gen- dir

a- ra- sı Mə- nim tək eş- qin-də

hec bül- bül ol- maz *f* Ye- ri ha ye-

ri ha be- li kə- mər- li

Dər- din- dən ol-

mu-şam mən sə- nin də- li

Mənsuriyyə

Öz- gə bir ov- çu- nun A- hu- su- na

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

can yox- du..... ur ə- man ay Yar yar

a... a... a... a..... a..... a.....

Rast dəstgahi

mayə rəngi

Moderato

Not yazısı müəllifə aiddir

Səadət Verdiyeva

Mayə

Ço-xu-na dost de-dim ço-xu-na dost de-dim çıx-dı və-fə-sız nə e- dim

A- şı- na- lar nə bi- lim ki o- la- caq bi- ga- nə

Az ya- şım- dan az ya- şım- dan

bu Ca- han mül- kü- nü çox seyr et- dim Tap- ma- dım bir lə- kə- siz

göv- hər o- la dūr- da- nə Va- hi- dəm dost yo- lun- da

ya- nı- ram şə- mi ki- mi Va- hi- dəm dost yo- lun- da

Va- hi- dəm dost yo- lun- da ya- nı- ram şə- mi

ki- mi Gah o şəmtək ya- nı- ram gah o- lu- ram pər- va- nə hey

Can hey Can ey dad

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Hüseyni

Hüseyni

Kim su- al et- sə yar ə- man ə- man can ə- man ə-
man yar hey ey ey ey ey ey
Kim su- al et- sə ə- gər Ma- yi- lin a- şıq- li- yi- ni
Bir gü- lün a- şı- qi- dir bir- də A- zər- bəy- cə- nün

Rast təsnifi

Allegretto

Ey məh- və- şim məh- pa- rə- sən
məh- və- şim məh- pa- rə- sən Bir- ləş- sə- gər ca- na- nı- mız
Eş- qim tu- tub- dur kön- lü- mü Bir qəm sə- hər tək ca- nı- ma
Eş- qim tu- tub- dur kön- lü- mü Bir qəm sə- hər tək ca- nə- mi

Vilayəti

Vilayəti



Dilkeş rəngi

Moderato

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Dilkeş təsnifi

Moderato

Dağ- lar- da cey- ran gə- zər əl- ə- ya- ğın daş ə- zər

Dağ- lar- da cey- ran gə- zər əl- ə- ya- ğın daş ə- zər

Mən ya- ra ney- nə- mi- şəm yar mən- dən kə- nar gə- zər

Mən ya- ra ney- nə- mi- şəm yar mən- dən kə- nar gə- zər

Tər- la- nım cey- ra- nım har- da qal- dın gəl- mə-
din Qaş qa- ral- dı gəl- mə- din

Bağa girmərəm sənsiz
Gulu dərmərəm sənsiz
Bağda quzu mələsə
Bil ki o, mənən sənsiz

Tərlanım, ceyranım
Harda qaldın gəlmədin
Qaş qaraldı gəlmədin

Səadət Verdiyeva

Kürdü

Kürdü

Bu gö- zəl öl- kə ye- tir- miş Bu mə- la- hət- də ay

can a. . a. . a. . Bu gö- zəl öl- kə ye- tir- miş bu mə- la- hət- də

sə- ni hey ay yar yar yar yar a... a... a...

a.. a.. hər çənd bu sə- a- dət bu- nu bil düş- məz ə- lə

Şikəsteyi-fars rəngi

Allegro

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Şikəsteyi-fars

Şikəsteyi-fars

Da- a- a- ey ey a..... Mə-ni at-dün gö- zə-lim öz-gə-lə-
rə yar ol- dūn Ney-nə-miş-dim mə-nə yar ol- ma- dūn ağ- yar ol- dūn
Bi və- fa ol- ma- ya- san Sən mə-nə söz ver-miş i- din Ni- yə bi-
ga- nə- yə a- xır- da və- fa- dar ol- dūn ay ə- man

Müberraqə

Müberraqə

Mən ki hər moh-nə- tə qat- laş-mı-şam eş- qin-də sə- nin Mən
hey
Mən ki hər moh- nə- tə qat- laş-mı-şam eş- qin-də sə- nin Nə sə-bəb- dən a...
a... a... a...

Əraq rəngi

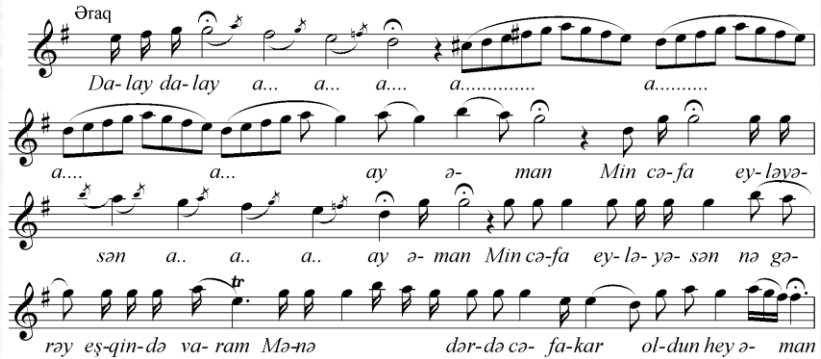
Allegro

a... a... a...

Səadət Verdiyeva



Əraq



Təsnif və mahnılar

Zabul təsnifi

İlk məhəbbət

Moderato

Not yazısı müəllifə aiddir



Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu



çün dön- dü ü- zün böy- lə söy- lə söy- lə söy- lə ney-
çün dön- dü ü- zün böy- lə ü- zün böy- lə ü- zün böy- lə

Ad libitum
Düşün- dü yan- mı- ram o ba- har ge- cə- si yar
Düşün- dü yan- mı- ram o qo- ca tək çi- nar
bir- ləş- dir ə- li- ni ya- ra- dır de, yar
Da- mış mə- şəq- qə- tim da- niş- di qəl- bi- miz Da- mış mə- şəq-
qə- tim da- niş- di qəl- bi- miz har- da- san ey yar
ey 3 və- fa- dar kö- nül sax- la- yır
i- tər mə- həb- bə- tim si- nə- mi dağ- la- yır
İlk eş- qin həs- rə- ti İlk eş- qin həs- rə- ti
İlk eş- qin həs- rə- ti

Allegro Moderato
Keç- sə qış ba- har ö- tüş- sə ay- lar sə- ni ha- ray- la- yar
ü- rə- yim Keç- sə qış ba- har ö- tüş- sə ay- lar
sə- ni ha- ray- la- yar ü- rə- yim Do- lu- dur yə- nə ar- zu- lar sə- nə

Səadət Verdiyeva

ey ə- tir- li çi- çə- yim Do- lu- dur ye- nə ar- zu- lar sə- nə

ey ə- tir- li çi- çə- yim Qəl- bim- sən ca- nan qalx- sa bil tu- fan

de- lib dər- ya- lar- dan ke- çə- rəm Qəl- bim- sən ca- nan qalx- sa bil tu- fan

de- lib dər- ya- lar- dan ke- çə- rəm gör- sə- də a- ləm

kön- lü- mə həm- dəm ye- nə sə- ni se- çə- rəm

gör- sə- də a- ləm kön- lü- mə həm dəm ye- nə sə- ni se- çə- rəm

Segah təsnifi Məhəbbət nəğmələri

Not yazısı müəllifə aiddir

mf Keç- sə qış ba- har ö- tü- şə ay- lar sə- ni ha- ray- lar- dan
Gəl de- səm ca- nan qov- şa- mış tu- fan də- rin dər- ya- lar- dan

1. 2.
ü- rə- yim ü- rə- yim
ke- çə- rəm ke- çə- rəm

f Da- rı xır ye- nə ar- zu- lar sə- nə
Gül- sə- də a- ləm kön- lü- mə həm- dəm

1.
hə- ya- ti- min çi- çə- yi
ye- nə sə- ni se- çə- rəm

Segah təsnifi
Məhəbbət nəğmələri

Not yazısı müəllifə aiddir

§

mf Keç-sə qış ba-har ö-tü-şə ay-lar sə-ni ha-ray-lar-dan
Gəl de-səm ca-nan qov-şa-mış tü-fan də-rin də-r-yə-lar-dan

1. ü-rə-yim 2. ü-rə-yim
ke-çə-rəm ke-çə-rəm

f Da-rı-xır ye-nə ar-zu-lar sə-nə
Gül-sə-də a-ləm kön-lü-mə hə-m-dəm

1.
hə-ya-ti-min çı-çə-yi
ye-nə sə-ni se-çə-rəm

Segah təsnifi
Peyman etdik ilk baharda

Not yazısı müəllifə aiddir

Pey-man et-dik ilk ba-har-da və-fa-e-ti-bar-de-dik

şa-hid ol-sun qoy bu eş-qə ilk ba-har-de-dik

Kön-lüm ar-zu-lar sə-ni ey-öm-

rü-mün gül-şə-ni ey-öm-rü-mün

gül-şə-ni Gel mə-nim mə-

lə-yim sən-sən ar-zum di-lə-yim

Səadət Verdiyeva



Segah təsnifi

Peyman etdik ilk baharda

Not yazısı müəllifə aiddir

Pey-man et-dik ilk ba-har-da və-fa-e-ti-bar de-dik
şa-hid ol-sun qoy bu eş-qə ilk ba-har de-dik
Kön-lüm ar-zu-lar sə-ni ey-öm-
rü-mün gül-şə-ni ey-öm-rü-mün
gül-şə-ni Gel mə-nim mə-
lə-yim sən-sən ar-zum di-lə-yim
Gel mə-nim mə-lə-yim sən-
sən ar-zum di-zum di-

Sənə könül verdim

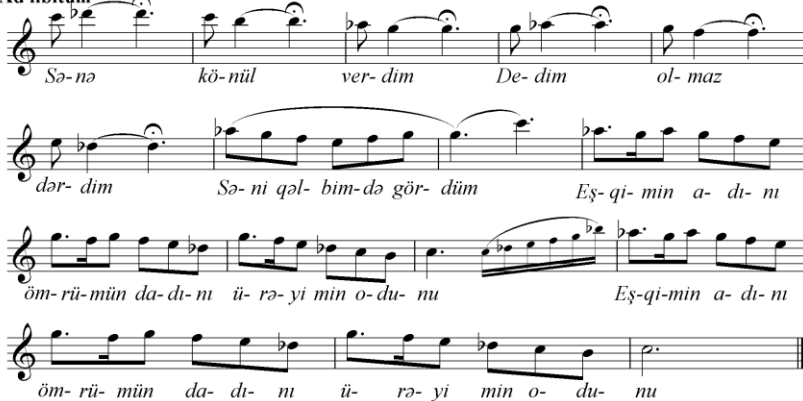
Ad libitum



Moderato



Ad libitum



Səadət Verdiyeva

Şur təsnifi

Biri səndə biri məndə

Andante

Not yazısı müəllifə aiddir

Bir bu- la- ğın i- ki gö- zü həm sən- sən sən- sən həm- də mən yar

Bir al- ma- nın i- ki ü- zü həm sən- sən sən- sən həm- də mən yar

yar Qo- şa si- min tit- rə- mə- si bi- ri sən- sən bi- ri mən yar

Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar Qo- şa si- min tit- rə- mə- si

bi- ri sən- sən bi- ri mən yar Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən

yar Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar Bu hə- yat- da

i- ki sim- dir həm sən- sən sən- sən həm- də mən yar

Sevinc kim- dir kə- də- r kim- dir o hem sən- sən sən- sən həm- də mən yar

şa si- min tit- rə- mə- si bi- ri sən- sən bi- ri mən yar Bir pər- də- nin

i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar Qo- şa si- min tit- rə- mə- si bi- ri sən- sən bi- ri

mən yar Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar

Bir pər- də- nin i- ki sə- si bi- ri sən- sən yar

Dəşti təsnifi



Moderato

Not yazısı müəllifə aiddir

Not yazısı müəllifə aiddir

Sə-nin eş-qin mə-ni

qə-ti- rib di-lə San ki bənd ol-

mu- şam bül-bül tək gü-lə Kim di- yər ki hə-m-də-

mim yox ye- nə tə- kəm mən Rə-va-

dır mı kö- nül ve- rəm həs- rət çə- kəm

mən Sə-nin tək gö- zə-lə eş-qi-mi tə-zə-lə am-ma tez

e- lə bu ay- rı- lı- ğın öm- ru- nu

1. az e- lə Sə- nin tək 2. az e- lə

Səadət Verdiyeva

Rahab

sostenuto

Not yazısı: N. Məmmədov

Vur- ma də- xi ol zül- fə pə- ri- şa- ni- nə şa- nə

Qoy- ma dü- şə ol gül ü- zü- nə

zül- fə si- ya- lu

Sarənc

Not yazısı müəllifə aiddir

Gül- za- rım e- lə a- həs- tə gö- züm bir gü- lə düş- dü

A- man a- man a- man A- man a- man a- man

Qəməngiz

hər a- şı- qe şey- da A- a- a A- a- a

A- a- a Ba- lam a- man a- man

Ağ yelkənim sən

Not yazısı müəllifə aiddir

Sa- hil- de göy sö- yüd- lər tel- lə- ri- ni hö- rüb- dür

Də- niz mah- nı o- xu- yur yar- ya- rı- nı gö- rüb- dür

Min əf- sa- nə söy- lə- yir Ay i- şı- ğı göy Xə- zər

Mə- nim na- zən- də ya- rım Nov-ruz gü- lü- nə bən- zər

Qız- la- rın bir in- ci- si Qəl- bi- mən saf in- ci- si

Xoş xə- yal- lı ay sev- da- lı yar

Qız- la- rın bir

Səadət Verdiyeva

in- ci- si Qəl- bi- min saf in- ci- si Xoş xə- yal- lı

ay sev- da- lı yar

Mir- va- rim

ey ya- rim ba- ha- rim

Sən mən- nim- sən

Gü- nüm a- yım Gül- şən

nim- sən Də- niz- də qa- ğa- yım Ağ ye- kə- nim-

sən yar Də- niz- də qa- ğa- yım

Ağ ye- kə- nim- sən 1. 2. sən

Alma dərən

Not yazısı müəllifə aiddir

A-ğac- da al- ma beş o- lar Ye- rə du- şur

on beş o- lar Oğ- lan se- vər qız xoş o- lar

Qoy mən o- lum al- ma də- rən

Al-ma- nı qış- lar də- rər- lər Də-rə- də- rə

xoş gü- lər- lar O- nu mə- nə kaş ve- rər- lər

Qoy mən o- lum al- ma də- rən

Səadət Verdiyeva

Ey gülüm bahar gəlir

Andante

Not yazısı müəllifə aiddir

Ey gü-lüm ba-har gə-lir a-çır çi-çək-lər

Göz-lə-rim yol-lar-da-dı de har-da-san yar

Göz-lə-rim yol-lar-da-dı de har-da-san yar

Eş-qi-min tər-la-nı ol gül-sün ü-rək-lər

Eş-qi-min tər-la-nı ol gül-sün ü-rək-lər

Se-vən qəl-bim dar-da-dı gəl-gəl ay gö-zəl

zəl

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Şəh- la göz- lüm Şi- rin söz-

lüm Və- fa- lı o- laq biz gül- mə- sin ağ- yar

Ey naz- lı dil- dar Goy çə- mən- də gə- zən za-

man ya- da sal yar Əl- van çi- kək də- rən za-

man ya- da sal yar Göz- lə- rim yol-lar- da- dı

de har- da- san yar Göz- lə- rim

yol- lar- da- dı de har- da- san yar

Səadət Verdiyeva

Gəl inad etmə

Allegro

Not yazısı müəllifə aiddir



Moderato

Gəl i-nad et- mə böy- lə se-vim- ni dil- bə- rim

Gəl i-nad et- mə böy- lə se-vim- ni

dil- bə- rim Yol- la- rı-m göz- lə- yir

in- ti- zar göz- lə- rin Gəl- gəl qa- dan

ba- lam mən a- lım yar Sən- siz

gül- məz eş- qım a- ma- lım yar

Muğam sənətinin tədrisində İslam Rzayevin rolu

Gəl ya-da sal-ma dil- dar ey və- fa dar o- lub ke- çən- lə-
 ri hər nə dir Qə- bi- nə dəy- mi-
 şəm yar bi-li- rəm yar bi-li- rəm hər gö- nah mən- də-
 dir bi- li- rəm hər gö- nah mən- də- dir
 Qəl- bim gö- züm yar ye- nə sən- də- dir
 Qəl- bim gö- züm yar ye- nə sən- də- dir
 Qəl- bim gö- züm yar ye- nə sən- də- dir

Səadət Verdiyeva

Şirin yuxun olaydım

Andante

Not yazısı müəllifə aiddir

Şi- rin yu- xu o- lay- dım

göz- lə- ri- nə do- lay- dım Sə- nə

lay- lay ça- lay- dım sə- ge- cə- lər ya-

tan- da Şi- rin da Qı- zıl

gü- lü də- rəy- dim də- rəy- dim də- rəy- dim

Sə- nə çə- lək hö- rər- dim hö- rər- dim hö- rər-

dim Qı- zıl dim Yu- xu- va mən

Yoxdur Cahanda

Not yazısı müəllifə aiddir

da sən- tək bir a- fət Qa- ra göz- lə- ri- nin hər ba- xı- şı

min qi- ya- mət Yox- mət

A- şiq o- la- nı ol məh- ca- ma-

lın Mə- ni Məc- nun e- dib sal- dın a- xır gör nə ha-

Səadət Verdiyeva

1. 2.

la A- la

Çi- kək- li bağ- ça bağ- la- rın A- hu cey- ra- nı- san

yar Çi- kək- li bağ- ça bağ- la- rın A- hu cey- ra- nı- san

yar Kön- lü- mün a- sı- ma- nı- nın ü- rək tər- la- nı- san

yar Kön- lü- mün a- sı- ma- nı- nın ü- rək tər- la- nı- san

yar A- şı- qın sö- zü- nün həm ö- zü- nün ca- nı sən-

sən A- şı- qın sö- zü- nün həm ö- zü- nün ca- nı sən- sən

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. XX ƏSRİN İKİNCİ YARISINDA AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ XANƏNDƏ İSLAM RZAYEVİN ROLU	10
<i>ŞİFAHİ ƏNƏNƏLİ PROFESSIONAL MUSİQİNİN İNKİŞAFINDA XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNİN ROLU.....</i>	<i>10</i>
<i>İSLAM RZAYEVİN AZƏRBAYCAN MUSİQİ SƏNƏTİNDƏ YERİ.</i>	<i>22</i>
II FƏSİL. İSLAM RZAYEVİN YARADICILIĞININ ƏSAS XÜSUSİYYƏTLƏRİ.....	44
<i>MAHİR TƏSNİF İFAÇISI KİMİ.</i>	<i>44</i>
<i>ƏHSƏN DADAŞOVUN RƏNGLƏRİNİN İSLAM RZAYEVİN İFASINDA TƏFSİRİ.</i>	<i>54</i>
<i>XANƏNDƏ İSLAM RZAYEVİN BƏSTƏLƏDİYİ</i>	<i>73</i>
<i>MAHNI VƏ TƏSNİFLƏR</i>	<i>73</i>
III FƏSİL. İSLAM RZAYEV MUĞAM İFAÇISI KİMİ .	89
<i>XANƏNDƏNİN İFASINDA “ÇAHAĞAH” AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHININ TƏFSİRİ</i>	<i>89</i>
<i>XANƏNDƏNİN İFASINDA “RAST” AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHININ TƏFSİRİ.....</i>	<i>115</i>
NƏTİCƏ.....	131
İstifadə edilmiş ədəbiyyat.....	136
ƏLAVƏLƏR.....	143
NOT NÜMUNƏLƏRİ	149

SƏADƏT VERDİYEVA

**MUĞAM SƏNƏTİNİN TƏDRİSİNDƏ İSLAM
RZAYEVİN ROLU**

Naşir: Ceyhun Əli
Texniki redaktor: Elnur Məmmədov
Operator: Mələhət Əliyeva

Yığılmağa verilib: 11.02.2022
Çapa imzalanıb: 15.03.2022
Ş.ç.v. 11,5, Tiraj 200
“PrintMe” mətbəəsində çap olunub.
Tel: +994 55 216 09 91