

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
Ü.HACIBƏYLİ ADINA BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI**

---

**NAİLƏ RƏHİMBƏYLİ**

**SEGƏH VƏ ŞUR LADLARINA  
ƏSASLANAN AŞIQ  
HAVALARININ TƏHLİLİ**

**II HİSSƏ**

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi  
Akademiyası Elmi Şurasının  
20 may 2016-ci il tarixli iclasının  
qərarı ilə (protokol N 9) dərs  
vəsaiti kimi təsdiq edilmişdir.

**BAKİ – 2016**

**Elmi redaktor: Tariyel Məmmədov**

Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq  
üzrə elmlər doktoru, professor

**Redaktor: Maya Qafarova**

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

**Rəyçilər: Gülnaz Abdullazadə**

Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi,  
fəlsəfə elmləri doktoru, professor

**Kamilə Dadaşzadə**

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**Nailə Rəhimbəyli. Segah və şur ladlarına əsaslanan aşıq  
havalarının təhlili, II hissə, Bakı, Elm və təhsil, 2016, 276 səh.**

Təqdim olunan dərs vəsaitində ki elmi təhlillər nəticəsində əldə edilən nəzəri mülahizələr musiqişünaslıqda və folklorşünaslığın böyük sahəsi olan dastan yaradıcılığının mətin şəbəkələrinin öyrənilməsində istifadə oluna bilər. Tədqiqatın nəticəsində əldə edilmiş materiallardan şifahi xalq yaradıcılığının kompleks şəkildə, yəni həm tarixi, ədəbi - bədii abidə kimi, həm də musiqişünaslıqda mühüm əhəmiyyət kəsb edən aşıq yaradıcılığının spesifik xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi aspektindən istifadə edilə bilər, o cümlədən, Təhlillərin ümumi məğzi aşıq yaradıcılığı ilə bağlı mühazirələr, eyni zamanda Ali məktəblərdə «Aşıq sənəti», «Aşıq yaradıcılığı», «Xalq yaradıcılığı» fənnləri üzrə keçirilən kurslar üçün nəzərdə tutulur.

folklorinstitutu.com

R 3202050000 Qrifli nəşr

098 – 2016

© N.Rəhimbəyli, 2016

## GİRİŞ

Melodik əsası milli ladlarımıza köklənən aşıq havalarının təhlili ilə bağlı oxucularımıza təqdim etdiyimiz dərs vəsaiti bu mövzuda artıq ikinci kitabdır. Birinci kitabda rast ladına əsaslanan havaların təhlili yer almışdı. Bu nəşrdə isə segah və şur ladlarına əsaslanan bir sıra aşıq havalarının nəzəri təhlili yer almışdır.

Kitabda segah ladına əsaslanan «Ağır Şərili», «Aran gözəlləməsi», «Baş divanı», «Dilqəmi», «Dübeyti», «Fatma gözəlləməsi», «İbrahimi», «Kərəm gözəlləməsi», «Qəribi», «Müxəmməs», «Sultanı», «Yanığ Kərəmi» və şur ladına əsaslanan «Kürd ovşarı», «Osmanlı bəhri», «Osmanlı Kərəmi», «Ovşarı» havalarının təhlili verilir. Təhlil zamanı havaların melodik, lad, ritm, forma xüsusiyyətləri araşdırılır. Bununla yanaşı havaların poetik əsası ilə musiqi dili, forması arasında yaxınlıq və mövcud əlaqələr aşkara çıxarılır.

Birinci kitabdən fərqli olaraq, ikinci kitab iki fəsildən ibarətdir. Birinci fəsildə segah, ikinci fəsil isə şur ladına əsaslanan havaların təhlilini əhatə etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, dərs vəsaitində musiqişünas alim professor Nazim Hidayətəğlu Bağırovun Borcalı aşığı Aslan Kosalının ifasından nota salınmış “Aşıq Qərrib” dastanındakı havacatlar təhlilə cəlb olunmuşdur. Musiqişünas dastanın süjet xəttini təşkil edən 32 havacatı fortepiano və səs üçün işləmişdir. Bu baxımdan təhlillərdə milli lad sistemi ilə yanaşı, eyni zamanda tonal sistemi də öz əksini tapmışdır.

Hər iki dərs vəsaitində aşıq havalarının təhlil metodu, eləcə də musiqi nümunələri aşıq musiqisi ilə bağlı gələcək tədqiqatlarda uğurla tətbiq oluna bilər. Eləcə də orta və ali musiqi tədris ocaqlarında tədris olunan xalq musiqisi və aşıq sənəti ilə bağlı fənlərin tədrisi zamanı istifadə oluna bilər.

## «Ağır Şərili»

«Ağır Şərili» klassik aşıq havalarından biridir. Onun lad-intonasiya strukturunun təhlili göstərir ki, bu havacat «Segah» ladı əsasındadır. Havacatın melodik quruluşu «Segah» ladına söykənsə də, burada «Rast» muğamının intonasiyalarına rast gəlirik. Ümumiyyətlə, onu xüsusi olaraq qeyd edim ki, «Rast» ladı əsasında bir çox muğamlar mövcuddur. «Ağır Şərili»nin melodik quruluşundakı frazaların «Əşiran» şöbəsinin spesifik kadensiya mahiyətli intonasiyası onu «Orta Mahur», və «Çoban Bayatı» muğamlarının intonasiyaları ilə eyniləşdirir. Bu da onu göstərir ki, havacatın lad quruluşu «Segah» muğamı üstündə olsa da, onun intonasiyaları «Çoban Bayatı» muğamının əsasındaadır. Aşağıdakı not misalında «Ağır Şərili»nin lad quruluşu göstərilmişdir.



«Ağır Şərili»nin lad-intonasiya quruluşunun təhlili göstərir ki, bütün hissələrdə lad-intonasiya çeşidləri heç bir dəyişiklik olmadan həmin lad quruluşuna əsaslanır. Ladın istinad pərdələrinə və maye-tonal yüksəkliyinə gəldikdə isə onun maye pərdəsi kiçik oktavanın «as» səsinə düşür. İstinad pərdələri isə «es, c» səslərinin üzərindədir.

Təhlil etdiyimiz havacatın I, II və III həssələrində ara-sıra «des» səsi də funksional baxımından özünü göstərir. Lakin bu keçici xarakter daşdığı üçün ona istinad pərdəsi demək olmaz.

«Ağır Şərili»nin melodik quruluşunun formayaradıcı amilləri ladın maye və istinad pərdələri fonunda yaradılmışdır. Hər bir istinad pərdəsinin oxunması əsasında formalaşan musiqi obrazları və fikirlər aşıq yaradıcılığı üçün xas olsa da bunu bütövlükdə milli musiqidə melodiyanın yaradılmasında formayaradıcı amili kimi də qəbul edə bilərik.

«Ağır Şərili» klassik aşiq havalarının arasında melodik dilinə görə seçilən və sevilən havalardandır. Naxçıvan aşiq mühitinə məxsus olan bu havanın yarandığı məkanın Şərur olması aşiq ədəbiyyatında öz təsdiqini tapmışdır. Naxçıvan aşiq mühiti, İrəvan, Dərələyəz aşiq mühitləri ilə sıx bağlı olduğu üçün, bu mühitə aid olan «Naxçıvanı», «Naxçıvan gülü», «Köhnə Naxçıvanı», «Ağır Şərili», «Yüngül Şərili» aşiq havalarının melodik dil xüsusiyyətlərində bir yaxınlıq, doğmalılıq vardır. Naxçıvan Aşiq mühitindən yazan Q.Namazov qeyd edir ki, Naxçıvan Aşıqlar İttifaqının həmin il (1935-ci il – N.R.) keçirilən təsis konfransına regional mühiti təmsil edən əllidən yuxarı el sənətkarlarının nümayəndə kimi göndərilməsi faktı da sənətin tarixi mənzərəsi barədə az söz demir <sup>1</sup>.

Havacatın melodik dilinin təhlilini iki istiqamətdə, yəni müşayiət partiyasının və vokal partiyasının melodik dili zəminində vermək olar. İstər müşayiət partiyasında, istərsə də vokal-instrumental partiyada «Ağır Şərili»nin zəngin harmonik dili özünü göstərir. Onun melodik konfigurasiyaları əsasən 3/8 metrik ölçüyə əsaslanır.

Müşayiət partiyasında melodik dilin metro-ritmik amilləri vokal partiyaya nisbətən daha rəngarəng metrik ölçülərdə öz təzahürünü tapmışdır. Müşayiət partiyasının melodik dilində sazın bütün texniki imkanlarından, harmonik səslənməsindən istifadə olunmuşdur. Melodik dilin zənginliyini qabarıq şəkildə vermək üçün, ifaçı müxtəlif ornamentikalardan, ifa üslublarından, məsələn; qlissandodan, mordentlərdən, tremololardan, forşlaqlardan bəhrələnməmişdir. Əlbəttə, belə üsul, milli lad-intonasiya dilinin, melodiyanın arxitektomatik quruluşunda özünü göstərməyə bilməz.

«Ağır Şərili»nin I hissəsinin melodik dili geniş və əhatəlidir. Metrik ölçülərin xanədaxili quruluşları müxtəlif, rəngarəng şəkillərdə özünü göstərməsi melodik dilin ritmik komponentlərinin zənginləşməsinə geniş imkan açmışdır. Məsələn, not nümunəsin-

---

<sup>1</sup> Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıcı, 1984, s.76

də, ayrı-ayrı xanələrin xanədaxili metrik quruluşunun şəkillərinin verilməsi, «Ağır Şərili»nin melodik dilinin zənginliyinə dəlalət edir (bax: 1, 4, 5, 13, 14, 16, 17, 21, 22, 24, 28, 29-cu xanələr).

«Ağır Şərili»nin müşayiət partiyasının melodik dili harmonik baxımdan daha zəngin olduğu üçün ifaçı solo ifalarını, vokal-instrumental parçaların arasına məharətlə salıb, havacatın zəngin milli xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə üzə çıxarmağa müvəffəq olmuşdur.

«Ağır Şərili»nin vokal partiyası paralel olaraq müşayiətin ifasında da izlənilir. Vokal partiya dəqiq metrik ölçüyə əsaslanır. Həmin partiyanı sazın bəm simləri ostinatlı ifa ilə müşayiət edir. Bu melodik fakturanın həm lad-intonasiya xüsusiyyətlərini, həm də melodik xəttin faktura baxımından ikiləşməsinə təmin edir. Buna misal olaraq not nümunəsini göstərmək olar (bax: 60-62-ci xanələr).

«Ağır Şərili»nin II hissəsi müşayiət partiyasının girişi ilə başlayır. I- ci hissədən fərqli olaraq burada müşayiət partiyasının melodik dili daha konkret, lakonik və qısaadır. Lakin harmonik dil, yenə əvvəlki kimi zəngin milli çalarlara əsaslanır.

II hissənin vokal-instrumental partiyası da dəqiq metrik ölçülərə əsaslanır. I hissədə olduğu kimi, II hissədə də vokalin melodik xəttini müşayiət edən aşıq, onu ostinatlı müşayiət üsulundan istifadə etməklə həyata keçirir. Müşayiət partiyasında əsasən maye və istinad pərdələrin səsləri dəqiq metrik quruluşlara əsaslanan təkrar ifalarla göstərilir (bax: 141-145-ci xanələr). Dastanda II hissəni ənənəvi olaraq müşayiət partiyası tamamlayır.

«Ağır Şərili»nin III hissəsi müşayiət partiyasının 22 xanəlik girişi ilə başlayır. Formaca qısa olan bu hissədə yenədə harmonik səslənmə yüksək ifaçılıq məharəti ilə qabarıq şəkildə nümayiş etdirilir. Qısa vokal partiyasının ifasından sonra, III hissəni 3 xanəli müşayiət partiyası tamamlayır.

«Ağır Şərili»nin melodik dilinin təhlili göstərir ki, ifaçı sazın bütün texniki imkanlarından istifadə etməklə musiqi ifadə

formalarını daha zəngin harmonik səslənmə ilə verməyə çalışır. Havacatın melodik dilinin formayaradıcı amillərinin dəqiq metro-ritmik konfigurasiyalarla verilməsi melodiyanın həm lad-intonasiya baxımından, həm ritmik formullar nöqtəyi-nəzərindən zənginləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır.

«Ağır Şərili»nin ritmik quruluşu, əsasən,  $3/8$  metrik ölçüyə əsaslanır. I hissənin müşayiət partiyasının ritmik quruluşuna diqqət yetirsək, burada müxtəlif ritmik formulların ifaya daxil edilməsi nəticəsində rəngarəng metrik ölçülərin ifadə təzahürünü görmüş olarıq. Bütün havacatın əsas metrik ölçüsü olan  $3/8$  ritmik quruluş, ara-sıra  $5/8$ ,  $4/2$  metrik quruluşlarla əvəz olunmasını müşahidə etmiş oluruq. Belə ifa tərzini I hissənin sonrakı vokal partiyasının icrasında da görürük. Not misalında verilən ritmik komponentlər havacatın melodik dilinə də öz müsbət təsirini göstərmişdir (bax: 21-32-ci xanələr).

Vokal partiyası, dəqiq  $3/8$  metrik quruluşda ifa olunur. Lakin inkişaf prosesində  $2/4$ ,  $3/8$ ,  $5/8$  metrik ölçülər də ifaya daxil edilir. Əlbəttə, belə metrik komponentlər havacatın səslənməsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Havacatın II hissəsində metrik komponentlər dəyişmişdir. Burada stabil olaraq  $3/8$  ölçüsündən istifadə olunmuşdur.

Əsərin III hissəsində, II hissədə olan ritmik şəkili müşahidə etmiş oluruq. Burada da metrik komponentlər dəyişmiş və əvvəldə olduğu kimi, bütün havacatın bünövrəsini təşkil edən  $3/8$  ritmik quruluşdan bəhrələnilir.

«Ağır Şərili»nin metro-ritmik komponentlərinin təhlili göstərdi ki, burada ənənəvi olaraq zəngin metrik ölçülərdən geniş şəkildə istifadə olunmamışdır. Havacatın ritmik quruluşu əsasən melodiyanın inkişaf xəttinə tabe etdirilmişdir. Onun əsas metrik quruluşu  $3/8$  quruluşuna əsaslanır.

«Ağır Şərili» havası üç **A+B+C** hissələrindən ibarətdir. Hər bir hissə ayrı-ayrı mövzulardan ibarət olub, inkişaf formasına görə sərbəstdir və bir-birindən fərqlidir.

I hissə (**A**), iki bölmədən ibarətdir; birinci bölmə instrumental giriş, ikinci bölmə isə vokal partiyanı təşkil edir.

Instrumental giriş, geniş planda olub 61 xanədən ibarətdir. Onun melodik fakturası əsasən 3/8 metrik ölçü əsasında yaradılmışdır. Lakin 20 xanədən sonra, girişin melodik strukturunda ölçü dəyişkənliyi baş verir və 2/4, 3/8, 5/8 metrik ölçülərdən istifadə olunur. Instrumental girişin mövzusu olduqca sadə və eyni vaxtda oynaqdır. Bunada əsas səbəb 3/8 metrik ölçü və melizimlərdən geniş istifadə olunmasıdır. 49 xanədən sonra vokal partiya ilə giriş verilir və instrumental çalğı davam etdirilir. Instrumental partiyanın müşayiətinin məntiqi yekunu vokal partiyasının davamına gətirib çıxardır.

Vokal bölümü 35 xanədən ibarətdir. İfa arası dörd xanəlik instrumental ifadan(müşayiətdən) da istifadə olunur. Melodiya tersiya diapazonu ətrafında hərəkət edir. I hissənin strukturunu bu şəkildə vermək olar:

\_\_\_\_\_A\_\_\_\_\_

G + vok. part.

II hissə (**B**) I hissəli olduğu kimi iki bölmədən ibarətdir, yəni instrumental və vokal partiyalar. 15 xanəlik (99-113-cü xanələr) instrumental girişin melodik mövzusu I hissənin mövzusundan tamamilə fərqlidir. Burada aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta intervalları diapazonu mövcuddur.

II hissənin vokal partiyası isə öz özlüyündə iki bölmədən ibarətdir. Hər iki bölmələr 18 xanəlik melodik mövzudan ibarət olub inkişaf prinsipinə görə bir-birindən fərqlidirlər. İkinci bölümün mövzusu bir qədər deklamasiya xarakterlidir və ifanın sonuna yaxın ölçü dəyişkənliyi baş verir və 5/8, 3/8 metrik ölçülər ifaya daxil edilir. II hissənin formasını belədir:

\_\_\_\_\_B\_\_\_\_\_

G + vok. part.

a + b



III hissə (C) 20 xanəlik (163-182-ci xanələr) girişlə başlayır və II hissənin girişinə bir qədər bənzərdir. Burada da kvarta-kvinta intervalları diapazonu daxilində melodiyanın inkişafını müşahidə etmək olar. Melodiya 3/8 ölçüdə verilir, sadə və melizmlərlə zəngindir. Instrumental girişdən sonra vokal partiyanın ifası başlayır. Vokal partiya iki bölmədən ibarət olsa da deklamasiya və reçitativ ifa üslubuna görə I və II hissələrin vokal partiyalarına bənzəri vardır. III hissənin formasını bu şəkildə təqdim etmək olar:

$$\frac{\quad\quad\quad C \quad\quad\quad}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b$$

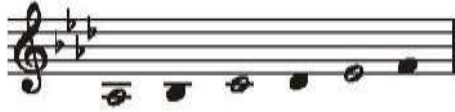
Beləliklə, «Ağır Şərili» aşiq havasının forma baxımından təhlili havacatın strukturunu aşağıdakı şəkildə müəyyənləşdirdi.

$$\frac{\quad\quad\quad A \quad\quad\quad}{G + \text{vok. part.}} + \frac{\quad\quad\quad B \quad\quad\quad}{G + \text{vok. part.}} + \frac{\quad\quad\quad C \quad\quad\quad}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b \quad\quad\quad a + b$$

«Ağır Şərili» aşiq havasının musiqi forma təhlili onun klassik üç hissəli formada olmasını ortay a çıxardı. Quruluşca mürəkkəb olmayan bu formanın ayrı-ayrı hissələrinin melodik inkişaf prinsipində müxtəlif metrik ölçülərdən istifadə olunması melodik dilin ənənəvi aşiq yaradıcılığına xas formada inkişafını təmin etmişdir.

### «Aran gözəlləməsi»

«Aran gözəlləməsi»nin lad-tonal xüsusiyyətlərini təhlil edərkən onun «Segah» ladı əsasında olmasının şahidi oluruq. Müşayiət və vokal-instrumental partiyalarının səs diapazonunda ifa edilən səsləri lad sırasında düzsək, bu səs sırası aşağıdakı lad quruluşunu əmələ gətirəcək.



«Aran gözəlləməsi»nin lad quruluşundan göründüyü kimi ladin əsas istinad pərdələri «c, es» səsləridir. Mayə pərdəsi isə «as» səsinə düşür. Havacatın I hissəsinin müşayiət partiyası «es» səsi ilə başlasa da əsas mayə pərdəsi «as» səsinə istinad edir. Ladin struktur quruluşuna diqqət yetirsək, səslərin 1+1+1/2 ardıcılığı ilə düzöldüyünün şahidi olarıq. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, səslərin «Rast» lad quruluşunu verməsindən asılı olmayaraq melodik frazaların oxunuşu zamanı «c» səsi istinad pərdəsi kimi melodik fikrin formayaradıcı amilini təşkil edir və buna görə də səslənmədə 1/2+1+1 «Segah» muğamının intonasiyalarını eşidirik.

Vokal-instrumental partiyanın başlanğıcına üç xanə qalmış ifaçı öz ifasını «es» səsinə başlayaraq üçün müşayiət partiyasının da bas və melodik səsinə «es» istinad pərdəsinə yönəlir. Və bu üsul bütün havacat boyu təkrar davam etdirilir. Bununla da ifaçı kvinta («as – es») tonal səslərin tonal qarşılaşdırılmasından istifadə edərək səslənmədə dinamik effektlərin yaradılmasına nail olur.

Təhlil etdiyimiz havacatın II hissəsində də lad-tonal səslənmə I hissəyə uyğun şəkildə həyata keçirilmişdir. I hissədən fərqli olaraq, burada ladin «ces» istinad pərdəsinə də keçilir. Bir istinad pərdəsindən digər istinad pərdəsinə keçmək üçün milli musiqidə istifadə olunan keçid xarakterli epizodlardan, xromatik gedişlərdən istifadə olunur. Və nəticədə istinad pərdəsinin yeri dəyişdirilir. «C» istinad pərdəsinə keçmək üçün onun kvarta münasibətində olan «f» səsinə istifadə olunur. Aşağıdakı not misalında həm xromatik gedişin, həm də «c» istinad pərdəsinə keçmək üçün «f, es, des, c» səs sırasından istifadə formasını görmək olar (bax: 68-72-ci xanələr).

Onu da xüsusi olaraq vuruculaşdırmaq lazımdır ki, ifaçı «c» istinad pərdəsinə keçmək üçün ladin daxili intonasiya tələbatından

irəli gələn kvarta münasibətlərini qabarıq şəkildə səslənməyə daxil etmişdir. Bu da melodiyanın quruluşunda lad-intonasiya qanunlarına tabe olmasını biruzə verir.

Əsərin III hissəsində ifaçı ladın əsasən «es» istinad pərdəsindən istifadə edərək melodik fikri formalaşdırmışdır. Həmin musiqi fikirləri isə son məqamda «c» istinad pərdəsinə həll edilir. III hissənin vokal partiyası «c» istinad pərdəsində bitsə də, müşayiət partiyası, ladın intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə edərək üç xanəli koda xarakterli melodik frazaları əlavə etməklə əsərin sonluğunu «a» mayeli tonallıqda bitirir (bax: son sətir).

«Aran gözəlləməsi» havasının melodik dil xüsusiyyətləri qoşma şeir növünün vəsfinə, onun ideya məzmunundan irəli gələn bədii ruha uyğun şəkildə qurulmuşdur. Aşiq musiqi havaları arasında gözəlləmələr xüsusi yer tutur. Gözəlləmələrin mətni vəsfi-hallara aid olduğu üçün onlar lirik aşiq havaları qrupuna aiddir. Bu xüsusda Ə.Eldarova yazır: «Gözəlləmə, yaxud tərifləmə. Geniş yayılmış lirik formadır. Əsasını müxəmməs, qoşma, yaxud gəraylı təşkil edir. Adından göründüyü kimi, gözəlləmənin əsas məzmunu gözəlliyin, sevgilinin vəsfindən ibarət olur» (8, s.57). Dastan yaradıcılığında geniş istifadə edilən müxtəlif adlarda gözəlləmə havaları mövcuddur. Bu havalar içərisində «Aran gözəlləməsi» havası da xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

«Aran gözəlləməsi»nin melodik dili öz ornamentikasına və öz metro-ritmik quruluşuna görə əvvəl təhlil olunan havacatlardan fərqlidir. 3/8 metrik quruluşda olan melodiyanın ifadə vasitələrində tremololardan, mordentlərdən istifadə olunması melodik dilin milli-instrumental yaradıcılığına xas ornamentikaya uyğun çalarlarla zənginləşməsinə geniş imkanlar açmışdır.

«Aran gözəlləməsi»nin not misalının fakturasından melodik dilin zənginliyi açıq şəkildə görünür. Müşayiət partiyasının not misalında bunu əyani şəkildə görə bilərik (bax: 1–7-ci xanələr).

«Aran gözəlləməsi»nin vokal-instrumental partiyası «Ad libitum»la başlayır. «Es» səsinin intonasiyaları əsasında qurul-

muş melodik dilin sonrakı inkişafı dəqiq 5/8, 3/8, 2/4 metrik ölçülərlə davam etdirilir.

I hissənin not yazı fakturasında vokal və müşayiət partiyaları arasında intonasiya bağlılığı eyni səsin dəfələrlə təkrarı ilə həyata keçirilir. Məsələn, not misalında göstərilən vokal partiyanı müşayiət edən sazın bas və melodik dilindəki «c» səslərinin ardıcıl olaraq mütəmadi şəkildə işlədilməsi, deyilən fikri təstiqləyir (bax: 40-43-cü xanələr).

II hissənin melodik dili, I hissənin melodik dilinin formayaradıcı xüsusiyyətləri əsasında yaradılmışdır. Əvvəldə olduğu kimi burada da, müşayiət partiyası 3/8 metrik ölçüyə, vokal partiyası isə «Ad libitum»un ifasına əsaslanır. «Ad libitum»dan sonra 3/8 metrik ölçüyə əsaslanan melodik quruluş sonacan davam etdirilir. II hissənin, vokal partiya ilə müşayiət partiyasının dialoq şəkildə qurulması ənənəvi aşiq yaradıcılığına xasdır. II hissənin sonluğunun melodik quruluşu digər havacatların kodalarına bənzəmir. Not misalında göstərilən belə faktura, melodik dilin zənginliyini və milli ornamentlərə əsaslandığını ortaya çıxarmış olur. Sazın bütün simlərindən istifadə olunması melodiya ilə müşayiətin üç səslı formada səslənməsini təmin etmişdir (bax: 92-96-ci xanələr).

«Aran gözəlləməsi»nin III hissəsinin not fakturasına diqqət yetirsək, birinci iki hissədə olan fakturanın quruluşunu görəcəyik. Bu ifaçının dəst xəttini göstərir. III hissənin melodik quruluşunda vokal-instrumental partiya ilə müşayiət partiyasının arasında sıx intonasiya bağlılığı yaratmaq üçün, istinad pərdələrinin müşayiət partiyasında, bir çox təkrarlarının verilməsi, vokal partiyasının istinad pərdələrinin qabarıq şəkildə önə çıxarılmasını təmin etmişdir (bax: 131-136-ci xanələr). Bu xüsusda Tyulin Y.N. qeyd edir ki, «Eyni mövzunun yeni mətnlə çoxsaylı təkrarına əsaslanaraq xalq mahnılarında obraz məzmununun yalnız sözlə bağlı olaraq bəzi inkişaf prosesi izlənilir» (25, s.10). Söylənilən fikri aşiq musiqisinə də şamil etmək olar.

«Aran gözəlləməsi»nin melodik dilinin təhlili, bu havacatın ənənəvi aşiq yaradıcılığına xas formada yaradılması ilə yanaşı, onun bir sıra özəlliklərini də üzə çıxarmış oldu. Vokal partiyasının müşayiəti zamanı istinad pərdələrinin ardıcıl şəkildə dəfələrlə ifası başqa havacatlarda rast olunmayıb. Bu havacatın əsas metrik quruluşu  $3/8$  metrik ölçüyə əsaslandığı üçün, onun metrik strukturu, melodik dilin formalaşmasında xüsusi olaraq özünü biruzə vermişdir. Bu ritmik formul, havacatın xarakterinin, emosional ifa tərzinin formalaşmasına da öz təsirini göstərmişdir.

«Aran gözəlləməsi»nin metro-ritmik quruluşu, əsasən,  $3/8$  metrik ölçüdə qurulmuşdur. Əvvəlki təhlillərdə gördük ki, aşiq havacatlarında müxtəlif ritmik quruluşlara əsaslanan metrik ölçülərdən istifadə olunmuşdur. Burada isə rəngarəng metrik ölçülər yox, havacatın bütün strukturunu yalnız  $3/8$  metrik ölçü təşkil edir. Bu baxımdan havacatın tez-tez dəyişən və ifadə rəngarənglik yaradan metrik ornamentikadan danışmaq əbəsdir.

«Aran gözəlləməsi»nin qeyd etdiyimiz metrik ölçüsü müxtəlif şəkillərdə verilmişdir. Yəni eyni bir metrik ölçünün ayrı-ayrı konfigurasiyalarını yaratmaqla metrik ölçünün daxilində fərqli ritmik şəkillərin yaradılmasına geniş imkan açmışdır. Not misalında bunu açıq-aşkar görmək olar (bax: 1–6-cı xanələr).

Müşayiət partiyasının göstərilən ritmik quruluşunda sazın bütün simlərində ifa edilən səslərin ritmik quruluşu verilmişdir.  $3/8$  metrik ölçünün daha kiçik bölgülərlə verilməsi milli ornamentikanı qabarıq şəkildə üzə çıxmasına xidmət edir. Xüsusi ilə də, 1, 2, 4, 5-ci xanələrdə mordentlərdən istifadə olunması deyilən fikri daha da güvvətləndirir.

«Aran gözəlləməsi»nin vokal partiyası, «Ad libitum»la başlasa da, onun sonrakı inkişaf xətti, əsasən,  $3/8$  metrik ölçüyə istinad edir. Düzdür, vokal partiyasının 7, 12-ci xanələrində  $5/8$ ,  $2/4$  metrik ölçülərindən də istifadə olunmuşdur. Lakin, bunların hər biri bir xanə hüdudunda olmuşdur. Ona görə də bu ritmik quruluşlar havacatın ümumi kompozisiyasında əhəmiyyətli rol oynamır.

Havacatın II hissəsində müşayiət partiyası yenə də 3/8 metrik ölçüdə, vokal-instrumental partiyası isə «Ad libitum»la başlayır. Vokal-instrumental partiyanın sonrakı inkişafında dəqiq 3/8 metrik ölçülərdən istifadə olunur. Ümumiyyətlə onu xüsusi olaraq qeyd edim ki, «Aran gözəlləməsi»nin II və III hissələrinin metrik quruluşunun şəkili struktur baxımına görə I hissəni eyniliklə təkrar edir.

Əsərin III hissəsində metrik ölçülər dəyişməz olaraq qalır. Əvvəldə olduğu kimi eyni kompozisiyanı təkrar edir.

«Aran gözəlləməsi» aşıq havası üç hissəli **A+B+A1** formada yazılıb. Klassik formada olan bu havacatın üçüncü hissəsi faktiki olaraq birinci hissənin bir qədər dəyişdirilmiş rep-rizasıdır. I hissə (**A**), instrumental giriş və vokal partiyadan ibarətdir. İyirmi səkkiz xanəlik girişlə başlayan bu hissə öz növbəsində instrumental və vokal partiyalara bölünür(**a+b**).

**a**-instrumental partiyada melizmlərdən geniş istifadə edilib. Burada melizm işarələri olan mordent, trel, o cümlədən səkkizlik və onaltılıq notlar müxtəlif ritmik şəkillərdə işlədilmişdir. Melizmlər, xırdalıqlar instrumental girişə melodiklik ilə yanaşı, oynaqlıq da vermiş olur. Müşayiət partiyasının 3/8 ölçüsü və kvarta-kvinta gedişi aşıq musiqisinə xas olan cəhətlərdir.

**b**-vokal partiya vokal rəçitativli girişlə başlayır. Burada melodiya sual xarakterində verilir. Vokal girişdən sonra dəyişkən ölçülü, 5/8, 3/8, instrumental çalğı ifa olunur.

I hissənin girişindən sonra gələn vokal partiya 2/4, 3/8 metrik ölçüləri ilə başlayır. On dörd xanəlik cavab xarakterli partiya bir qədər dinamik və fəaldır. «Ənənəvi aşıq ifaçılığında polifonik üsullardan biri də imitasiya, yəni oxşatma, bənzətmə şəklində özünü bürüzə verir ki, bu da «sual-cavab» prinsipini xatırladır. Lakin belə hallarda «cavab» əvvəlcə səslənən «sualın» davamı təsiri bağışlayır» (9, s.32). Burada da melizmlərdən geniş istifadə olunub. I hissə dörd xanəlik instrumental ifa ilə tamamlanır. Beləliklə, I hissənin ümumi forması bu şəkildədir:

$$\frac{\text{A}}{\text{G+vok. part.}} + \text{instrum. ifa}$$

$$a + b$$

II hissə (**B**) 11-xanəlik (57-67-ci xanələr) girişlə başlayır. 3/8 metrik ölçüdə verilən instrumental giriş melodik cəhətdən I hissənin instrumental girişinə oxşayır, yəni burada da melizmlər və ritmik konfigurasiyalardan geniş istifadə olunur. Lakin II hissənin vokal partiyası **a+b** bölmələrindən ibarətdir.

Vokal partiyanın **a** bölməsi reçitativ xarakterlidir. Müşayiət partiyasında verilən təkrar notlar melodiyanın reçitativliyini daha da qabarıq şəkildə göstərir. Melizmlərdən və xırdalıqlardan burada da istifadə olunur.

Beş xanəlik instrumental girişlə vokal partiyanın **b** bölümü başlayır. Bu partiya bir qədər melodikdir buna isə səbəb melizmlərin, melodik dönmələrin geniş işlədilməsidir. Kiçik instrumental ifa ilə II hissə tamamlanır. II hissənin formasını məhz bu şəkildə vermək olar:

$$\frac{\text{B}}{\text{G+vok. part.}} + \text{instrum. ifa}$$

$$a+b$$

«Aran gözəlləməsi»nin III hissəsi (**A1**) qeyd etdiyimiz kimi, I hissənin dəyişirilmiş təkrarıdır. On beş xanəlik (97-111-ci xanələr) instrumental giriş 3/8 ölçüdədir və melizmlərlə zəngindir. Vokal partiya isə, burada II hissədə olduğu kimi, iki bölmədən ibarətdir. **a** bölməsi deklamasiya, reçitativ və sərbəst olduğu halda, **b** bölməsi bir qədər dinamik xarakterdə verilir. III hissənin yekunu kiçik 4 xanəlik, instrumental ifa ilə bitir. Üçüncü hissənin musiqi forması belədir:

$$\frac{\text{A1}}{\text{G+vok. part.}} + \text{instrum. ifa}$$

$$a+b$$

Beləliklə, havacatın forma baxımından təhlilini aşağıda verilən strukturda göstərmək olar:

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} + \frac{A1}{G + \text{vok. part.}}$$

a + b                      a + b                      a + b

«Aran gözəlləməsi»nin musiqi formasının nəzəri təhlili onun sadə, üç hissəli formada olmasını biruzə çıxardı. Klassik formada olan bu havacatda ayrı-ayrı hissələrin musiqi epizodlarında melodiyanın genişləndirilməsi və onun milli musiqi dili üslubunda incəliklərini vermək üçün müxtəlif melizm işarələrindən istifadə olunmasını təhlillərdən aydın şəkildə görmək olar. Forma baxımından havacatda konservativliyi, dəqiq struktura riayət olunmasını müşahidə etmək olar.

### «Baş divani»

«Baş divani» klassik aşiq havaları repertuarında əsas havacatlardan olub melodik quruluşuna görə ümumiyyətlə yaradıcılığının bütün spesifik xüsusiyyətlərini, kanon və kriteriyalarını özündə həkk etdirmiş sənət abidəsidir.

«Aşiq Qərib» dastanında ifa edilən «Baş divani» havasına nəzər salaq. S.Urməvinin «D dur»-da göstərdiyi «Segah» ladını təhlil etdiyimiz «Baş divani»nin instrumental ifanın səs düzümündəki «Segah» ladi ilə müqayisə etsək, (burada «A dur» tonallığı verilmişdir) onun birinci üç səsi ilə uyğunluq təşkil etdiyini görürük:



«Baş divani»nin lad quruluşuna gəldikdə isə deməliyə ki, bu aşiq havası «Segah» muğam intonasiyaya istinad etsə də, quruluşca «Rast» ladinin strukturunu təşkil edir:





Burada göstərilən lad quruluşunda 1-1-1/2 tetraxordu Ü.Hacıbəyovun lad nəzəriyyəsinə əsasən «Rast» ladinin sxematik quruluşu ilə üst-üstə düşür və instrumental partiyada ladin bütün pərdələrindən istifadə olunur. Maraqlısı burasıdır ki, instrumental partiyada səslərin ardıcıl quruluşu «Rast» ladına uyğun gəlsə də, səslənmədə istinad pərdələrinin «a, cis» və «e» səslərinə istinad etməsi «Baş divani»nin məhz «Şikəsteyi-fars» şöbəsinin intonasiyalarını verir və bu da «Segah» ladında olmasını göstərir.

«Rast» ladinin digər ladlarla qohumluq əlaqələri nəzəriyyəsinə diqqət yetirsək «Rast» muğamından «Şur» və «Segah» muğamlarına keçmək üçün sadəcə istinad pərdələrinin yerini dəyişməklə ladda yönəlmələrin təmin olunmasına zəmin yaradıldığıнын şahidi olarıq. Həmin nəzəriyyəni «Baş divani»nin lad quruluşuna tətbiq etsək aşağıdakı şəkil alınacaq:



Misaldan görüldüyü kimi «a» mayəli «Rast», «h» mayəli «Şur» və «cis» mayəli «Segah» ladlarını əmələ gətirmək üçün səs sistemi «e» səsindən qurulmalıdır.

«Baş divani»nin instrumental partiyasının səs düzümü isə kiçik oktavanın «a» səsindən verilir. Bu səs sisteminə əsaslanaraq «Rast» ladinin mayəsi «d», «Şur» ladinin mayəsi «e», «Segah» ladinin mayəsi isə «fis» səsinə təsadüf etdiyinin şahidi olarıq. Lakin, kiçik oktavanın «a» səsindən verilmiş «Baş divani»nin səs sistemindəki «cis» pərdəsi «Segah» ladinin istinad pərdəsi kimi göstərilmişdir. Aşırıq havaların özəlliyi və onları muğam sənətindən fərqləndirən cəhətlərdən biri də məhz yuxarıda göstərilən faktlardır.

«Baş divani»nin vokal partiyasının lad quruluşu instrumental ifadan fərqlidir. Belə ki, onun səs düzümünün diapazonu

xalis kvinta, yəni kiçik oktavanın «a» səsindən birinci oktavanın «e» səsinə qədərdir.

Vokal partiyasının istinad pərdələri «a, cis» və «e» pərdələridir. Not misalından görüldüyü kimi, burada «Segah» ladı, öz mövqeyini saxlamaqdadır. Vokal partiya əsasən «Segah» ladı üzərində verilsə də, artıq 58-59-cu xanələrdə mayə «e» olan «Şur» ladına yönəlmə ilə baş verir. Lakin «Şur» ladına keçməzdən öncə müəllif 55-ci xanədə istinad pərdəsi «cis» olan «Segah»ladından birbaşa istinad pərdəsi «e» səsindən keçidi verir və bununla «Şur» ladına yönəlməni təmin edir.

İfaçı epizodik olaraq «Şur» muğamının intonasiyalarında çalsada, 63-cü xanədən etibarən melodiya, yenə də «Segah» ladına keçir və modulyasiya elementlərindən («gis» səsini «g» ilə əvəz etməklə) istifadə edir.

İfaçı, «Şur» ladına havanın sonuna 17 xanə qalarkən yenə də qayıdır. Lakin, son iki xanə instrumental ifadə «Segah»la bitir.

«Baş divanı»nin təhlili göstərdi ki, təhlil edilən aşıq havasının lad-intonasiya baxımından zənginləşdirilməsi üçün «Segah» və «Şur» ladlarının qarşılaşdırılmasından məharətlə istifadə edilmişdir. Verilən təhlil havanın lad-intonasiya səs düzümünün nəzəri baxımından «Rast» ladının strukturuna uyğun gəlməsinə baxmayaraq, burada «Rast muğamı ilə qohum olan «Şur» və daha geniş «Segah» ladlarından istifadə olumuşdur.

Melodiyanın formalaşmasında aşıq musiqisinə xas metro-ritmik xüsusiyyətlər böyük əhəmiyyət kəsb edir. Melodik dilin formayaradıcı amilləri, milli lad-intonasiya, aşıq musiqisinə məxsus metro-ritmik komponentlərdən və musiqi formasının quruluşundan başqa, milli təfəkkür, xalqın etnopsixoloji həyat fəlsəfəsindən, estetik dünyagörüşündən də asılıdır. Aşıq musiqi dilinin formalaşmasında bu amillərə ayrı-ayrılıqda diqqət yetirək.

«Baş divanı»nin metro-ritmik xüsusiyyətlərindən yazarkən qeyd etmişdik ki, hər xanədə vurğuların xanənin ayrı-ayrı his-

sələrinə düşməsi nəticəsində aşıq musiqisinə xas spesifik musiqi dili formalaşır. Məsələn: «Baş divanı»nin birinci üç xanəsində xanələrdəki aksentlər xanənin 1, 3, 4, 6, 7-ci və 1, 3, 4-cü xanələrə düşməsi nəticəsində klassik aşıq yaradıcılığı üçün xas olan melodik fikrin formayaradıcı xüsusiyyəti ortaya çıxmış olur (bax: 61-63-cü xanələr).

«Baş divanı»nin 2-ci xanəsi 1-ci xanənin təkrarıdır, lakin 3-cü xanə 1-ci xanədə verilmiş fikri tamamlayır. Buna iki xanədən ibarət olan, yəni 1-ci və 3-cü xanələrə əsas musiqi fikri, leytmotiv kimi baxmaq olar. Melodik quruluşun 4, 5, 6, 7, 8-ci xanələrin improvizə elementləri arasında genişləndirilmiş epizodlardır.

«Baş divanı»nin melodik quruluşu digər aşıq havalarından bir qədər fərqlidir. İfaçı hər dəfə vokal-instrumental ifadan qabaq əsas mövzunu-leytmotivini səsləndirir və bununla da havanın əsas ideya bədii məzmununun dəfələrlə vurğulayır. Özək mövzunun intonasiyalarının melodiyanın ümumi inkişaf xəttində tez-tez, daima eşidilməsi etnopsixoloji amillərlə və aşıq musiqi formalarının milli təfəkkür tərzinə çevrilməsi ilə bağlıdır. Yəni bu havacat bir növ aşıq musiqi sənətinin pasportu statusunu daşıyır.

Vokal-instrumental partiya kvinta hüdudunda olsa da, əsas melodik inkişaf xətt tədricən yüksələn səs istiqamətində inkişaf etdirilir. Bununla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, melodiyanın quruluşunda interval sıçrayışlarına təsadüf olunmur. Səslər bir-birinə yaxın məsafədən istinad pərdələrinə öz həllini tapır.

Melodiyanın bu səpkidə yaradılması prinsipi «Baş divanı»nin sonrakı inkişafında da qorunub saxlanılmışdır. Bu üslub deklomasiya şəklində verilmiş «Ad libitum»da davam etdirilir (bax: 83-cü xanə-«Ad libitum»).

«Baş divanı»nin melodik quruluşunu təhlil edərkən instrumental partiyasının melodik dilinin zənginliyini xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Instrumental partiyanın melodik dilinin ifadə vasitələrini sazın 2-ci və 3-cü simlərindən istifadə olunmaqla zənginləşdirən harmonik səslənməni vokal ifanın müşa-



yətində istifadə olunan harmonik səslənmə ilə myqayisə etsək, onların arasında böyük fərqlərin şahidi olarıq. «Baş divanı»nin melodik dilində «Segah» muğamlarından «Şur»a yönəlmələr var ki, bunlar melodik dilin intonasiya çeşidlərinin yeniləşməsinə xidmət edir (bax: 78-79-ci; 80-ci xanə).

Beləliklə, «Baş divanı»nin melodik ifadə xüsusiyyətlərini təhlil edərkən belə qənaətə gəlmək olar ki, melodik dilin zənginləşməsində «Segah», «Şur» lad-intonasiyalarından və 6/8, 2/4, 7/8, 2/4, 5/8, 6/8 və sairə metrik ölçülərdən istifadə olunub.

Aşıq sənətində geniş şəkildə ifa edilən «Baş divanı»nin metro-ritmik xüsusiyyətləri digər aşıq havaları ilə oxşarlıq təşkil etsə də, onun özünəməxsus spesifik cəhətləri, havanın xalq tərəfindən sevilməsinə zəmin yaratmışdır. Təhlil etdiyimiz aşıq havasının ilk xanəsindən 7/8 metrik ölçüyə əsaslanır. Bu ritmik quruluş klassik aşıq yaradıcılığı üçün xas olan cəhətdir:



Xanənin güclü zərbələrinin 1, 2, 3, 4, 6, 7-ci bölgülərə düşməsi sırf aşıq sənətinə məxsus havanın ifa ediləcəyindən xəbər verir. «Baş divanı»nin 3-cü xanəsində 1-ci xanənin əsas

elementi  sonluq, ayağa (kodaya) məxsus  ritmik quruluş üzərində qurulan melodiya əsaslanır. 6/8 metrik ölçüdə olan aşağıdakı melodik fraza şimali Azərbaycan aşıq bölgələrində formalaşmış aşıq musiqisinin əsas göstəricisinə çevrilmişdir. L.Mazel öz əsərində qeyd edir ki, «Bu kimi ritmik forma bir çox zərb alətlərin təbiətinə və, xüsusən də, bir çox Şərqi xalqlarının musiqisinə xasdır»<sup>2</sup>.

«Baş divanı»nin başlanğıcında verilmiş metro-ritmik quruluşlu melodiya həm bütün havanın girişi və əsas leytmotividir, həm də vokal-instrumental başlanğıclar üçün giriş funksiyasını daşıyır.

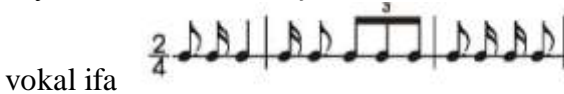
<sup>2</sup> Mazel L. O melodii. Moskva: Muzqiz, 1952, s.144



Bu faktın özü sübut edir ki, yuxarıda 1-ci xanədə verilmiş metro-ritmik struktur, bütün hava üçün əsas özək mövzu rolunu oynayır.

«Baş divanı»nin instrumental partiyasında verilən metrik ölçülər 7/8, 6/8, 2/4, 3/4, 7/8, 6/8, 2/4, 3/4, 7/8 aşiq musiqisinin zəngin ritmik quruluşundan xəbər verir. Ritmik konfigurasiyaların tez-tez dəyişməsi instrumental ifadə melodik frazaların ritmik quruluşlarının dəyişməsinə o da öz növbəsində melodik dilin zənginliyinə təsir göstərir. Burada, tez-tez dəyişən ritmik konfigurasiyalarla yanaşı, ayrı-ayrı xanələrdə aksentlərin yerinin dəyişdirilməsini də xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Xanələrdə vurğuların yerinin dəyişdirilməsi ritmik xüsusiyyətin oynaq, daha cazibəli olmasını təmin edir. Belə ifa formalarından tez-tez istifadə edən aşıqlar məclisə toplaşan dastan dinləyicilərinin diqqətini ifaya, aşığa, dastan söyləyicisinə yönəltməyə müvəffəq olurlar.

«Baş divanı»nin vokal-instrumental partiyasının metro-ritmik strukturu 7/8 ölçülü xanə ilə başlasa da, əsasən, sadə 2/4 ölçüyə əsaslanmışdır. Nəzəri təhlillər göstərir ki, böyük əksər aşiq vokal-instrumental havalarda vokal partiyasının metro-ritmik quruluşu sadə ölçülərdə yazılır. Xüsusən də, dastan yaradıcılığında, dinləyicilərin aşiq havalarında səsləndirilən sözləri daha yaxşı qavraması üçün ifaçı-aşiq 2/4 metro-ritmik strukturdan və çox sadə müşayət partiyasından istifadə edir. ««Divanı» havası deklamasiyanın marş ritminə yaxın olan dəqiq ikihissəli ritmlə uyğunluğuna görə fərqlənir» (3, s.122).

Vokal partiyasının ikinci gedişində müşayətdə metro-ritmik struktur 2/4 ölçüyə əsaslansa da, vokalın ritmik quruluşu müşayət partiyasına da siraət etmiş olur:



«Baş divanı»nin 68-ci xanəsindən «Ad libitum» başlayır. Burada vokal partiyada deklamasiyadan istifadə edildiyindən həm vokal, həm də müşayiət partiyalarında sərbəst metro-ritmik ölçü-dən yararlanmışdır. Metro-ritmik quruluşun sərbəst vəznə əsaslanması aşıq musiqisini bir növ muğam ifaçılıq ənənəsinə yaxınlaşdırır. «Ad libitum»un ikinci gedişini təmin etmək üçün aşıq birinci «Ad libitum»un sonunda iki xanə  $7/8$  metrik ölçüyə əsaslanan əsas melodik özəyi səsləndirir. İki sərbəst vəznələr arasında iki xanə  $7/8$  metrik ölçülü əsas özək mövzunun səsləndirilməsi aşıq ənənəsinin özəlliyini parlaq şəkildə qabardılması deməkdir. «Ad libitumun» ikinci gedişindən sonra yenə də sazın ifasında  $7/8$  metrik ölçülü ritmik quruluşlu əsas özək mövzunun elementləri səsləndirilir. Daha sonra, müşayiət partiyası yenə də rəngarəng metrik ölçülərə əsaslanan struktur əsasında qurulur.  $3/8, 2/4, 7/8, 2/4, 5/8, 6/8, 7/8, 2/4, 3/4, 7/8$  metrik ölçülü müşayiətdən sonra gələn vokal partiya əvvəlkindən fərqli olaraq,  $6/8, 2/4, 7/8, 2/4, 5/8, 6/8, 7/8, 6/8, 8/8, 2/4$  ölçülər əsasında qurulmuş melodiyanın ifasından ibarətdir. Dastan yaradıcılığında belə rəngarəng metro-ritmik quruluşlu vokal partiyaya adətən nadir hallarda təsadüf olunur. «Baş divanı» instrumental müşayiətlə tamamlanır. Maraqlı odur ki, son iki xanənin metro-ritmik quruluşu əsas melodik özəyin baş elementidir. Əvvəlkindən fərqli olaraq, burada  $7/8$  metrik ölçü yox,  $2/4$  metrik quruluş verilmişdir. «Baş divanı»nin birinci xanəsində  metrik ölçü verilmişdirsə, havanın sonunda aşıq birinci xanənin II, III elementlərindən istifadə edərək  quruluşlu struktur əsasında özək melodiyanı səsləndirir və havanı bitirir.

«Baş divanı»nin musiqi forması iki hissəlidir (**A+B**). I hissə (**A**) struktur baxımından aşağıdakı forma xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Instrumental ifadə əsas mövzu **a** üç xanədən ibarətdir (1-3-cü xanələr). Ondan sonra gələn improvizə xarakterli mövzu **b**-dir ki, o da beş xanəni əhatə edir (4-8-ci xanələr).

Vokal partiyaya qədər instrumental müşayiətin forması aşağıdakı kimidir:

1-ci cümlə  $a + b$

2-ci cümlə  $a_1 + b_1$

Vokal-instrumental partiyanın forması isə bu şəkildə verilir:

$a+b+c$ .

Instrumental partiyanın 2-ci cümləsinin **a1** mövzusu əsas mövzunun daha yığcam formasını təşkil edir. **b1** mövzusu isə daha geniş şəkildə improvizə elementləriylə zənginləşdirilib.

«Baş divani»nin əsas mövzusu (ikinci işləmədə olan **a1**) vokal-instrumental ifadan qabaq verilir. Bu, vokal-instrumental partiyanın əsas leytmotivinin məhz həmin(**a1**) intonasiyası əsasında qurulduğunu göstərir. Vokal-instrumental partiyaya qədər olan musiqi cümlələri giriş xarakterli olduğu üçün G epizoduna daxildir. Ümumi halda giriş hissəsinin musiqi forması bu şəkildə əmələ gəlir:

          G            
 $a + b+a1 + b1$

Vokal partiyanın 13 xanədən ibarət birinci musiqi fikri **a**-mövzudur. Qeyd etdiyimiz kimi, instrumental ifada baş mövzunun (**a**) musiqi epizodunun iki vokal-instrumental partiyaların arasında verilməsi baş mövzunun aparıcı (hegemon) rolunu göstərir. Baş mövzunun sonrakı gedişlərdə də tez-tez səsləndirilməsinə rast gəlirik.

Vokal-instrumental partiyanın **b** mövzusu musiqi fikrinə görə fərqli olsa da, intonasiya baxımından **a**-nın təkrarıdır. **b** mövzusunun musiqi fikirləri arasında əsas mövzunun **a1** variantı verilmişdir. Vokal-instrumental partiyanın **c** mövzusu dörd xanəli girişdən sonra «Şur» muğamının intonasiyaları ilə başlayır. Lakin ayaq birinci gedişdə «Segah» muğam intonasiyaları ilə tamamlanır. «Baş divani»nin 72-ci xanəsindən iki xanəli giriş mövzusu «Segah» lad-intonasiyasına keçidi verdiyi üçün vokal partiyada da üç xanədən ibarət «Segah» muğamının lad- intona-

siyalarında dayanılır. Sonrakı instrumental gedişdə isə modul-yasiya elementlərindən istifadə edilərək vokal-instrumental partiyanın **b** erizoduna keçilir. **b** epizodu «Ad libitum» deklamasiya xarakterlidir.

«Baş divanı»nin II hissəsi (**B**) yenə də instrumental girişlə başlayır. I hissənin instrumetal girişindən fərqli olaraq, burada giriş 22 xanədən (106-127-ci xanələr) ibarətdir. II hissənin girişi (**G**) üç xanədən ibarət əsas mövzunun yeni inkişafda verilən **a2** gedişindən ibarətdir, **b2** mövzusu isə doqquz xanədən ibarətdir. Sonrakı epizodda əsas mövzu genişləndirilmiş şəkildə səsləndirilir (**a3**).

Beləliklə, II hissənin instrumental girişi aşağıdakı sxem şəkildə olacaq.

$$\frac{\text{G}}{a2 + b2 + a3}$$

II hissənin vokal-instrumental partiyası I hissənin vokal-instrumental partiyasının deklamasiyaya qədər olan hissənin forma baxımından güzgüli şəkildə reprizasıdır desək səhv etmərik.

Vokal-instrumental partiyanın sonunda 14 xanədən ibarət sonluğu təşkil edən epizod verilmişdir. Həmin epizodun son səkkiz xanəsi sazın bütün simlərindən istifadə olunmaqla əsl «Koda»ya xas daha əzəmətli şəkildə ifa edilir. «Koda»nın son iki xanəsi «Baş divanı»nin əsas mövzusu üzərində bitir.

Beləliklə, «Baş divanı»nin musiqi forması aşağıdakı sxem üzərində qurulmuşdur:

$$\frac{\text{A}}{\text{G} + a} + \frac{\text{B}}{\text{G} + a} = \frac{a+b+a1+b1}{a+b+c+b} + \frac{a2+b2+a3}{a+b+c+Koda}$$

«Baş divanı»nin musiqi formasının təhlili göstərdi ki, o, iki hissəli formada olsa da, hər bir hissənin əsas mövzusunun inkişaf strukturu bir sıra musiqi cümlələrini, fikirlərini özündə konstruktiv şəkildə birləşdirərək mövzu rəngarəngliyini təmin etmişdir. Havacatın ümumi vahid musiqi formasına diqqət ye-





əksini lad quruluşunda göstərmişdir. Həmin səsqatarında «Segah» lad quruluşunu «as» səsindən yox, «c» səsindən götürmək lazımdır. Bildiyimiz kimi, bu ladin tetraxordu  $1/2+1+1$  formulu üzərində qurulduğu üçün onun lad strukturunu «c»dən götürsək həmin quruluşa uyğun gələr. Bu, onu göstərir ki, sazın pərdə quruluşunda mövcud olan pərdələrin ardıcıl düzülüşündə ayrı-ayrı ladları əldə etmək üçün həmin muğamın maye yüksəkliyi və onun istinad pərdələri bir əsas kimi götürülməlidir.

«Dilqəmi»nin lad quruluşunda əsasən üç pərdə «c, des, es» səsləri funksional baxımından özünü daha geniş şəkildə göstərir. Bu üç pərdədən «Segah» üçün daha xarakterik olan «c» və «es» səsləridir.

«Dilqəmi»nin vokal partiyasının musiqi dili əsasən iki istinad pərdəsi üzərində qurulmuşdur. Buna görə də vokal partiyasının həcmi məhdud əhatə dairəsində olub kiçik tersiya intervalı hüdudundadır. Ladin spesifik quruluşundan asılı olaraq melodik dil üfqi istiqamətdə öz inkişafını tapmışdır. Vokal partiyasının melodik dili dinamik cəhətdən stabildir. Dörd hissədən ibarət olan «Dilqəmi»nin vokal partiyasının bütün gedişlərində melodik frazaların başlanğıcı «es» istinad pərdəsinə əsaslanırsa musiqi fikirlərin sonu «c» mayə səsində öz həllini tapır.

«Dilqəmi»nin lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin təhlili göstərir ki, «Segah» ladinin konservatizmi melodik dilin inkişafının formalaşmasında öz böyük təsirini, izini qoymuşdur. Təhlillər göstərir ki, hər dörd hissənin melodik quruluşunda musiqi fikirlərinin yaradılmasında, formalaşmasında əsasən «c» və «es» istinad pərdələri xüsusi olaraq rol oynamışdır.

Bu havacatdan digər aşıq dastanlarında da sözlərinin dəyişirilmiş şəkildə istifadəsinə rast gəlmiş oluruq. Bu havacat, klassik aşıq musiqi repertuarına daxil olduğu üçün ondan məclislərdə, konsertlərdə də solo şəkildə istifadə edilir. «Dilqəmi» havasının melodik dilinin bünövrəsini  $2/4$  ritmik quruluşlar təşkil edir. Not misalında instrumental-müşayiət partiyasının ifa

etdiyi əsas mövzunun melodik quruluşunun arxitektonikasında 2/4 ritmik şəkillərin müxtəlif kombinasiyalarının əsasında yaranmış musiqi fikirlərinin məhz həmin ritm-intonasiyalardan törəndiyinin şahidi oluruq (bax: 1–10-cu xanələr).

Instrumental-müşayiət partiyasının quruluşunda verilmiş ritm-intonasiyalar «Dilqəmi»nin əsas mövzusunun ritmik bünövrəsi ilə yanaşı, melodik quruluşunun da əsasını təşkil edir. Musiqi cümlələrinin, əsas melodiyanın həmin ritmik formullar, aksentlər, qısa forşlaqlar, tremolo və mordentlərlə bəzədilməsi nəticəsində ritmik konfigurasiyaların bir daha qabardılması onu göstərir ki, melodik inkişaf xəttində həmin ritmik şəkillər xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Melodiyanın inkişaf xəttində kiçik intervallar, sıçrayışlar, dalğavarilik də hiss olunacaq dərəcədə özünü biruzə verir. 19 xanelik instrumental-müşayiət partiyasının ifasından sonra vokal partiyasının ifası başlayır. Əvvəl təhlil etdiyimiz havacatlardan fərqli olaraq, ifaçı vokal partiyasını muğam parçasının ifası ilə başlayır və həmin məntiqi fikrin davamı kimi, vokal partiyasının sonrakı inkişafı «Ad libitum»la davam etdirilir. Vokal partiyasının göçtərilən not misalında bunu əyani şəkildə görmək olar (bax: 22-ci xanə «Alla muğam», «Ad libitum»).

«Ad libitum» vokal partiyasının metrik ölçüləri sərbəst olsa da, vokal partiyasının quruluşunda sözlərin ifadəsi üçün istifadə edilən müxtəlif ritmik qruplaşmalar vokalin melodik dilinin zənginliyini göstərir. Məsələn: göstərdiyimiz vokal partiyasının not nümunəsində ifaçının treollardan, onaltılıq notlardan, səkkizlik və çərək notların müxtəlif qruplaşmalarından məharətlə istifadə etməsini görmək olar (bax: 27-ci xanə-«Ad libitum»).

I hissənin vokal partiyasının yekununu müşayiət partiyasının ifa etdiyi əsas mövzunun elementləri təşkil edir. Burada faktiki olaraq melodiya səslənmir. Metrik ölçülərin tonal rəngarəngliyini sıçrayışlı ritm-intonasiya quruluşlarından istifadə olunur. Melodiyanın strukturunda əsasən kvarta («c-f») və kiçik terziya («c-es») intervallarının sıçrayışlı intonasiyalarından və isti-

nad pərdələrinin tonal rəngarəngliyinin nümayişindən bəhrələnilmişdir.

«Dilqəmi»nin II hissəsinin melodik dili həm üslub, həm melodik quruluş baxımından I hissədən fərqlidir. II hissənin melodiyasının inkişaf xəttində dalğavarilik əsas rol oynayır, melodiyanın sonluğunu verən epizod isə «Dilqəmi»ni əsas mövzunun ritm-intonasiyaları əsasında tamamlayır. Not misalında bunu bariz şəkildə götmək olar (bax: 51-58-ci xanələr).

Vokal partiyasının quruluşu «Ad libitum»la başlasa da, onun sonrakı inkişafı  $3/4$ ,  $5/8$ ,  $2/4$ ,  $6/8$  metrik ölçülər əsasında verilmişdir. Vokal partiyasının müşayiəti, fikirimizcə, maraqlı şəkildə qurulmuşdur. İfaçı, vokal partiyasının icrasında sazın ikinci və üçüncü simlərinin fasiləsiz, ardıcıl ifasından istifadə etməklə müşayiətin fakturasını qurması və vokal partiyalar arasına «Dilqəmi»nin əsas mövzusunun elementlərini salması, vokal partiyasının melodik dilinin milli harmonik səslənməyə uyğun ahəngdar səslənməsinə kömək olmuşdur (bax: 73-79-cu xanələr).

II hissənin melodiyası da I hissənin sonluğu kimi, yəni əsas mövzunun metrik ölçülərinin elementlərinin ifaya daxil edilməsi ilə tamamlanır.

«Dilqəmi»nin III hissəsinin melodik dili prinsipcə və quruluş etibarı ilə II hissənin quruluşuna bənzəyir, lakin III hissənin melodik quruluşunun başlanğıcında altı xanə müstəqil melodik fikri ifadə edən yeni musiqi parçasından təşkil olunmuşdur. II hissədə dalğavarilik özünü göçtərirdisə, burada iki onaltılıq bir səkkizlik ritmik şəkilin əsasında yaradılan melodiyanın arxitektonikası həm ifadə spesifik xüsusiyyətlərinə, həm də mahiyyətinə görə əvvəlkindən fərqlidir. Lakin burada da «Dilqəmi»nin əsas mövzusunun istifadə olunması nəticəsində vahid fakturanın ana xəttinin sxematik bünövrəsi yaradılmışdır ki, bu da bütün hissələri ümumi mövzu kontekstində birləşdirir. Not misalında həmin melodik quruluşların şahidi olmaq olar (bax: 91-98-ci xanələr).

III hissənin vokal partiyasının melodik dilinin quruluşu kiçik tersiya həcmində sadə formada olsa da, onun yaradılmasında istifadə olunan «Ad libitum» və 2/4, 3/4, 5/8, 3/8 metrik ölçülər, melodiyanın formalaşmasında melodik dil xüsusiyyətlərinin zənginliyinə dəlalət edir. Vokal partiyasının 13 xanəli instrumental-müşayiət partiyası tamamlayır. Əvvəlki hissələrdən fərqli olaraq, burada istifadə olunan melodik dil həm çalarlığı, həm də melodikliyinə görə seçilir. Not misalında bunun şahidi olmaq olar (bax: 126-135-ci xanələr).

«Dilqəmi»nin IV hissəsinin melodik dili də təhlil baxımından maraqlıdır. Onun melodik dili əvvəlki üç hissənin melodik quruluşundan həm fakturasına, həm də melodik dil xüsusiyyətlərinə görə fərqlidir. Səkkiz xanəlik yeni melodik quruluşdan sonra ifaçı yenə də əvvəlki prinsiplərə sadıq qalaraq, «Dilqəmi»nin əsas mövzusunun elementlərindən geniş şəkildə istifadə etməklə sonuncu hissənin instrumental partiyasının melodik quruluşunu təşkil etmişdir. İyirmi xanədən ibarət olan instrumental partiyanın melodik dilinin quruluşunda ənənəvi olaraq qısa forşlaqlardan, tremololardan, mordentlərdən geniş istifadə olunur. Not misalında səkkiz xanəlik yeni musiqi fikirini və «Dilqəmi»nin əsas mövzusunun ritm-intonasiya quruluşlarının şahidi olmaq olar (bax: 140-151-ci xanələr).

IV hissənin vokal-instrumental partiyası III hissənin vokal partiyasının quruluşuna bənzəyir. Fərq ondadır ki, burada partiya bütövlüklə «Ad libitum»la səslənir. IV- cü hissənin yekunu yeddi xanəli musiqi cümləsindən ibarətdir. Həmin cümlənin birinci beş xanəsi IV hissənin müşayiət partiyasının mövzusundan götürülmüş elementlərdən ibarətdir.

«Dilqəmi»nin bütövlükdə melodik dilinin formayaradıcı amillərində əsas özək melodik formullardan tez-tez ayrı-ayrı hissələrin melodik strukturunda istifadə olunması, melodiyanın vahid, daha kamil formasını meydana çıxarmış oldu. Yəni aşıq musiqi pərəstişkarlarının yaxşı tanıdığı «Dilqəmi»nin melodiya-

sı özünün vahid arxitektonik quruluşunu, dastan yaradıcılığında geniş istifadə olunmuş əsas melodik fikrin müxtəlif variantlılığından yaranan daha kamil melodik strukturu, zəngin leymotivlər əsasında formalaşdırmışdır.

«Dilqəmi»nin melodik dilinin təhlili göstərir ki, o, klassik aşiq ənənəsinə sadıq formada yaradılmışdır. Onun mövzu dairəsi formaca geniş və əhatəlidir. «Dilqəmi»nin «Aşaq Qərib» dastanında istifadə olunması, həmin havanın dörd ayrı-ayrı hissələrə bölünərək genişləndirilmiş şəkildə ifasını ortaya çıxarmış oldu. Hər bir hissənin həm müşayiət, həm də vokal-instrumental dili bir-birindən fərqliliyi ilə seçilir.

Yuxarıda verilmiş təhlillər sübut etdi ki, «Dilqəmi»nin melodik dili müxtəlif formalarda ifa edilsə də, o ümumi əsas mövzu kontekstində zəngin çalarlara, dil xüsusiyyətlərinə malikdir.

«Dilqəmi» aşiq havası aşiq repertuarında geniş yer tutmuş havacatlardandır. Onun metro-ritmik strukturunun öyrənilməsi havacatın formayaradıcı amillərini, həmçinin melodik dilinin formalışmasının bir sıra xüsusiyyətlərini ortaya çıxarmasına imkan açır. Bu havacat metro-ritmik quruluşuna görə digər havacatlardan prinsipə fərqlənmir. Aşiq yaradıcılığına xas olan metro-ritmik komponentlər, ölçülər, qruplaşmalar bu havacatda da özünü geniş şəkildə göstərir. Havacatın baş mövzusunun özəyini təşkil edən melodik xəttin quruluşu da dediyimiz kimi, zəngin aşiq metro-ritmik quruluşa xas forma əsasında yaradılmışdır. Not nümunəsində «Dilqəmi»nin I hissəsinin müşayiət partiyasının metrik və ritmik quruluşunda olan rəngarəngliyini görmək olar (bax: 1-ci; 6-cı; 8–9-cu; 10–11-ci xanələr).

Ritmik nümunələri göstərən misaldan açıq-aşkar görünür ki, «Dilqəmi»nin həm metrik, həm də melodik bünövrəsinin quruluşu məhz birinci xanənin metrik formulları təşkil edir. Həmin metrik quruluşun formulunu havacatın əsas leytritmintonasiya özəyi kimi götürmək olar.

Müşayiət partiyasının metrik ölçüləri  $2/4$ ,  $2/8$ ,  $3/4$  quruluşlarda olsa da, I hissənin həm müşayiət, həm vokal partiyalarının bünövrəsini əsasən  $2/4$  ölçü təşkil edir. Vokal-instrumental partiyası muğamla başlayır. Bu ifanın məntiqi davamı kimi, ifaçı aşıq üslubunda, onun ifa tərzini dəqiq metrik ölçülər əsasında yox, sərbəst metrik quruluş olan «Ad libitum»la davam etdirir. Vokal-instrumental partiyanın metrik quruluşunun təhlili göstərir ki, vokal ifa «Ad libitum» əsasında olsa da, vokal ifalar arasına salınan müşayiət partiyasının metrik ölçülərin bünövrəsini yenə də qeyd etdiyimiz kimi leytritmintonasiyaları təşkil edir.

Havacatın II hissəsinin metro-ritmik quruluşu, I hissədən fərqlidir. Burada,  $2/4$ ,  $3/4$  ölçüləri ilə yanaşı,  $5/8$ ,  $6/8$  metrik ölçülərdən də istifadə olunur. II hissənin müşayiət partiyasının metrik ölçüləri  $2/4$ ,  $3/4$  -ə əsaslansa da, xanədaxili ritmik quruluşların başqa şəkildə qurulması həmin partiyanın ritmik quruluşunu iki hissəyə bölməklə təhlil etməyə imkan verir. Müşayiət partiyasının birinci beş xanəsinin ritmik şəkili onaltılıqlardan ibarətdirsə, ikinci beş xanənin ritmik quruluşu isə leytritmintonasiyaları formulları əsasında həyata keçirilmişdir. Not misalında həmin ritmik formulları əyani şəkildə görə bilərik (bax: 51-ci; 56-57-ci xanələr).

II hissənin vokal-instrumental partiyasının metrik ölçüləri çoxplanlı şəkildə həyata keçirilmişdir. Burada «Ad libitum»da  $3/4$ ,  $5/8$ ,  $2/4$ ,  $6/8$  ölçülərindən ardıcıl şəkildə istifadə olunması nəticəsində ritmik rəngarəngliyə nail olunmuşdur. Vokal-instrumental partiyasının quruluş strukturuna diqqət yetirsək, burada bütün hallarda sazın birinci simində vokal partiyasının təksəsli formada müşayiətinə rast gələrik. Vokal partiyalar arasında və II hissənin sonluğunda verilmiş leytritmintonasiya formulları «Dilqəmi»nin əsas mahiyyətini və məzmununu ritmik intonasiyalar vasitəsi ilə açılmasını bariz şəkildə nümayiş etdirir.

«Dilqəmi»nin III hissəsinin müşayiət partiyasının metrik quruluşu da əvvəlki ənənəvi şəkildə  $2/4$ ,  $3/4$  ölçülərə əsaslanır.

Lakin qeyd edə bilərik ki, metrik ölçülərin xanədaxili qruplaşmalarında fərqlər də mövcuddur, məsələn: I, II, III və IV hissələrin 2/4 ölçüyə əsaslanan eyni metrik ölçünün müxtəlif formalarda təzahür olmasını verilən not nümunəsində diqqət yetirə bilərik (bax: 1-ci; 51-ci; 91-ci; 140-cı xanələr).

«Dilqəmi»nin kompozisiyasının maraqlı cəhətlərindən biri də budur ki, hər hissənin əvvəlində ifa edilən müşayiət partiyasının ritmik quruluşu müxtəlif şəkillərdə başlasa da, ondan sonra gələn ifadə vasitələrində hökmən leytritmintonasiya formullarından istifadə olunur. Bu da əsərin ümumi kompozisiya daxilində «Dilqəmi»nin əsas ritmintonasiya vahid strukturu əsasında birləşməsinə zəmin yaradır. III hissənin sonluğunda verilən yekun müşayiət partiyasının ritmik quruluşu da maraqlı səpkidə qurulmuşdur. Göstərilən ritmik formulların nümunəsində ritmikanın zəngin çalarlara malik olmasını müşahidə etmək olar (bax: 136-139-cu xanələr).

«Dilqəmi»nin IV hissəsi də müşayiət partiyasının ifası ilə başlayır. 20 xanədən ibarət olan giriş partiyasında, əsasən, iki metrik ölçüdə, 2/4 və 3/4 dən istifadə olunmuşdur. Lakin qeyd etdiyimiz kimi, xanədaxili ritmik quruluşun dəyişdirilməsi nəticəsində rəngarəng oynaq ritmik ifa tərzinə nail olunmuşdur. Bu hissənin ritmik quruluşlarına əvvəlki üç hissədə istifadə olunmuş ritmik formulların məcmuyu kimi də baxmaq olar. İfaçı qurduğu kompozisiyaya sadıq qalaraq müxtəlif ritmik formullar arasında əsas özək ritmik formul olan bir səkkizlik, iki onaltılıq quruluşundan geniş istifadə etməklə leytritmintonasiyanın hegemon mövqeyini bir daha nəzərə çatdırmışdır.

Vokal-instrumental partiyanın metrik quruluşu əvvəlki hissələrdən prinsipə fərqlənir. Vokal partiyalar arasında istifadə olunan və ritmik bünövrəyə əsaslanan ritm-intonasiya amilləri vokal partiyasını bütün silsilə çərçivəsində birləşdirir. Əsərin sonluğu da solo ifadə olan, yeddi xanəlik musiqi frazası ilə bitir. Melodik frazanın əvvəlində ayrı-ayrı ritmik formullardan



istifadə olunsada, son iki xanə qeyd etdiyimiz leytritintonasiya quruluşunun əsas aparıcı rol oynamasını bir daha təsdiqləmiş oldu.

«Dilqəmi»nin ritmik quruluşunun nəzəri təhlili göstərdi ki, burada müxtəlif metiro-ritmik ölçülərdən və quruluşlardan istifadə olunsada, havacatın əsas xarakterik xüsusiyyətlərini və onun melodik dilinin formayaradıcı amillərinin özəyini təşkil edən əsas ritmik formul olan leytritintonasiya bütün silsilənin bünövrəsini təşkil etmişdir. Məhz bu ritmik formullar melodiyanın yaranmasının və onun inkişafının əsasını yaratmışdır.

«Dilqəmi» aşıq havası dörd kupletdən ibarət olduğu halda, dörd **A+B+C+A1** hissələrə bölünür. Bu baxımdan hər bir hissə əvvəlki hissələri müəyyən qədər dəyişikliklərlə, variasiyalıqla təkrar edir. Fərq yalnız hər hissənin əvvəlində verilən intsrumental girişdədir. Hər hissənin girişi həm melodik-intonasiya, həm də ritmika və faktura cəhətdən olduqca sərbəst və müxtəlifdir.

I hissə (**A**) «As dur» tonallığında, 2/4, 2/8, 3/4, 2/4 dəyişkən metrik ölçülü 21-xanəli intsrumental girişlə başlayır. Ölçülərin sadəliyi, müxtəlif melizmlər (forşlaq, mordent) melodiyanı oynaq və çevik edir. Girişdə verilən «Ey» hecasından sonra I hissənin vokal partiyası başlayır.

Vokal partiya sual-cavab formasında verilir və dörd cümlədən ibarətdir. Birinci, **a** cümləsi «Ad libitum» deklamasiya rəçitativlidir. Üç xanəli I hissənin əvvəlində verilən girişin intonasiya və ritmi əsasında qurulan kiçik instrumental bağlantıdan sonra ikinci **a1** cümləsi ifa olunur. Mövzunun müşayiət partiyasında keçməsinə baxmayaraq, o, deklamasiyalıdır, melodik intonasiyası birinci **a** cümləsinin dəyişdirilmiş variantıdır. Üçüncü **a2** cümləsi iki xanəli instrumental girişdən sonra başlayır. Melodikası **a** və **a1** cümlələrinə oxşamasına baxmayaraq, müşayiət partiya çox dinamikdir. Dördüncü **b** cümləsi bir qədər genişdir. Melodiya və ritm əvvəlki cümlələrə yaxındır. Beləliklə, I hissənin formasının sxemini bu şəkildə vermək olar.

A

G + vok. part.

a+a1+a2+b

Havacatın II (B) hissəsi 11-xanəli (51-61-ci xanələr) instrumental giriş partiyası ilə başlayır. Giriş əvvəlki hissənin girişində melodika-intonasiya baxımından fərqlidir. Xarakterik «Hey» sözündən sonra II hissənin vokal partiyası başlayır. I hissədən fərqli, olaraq burada mətnə gedən cümlələr bütövdür. Yalnız arada verilən kiçik instrumental ifalar istisna olmaqla melodika-intonasiya I hissəni xatırladır. Demək olar ki, II hissə I hissəyə cavab xarakteri daşıyır, yəni bir növ dəyişmədir. II hissənin ortalarında ritm kəskin dəyişirilir və 5/8, 2/4, 5/8, 6/8, 3/4 metrik ölçülərdən istifadə olunur. II hissənin musiqi forması belədir.

B

G +vok. part.

III hissə (C) 15-xanəli (91-105-ci xanələr) instrumental girişlə başlayır. Giriş partiyasının melodikası dəyişirilsə də, ümumən əvvəlki hissələrin girişinə bənzəyir. III hissənin vokal partiyası «Ey» hecasından sonra başlayır. Vokal partiya bir-birini təkrar edən iki cümlələrdən ibarətdir. Ümumiyyətlə, III hissə əvvəlki hissələrdən daha dinamikdir.

C

G + vok. part.

a + a1

IV hissə (A1) I hissənin bir qədər dəyişirilmiş variantıdır (140-cı xanə). Fərq yalnız ondadır ki, burada vokal partiya bütövdür, yəni cümlələrə bölünmür.

A1

G +vok. part.

Beləliklə, təhlil etdiyimiz havacatın musiqi forması bu şəkildədir.

$\frac{\text{A}}{\text{G} + \text{vok. part.}} + \frac{\text{B}}{\text{G} + \text{vok. part.}} + \frac{\text{C}}{\text{G} + \text{vok. part.}} + \frac{\text{A1}}{\text{G} + \text{vok. part.}}$   
 $a+a1+a2+b \quad a + a1$

«Dilqəmi» havasının dastanda ifası strukturdan göründüyü kimi dörd hissəli olması qeyd etdiyimiz kimi dastanın melo-poetik strukturundan irəli gəlir. Bu hava aşiq musiqi repertuarında məşhur havalardan sayılır. Havacatın forma strukturundan bəlli olur ki, ikinci və dördüncü hissələr sadə formada, birinci və üçüncü hissələr isə nisbətən mürəkkəbləşdirilmiş ifa formasındadır.

### «Dübeyti»

«Dübeyti»nin lad-intonasiya xüsusiyyətlərini təhlil edərkən, onun 1-1-1/2 tetraxordunun əsasında qurulduğunun şahidi oluruq. Bu tetraxord «Rast»ın lad quruluşunu verir. Lakin, təhlil edilən havacatın lad-intonasiya səslənməsi bizə «Segah»ın lad məkanını verir. Ü.Hacıbəyovun lad nəzəriyyəsindən bizə məlum olduğu kimi, «Rast», «Segah», «Şur» muğamlarının lad quruluşu, eyni tetraxordun müxtəlif səs nisbətlərində olan ardıcılıqla qurulmasından ibarətdir. Hər 3 muğamı eyni «Rast» muğamının lad quruluşu əsasında, lakin istinad pərdələrinin yerini dəyişməklə təhlil etmək olar (bax «Baş divanı»nin nəzəri təhlilinə). «Dübeyti»ni səsləndirərkən, biz «Segah» muğamının mayə şöbəsinədəki intonasiyalarını yox, «Şikəstei-Fars» şöbəsinin intonasiyalarını eşidirik. «Şikəsteyi-Fars» şöbəsinin lad-intonasiya xüsusiyyətləri bizə məlum olduğu kimi, öz növbəsində bir tərəfdən «Rast» muğamının intonasiya xüsusiyyətlərini səciyələndirirsə, digər tərəfdən «Şikəsteyi-Fars» şöbəsi «Segah» muğamının intonasiyalarını özündə ehtiva edir. Bu isə təhlil etdiyimiz ladın özəl səciyyəvi cəhəti olub, onun rəngarəngliyini və milli intonasiya zənginliyini nümayiş etdirir:



Əvvəlki bəhslərdə şərh etdiyimiz kimi, burada da, lad-intonasiya xüsusiyyətləri həm instrumental, həm də vokal ifalarda öz əksini tapır.

Instrumental ifada mövcud olan lad-intonasiya quruluşu öz zənginliyinə görə vokaldan kifayət qədər seçilir. Elə «Dübeyti»nin ilk melodik quruluşunda, yəni, birinci dörd xanədə, istinad pərdələrinin yeri kiçik oktavanın «h» və «a» səsləri arasında dəyişdirilməklə intonasiyaların qarşı-qarşıya qoyulmasından istifadə olunur. Birinci xanədə «e» istinad pərdəsinin oxunması üçün, forşlaq kimi gtürülən «dis» səsi, mühüm əhəmiyyət kəsb edir və sonluğu kiçik oktavanın «h» səsinə gətirib çıxardırsa, üçüncü xanədə «d» notunun forşlağından istifadə olunmaqla istinad pərdəsi «a»da qərar tutur. «A» səsinə keçmək üçün, lad-da alterasiya işarəsi xarakteri daşıyan «es» səsi frazanın ayağının «a» səsinə həll olunmasına şərait yaradır (bax: 3-17-ci xanələr).

Vokal partiyasının lad quruluşuna diqqət yetirsək onun kiçik tersiya intervalı diapazonunda olduğunu görürük. Burada istinad pərdəsi «cis» və «e» səsləridir.



«Dübeyti»nin I hissəsinin sonunda vokal partiyada diklamasiya üslubunda «Ad libitum»dan istifadə olunur və məhz bu üslubda da ifaçı əsəri bitirir.

«Dübeyti» havasının lad-intonasiya xüsusiyyətləri birinci ifanın lad-intonasiya xüsusiyyətləri ilə eynidir. Burada («Aşıq Qərib» dastanında – N.R.) dastan yaradıcılığı üçün xarakterik olan eyni havanın təkrar ifası üslubundan istifadə olunmuşdur. Təhlilini verdiyimiz «Dübeyti»nin not materialı ilə digər «Dübeyti»nin not materialı eynilik təşkil edir. Sadəcə olaraq, ikinci dəfə ifa edilən «Dübeyti» əvvəlki ifanın başqa variantıdır. Birinci havada tonallıq «A dur» idisə, ikinci gedişdə tonallıq «Es dur»dur. Sözsüz ki, hər iki ifa tərzində tonallıqlar müxtəlif olsa

da, aşiq havasının lad məkanı eynidir. Lakin istinad pərdəsinin yerləşməsindən və melodik frazaların oxunmasından asılı olaraq biz «Segah» muğamının intonasiyalarını eşidirik.



«Dübeyti»nin instrumental partiyasının ifasında sazın bütün simlərinin istifadə olunması ladın ahəngdar səslənməsini təmin etmişdir. Təhlil etdiyimiz «Dübeyti»nin musiqi materialı əvvəlki «Dübeyti» ilə eynilik təşkil etdiyi üçün onların lad məkanında da əsaslı dəyişikliklər müşahidə olunmur.

«Dübeyti»nin melodik dilini təhlil edərkən onun ənənəvi aşiq yaradıcılığı formasında olduğunu şahidi oluruq. Digər aşiq havalarında olduğu kimi, burada da melodiyanın formayaradıcı amillərinin üzə çıxmasını iki istiqamətdə, yəni, instrumental və vokal-instrumental formalarda təhlil etmək lazımdır.

«Aşiq havalarının melodik quruluşu onların poetik forma və məzmunu ilə sıx əlaqədardır. Məntnin və musiqinin ayrılmaz vəhdəti aşiq sənətində yaradıcılıq prosesinin əsas tərkib hissəsini təşkil edir. Hava adlarının poetik forma adlarından götürülməsi faktının özü hava ilə bədii mətnin qırılmaz əlaqəsinə və qarşılıqlı asılılığına ən yaxşı misaldır, bu, poetik formaların inkişaf yolu ilə musiqi formalarına keçilməsini sübut edir. Məsələn: Gəraylı, Dübeyt, Təcnis, Divani, Müxəmməs həm poetik formaların, həm də eyni adlı aşiq havalarının adlarıdır. Bu adların bəziləri sonralar sazın pərdələrinə də verilmişdir» (8, s.135).

«Dübeyti»nin instrumental hissəsinin musiqi dili daha zəngin və harmonik xüsusiyyətlər əsasında qurulmuşdur. Vokal-instrumental gedişə qədər 35 xanədən ibarət olan instrumental müşayiətin melodik dili lad-intonasiya baxımında səciyyəvidir. İfadə vasitələrinin, yəni musiqi epizodlarının tonallığı qarşılıqlı şəkildə verilməsi, melodik dilin intonasiya çeşidlərini zənginləş-

dirmiş olur. Məsələn: melodiyanın inkişafında birinci üç xanədə forşlağın «dis»lə verilməsi, tonal ifadə vasitələrini «e» səsinə istinad etməsinə işarədir. Həmin səs yüksəkliyini üçüncü xanədə istinad pərdəsi kimi çıxış edən «h» səsi də təsdiq edir. Melodik dildə «e» səslərinin vurğulu şəkildə, aksentlərlə bir daha verilməsi «e»nin intonasiya çeşidlərini qabarıq formada üzə çıxarır. Dördüncü xanədə forşlaqların həm «dis», həm «d» şəkildə işlədilməsi istinad pərdələri olan «h» və «a» səslərini qarşı-qarşıya qoyur (bax: 1–5-ci xanələr).

Misalda göstərilən melodik quruluş ənənəvi aşıq musiqisi üçün xarakteriktir. Həmin bu xanələr sonrakı gedişlərlə daima özünü göstərir. Beləliklə, təhlil etdiyimiz melodik quruluşu «Dübeyti»nin melodik özəyi adlandırmaq olar. Müxtəlif variantlıq xüsusiyyətləri ilə ilk 19 xanədə inkişafını tapan melodiya sonrakı xanədə ritmik dəyişiklərə məruz qalır. Melodiyanın 2/8 və 2/4 metrik ölçülərdə qarşı-qarşıya qoyulması aşıq musiqisinin səciyyəvi cəhətlərini üzə çıxarmış olur.

Vokal-instrumental partiyanın aralarında epizodik olaraq özək melodik dilin işlədilməsi daima mövzunun leytmotiv formada göstərir.

«Dübeyti»nin «Ad libitum»dan sonrakı II hissəsində, tonal səs yüksəkliyi «e»dən «a» səsinə qədər yüksəldilir. Burada, D-T pərdələrinin qarşılaşdırılmasıyla rastlaşırıq (bax: 101-102-ci xanələr).

II hissədə 26-xanəli instrumental müşayiətdən sonra vokal-instrumental partiya «A dur» tonallığının dominant pərdəsində qərar tutur. II hissənin melodik dilində 3/4 metro-ritmik quruluşların salınması melodik dilin melizmlərlə zənginləşdirilməsinə gətirib çıxarır (bax: 111-ci xanə-3/4 ölçü).

«Dübeyti» aşıq ənsində qəbul olunmuş şəkildə instrumental müşayiətlə bitir. Melodiyada olan «e» səsləri dinamik inkişafın əvvəldə olduğu kimi saxlanılmasını bir daha təstiq etdi. Dominantlıq dominant pərdəsi üzərində bərqərar oldu.

«Dübeyti»nin vokal-instrumental partiyası «cis–e», yəni kiçik tersiya intervalı çərçivəsindədir. Melodik dilin diapazonu, melodik xəttin intensivliyini göstərir. Burada yüksələn, enən və ya melodiyanın dinamik inkişafından danışmaq əbəsdir. Vokal-instrumental partiyanın girişi, «e» səsyüksəkliyində başlayır. Sonrakı melodik quruluşlar poetik mətnin metro-ritmik quruluşuyla uyğunlaşdırılmış şəkildə verilmişdir. Bu mənada poetik mətnin metro-ritmik quruluşunu vokal-instrumental partiyasının melodik dilinin formayaradıcı amili kimi götürmək olar (bax: 51-55-c xanələr).

I həssənin sonunda, «Ad libitum»da melodiya deklamasiya şəkildə icra olunur. Əsərin II hissəsinin vokal partiyasının melodik dili struktur baxımından I hissədən fərqli deyil. Bütün bunlar «Dübeyti»nin vokal partiyasının melodik dilinin sadə şəkildə olmasını sübuta yetirir. Təhlil, bir daha göstərdi ki, «Dübeyti»nin vokal musiqi dili ənənəyə sadıq qalaraq xalq dilinin sadə quruluş formasını özündə əks etdirmişdir.

İkinci «**Dübeyti**» havasının melodik dil xüsusiyyətlərini ifaçı əvvəlki ifadan bir qədər fərqli şəkildə vermişdir. Bu da təbiidir. Çünki milli instrumental musiqidə, muğamların və aşıq havalarının ifasında ustad sənətkarlar eyni havanı hər dəfə ifa edərkən onu başqa-başqa təfsirlərdə təqdim edirlər. Buna baxmayaraq, havacatın lad-intonasiyasından irəli gələn melodika, ritmik xüsusiyyətlər və forma cəhətləri prinsipcə dəyişməz olaraq qalmışdır. Fərq, bir neçə xanələrin müşayiət partiyasında variant şəkildə əlavə olunması ilə nəticələnib. Eyni zamanda hazırkı «Dübeyti»nin vokal-instrumental partiyasında sözlər əvvəlkindən fərqli olaraq verilmişdir, bu da melodik quruluşun başqa variantda üzə çıxmasını təmin etmişdir. Eyni bir havacatın oxunuşunda müxtəlif mətnlərdən istifadə olunması havacatın ritmik komponentlərinə, o da öz növbəsində melodik frazaların, cümlə quruluşlarının formasına təsir göstərir.

Nəzəri təhlil göstərir ki, vokal-instrumental partiyanın lad bünövrəsində əvvəlkindən fərqli heç nə yoxdur. Fərq yalnız, havanın yeni mətnindən irəli gələn metro-ritmik formulların və melodik xəttin inkişafındakı cüzi dəyişikliklərdən ibarətdir.

Aşıq yaradıcılığında «Dübeyti» havacatı sənətsevərlər və aşıq ifaçıları arasında sevilən və məşhur olan havalardandır. «Dübeyti» bir çox dastanlarda və aşıq məclislərində geniş şəkildə ifa olunur. Bu faktın özü, «Dübeyti»nin populyarlığını və ustad sənətkarların həmin havacatı sevməsini göstərir. «Təcnis»-dən fərqli olaraq, burada instrumental partiya, əsasən, 2/4 ritmik quruluşda verilmişdir. Bununla yanaşı, qeyd edirəm ki, havacatın ifasında ifaçı ritmik qarşılaşdırmadan da istifadə etmiş və 2/8-lik ölçüsündə olan musiqi fikirlərini ifaya daxil etmişdir. Havacatın ifası 35 xanəlik instrumental girişdən sonra vokal partiyanın ifası ilə başlayır. Vokal partiyada əsasən 2/4 metrik ölçüdə istifadə olunur. Bəzi hallarda 3/4 metrik ölçü də ifaya daxil edilir.

Vokal partiyanın anlaşılıqlı olması üçün ustad aşığın dinləyicinin asan mənimsədiyi 2/4, 3/4 ölçülərdən istifadə etməsi məntiqli baxımdan özünü doğruldur. Vokal partiyadan sonra gələn instrumental müşayiətdə ifada daha qarışıq metrik ölçülərdən istifadə olunması saz ifaçılığında artıq bir ənənəvi forma almışdır. Vokal partiyanın birinci gedişindən sonra gələn müşayiət partiyasında müxtəlif metrik komponentlər bir-birini əvəz edir (bax: 76-80-ci xanələr).

«Dübeyti»nin metro-ritmik xüsusiyyətlərini təhlil edərkən aşıq yaradıcılığında geniş istifadə olunan forma ilə qarşılaşmış oluruq. Vokal partiyanın «Ad libitum» 2/4 və 3/4 metrik ölçülərlə icra olunması sözlərin deyilişini asanlaşdırır və onların dinləyici tərəfindən daha dəqiq qavranılmasına şərait yaradır. Instrumental partiyada isə, daha mürəkkəb ritmlərdən istifadə olunması aşıq yaradıcılıq ənənəsindən irəli gəldiyi üçün zəruri idi. Belə ifa forması ifaçılıq sənətində aşığın ustadlığını göstərən meyar kimi qiymətləndirilir. Adətən, dastan söyləyiciləri vokal



ifada müşayiətçi rollunda çıxış etdikləri üçün sazı texniki baxımdan göstərə bilmədiklərindən, öz ifa məharətlərini instrumental ifada daha çox qabarıq şəkildə verirlər.

Dastanda ifa edilən ikinci «**Dübeyti**»nin metro - ritmik struktur quruluşu ənənəvi formada həyata keçirilmişdir. Adından məlum olduğu kimi, ikibeytli şeirlərə qoşulmuş musiqi havasıdır. Metro-ritmik quruluşuna görə digər aşiq havalarından çox da fərqlənməyən «Dübeyti»nin bir sıra ifaçılıq məziyyətləri, xarakterik xüsusiyyətləri xüsusi olaraq qeyd olunmalıdır. Təhlil etdiyimiz «Dübeyti»nin not nümunəsindən görüldüyü kimi melodik dilin forma yaradıcı xüsusiyyətlərində 2/4, 2/8, 3/4, 6/8 metrik ölçülərdən istifadə olunmuşdur. Bu da ənənəvi aşiq yaradıcılığına xas cəhətlərdəndir.

«Dübeyti»nin 21 xanədən ibarət instrumental giriş hissəsində əsas aparıcı metro-ritmik quruluş 2/4 ölçüsüdür. Onu da xüsusi olaraq qeyd edək ki, «Dübeyti»nin ilk xanəsindən başlayaraq xanədə aksentlər güclü və zəif vurğulara bölüşdürülməmişdir, yəni «Dübeyti»nin həm melodik, həm də dinamik özəyini təşkil edən 1-11-ci xanələrdə aksentlər, əsasən, səkkizlik notların üzərinə düşmüşdür. Not nümunəsində birinci beş xanədə göstərilmiş aksentlər deyilən fikirləri əyani şəkildə göstərir (bax: 1-5-ci xanələr).

Instrumental partiyanın 22-ci xanəsindən etibarən aşiq musiqisində sevilən və bir növ aşiq yaradıcılığının əsas mahiyyətini üzə çıxaran ana xəttin təzahürü olan melodik fikrin formalaşmasında 2/4 quruluşun not misalında göstərilən qruplaşmanın böyük əhəmiyyəti var.

«Dübeyti»nin vokal-instrumental partiyası «Gəl hey» sözləri ilə çağırış nidaları altında 2/4 metrik quruluşda başlayır. Dəqiq «e» səsinin ostinatlı müşayiəti ilə başlayan vokal-instrumental partiyanın sonrakı inkişaf mərhələsi, əsasən, 3/4 metrik ölçüyə əsaslanmışdır. Vokal-instrumental partiyaların arasında beş xanəlik müşayiət partiyasının metrik quruluşları da maraqlı doğu-

rur. Not nümunəsində 2/8, 2/4 metrik quruluşların bir-birini qarşılıqlı şəkildə əvəz etməsi melodik dilin aşırıq yaradıcılıq əhəmiyyətinə xas formada səslənməsinə zəmin yaratmışdır (bax: 47 – 51-ci xanələr).

Doqquz xanəlik vokal-instrumental partiyanı sonradan 12 xanəlik instrumental müşayiət partiyası əvəz edir. Sonrakı inkişaf mərhələsində ənənəvi olaraq «Ad libitum»dan istifadə olunur. Sərbəst metro-ritmik ifanı 28 xanəlik instrumental müşayiət partiyası əvəz edir. Kiçik, 3 xanəlik, epizodik vokal partiyadan sonra yenə də 26-xanəli instrumental müşayiət partiyası ifa edilir. Xüsusi olaraq qeyd edək ki, «Dübeyti»nin instrumental müşayiət partiyasının melodik quruluşunun formayaradıcı xüsusiyyətlərinin meydana çıxmasında rəngarəng metrik ölçülərin təsiri özünü daha geniş şəkildə göstərmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, müşayiət partiyasının iki rakursda göstərilməsi aşırıq ifa üslubunun zəngin metro-ritmik quruluşlara malik olmasını üzə çıxardır. Müşayiət zamanı birinci üç aşağı simdə melodiyanın metrik quruluşları, aşağıda isə yuxarıdakı altı simin(müşayiət simləri –N.R.) ifasında mövcud olan metrik quruluşlar göstərilmişdir. Zahirən saz ifaçılığının bir o qədər də mürəkkəb olmaması təsəvvürü yaranırsa, metrik quruluşların not nümunələrində eyni bir alətdə, ifa zamanı iki müxtəlif metrik ifa tərzinin bir ifada cəmləşməsi, bu sənətin əsl peşəkar sənət nümunəsi olmasını üzə çıxarmış olur.

Müşayiət partiyasından sonra gələn vokal-instrumental partiyanın 6/8, 2/4, 4/4, 3/4 metrik ölçülərdə olması aşırıq ifa əhəmiyyətinin çox zəngin metrik ölçülər və milli musiqi ornamenti dəyərləri baxımından çoxcəhətli olmasını ortaya qoydu. «Dübeyti» havası vokal-instrumental və müşayiət partiyasının birgə ifası ilə sona çatır.

«Dübeyti»nin musiqi forması iki hissədən ibarətdir: **A+B**. «Dübeyti» 35-xanəli, dəyişkən ölçülü və dəyişkən motivli mövzunun üzərində qurulmuş instrumental girişlə başlayır. I hissənin (**A**)

girişi (**G**), əsərin əsas xarakterini əks etdirir. Ondan sonra gələn canlı və ifadəli vokal partiya, demək olar ki, girişdə səslənən mövzunu – melodik xətti davam etdirir. Vokal partiyanın musiqi formasını əmələ gətirən isə dörd sətirli şeir bəndinin mətnidir. Bu baxımdan vokal partiya üç bölmədən ibarətdir: **a+a1+a2**.

**a** bölümündə bəndin iki sətirinin mətninin verilməsi on bir xanədən ibarətdir. Sözlərdə verilən təkrarlıq bölməni genişləndirir. Bu bölmədə saz havasının sədaları eşidilir.

**a1** bölməsi qalan iki sətirin (3-4-cü xanələr) mətnini ifadə edir və bəzi xanələrdə **a** bölməsinin motivi, elementləri eşidilir. Beşxanəli instrumental çalğı **a** və **a1** bölmələrini birləşdirir. Beləliklə, I hissənin musiqi forması aşağıdakı şəkildədir:

$$\frac{A}{G + \text{vok. part}} \\ a + a1 + a2$$

II hissə (**B**) 26-xanəli (97-122-ci xanələr) instrumental girişlə başlayır. I hissənin girişindən fərqli olaraq, bu hissədə faktura sadəliyi, mövzu dəyişkənliyi müşahidə olunur. Vokal partiyayı iki bölmə təşkil edir: **a+b**.

**a** bölməsində gedən melodiya I hissənin vokal partiyasında gedən melodiyadan fərqlidir. Bu bölmənin melodik dili daha geniş, axıcı və lirik plandadır.

**b** bölməsində isə, I hissədə gedən vokal partiyanın bölümləri təkrar edilir və nəticədə II hissənin forması bu şəkildə əmələ gəlir:

$$\frac{B}{G + \text{vok. part}} \\ a + b$$

Beləliklə, «Dübeyti»nin ümumi forması belədir:

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a + a1 + a2 \qquad a + b$$

«Dübeyti»nin musiqi formasının təhlili göstərir ki, onun da iki hissəli olmasına baxmayaraq, hər hissənin öz inkişaf prin-

sipi, musiqi formasının hansı şəkildə olacağını məntiqi olaraq diktə edir və onu müəyyənləşdirir. Hər bir hissə formasına görə mürəkkəbdir. Burada **G** epizodunun, vokal partiyanın və **a** –nın «Dübeyti»nin strukturunun formalaşmasında oynadığı həlledici rolu xüsusi oldaraq qeyd etmək istərdim.

İkinci «**Dübeyti**» havası xarakterik cəhətlərə malik olan iki hissəli formada yazılmışdır (**A+B**). Əsərin formasının quruluşu ilk növbədə şeirin mətni ilə əlaqədardır.

I hissə (**A**) «A dur» tonallığındadır, geniş girişdən və vokal partiyadan ibarətdir. Instrumental giriş (40 xanə), iki hissəyə ayrılmışdır. **A+B** instrumental girişlə bərabər 5-xanəli vokal partiya epizod şəkilində verilmişdir. Bu da I hissənin xarakterik cəhətidir.

Instrumental girişin **a** bölməsi 16 xanədən ibarətdir və əsas mövzusu üç xanədə gələn kiçik melodiyadan ibarətdir. Müşayiət partiyada keçən kvarta-kvinta akkordlara ladın birinci pərdəsinin təkrarına sazda gedən mövzu sadəlik verir.

Girişin **b** bölməsi 24 xanəlidir. **a** bölməsindən fərqli olaraq, burada hər xanədə ölçü dəyincənliyi baş verir, yəni 2/8, 2/4, 2/8, 2/4 və sairə metro-ritmik ölçülərdən istifadə olunur. Rəngarəng metrik ölçülər bu baxımdan melodiyanın da formalaşmasını, yəni melodik dilin səciyyəvi xüsusiyyətlərini zənginləşdirir, dəyişkən edir və yalnız bölmənin sonuncu xanələrində **a** bölməsinin mövzusu səsləndirilir.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, 5 xanəlik (30-34-cü xanələr) vokal-instrumental parça I hissənin girişindəki vokal partiyayı birləşdirir. Müşayiət partiyada girişin əsas mövzusunun elementləri istifadə edilmişdir:

$$\frac{\text{---G---}}{\text{a + b}} + \text{instrumental parça}$$

Vokal partiyanın forması şeir mətni ilə əlaqədardır. Bu baxımından hər bir sətiri, onun əsasında yaradılmış melo-poetik strukturu musiqi cümləsi kimi qəbul etsək, o zaman vokal parti-

ya dörd cümlədən ibarət olmuş olur. Hər bir cümləni isə bir-biri ilə instrumental ifa birləşdirir. Beləliklə, I hissənin vokal partiyasının forma sxemi belədir:

$$\begin{array}{c} \text{__vokal partiya__} \\ a + a1 + a2 + a3 \end{array}$$

Havacatın strukturunda mövcud olan musiqi cumlələrinin xanə bölgüsünə nəzər salaraq, **a** cümləsi 3 xanə, **a1** –7 xanə, **a2-3** xanə, **a3** cümləsi isə 7 xanədən ibarətdir. Musiqi nəzəriyyəindən bəlli olduğu kimi, adətən musiqi cümlələri 4-8 və daha böyük xanələrdən ibarət olur. Bu havacatda musiqi fikirlərinin 3-7 xanədən ibarət olması milli aşiq musiqi yaradıcılığının spesifik xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. I hissə 19 xanəlik yekunlaşdırıcı parça ilə tamamlanır. Yekunlaşdırıcı mövzu dəyişkən ölçülü (2/8, 2/4, 3/8) və əsasən girişin mövzusunun motivləri üzərində qurulmuşdur. I hissənin bütövlükdə forma strukturu aşağıdakı şəkildədir:

$$\begin{array}{c} \text{_____A_____G___} + \text{vok. part} \\ a + b \qquad \qquad \qquad a+a1+a2+a3 \end{array}$$

II hissənin (**B**) formasını instrumental improvizasiya (giriş) və vokal partiya təşkil edir. Bu hissənin xarakterik cəhətlərindən biridə odur ki, girişdən əvvəl deklamasiyalı partiya səslənir. Deklamasiyalı partiyanın müşahidəsindən görüldüyü kimi, ilkin olaraq I hissənin giriş mövzusunun elementləri diqqəti cəlb edir və ifadə həmin mövzu eşidilir. II hissə 25-xanəli (128-152-ci xanələr) iki bölmədən ibarət olan instrumental girişlə başlayır: **a** + **b** (**a**-13 xanə, **b**-12 xanə). II hissənin ümumi forması:

$$\begin{array}{c} \text{_____B_____G___} + \text{vok. part} \\ a + b \qquad \qquad \qquad a+a1+a2+a3 \end{array}$$

II hissənin vokal partiyası I hissədə olduğu kimi, dörd cümlədən ibarətdir (**a**-3 xanə, **a1**-6 xanə, **a2**-3 xanə, **a3**-9 xanə). II hissənin girişi vokal partiya ilə **c** bağlayıcı parça ilə birləşir. II-hissə deklamasiya xarakterli yekunlaşdırıcı hissə ilə tamamlanır. Beləliklə, «Dübeysi»nin forma strukturu bu sxem üzərindədir:

$$\frac{\text{A}}{\text{G} + \text{vok. part}} + \frac{\text{B}}{\text{G} + \text{vok. part}} + \text{yekunlaşdır. hissə.}$$

$$a + b \text{ (c) } a+a1+a2+a3 \quad a + b \text{ (c) } a+a1+a2+a3$$

«Dübeyti»nin forma strukturunun təhlili göstərir ki, bu havacat iki hissəli olsa da, o, özündə üç hissəli formanın bəzi xüsusiyyətlərini hifs etmişdir. Havacatın strukturunda musiqi cümlələrinin **a**-3 xanə, **a**<sub>1</sub>-6 xanə, **a**<sub>2</sub>-3 xanə, **a**<sub>3</sub>-9 xanə şəklində olması milli musiqinin forma və janr xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Mövzuları vahid lad-intonasiya çərçivəsində birləşdirən, əsasən, **a** bölməsi və onun ayrı-ayrı variantlarıdır.

### «Fatma gözəlləməsi»

«**Fatma gözəlləməsi**», «Aran gözəlləməsi» kimi, aşiq yaradıcılığında «gözəlləmələr» qrupuna aid olan havacatlardandır. Onun lad-intonasiya quruluşunun «Segah» muğamı əsasında olması da məntiqə uyğundur. Çünki, bütün «gözəlləmələr» və, o cümlədən də, «Fatma gözəlləməsi» məzmunca məhəbbət rəmzini ifadə edir. Əvvəlki bəhlərdə qeyd etdiyimiz kimi, «Segah» muğamı gözəllik və məhəbbət rəmzi olub insana, elə-obaya sevgi aşılayır. «Fatma gözəlləməsi»nin «Segah» lad-intonasiya əsasında formalaşması da məzmunla musiqinin xarakteri ilə vəhdət təşkil etməsini nümayiş etdirir. Aşağıdakı not nümunəsində havacatın lad quruluşu göstərilmişdir.



«Fatma gözəlləməsi»nin instrumental giriş partiyasında bir oktava hüdudunda olan səs diapazonundan istifadə olunmuşdur ki, bu da lad-intonasiyanın tam əhatəsi deməkdir. İstər instrumental partiyasının, istirsə də vokal partiyasının ifasında «Segah» muğamının ayaq funksiyasının ifadəçisi rolunu oynayan melodik

elementlərdən istifadə olunması musiqi havasının sırf «Segah» ladının üstündə olmasını vurğulayır (bax: 16-18-ci xanələr).

Havacatın melodik quruluşunun maraqlı cəhətlərindən biri də odur ki, melodik frazalar, cümlələr əsasən ladın üç istinad pərdəsinə «es, c» və «as» səslərinə istinad edir. Bu pərdələr həm «Segah» lad-intonasiya xüsusiyyətlərini, həm də «Şikəsteyi-Fars» şübəsinin intonasiya xüsusiyyətlərinin ifadəçisidir. Vokal partiyasının melodik quruluşunda həmin istinad pərdələri daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Ümumiyyətlə, qeyd edim ki, «Fatma gözəlləməsi»nin melodik bünövrəsi məhz qeyd edilən üç pərdənin üzərində qurulmuşdur.

Havacatın lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin təhlili göstərir ki, o havacatın mətninin məzmunu ilə də vəhdət təşkil edir. Yəni, lad-intonasiyanın aşılacağı emosional təsir dairəsi şeirin məzmunu ilə tam uyğundur. «Es, c» və «as» istinad pərdələri həm «Segah» ladının, həm də «Şikəsteyi-Fars» şübəsinin arxitetonik bünövrəsini təşkil edir.

«Fatma gözəlləməsi» havasının melodik dil xüsusiyyətləri aşıq yaradıcılığına xas zəngin milli çalarlara əsaslanır. Melodik quruluşun təhlili göstərir ki, ifaçı havacatın ifasında müxtəlif ornamentlərdən istifadə etməklə melodik dilin zənginliyinə nail olmuşdur. İfada mövcud olan tremolo, qlissando, mordent, forşlaqlar melodiyanın milli çalarlarla zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

«Fatma gözəlləməsi»nin I hissəsinin müşayiət partiyasının melodik dili harmonik baxımdan zəngin dilə malikdir. Burada tremolaların işlədilməsində «ges» pərdəsinin qabarıq şəkildə önə çəkilməsi müşahidə olunur. Tonallıq «As dur» olsa da əksər hallarda «ges» dən istifadə olunması melodik dilin lad-intonasiya xüsusiyyətlərindən irəli gəlidiyi üçün qabardılır.

I hissənin vokal partiyasının melodik dili sadə formada ifadə olunmuşdur. Sözlərin ifada aydın eşidilməsi üçün melodik dil, qısa uzunduqlu notların hesabına mürəkkəbləşdirilməmişdir. Melodik dilin zənginləşdirilməsində qlissandolardan müxtəlif

formalarda istifadə olunması, səslənməni bir qədər də tərəvətli edir (bax: 37; 39; 49-cu xanələr).

Əsərdə melodik intonasiyaların ifadə vasitələrində «ges»lə yanaşı, «eses» pərdəsindən də geniş şəkildə istifadə olunur.

«Fatma gözəlləməsi»nin II hissəsinin melodik dili I hissədən fərqli olaraq, musiqi ornamentləri hesabına bir qədər də zənginləşdirilmişdir. Burada qlissandolarla yanaşı mordent və qısa forşlaqlardan, eyni zamanda «Ad libitum» sərbəst metrik ölçüdə də istifadə olunur. Not misalında melodik dilin səsləndirilməsində tez-tez mordentlərdən, qlissandolardan, forşlaqlardan istifadə olunmasını görmək olar (bax: 76; 83-ci xanələr).

II hissənin «Ad libitum» parçasından sonra ifaçı vokal partiyanı dəqiq metrik ölçülər əsasında həyata keçirir. Melodik dilin milli ifa tərzinə xas boğazların, friaturaların edilməsində kiçik tersiya və sekunda münasibətində olan forşlaqlardan istifadə olunma melodik dilin tərəvətli səslənməsinə təsir göstərir. Not misalında vokal partiyasının melodik dilin formalaşmasında istifadə olunan forşlaqların, daha sonra qlissandoların və mordentlərin çoxplanlı şəkildə işlədilməsinin şahidi oluruq (bax: 119-125-ci; 132; 134-cü xanələr).

«Fatma gözəlləməsi»nin melodik dilinin təhlili göstərdi ki, aşıq yaradıcılığında geniş istifadə olunan müxtəlif boğaz texnikalarından melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətlərində istifadə olunmuşdur.

Vokal və müşayiət parityalarının melodik dilindəki rəngarənglik, tərəvət, müxtəlif ornamentlərin ifaya salınması ilə əldə olunmuşdur. Havacatın ifasında melizmlərdən geniş istifadə olunması milli musiqi ornamentikasını, o da öz nöbətində havanın milli çalarlarını zənginləşdirmişdir. Əvvəlki havacatların melodik dilindən fərqli olaraq, burada qlissandolardan, forşlaqlardan və mordentlərdən geniş istifadə olunmuşdur.

«Fatma gözəlləməsi» havası, ənənəvi aşıq musiqi metroitmik xüsusiyyətləri əsasında yaradılmışdır. Digər aşıq havacat-



larından fərqli olaraq, burada çoxcəhətli metrik ölçülərdən istifadə olunmur. «Fatma gözəlləməsi»nin əsasən metrik ölçüsü 6/8 dir. Maraqlı cəhətlərdən biri budur ki, bu havacatda metrik ölçünün daxili arxitektonik quruluşunda çoxplanlılıq özünü göstərir. Havacatın təhlili göstərir ki, xanədaxili metrik quruluşlar başqa xanələrdə demək olar ki təkrarlanmır. Hər dəfə ayrı-ayrı metrik strukturların ölçü daxilində, yəni 6/8 əsaslanaraq daha kiçik uzunluqlarda, məsələn: 8-lik, 16-lıq şəkillərində müxtəlif konfigurasiyalarda, qruplaşmalarda verilməsi nəticəsində metrik ölçünün güclü zərbələri, xanənin müxtəlif zərbələrinə düşür. Not misalında hər xanənin müxtəlif ritmik şəkilləri yuxarıdakı fikirləri bir daha təsdiq etmiş olur (bax: 1–5-ci; 7–10-cu xanələr).

Müşayiət partiyasının ritmik quruluşunda 3/8, 2/4 ölçülərlə də qarşılaşırıq. Bu ölçülər daimi xarakter daşımır, yəni onlardan epizodik olaraq bir və ya iki xanənin səslənməsində istifadə olunmuşdur. «Fatma gözəlləməsi»nin müşayiət partiyasının metrik ölçülərində ifaçı aşığın sazın texniki imkanlarından tam şəkildə istifadə etməsi nəticəsində müşayiətlə melodik xətt arasında müxtəlif ritmlərin quruluşlarını görürük. Bunu not misalında aydın şəkildə müşahidə etmək olar (bax: 15–21-ci xanələr).

Not misalında göstərilən xanələrin (15–21–ci xanələr) müşayiətlə melodik xəttin metrik quruluşlarında olan rəngarənglik səslənmədə öz əksini tapmışdır. Bu havacatın harmonik baxımdan zəngin çalarlarla səslənməsi məhz göstərilən componentlərin qarşılıqlı ifadə vasitələrinin təzahüründən irəli gəlmişdir.

II hissənin müşayiət partiyasının ritmik quruluşunun təhlili də, fikrimizcə, maraqlı doğurur. Burada zəngin harmonik səslənmə ilə yanaşı, 6/8 metrik ölçüyə əsaslanan xanələrdə xanədaxili aksentlərin müxtəlif zərbələrə vurulması nəticədə ritmik səslənmədə əldə edilən rəngarənglik özünü göstərir (bax: 53–57-ci xanələr).

«Fatma gözəlləməsi»nin vokal-instrumental partiyasının ritmik quruluşu da qısa uzunluqlu notların müxtəlif qruplaşmalarından ibarətdir.

I hissənin vokal-instrumental partiyası 6/8-ə əsaslanan dəqiq metrik ölçülər əsasında ifa edilmişdir. Burada, 3/4 metrik ölçüyə də təsadüf olunur. Not misalında vokal partiyasının metrik ölçülərində mövcud olan qruplaşmalarına diqqət yetirsək yuxarıda deyilən fikirlərin təsdiqini görmüş olarıq (bax: 26-29-cu xanələr).

«Fatma gözəlləməsi»nin II hissəsində vokal partiyası da ritmik baxımından maraqlı doğurur. II hissənin vokal partiyası dəqiq ritmik ölçülərlə başlasa da onun sonrakı inkişafında «Ad libitum» sərbəst ritmik ölçü ilə rastlaşırıq. Burada 6/8 və 3/4 metrik ölçülərin qarşılıqlı şəkildə işlənilməsi ifadə ritmik komponentlərin özünü göstərməsinə geniş imkan açmışdır.

«Ad libitum»dan sonra gələn «a tempo» müşayiət partiyasının ritmik quruluşu, aşıq yaradıcılığına xas ənənəvi ifa üsullarına məxsus formada verilmişdir. Burada, müşayiət partiyasının harmonik səslənməsinə şərait yaradan metrik qruplaşmalar vokal partiyasının sadə ritmik quruluşu ilə uzlaşır.

«Fatma gözəlləməsi»nin metro-ritmik quruluşunun təhlili göstərir ki, burada ənənəvi aşıq yaradıcılığına xas ifadə formalarından geniş istifadə olunmuşdur. Müşayiət partiyasının ritmik konfigurasiyaları melodik xəttin sadə ritmik quruluşunu qabarıq şəkildə üzə çıxarılmasına şərait yaratmışdır.

«Fatma gözəlləməsi» iki, **A+B** hissədən ibarətdir. I hissə giriş və vokal partiyasından ibarət olub mövzu baxımından çoxplanlıdır. İyirmi beş xanəli instrumental girişdə 6/8, 3/8, 2/4 metrik ölçü dəyişkənliyindən istifadə olunmuşdur. Mövzu, melodik dilinə görə bir qədər dəyişkəndir. Sinkopalar və melizmlər mövzunu melodik edir. Ümumiyyətlə, mövzunun ritmi, mürəkkəb və dəyişkəndir. Vokal partiya mətnlə əlaqədar olaraq, dörd **a+b+c+d** müxtəlif musiqi cümlələrindən ibarətdir. Birinci cümlə altı xanə, ikinci cümlə altı xanə, üçüncü cümlə səkkiz xanə və dördüncü cümlə isə dörd xanədən təşkil olunur. Cümlələr mövzu baxımından bir-birindən fərqlidirlər. Cümlələr arası bir xanəlik instrumental ifa keçir. Deklamasiya üslubunda ifa olunan

melodiya sinkopalarla və melizmalarla zəngindir. Beləliklə, I hissənin formasını bu şəkildə vermək olar.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a+b+c+d} \end{array}$$

II hissə I hissədən bir qədər genişdir. On altı xanəli (55-70-ci xanələr) instrumental giriş 6/8 metrik ölçüdə verilir. Xarakter etibarı ilə giriş rəqsvaridir. II hissənin vokal partiyası isə iki mürəkkəb bölmələrdən ibarətdir. Birinci bölməni **a** iki cümlə təşkil edir ki, bundan birinci cümlə altı xanə, ikinci isə on altı xanədən ibarətdirlər. İkinci **b** bölmə isə üç cümlədə verilir (birinci cümlə yeddi xanə, ikinci cümlə on xanə, üçüncü cümlə yənə də yeddi xanə). Musiqi cümlələrinin mövzuları bir-birinə oxşardır. Beləliklə, II hissənin forması aşağıdakı şəkildədir.

$$\begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a} + \text{b} \\ \text{1 + 2 1+2+3} \end{array}$$

«Fatma gözəlləməsi»nin ümumi forması bu şəkildədir.

$$\begin{array}{c} \text{A} + \text{B} \\ \hline \text{G + vok. part.} \quad \text{G + vok. part.} \\ \text{a+b + c+d} \quad \text{a} + \text{b} \\ \text{1 + 2 1+2+3} \end{array}$$

«Fatma gözəlləməsi»nin musiqi formasının nəzəri təhlili göstərir ki, o, iki hissəli olsa da, formanın əhatəliliyinə, mövzuların inkişaf prinsipinə görə çoxplanlıdır. Mövzuların daxili inkişaf istiqamətinə və havacatın dinamikasına görə «Fatma gözəlləməsi» sadə yox, mürəkkəb formaya daha çox uyğun gəlir.

### «İbrahimi»

«İbrahimi» aşiq havası lad quruluşuna görə «Segah» muğamına əsaslanır. Mayesi «c» olan «Segah» intonasiyaları

havacatın bütün fakturası boyu özünü göstərir. Aşağıdakı not misalında «İbrahimi»nin lad quruluşu göstərilmişdir.



Havacatın instrumental partiyası ilk xanədən «Segah»ı muğamının kadensiyasını göstərən «c, b, a, c» elementi əsasında qurulmuşdur. Bu faktın özü sübut edir ki, havacatın bütün melodik quruluşu məhz bu intonasiyalar əsasında yaradılmış və bu muğamın özəl xüsusiyyətlərini özündə əxz etdirmişdir. Lad quruluşunda keçici səs kimi «ges» pərdəsinə də rast gəlmək olur. Bu da «Segah» muğamının və yaxud «Şikəsteyi - Fars» şöbəsinin intonasiyalarına aid olduğu üçün həmin ladın xarakterik xüsusiyyətinə aid olur.

Havacatın major xarakterli olması və bir qədər şən, gumrah tempdə səslənməsi onun «Segah» ladının əsasında olmasından irəli gəlir. Geniş instrumental girişdən sonra ifa edilən vokal partiyanın ifasında «es, c» intonasiyaları vurğulanmışdır. Havacatın melodik dil quruluşunda istifadə edilən musiqi fikirlərin sonluqları əsasən «c» maye səsində tamamlanır. Lakin, bir sıra hallarda havacatda «es» və «des» səslərindən də musiqi fikrin tamamlanmasında istifadə olunur.

Vokal partiyasının quruluşu əsasən «c, f» xalis kvarta intervalı hüdudundadır. Təhlillər göstərir ki, melodik quruluşun formayaradıcı amilləri kimi iştirak edən kiçik melodik frazaların əksəriyyəti «des» səsində yarım kadansda bitirsə, tam musiqi fikrinin sonluğu «c» mayəsinə istinad edir. Funksional baxımından «es» səsi özünü havacatın strukturunda göstərir.

«İbrahimi» havasının lad quruluşunun təhlili göstərir ki, «Segah» lad-intonasiyası əsasında formalaşan melodik quruluş əsasən kvarta hüdudundadır. Funksional baxımından «es» səsi də özünü geniş şəkildə göstərdiyi üçün melodiyanın formayaradıcı amillərində kiçik melodik frazalar yarım kadans kimi «des»

səsində daha geniş musiqi fikirləri, sonluqlar, tam kadans olaraq «c» səsində bitir.

«İbrahimi» aşıq havası klassik aşıq repertuarında özünə məxsus yer tutmuş havacatlardandır. «İbrahimi» adlı hava XIX əsr Qarabağ muğam ifaçılıq ənənəsində də mövcud olmuşdur. Bəlkə də, hər iki hava vaxtı ilə Qarabağın hakimi İbrahim xanın şərəfinə yazılmış havalardandır. Onun melodik quruluşunun təhlili göstərir ki, əsas melodiyanın formayaradıcı amilində də ənənəvi aşıq metro-ritmik quruluşları rol oynayır. «İbrahimi»nin əsas ana melodik xətti instrumental giriş partiyasında verilmişdir. Havacat 34-xanəli böyük instrumental giriş parça ilə başlayır. Dörd xanədən ibarət olan ritmik formulların nümayişindən sonra əsas mövzunun ana xətti ifaya daxil edilir. Nəzəri təhlil göstərir ki, məhz birinci iki xanədə ifa edilmiş formullar sonradan melodiyanın formalaşmasında ya olduğu şəkildə və ya dəyişdirilmiş variantlarda geniş istifadə olunmuşdur. Not misalında melodik dilin inkişafını texniki cəhətdən cəld, harmonik cəhətdən isə zəngin formada icrasının şahidi oluruq (bax: 5 - 8-ci xanələr).

Not misalından görüldüyü kimi, əsas melodik xətt mordentlərin daxil edilməsi ilə milli ornamentlərin hesabına zəşgindirilmişdir. Eyni zamanda, sazın bütün texniki imkanlarından istifadə etməklə melodiyanın harmonik səslənməsinə nail olunmuşdur. Melodik dilin ana xəttindən görünür ki, həm texniki ifadan, həm də ritmik formullarda olan ifa tərzindən qarşılıqlı şəkildə istifadə olunmuşdur. Melodik dil əsasən enən istiqamətdə öz inkişafını tapmışdır. Instrumental partiyanın melodik dili xalis oktava hüdudunda inkişaf etdirilmişdir.

Melodik dilin formalaşmasında ayrı-ayrı elementlərin sevensiyavari hərəkətlərindən də istifadə olunmuşdur. Sazın bəm simlərində isə ostinatlı ifa tərzinə üstünlük verilmişdir.

«İbrahimi»nin vokal-instrumental partiyası «Gəl a bala, gəl hey» sözləri ilə başlayır. Uzun fermatodan sonra müşayiət partiyasında ritmik formulları ifa edən ifaçı, sonrakı melodik ifanı

(«Ad libitum») sərbəst ölçüdə qurur. Vokal ifa «Ad libitum»dan sonra 6/8-ölçüyə əsaslanan «Moderato» tempində verilir. Maraqlı burasıdır ki, ifaçı vokal-instrumental partiyanı ifa edərkən onu «Ad libitum»la «Moderato»nun müqayisəli şəkildə verilməsinə nail olmuşdur. Vokal partiyasının kiçik seksta intervalı hüdudunda səslənməsinin şahidi olsaq da, burada deklomasiyadan da istifadə olunmuşdur. Əlbəttə, vokal partiyadan danışarkən aşığın kiçik forşlaqlardan istifadə etməklə onun ənənəvi aşıq boğazlarının işlədilməsinə də rast gəlirik. Vokal dilin ifası mürəkkəb olmasa da, harmonik cəhətdən melodiya milli çalarlarla zəngindir.

«İbrahimi»nin II hissəsi, əvvəlkindən fərqli olaraq yeddi xanəlik giriş hissəsi ilə başlayır. İfaçı öz ifa üslubuna sadıq qalaraq bu giriş partiyasının əsas melodik quruluşunu ritmik formullarla başlayır. Bu hissənin melodik dilinin formalaşmasında I hissənin əsas mövzusunun elementlərindən istifadə olunmuşdur. Bunu not misalından da görmək olar (bax: 71-75-ci xanələr).

II hissənin vokal-instrumental partiyası ümumiyyətlə götürüldükdə isə bütün faktura, I hissə ilə eyni formada, eyni ifa üslubunda verilmişdir. Buna görə də onun ayrıca nəzəri təhlilinə ehtiyac duyulmur.

«İbrahimi»nin melodik dilinin təhlilindən gəldiyimiz qənaətə görə qeyd edə bilərəik ki, melodik dilin formayaradıcı amillərində ritmik formullardan, harmonik səslənməni təmin etmək üçün, instrumental partiyanın ifasında bütün simlərdən istifadəsi metodundan və müxtəlif ifa texnikasından istifadə edilmişdir.

Havacatının metro-ritmik quruluşunun nəzəri təhlili göstərir ki, melodik dilin, melosun formalaşmasında məhz müxtəlif konfigurasiyalı ritmik qruplaşmaların formayaradıcı amil kimi böyük rolu olmuşdur. Təhlil edilən havacatın I hissənin əsas metrik ölçüsü 6/8 olsa da, burada 9/8-dən və vokal partiyasında isə «Ad libitum»dan geniş şəkildə faydalanılmışdır.

Müşayiət partiyasının metrik quruluşunda qeyd etdiyimiz kimi, əsasən, 6/8-lik olsa da, xanədaxili qruplaşmalarda verilmiş

müxtəlif ritmik şəkillər formayaradıcı amil kimi melodik dilin bədii obrazlarının yaradılmasında xüsusi rol oynamışdır. Not misalından, ritmik formulların həm lirik ifa tərzinin, həm də texniki ifa üslubunun formalaşmasının göstəricisi kimi görmək olar (bax: 1-ci; 3-cü; 5 – 10-cu xanələr).

I hissənin müşayiət partiyasının sonluğunda verilmiş aksentlər melodiyanın ritmformullarının ənənəvi aşıq üslubuna xas formada qabardılmasına geniş imkan açmışdır. Misalda verilən aksentlər I hissənin əvvəlində gələn eyni tipli epizodlardan, məhz aksentlərin hesabına fərqləndiyi üçün melosun formalaşmasında musiqi dilinin müxtəlif ritmik təzahürlərinin ifadə əldə olunmasına xidmət etmişdir (bax: 22-24-cü xanələr).

Vokal-instrumental partiyasının fakturasında müşayiət partiyasının ritmik quruluşunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Vokal partiyada çərək və səkkizlik kimi oxunan melodik tonalrın müşayiətdə ardıcıl olaraq 16-lıq notlarla verilməsi nəticəndə ifadə həm harmonik çalarlıq, həm də lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin punktirli formada qabardılmasına geniş imkan açmışdır (bax: 44-47-ci xanələr- «Moderato»).

Misaldan görüldüyü kimi, burada üç müxtəlif ritmik formulların şəkillərinin bir araya gələrək vahid kompozisiyada birləşməsinin şahidi oluruq. Vokal partiyada «Ad libitum»dan istifadə edilərək həm melodik quruluşun sərbəst vəzndə verilməsi, həm də onun eyni tona əsaslanan diklamasiya xarakterində verilməsi də öz əksini tapmışdır. Həm I, həm də II hissələrin melodik dilinin formalaşmasında 6/8-dən başqa, 3/8, 5/8, 2/4, 9/8 ritmik formullardan da istifadə olunması ritmik komponentlərin rəngarəngliyini təmin etməklə yanaşı, melodik dilin səslənməsində ritm oynaqlığını yaratmış olur.

«İbrahimi»nin ritmik formullarının nəzəri təhlillərindən görüldüyü kimi, o, çoxplanlı və rəngarəngdir. Havacatın melodik dilinin formalaşmasında ritmformullar xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir.

«İbrahimi» aşıq havası iki **A+B** hissədən ibarətdir. I hissə geniş instrumental girin partiyası ilə başlayır. Giriş Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan 6/8 metrik ölçüdə verilmişdir. «Al-leqretto» tempində verilən girişdə melizmlər, səkkizlik, onaltılıq notlar melodiyaya oynaqlıq və rəqsvarilik verir. 37-xanədən ibarət olan girişin son beş xanəsində vokala yer verilir.

I hissənin vokal partiyası iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə **a** melodika-intonasiya baxımından çox zəngindir. Doqquz xanədən ibarət olan birinci **a** cümləsi dəyişkən ölçülərlə 9/8, 2/4, 3/8, 6/8 verilir, bu da mövzunun yeniləşməsinə gətirib çıxardır. Hətta inkişaf prosesində temp dəyişkənliyi də müşahidə olunur ki, orta xanələri «Moderato»da keçir. Birinci cümlə kiçik diapazon çərçivəsindədir. Üç xanəli intstrumental ifa birinci cümləni ikinci **a1** cümləsi ilə bağlayır. Bu cümlə on üç xanədən ibarətdir və birinci cümlədən əsaslı olaraq fərqlənmir, yəni mövzu və ritmik formullar birinci cümlədəki kimi inkişaf edir. Sadəcə bu cümlə bir qədər deklamasiya üslubunda keçir.

A  
-----  
G + vok. part.  
a + a1

Havacatın II hissəsi 12-xanəli instrumental giriş partiyası ilə başlayır. Girişin melodik və ritmik inkişafı I hissənin girişi ilə eyni olduğundan onu təhlil etməyə ehtiyac görülmür. Lakin qeyd edim ki, II hissənin vokal partiyası burada üç cümlədən ibarətdir. Birinci, **a** cümləsi sərbəst və sadədir, 6/8, 3/8, 5/8, 3/8, 5/8, 6/8 dəyişkən ritmik formullar üzərində qurulmuşdur. Metrik ölçülərdən irəli gələrək burada melodikanın da tez-tez dəyişirilməsi nəzərə çarpır. İkinci cümlə **b** deklamasiya üslubundadır. Müşayiət partiyası sadədir və orqan punktu olaraq onaltılıq notlarla verilir. 24 xanədən ibarət olan üçüncü **c** cümləsində ritm dəyişkənliyi var və bu da mövzuya öz təsirini göstərir.



$$\frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b + c$$

Beləliklə, təhlil etdiyimiz havacatın musiqi formasını bu sxemlə vermək olar.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a + a1 \quad a + b + c$$

«İbrahimi» havasının musiqi formasının nəzəri təhlili onun sadə ikihissəli formada olmasını üzə çıxardı. Hər bir hissə müstəqil musiqi formasına malik olub öz daxil inkişaf prinsipinə görə bir-birindən fərqlənir. Təhlillər göstərir ki, havacatın melodik dilinin zənginliklərinin formayaradıcı amillərində müxtəlif dəyişkən metrik ölçülərdən geniş istifadə olunmasının böyük rolu olmuşdur.

### «Kərəm gözəlləməsi»

«Kərəm gözəlləməsi» aşıq repertuarında sevilən havacatlardandır. Bu havacatın «Segah» muğamının lad-intonasiyası əsasında olması onun xalqa daha çox sevdirilməsinə zəmin yaratmışdır. «Segah» muğamının Şərqi aləmində məhz Azərbaycanda daha çox yayılması və xalq tərəfindən rəqiblə qarşılması musiqi ictimaiyyətinə yaxşı məlumdur. Aşağıdakı lad quruluşunda «Kərəm gözəlləməsi»nin səs düzümü verilmişdir.



Onu xüsusi olaraq qeyd edim ki, göstərilən lad quruluşunda «c, es, d» səsləri istinad pərdəsi kimi xüsusi əhəmiyyət daşıyır və havacatın kompozisiyası da məhz həmin istinad pərdələri əsasında qurulmuşdur. «Kərəm gözəlləməsi»nin səkkizinci xanəsinə verilmiş nümunə «Segah» muğamının spesifik ayaq xüsusiyyəti

yətini daşdığı üçün həmin ladin intonasiyalarını əks etdirir. Burada melodik quruluşun hansı istinad pərdəsi əsasında yaradılmasından asılı olmayaraq, ayaqlar məhz bu element vasitəsi ilə verilir. Həmin spesifik ayağın digər elementləri də «Segah» muğamına ayaq funksiyasını daşıyır və həmin ladin xarakterik xüsusiyyətlərini ifadə edir (bax: 8-ci; 21-ci; 22-ci; 23-cü xanələr).

«Kərəm gözəlləməsi»nin I hissəsinin melodik cümlələri əsasən maye səsində «c» də tamamlanır.

II hissədə isə, ladin digər istinad pərdəsi olan «f» səsindən də istifadə edilir. Və musiqi cümlələrində musiqi fikrin tamamlanması öz məntiqi yekununu həm «es», həm «des», həm də «c» pərdələrində tapır. Yekun musiqi fikri, ənənəvi olaraq «c» səsində qərar tutur.

III hissənin melodik dili reçitativ xarakterli olduğu üçün «Ad libitum» şəkilində həyata keçirilir. Burada melodianın quruluşu instrumental partiyada əsasən «es» səsinə istinad edilir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, yekun musiqi fikirləri isə əsas tonda «c» də tamamlanır.

«Kərəm gözəlləməsi»nin sonuncu hissəsində musiqi fikirləri ladin əsas pərdələrində yaradılrsa da burada müəyyən modulyasiya elementlərindən istifadə edilərək, musiqi cümləsinin «b» də tamamlanmasına da rast gəlirik. Maraqlısı burasıdır ki, «b» istinad pərdə olmasa da musiqi fikrinin burada tamamlanması və əsərin sonluğunda da məhz həmin elementlərdən istifadə edilərək əsərə yekun vurulması aşıq yaradıcılığının spesifik xüsusiyyətindən irəli gəlidiyi üçün onun özəl cəhətini xarakterizə edir.

III hissənin musiqi quruluşunda verilmiş not nümunəsində göstərilən həmin melodik fikir modulyasiya elementini göstərir (bax: 89 – 93-cü xanələr-vokal partiya).

Not misalında göstərilən modulyasiya elementi sonrakı musiqi fikrində dəyişdirilərək əvvəlcə «es», daha sonra «des», nəhayət «c» və «as» əsas pərdələrlə tamamlanır. Bununla da, «Segah»ın lad-intonasiya pərdələri təsdiqlənir.

Onu da xüsusi olaraq qeyd edim ki, həmin modulyasiya elementi nəticəsində yaranan səs sırası və «b» istinad pərdəsi «Şikəsteyi-Fars»ın intonasiyalarını yaradır. «Şikəsteyi-Fars»ın intonasiyaları isə «Aşiq Qərib» dastanının sonrakı havacatının ifasında əsas lad quruluşudur. İfaçı bunula növbəti havacatla bitirdiyi «Kərəm gözəlləməsi» arasında intonasiya əlaqələri yaratmaq istəyini ortaya qoymuş olur.

«Kərəm gözəlləməsi» «Əsli və Kərəm» dastanına daxil olan klassik aşiq havalarından biridir. Onun melodik dili aşiq yaradıcılığında mövcud olan gözəlləmələrə xas xarakterdədir. Gözəlləmə sözünün mənası vəsf etmək, mövcud obrazın mənəvi dünyasının daxili aləminin musiqi obrazları ilə təcəssümüdür. Adətən, gözəlləmə adı ilə ifa edilən bütün aşiq havalarında qəhrəmanın və yaxud surətin vəsfindən danışılır və onun gözəlliyi musiqi dili ilə nəql edilir. Təhlil etdiyimiz «Kərəm gözəlləməsi» də bu qəbildəndir. «Kərəm Gözəlləməsi»nin əsas melodik bünövrəsinin müşayiət partiyasının əsas mövzusu təşkil edir.

Müşayiət partiyası səkkiz xanəlik giriş xarakterli əsas mövzunun ifası ilə başlayır. Əvvəlki təhlillərdən fərqli olaraq, burada melodik quruluş sazın birinci simi adlandırılan və melodik mövzuları ifa edən əsas simdə, digər simlərin iştirak etmədiyi şəkildə ifa edilir. Yəni, melodiya heç bir harmonik akkordlu səslənmələrlə müşayiət olunmur. Belə üslub, əsas mövzunun dinləyici tərəfindən daha qabarıq şəkildə mənimsənilməsinə xidmət edir. Əsas mövzunun səkkiz xanəlik ifasından sonra, ifaçı harmonik cəhətdən zəngin olan melodik ifadə formalarını da ifaya salmaqla ənənəvi klassik aşiq üslubuna sadıq qalmışdır (bax: 1–8-ci xanələr).

«Kərəm gözəlləməsi»nin melodik quruluşunun apxitektonikasını, əsasən, 6/8 metrik ölçüyə əsaslanır. Lakin bununla yanaşı, melodik quruluşun formayaradıcı amillərində 3/4, 2/4, 9/8, 7/8, 3/8 metrik ölçülər də iştirak edirlər.

Müşayiət partiyasının melodik dili həm harmonik, həm də milli kolorit baxımından zəngindir. Milli ornamentlərin ifaya

daxil edilməsi aşıq ifa xüsusiyyətlərinin rəngarəng ifadə vasitələrinin dolğun şəkildə verilməsi üçün geniş imkanlar açmışdır.

Vokal-instrumental partiyaya qədər olan müşayiət partiyasının milli musiqi ornamentləri ilə zənginləşdirilməsi üçün tremololardan, forşlaqlardan geniş istifadə olunmuşdur. Not misalında deyilən fikirlərin şahidi olmaq olar (bax: 14 – 21-ci xanələr).

Müşayiət partiyasının sonrakı ifası harmonik dilinə görə daha sadə şəkildədir.

II hissənin müşayiət partiyasında melodik dil əsas mövzu ilə başlamır. Əsas mövzuya qədər iki xanəlik giriş xarakterli prediktlə başlayır. Burada, əsasən, ostinatlı ifa tərzindən istifadə olunmuşdur və havacatın bütün istinad pərdələri dəqiq metrik ölçülər əsasında səsləndirilmişdir (bax: 61 –64-cü xanələr).

İfaçı melodik dilin formalaşmasında əsas mövzunun kodasına məxsus ayaqları vokal-instrumental partiyalar arasında tez-tez səsləndirməklə əsas mövzunun leytintonasiyalarını xatırlamış olur. Bunu, verilən not misalında görmək olar (bax: 73-75-ci; 98-99-cu xanələr).

Vokal-instrumental partiyasının musiqi dili, əsasən, istinad pərdələrin əsasında qurulmuşdur. Yəni hər bir kiçik melodik fraza «es, c» istinad pərdələrinə əsaslanır. Vokal partiyasının melodik dilinin formayaradıcı xüsusiyyətlərində, yuxarı və aşağı istiqamətlərdə, sıçrayışlı notları müşahidə etmək olmur. Bütün səslər, qeyd etdiyimiz kimi istinad pərdələrin ətrafında, ona ən yaxın interval münasibətində qurulur. Vokal-instrumental partiyasının melodik dili 2/4 ölçüdə başlasa da, burada, yuxarıda qeyd etdiyimiz metrik ölçülərin hamısından istifadə olunmuşdur.

Melodik dilin formalaşmasında əsasən kvarta («c-f») diapazonundan geniş istifadə olunmuşdur. Sadəcə olaraq, onu da qeyd edirəm ki, havacatın III hissəsində melodik dilin ifadə xüsusiyyətlərinin reallaşmasında kvinta intervalı («as-es») diapazonundan istifadə olunur.

III hissənin melodik dilinin quruluşunda «Ad libitum»dan da, istifadə olunmuşdur. Maraqlı burasıdır ki, ifaçı deklomasiya xarakterli vokal partiyasının müşayiətində əsasən istinad pərdələrin tək səsli, bəzi hallarda isə iki- səsli müşayiət üsuluna müraciət edir. Not misalında ayrı-ayrı xanələrdən götürülmüş nümunələrdə bunu aydın şəkildə görmək olar (bax: 120-ci xanə- «Ad libitum»; 132-ci xanə- «Ad libitum».)

«Kərəm gözəlləməsi»nin melodik dilinin təhlili göstərdi ki, onun formalaşmasında ənənəvi aşiq üslubuna xas ifa məziyyətlərindən, texniki ifa tərzlərindən istifadə edilmişdir. Melodik dil metrik ölçülərinə görə rəngarəngdir. Burada, milli ornamentlərdən ənənəvi olaraq kvarta diapazonundan geniş istifadə olunmuşdur.

«Kərəm gözəlləməsi»nin ritmik bünövrəsini aşiq yaradıcılığında geniş istifadə edilən metrik ölçülər təşkil edir. Digər havacatların ritmik quruluşlarının təhlilində qeyd etdiyimiz kimi, burada da, müxtəlif ritmik quruluşların olmasına baxmayaraq xanədaxili metrik şəkillərin rəngarəngliyi özünü aydın tərzdə göstərir. Not nümunəsində müxtəlif xanələrin metrik ölçülərinin quruluşları göstərilmişdir. Bu, «Kərəm gözəlləməsi»nin rəngarəng metrik ölçülərə əsaslanan bünövrə üzərində qurulmasını təsdiq etməyimizə zəmin yaradır (bax: 1-ci; 4-9-cu; 13-cü; 15-ci; 20-ci; 31-34-cü xanələr).

«Kərəm gözəlləməsi»nin vokal partiyasının metrik quruluşu dəqiq ölçülərə əsaslanır. Həm I, həm də II hissələrin vokal partiyasının ritmik quruluşu rəngarəng, lakin dəqiq metrik ölçülərə əsaslanır.

III hissənin metrik quruluşunda sərbəst, «Ad libitum»dan və  $6/8$ ,  $7/8$ ,  $3/8$  və digər metrik ölçülərdən istifadə olunur. Maraqlı burasıdır ki, rəngarəng metrik ölçülərdən istifadə olunması melodik dilin səlistliyinə mane yox, əksinə yardımçı olur. Metrik quruluşların tez-tez dəyişməsi xanədaxili aksentlərdə özünü göstərsə də, bunların hamısı milli ənənəyə xas formada təzahür edir.

«Kərəm gözəlləməsi» havası üç hissəlidir. I hissə (**A**) 25-xanəli instrumental girişlə başlayır. Giriş iki cümlədən idarətdir. Birinci cümlə **a** birsəslidir və 6/8 metrik ölçüdə, monotonlu, yəni bir mövzu əsasında verilir. Girişin ikinci cümləsi **b** melodiyanın kiçik diapazonda inkişafına baxmayaraq, akkordlu faktura ilə keçir. Cümlə on yeddi xanəlidir, forşlaqlar, mordentlər isə melodiyayı dinamikləşdirir.

I hissənin vokal partiyası da iki cümlədən ibarətdir. Birinci **a** cümləsini girişin davamı kimi qəbul etmək olar, o, mövzunun təkrarıdır və on dörd xanədən ibarətdir. Cümlə dəyişkən 2/4, 3/4, 4/4, 9/8, 6/8 metrik ölçülər əsasında keçir. Dörd xanəli instrumental ifa vokal partiyayı ikinci cümlə ilə birləşdirir. On dörd xanədən ibarət olan ikinci **b** cümləsinin mövzusu bir qədər fərqlidir. Müşayiət partiya olduqca sadə şəkildə və melodiyanın intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Beləliklə, I hissənin forması belədir:

\_\_\_\_\_A\_\_\_\_\_G\_\_\_\_\_ + vok. part.  
a + b    a + b

II hissə (**B**) 15-xanəli (61-75-ci xanələr) instrumental girişlə başlayır. 6/8 metrik ölçüdə sadə səslənən girişi, sinkopalı ritmika, mordentlər lirik və melodik edir. Vokal partiya I hissədə olduğu kimi, iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə iyirmi xanəli, 3/4, 6/8 metrik ölçülər əsasında tərtib olunmuşdur. I hissədə olduğu kimi, dörd xanəli instrumental ifa, birinci cümləni ikinci cümlə ilə birləşdirir. 18 xanədən ibarət olan musiqi cümləsinin melodiyası birinci cümlədə olduğu kimi, deklamasiyalıdır. II hissənin strukturu aşağıdakı şəkildədir:

\_\_\_\_\_B\_\_\_\_\_ + vok. part.  
G + vok. part.  
a + b

III hissə (**C**) əvvəlki hissələrə nisbətən bir qədər genişdir, yəni üç bölmədən ibarətdir. Birinci **a** bölməsi daxildən iki cümləyə bölünür. Birinci cümlə reçitativ olduğu halda, ikinci cümlə akkordlu faktura ilə keçir. Burada vokal partiya melodikliyi ilə

fərqlənir. Vokal epizodları arası instrumental ifa səslənir. İkinci bölmə dörd xanəli instrumental ifadan sonra başlayır. 6/8 ölçüdə və iyirmi xanədən ibarətdir. İyirmi iki xanəli instrumental çalğı, üçüncü bölmənin girişi hesab edilir. Digər bölmələrdən fərqli olaraq, burada dəyişkən 6/8, 2/4, 8/8, 6/8, 9/8 metrik ölçülərdən istifadə edilir. III hissənin formasını bu şəkildə göstərmək olar:

$$\frac{\text{C}}{\text{a} + b + c}$$

$$1 + 2$$

Ümumilikdə dastanda «Kərəm gözəlləməsinin» musiqi forması bu struktur üzərində qurulmuşdur.

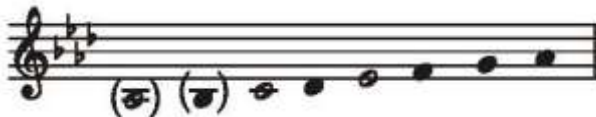
$$\frac{\text{A}}{\text{G}} + \text{vok. part.} \quad \frac{\text{B}}{\text{G} + \text{vok. part.}} + \frac{\text{C}}{\text{a} + b + c}$$

$$a + b \quad a + b \quad a + b \quad 1 + 2$$

«Kərəm gözəlləməsinin» musiqi formasının nəzəri təhlili göstərdi ki, o, mürəkkəb üç hissəli formada təqdim olunmuşdur. Havacatın ümumi vahid lad-intonasiya ətrafında birləşməsində **a** + **b** strukturuna daxil olan musiqi epizodlarının xüsusi rolu olmuşdur.

### «Qəribi»

«Qəribi» havası «Aşiq Qərib» dastanı üçün bəşətələnmiş havacatlardandır. Qəribin məhəbbəti, yaşamaq eşqi, təhlil edilən havacatın lad-intonasiyalarında öz geniş əksini tapmışdır. «Segah» muğamı üstündə olan bu havacatın birinci iki xanəsində, «Segah»a verilən ayaqlardan havacat boyu bütün frazaların quruluşunda istifadə olunmuşdur. Aşağıdakı not misalında «Segah»ın lad quruluşu göstərilmişdir.



Burada əsas istinad pərdəsi «es» səsidir, lakin «c» əsas ton, «as» isə alt medianta funksiyasını daşıyır.

«Qəribi» havacatının instrumental partiyasında lad-intonasiya xüsusiyyətləri daha geniş şəkildə özünü göstərir. Instrumental partiyanın geniş diapazonu melodik cumlələrin oktava hüdudunda qurulmasına imkan yaratmışdır.

Vokal-instrumental partiyanın həcmi isə, əsasən, kiçik tersiya intervalı çərçivəsindədir. Havacatın II hissəsində vokal partiyada əsas tonla alt medianta səsi işlədildiyi üçün vokal partiyanın həcmi xalis kvinta, «Ad libitum» gedişindən sonra isə oktava hüduduna qədər genişləndirilmişdir. Havacatın lad-intonasiya xüsusiyyətlərini qabartmaq üçün burada «es, fes» kiçik sekunda səslərindən istifadə olunmuşdur. Ümumiyyətlə, «Segah» muğamı üçün səciyyəvi olan bu kimi münasibətlərdən muğam ifaçılığında da istifadə olunur.

Bu havacatın lad quruluşu öncədən təhlil etdiyimiz havacatların lad-intonasiya çeşidlərinin məcmuyu sübut edir ki, «Segah» muğamı «Aşiq Qərib» dastanının məzmun və mahiyyətini bütövlükdə əks etdirir.

Havacatın melodik dili mülayim, «Segah» muğamının intonasiyaları əsasında qurulmuş ifadə obrazlarından ibarətdir. Havacatın baş mövzusu, instrumental partiyanın giriş hissəsində öz əksini tapmışdır. Başqa havacatlardan fərqli olaraq, baş mövzudan qabaq giriş xarakterli digər ritmik formullar və ya epizodlar verilməmişdir. Havacat birbaşa əsas mövzunun ifası ilə başlayır. Əsas mövzunun da özək strukturunu giriş partiyasının ikinci, üçüncü xanələri təşkil edir. Təhlillər göstərir ki, məhz həmin xanələrin elementləri əsasında melodik dilin sonrakı inkişafı öz həllini tapır. Maraqlı burasıdır ki, əsas mövzunun intonasiyaları ikinci xanənin elementləri üzərində qurulmuş musiqi obrazlarından ibarətdir. Not misalında əsas mövzunun melodik quruluşunun özəyini təşkil edən ikinci və üçüncü xanələrin not yazısı verilmişdir. Əgər bu iki xanəni də, bir-biri ilə müqayisə etsək, həm birinci zərbəyə aid, həm də ikinci zərbəyə aid qruplaşmaların eyni elementlərdən təşkil olunduğunun şahidi olarıq. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin



elementlər 4, 6, 7-ci və digər xanələrdə də melodiyanın formaya-radıcı amili kimi iştirak etmişdir (bax: 1-3-cü xanələr).

«Qəribi»nin melodik dilinin inkişaf xəttinə diqqət yetirsək, onun lirik planda olması ilk öncə diqqəti cəlb edir. Melodik dilin nəzəri təhlilindən belə bir məntiqi nəticə çıxartmaq olar ki, onun «Segah» lad-intonasiyaları əsasında işlənməsi, lirik-psixoloji səciyyəsi, əsəri Qəribin əsas leytmotivi kimi səciyələndirməyə əsas verir. Tanınmış musiqişünas A.Soxor melodiyanın ifadəliliyinin mənbəyi haqqında belə söyləmişdir: «Melodiya nitqin intonasiyalarına bənzəməyə bilər, lakin o, (melodiya-N.R.), hissələrin və fikirlərin üzə çıxarılmasında tam olaraq onunla analoq təşkil edir. Melodiyada, təbii ki, nitqdə olduğu kimi, insanın qabiliyyəti göstərilir, yəni səs yüksəkliyi, ritm və digər səs xüsusiyyətləri ilə emosionun ifadə edilməsi. Yalnız bu anlamdan «melodiyanın intonasion təbiətindən» danışmaq olar» (35, s.52).

Bu mövzu, faktiki olaraq dastanın baş mövzuları qrupuna aid edilə bilər. Melodik dilin lirik çalarlarının xarakteristikasını «Segah» muğamı intonasiyaları ilə yanaşı, 14-17-ci xanələrin dil xüsusiyyətlərində də görmək olar. Burada «ges, fes» səslərinin işlədilməsi melodik dilin milli və lad çalarlara uyğun inkişafına və bir qədər də dilin lirik əhvali-ruhiyyəsinə zəmin yaratmışdır.

Giriş partiyasının 22 xanelik ifasından sonra vokal-instrumental partiyası başlayır. Vokal partiyasının melodik dili də baş mövzunun əsas elementləri əsasında yaradılmışdır. Vokal partiyası iki xanelik, bir qədər oynaq xarakterli girişlə başlasa da, həm vokal baş mövzusunu, həm də müşayiət partiyasının vokal partiyaları arasında əsas mövzunun elementlərini ifa etməsi, havacatın ana xəttinin əsas mövzu üzərində qurulmasını qabarıq olaraq üzə çıxarır (bax: 22-25-ci xanələr).

Müşayiət partiyasının, əsasən, ikisəsli formada icrası fakturanı zahirən sadə formada olmasını göstərsə də, qeyd etməliyə ki, bir sıra hallarda sazın bütün simlərinin ifaya daxil edilməsi nəticəsində melodik dilin harmonik səslənməsi də əldə edilir.

«Qəribi»nin II hissəsi, 4 xanelik qısa instrumental girişlə başlayır. Əsərin əsas mövzusunun elementlərindən bu hissədə də istifadə olunması onu göstərir ki, əsas mövzu havacatın melodik inkişafında əsas aparıcı amildir (bax: 48-51-ci xanələr). II hissənin melodik dili emosional və harmonik baxımından I hissəyə nisbətən daha zəngin çeşidlərə əsaslanır. Vokal partiyasının fakturasını müşayiət partiyasının fakturası ilə müqayisə etsək, dinamik cəhətdən onların eyni ifa texnikasına malik, yəni milli koloritə əsaslanan müxtəlif ifadə vasitələri ilə zəngin olmasını görə bilərik. Müqayisə üçün vokal-instrumental partiyasının not nümunəsini misal olaraq göstərmək olar (bax: 56-58-ci xanələr).

II hissənin melodiyasının quruluşunda, «Ad libitum»dan da istifadə olunmuşdur. Lakin bu epizodik xarakter daşıyır. «Qəribi»nin melodik dilinin formayaradıcı amilində, dəqiq metrik ölçülərin əsas rol oynadığını da xüsusi olaraq qeyd etməliyik.

«Qəribi»nin melodik dilinin təhlili göstərdi ki, lirik-psixoloji mahiyyət daşıyan əsas mövzunun «Segah» lad-intonasiyaları əsasında yaradılması bütün əsər böyü müxtəlif elementlər vasitəsi ilə səsləndirildiyi üçün havacatın melodik dilinin əsasını mahiyyətcə «Segah» muğamı təşkil etmişdir. «Segah» muğamı məhəbbət rəmzi olduğunu qəbul etsək, əsərin qəhrəmanı olan Qəribin əsas leytmotivi kimi səciyləndirilməsi daha doğru olardı.

«Qəribi» aşıq havasının metro-ritmik quruluşunun nəzəri təhlili göstərir ki, havacat əsasən 6/8 metrik ölçüdə yazılmışdır. İki hissədən ibarət olan bu havacatın hər iki hissəsində əsas metro-ritmik formula 6/8-ölçüsündədir. Havacatın ritmik formulları arasında bir xanədən ibarət 3/4 metrik ölçüdə istifadə olunsa da, bu, havacatın quruluşunda xüsusi əhəmiyyət daşımır. Həmçinin vokal-instrumental partiyasının quruluşunda da «Ad libitum»dan epizodik olaraq istifadə olunması onu göstərir ki, havacat Azərbaycan musiqisi üçün xas olan və bir növ milli musiqimizin əsas özək ritmik formullarını təşkil edən 6/8 ölçünün əsasındaadır. Əsər 22 xanədən ibarət giriş xarakterli müşayiət partiyası ilə

başlayır. Instrumental partiyanın ritmik formullarına diqqət yetirsək, burada müxtəlif qruplaşmalardan ibarət olan ritmik şəkillərlə qarşılaşacağıq. Metrik ölçü eyni olsa da, xanədaxili ritmformulların müxtəlif olması, melodik dilin formalaşmasında öz təsirini göstərməyə bilməzdi. Həm xanədəki aksentlərin, həm də xanədaxili texnikanın qabardılması üçün 16-lıq, 32-lik uzunluğunda olan not qruplaşmalarından istifadə olunur. Not misalında ayrı-ayrı xanələrdən götürülmüş ritmik formulların quruluşu verilmişdir (bax: 2-ci; 4-6-ci; 9-cu; 11-12-ci; 14-15-ci xanələr).

Not misalında görüldüyü kimi, müxtəlif ritmik formulların yaratdığı melodik quruluş da çoxplanlı olacaqdır. Burada həm ritmik oynaqlıq, həm də melodiyanın lirik planda olmasının şahidi olur. Vokal-instrumental partiyanın ritmik quruluşunda müxtəlif qruplaşmalar xanədaxili rəngarəng ritmik formullar yoxdur. O, sadə şəkildə qurulmuşdur. Bundan fərqli olaraq, müşayiət partiyasının ritmik formullarında müxtəliflik, xanələrin daha xırda uzunluqlara bölünməsinə müşahidə etmiş olur. Maraqlı burasıdır ki, vokalın müşayiət partiyasında sazın birinci simində verilən ritmik formullar vokal partiyası ilə eynilik təşkil edirsə, sazın digər simlərində ifa edilən ritmik formullar daha mürəkkəb formalarda öz təzahürünü tapır, məsələn: not misalında sazın həm müşayiət simlərində, həm də birinci simində olan melodiyanın strukturuna diqqət yetirsək onların müxtəlif planlı olmasının şahidi olarıq (bax: 53-56-cı xanələr).

Beləliklə, «Qəribi»nin ritmik quruluşunu təhlil edərkən onun, əsasən, bir metrik ölçüdə istifadə edilməsinin şahidi olur. Havacatın fakturasında 6/8 metrik ölçü olsa da xanədaxili quruluşlarda olan rəngarəng ritmik qruplaşmalar melodiyanın lirikliyinə, rəvnəqliyinə öz təsirini göstərmişdir.

«Qəribi» aşıq havası iki **A+B** hissəli formada yazılıb. Hər hissənin əvvəlində instrumental giriş partiyası səslənir. I hissə (**A**) 22-xanəli «As dur» tonallığının harmonik halında verilən («fes») instrumental girişlə başlayır. Burada Azərbaycan xalq musiqisinə

xas olan melizmlərdən, xırda ritmlərdən geniş istifadə olunur. Giriş partiyası «Moderato» tempində 6/8 metrik ölçüdə keçir.

I hissənin vokal partiyası iki bölmədən ibarətdir. Birinci **a** bölməsi 10 xanəlidir, melodiyanın diapazonu isə tersiya çərçivəsindən kanara çıxmır. Giriş hissəsinin fakturası vokal partiyasının müşayiətinə keçir. İki xanəli instrumental ifadan sonra ikinci **a1** bölməsi ifa olunur ki, mövzu etibarilə, melodika və ritm baxımından bir qədər dəyişiklik hiss olunsada, onu birinci bölmənin davamı kimi qəbul etmək olar. I hissənin ümumi musiqi formasını bu sxemlə göstərmək olar.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b$$

Havacatın II hissəsi (**B**) kiçik, 4 xanəli girişlə başlayır. Girişin melodik mövzusu, I hissənin girişinə bəşzəyir. II hissənin vokal partiyası üç bölmədən ibarətdir. Birinci **a** bölməsi 21 xanəlidir. Burada melizmlərdən və xırda ritmikadan geniş istifadə olunması müşahidə olunur. Altıxanəli instrumental ifa ikinci **b** bölməsi ilə birləşdirilir. Orta hissə «Ad libitum» deklamasiya-reçitativ üsulu ilə verilir. Kiçik, 4-xanəli instrumental bağlantı üçüncü **c** bölməsini hazırlayır və bir növ ona keçid funksiyasını daşıyır. İyirmi iki xanədən ibarət olan üçüncü bölmə bir qədər dinamikliyi ilə əvvəlki bölmələrdən fərqlənir. II hissənin musiqi fakturasını belə göstərmək olar.

$$\frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b+c$$

Beləliklə, «Qəribi»nin ümumi musiqi formasını bu şəkildə vermək olar.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b \qquad a+b+c$$

«Qəribi» havasının musiqi formasının təhlili onun iki hissəli formada olmasını üzə çıxardı. Havacatın ikinci hissəsi faktiki olaraq c epizoduna görə əvvəlkindən fərqlənir və bu hissəni formaca bir qədər genişləndirir. Təhlillər göstərir ki, bu havacat ifa formasına və məzmun arealına görə bir hissəli formadaadır. Əvvəlki havacatların təhlillərində qeyd etdiyimiz kimi, burada da ikinci hissənin «Qəribi» havasının ifasına əlavə olunması yalnız dastan yaradıcılığı ilə bağlı olmuşdur.

### «Müxəmməs»

Aşıq yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət daşıyan «Müxəmməs» aşıq havacatı silsiləvi aşıq dastan yaradıcılığında və yaxud aşıq məclislərində sonda ifa edilən havacatdır. Məclisin və ya dastanın «Müxəmməs»lə bitməsi aşıq yaradıcılığında ənənəvi formadır. Bu mənada, «Müxəmməs»in iri həcmli klassik əsərlərin forma xüsusiyyətləri ilə müqayisə etmək olar. Klassik bəstəkar yaradıcılığında iri həcmli əsərlərin sonluğu «Final» olduğu kimi, aşıq yaradıcılığında da bu funksiyanı «Müxəmməs» daşıyır.

«Müxəmməs»in musiqi materialının «Segah» lad-intonasiyası əsasında olması da əlamətdardır. «Aşıq Qərib» dastanı məhəbbətin rəmzidirsə, «Segah» muğamıda məhəbbət rəmzi kimi musiqi sənət nümunələrində özünü göstərmişdir. Bu səbəbdən əsərin sonluğu da «Segah» lad-intonasiyası əsasında bitməsi dastanın məntiqi yekunu kimi xüsusi mənə kəsb edir. Dastanının məhəbbət rəmzi olan «Segah» muğamı ilə başlayıb sona çatması dastanın vahid süjet xəttinin göstəricisidir. Buradan belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, «Aşıq Qərib» dastanında əsas lad «Segah» muğamının lad-intonasiya quruluşudur. Aşağıdakı not misalında havacatın əsasını təşkil edən «Segah» ladının səsdüzümü verilmişdir.



«Yanığ Kərəmi» havacatında olduğu kimi, burada da «Segah»ın səs düzümü «cis» səsindən götürülməlidir. Ladın «cis» səsi mayə pərdəsi, «d,e» səsləri isə istinad pərdələridir.

«Müxəmməs»in melodik dilinin quruluşunun major xarakterli olması onun yekun mahiyyətli sonluğu ifadə etməsi ilə bağlıdır. Havacat bütün dastana yekun vurduğu üçün dastanın bədii məzmun və mahiyyətini ifadə edən musiqi obrazlarının burada bütöv şəkildə təzahür etməsi təbiidir.

«Müxəmməs»in vokal-instrumental partiyalarının strukturunda ayrı-ayrı kiçik və böyük musiqi fikirlərinin, cümlələrinin formalaşmasında «e, d» istinad pərdələri ilə yanaşı, «f» səsinin də əhəmiyyəti hiss olunacaq dərəcədədir. Instrumental partiyanın diapazonu geniş əhatəli olmağına baxmayaraq, «Müxəmməs»in vokal-instrumental partiyasının diapazonu xalis kvarta hüdudundadır.

«Müxəmməs»in lad-intonasiya quruluşunun təhlili göstərir ki, melodik fikirlərin, cümlələrin formalaşmasında «Segah» lad-intonasiyaları xüsusi əhəmiyyət daşıyıbdır. «Segah» ladının səciyyəvi cəhətləri onun major mahiyyəti, melodik cümlələrin quruluşunda da özünü göstərmişdir.

«Müxəmməs» havasının bədii-estetik əhəmiyyətini, melo-poetikasını, semantik xüsusiyyətlərini ustad aşıqlar hələ qədimlərdən nəzərə alaraq onun bütün dastanlarda ifa olunmasını bir ənənə olaraq, sonrakı nəsillərə bir qayda olaraq ərməğan qoymuşlar. «Müxəmməs»in əsas mövzusu bir xanədən ibarət olan leytrit-mintonasiya quruluşu əsasında yaranmışdır. Məhz bu element «Müxəmməs»in həm əsas mövzusunun, həm vokal partiyasının əsasını təşkil etmişdir. Səkkiz xanədən ibarət olan musiqi fikri qeyd etdiyimiz kimi, birinci xanənin leytrit-mintonasiyaları əsasında yaradılmışdırsa, sonrakı xanələrin melodik quruluşunu isə, melodiyanın növbəti inkişaf prinsipini təmin edən melodik fikir formalaşdırmışdır. Bunları qarşılıqlı nəzəri təhlil etsək, deməli ki, birinci səkkiz xanənin melodik quruluşu ritmik bünövrə əsa-

sında yaradılmışdırsa, ikinci musiqi fikrinin əsasında həm ritmik formulun elementindən, həm də musiqi fikrini tamamlayan yekun tezisdən istifadə olunması ortaqlıq ritm-intonasiyalarını müəyyənləşdirmişdir. Lakin ikinci musiqi fikrində, bir səkkizlik və bir çərəyin həmin formula əlavə olunması nəticəsində melodiyada lirizmin əldə olunmasına nail olunmuşdur. Not nümunəsində «Müxəmməs»in mahiyyətini açan leytritmintonasiyalarla yanaşı, onun melodik xəttinin özəyini təşkil edən musiqi obrazların özək melodik bünövrəsi verilmişdir (bax: 7–9-cu xanələr).

«Müxəmməs»in melodik dili musiqi fikirlərinin sual-cavab şəklində qurulması nəticəsində yaradılmışdır. Vokal-instrumental partiyanın melodik bünövrəsi müşayiət partiyasının əsas mövzunun intonasiyaları əsasında formalaşmışdır. Ümumiyyətlə, qeyd etmək istərdim ki, «Müxəmməs»in melosunda lirik əhvali-ruhiyyə, həyat haqqında düşüncələrin dərin fəlsəfi mahiyyəti ritmik formullarla qoşa şəkildə verilmişdir. Bu isə təzadlığın təzahürü olduğu üçün melodiyanın dinləyicilər tərəfindən yaxşı qavranılmasına zəmin yaratmışdır. «Müxəmməs»in melodik dili monoton deyil. Musiqi obrazlarının oynaqlığı və dərin fəlsəfi mahiyyəti sanki dastanın qəhrəmanlarının keçirdiyi ehtirasların, məhəbbət hisslərinin, həyat eşqi ilə yaşamaq arzusunu tərənnüm edən obrazların məcmuyundan ibarətdir.

«Müxəmməs»in son yekun cümləsi vokal partiyasında əsas mövzunun tərənnümü ilə bitirsə, sazın ifasında həm melodik xəttin, həm də müşayiət simlərinin akkordlu şəkildə ifası nəticəsində yüksək dinamik və harmonik səslənmə ilə sona yetir.

Dastanların sonunda ifa edilən «Müxəmməs» havası dastan söyləməsinə nöqtə qoyduğu üçün bir növ sonluğu ifadə edir. Bu mənada «Müxəmməs»in həm harmonik, həm də dinamik cəhətdən emosional olması bütün janrlara məxsus olan kodavari xarakteri tərənnüm edir. Havacatın ifasında metrik ölçülər rəngarəng olmasa da, ritmik formulların müxtəlif qruplaşmalarda verilməsi melodik dilin formalaşmasında öz müsbət təsirini göstərmişdir.

6/8 metrik ölçüyə əsaslanan «Müxəmməs»in formayaradıcı quruluşunda oynaqlığı və həyatiliyi xarakterizə edən musiqi obrazları ritmik formulların qruplaşmalarından asılıdır. «Müxəmməs poetik forması aşağıdakı havalarla əlaqədardır: «Baş müxəmməs», «Orta müxəmməs», «Basma müxəmməs», «Koroğlu müxəmməsi». Müxəmməsin bu növ müxtəliflikləri 6/8 ölçüsü ilə ifadə olunurlar. Poetik misraya havanın kvadrat quruluşu uyğun gəlir» (8, s.149). Not nümunəsində verilən ritmformullar melodik bünövrənin əsasını təşkil edir (bax: 1-2-ci xanələr).

«Müxəmməs»in birinci iki xanəsini təşkil edən yuxarıdakı ritmik formullar bütövlükdə bütün faktura boyu öz əhəmiyyətini və formayaradıcı xüsusiyyətini saxlamışdır.

Vokal partiyanın ritmformulları mürəkkəb deyil, lakin qruplaşmalarda verilmiş onaltılıq, səkkizlik triolların işlədilmə formasından asılı olaraq onların funksional mahiyyəti də özünü qabarıq şəkildə göstərir. Adətən birinci, beşinci zərbələrə düşən aksentlərin nəticəsində ənənəvi aşıq yaradıcılığına xas ritmik səslənmənin əldə olunması xanədaxili ritmik formulların müxtəlif variantlarda istifadə olunması ilə bağlıdır.

«Müxəmməs»in müşayiət partiyasında ostinatlı ritmik formullardan da istifadə olunur. Havacatın əsas metrik ölçüsü 6/8-lik olmasına baxmayaraq, epizodik şəkildə 3/4, 2/4 metrik ölçülərdən də istifadə olunmuşdur.

Havacatın metro-ritmik quruluşunun nəzəri təhlili göstərir ki, xanədaxili ritmik quruluşların çoxplanlılığı və aksentlərin birinci və beşinci zərbələrə düşməsi nəticəsində ənənəvi aşıq musiqisinin xarakterik ritmik ifa tərzinə nail olunmuşdur.

«Müxəmməs» aşıq havası bir hissəli formada yazılıb. Lakin verilən bir hissə içərisində iki hissəli forma müşahidə olunur. Beləliklə, iri həcmli bir hissəni iki kiçik həcmli hissələr: **A+B** təşkil edir. I hissə (**A**) 33-xanəli instrumental girişlə başlayır. Major tonallığı («A dur») 6/8 metrik ölçü, «Moderato» tempi, akkordlu faktura giriş partiyasına oynaqlıq gətirir. İfada geniş



istifadə olunan forşlaqlar, mordentlər, trellər oynaqlığı daha da artırır. Vokal partiya iki cümlədən ibarətdir ki, cümlələr bir-birini təkrar edirlər və ümumiyyətlə, arada instrumental ifa olmadığından bütöv səslənir.

Havacatın şərti olan II hissəsi (**B**) ənənəvi olaraq instrumental girişlə başlayır. On bir xanəli (58-68-ci xanələr) giriş partiyası I hissənin instrumental partiyasının mövzusu əsasında verilir. Burada tonal, ölçü və ritm, demək olar ki, əvvəlki hissənin girişi ilə eynilik təşkil edir. II hissənin vokal partiyası iki cümlədən ibarətdir. I hissədə olduğu kimi, burada da ikinci cümlə birinci cümləni təkrar edir. Birinci cümlə isə on səkkiz xanədən ibarətdir, sinkopaya üstünlük verilir. Ölçü dəyişkənliyi müşahidə olunur.

Beləliklə, «Müxəmməs» aşığı havasının musiqi forması bu sxemlə verilib.

$$\begin{array}{c} \text{I hissə} \\ \text{A} + \text{B} \\ \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} \quad \text{a} + \text{a1} \end{array}$$

«Müxəmməs» aşığı havasının musiqi formasının təhlili göstərdi ki, bu havacat klassik ifa formasında necə ifa olunursa, o formada da dastanda verilmişdir. Yəni dastanın sonluğu lakonik formada, kodaya xas ifa üslubunda ifa olunmuşdur.

### «Sultanı» aşığı havası

«Sultanı» havasının lad-intonasiya quruluşu «Segah» ladinin tetraxordu əsasında qurulsada, səslənməsinə görə «Rast» muğamının intonasiyalarına yaxındır. «Sultanı» havasının instrumental partiyasının lad-intonasiya xüsusiyyətləri daha zəngin və rəngarəngdir. İstinad pərdələrin tez-tez yer dəyişdirilməsi ladin çalarlığını daha effektiv şəkildə ortaya qoymuş olur.

«Sultanı»nın instrumental partiyasının diapazonu iki tetraxordun zəncirvari birləşməsi nəticəsində əmələ gələn düzüm həcmindədir:



«Sultanı»nın intonasiya zənginlikləri, müşayiət partiyasında sazın geniş şəkildə istifadə olunan bütün simlərinin akkordvari səslənməsiylə təmin olunur.

«Sultanı»nın vokal partiyasının lad-intonasiya quruluşu müşayiət partiyasının üçüncü pərdəsindən başladığı üçün «Segah» ladının tetraxordunu özündə əks etdirir.



Vokal partiyanın lad quruluşunda istifadə olunmuş birinci oktavanın «f» və «ges» pərdələri nadir hallarda epizodik olaraq istifadə olunmuşdur. Vokal partiyanın istinad pərdələri birinci oktavanın «es, d, c» pərdələridir. Və bütün melodik kompozisiya məhz bu istinad pərdələri əsasında qurulmuşdur.

«Sultanı» havasının **melodik dilini** təhlil etmək üçün onu iki qismə bölüb araşdırmaq, yəni onun instrumental və vokal partiyalarına nəzər salmaq lazımdır. Müşayiət partiyasını təhlil edərkən havanın üç hissədən (kupletdən) ibarət olduğunu xüsusi nəzərə almaq lazımdır.

I hissədə əsas özək melodik mövzu göstərilmədən, əvvəl 14 xanəli giriş səsləndirilir. Maraqlı burasıdır ki, giriş hissənin melodik quruluşunda sazın bütün simlərindən (beş xanədən əlavə), demək olar ki, istifadə olunmur.

Giriş hissədə melodik ifa sırf istinad pərdələri əsasında qurulmuşdur. «Es, as, des, c» səsləri funksional baxımından daha çox əhəmiyyət daşıyır. Giriş hissənin melodik xəttinin ritmik quruluşunda 2/4, 2/8, 5/8 ölçülərdən istifadə etməklə ifaçı melodik strukturda xanənin aksentlərinin müxtəlif zərbələrə yönəldə bilmişdir. Məsələn, birinci üç xanədə vurğular bərabər payla-

nırsa, 4–6 -cı xanələrdə isə xanənin birinci və ikinci zərbələri aksentlərlə ifa olunur (bax: 1–5-ci xanələr).

«Sultanı»nın əsas melodik özəyi 15-ci xanədən başlayır. Lakin burada özək mövzunun hər xanənəsinin melodik strukturu ritmik baxımından birincidən fərqli şəkildə qurulmuşdur (bax: 15–18-ci xanələr). Özək melodiyanın quruluşunda sazın bütün simlərindən istifadə olunmaqla zəngin ahəngdarlıq əlavə edilmişdir.

I hissənin vokal partiyasından öncə sinkopadan istifadə olunur və vokal partiya «Ad libitum»la başlayır. Əvvəlki təhlil olunan havacatlardan fərqli olaraq, burada vokal partiyalar «Ad libitum»larla verilir, müşayiət partiyası isə dəqiq metrik ölçülər əsasında həyata keçirilir.

I hissənin vokal partiyasının ikinci «Ad libitum» gedişindən sonra dinamik gərginlik minimuma endirilərək, melodiyanın lirik ifa tərzinə daha çox üstünlük verilir. «Ad libitum»un üçüncü gedişində isə vokal partiyanın ifasındakı melodiya müşayiətdə də səsləndirilir.

«Sultanı»nın II hissəsində melodik quruluş intonasiya baxımından I hissəylə oxşar olsa da, səslənməsinə görə yeni melodik fikri ifadə edir. Melodik fikrin zənginliyini əldə etmək üçün ifaçı öz kompozisiyasını 6/8, 7/8, 2/4, 3/4 ölçülü quruluşlarla həyata keçirir. Vokal partiya yenə «Ad libitum»la verilir.

Melodik xəttin struktur quruluşu I hissədəki ilə səsləşir, yəni vokal partiyalar arasında müşayiət partiyalar müxtəlif metro-ritmik quruluşlarla verilir. Sadəcə I hissədən fərqli olaraq, «Ad libitum»un sonuncu gedişində diklamasiyadan da istifadə olunmuşdur.

«Sultanı»nın III hissəsində giriş partiyasının melodik dili yenə də yeni musiqi fikri ilə ifadə olunmuşdur. 14 xanədən ibarət giriş partiyası melodiyanın səsləndirilməsində ostinatlı müşayiət formasından istifadə olunmuşdur (bax: 150-ci xanə).

Burada da vokal ifalar «Ad libitum»la verilir və vokal partiyalar arasındakı müşayiət epizodları dəqiq metrik ölçülər əsasında ifa edilir.

III hissənin sonu kodaya xas formada təsdiqləyici şəkildə verilir.

«Sultanı»nın melodik dilinin təhlili göstərdi ki, hər üç hissənin melodik başlanğıclarında yeni musiqi fikirləri ifaya daxil edilmişdir. Aşiq ifa tərzinin ahəngdar səslənməsi ilə yanaşı müşayiətdə sadə elementlərlə istifadə olunmaqla lirik melodizmin inkişafına zəmin yaratmışdır.

«Sultanı» aşiq havasının rəngarəng **metrik ölçüləri** instrumental partiyada özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. «Allegretto» tempində səslənən müşayiət partiyasında 2/8, 4/2, 5/8 və 3/8-ölçülərin tez-tez bir-birini əvəz etməsi musiqi fikrinin zəngin ritmik əsaslar üzərində qurulmasına geniş imkan açmışdır. Burada triolların, onaltılıq, səkkizlik şəklində verilmiş musiqi ifadələrinin əsərin məzmununa və ifanın xarakterik cəhətlərə də müsbət təsirini göstərmişdir. Not nümunəsində ritmik quruluşun rəngarəgliyinin şahidi olmaq olar (bax: 9–15-ci xanələr).

30 xanəlik instrumental giriş partiyasından sonra vokal partiyanın ifası başlayır. Vokal partiyasının ifasında «e» səslərinin ostinatlı şəkildə verilməsi həm vokal, həm də instrumental müşayiətdə özünü əsaslı şəkildə göstərir. Vokal partiyanın iki xanəlik kiçik instrumental girişində «e» səslərinin 2/4 dəqiq ölçü əsasında verilməsi, sonrakı vokal partiyada özünü daha geniş şəkildə göstərmişdir. Bunu «Sultanı» havasının not materialında əyani şəkildə görmək olar. Birinci kupletin vokal partiyasında «Ad libitum» ilə dəqiq metrik ölçülərdə verilmiş musiqi fikirləri ardıcıl olaraq bir-birini əvəz edir.

«Sultanı» havasının ikinci kupleti 18 xanəlik instrumental girişlə başlayır. Həm harmonik, həm də metro-ritmik quruluşuna görə zəngin olan instrumental partiyanın musiqi dili də milli çalarlarla zəngindir. 6/8, 7/8, 2/4, 3/4 metrik-ölçülərdə olan müşayiət partiyasının musiqi dilinin formalaşmasında lad-tonal xüsusiyyətlərlə yanaşı qeyd edilən metrik ölçülərin ardıcıl qarşılaşdırılması üsulundan istifadə olunmasıdır.

İkinci kupletin vokal-partiyasında melodiyanın inkişaf xə-tində «Ad libitum»la yanaşı dəqiq metrik ölçülər olan 6/8, 3/4, 2/4, 3/8-ölçülərdən və deklamasiyadan istifadə olunması vokal partiyanın tərəvətli, rəngarəng səslənməsini təmin etmişdir.

«Sultanı» aşiq havasının üçüncü kupletinin musiqi mate-riyalı quruluşuna görə zəngin metro-ritmik struktura malikdir. 14 xanədən ibarət olan instrumental giriş partiyasında 7/8, 6/8, 3/8 ölçülərindən qarşılıqlı şəkildə istifadə olunmuşdur.

Vokal partiya «Ad libitum» la başlasa da, sonrakı inkişaf mərhələsində 3/4, 2/8 metrik ölçülərin ifaya salınması vokal par-tiyanın inkişafına xüsusi bir tərəvət, səslənməyə isə rəvnəqlik gətirir. «Ad libitum»da vokal partiyada melodik xətt onaltılıq, səkkizlik notlarının ifası ilə ardıcıl şəkildə verilmişdirsə, dəqiq ölçülü xanələrdə bu daha uzun notlarla həyata keçirilmişdir. Vokal partiyanı 4 xanəlik müşaiyət partiyası bitirir. Bu partiya, 2/8, 5/8, 2/4 metrik ölçülərdən ibarətdir.

«Sultanı» aşiq havasının metro-ritmik xüsusiyyətlərinin təhlili göstərdi ki, bu aşiq havası da ənənəvi havalardan üslub xüsusiyyətlərinə görə fərqlənmir. Burada da istifadə olunan zən-gin metrik ölçülər havanın musiqi dilinə xüsusi xarakterik cəhət-lər gətirmişdir.

«Sultanı»nın **musiqi forması** üç hissədən ibarətdir: **A+B+C**. Hissələr müstəqil olduğu halda, eyni zamanda hər bir hissədə keçən tersiya diapazonlu intonasiyalar hissələri bir-birinə oxşar edir. Hər bir hissə instrumental girişlə başlayır.

I hissə (**A**) 31-xanəli instrumental girişlə başlayır (**G**). Giriş **a+b** cümlələrinə bölünür. **a** cümləsi seyrək fakturalı dəyiş-kən ölçülü 2/8, 2/4, 2/8, 2/4, 2/8, 5/8 və sayca on dörd xanədən ibarətdir. **b** cümləsi isə tersiya diapazonu çərçivəsindədir, lakin bununla yanaşı, ifadə mövcud melizmlər, tirollar onu bir qədər melodikləşdirir. Girişin forması bu şəkildə əmələ gəlir:

$$\frac{\quad G \quad}{a + b}$$

Vokal partiya üç bölmədən ibarətdir: **a+b+c**. Hər bölmə bir-biri ilə instrumental ifa ilə bağlıdır. Burada **a** bölməsi deklamasiya xarakterlidir, **b** bölməsi instrumental çalğıdan sonra ifa olunur. Altı xanəli instrumental ifadan sonra, **c** bölməsi başlayır və o da deklamasiya xarakterlidir. I hissə beş xanəli instrumental parça ilə tamamlanır və forma baxımından bu sxemə uyğundur:

$$\begin{array}{c} \text{-----A-----} \\ \text{G+ vok. part. + yekun hissə} \\ \text{a + b a + b + c} \end{array}$$

II hissənin (**B**) girişi 18-xanəli (90-107-ci xanələr) dəyişkən ölçülü (6/8, 7/8, 2/4, 3/4) instrumental ifa ilə başlayır. Giriş təkrar olunan mövzu üzərində qurulmuşdur. Sinkopa, melizmlər mövzunu canlandırır. Vokal partiya üç bölmədən: **a+b+c**-dan ibarətdir. **a** bölməsi digər iki bölmələrdən daha genişdir və deklamasiya xarakterlidir. Dəyişkən ölçü, triol, melizmlər mövzunu zənginləşdirir. Məndə verilən təkrarlıq bu bölmənin genişlənməsinə səbəb olub. İki xanəli instrumental ifadan sonra **b** bölməsi başlayır. Bölmənin mövzusu **a** bölməsinin mövzusuna yaxındır. Deklamasiya xarakterli **c** bölməsi isə rəçitativlidir. Məhz bu bölmə ilə II hissə tamamlanır və forması bu şəkildə əmələ gəlir:

$$\begin{array}{c} \text{-----B-----} \\ \text{G + vok. part} \\ \text{a + b + c} \end{array}$$

III hissə (**C**) 14-xanəli (136-149-cu xanələr) yeni mövzulu instrumental girişlə başlayır. Aşıqsayağı mövzu, ənənəvi kvartakvinta kökündə qurulmuşdur. Vokal partiya üç bölmədən ibarətdir. Hər bölmənin arasında iki xanəli instrumental parça verilir. III hissənin musiqi forma quruluşu aşağıdakı şəkildədir:

$$\begin{array}{c} \text{-----C-----} \\ \text{G + vok. part} \\ \text{a + b + c} \end{array}$$

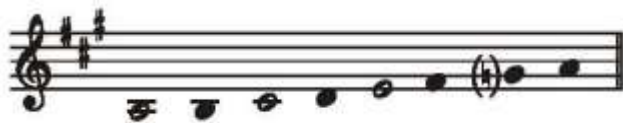
Əsərin ümumi forma strukturu belədir:

$$\frac{\text{A}}{\text{G + vok. part} \quad \text{a + b + c}} + \frac{\text{B}}{\text{G + vok. part} \quad \text{a + b + c}} + \frac{\text{C}}{\text{G + vok. part} \quad \text{a + b + c}}$$

«Sultan»nın musiqi forması ümumi musiqi nəzəriyyəsində olan formalara uyğundur. Üç müstəqil hissədən və ayrı-ayrı musiqi mövzularından ibarət olan havacatın musiqi materialı ilkin olaraq ümumi lad-intonasiya, melo-poetik və melo-semantikasına görə vahid kompozisiyada birləşərək əsərin formasını yaratmışdır.

### «Yanığ Kərəmi»

Klassik aşığı yaradıcılığında şah əsər sayılan «Yanığ Kərəmi» bütün aşığı sevrələrin könlünü oxşayan havacatlardan biridir. «Yanığ Kərəmi» və bir neçə bu kimi məşhur aşığı havacatlar aşığı yaradıcılığının simvoluna çevirilmişdir. Havacatın bu qədər sevilməsi və rəqəblə qarşılanması bilavasitə onun lad-intonasiya xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. «Segah» lad-intonasiyası əsasında yaradılmış «Yanığ Kərəmi» öz melodik quruluşunun səciyyəvi xüsusiyyətlərinə görə «Segah» muğamının major xarakterli əhvali-ruhiyyəsini, oynaqlığını özündə əks etdirmişdir. Aşağıdakı not misalında «Segah» ladinin səsdüzümü göstərilmişdir.



1+1+1/2 tetraxordu əsasında qurulmuş səsdüzümündə, «Segah» ladinin səsdüzümü «cis» mayə səsindən hesablanmalıdır. Bu zaman «Yanığ Kərəmi»nin ifa olunduğu lad məkanından danışmaq olar. Mayə pərdəsindən aşağı istiqamətdə verilmiş səslər lad nəzəriyyəsində olduğu kimi, alt medianta səsləridir. Burada, «cis, d, e» səsləri funksional baxımından özünü göstərən üçün səsdüzümün digər səslərindən fərqlidir. «Cis» səsi mayə səsidirsə, «d, e» səsləri istinad pərdələri funksiyası daşıyır.

«Yanıq Kərəmi»nin fakturasından aydın şəkildə görünür ki, mayə səmindən aşağıda mövcud olmuş səslərdən tez-tez istifadə olunur. «A, h, cis» səsləri major üçsəslinin birinci trixorudur. Həmin səslər eyni zamanda «Segah» ladının kadensiyasını özündə ehtiva etmiş səslərdir. Məhz bu səslərin işlədilməsi nəticəsində musiqi cümlələrinin, frazalarının tonikaya həll olunmasına nail olunur. «Yanıq Kərəmi»nin həm instrumental, həm də vokal-instrumental partiyalarında bu cür kadensiyalardan geniş istifadə olunması havacatın melodik bünövrəsinin məxsusən «Segah» muğamının lad-intonasiyası əsasında qurulmasına dəlalət edir. Vokal-instrumental partiyada melodik cümlələrin, frazaların formalaşdırılmasında «e, d» istinad pərdələrindən daha çox istifadə olunmuşdur.

Instrumental partiyanın diapazonu «Segah» ladının bütöv strukturunu əhatə edərsə, vokal-instrumental partiyanın diapazonu xalis kvarta hüdudundadır. Fakturanın nəzəri təhlilindən görünür ki, melodik fikirlərin ərsəyə gətirilməsində «e» və «d» istinad pərdələrindən geniş istifadə olunsada musiqi fikirlərin sonluğu «Segah»ın maye pərdəsində verilmişdir. Bu da «Segah» ladının xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

«Yanıq Kərəmi» aşiq repertuarında ən çox sevilən musiqi havacatlarındandır desək mübaliğə etmərik. Bu havacat nəinki aşıqlar arasında, hətta geniş xalq kütləsi arasında da rəğbətlə qarşılandığı üçün ondan bütün mərasimlərdə, el şənliklərində, toy-düynlərdə istifadə olunması bir ənənə şəklini almışdır. «Yanıq Kərəmi» havası instrumental şəkildə məişətdə daha geniş yayılmışdır. Bu da ondan irəli gəlir ki, havacatın melodik dili geniş əhatəlidir və afitonom şəkildə yaşamaq və inkişaf etmək imkanına malikdir. Buna görə də «Yanıq Kərəmi»nin bir çox intstrumental versiyaları mövcuddur. Havacat, əsasən, 6/8 və 3/4 metrik ölçüdə verilmişdir. Cənubi Azərbaycan aşiq yaradıcılığında bu havanın not yazılışı 7/8 ritmik formulu şəklinə yazılır.



Müasir aşiq musiqi ifaçılığında digər aşiq havacatlarından fərqli olaraq, melodiyanın səsləndirilməsindən qabaq giriş xarakterli xanələr verilmir. Yəni havacat bir başa əsas mövzu ilə başlayır. «Yanıq Kərəmi»nin əsas mövzusunun özək melodik quruluşunu 4-xanəli musiqi fikri təşkil edir. Həmin 4 xanənin melodik bünövrəsini də birinci iki xanədən ibarət olan özək tezis yaratmış olur. El arasında «Yanıq Kərəmi» adı ilə məşhur olan melodiyanın intonasiyalarını məhz həmin iki xanə yaratmışdır ki, onun əsas melodiyanın pasportu da adlandırmaq olar. İki xanədə deyilmiş musiqi obrazları məntiqi cəhətdən o qədər yetgin və ifadəlidir ki, onu «Yanıq Kərəmi»nin musiqi fikrinin əsas bünövrəsi, leytməvzusu kimi qəbul etmək olar. Sonrakı iki xanə əvvəlki musiqi mövzusunun əsasında qurulmuş cavab xarakterli epizoddur. «Yanıq Kərəmi»nin fakturasına diqqət yetirsək, birinci xanənin leytintonasiyasını 5-ci, 9-cü və digər xanələrdə də görmək olar. Leytməvzunun ikinci xanəsinin leytintonasiyaları isə 14, 16, 17, 19, 20-ci və digər xanələrdə öz əksini tapmışdır.

«Yanıq Kərəmi»nin melodiyanın fakturasının nəzəri təhlili göstərir ki, havacatın bütün melodik bünövrəsi məhz birinci dörd xanənin ayrı-ayrı xanələrinin intonasiyalarından tərtib olunmuşdur. Melodik dilin quruluşu o qədər zəngin çalarlara, emosional təsir gücünə malikdir ki, onun dəfələrlə təkrar olaraq səsləndirilməsi də insanı yormur, əksinə onu düşündürür və həyacanlandırır.

«Yanıq Kərəmi»nin vokal partiyası kvarta intervalı hüdundadır. Instrumental partiyanın melodik dilinin zənginliyindən fərqli olaraq, vokal partiyanın melodik dili ayrı-ayrı istinad pərdələrinin intonasiyalarının səsləndirilməsi ilə həyata keçirilmişdir. Özək melodik dilinin intonasiyalarını vokal partiyanın birinci iki xanəsində müşahidə etmək olar. Bu onu göstərir ki, vokal partiyanın melodik dili instrumental partiyanın əsas mövzusunun intonasiyaları əsasında yaradılmışdır. Not misalında, instrumental partiyanın ifa etdiyi əsas mövzunun strukturunu və

ikinci nümunədə vokal partiyanın əsasını təşkil edən melodik dilin intonasiyalarını görmək olar (bax: 1-4-cü; 39-cu xanələr).

Vokal partiyalar arasında müşayiətdə əsas mövzu səsləndirilir. Bu bir daha əsas mövzunun, havacatın strukturunda xüsusi əhəmiyyət daşıdığını vurğulayır. I hissənin sonluğu da əsas mövzu ilə bitir.

«Yanığ Kərəmi»nin II hissəsi «Alleqro» tempində başlayır. 12 xanəlik melodik fikir səsləndirildikdən sonra melodiyanın daha sürətli «Presto» tempində verilməsi əsas mövzuya keçid xarakteri daşıyır. II hissənin müşayiət partiyasının fakturasından görünür ki, onun melodik dili improvizə elementlərində formalaşmışdır. Birinci xanədə verilmiş improvizə elementləri əsas mövzunun 15-ci xanəsindən götürülmüşdür. Üç xanədən ibarət olan improvizə xarakterli kiçik musiqi epizodu sonrakı iki xanəlik musiqi fikri ilə tamamlanır. Sonra gələn improvizə xarakterli epizodlar 6, 7, 8-ci xanələrin təkrarıdır. «Presto»da verilmiş melodik quruluş II hissənin birinci xanəsində verilən improvizə elementlərindən ibarətdir. Onun inkişafı «Presto»nun 4-cü və 5-ci xanələrindən ibarət olub sekvensiya üsulundan istifadə etməklə ton-ton aşağı enir və əsas mövzunun səsləndiyi mayə yüksəkliyində tamamlanır. Vokal instrumental partiyanı müşayiət edən sazın fakturasında triollardan və səkkizliklərin müxtəlif qruplaşmalarından istifadə edilir. Vokal partiyalar arasında səsləndirilən müşayiət partiyaların epizodları II hissənin improvizə xarakterli elementlərindən götürülmüşdür. II hissənin vokal partiyasının fakturasında «Ad libitum» deklamasiya üslubundan istifadə edilir. Bu parçanın ifasından sonra əsas mövzu müşayiət partiyası kimi səsləndirilir. Geniş əhatəli olan II hissənin struktur quruluşunda müxtəlif ifa priyomlarından da geniş istifadə olunur. Burada «əlif» mizrab deyilən ştrixlərdən, sekundavari səslənmələrdən də istifadə edilməsi ifanın rəngarəngliyini təmin edir (bax: 203-207-ci xanələr).

«Yanıq Kərəmi»nin melodik dilinin təhlili göstərir ki, məşhur olan melodiyanın əsasında müxtəlif improvizə xarakterli gedişləri, frazaları ifaya daxil edilməsi melodik dilin nüfuzundan irəli gəlir. Yəni «Yanıq Kərəmi»nin melodiyası o qədər məşhurdur ki, onun əsas mövzusunda başqa onun intonasiyalarının da tez-tez səsləndirilməsi havacatın bütün fakturasında leytmotivin böyük əhəmiyyətini göstərmiş olur.

«Yanıq Kərəmi» zəngin metro-ritmik quruluşa malik olan aşıq havacatlarındanır. Onun metro-ritmik formulları  $6/8$ ,  $3/4$ ,  $2/4$ ,  $9/8$ ,  $4/4$ ,  $10/8$ ,  $6/4$  və «Ad libitum» sərbəst metrik ölçülərdən ibarətdir. Havacatın melodik quruluşunda belə zəngin merik ölçülərdən istifadə olunması artıq melodik dilin rəngarəngliyinə dəlalət edir.

Havacatın I hissəsində metrik quruluşlar, əsasən,  $6/8$  və  $3/4$  ölçülərində qurulmuşdur. Ayrı-ayrı xanələrin metrik ölçülərində epizodik olaraq  $9/8$ ,  $2/4$ ,  $4/4$  ölçüləri ilə də rastlaşırıq. «Yanıq Kərəmi»nin xanədaxili ritmik formulları təhlil baxımından maraqlıdır. Çünki burada verilmiş ayrı-ayrı ritmik formullar melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətlərində özünü qabarıq şəkildə göstərdiyi üçün melodik xəttin inkişaf istiqamətlərinin müəyyənləşdirilməsində xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Not misalında müxtəlif xanələrdən nümunə kimi verdiyimiz ritmik formullar melodiyanın quruluşunda və onun melodikliyinə əldə olunmasında böyük rol oynamışdır (bax: 1-ci; 3–4-cü; 8-ci; 10-cu; 15-ci xanələr).

Yuxarıdakı nümunədə göstərilən ritm formullardan birinci xanənin quruluşu əsas mövzunun arxitektonik quruluşudur. Yəni əsas mövzunun özəyi olan musiqi fikri məhz bu formullar əsasında yaranmışdır.

I hissənin vokal-instrumental partiyasında vokal partiyasının ritmik formulları  $6/8$ -yə əsaslanır. Vokal partiyanı ostinatlı şəkildə müşayiət edən sazın ritmik formulları 15-ci xanənin ritmik quruluşları əsasında verilmişdir. Ümumiyyətlə, qeyd edim ki,

həmin ritm formulların müşayiət partiyasının əsasında verilməsi, havacatın bütün fakturasında özünü göstərir. Vokal-instrumental partiyanın ritmik quruluşlarına diqqət yetirsək burada müxtəlif ritmik konfigurasiyaların bir yerdə verilməsinin şahidi olarıq.

II hissənin metrik ölçüləri I hissə ilə eyni quruluşda verilmişdir. Lakin əvvəlkindən fərqli olaraq, burada müxtəlif metrik ölçülərin tez-tez ifaya daxil edilməsi, melodik xəttin inkişafında da özünü göstərir. 9/8, 5/8, 2/8 və 4/4 metrik ölçülərdə verilmiş xanələr melodiyanın lirizmini artırmaqla yanaşı, onun oynaqlığını, emosional baxımından tərəvətli səslənməsini də təmin etmişdir.

II hissənin vokal partiyasının ritmik formullarının bünövrəsini əsas mövzunun ritmik formulları və ondan törənmiş variantlar təşkil edir. Bu da «Yanıq Kərəmi»nin melodik quruluşunda ritmik formulların xüsusi rol oynamasını göstərir. Bu hissənin vokal partiyasında «Ad libitum» sərbəst metrik ölçülərdən də istifadə olunur. Burada metrik ölçülər sərbəst olsa da, ifaçının oxuduğu melodik quruluşun ritmik formullar əsasında verilməsini müşayiət partiyasını ritmik formulları ilə müqayisə etsək, poliritmikanın əlamətlərini görə bilərik. Məsələn sazın bəm simləri bir ritmik formullarla birinci simində ifa olunan melodiya başqa ritmik şəkildə, nəhayət vokal partiya isə digər ritmik formullar əsasında verilmişdir. Həmin müxtəlif ritmik formulların eyni zamanda ifası, sinkopa xarakterli ritmik səslənməni vermiş olur (bax: 156-cı xanə-«Ad libitum»).

II hissənin «Ad libitum»dan sonrakı fakturasında metrik ölçülərin ardıcıl olaraq bir-birini əvəz etməsi melodiyanın həm dinamik, həm də melodik baxımdan dolğun səslənməsinə geniş imkan açmışdır.

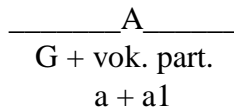
«Yanıq Kərəmi»nin metro-ritmik formullarının nəzəri təhlilləri göstərdi ki, digər havacatlardan fərqli olaraq, burada daha çox rəngarəng metrik ölçülərdən istifadə olunmuşdur. Hər bir ritmik formul ifaya ayrı-ayrı xarakterik xüsusiyyətlər: oynaqlıq, lirizm, pafos, bir sözlə, müxtəlif çoxplanlı emosional əhval-ru-

hiyyə gətirir. Hər bir xarakterik xüsusiyyət də öz növbəsində havacatın melodik dilinin formalaşmasına, onun emosionallığına, bədii – ifadə obrazlarının yeni-yeni çalarlarda təcəssüm olunmasına bəraət qazandırır. Həmin metrik ölçülər havacatın əsas mövzusunun və müşayiət partiyalarının ifasında hiss olunacaq dərəcədə melodiyanın inkişafına öz təsirini göstərmişdir.

«Yanığ Kərəmi» aşiq havası iki **A+B** hissəli formada yazılıb. Lakin bu havacatda ikinci (**B**) hissə öz-özlüyündə də iki hissədən ibarətdir. Ənənvi olaraq, hər bir hissə instrumental girişlə başlayır.

I-hissə, (**A**) 30-xanəli instrumental girişlə açılır. Girişdə, əsasən, təhlil etdiyimiz bir çox havacatlara xas olan 6/8 metrik ölçüdən istifadə edilmişdir. Lakin son xanələrdə ölçü dəyişənliyinə yol verilmişdir (6/8, 3/4, 6/8, 3/4). Forslaqlardan, mordentlərdən istifadə melodiyanı zənginləşdirir.

I hissənin voakl partiyası iki cümləli musiqi quruluşundan ibarətdir. Cümlələr arasında instrumental ifa verilir. Hər iki cümlənin diapazonu tersiya çərçivəsindədir. Cümlələrin melodika-intonasiyası bir-birinə bənzəyir. İkinci cümlənin müşayiətinə də melodiyanın təkrarı nəzərə çarpır. Səslərdə verilən təkrarlıq melodiya monotonluq verir. Həmçinin 3/4, 6/8, 9/8, 2/4 ölçü dəyişkənliyi də müşahidə olunur.



Havacatın II (**B**) hissəsi iki hissədən ibarətdir. Belə ki, birinci **A** hissəsi 30-xanəli (82-111-ci xanələr) girişlə başlayır. Verilən giriş partiyası I hissənin instrumental giriş partiyasından bir qədər fərqlidir. 6/8 metrik ölçüdə keçməsinə baxmayaraq, burada ritmik formullar mürəkkəbliyi ilə seçilir. **A** hissəsinin vokal partiyası üç kiçik cümlələrdən ibarətdir. İki cümlələr tersiya diapazonunda verildiyi halda, üçüncü cümlə «Ad libitum» deklamasiya üslubunda keçir. II hissənin daxilən bölündüyü ikinci **B** hissəsi də 23-xanəli instrumental girişlə başlayır. Vokal partiya isə iki kiçik

həcmli cümlələrdən ibarətdir. Burada ikinci cümlə daha dinamikdir və o, akkordlu fakturalı müşayiətlə verilir. Burada «Moderato-Andante-Moderato» temp dəyişiklikləri müşahidə olunur.

Beləliklə, «Yanığ Kərəmi» aşiq havasının musiqi formasını bu sxemlə göstərmək olar.

$$\begin{array}{c} \frac{\text{A}}{\text{G + vok. part.}} + \frac{\text{B}}{\text{G + vok. part.}} \\ \text{a + a1} \qquad \qquad \text{G + vok. part. G + vok. part.} \\ \qquad \qquad \qquad \text{a+b+c} \qquad \qquad \text{a+b} \end{array}$$

«Yanığ Kərəmi» aşiq havasının musiqi formasının təhlili onun mürəkkəb iki hissəli formada olmasını ortaya çıxardı. Bu havacat aşiq yaradıcılığında çox sevilən və ifaya tez-tez daxil edilən aşiq havalarındandır. Əlbəttə, təhlildən görüldüyü kimi havacatın ikinci hissəsi formaca daha geniş şəkildə təqdim olunmuşdur. Sözsüz ki, belə ifa da dastan yaradıcılığına xas şəkildə verilmişdir. Təcrübədən bəllidir ki, bu havacatı ustad ifaçılar adətən bir hissəli formada qısa və geniş ifa formalarında da ifa etmişlər.

## **Şur ladına əsaslanan aşiq havaları**

### **«Kürd ovşarı»**

«Kürd Ovşarısı» «Şur» muğamı üstündə olan havacatlardandır. Həm muğam ifaçılığında, həm də aşiq yaradıcılığında ifaçıların repertuarında özünə məxsus yer tutmuş bu hava ladintonasiya xüsusiyyətlərinə görə bir neçə muğamın intonasiyalarını özündə əxs etdirmişdir. «Kürd Ovşarısı» havacatının muğam ifaçılığında «Kürdi», «Şur», «Rast» muğamlarının intonasiyalarından istifadə olunması bu muğamın zəngin lad çalarlarından xəbər verir. Fikrimizin təsdiqi kimi, Bülbülün bu haqda verdiyi məlumata diqqət yetirək. O yazır ki, «Kürd Ovşarı» dəstgahı isə aşağıdakı muğamlardan ibarətdir:

«Kürdü-şahnaz», «Gəraylı», «Kürdü», «Ovşarı», «Sarənc», «Qaytarma», «Şur».

Dəstgahlar bir-biri ilə üzvi surətdə bağlı olan və məntiqi olaraq birindən başqasına keçən muğamlardan ibarətdir. Həmin muğamlar təsnif və rənglərlə əlaqələndirilir<sup>3</sup>.

Aşiq yaradıcılığında mövcud olan «Kürd Ovşarısı» havacatını eyni adlı muğamın lad-intonasiyaları ilə müqaisə etsək burada ortağ cəhətlərlə yanaşı, onları fərqləndirən xüsusiyyətlərə də rast gələrik. Bu onu göstərir ki, tarixən eyni lad-intonasiyalara malik olan hər iki janrdakı «Kürd Ovşarısı» vaxtı ilə eyni materialdan yoğrulmuşdur. Təhlil etdiyimiz «Kürd Ovşarısı» havacatının lad-intonasiya quruluşu bu baxımdan maraqlıdır. Aşağıdakı not misalında «Kürd Ovşarısı»nın lad quruluşu göstərilmişdir.



Lad quruluşundan görüldüyü kimi, səsqatarı, əsasən «Şur» muğamının lad quruluşu əsasında. Təhlillər göstərir ki, melodiyanın quruluşu, eyni zamanda «Kürdi» şöbəsinin əsasında formalaşmışdır. Muğam ifaçılığından bildiyimiz kimi, «Kürdi» şöbəsi «Rast» dəstgahında «Dilkəş» şöbəindən sonra ifa olunur. Bu onu göstərir ki, melodik dilin formayaradıcı amilində «Kürdi»nin istinad etdiyi «fis» pərdələri əsas rol oynayır. Vokal partiyasının quruluşu sırf «Kürdi» şöbəsinin üstündə qurulsay da instrumental partiyasının ayrı-ayrı gedişlərində alterasiya işarələrindən istifadə etməklə «Şur» muğamının intonasiyaları səsləndirilir. Məsələn, I hissənin sonunda 42-45-ci xanələrdə «gis» səsindən istifadə edilməklə melodik dilin inkişafı yuxarı səsə, «h» tonuna yönəldilirsə, 45-ci xanədə «g» pərdəsi ifaya daxil edilməsi nəticəsində 46-cı və 47-ci xanələrdə «Şur»un əsas pərdəsi olan «fis» səsi oxunur. Burada «Kürdi» şöbəsi və «Şur» muğamı intonasiyalarının qarşılaşdırılması ilə rastlaşırıq.

---

<sup>3</sup> Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Nəşriyyatı, 1965, s. 81.

Vokal partiyasının həcmi xalis kvinta («h–fis») diapazonundadır. Burada da ladın spesifik xüsusiyyəti imkan vermir ki, vokal partiyasının dinamizmi daha geniş diapazonda öz həlləni tapsın.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz qarşılaşma sonrakı hissələrdə də ifaya daxil edilmişdir. Funksional baxımından «h, fis» səsləri, əsaslı şəkildə özünü göstərirsə, epizodik olaraq musiqi fikirlərinin tamamlanmasında və yaxud ayağın verilməsi prosesində «e» və «d» səsləri də qismən qabardılır.

«Kürd Ovşarısı»nın lad-intonasiya quruluşunun təhlili göstərir ki, havacat «Kürdi» şöbəsinin intonasiyaları əsasında olsa da, burada «Şur» muğamının intonasiyalarından daha çox istifadə olunmuşdur. Ladın spesifik quruluşundan asılı olaraq melodik dilin quruluşu üfqi istiqamətdə öz inkişafını tapmışdır.

«Kürd Ovşarısı» aşıq repertuarında sevilən və özünə xüsusi rəğbət qazanmış havacatlardandır. Bu havacat tarixən qədim olduğu üçün zərb muğamları repertuarında mövcud olan «Ovşarısı»nın və daha sonra isə, görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun «Kürd Ovşarısı» simfonik muğamının yaranmasında lad-intonasiya, metro-ritmik və özək melodik leytmotivlərlə müəyyən rol oynamışdır. Ümumiyyətlə, qeyd edirəm ki, bu havacatın lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə diqqət yetirsək, onun «Şikəsteyi-Fars» şöbəsi üstündə olması bir tərəfdən onu «Segah», digər tərəfdən isə «Rast» muğamına, eyni zamanda da bir sıra elementləri nəzərə alsaq, «Şur» muğam intonasiyalarına yaxın edir. Bu da təbiidir. Çünki hər üç muğamın intonasiyaları faktiki olaraq eyni lad strukturuna malikdir və onları bir-birindən ayıran istinad pərdələrin ayrı-ayrı mayələrə əsaslanmasıdır. Bunu nəzərə alsaq, deyə bilərik ki, «Kürd Ovşarısı»nın melodik dilinin formalaşmasında müxtəlif zəngin lad-intonasiya çeşidləri mövcuddur.

Təhlil olunan havacatın melodik dilinin formalaşmasında, əsasən, instrumental giriş partiyasının mövzusu xüsusi rol oynayır. On iki xanədən ibarət olan instrumental-giriş partiyasının melodiyası əsas mövzudur. Burada iki metrik ölçülərin qurulu-



şunu görsək də melodik dili formalaşdıran amillər 6/8 ölçüyə əsaslanır. Xanədaxili ritmik quruluşların ayrı-ayrı qruplaşmalar şəkilində həyata keçirildiyinə diqqət yetirsək, melodik dilin incəliyinin, zənginliyinin əldə olunması üçün müəyyən xırdaqların, yəni onaltılıq, triolların və tremolaların, mordentlərin ifaya salınmasının şahidi olarıq. Melodik dil, əsasən, «fis, d, h» və «e» pərdələri əsasında qurulmuşdur.

«Kürd Ovşarısı»nın əsas mövzusunun bünövrəsini müşayiət partiyasının birinci xanəsinin elementi təşkil edir. Məhz bu intonasiyalar melodik xəttin sonrakı inkişafında hər dəfə ayrı-ayrı mövzuların daxilində ana mövzusunun konstruksiyasının təməlini yaradan element kimi ifaya daxil edilir. Not misalında əsas mövzusunun birinci musiqi fikrini ifadə edən musiqi cümləsi verilmişdir (bax: 1–4-cü xanələr).

«Kürd Ovşarısı»nın müşayiət partiyasının fakturasından görünür ki, melodik mövzu bəm simlərin müşayiəti ilə ifa edilir. Belə ifa tərzii melodik dilin harmonik cəhətdən zənginləşməsinə geniş imkan açır. Instrumental partiyanın bünün gedişlərində, melodik sim, yəni sazın birinci simi, bəm simlərin ifası ilə müşayiət olunur. Bu da deyilən fikri təsdiq edir.

«Kürd Ovşarısı»nın melodik dilinin zənginliyindən danışarkən vokal-instrumental partiyalar arasında ifaya daxil edilən müxtəlif epizodların melodik dilin zənginliyinə gətirdiyi tərəvətdən də xüsusi olaraq danışmaq lazımdır. Təhlillər göstərdi ki, bu epizodlar harmonik səslənməyə malik olmaqla yanaşı, ayrı-ayrı mövzuları da özündə cəmləşdirir. «Kürd Ovşarısı»nın I hissəsində istifadə olunan iki fərqli epizodların müqayisəsinə diqqət yetirək. Not nümunəsində qeyd olunan birinci və ikinci epizodlar ayrı-ayrı epizodik mövzulara əsaslanır (bax: 1-ci epizod 26-31-ci xanələr; 2-ci epizod 42-47-ci xanələr).

Hər iki epizodda vokal-instrumental partiyanın sonluğu «h» istinad pərdəsində tamamlanır. Birinci epizodun mövzusu «h» istinad pərdəsinin təsdiqi ilə başlayır (1-ci xanə), ondan

sonra əsas mövzunun elementləri əsasında yeni epizodik mövzunun melodik xətti verilmişdir. Musiqi fikri «h» pərdəsində bitsə də, vokal-instrumental partiyanın mövzusu «fis» istinad pərdəsinə əsaslandığı üçün o mövzunun «h» pərdəsində yox, məhz yenə də melodik inkişafın istiqaməti baş mövzunun əsas elementindən istifadə edilməklə «fis» pərdəsinə yönəldilmişdir.

İkinci epizodun melodik bünövrəsi də bu əsas mövzu üzrə qurulmuşdur. Burada da vokal-instrumental partiyanın istinad pərdəsi «h» səsi epizodik mövzunun melodik bünövrəsini yaratmışdır. Həmin mövzunun sonluğu isə növbəti vokal partiyanın başlanğıc səs yüksəkliyini təmin etmək üçün enən xətt üzrə «fis» səsinə qədər çatdırılmışdır. Bu keçidi təmin etmək üçün, sekvensiya elementlərindən də istifadə edilmişdir. Havacatın sonrakı hissələrində də belə ifa üslubundan istifadə edilərək epizodik musiqi fikirləri ifaya salınmışdır.

«Kürd Ovşarısı»nın vokal-instrumental partiyasının I hissəsinin diapazonu kvinta həcmindədir. II hissənin vokal-instrumental partiyasının diapazonu septima intervalına qədər uzadılmışdır. I hissənin vokal partiyasında melodik bünövrə «fis» istinad pərdəsinə əsaslansa da, musiqi fikrinin sonluğu «h» pərdəsində tamamlanır. Melodik dilin rəngarəngliyi üçün müxtəlif musiqi ornamentlərdən, yəni tremolo, trel, mordentlərdən geniş istifadə olunmuşdur. Eyni zamanda deklomasiya üsulundan da yararlanmışdır.

Havacatın II hissəsində melodiyanın çalarlarını zənginləşdirmək üçün qeyd edilən ornamentlərdən başqa, qısa forşlaq, qlissando və Borçalı aşiq ifaçılıq ənənəsinə məxsus boğaz texnikasından da istifadə olunmuşdur. Not nümunəsində həmin boğaz texnikalarına məxsus ifa tərzini görmək olar (bax: 64-70-ci xanələr).

Havacatın III hissəsinin həm vokal-instrumental, həm də müşayiət partiyasının melodik dili əvvəlki hissələrdə verilmiş melodik dilin çalarlıqlarına məxsus şəkildə işlənmişdir. Burada

da melodik dilin zənginləşməsində müxtəlif ornamentlərdən, ifa üslublarından geniş istifadə olunmuşdur. Havacatın melodik dilini təhlil edərkən, bir cəhətə də, xüsusi olaraq diqqət yetirmək lazımdır. Instrumental partiyaların melodik dili texniki cəhətdən inkişaf etdirilmiş ifa tərzinə məxsus üslubda qurulmuşdur. Belə ifa üslubu havacatın vahid səslənməsində vokal və instrumental partiyalar arasında çalarlığın, tembr rəngarəngliyini, harmonik dilin zənginliyinin təmin olunmasında həlledici rol oynamışdır.

«Kürd Ovşarısı»nın melodik dilinin təhlili göstərdi ki, aşıq ənənəsinə xas musiqi dilinin ünsürləri əsasında yaradılan əsas mövzu və epizodik musiqi cümlələri müxtəlif ornamentlərdən, ifa məziyyətlərindən, üslublarından istifadə edilməklə daha da zənginləşdirilmişdir. Havacatın «Şikəsteyi-Fars» şöbəsi üstündə olması, eyni zamanda ayrı-ayrı epizodlarda melodik dilin «fis, e» və «d» səslərinə istinad etməsi burada «Segah», «Rast» və «Şur» lad-intonasiyalarından istifadə olunmasına da şərait yaratmışdır. Melodik dilin zəngin lad-intonasiya çeşidləri, onun tembrinə və çalarlığına da müsbət təsir göstərmişdir.

«Kürd Ovşarısı»nın metro-ritmik quruluşunun nəzəri təhlili göstərir ki, havacatın quruluşunda, əsasən, 6/8 metrik ölçüdən geniş istifadə olunmuşdur. Məhz bu ölçü havacatın əsas formayaradıcı amili kimi sayılmalıdır. Onu da xüsusi olaraq qeyd edirəm ki, bu havacatın ifasında metrik ölçülərin rəngarəngliyinə rast gəlinməsə də xanədaxili ritmik quruluşların çoxplanlılığı səslənmədə oynaqlığın, rəvnəqliyin meydana çıxmasında əsas amil kimi böyük rol oynamışdır.

Havacatın I hissəsinin ifasında 6/8 və 3/8 metrik ölçülərdən istifadə olunmuşdur. Burada onu da qeyd etmək lazımdır ki, I hissənin formayaradıcı xüsusiyyətində ancaq 6/8 metrik ölçü iştirak etmişdir. Not nümunəsində xanədaxili metrik ölçünün müxtəlif qruplaşmalarını görmək olar. Göstərilən faktlar yuxarıda deyilən fikrin təsdiqi kimi götürülə bilər (bax: 1–4-cü; 7–8-ci xanələr).

Havacatın II hissəsinin metrik ölçüləri 6/8 və 5/8-dən ibarətdir. Qeyd etdiyimiz kimi, burada da fakturanın quruluşunda, əsasən, 6/8 metrik ölçüsü böyük rol oynayır. I hissənin xanə-daxili qruplaşmalarından fərqli olaraq, II hissədə bunlar başqa bir şəkildə özünü göstərir. Instrumental partiyanın ifasında xanə-daxili ritmik komponentlərə diqqət yetirsək, bunların fərqli cəhətlərini açıq-aydın görmək olar (bax: 57-59-cu xanələr).

«Kürd Ovşarısı»nın III hissəsinin instrumental partiyasının ritmik quruluşu I və II hissələrin ritmik komponentləri əsasında qurulmuşdur. Burada eyni bir ritmik formulların müxtəlif variantlardan istifadə olunması, ritmik şəkilin rəngarəngliyini təmin etmişdir.

«Kürd Ovşarısı»nın metro-ritmik xüsusiyyətlərinin təhlili göstərdi ki, metrik ölçülərin müxtəlifliyindən geniş şəkildə istifadə olunmasa da, 6/8 ölçünün daxili imkanlarından istifadə edilməklə müxtəlif ritmik şəkillərin, konfigurasiyaların meydana çıxarılması, havacatın ritmik fakturasının çoxplanlı şəkildə qurulmasına imkan yaratmışdır.

«Kürd Ovşarısı» aşıq havası üç, **A+A1+A2** hissəli formada. Hər hissə isə iki və ya üç hissədən ibarət olub bir birinin dəyişirilmiş variantı kimi verilib. Hər hissə instrumental giriş partiyası ilə başlayır.

I hissə (**A**) üç bölmədən ibarətdir. On üç xanəli ritmika cəhətdən bir qədər mürəkkəb, dəyişkən ölçülü və melizmlərdən geniş istifadə edilən instrumental girişlə başlayır. Girişdən sonra I hissənin vokal partiyası ifaya daxil olur.

Vokal partiya üç bölmədən ibarətdir. Birinci **a** bölməsi «h moll» tonallığında verilir. Müşayiət partiyasının fakturasını sadə akkordlar təşkil edir. Orta, ikinci, **a1** bölməsi ritmika və intonasiya baxımından birinci bölməyə yaxındır. Üçüncü **b** bölməsi isə deklamasiya-reçitativli üsulunda verilib.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} \\ a+a1+b$$

Havacatın II hissəsi (**A1**) I hissənin ritm və melodika-intonasiya cəhətindən bir qədər dəyişirilmiş variantıdır. II hissə 4-xanəli (57-60-cı xanələr) instrumental girişlə başlayır. Girişin melodikası mövzu etibarlı ilə I hissənin girinə bənzəyir. II hissəsinin vokal partiyası əvvəlki hissənin vokal partiyasında olduğu kimi üç bölmədən ibarətdir. Burada birinci iki (**a, a1**) cümlələr I hissənin melodiyasına oxşardır, lakin üçüncü **b** cümləsi bir qədər qısa, dinamik və gərgin akkordlu fakturalıdır. Havacatın həm I hissəsi, həm də II hissəsi forma struktur quruluşuna görə eyni formadadırlar. II hissənin musiqi struktur forması belədir:

$$\frac{A1}{G + \text{vok. part.}} \\ a+a1+b$$

III hissə (**A2**) 11-xanəli (96-106-cı xanələr) instrumental girişlə başlayır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hissələrin giriş mövzuları bir-birinə bənzərdir. Bu bənzərlik həm ritmikaya, həm də melodika-intonasiyaya aiddir.

III hissənin vokal partiyası iki bölmədən ibarətdir. Bölmələr biri-birinin dəyişkənli variantı olduğu üçün onların üzərində ətraflı dayanmaq ehtiyacı görülmür.

$$\frac{A2}{G + \text{vok. part.}} \\ a+a1$$

Ümumilikdə təhlil etdiyimiz havacatın musiqi forması aşağıdakı şəkildə verilə bilər.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{A1}{G + \text{vok. part.}} + \frac{A2}{G + \text{vok. part.}} \\ a+a1+b \quad a+a1+b \quad a+a1$$

«Kürd Ovşarısı» aşıq havasının dastan yaradıcılığında struktur forması yuxarıdakı təhlildən göründüyü kimi, dastanın



lələrinin, frazalarının əmələ gəlməsində bu səslərin oxunmasından geniş istifadə olunmuşdur. Vokal partiyanın quruluşu kvinta həcmində, bəzi hallarda isə oktava həcmində genişlənilir.

«Osmanlı bəhri»si aşıq repertuarında öz tempinə, musiqi bədii ifadə formalarına görə seçilən əsərlərdən biridir. Adından göründüyü kimi, Osmanlı havacatlarının bəhrində olan və xarakterik xüsusiyyətlərini ifadə edən melodik dilin zənginliyi havacatın fakturasından açıq şəkildə izlənilir. Melodik dilin ifadə xüsusiyyətlərinə fikir versək, burada bir növ Osmanlı döyüşçüsünün və ya Osmanlı xarakterinin mətin, qəhrəmani obrazlarını sezmək olar.

«Osmanlı bəhri»nin I hissəsi müşayiət partiyası ilə başlayır. Müşayiət partiyasını təhlil etsək, onun iki hissədən ibarət olduğunu şahidi olarıq. Birinci hissənin musiqi dili «Ad libitum» şəkilində qurulmuşdur, ikincisi isə «Alleqro» tempində və 2/4 metrik ölçüdə həyata keçirilmişdir. «Ad libitum»da səsləndirilən melodik dil ikisəsli formada ifa edilir və melodik dilin xarakterik cəhətlərinin verilməsi üçün qısa forşlaq və aksentlərin mütəmadi şəkildə işlədilməsi havacatın Osmanlı igidlərinə xas əlamətləri özündə əks etdirir. Not misalında verilmiş melodik dilin strukturuna diqqət yetirsək, oktava münasibətində verilmiş «f» səsləri, sonradan isə bas səsdəki «f» səslərinin müşayiət rolunu oynayaraq orqan punktu formasında ardıcıl ostinatlı ifası «Ad libitum»da səslənən melodik dili möhtəşəm, qəhrəmanı və əzəmətli edir. Məhz bu intonasiyaların yaratdığı melodik dilin xarakterik xüsusiyyətləri sonradan «Alleqro»da səslənən müşayiət partiyasına ötürülmüşdür (bax: 1-ci xanə-«Ad libitum»).

Müşayiət partiyasının sonrakı işıqşafi dəqiq ritmik ölçülər əsasında həyata keçirilmişdir. Burada iki xanədən ibarət dəqiq, metrik ölçüyə əsaslanan ritmik formullar aksentli şəkildə səsləndirildikdən sonra üçüncü xanədən etibarən melodik dilin əsas mövzusu verilmişdir. Maraqlı burasıdır ki, əsas mövzunun sxematik quruluşu, eyni elementin təkrarlarının və onun sekvensiyavari işlədilməsindən ibarətdir. Müşayiət partiyasının əsas

mövzusunun yaradan musiqi fikirləri də iki qismə bölünərək təhlil oluna bilər. Birinci musiqi fikri iki xanəli ritmik girişdən sonra 9 xanədən ibarətdirsə, ikinci musiqi fikri də növbəti 9 xanədən ibarət olub əsas mövzunun tam melodik strukturunu yaratmış olur. Not misalında aydın şəkildə görünür ki, hər iki musiqi fikri eyni elementlərlə başlasa da, onların sonrakı inkişaf xətti, ayrı-ayrı melodik epizodların formalaşmasını təmin etmişdir (bax: «Alleqro» 6-12-ci; 13-21-ci xanələr).

«Osmanlı bəhri»sinin müşayiət partiyasından sonra vokal-instrumental partiyası başlayır. İfaçı fermato ilə uzatdığı «f» səsini eyni səsin ritmik formullarla müşayiət edir, sonra isə əsas mövzunun elementlərini bir daha səsləndirir. Digər aşıq havacatlarından fərqli olaraq, vokal partiyanın diapazonu kiçik oktavanın «b» səsindən birinci oktavanın «a» səsinə qədər genişləndirilmiş formada həyata keçirilmişdir. Əsərin sonuna yaxın vokal partiyanın diapazonu bir oktava çərçivəsində verilmişdir. Vokal-instrumental partiyanın melodik dilinin formayaradıcı amillərinə diqqət yetirsək, əsas tonallıq olan «f» səsindən geniş istifadə olunmuşdur (bax: 49-61-ci xanələr). I hissənin quruluşunda melodik dilin formalaşmasında «f» səsindən başqa, «b, es, d» səslərindən də kifayət qədər istifadə edilmişdir. Müqayisə üçün deyək ki, havacatın sonunda, melodiyanın formayaradıcı amillərində istinad pərdələrin yeri dəyişdirilərək birinci oktavanın «as» səsinə keçirilmişdir. Məhz bunun sayəsində kulminasiya səsi də ifaya daxil edilmişdir (bax: 168-175-ci xanələr).

Not misalında göstərildiyi kimi, vokal partiyanın melodik dilində «hi» hecası ilə vokal partiyada aşıq ənənəsinə xas firiaturaların edilməsinə də rast gəlirik. Belə ifa formasından aşıq havacatının II hissəsində də istifadə etmişdir.

I hissədən fərqli olaraq, II hissədə həmin firiaturalar həm «es» səsində, həm də «des» səsində oxunduğu üçün melodiyanın tembr və tonal baxımından zənginləşdirilməsinə nail olunmuşdur.



II hissənin vokal partiyasında «Ad libitum»dan deklomasiya xarakterli formadan istifadə olunmuşdur. Belə ifa tərzii aşıq yaradıcılığında əsasən dastan söyləmələrində daha çox istifadə edilir. Ümumiyyətlə, qeyd etmək istərdim ki, «Ad libitum» ifaçı sənətkara ifada bir qədər sərbəstlik gətirir və o, öz oxumasını istədiyi ritmik formada, yəni şeirin hecalarını dəqiq ritmik ifada yox, daha sərbəst şəkildə qurur və onu həyata keçirə bilir.

«Osmanlı bəhri»nin melodik dilinin nəzəri təhlili göstərdi ki, başqa aşıq havacatlarından fərqli olaraq, onun vokal partiyasının diapazonu bir oktava həcmində geniş şəkildə olduğu üçün onun dinamik inkişafı da digər havacatlardan fərqlənir. Əsərin xarakterik xüsusiyyətlərini bildirən komponentlərdən kifayət qədər istifadə olunması (aksentlər, qısa forşlaqlar, mordentlər, firiaturalar və sairə) nəticəsində melodik dilin emosional xüsusiyyətləri qabarıq şəkildə verilə bilmişdir. Həm metro-ritmik amillərin, formulların, həm də qəhrəman, mübariz, mətin xarakterini formalaşdıran musiqi obrazlarının canlandırılması nəticəsində «Osmanlı bəhri»sinin melodik dilinin formayaradıcı amillərində qeyd edilən cəhətlərin qabardırılmasına nail olunmuşdur.

«Osmanlı bəhri»sinin metro-ritmik quruluşu ənənəvi aşıq yaradıcılığına xas formada qurulmuşdur. Əsərin müşayiət partiyası əsasən bir metrik quruluş olan 2/4 əsasında yaradılmışdır. Burada onu da qeyd etmək lazımdır ki, həmin metro-ritmik quruluşun xarakterik xüsusiyyətlərini formalaşdırmaq üçün ritmik formullardan qabaq ifaçı sərbəst metrik ölçüyə əsaslanan «Ad libitum»dan istifadə edir. Məhz burada ayrı-ayrı notların birləşmələrini yaradan qruplaşmalarda aksentlərin müxtəlif yerdəyişmələrindən istifadə etməklə 2/4 metrik ölçüdə veriləcək xarakterin obrazları yaradılmışdır.

I hissənin melodik fakturasında 9/8, 6/8, 2/4, 3/4 metrik ölçülərdən istifadə olunur. «Osmanlı bəhri»sinin əsas mövzusunun bünövrəsini not misalında göstərilən ritmik formullar təşkil etsə də, melodik dilin formalaşmasını üçüncü xanənin müxtəlif

kambinasiyalarda qurulmuş ritmik formulları təşkil edir (bax: 4-5-ci xanələr- «Alleqro»).

Havacatın I hissəsində vokal-instrumental partiyasının fakturasında əsas mövzunun ritmik formulları ilə yanaşı triollar-dan da geniş istifadə edilir. Ümumiyyətlə, onu da xüsusi olaraq qeyd edim ki, havacatda istifadə olunan ritmik formullar «Osmanlı bəhri»sinə məxsus ritmik ünsürlərin qabardılmasına xidmət edir. Musiqi tarixindən bildiyimiz kimi, «Osmanlı bəhri»-sində marşvarılıq, qəhrəmanlıq, igidlik xarakterik xüsusiyyətləri ön planda verilir. Yəni ritm qəhrəmani xarakterin üzə çıxardılmasında əsas rol oynayır.

II hissənin ritmik formullarında 2/4, 3/4, 6/8 ölçülərlə yanaşı, 9/8 və «Ad libitum» sərbəst ölçüdən də istifadə edilmişdir.

«Osmanlı bəhri»sinin metro-ritmik amillərinin nəzəri təhlili göstərdi ki, istifadə edilən ritmik formullar bilavasitə melodiyanın xarakterik xüsusiyyətlərinin formalaşmasına xidmət etmişdir. Qəhrəmanlıq, mübarizlik, mərdlik kimi xarakterlərin canlandırılması üçün metrik ölçülərin səsləndirilməsində müxtəlif aksentlərdən, qısa forşlaqlardan istifadə olunması nəticəsində ritmin iti, mübarizlik əhvali-ruhiyə daşıyan xarakterlərin aşılması təmin olunmuşdur.

«Osmanlı bəhri» aşıq havası iki **A+B** hissəli formada yazılıb. I hissə (**A**) geniş girişlə başlayır. Girişin əvvəl gələn iki sətəri «Ad libitum»a bənzər instrumental ifadır, sonrakı «Alleqro» tempində keçən hissəsi isə daha ritmikdir, hərəkətli və dinamikdir. 35-xanəli instrumental girişin sonunda orqan punktu üzərində verilən və bu da I-hissənin vokal partiyasına keçidi təmin edən epizod ifa olunur.

I hissənin vokal partiyası iki cümlədən ibarətdir. Birinci **a** cümləsi iyirmi altı xanə içərisində 2/4, 9/8, 6/8 kimi müxtəlif ritmik ölçülərlə verilir. Müşayiət partiyası özünün sadə fakturası ilə seçilir. Burada melizmlərdən də geniş istifadə olunub. Dörd xanəli instrumental ifadan sonra ikinci **b** cümləsi başlayır ki, bu

da birinci cümlənin davamı olaraq on bir xanədən ibarətdir. Davam olunan mövzu xüsusi ilə də müşayiət partiyasında daha aydın görünür. I hissəni yeddi xanəli intsrumental ifa tamamlayır.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b \quad a+b$$

Havacatın II hissəsi, ənənəvi olaraq 10-xanəli (85-94-cü xanələr) giriş partiyası ilə başlayır. Sonradan gələn vokal partiya I hissədə olduğu kimi, iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlənin (a) ritmik şəkili çox mürəkkəbdir, belə ki, melodiya 2/4, 3/4, 6/8, 2/4, 9/8, 2/4 daima dəyişən metrik ölçülərlə verilir. Sinkopalar, şərti ölçülər bu cümlənin əsasını təşkil edir. Burada deklamasiya, reçitativ ifa üsuluna daha çox üstünlük verilir. İkinci cümlə b sadə fakturada verilib, ritmik cəhətdən bir qədər mürəkkəb olsa da kiçik diapazonda ifa olunur.

$$\frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a + b$$

Beləliklə, «Osmanlı bəhri»nin musiqi formasını bu sxem üzrə göstərmək olar.

$$\frac{A}{G + \text{vok. part.}} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b \quad a+b \quad a + b$$

«Osmanlı bəhri»sinin musiqi formasının təhlili onun sadə iki hissəli formada olmasını üzə çıxardı. Bu havacatın forma strukturundan aydın şəkildə görünür ki, «Osmanlı bəhri»si faktiki olaraq klassik, solo ifa formasında bir hissəli formadır. Dastanda bu havacat mətnin strukturundan irələ gələn xüsusiyyətlərə, geniş, əhatəliliyə görə iki hissəli formada təqdim olunmuşdur. Qeyd etdiyimiz kimi, belə ifa aşıq dastan ifaçılığı üçün xas formadır.

## «Osmanlı kərəmi»

«Osmanlı Kərəmi»si aşiq yaradıcılığında sevilən və aşiq repertuarında tez-tez ifa edilən havacatlardan biridir. «Osmanlı Kərəmi»nin fakturasının təhlili göstərir ki, ondan əvvəl gələn havacatlar kimi onun da lad intonasiyası «Şikəsteyi-Fars» söbəsi əsasındaadır. Fərq, sadəcə «Şikəsteyi-Fars» şöbəsinin daxil olduğu lad məkanıdır. Bu havacatda «Şikəsteyi-Fars» şöbəsi «Şur» muğamının lad quruluşu əsasında özünü daha parlaq şəkildə göstərir. Düzdür, havacatın lad quruluşunda səslərin ardıcıl quruluşu «Rast» ladına oxşasa da, ifadə işlədilən yarımtonların intonasiyaları bizə «Şur» ladının quruluşunu verir. Aşağıdakı not misalında təhlil edilən havacatın lad quruluşu göstərilmişdir. Tam, kamil olan lad quruluşu instrumental və vokal partiyaların diapazonunu əhatə etmiş olur. Burada onu da xüsusi olaraq qeyd etməliyik ki, instrumental partiyanın diapazonunda geniş, əhatəlilik özünü birüzə verir.



«Osmanlı Kərəmi»nin lad quruluşunda «qes, es, des» pərdələri funksional baxımından istinad pərdələridir. Fakturanın təhlili göstərir ki, havacat «Şikəsteyi-Fars» aralıq-intonasiya xüsusiyyətlərini əhatə etsə də, bir sıra hallarda, «bes, fes» səslərinin ifaya daxil edilməsi nəticəsində səslənmədəki intonasiyalarda müəyyən dəyişikliklər edilməsinə müvəffəq olunur. Lakin, bu səslər keçici xarakter daşdığı üçün, ladın quruluşuna funksional baxımından heç bir təsir göstərməmişdir. «Bes, ges» səslərinin oxunması üçün «fes» islə «es» istinad pərdəsinə keçidi təmin edir. Ladda mövcud rəngarənglik haqqında yazan Y.Tyulin qeyd edir ki, laddarda böyük rəngarəngliklərə baxmayaraq, xüsusən də yaranışı xalq musiqisində, xalis diatonikada, yəni natural laddarda kök salmışdır. Onun altında müəyyən akustik və psixofizioloji qanunauyğunluqlar durur (24, s.12).

«Osmanlı Kərəmi»nin I hissəsinin tematik mövzusu «As dur» tonallığının dominant pərdəsi olan «es» səsində bitir. Məhz buna görə də II hissənin melodik quruluşu əvvəlki gedişdən fərqli olaraq «es» dən başlayır.

II hissənin «es» istinad pərdəsindən başlanması vokal partiyasının tessiturasının bir qədər də zil səslərdə öz əksini tapmasına geniş imkan açmışdır. Musiqi cümləsinin sonluğu I hissədə olduğu kimi, əksər hallarda «des» istinad pərdəsində yekunlaşır. Faktura baxımından eyni quruluşda olan hər üç hissənin lad-intonasiyaları həm quruluşca, həm də mahiyyətə eyni olduğuna görə musiqi obrazlarının intonasiyaları yeknəsək şəkildə özünü göstərir.

III hissənin də sonluğu «As dur» tonallığının dominant pərdəsi olan «es» pərdəsində tamamlanır. Musiqi fakturasının bu şəkildə verilməsi ifaçının musiqi fikirlərini ladın məhz üç istinad pərdəsi əsasında formalaşmasını ortaya çıxarmış olur. Faktiki olaraq bütün havacat boyu «Şikəsteyi-Fars»ın lad-intonasiyaları eşidilir və bu quruluş havacatın özəyini təşkil edir.

«Osmanlı Kərəmi» havasının melodik dil xüsusiyyətləri əvvəlki havacatlardan fərqlidir. Öncədən onu qeyd edim ki, havacatın instrumental müşayiət partiyasından qabaq «Ad libitum» sərbəst vəznli bir səsli sazın solo ifası bir növ giriş xarakterli formada ifaya daxil edilmişdir. Böyük olmayan, lakin musiqi fikri tamamlanmış şəkildə verilən melodik quruluş burada epiloq xarakterlidir. Havacatın ümumi musiqi dilinin lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin səciyyəvi cəhətlərini özündə cəmləşdirən bu melodik dil eyni zamanda əsas melodik bünövrənin özəyini təşkil edir. Melodik dilin quruluşunu iki hissəyə bölmək olar: sual və cavab şəklində olan musiqi fikirləri ilk andan havacatın hansı lad-intonasiya xüsusiyyətləri əsasında olmasını və sonrakı melodik dilin inkişafının hansı istiqamətdə gedəcəyini müəyyənləşdirmiş olur (bax: 1-ci xanə- «Ad libitum»).

Melodik dilin bu səpkidə quruluşu bütün havacatın lirik-psixoloji anlamda olmasını müəyyənləşdirmişdir. Bu kiçik, təksəsli

solo girişdən sonra rəngarəng ritmik bünövrəyə əsaslanan geniş, əhatəli instrumental müşayiət partiyasının zəngin harmonik ifasında verilmişdir. «Moderato» tempində olan melodik dil milli çalarlığına görə seçilir. Müşayiət partiyasının melodiyanın bünövrəsi, yəni özək melodik fraza, ilkin xanələrdən tərənnüm olunmuşdur. Not misalında, müşayiət partiyasının bütün havacat boyu səslənən əsas mövzusunun quruluşunu görmək olar (bax: 8-12-cü xanələr).

Maraqlı burasıdır ki, not misalının birinci xanəsində verilmiş element, havacatın bütün melodik quruluşunun özəyini təşkil edir. Ayrı-ayrı xanələrdən, hətta epizodik keçən melodik frazaların quruluşunda da məhz bu elementlərdən istifadə olunmuşdur (bax: 13-14-cü xanələr).

Not misalında göstərilən bu elementləri, melodik quruluşun əsas komponentləri və formayaradıcı amili saymaq olar, çünki məhz bu xanələr bütün havacatın melodik quruluşunun arxitektónik bünövrəsini təşkil edir. Əvvəlki havacatların musiqi dilindən fərqli olaraq, «Osmanlı Kərəmi»nin melodik dilinin formayaradıcı xüsusiyyətlərində ritmik quruluşların da əhəmiyyəti xüsusi olaraq qeyd olunmalıdır. İstər müşayiət partiyasının, istərsə də vokal partiyasının melodik dilinin quruluşunda müxtəlif rəngarəng ritmik vəznərlə yanaşı «Ad libitum»dan da geniş istifadə olunur. Metrik ölçülər arasında  $6/8$ ,  $3/8$ ,  $2/4$ ,  $3/8$ ,  $2/8$ ,  $5/8$ ,  $3/4$  və digər ölçülərdən ardıcıl və tez-tez istifadə olunması, melodiyanın formalaşmasında böyük əhəmiyyətli rol oynamışdır. Məsələn: göstərilən not misalında müşayiət partiyasının 8-9-cu xanələrində, ritmik quruluşların ifa formasında, xanədaxili güclü və zəif zərbələrin melodiyanın səslənməsində yerini dəyişməsi nəticəsində melodiyanın xarakterinə və bir sıra xüsusiyyətlərinə öz təsirini göstərmişdir.

Melodik quruluşun inkişaf xəttində, sekvensiyalardan da istifadə olunmuşdur. Müşayiət partiyasının 23–24-cü xanələrində sekvensiyadan istifadənin bariz nümunəsini görmək olar. 37 xanədən ibarət olan müşayiət partiyasından sonra havacatın vokal partiyası başlayır.

Vokal partiyanın melodik quruluşu I hissədə kiçik tersiya («des-fes») intervalı hüdudunda qurulmuşdur. Vokal partiyaların ifaları arasında ənənəvi olaraq müşayiət partiyasının əsas mövzusunun elementləri əsasında yaradılmış epizodik musiqi fikirləri salınmışdır. Vokal partiyanın melodik dili də müxtəlif ritmik ölçülərin əsasında yaradılmışdır. 6/8, 2/4, 5/8, 3/4 quruluşunda olan metrik vəzlər melodik dilinin formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır. Not misalına nəzər salsaq, bunu əyani olaraq görmək olar (bax: 24-27-ci xanələr).

I hissənin vokal partiyasının sonunda «Ad libitum» sərbəst vəznlı, rəqətiativ xarakterli quruluşdan da istifadə olunmuşdur. I hissənin sonluğu müşayiət partiyası ilə bitir.

II hissənin melodik quruluşu instrumental partiyanın müşayiəti ilə başlayır. Onun melodik bünövrəsinin əsasını I hissədə qeyd etdiyimiz 2-xanəli melodik bünövrənin ikinci xanəsinin elementi təşkil edir (bax: 97-99-cu xanələr).

I hissədən fərqli olaraq, burada melodiyanın inkişafı diapazon baxımından bir qədər də genişləndirilmişdir. Həm vokal partiyanın, həm də müşayiət partiyasının diapazonu qismən də olsa, inkişaf naminə genişləndirilmişdir. Vokal partiyasının diapazonu əksidilmiş kvinta («c-ges») intervalı hüdudundadır. Qeyd etdiyimiz kimi, II hissənin melodik formayaradıcı quruluşunda müxtəlif ritmik vəzlərdən geniş istifadə olunması, bu epizodda da, ənənəvi olaraq davam etdirilmişdir. II hissənin melodik dilinin quruluşunda vokal partiya ilə instrumental-müşayiət partiyalarının ardıcıl şəkildə əvəzlənməsi prinsipindən istifadə olunmuşdur. Bu da melodik dilin ahəngdar səslənməsində özünü göstərmişdir.

Havacatın III hissəsinin melodik dili də zəngin milli çalarlar əsasında qurulmuşdur. 26 xanəlik müşayiətin giriş partiyasından sonra vokal-instrumental partiya gəlir. Həm müşayiət partiya, həm də vokal partiyanın fakturası rəngarəng metrik ölçülər əsasında həyata keçirilir. Üslub baxımına görə hər üç hissənin melodik dilinin strukturu, eyni inkişaf prinsipinə əsaslanır.

«Osmanlı Kərəmi»nin melodik dilinin təhlili göstərdi ki, onun melodik dili ənənəvi aşiq musiqisi üslubunda yazılsa da, forma baxımından əvvəl təhlil olunan havacatlardan fərqlənir. Bir səslə melodik quruluşda olan epiloq xarakterli melodik fikirlə başlayan giriş hissəsi instrumental müşayiət partiyası formasında yeni bir təzahür idi. Məhz bu melodiyadan sonra müşayiət partiyasının harmonik cəhətdən zəngin olan və sazın bütün sifirlərindən istifadə olunmaqla əvvəlkindən fərqli olaraq, yeni melodik fikrin ifaya daxil edilməsi, giriş partiyasının iki mövzulu strukturda olmasını üzə çıxartdı.

«Osmanlı Kərəmi»nin melodik dilinin formalaşmasında müxtəlif metrik ölçülərdən istifadə olunması onun melodik dilinin zənginləşdirmiş və daha da tərəvətli etmişdir. Təhlillər göstərdi ki, melodik strukturun formalaşmasında ənənəvi ifa formalarından, üslublarından (sekvensiya və s.) istifadə olunmuşdur.

«Osmanlı Kərəmi»nin metro-ritmik quruluşu aşiq ənənəsində geniş istifadə olunan ölçülər əsasında yaradılmışdır. Onun ənənəvi olaraq dəqiq mertik ölçülərlə başlaması əvəzinə «Ad libitum» sərbəst vəznə başlaması, fikrimizcə, havacatın ümumi formasını və melodik dilinin zənginliyinə təsir göstərmişdir. Giriş hissənin «Ad libitum»la başlaması və sonradan rəngarəng metrik ölçülərdən istifadə edilərək melodik dilin inkişafının verilməsi, ənənəvi formada olmasa da, maraqla dinlənir. Müşayiət partiyasının melodik strukturunda ritmik komponentlərin tez-tez dəyişdirilməsi səslənmədə hiss olunmasa da, ayrı-ayrı xanələrin quruluşunda öz əksini tapır. Not misalında ayrı-ayrı xanələrin metrik ölçülərinin arxitektomatik quruluşu verilmişdir (bax: 8-17-ci; 20-ci xanələr).

Not misalında görüldüyü kimi, hər bir xanənin özünə məxsus ritmik şəkilləri vardır. Əlbəttə, şəkillərin müxtəlif olması, həm də xanədaxili aksentlərin xanənin müxtəlif zərbələrinə düşməsi ilə öz həllini tapır. Bu, melodiyanın arxitektomatik strukturunda aksentlərin müxtəlif zərbələrdə reallaşmasında özünü göstərir.



Havacatın vokal partiyasının metro-ritmik quruluşu da müxtəlif ritmik komponentlər əsasında qurulmuşdur. Not misalında verilmiş müxtəlif metrik ölçülər vokal partiyasının melodik özəyinin formalaşmasında əsas rol oynamışdır (bax: 47-52-ci xanələr).

«Osmanlı Kərəmi»nin I hissəsinin sonu «Ad libitum» sərbəst metrik ölçü əsasında formalaşdırılmışdır. I hissənin nəzəri təhlilindən görünür ki, burada müxtəlif metrik ölçülərdən kifayət qədər istifadə olunmuşdur.  $6/8$ ,  $3/8$ ,  $2/4$ ,  $2/8$ ,  $5/8$ ,  $3/4$  ölçülü və başqa metrik quruluşlar melodik dilin formayaradıcı amilində xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir.

II hissənin və III hissənin metro-ritmik quruluşları da müxtəlif sadə və mürəkkəb ölçülərdə tərtib olunmuşdur. II hissənin strukturunda epizodik olaraq «Ad libitum»dan istifadə olunsa da, melodik bünövrə əsasən ritmik komponentlər əsasında yaradılmışdır. Maraqlı burasıdır ki, ifaçı «Osmanlı Kərəmi»nin melodik quruluşunun formalaşmasında ritmik componentlərin rəngarəngliyinə daha çox üstünlük vermişdir. Faktiki olaraq yuxarıda göstərilən ayrı-ayrı ritmik quruluşlardan bir və bir neçə xanələrdən çox istifadə olunmamışdır. Bu, o deməkdir ki, ifaçı müxtəlif ritmik quruluşlardan məqsədyönlü şəkildə istifadə etmişdir.

Havacatın III hissəsində də ifaçı ifa üslubuna sadıq qalmış və müxtəlif ritmik ölçüləri yenə də ifaya daxil etmişdir. Hər üç hissənin ritmik komponentləri həm vokal, həm də instrumental partiyaların melodik dilinin quruluşunda, o cümlədən də müşayiət partiyasının fakturasının strukturunda özünü əsaslı şəkildə göstərmişdir.

«Osmanlı Kərəmi»nin metro-ritmik quruluşunun təhlili göstərdi ki, müxtəlif ölçülərə əsaslanan ritmik quruluşların ifaya daxil edilməsi melodik dilin çalarlarının zənginləşməsinə xidmət etmişdir. Ənənəvi olaraq aşiq yaradıcılığına xas belə rəngarəng ritmikanın «Ad libitum» sərbəst metrik ölçülərlə işlədilməsi, fakturanın zənginləşdirilməsi ilə yanaşı, səslənmədə olan tərəvəti də milli çalarlıq baxımından rəvnəqləndirmişdir.

«Osmanlı Kərəmi» havasının musiqi forması giriş partiya-sından və üç, **A+B+C** hissələrindən ibarətdir. Girişdən əvvəl bir-səslə sərbəst vəznli, lakin triol, septol və sekvensiyalarla zəngin melodiya səslənir. Sonra, otuz yeddi xanəli əsas instrumental giriş başlayır. Giriş çox dəyişkən 6/8, 3/8, 2/4, 3/4 metrik ölçülər əsasında verilir. Ölçülər, demək olar ki, hər xanədə dəyişirilir. Giriş bir motiv üzərində qurulmuşdur ki, o da hər xanənin metrik ölçüsünə görə müxtəlif ritmik konfigurasiyalı şəkildə səslənir.

I hissə (**A**) vokal partiyadan ibarətdir. Vokal partiya dörd **a+a1+b+c** bölmələrindən təşkil olunub. Birinci **a** bölməsi altı xanədən, tersiya diapazonunda və dəyişkən 6/8, 2/4, 5/8 metrik ölçülər əsasında verilmişdir. İkinci **a1** bölməsi isə birinci bölməni davam edərək yeddi xanədən ibarətdir. Altı xanəli instrumental ifadan sonra üçüncü **b** bölməsi başlayır. Bölmə yeni girişin mövzusu üzərində və dəyişkən 5/8, 2/8, 2/4, 3/8, 2/4 metrik ölçülər əsasında qurulub. Dördüncü **c** bölməsi isə, sərbəst ölçülü deklamasiya üslubunda olan «Ad libitum»la verilib. I hissənin strukturunu bu şəkildə vermək olar.

$$G + \underline{\quad A \quad} \\ a+a1+b+c$$

Havacatın II hissəsi (**B**) 10-xanəli (98-107-ci xanələr) instrumental girişlə başlayır. Girişin sadə fakturası və dəyişkən 2/8, 2/4, 3/8 metrik ölçüləri var. I hissədə olduğu kimi, burada da vokal partiya dörd bölmədən ibarətdir. Bölmələr bir-biri ilə instrumental parçalarla bağlanır. Birinci **a** bölmə dəyişkən ritm əsasında, mürəkkəb melodiya ilə verilib. Melodiyada melizmlərdən istifadə olunub. İkinci sadə melodiya üzərində qurulmuş vokal bölmə **b** 6-xanəli instrumental ifadan sonra başlayır. İkinci bölmənin mövzusunun bir qədər dəyişdirilmiş verilən **b1** bölməsində də dəyişkən ölçülər mövcuddur. Dördxanəli dördüncü **c** bölməsi də sadə melodiya ilə verilir və yekunda II hissə, on bir xanəli instrumental ifa ilə tamamlanır.

$$\frac{B}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b+b1+c$$

III hissə 23-xanəli (161-183-cü xanələr) instrumental giriş hissəsi ilə başlayır. Giriş, I və II hissələrin mövzusu əsasında qurulmuşdur. Burada 2/8, 3/8, 2/4, 3/8 metrik ölçü dəyişkənliyi müşahidə olunur. Vokal partiya, əvvəlki hissələrdə olduğu kimi, dörd **a+b+c+d** bölmələrindən ibarətdir. Birinci **a** bölmə altı xanə, ikinci **b** bölmə yenə də altı xanə, üçüncü **c** bölmə səkkiz xanə, sonuncu dəyişkən ölçülü **d** bölməsi isə beş xanədən ibarətdir.

$$\frac{C}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b+c+d$$

Beləliklə, «Osmanlı Kərəmi»nin musiqi formasını bu şəkildə göstərmək olar.

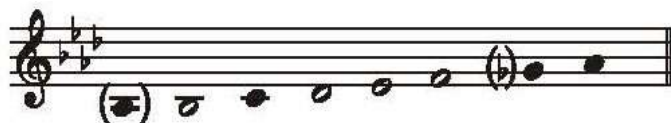
$$G + \frac{A}{a+a1+b+c} + \frac{B}{G + \text{vok. part.}} + \frac{C}{G + \text{vok. part.}} \\ a+b+b1+c \quad a+b+c+d$$

«Osmanlı Kərəmi»nin musiqi formasınının təhlili göstərdi ki, havacat müstəqil giriş bölməsi olan üç hissəli formadadır. Formanın strukturundan görüldüyü kimi o, mürəkkəb formaya xas şəkildədir. Üç ayrı-ayrı müstəqil hissələr öz daxili strukturunda müxtəlif musiqi epizodlarının kombinasiyalarından ibarətdir. Birinci hissədə **a+a1+b+c**, ikinci hissədə **a+b+b1+c**, üçüncü hissədə isə **a+b+c+d** musiqi cümlələrinin müxtəlif yerdəyişmə formasında istifadə olunması mövzu rəngarəngliyinə gətirib çıxarır. Belə ifadə tembr rəngarəngliyi, dinamik ifa forması, melodik dilin rəngarəng metrik ölçülərdə verilməsi təmin edilir ki, bu da ümumi planda aşıq havasının dinləyici tərəfindən yüksək əhvali-ruhiyyə ilə qarşılanmasına gətirib çıxarır.

## «Ovşarı»

«Ovşarı» aşıq havası «Şur» muğam intonasiyalarına istinad edən və onun lad quruluşu əsasında yaradılıb. «Şur» ladı, aşıq yaradıcılığında ilkin laddır və qədim sazın pərdə quruluşunda özünü göstərmişdir. «Şur» ladinin sazın pərdə quruluşunda olması onun ən qədim laddardan olmasını üzə çıxartmışdır. «Şur» muğamının səslənməsində olan estetik çalarlar, emosional xüsusiyyətlər onun emosional təsir dairəsinin müəyyənləşdirmişdir.

«Ovşarı»nın ifa olunduğu lad-tonal quruluşu aşağıda not misalında göstərilən şəkildədir:



Not misalından görüldüyü kimi, «Ovşarı»nın mayəsi «b» pərdəsi olan «Şur» ladında qurulmuşdur. Onun istinad pərdələri «b, des, es, f»dir. Instrumental müşayiət partiyası «es» tonunun sədaları altında başlayır və mayə pərdəsi olan «b» yə enir. «Ovşarı»nın kompozisiyasında maraqlı cəhətlərdən biri də budur ki, müşayiət partiyası «es» sədaları ilə başlayaraq mayəsi «b» səsinə düşürsə, müşayiət partiyasının sonunda 20-23-cü xanələrdə modulyasiya edilərək, istinad pərdəsi «f» olan səs sferasına düşür.

Vokal instrumental partiyası «Şur» ladinin «f» istinad pərdəsinə əsaslanır. Bas səsdə «d» səsləri, melodik quruluşda isə «f» səsləri öz heqemon mövqeyini saxlayır. Melodik quruluşun maraqlı cəhətlərindən biri də odur ki, əsas musiqi fikri «f» istinad səsinə əsaslanırsa, vokal partiyanın üçüncü xanəsindən etibarən, istinad pərdəsinin yeri dəyişdirilərək «es» səsinə keçirilmişdir. Musiqi fikri müvəqqəti olaraq «es» səsinə dayansa da onun əsas sonluğu «d» pərdəsində qərar tutur.

«Ovşarı»nın I- ci hissəsində əsas musiqi fikri «des»də təməmlənsə də növbəti musiqi fikrinin başlanğıcı «es» istinad pərdəsinə düşür. İfaçı «es» səsinə sadəcə istifadə etmir, o, «es» səs-

lərini ostinantlı şəkildə vurğuladığı üçün bu pərdəni bir daha önə çəkir və təsdiqləyir. Maraqlı burasıdır ki, ifaçı yenə də «des»də musiqi fikrini bitirir. Sonrakı inkişaf mərhələsində isə, ifaçı növbəti musiqi fikrini «es» pərdəsindən yox, vokal partiyanın başlanğıcında olduğu kimi «f» səsindən başlayır. Dörd xanəlik musiqi cümlə quruluşu əvvəldə olduğu kimi «des»də yox, «Ovşarı»nın əsas tonallığı olan «b» mayə pərdəsində sona yetir.

«Ovşarı»nın I hissəsinin lad təhlili onu göstərir ki, melodiyanın formayaradıcı amili olan ladın istinad pərdələrinin qarşılaşdırılmasından geniş istifadə olunmuşdur. Eyni ladın daxilində istinad pərdələrinin tez-tez dəyişdirilməsi tonal rəngarəngliyini meydana çıxarmaqla melodik quruluşun ahəngdar səslənməsinə müsbət təsir göstərmişdir.

«Ovşarı»nın II hissəsində lad məkanı olduğu kimi saxlanılmışdır. Burada I hissədən fərqli olaraq «es» istinad pərdəsinə xüsusi olaraq aksent edilmir. Epizodik olaraq II hissənin, ikinci musiqi fikrində «es» pərdəsindən keçid funksiyası kimi istifadə olunmuşdur. II hissənin vokal partiyası «f» istinad pərdəsinin ostinatlı ifası ilə başlayır və «des» istinad pərdəsi ilə tamamlanır. Vokal partiyasının ikinci musiqi cümləsində qeyd etdiyimiz kimi «es» istinad pərdəsindən istifadə olunsada musiqi fikrinin sonluğu yenə də «des» istinad pərdəsində bitir. Vokal partiyasının üçüncü musiqi fikrində isə sonluq əsas mayə pərdəsi olan «b»də tamamlanır.

«Ovşarı»nın III hissəsində melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətində bütün istinad pərdələrin istifadəsi müşahidə olunur. Bununla yanaşı qeyd edək ki, funksional baxımdan «des, b» pərdələri özünü daha çox göstərir.

«Ovşarı»nın sonuncu, IV- cü hissəsi, lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə görə əvvəlki hissələrin təkrarıdır. Burada, yenə də «f, des» və epizodik olaraq «es» istinad pərdələrindən istifadə olunmuşdur. Əsərin sonluğu ənənəvi olaraq mayə pərdəsində, yəni «b» də sona yetir.

«Ovşarı»nın lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin təhlili göstərdi ki, əsərin səsləndirilməsində bir lad məkanından, «Şur» muğamından, geniş istifadə olunmuşdur. Buna baxmayaraq, ifaçı lad daxilində istinad pərdələrinin funksional mahiyyətini, rolunu tez-tez dəyişməklə lad-tonal effektini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. İstinad pərdələrinin qarşılıqlı şəkildə istifadə edilməsi, eyni zamanda tembr rəngarəngliyinə, həmçinin harmonik səslənmənin tonal effektlərini ortaya çıxarmış oldu.

«Ovşarı»nın melodik quruluşu ənənəvi aşıq yaradıcılığına xas formada yaradılmışdır. Onun melodik quruluşunun formalaşmasında əsasən 6/8 ritmik ölçülü quruluş həlledici rol oynamışdır. Bu metro-ritmik quruluş «Ovşarı»nın melodikasının milli çalarlıqlar əsasında qurulmasına və aşıq yaradıcılığının spesifik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirməsinə imkan yaratmışdır.

«Ovşarı»nın melodik quruluşunu iki aspektdən təhlil etmək olar:

- 1) müşayiət partiyasının melodik quruluşu
- 2) vokal-instrumental partiyanın melodik quruluşu

Müşayiət partiyasının melodik quruluşu bütövlükdə «Ovşarı»nın melodik quruluşunun özəyini, ana xəttini təşkil etmişdir. Forma strukturu baxımından buna yanaşsaq bu melodik xətt havacatın əsas mövzusu sayıla bilər. Qeyd etdiyimiz kimi, melodiyanın yaradılmasında 6/8 ölçülü sxematik quruluşun ritmik ünsürləri melodiyanın əsas formayaradıcı amilidir. «Ovşarı»nın 1-12-ci xanələrində melodiyanın konfigurasiyasına diqqət yetirsək, burada aksentlərin yerdəyişməsi nəticəsində türk musiqisində mövcud olan aksak ritmik ünsürləri ilə rastlaşacağıq, yəni sinkopalı quruluş və aksentlərin xanənin güclü və zəif zərbələr üzrə dəyişik şəkildə paylaşdırılması milli aşıq musiqi ənənəsini çalarlıqlarının üzə çıxarılmasına zəmin yaratdı (bax: 1–3-cü; 8–10-cu; 21-ci xanələr).

«Ovşarı»nın müşayiət partiyasında zəngin akkordlu ifa tərzindən istifadə olunmasa da havacatın ümumi harmonik səslənməsində aşıq yaradıcılığına xas ahangdarlıq müşahidə olunur.

Bu hər şeydən əvvəl vokal-instrumental partiyalar arasında istifadə olunan müşayiət partiyasının ifa formasından irəli gəlir.

«Ovşarı»nın I hissəsi müşayiət partiyasının ifası ilə sona yetir. Buradakı dinamik səslənmə ümumi ahəngdarlıq zəminində qurulmuşdur. Yəni, ifa olunan havacatların ümumi dinamik səslənmə forması statik ifa tərzinə görə qorunub saxlanılmışdır.

«Ovşarı»nın II - ci hissəsi ənənəvi olaraq müşayiət partiyasının girişi ilə başlayır. 15 xanəlik giriş hissəsində melodik faktura öz harmonik səslənməsinə görə əvvəlkilərdən fərqlidir. Buradakı milli çalarlıq, əzəmət dinamik səslənmədə özünü biruzə vermişdir. I hissədə olduğu kimi vokal partiyalar arasında ifa edilən müşayiət partiyası öz dinamik və harmonik səslənməsinə görə seçilir. II hissənin də sonluğu müşayiət partiyasının ahəngdar səslənməsi ilə sona yetir.

«Ovşarı»nın III - cü hissəsi 12 xanəlik müşayiətin girişi ilə başlayır. Aşiq musiqisinin harmonik dilinin çalarlarına uyğun olaraq sekondalı müşayiət partiyası melodiya xüsusi təravət gətirir. Həmin ifa forması III- cü hissəsinin sonluğunda da təkrar edilir (bax: 117-118-ci; 152-154-cü xanələr).

«Ovşarı»nın IV, sonuncu hissəsi, müşayiət partiyasının 21-xanəli girişi ilə başlayır. Müşayiət partiyasının melodik quruluşunda harmonik ahəngdarlıqla yanaşı rəngarəng ritmik quruluşların formayaradıcı xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Vokal-instrumental partiyanın ifasına üç xanə qalmış ifaçı harmonik çaları bir qədər də zəndinləşdirir və aşiq sənətinin melodik gözəlliyini bütün təfərrüatı ilə ortaya qoyur (bax: 177-178-ci xanələrin müşayiət partiyası).

IV hissənin sonluğu ifaçı aşiq tərəfindən maraqlı səpkidə qurulmuşdur. Müşayiət partiyasının ifasında harmonik ifaya-çalarlıqğa üstünlük verən ifaçı «Ovşarı»nın sonluğunu (kodasını) tək səsli şəkildə ifa edir. Belə ifa tərzini klassik aşiq havalarından fərqli olaraq, ancaq dastan yaradıcılığına xas olan xüsusiyyətlərdən biridir. Adətən, «koda»lar əsərə məntiqi yekunu təmin etmə-

yə xidmət etdiyi üçün daha əzəmətli, bir qədər pafoslu şəkildə qurulur. «Ovşarı»nın bu şəkildə bitməsi ifa ediləcək aşırı hava-catlarının silsiləliyininin davam edəcəyini göstərir.

«Ovşarı»nın vokal partiyası dəqiq metrik ölçülər əsasında ifa edilir. Belə halda ritmik konfigurasiyaların melodik quruluşun strukturuna təsir etməsi melodiyanın yaranmasını lirik planda yox, əksinə, eyni səsyüksəkliyində, ostinatlı ifa üslubunda həyata keçirilməsinə imkan yaratmışdır. Əsasən, 6/8 metrik ölçüdə ifa edilən vokal-instrumental partiyanın birinci xanəsi 9/8-yə əsaslanmışdır (bax: 20-21-ci xanələrin vokal – instrumental partiyası).

Vokal-instrumental partiyası ostinatlı ifa formasına 14-15-ci, 17-18-ci xanələrdə də müraciət olunmuşdur. Belə üsuldan ifaçı sonrakı hissələrdə də istifadə etmişdir. Vokal partiyanın melodik dili «Şur» ladının lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə, lirik əhvali-ruhiyyəsinə tam cavab verir.

II hissənin vokal-instrumental partiyası musiqi fikrinin icrasına, ifadə xüsusiyyətlərinə görə I hissənin fakturası ilə eyni prinsipə əsaslanmışdır. II- ci hissənin melodik quruluşunda da dəqiq metrik ölçülərdən istifadə olunduğu üçün sözlə melodiyanın vəhdət şəkilində səslənməsinə geniş imkan açmışdır.

Vokal-instrumental partiyanın III hissəsində «f» istinad pərdəsinin intonasiyalarından istifadə edilməsi ostinatlı metro-ritmik xüsusiyyətlərin sayəsində həyata keçirilmişdir (bax: 129-132-ci xanələrin vokal–instrumental partiyası).

Melodik quruluşun istinad pərdələri ətrafında yaxın məsafələrə, intervallara uyğun formada həyata keçirilməsi bir tərəfdən melodiyanın folklor musiqimizə uyğun şəkildə, digər tərəfdən isə melodiyanın lirik əhvali-ruhiyyə səpkisində formalaşmasına şərait yaratmışdır.

IV hissənin melodik quruluşu əvvəlki hissələrin melodik quruluşun prinsipi əsasında həyata keçirilmişdir. Bu hissənin melodik quruluşunu digər hissələrin melodik quruluşundan fərqləndirən cəhətlərdən biri zəngin metro-ritmik quruluşlardan isti-



fadə olunmasıdır. Belə metrik ölçülərin ardıcıl şəkildə işlənilməsi melodiyanın metrik quruluşuna da öz təsirini göstərmiş olur (bax: 183-187-ci xanələrin vokal–instrumental partiyası).

«Ovşarı»nın melodik quruluşunun təhlili göstərdi ki, melodiyanın inkişaf xətti onun emosional təsir dairəsi «Şur» ladinin xüsusiyyətləri əsasında formalaşmışdır. Melodik quruluş dəqiq metrik ölçülər əsasında ifa edildiyi üçün bu da melodik xəttin inkişafında öz təsirini, izlərini buraxmışdır.

«Ovşarı» aşıq havasının melodik quruluşu ornamenttikasına görə digər havalardan fərqlənir. Bunun da əsas səbəbi stabil metrik ölçülərdən istifadə olunması ilə bağlıdır. Aşıq havasının sonuncu hissəsinə qədər əsasən 6/8 metrik ölçülərdən istifadə olunmuşdur. Müşayiət partiyasının 23 xanelik 6/8 metro-ritmik ölçülərinə əsaslanan melodik xəttin stabil olaraq eyni ornamental quruluşlara, yəni səkkizlik, çərək və triol şəklində qurulması melodiyanın eyni axıcılıqla səslənməsini təmin etmişdir. Əvvəlki təhlillərdən fərqli olaraq, «Ovşarı» havasında «Ad libitum» sərbəst metrik ölçüdən istifadə olunmur. Bu əsərin dəqiq metrik ölçülər əsasında səslənməsinin şərtləndirmiş və bütün musiqi fikrinin metrik ölçülər əsasında formalaşmasını meydana çıxarmışdır.

Vokal partiyasının metrik ölçülər əsasında qurulması istifadə olunan şeirin hecalarının dəqiq diksiya ilə oxunmasını təmin etmişdir, yəni hər ifa edilən not, bir heca əsasında oxunmuşdur. Müşayiət partiyasının metrik quruluşları vokal partiyanın metrik quruluşu ilə tam eynidir. Not misalında bunun əyani şəklində görmək olar (bax: 20-27-ci xanələr).

Vokal partiyasından görüldüyü kimi, müşayiətlə vokalin ritmik strukturu eyni formaya əsaslanmışdır. Bu, paralellik yaradır və ritmik formulaların baza əsasını möhkəmləndirir. Bu isə melodik xəttin müşayiət partiyası ilə eyni funksional əhəmiyyət daşımasına zəmin yaradır.

«Ovşarı»nın I hissəsi müşayiət partiyasının ifası ilə 6/8 quruluşda olan metrik ölçüdə sona yetir. Dinamik cəhətdən müla-

yim olan bu sonluğun arxitektonik quruluşuna metrik ölçülərin təsiri göz qabağındadır.

«Ovşarı»nın II hissəsi yenə də 6/8 ölçüdə başlayır. Burada əvvəlki dinamizmin hifz olunması və vokal partiya ilə müşayiət partiyasının eyni metrik quruluşa əsaslanma prinsipi saxlanılmışdır.

II hissənin vokal partiyası dəqiq metrik ölçülər əsasında həyata keçirilmişdir. II hissənin sonluğu da sakit intonasiyalarla bitir.

«Ovşarı»nın III hissəsi «Alleqretto» tempində, 6/8 metrik ölçüdə ifa edilmişdir. Öncədən onu xüsusi olaraq vuruculara ki, III hissənin metrik quruluşlarının zahiri görünüşü bir növ I hissəni təkrar edir. Bu ifaçının dəstxəttini üzə çıxartmaqla yanaşı, həm də şeirin metrik ölçülərinin eyni quruluşda olmasını göstərir. «Ovşarı»nın bütün hissələrində istifadə olunan şeirlərin eyni quruluşa və mahiyyətə malik olması musiqi obrazlarının mülayim tonlarda qarışmasına əsas yaratmışdır.

«Ovşarı»nın sonuncu IV hissəsi metro-ritmik quruluşuna görə əvvəlki hissələrdən, demək olar ki, heçnə ilə fərqlənmir. Sadəcə olaraq burada, ifaçı melodiyanın inkişaf xəttinin quruluşunda 6/8 metrik ölçü ilə yanaşı 3/4, 2/4, 7/8, 9/8 metrik ölçülərdən də istifadə etmişdir. Not misalında bu metrik ölçülər ritmik quruluşun zahiri görünüşünü dəyişsə də mahiyyətcə əvvəlki inkişaf prinsipi, dəstxətt dəyişməmiş şəkildə qalmışdır (bax: 184-189-cü xanələr).

«Ovşarı»nın sonuncu hissəsi də əvvəlki dinamizimlə sona yetir. Müşayiət partiyasının son xanələrində sazın zəngin ahəngindən istifadə olunmaması onu göstərir ki, ifaçı qabaqçadan planlaşdırdığı və reallaşdırdığı ifa üslubuna sona qədər sadıq qalmışdır. Əsər bir səslə şəkildə bitir. Belə sonluq adətən kodaya xas olmasa da «Ovşarı»nın ideya bədii xüsusiyyətlərinə cavab verirdiyi üçün qorunub saxlanılmışdır.

«Ovşarı»nın musiqi forması şeirin bəndləri ilə sıx əlaqəlidir. Şeirin dörd bəndi «Ovşarı»nın musiqi formasını təyin etmişdir. Təhlil etdiyimiz bu aşıq havası dörd hissəli formadadır: **A+B+C+D**. Hissələr bir mövzu üzərində qurulmuş girişdən və

vokal partiyadan ibarətdir. Hər bir hissənin vokal partiyasına şeirin bir bəndi daxil edilmişdir. Vokal partiyada gedən mətnin sözləri və ya «ay bala», «hey» sözlərinin təkrar edilməsi vokal parçaları formaca genişləndirir. Vokal partiya üç vokal bölmələrdən ibarətdir ki, bu da şeirin sətirləri ilə əlaqədardır.

I hissə (A) 22-xanəli girişlə başlayır. Giriş sadə fakturalı, melizmlərlə zəngin melodiyaadan ibarətdir. Melodiya sadəliyinə və dinamik inkişafına görə, həmçinin eyni tona və onun yaxın məsafələrində yerləşən səslər əsasında oxunduğu üçün folklor musiqisinin inkişaf prinsipinə oxşayır. Mövzunun ilk xanələri (1-2-ci xanələr) girişin sonunadək təkrarlanır.

Vokal partiyanın musiqi forması dörd sətirli şeirin bir bəndinin mətnini səsləndirir. Mətnə sözlər təkrar edildiyinə görə vokal parçalar genişlənilir. Girişdə keçən mövzu vokal partiyanın müşayiətində davam edilir və bu zaman ölçü dəyişkənliyi baş verir və 9/8, 6/8, 3/8, 3/4 metrik ölçülərdən istifadə olunur. Hər bir vokal parça kiçik instrumental çalğı(epizod) ilə birləşdirilir. Müşayiətin davamı kimi ifa edilən vokal partiya, bitkin musiqi fikrini ifadə etdiyi üçün bütöv səslənir. I hissənin forma strukturu bu şəkildə vermək olar:

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a + a1 + a2} \end{array}$$

II hissə (B) 15-xanəli (64-78-ci xanələr), yeni mövzu üzərində qurulmuş və 6/8 ölçülü girişlə başlayır. Vokal partiya I hissədə olduğu kimi, şeirin bir bəndini ifa edir. Üç vokal parçadan ibarət olan vokal partiya I hissənin vokal partiyasının mövzusu üzərində qurulub. Vokal parçalar ölçü etibarlı ilə dəyişkəndirlər: 9/8, 6/8 metrik ölçülər vokal partiyanın melodik dilinin formayaradıcı amillərini, ritmik bünövrəsini təşkil edir. Vokal partiya forma baxımından bütövdür və şeir bəndinin sətirlərinin ahəngindən yarandığı üçün havacatın melo-poetik xüsusiyyətləri özünü tam təfərrüatı ilə göstərir:

$$\begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a + a1 + a2} \end{array}$$

III hissənin (C) girişi öncəki hissələrdə olduğu kimi, yeni mövzudan ibarətdir. On iki xanəli (117-128-ci xanələr) giriş hissə melodikliyi ilə bir qədər fərqlənir. Vokal partiya I və II hissələrin vokal partiyalarının mövzuları üzərində qurulub. 6 xanəli instrumental ifa ilə tamamlanan III hissənin forması belədir:

$$\begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a + a1 + a2} \end{array}$$

Sonuncu IV hissə (D) ənənəvi olaraq, 21-xanəli (158-178-ci xanələr) instrumental girişlə başlayır. O, ritmik şəklinə görə III hissənən girişinə bənzərdir. Vokal partiyanın əsasını təşkil edən üç bölmə isə təhlil olunan hissələrin vokal partiyalarıyla oxşardır:

$$\begin{array}{c} \text{D} \\ \hline \text{G + vok. part.} \\ \text{a + a1 + a2} \end{array}$$

Beləliklə, «Ovşarı»nın musiqi forması məhz bu şəkildə əmələ gəlir:

$$\begin{array}{cccc} \text{A} & + & \text{B} & + & \text{C} & + & \text{D} \\ \hline \text{G + vok. part.} & & \text{G + vok. part.} & & \text{G + vok. part.} & & \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+ a2} & & \text{a+a1+ a2} & & \text{a+a1+ a2} & & \text{a+a1+ a2} \end{array}$$

«Ovşarı»nın musiqi formasının nəzəri təhlili onun dörd müstəqil hissələrdən ibarət olduğunu göstərdi. Formanın struktur quruluşundan göründüyü kimi instrumental müşayiət partiyası hər dörd hissədə eyni **a+a1+ a2** bölmənin musiqi materialını səsləndirir. İfanın bu şəkildə qurulması bütün hissələri lad-intonasiya baxımından vahid kompozisiya çərçivəsində birləşməsinə xidmət edir.

## Tövsiyə olunan ədəbiyyat

### Azərbaycan dilində

1. Azərbaycan xalq musiqisi. Bakı: Elm, 1981, 197 s.
2. Babayev İ., Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1970, 158 s.
3. Eldarova Ə. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Elm, 1996, 165 s.
4. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslırı. Bakı, 2010, 173 s.
5. Həkimov M. Aşiq sənətinin poetikası. Bakı: AMEA Nəşriyyatı, 2004, 609 s.
6. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşiq, 1984, 100 s.
7. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı: Elm, 1991, 118 s.
8. Qasımlı M. Ozan aşiq sənəti. Bakı: Uğur, 2003, 308 s.
9. Məmmədov T. Aşiq sənəti. Bakı: Şur, 2002, 95 s.
10. Məmmədov T. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. Bakı: Apostrof, 2011, 648 s.
11. Məmmədov T. Koroğlu aşiq havaları. Bakı, 2010, 375 s.
12. Məmmədov T. İzahlı saz-söz lüğəti. Bakı: Apostrof, 2015, 215 s.
13. Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıcı, 1984, 189 s.
14. Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. Bakı: Yazıcı, 1980, 132 s.
15. Seyidova S. Azərbaycan xalq professional musiqisi. Bakı: Mars-Print, 2005, 90 s.
16. Təhmasib M. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 400 s.
17. Zöhrabov R. Azərbaycan zərbi muğamları. Bakı: İşiq, 1986, 82 s.
18. Zöhrabov R. Muğam. Bakı: Azərnəşr, 1991, 218 s.

## Rus dilində

19. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972, 84 с.

20. Ибрагимова Ф.М. Ашугская поэзия в музыкальной культуре народов Южного Дагестана (По материалам рутулов, агулов, цахуров). // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2007, с.201-206.

21. Пустыльник И. Принципы ладовой организации в современной музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1979, 18 с.

22. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 2988, стр. 352

23. Мухаринская Л.С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления. // Народная музыка: история и типологии. Ленинград: Наука, 1989, с.18-33.

24. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки.//Проблемы лада. Москва: Музыка, 1972, с.113-151.

25. Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. Москва: Музыка, 1971, 107 с.

26. Тюлин Ю. Стрoение музыкальной речи. 2-ое изд. Москва: Музыка, 1969, 176 с.

27. Мазель Л. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952, 300 с.

28. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва: Музыка, 1970, 191 с.

## MÜNDƏRICAT

<b>Giriş .....</b>	<b>3</b>
Ağır Şərili .....	4
Aran gözəlləməsi.....	9
Baş divanı .....	16
Dilqəmi .....	25
Dübeyti .....	35
Fatma gözəlləməsi.....	46
İbrahimi.....	51
Kərəm gözəlləməsi .....	57
Qəribi.....	63
Müxəmməs.....	69
Sultanı.....	73
Yanq Kərəmi.....	79
Kürd ovşarı.....	86
Osmanlı bəhri.....	94
Osmanlı Kərəmi .....	100
Ovşarı.....	108
<b>Tövsiyə olunan ədəbiyyat .....</b>	<b>117</b>

## AĞIR ŞERİLİ

*Allegro*

The musical score is written for piano and voice. It consists of seven systems of music. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line. The lyrics are written in Turkish and Arabic script. The lyrics are: 'Gel a gel', 'Hocam sa na oy dey lo si ay', and 'sö züm vir ay te lüm A mañ hi cam'. There are dynamic markings such as *pp* and *mf* throughout the score. The word 'triy' is written above the piano accompaniment in the third system.

Gel a gel

triy

Hocam sa na oy dey lo si ay

sö züm vir ay te lüm A mañ hi cam



Gel a gal  
 fay  
 Hocam ba na oy day lo si ay  
 so zgm var ay ba lam A man hi cam

i rahm ey le ben ol düm

Ben has tayam ay

San to tib ben der di me A man

ho can i rahm ey le ben ol düm ay

a ba lam ay ay a ba lam ay der din o

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor), and a 3/4 time signature. The piano accompaniment starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand plays a bass line of chords. The vocal line enters in the fifth system with the lyrics "Ben o nu gev me gem ni lal ay sag i cin". The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Ban o tu gáy mi gêm hi lal cy kag i çin  
 de i çin uy i nan i nan i ma nem  
 san lar lan ba lam  
 Du nni la rin ay côm la si rin uy  
 ta gi çin a man ho ca uy uy i natin

Ağ yu zun de ga ra tel ler pul pu lu Yareb ki me

de ym be le der di muş küi of

Bo zu uc bağ ia ri be le öt mez büi bü iun ha ni bu bağ

ça nın ha ni ne: le ri ay der din a lem ay der din a

ey le      ben oi      dum der      din a lam      ay der  
 din a lam      ay tar      lan ba lam

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major or D minor). It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The lyrics are in Vietnamese and are placed below the vocal line.

Gai a mangel  
 ey a ge di kón  
 tú mǐn ba ná zī yí zī Qí  
 kǐ gē lǎn de ér de yí gē zī a ba lam  
 ay a ba lam ay dai dīn a lem

A gāi Gānbō ay cā nín ay lǐ  
 nǐ yā zǐ àn mǎn hō cā i rǎn ay lǐ  
 bēn nǐ dūm dēi cǐ a àn ay cā lǐ ay tā  
 tān bā lǎn



ARAN GÜZELLEMESİ

*Moderato*

The musical score consists of several systems of piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady accompaniment with various melodic lines in the right hand and harmonic support in the left hand. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Moderato*. The vocal line is introduced with the instruction *ad libitum* and contains the lyrics "De di ta le ta si na".

dân dũ yũm ay Senan fo ca a a man ho camay

*allargando* *moderato*

en nũcũ ca mi da kul di

*piu mosso*

negũn dũ zĩm ay gũn dũ dũ

*moderato*

ne ga cam ga ce A man ho cam an nam

*allegro* *a tempo*

ca mi da kul di a dũr dũn a sũm be nam

tur la rum  
 De di la yig dir ki ay le le si le le  
 bi ze bir ev ve re sen Ge rib kir ilti rin  
 Tempo I  
 ad libitum  
 moderato

ha li ni so ra san  
 Anney ol se san gi rah ke  
 o ler san A man ho cam ay er nem ca me  
 de kal a der dem a lem a di rem me  
 nem

*meno mosso*

Musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score consists of piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines. The vocal line includes lyrics in Latin: "Dei beati mariani ymnus" and "Agnus Dei". The score includes various musical ornaments such as trills and triplets, and dynamic markings like "ad libitum".

The lyrics are:

De i be a ti ma ri a ni y m n u s  
 A g n u s D e i



BAŞ DİVANI

*Allegretto*

Ey yar ey yar ey ta bib

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Second system of musical notation with lyrics: Ya me det ya ra sul sen nen me det ey var ey ta

Third system of musical notation with lyrics: bib ey ya me det ya ra sul sen nen me det

Fourth system of musical notation with lyrics: Ey te lak

Fifth system of musical notation with lyrics: se nin dov run ce ha ri haban kai ma di ne kal me ne e vet



de yib met leb ga nan gal ma di

ne çe le ri na kam köç tü ler oğ lan ey

*meno mosso*

eh li ca van dün ya dan ne has ta lar ş i fa bul du

ne da loğ man gal ma di

a ne has ta lar ey si fa bul du a ye

ay a man a man ey

ay ga dan men a lim

Nadeloŕman gal ma di nedeloŕmangal ma

*piu mosso*  
di

*ad libitum*

Ey felek se nin dov

rün de ha ri ha ban gal ma di ne kel me ne be li de yib met leb ga ran gal ma di

Neçele ri na kam koç tü ler eh li cıvan dın ya dan ne has ta lar şı fa bu dı ne de loğ man

*ad libitum*

gal ma di Sen de me nem de yen le rin so ru nu bi mar

*a tempo*

ey le din ne çe ne çe Süleyman ların tan ır nı tar ma rey le din Kim se ye

ser vet ver din so nu nu ze hir mar ey le din sol dur dun bağ da mey ve sin

yaz lık kış da kai ma di

*al tempo*

*mf*

*f*

De di zeh min

'den ho ey le dim di dem ver di kan li yaş

Ke miy me ler ze düş du cis min de yan ci a teş

De sen gö rem ay za lım fe lek

kim nen dur dun ba şa baş kah ri na baş ey mey den

Mu sa da can gal ma di

A

*MENO MOSSO*

kah ri ne ey ba şim ey mey den ca nim

e yıl i di te ra

gal ay ca nim

Kah rı na ba şım eymey den Mu sa da can gal ma dı

*p* *Moderate assai*

# DİLGEMİ

*Allegretto*

*alla mugam* *ad libitum*  
Go hum gar daş ay ba la yı ği lib di

*meno mosso*

se vin ce bey den el çi ge lib a man

*a tempo*

*ad libitum*  
Ey ği zim ne de sen



göz leriney sehlağa met u ca bel in ce

Bey den 'el çiğ el di ğızım ne dâyr sen su da yan dım bu der di men

*ad libitum*

su da yan dım

*a tempo*

E le an lar ey le di a ay o ğul a hım da

*ad libitum*

*meno mosso*

su da yan di ğel ha ğel naz lı ba lam kor pem a naz

zi ge lin hanim oy ca nim

*ritempo*

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the first part of the piece. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo marking *ritempo* is placed above the piano part.

This system continues the piano accompaniment from the first system, showing the right and left hand parts.

*f*

This system shows a change in the piano accompaniment, with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand. The tempo remains *ritempo*.

*ritempo*

This system continues the piano accompaniment, with a *ritempo* marking above the right hand part.

Hey

This system shows the vocal line with the word "Hey" written above it. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

*ad libitum*

Gohum gar daş ay a na goy var ol sun ye rin de

a na gis met ver se a man

ey men ne deyi rem mey lim yok du ne aci da şin de

a na gis met ver se men ne de yi rem meze len di mey i çen ler

me ze len di Ye ne

ve fa lı dostı ya dı ma dıř du hey le yim me ze len di

ğel a ba řı na men dönüm ba la ba řı na men do la nım

hey

ad libitum

Ey A na guşlar a belam

a belam a belam yuak anda dayan di yeddi defa ayaman

ad libitum

ey dağ lar ya şil boyan di marim

*ad libitum alla maçam*

Ey De di se ne

ümüdva ram ay cavan ay cavan gelbimnen şikes teyem Eş gemüf ta layam ayaman

*ad libitum*  
Ey el bet nas ta yam

sen bilirsen yed di il dir yas dayam a na gismet dese men ne

*piu mosso*

de yirem a ye üzüm de di ya öz e lin de

seri nen be le saz da niş maz me nim ya rım yarım ay ay

ba la hey

*Allegretto*

### DÚBEYT

(♩ = 102)

*mf.*

*meno mosso* *a tempo*



Gel ey

Birsenin nen

dos tam de ye nin

birsenin nen dos tam de ye nin lik ri ni a na sange rek

ay aman a man

il ga ri na duzo lar sa naz li ya rim

il ga ri na duz o lar sa o duna ya na san ge rek

ba la lay lay abala lay lay kor pe lay lay

*piu mosso*

*ad libitum*

Sen nendostam de ye nin fik ri ni a na san ge rek il ga ri na düz o lar sa

odu na ya na san ge rek Get me na mer din ar din ca Merd

denel çekme o lun ce Dos tu na ya lan sa tın ca ön ce u ta na san ge rek

This page contains seven systems of musical notation. The first six systems are instrumental piano accompaniment, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The seventh system includes a vocal line with the lyrics "Gel a ba lam gel ey" and piano accompaniment. The key signature remains three sharps and the time signature is 2/4.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Bir dost ki be

di ne var di Bir dost ki be

di ne var di Pün han ça ya yi nasan ge rek ağ rın a lım

ağ rın a lım tel li şa zım ga dan a lım

*ad libitum*

Pa şa kön lüm in ti zar dı

# DÜBEYT

*Moderato rezoluto*

The musical score for 'DÜBEYT' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into eight systems, each with a treble and bass staff. The first seven systems contain piano accompaniment. The eighth system includes a vocal line in the treble staff and piano accompaniment in the bass staff. The vocal line begins with the lyrics 'Göl hey' and is marked with a fermata. The piano accompaniment in the eighth system includes the instruction 'meno mosso' and a fermata. The score concludes with a final cadence in the eighth system.

Gur bet e le dü şen da şım

gur bet e le dü şen da şım kim ler gö rüb söy le sin ler söy le sin ler

ay aman a man

car o lan da göz den ya şım car o lan da

göz den ya şım der de der man ey le sin ter lay la lay la



kor pe lay lay aya man a man

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lyrics are "kor pe lay lay aya man a man". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

*mf*

The second system continues the piano accompaniment. It is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment in the bass and melodic line in the treble.

The third system continues the piano accompaniment. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment in the bass and melodic line in the treble.

*ad libitum*

Gur bet e le duş du da şim kim ler gö rüb

The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lyrics are "Gur bet e le duş du da şim kim ler gö rüb". The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The system is marked with *ad libitum*.

söy ie sin ler car o lan da göz den ya şım der de der man ey ie sin ler  
 Ca nim kur ban ol sumner de

ca nım kur ban oi sun mer de fe lek me ni sal dıder de

aygadan a lim Bundanson ra

gur bet yer de bun dan son ra gur bet yer ce

a dım çe kib söy le sin ler söy leşin ler ga dan a lim

ay a man a man

Der eren ler ol muşmu ra dım De yir ver di met leb mu ra dım

*meno mosso*

hey hey hey hey hey hey hey hey hey <sup>3</sup> ag rin a lim

ay On ca Mak sud

i di a dim on ce mak sud

i ci a dim ta ha Ga rib soy le sin ler sol le sin ler

ay a man a man bu ca nim ay ca nim

# FATMA GÖZELLEMESİ

*Allegretto*

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active, often playing chords or rhythmic accompaniment. The melody in the treble clef is more melodic and expressive. The piece concludes with a final chord in the bass line.

No müd dat di

Hiç nan da ği ge ki nem e ri di o re yim be le ya ğı  
 Ah - ca kız Gez mel o lub  
 ben mu ra dem a lan da Sen ol ğu nen  
 ba na Sa ğı ak ca kız ay der din a lam ay am mar  
 mar ay tal i ba lam ay am manam man

ber ti dăm ay      gôi ha      Sẻp ak      ca      kú ye      n'coy      ra  
 rim      đer      de      đar      ma,      nam

Musical score for a song in 3/4 time, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf), articulation (acc), and phrasing slurs. The lyrics are in Vietnamese.



Ağ yu zun de ga ra tel ler pul pu lu Yareb ki me

de yim be le der ni muş kul ot

Sö züüd bağı la ri be le öt mez bul bu lün ha ri bu bağı

ça nın ha ni ner le ri ay der din a lem ay der din a

lem ay ar zu ba lam ay ay canım ha nıbu bağ

ça nın bağı ak ca kız der cey ra nım der de der ma

nım gel me a ca nım

*ad libitum*  
Ağ ü zun de ka ra tel ler pul pu lu ya reb

ki mede yim der di müş kü lü Bo zulu b bağ la rı ó tül en bü bü lü

ha ni bu bağ ba nin ba ğı ak ca kız *a tempo*

A şık Ğa rı b o kür

glossando

durr ka ma' iy le yaz gınan so zü ni be le dur ka

mai iy le Ben nen Şah se

ne me be le bir sa lam ay le Soy le der di her mev

la ni Ak ca kız ay am man a man ay am mana man ay

am manaman Soy le her der

Musical score for a song in F major, 4/4 time. The score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Turkish.

System 1:  
 Vocal: *pp* *mf* *pp*  
 din mev la ni a der din a lem ay dil li ba lam ay  
 Piano: *p* *mf* *pp*

System 2:  
 Vocal: *pp* *mf*  
 gül lü ba lam ay gül lü ba lam  
 Piano: *p* *mf*

# İBRAHİMİ

*Allegretto*

The musical score is written for piano and violin. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked *Allegretto*. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics, including *tr* (trills) and *pp* (pianissimo). The score is divided into seven systems, each with a grand staff. The final system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for piano and voice. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of seven systems of staves. The first six systems are instrumental, while the seventh system includes a vocal line with the lyrics "Gai a ba la gai hey". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

*ad libitum*

ay ca nim a

*listesso tempo*

ya a na go zum a na

*Moderato*

Ay a na

*mp*

men Ga ri bem men Ga ri bem men Ga ri bem

men hey

*f*



men Ga ri bem ay ba ci  
 Ca nim a na go zum a na A na men Ga ri  
 bem Ga rib Sa nagur ban özuma na a na men Ga ri bem Ga rib

*mf*  
*ff*

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics "Gel a ba lam gel ey". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a block-chord accompaniment in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a whole rest. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some chordal changes in the left hand.

Third system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "ay get dim He leb de o tur dum". The piano accompaniment is marked *ad libitum* and *meno mosso*, indicating a change in tempo and performance style.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Hök mü ler yer ne ye tir dim ay ye tir". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

Fifth system of the musical score. The vocal line begins with a whole rest, marked *dim*. The piano accompaniment is marked *a tempo* and continues with its rhythmic pattern.

*ad libitum*

ay göz le ri ne der man ge tir

*Moderato*

dim Ay a na

men Ga ri bem men Ga ri bem men Ga ri bem

Ga rib Ay ba ci

gar da şı nam men Ga ri bem men Ga ri bem

mer

*ad libitum*  
Get dim He leb de o tur dum ho kum ler yer ne

ye tir dim goz le ri ne der man ge tir dim

a na men Ga ri bem Ga rib

Musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are:

Gel a ba lam  
 hey  
 gel ag rin a lim  
 ay Ga ri bem uy

*ad libitum*

dum si te me ay Gerg ol dum si

te me ge me a man yar a man yar a man

*Andante*
  
  
 Ay müi de gön der

Sah se ne me a ye ay a ne

*Moderato*

men Ga ri bem men Ga ri bem men Ga ri bem

*mp*

men Garibem men ay ba ci

gar da si nam men Garibem Ga rib

*gliss.*

## KEREM GÖZELLEMEŞİ

*Allegro*

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked *mp*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal melody enters in the second system, marked *pp*, with a fermata over the first note. The score includes various time signatures: 6/8, 3/4, and 2/4. The vocal line includes the lyrics: "De di be le dön be ri dön be ri ey gö rum yü zü nü".

*mp*

*pp*

De di be le dön be ri dön be ri ey gö rum yü zü nü



Bel ke get dim yar ey len dim gel me

dim a di ni i ma nim a ter lan ha nim ba şı na dö la

nim Fe lek bi ze

ey be le yaz mış ya zı nı Bel ke get dim yar ey len dim

gel me dim Dağ lar ma ra lı sı nem ya ra

li ki bin ma ra li

De di be ie

ne ye do nem a ba lam a ba lam a ba lam a ye Sen go re sen

ye zu mu Get ga ri bim

sağ pik i le ge le

*meno mosso*

sen a di nim i ma nim

ap dan dan a lim ga dan ben a lim

*al tempo*

Ka dir ey mev lan ras ta sal sin yo lu nu

get Ga ri bim sa ğ lik i le ge le

sen Yol lar da bah mir ga dan

ben a lern sen ner ay ri ney nim

*ad libitum*

Yah şı o lar her ke sin öz va ta nı

kım ak ta rır Gur bet el de i te ni kı zil gül ye ri ne

ka ra li ka nı bel ke der dim yar ey len dim gel me dim

*a tempo*

*piu mosso*

*b*

*ad libitum*

Şah se nem de di ki

ül ker do ğar ı şık ve rer u ca dan he ber al lam ba zir ğan nan

ho ca dan a ziz bayram lar dan a ziz ge ce den get Ga ri birn sağ lık i le

ge le sen

*a tempo*

*rit.*

*p* *mp*

*mf*

Da di bö lo Ga rib de yer a ba lam a ba lam a ba lam. Oo nim

oy di nim i ma nim

Ka ra göz Gü şün de ka gi ke ma nim e der cân a

lem gel der cân a lem sev dik Ley

iam  
*a tempo*

Yed di ey yıl dir sen ner en di pey ma nim

Bel ke get dim yar ey len dim gel me dim

yol lar a ra li si nem ya ra li

a ter lan ba la



Bel ke get dim ey yar ey len dim

get me dim

*p* *tr*

E le bu der dim ey Şah se ne me ay le le

*meno mosso*

ay le lo hay li se mer di

Yar se nin ü re yin taş di de mir

dir Ga dan ben a

lem a ter lan ba lam

Yed di yıl de di yin hey li

o mur dür get Ga ri bim sağ lık i le ge le

sen Dağ lar a ra li

si nem ya ra li dağ lar ma ra li

ben ga dan a lem get Ga ri bim sağ lık nan

ey ge le sen

# GARİBİ

*Moderato*

The musical score for 'GARİBİ' is written in 8/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic. The melody in the treble staff features eighth-note patterns, often with grace notes and trills. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system includes a trill (*tr*) and a flat (*b*) above a note. The third system features a trill (*tr*) and a flat (*b*) above a note. The fourth system includes a trill (*tr*) and a flat (*b*) above a note. The fifth system continues the melodic and harmonic patterns.

Musical score for a vocal and piano piece. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin.

**System 1:** Vocal line: *Gloria tunc deo tenay bul bul*. Piano accompaniment: rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

**System 2:** Vocal line: *gloria tunc deo*. Piano accompaniment: rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including trills.

**System 3:** Vocal line: *omnibus bul bul omni me bul bul men Ga ri bera*. Piano accompaniment: rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including trills.

**System 4:** Vocal line: *men Ga ri bera men Ga ri bera*. Piano accompaniment: rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including trills.

**System 5:** Vocal line: *men Ga ri bera men Ga ri bera*. Piano accompaniment: rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including trills.

Der di yu ze ye tenay bü bü

der di yu ze ye ten bü bü öt me bü bü

men Ga ri bem öt me bü bü men Ga ri bem

men Ga ri bem men Ga ri bem sus a gö züm

men Ga ri bem

Bül bül ba har vak tı keç di ey Gül ler i re

me ye tiş di gül ler i re me ye tiş di

Şah se ne mim ya da düş dü Şah se nem

ya da düş dü Ot me bul bul men Ga ri bem men Ga ri bem

men Ga ri bem Susay bul bul men Ga ri bem Ot me bul bul

men Ga ri bem

*ad libitum*  
Bul bul ba har vak

ti gel di Gul ler i re me ye tiş di Şah se ne min ya da



duş du Ot me bü bü men Ga ri bəm

*a tempo*

Bura He leb

*mf*

ya Gür cüs tan dörd bir ya ni ba ğı boş tan dörd bir ya ni

ba ğı boş tan Aşık Ga rib söy ler des tan

A şık Ga rib söy ler des tan ot me bü bü men Ga ri bəm

Ot me bü bü men Ga ri bem Susa bü bü men Ga ri bem

Ot me bü bü men Garibem ay a man ö türem ğel

*allargando*

hey

MUHAMMES

*Moderato*  
*mf*

The musical score for 'Muhammes' is presented in a grand staff format, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and chords. The second system continues this pattern. The third system introduces a more complex treble line with chords and eighth notes, while the bass line remains rhythmic. The fourth system features a treble line with eighth notes and a bass line with chords. The fifth system has a treble line with eighth notes and a bass line with chords. The sixth system continues with eighth notes in the treble and chords in the bass. The seventh system concludes with eighth notes in the treble and chords in the bass.

Ay ha za rat yak şı ba hın  
 Ay ha za rat yak şı ba hın gar şı da du ran gö ze le  
 nü rü dür ya pe ri dir behiş dik de gil man gö ze le  
 bu su re te bu ca ma la Kim de yer can gö ze le

ya ra dan gö zel ya ra dib ya ra dan gö zel ya ra dib

ğel de yek can gö ze le ğel de yek eh sen gö ze le

Ey le süb

laht üs tun de gö zel ler per va ni bu dur

hu ru ler me ley ke ler pe ni le rin ni ga ri bu du

Bil mi rem beh te ve rin han sı nın şı

ka rı dı bu Boy nu na yar dı ke nib

a man ey le yır naz gö ze le Mer ha ba

sev ya di na Ov çu sa man da ri di bu A ceb sol

ve sa ği A ceb sol ve sa ği Çe kib dir sür

ğö ze le çe kib dir su ran ğö ze le ay a man

da di bi dad hey gliss

# SULTANI

*Allegretto*  $\text{♩} = 108$

The musical score for 'SULTANI' is presented in a grand staff format, consisting of a treble and bass clef joined by a brace. The piece begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a metronome marking of 108 quarter notes per minute. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into several systems, each with two staves. The first system shows the initial melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system features a change in tempo to 'Allegro' and includes a 'Cresc.' (crescendo) marking. The fourth system contains a 'Moz.' (Mozart) reference and a tempo marking of 108, with a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth system includes a 'b' (basso) marking. The sixth system shows further melodic and harmonic progression. The seventh system is marked 'ad libitum' and features the vocal line with the lyrics 'De di be le ben ge de rem ey ba'. The eighth system is marked 'moderato' and features a dense, rhythmic accompaniment in the bass.

*Allegro*

*Moz.*  $\text{♩} = 108$

*rit.*

*ad libitum*

De di be le ben ge de rem ey ba

*moderato*



zar lîğ mî gôr mü şem

*a tempo*

*ad libitum*

Çok et sun ney meti a şî dün ya nın ba la ba la ba la

*moderato*

cey ra nım

*f*

*ad libitum*

Ba na

a ya kıs met de yib gur bet el de ve ril miş

3 3 3 3 3  
 miu de o lub ba nar ot sun gi şı dun ya nin hey

Kar ga Mu sa *ad tempo*  
*f*

*ad libitum*  
 Kar ya ğar kar ga Mu sa

3 3 3 3 3 3 3 3  
 ğün ğün den be ney le sin Bir te tek kar ga

3 3 3 3 3 3 3 3  
 Mu sa can a him ay can a can a

Musical score for piano with vocal line. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature changes from 6/8 to 2/4 and back to 6/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplet markings. The vocal line is introduced in the fifth system with the lyrics "De di ben ge di rem ay ba la ay ba la goy ye ni le ri". Performance markings include "ad libitum" above the vocal line and "meno mosso" below the piano accompaniment in the fifth system.

gei sin ier <sup>5</sup> ay çal oy na sını ier üz ler gül sün ler

a ca ma lım a ca ma lım a ca ma lım

*a tempo* *ad libitum*  
a ma na ge rek <sup>3</sup> *meno mosso*

do yıl sızın ol sun lar lei göv her da şı ka şı dün ya nın

yaz ay bey <sup>3</sup>

*ad libitum*

O ha di se mi yaz a bey

*moderato*

Ben gurbe te ge di rem ey et ter a kal bi

mi yakar er dim ay aman ca num a man ay a man ca nim hey

*allegro* *ad libitum*

Ben gedirem goy yen iler gel sin ler is ter

*moderato*

oy na sın lar is ter gül sün ter Banagerek de yıl sı zin ol sun lar lel göv he ri da

ş i ka ş i d ünyanın O ğ ul buda ğ la r ı var devle ti ni bu e li o ba n ı

goyuc ne re ye ge dir sen Bu ne de mek tir De di a na de dim sa na

da ba na la zım de yıl ku lak as

*allegro moderato*

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

*ad libitum*

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Tempo: *moderato*. Lyrics: De di

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Lyrics: Mak sud de yir ay le le bu derd me ni e ri dir ay a şig

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Lyrics: la ri ab tai e dib ye ri dir ay ba la ay ba la

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Tempo: *a tempo*. Lyrics: ay ba la ba la hey ca nim

*ad libitum*

*moderato*

A kim se bilmez ne zaman dan be ri di

O nur nur Ta ri hi da şı dün ya nın ay

da ğı da şı dün ya nın

*ritardando* *a tempo*

*ad libitum*

Kek li yim u ca da ğaş di ben bu zül me do zü rem Go rem de yir

*moderato*

ca nim aş di ay a man ca nim a man a man hey

Final piano accompaniment section with a 2/4 time signature change.



# YANIK KEREMİ

*Prestissimo*

The musical score for 'YANIK KEREMİ' is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Prestissimo'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains consistent throughout, and the time signature is 6/8. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

De di u zun il ler hey men ga za mat

*p* *meno mosso*

çek mi şem

*f* *a tempo*

u zun il ler men ga za mat

*meno mosso*

çek mi şem oy na yib gül me dim yar sen çe de

*rit.*

ni

*f* *a tempo*

*moderato*

goz le rim nenhey gan lı yaş lar tük mü şem

*p*

Çeş mi mi sil me dim yar sen ge de li hey

*pizz.*

hey yar yar

yar güzel di yar yar ne ce biz mu ra da ye tiş dik

ay ca nım gey mu ra da yar gel

gel sın hey

*f* *a tempo*

*Allegro*

*Presto*

De yır yaz o lan da bi çe nek ler

*sub. moderato*

bi çi ler em lik gu zu a na sın nan se çi ler

Ay

*f*

Yed di il de on dört bay ram ke çi ler

heç bi rin bil mecim yar sen ge de ni

Go ru ğun da

cv çu lar ov vu rar

Men bu na der di mi soy le rem

ay el ler ay el ler goy mur goy mur ay

*Presto*

Piano introduction in G major, 3/4 time, 8 measures.

*ad libitum*  
Yaz o lan da bi çe nek ler  
*meno mosso*

bi çi ler em lik gu zu a na sını dan se çi ler

Yed di il de on dort bay ram ke çi ler neç bi ni

ni bil me dim yar sen ğe de ni  
*f* *Tempo!*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic elements.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line and some melodic ornamentation.

Fourth system of musical notation, including a key signature change to one flat and a 3/4 time signature.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line with a fermata and a key signature change to one flat.

Sixth system of musical notation, which includes a vocal line with the lyrics "De yir Şah se ne mem" and a piano accompaniment marked "moderato".

*p*  
var u zü mün ağ ılı ği

*f* *Tempo I*

Şah se ne mem var u zü mün

*moderato*

*p* ağ ılı ği göz ya şım la is la dir dım yay ılı ği

*p*  
Ay sen nenay rı is temedim sağ ılı ği



## KÜRD OVŞARISI

*Allegretto Moderato*

The musical score is written in 6/8 time and consists of five systems. The first system is an instrumental introduction for piano, marked *f* and *Allegretto Moderato*. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with trills (*tr*) and triplets. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes. The second system continues the instrumental introduction. The third system also continues the instrumental introduction. The fourth system introduces a vocal line in the treble clef with lyrics in Turkish: "Naz lı yar dan bu gün bir na me gel di naz lı". The piano accompaniment continues. The fifth system continues the vocal line with lyrics: "yar dan bu gün bir na me gel di Eđer doğ ru dur sa gırib". The piano accompaniment continues.

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

Naz lı yar dan bu gün bir na me gel di naz lı

yar dan bu gün bir na me gel di Eđer doğ ru dur sa gırib

be li mü Bün dan be le men ney li yim sağ lı ğı ~ şam sağ lı

ğı ga dan men a lım

Bun dan be le

men ney li yim sağ lı ğı Ga dir mövlam ne ce ver sin

ö lü mü a man oy fe lek a man ay fe lek ga dan men a

im

*f*

Nüz İyir dan bu gün

bir na me ğel di e yer doğ ru İ se gi riş be li mi Bundanbe le

men ney İ yım sa ğ İ ği Ga dir möv lam ne ce ver sin ö İ ü mü

Eş gin ba de sin den zi ya

da iç - dim gay na dim gay na dim oy na dim düş

düm od la ra düş düm od la ra düş düm gadan men a lim

hey

Vatan siz guş i dim ha va da uç dum

Vatan siz guş i dim hava da uç dum terk e

ie dim va ta ni mi e li mi ba lam e li

mi pa şam e li mi ga dan men a lim hey

Terğ ey le dim va ta ni mi



e li mi anam e li mi a nam ay Ter lan

*f*

*tr*

*mf* *tr*

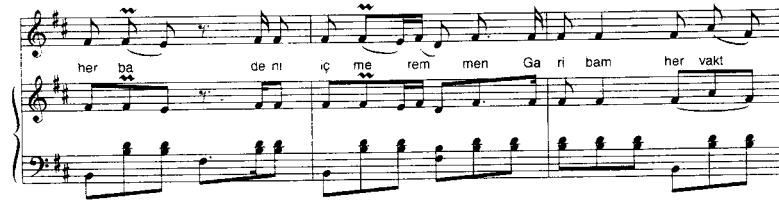
*tr*



Piano introduction in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with trills and grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.



Vocal entry with the lyrics "Men Ga ri pam". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of chords.



Vocal line with the lyrics "her ba de ni iç me rem men Ga ri bam her vakt". The piano accompaniment consists of a steady chordal accompaniment.



Vocal line with the lyrics "ca mi iç me rem her ye te ne göz lün sır rım". The piano accompaniment continues with a steady chordal accompaniment.



Vocal line with the lyrics "aç ma ram Mü hen ne tin kör pü sün den keç me". The piano accompaniment continues with a steady chordal accompaniment.

rem coş gun ça ya uğ ra ya rım yc lu mu hey

Mü hen ne tin kör pü

sun den keç me rem pa şam keç me rem be yim keç me

rem hey hey Coş kun ça ya uğ ra da ram

yo lu mu fe lek yo lu mu ga dan men a lım

hey

# OSMANLI BEHRİ

*Ad libitum*

*Allegro*

A gel hey

Ye rin gö yün sa hi bi sen ya me det sen nen me det

Budün ya nin yok i şı ni var e den sen nen me det

A bi a taş ha kiba dan halk

ey le di in sa ni Ü zü ça har te ref gib la ya

dur eden sen nen me det hi hi hi hi hi hi hi hi

hi ay a man ay a man

Ü zü ça ar te ref gib la ya

First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "ge: ay" and includes a fermata over the first measure. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "durr e den sen nen me det ay". The piano accompaniment includes the instruction *ritardando* in the left hand. The system concludes with a change in time signature to 2/4.

Third system of the musical score. The vocal line is mostly silent, with a few notes. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction *a tempo*. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Musical notation for the second system, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Musical notation for the third system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "Ey Yat miş i dim men gef let den". The piano part features triplets.

Musical notation for the fourth system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "söz ler gel di ğü ma na i tir dim a ğil hu şu mu". The piano part features triplets.

Musical notation for the fifth system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "çis kin dönü du ma na". The piano part features a forte dynamic and a 3/4 time signature.



Yu nu su gergey le di

ga fil der yaüm man na o nu der ya dan gur ta rib var e den sen

nen me det hi hi hi hi hi hi hi ay ay

ay ay ay O nu der ya dan gur ta

rib a man a man var e den sen nen me det

var e den sen nen me det

*ad libitum*  
yat mişi dim men gef let ten söz ler gel di ğü ma na i tir dim

ağ li nu şu mu çis ğin dön dü du ma na Yu ni si gerg ey le di ga fil der ya üm ma na

O nu der ya dan gu ta rib var e den sen nen me det

Ya ra nan nan derd i Ga rip çek ti dün ya gus se si

Ya ra nan nan derd i Ga rip çek ti dün ya gus se si

Ya ra nan nan derd i Ga rip çek ti dün ya gus se si

A ğam Şan mer dan e lin den iç mişem do lu ta sı

Ye tir ği nen ha ray

ma ay le le a ğam hıdır li ya sı Bu iş le re

se beb o lub var e den sen nen Me det hi hi hi hi

hi ni hi

Bu iş le re se beb o lub *stiss.* gelay hi

hi hi ni hi hi hi ni hi hi hi

*ritardando*

Var e den sen nen Me det var e den semen Me det



The musical score consists of five systems of piano accompaniment and two systems of vocal melody. The piano part features intricate rhythmic patterns, often with sixteenth and thirty-second notes, and frequent changes in time signature. The vocal part includes Turkish lyrics and specific performance instructions.

**System 1:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 6/8, 3/4, and 2/4 time signatures.

**System 2:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 3/8, 2/4, 3/8, and 2/4 time signatures.

**System 3:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 2/8, 2/4, 3/8, and 2/4 time signatures.

**System 4:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 2/4, 3/8, 2/4, and 2/4 time signatures.

**System 5:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 2/4, 3/8, 2/4, and 2/4 time signatures.

**System 6:** Vocal melody starting with the instruction *ad libitum*. The lyrics are: "Dadı be le sen ne ney ha be ra lım ey le sen us tad".

**System 7:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 3/8, 2/4, 3/8, and 2/4 time signatures. The instruction *meno mosso* is present.

**System 8:** Vocal melody with the lyrics: "el tut ma sa sa zi ne ce çar lar san". The instruction *gliss* is present.

**System 9:** Piano accompaniment with complex rhythmic patterns in 2/4, 3/8, 2/4, and 2/4 time signatures. The instruction *a tempo* is present.

Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

*ad libitum*

Vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line includes the lyrics "ab a teşi ey ha ki bat dan". The piano accompaniment continues with a treble and bass clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature.

Vocal line and piano accompaniment for the third system. The vocal line includes the lyrics "a yır san ma yan ki ol masa ne ce dü şer sen bey e fendim". The piano accompaniment continues with a treble and bass clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature.

Vocal line and piano accompaniment for the fourth system. The vocal line includes the lyrics "c da yan dım". The piano accompaniment continues with a treble and bass clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system. The vocal line includes the lyrics "Gal ya nıñek". The piano accompaniment continues with a treble and bass clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature.

o dayan s'n be le get dey nen o dil be re

ay Men yanaram o dayan s'n

e fen dim ay o da

yan s'n

*rit.* *a tempo*

*ad libitum*

Sen nen haber a l'm ey le ŧen us tad



ei tut masa sa zi ne ce ça lasan? ab a te şi ha ki bat dan a yı r san

mayan ki ol masa nece biter sen?

*ad libitum* 3

De di ey

*meno mosso*

ka mil sen se gir mey da na cenğ e le

Hagg dilek di lese gal maz san bele ki me gi lim da di men

*rit.*

*a tempo*

On sek kizey burç us te

*meno mosso*

yir mi sek kız ga la nizam siz gan tar siz ne ce çe ker

sen ya ri yan sın

*a tempo*

me nim ey ya rım yan sın Be le ey yol da sın

pa hil o la nın ey

Te miz yok ya rı yan sın

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics "Te miz yok ya rı yan sın" are written below the vocal line.

ca nı yan sın ay le le

This system contains the second line of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "ca nı yan sın ay le le" are written below the vocal line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

This system contains the third line of the musical score, primarily consisting of the piano accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

This system contains the fourth line of the musical score, primarily consisting of the piano accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

*ad libitum*

De di be le Ga ni pam hey gel mi sem ay te le

*meno mosso*

yu za dir yo lum yu za dir ke lamim yu za dir di lim e fen dim e fen

dim

*a tempo* **f**

*ad libitum*

Göy de ey u çan guş lar he sab sız ma lım se ni ço ban et sem

*meno mosso*

ne ce ğe der sen ey

Han sı ba ğa

*f* *a tempo*

yol de ğer han sı ba ğa

E le ser ker de go çağ ol sa ey

ay ba

İam al ba İam ay pa İam

neç ver mez oğ İu ba da e ten dim ay ağ rına İm

hey



get rençoy na dim

*allegro*

Çar ki ey, felek la get renç oy na dim ay na dik cam e ni u du ney li yim ay a man

*meno mosso*

a man ay a man a man yar hey

a man ca ni mi ey di ren i nen döyüpür düm

Fe lek kan da rin dan dar di hey ne yi ney nım

a man

Bul buley ler a vaz

dün ya ey bi vefa dünyadır ay le le ay le le

ritard.

ağ la yan çok dü zedey di ya re dey di oy hi hi hi

hi hi hi

*ad libitum* *moderato*

dar ki tek le men şei rençoy na dîmî cy na dik ca ni ni uddineyleyî

Men canî mi di ram nani do yuş dîr dîmî fe tek kar da rîm can dîr di ney nîm

De di ay

le le le le fe lek i nen oy nayan u dul maz Teg dir yaz di ği na ted bir bu lun maz

ay a man aman ay aman hey

Gov her ka ni hey her na dana satılmaz

Fe lek me ni u cuz sat di ney ne yi ney nim

negay rim  
 Merd oğullar bi zegal di Cem sine ay reh metol sun ay a zizim  
 ay a zizim yaman sene negal di ay ay  
*a tempo*  
*rit.*

Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three flats and a 2/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, continuing the melodic and harmonic development. The right hand features a more active melodic line with slurs, and the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the third system, showing a continuation of the piano part with similar melodic and harmonic elements.

Vocal and piano accompaniment for the fourth system. The vocal line begins with the lyrics "De di be le A şıkGarip o kur ay le le". The piano accompaniment includes the instruction *meno mosso* and features a more active bass line with eighth notes.

Vocal and piano accompaniment for the fifth system. The vocal line continues with the lyrics "söh be tebaş lar car ol du gö zümden gan i le yaş lar aman hey aman". The piano accompaniment maintains the *meno mosso* tempo and features a consistent bass line.

a man hey ga da ni menhay

Bir bağek dimey möhlet i legardaşar felek dal gasınnar

at di hey ney i ney nim hey ney

Su dayan di

her kes i di su dayan di Eş gin o du na

su seğ dim a eî ler ay eî ler A lış dim o su da  
 ya an dım va nayan ay ađ rın a lım so nam ay  
 ađ rın a lım



## OVŞARI

*Allegretto*

*Lezgi Ahmet:*

De di o ne dir ki

*listesso tempo*

göy den ge lip yok ol du O nun i çin cüm le a lem

ok ol du. o lu rem av ba la av ba la ay ba la

O ne dir ki oi dey mez den ok ol du O ne dir ki

Qark dey mez den do ner hey hey hey ay ba lam

hev hey ay ba lam ay ba lam hev

hev hey ay ba lam ay ba lam hev

O ne dir ki çark dey me dan di nür

me dan di nür

The image shows a musical score for a song. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system includes the lyrics 'O ne dir ki çark dey me dan di nür'. The second system includes the lyrics 'me dan di nür'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

The image shows a musical score for the piece "Aya Garibi". It consists of six systems of music. The first four systems are instrumental piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The fifth system introduces a vocal line with lyrics in Turkish. The sixth system continues the vocal line and piano accompaniment.

*mf*

*Aya Garibi:*

De-di be-le o yü-zü mü-ü ey gök ten ge-ri al yök-ü al du

O mu-ni-i-ği cüm-le a-lem-ten ge-ri al du

Va mən söz də

ol dey mə dan ok ol du O göz dər ki çark dey mez dan

də nər həy həy həy ay ba li həy həy

A zi zim A zi zim hey

O göz dər ki çark dey mez dan də nər

hay

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter rest. The piano accompaniment is in 4/4 time, with the right hand playing a melody of eighth notes and the left hand playing a bass line of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

*Allegretto*

The second system of music consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The tempo is marked *Allegretto*. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Lezgi Ahmed:

De dim o ne dir li ey yer de ga lar pas lan maz O ne dir li

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and quarter notes.

e ti ni ko san ses lan maz ny ba la ay ba la

The second system continues the musical score with three staves. It includes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written under the vocal staff. The musical notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents (^^).

ny ba la

The third system concludes the musical score with three staves. It features the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'ny ba la' are written under the vocal staff. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

O na dir ki su ya di ger

ia lan mar O kim dir ki ga tar la yip ce ker hay

hay hay ay ba lam hay hay ben o lam

ay ta lam gel ri ca ri mi

O kim dir ki ga tar la yip ce ker



hey hey hey hey

*Aşık Garib:*

De di be le o

ai tın dı ey yer de ka lir pas lan maz O me

yt di e ti ni kes sen ses ler mez o lü rem ay baa ay baa

ay de la

O i şik di su ye dü ger  
 is lan muz Ez ne yi di ga tar la yip çe ker hey  
 hey hey gi den yar ay ba lam ay ba lam hey  
 Ç ez ne yi di ey ga tar la yip çe ker hey

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 3/4 time, B-flat major. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Turkish. The score consists of several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord in the piano part.

**Nailə Rəhimbəyli.**  
**Segah və şur ladlarına əsaslanan**  
**aşıq havalarının təhlili**  
**II hissə,**  
Bakı, Elm və təhsil, 2016

Nəşriyyat direktoru:  
**Prof. Nadir Məmmədli**

Kompyuterdə yığan:  
**Aygün Balayeva**

Texniki redaktoru:  
**Ramin Abdullayev**

Kağız formatı: 60/84 1/32  
Mətbəə kağızı: №1  
Həcmi: 276 səh.  
Tirajı: 300

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun  
Kompyuter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş,  
“Elm və təhsil” NPM-də ofset üsulu ilə  
hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.