

**ANAXÇIYANLAR  
MUSIQI FOLKLORU**

*Günay  
Alamədova*



---

Günay Məmmədova

**NAXÇIVAN MUSİQİ  
FOLKLORU**

Bakı – 2012

Elmi redaktor: Məhərrəm CƏFƏRLİ  
*filologiya elmləri doktoru, professor*

Rəyçi: Rafiq İMRANI  
*sənətşünaslıq doktoru*

G.Məmmədova. Naxçıvanın musiqi folkloru. Bakı:  
2012, ADPU-nəşriyyatı. 235 səh.

*Naxçıvan folklorunun ayrılmaz tərkib hissəsi olan musiqi folkloru bölgənin mədəni həyatında özünəməxsus əhəmiyyət daşıyır. Monoqrafiyada Naxçıvan musiqi folkloru həm folklorşünaslıq, həm də musiqişünaslıq baxımından araşdırılır, mətnlə musiqinin qarşılıqlı müqayisəsi əsasında melopoetik xüsusiyyətlər ortaya çıxarılır.*

© G. Məmmədova

DOI <https://doi.org/10.36719/2012/235>

©  $\frac{19478164120012}{1957(ə)91381771}$  - 2012

## ÖN SOZ

Azərbaycanın Qərb bölgəsində yerləşən və mühüm strateji əhəmiyyətə malik olan Naxçıvan tarixən elə bir coğrafi məkanda yerləşmişdir ki, onun sərhəd olduğu ölkələr Şərqi tarixində özünün mədəni nailiyyətləri ilə həmişə seçilmiş və bütün Şərqi xalqlarının mədəni inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Bu mənada Naxçıvanın folkloru qonşu, əhalisi əksərən türklərdən ibarət ölkələrin mədəni nailiyyətləri ilə ortaq cəhətlərə malik olmuşdur. Naxçıvan folkloru sahəsində alimlərin apardığı saysız tədqiqatlar da sübut edir ki, Naxçıvanla sərhəd olan dövlətlərin folkloru ilə bölgənin folkloru arasında genetik əlaqələr mövcuddur. Naxçıvanın folklorunda özünə dərin iz salmış lirik-məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarında, nağıllarda, mərasim və mövsüm ayinlərində qardaş türk xalqlarının ənənələri ilə saysız miqdarda oxşar və ortaq cəhətlər, xüsusiyyətlər vardır. Folklor örnəklərinin oxşar, bir sıra hallarda isə eyni məzmun və mahiyyət daşması onların bir kökdən, bir ənənədən irəli gəldiyini göstərir. Qərb bölgəsinin folklorunun, xüsusən məişət və mərasim ayinlərində istifadə edilən ayrı-ayrı janrların dil, forma, ifa üslubları onların musiqi ilə sıx bağlı olmasını üzə çıxarır. Ona görə də Naxçıvanın, ümumiyyətlə götürüldükdə Azərbaycanın Qərb bölgəsinin zəngin və rəngarəng ənənəvi milli mədəniyyətinin araşdırılıb üzə çıxarılmasında musiqi folklorunun öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Dövlətimiz müstəqillik əldə edəndən sonra folklorun inkişaf və perspektivinin təmin olunmasında böyük işlər

görülüb və bu gün də görülməkdədir. Folklora, etnik mədəniyyətin araşdırılıb üzə çıxarılmasına böyük əhəmiyyət verən ümummilli lider Heydər Əliyevin iradəsi ilə 2003-cü ildə AMEA tərkibində Folklor İnstitutunun yaradılması, «Azərbaycan folkloru nümunələrinin hüquqi qorunması haqqında» Azərbaycan Respublikasının Qanununda dəyişikliklər edilməsi barədə» Azərbaycan Respublikasının 2011-ci il 17 may tarixli 124-IVQD nömrəli Qanununun tətbiqi və «Azərbaycan folkloru nümunələrinin hüquqi qorunması haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanununun icrasının təmin edilməsi barədə» Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2004-cü il 29 yanvar tarixli 19 nömrəli Fərmanında dəyişiklik edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyevin 7 iyun 2011-ci il tarixdə imzaladığı Fərman, 7 fevral 2009-cu ildə Naxçıvan MR Ali Məclisinin Sədri Vasif Talıbovun «Naxçıvan Muxtar Respublikasında Xalq yaradıcılığı günlərinin keçirilməsi haqqında» sərəncamı göstərdi ki, bu sahə daima diqqət mərkəzindədir.

Musiqi folklorunun hər bir nümunəsi sosial hadisə olduğu üçün bu nümunələrin melopoetik sənartikasında etnik mədəniyyətin daşıyıcısı kimi əcdadlarımızın həyat tərzinin, etnopsixoloji mühitinin, psixoloji durumunun, etik və estetik dünyagörüşünün izlərini görmək olar. Məsələn: Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru nümunələri arasında geniş yayılmış «yallılar»ın və s. məişət nəğmələrinin oxumaq və xoreoqrafik rəqs hərəkətləri ilə ifasında birlik rəmzini, qadın-kişi, ağsaqqal-gənc münasibətlərinin etik

normalarını, milli ənənənin cizgilərini, izlərini görmək olar. Buna görə də bölgənin folklorunun araşdırılmasında musiqi folklorunun öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Müasir musiqişünaslıq elmində müxtəlif xalqların məhz ənənəvi yolla yaşatdıqları mədəniyyətlərin tədqiqi xüsusilə zəruri sayılır: «Ənənəvi mədəniyyət müasir həyat tərzinin bir faktı və tarixi irsin bir hissəsi kimi, yəni sinxronik və diaxronik aspektlərdə öyrənilməlidir» (127, s.58).

Naxçıvan folklorunun ayrılmaz tərkib hissəsi olan musiqi folklorunun öyrənilməsi də bu aspektdən xüsusi əhəmiyyət daşıyır və öz aktuallığı ilə seçilir. Naxçıvanın müasir həyatında canlı formada qorunub saxlanılmış və tez-tez ifa edilən musiqi folkloru janrları, ənənəvi mədəniyyətin tarixi izlərinin etik-estetik dəyərlərini, etnomədəni nailiyyətlərinin janr rəngarəngliyini nümayiş etdirir. Bu baxımdan musiqi folklorunun janr xüsusiyyətlərinin araşdırılması və təhlil olunması ümumilikdə bölgənin folklorunun spesifik cəhətlərinin, özünəməxsus regional xüsusiyyətlərinin ortaya çıxarılmasını, eyni zamanda türk xalqlarının ortaq mədəni nailiyyətlərinin forma, məzmun, lad-intonasiya və melodik dil xüsusiyyətlərinin dəqiqləşdirilməsini təmin edəcək.

Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru musiqişünaslar və folklorşünas alimlər tərəfindən qismən öyrənilsə də onu kifayət saymaq olmaz. Çünki zəngin folklor nümunələri arasında, xüsusən də musiqi folklorunun çoxjanrlı nümu-

nələri bölgənin mədəni həyatında özünəməxsus əhəmiyyət daşıdığı üçün bu sahə xüsusi olaraq tədqiqat obyektinə çevrilməlidir. Mövzu regional folklorun hərtərəfli şəkildə öyrənilməsinə, eyni zamanda Naxçıvanla sərhəd olan ölkələrin xalqları arasında musiqi folklorunun bir çox ortaq cəhətlərinin müəyyənləşdirilməsinə də geniş imkan verir.

Naxçıvanın musiqi folkloru sahəsində Ə.Ələkbərova yallılar haqqında dissertasiya yazmış və milli rəqsin bu janrı musiqişünaslıq baxımından araşdırılmışdır. Bundan başqa A.Quliyeva "Türk aləmində Naxçıvan musiqi mədəniyyəti" adlı dissertasiyasında Naxçıvan və türk yallılarını müqayisəli təhlil etmişdir. Bu sahədə aparılan araşdırmalar göstərir ki, «Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunun janr xüsusiyyətləri» mövzusu xüsusi tədqiqat obyektinə cəlb edilməmişdir. Musiqişünaslıq sahəsində bu ilk tədqiqat mövzusu kimi regionun musiqi folklorunun öyrənilməsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Naxçıvan musiqi folkloruna aid ayrı-ayrı janrların tədqiqata cəlb edilməsi nəticəsində Azərbaycan, həmçinin böyük türk dünyası folkloruna məxsus bir çox keyfiyyətləri dəyərləndirmək, eyni zamanda türk musiqi mədəniyyəti müstəvisində bölgə folklorunun yeri və əhəmiyyətini dəqiqləşdirmək mümkündür. Digər tərəfdən musiqi folklorunun bir sıra spesifik cəhətlərinin formayaradıcı amillərinin müəyyənləşdirilməsində tədqiqata cəlb edilən yeni materialların xüsusi əhəmiyyəti olduqca böyükdür.

Naxçıvanın musiqi folkloruna aid ayrı-ayrı mövzuları musiqişünaslar sırf musiqi-nəzəri aspektdən, folklor-

şünaslar isə folklor janrlarını, problemlərini folklorşünaslıq baxımından tədqiqata cəlb etmişlər. Naxçıvanın musiqi folklorunun janr xüsusiyyətlərinin həm folklorşünaslıq, həm də musiqişünaslıq baxımından araşdırılması üçün qarşıya qoyulan məqsəd və vəzifələri aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

- Naxçıvan folklorunda musiqinin təcəssümünün müəyyənləşdirilməsi.

- Bölgənin folklorunda ayrı-ayrı musiqi janrlarına məxsus nümunələrin ifasında mövcud olan mətnlə musiqinin qarşılıqlı müqayisəsi əsasında melopoetik xüsusiyyətlərin ortaya çıxarılması.

- Mövsüm və məişət mərasimlərində istifadə edilən musiqinin janr tiplərinin, onların başqa musiqi janrları ilə qarşılıqlı müqayisəli təhlili və istifadə formalarının araşdırılması.

- Musiqi folklorunun janr səciyyəsinin və məzmunununun araşdırılması.

- Naxçıvanın musiqi folklorunda istifadə edilən ayrı-ayrı musiqi nümunələrinin janr xüsusiyyətlərinin formayaradıcı amillərindən forma və lad quruluşlarınınun araşdırılması.

- Musiqi folklorunun melodik və ritmik xüsusiyyətlərinin öyrənilməsini həyata keçirmək.

Tədqiqatın elmi yeniliyi aşağıdakı cəhətlərlə müəyyənləşir:

- «Xırman nəğmələri»ndən iki nəğmənin musiqisi ilk dəfə olaraq nota salınmış və öz nəzəri təhlilini tapmışdır.



- Bir «Sayaçı mahnısı» folklor ekspedisiyası zamanı nota salınmış və ilk dəfə olaraq musiqişünaslıq baxımından tədqiqata cəlb olunmuşdur.

- «Üzərliksalma» mərasimində oxunan mətnin musiqisi nota alınmış və təhlil olunmuşdur.

- Qədim ənənəyə məxsus «Qodu-qodu» nəğməsinin musiqi materialı müasir musiqişünaslıq elminin meyarları ilə aydınlaşdırılmışdır.

- «Xanbəzəmə» mərasiminə aid nəğmənin musiqi materialı ilk dəfə olaraq nota alınmış və obyektiv elmi təhlilini tapmışdır.

- Novruz mərasimlərində ifa edilən «Kosa-kosa», «Can gülüm» nəğmələrinin musiqi materialları tədqiqata cəlb edilmişdir.

- «Çömçəxatun» uşaq folkloru nümunəsi olan mövsüm nəğməsinin musiqi materialı ilk dəfə nota alınaraq tədqiqata salınmışdır.

- Toy-düyünlərdə ifa edilən «Duvaqqapma» mərasiminə aid bir nəğmənin musiqi materialı, tulumda ifa olunan dörd rəqs nümunəsi ilk dəfə olaraq nota salınmışdır.

- Naxçıvan folkloruna aid lirik xalq mahnıları jarı xüsusiyyətlərinə görə ilk dəfə olaraq folklorşünaslıq və musiqişünaslıq baxımından təhlil edilmişdir.

- Regionun rəqs musiqi örnəklərindən yallı və yallıbaşı mahnı-rəqs nümunələrinin xarakterik cəhətləri aydınlaşdırılmışdır.

- Naxçıvanın zəngin aşiq musiqi sənəti haqqında məlumatlar da tədqiqata cəlb olunmuşdur.

## I FƏSİL

### NAXÇIVAN FOLKLORUNDA MUSIQİNİN YERİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

#### Naxçıvan folklorunda musiqinin təcəssümü

Folklor onu yaradan xalqın bədii təfəkkürünü, tarixi keçmişini, soy kökünü, adət və ənənələrini əks etdirən incilər xəzinəsidir. Xalqın mənəvi həyatında baş verən mühüm, yaddaqalan hadisələr, eləcə də adi, çox vaxt əhəmiyyətsiz görünən olaylar folklorda elə incəliyi ilə verilir ki, yüzilliklərlə ölçülə bilən zaman kəsimi keçdikdən sonra belə faktların folklor söyləyiciləri tərəfindən folklor örnəklərində musiqili, poetik şəkildə təqdiminə heyrlənməmək mümkün deyildir. Məhz buna görədir ki, hər bir xalqın soykökünü, etnogenezini, etnopsixologiyasını, adət və ənənələrini öyrənmək üçün, ilk növbədə, onun söz sənətinin sirrlərinə vaqif olmaq gərəkdir (19, s.3). Deyilən fikri davam etdirərək qeyd etmək istərdik ki, xalqların ən qədim tarixində hələ söz sənəti meydana çıxmadığı dövrlərdə musiqi folkloru nümunələri həmin tayfaların və tayfa birləşmələrinin həyatında, onların məişətində xüsusi rol oynayırdı. Bu məsələyə toxunan Q.Krauklis yazır ki, «bilindiyi kimi musiqi sənətinin həyati bağlılığı qədim zamanlardan söz sənəti, rəqs, ayinlərlə sıx əlaqədar olmuşdur. Musiqinin emosional faktor kimi aparıcı rol oynaması bütün dövrlərdə qəbul olunurdu». Fikrini davam

etdirən müəllif sonradan göstərir ki, «biz, daha geniş yayılmış və instrumental musiqinin xüsusi bir növü olan programlı musiqinin müəyyənləşdirilməsinin tərəfdarıyıq. Onun musiqi tərəfi, məzmunun tərkibini, insanın fikri və emosiyasını təşkil edirsə, qeyri musiqi tərəfi süjeti, ideyanı, şəkli mənzərəni, hadisəni, konkret portreti göstərir» (121, s.34-35). Həqiqətən də musiqi sənəti insan həyatında, məişətində çox mühüm yer tutan və onun gündəlik həyat tərzini işıqlandıran və onu əyani şəkildə təcəssüm etdirən qeyri maddi, mənəvi varlığıdır. Bu mənada insan fəaliyyətinin elə bir sahəsi yoxdur ki, musiqi özünün geniş tətbiqini orada tapmamış olsun. Bu haqda V.Belyayev yazır ki, «bəşəriyyətin ümumi tarixi ilə bilavasitə sıx bağlı olub məzmununda cəmiyyətin təfəkkürünün inkişafını təcəssüm etdirən və onun inkişaf səviyyəsinə aktiv təsir göstərən musiqi-insanın yaradıcı fəaliyyətinin bir növüdür... Musiqi sənətinin yaranma tarixini biz müəyyən edə bilmərik, lakin onun ilkin inkişaf dövrü olan musiqi folklorunu Yer kürəsinin ayrı-ayrı xalqlarının, tayfalarının mövcudluğunun ilkin mərhələsini, «musiqi tarixi»nin geniş kompleksini, biz tarixi mərhələ kimi hesab etməliyik» (108, s. 219).

Azərbaycanın musiqi folkloru da xalqımızın qədim və keçdiyi ilkin inkişaf mərhələnin tarixi gerçəkliyini öyrənən mənəvi varlıq sistemi kimi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Xalqımızın musiqi folklorunun, onun ayrı-ayrı qollarının, regional xüsusiyyətlərinin həm musiqişünaslıq, həm də folklorşünaslıq baxımından öyrənilməsinin çox böyük əhəmiyyəti var ki, o da özünü mənəvi irsin inkişaf və tarixi

mərhələlərinin araşdırılmasında xüsusi olaraq göstərir. Musiqi folklorunun rəngarəng janrları arasında hər bir nəğmənin, rəqsin və s. öz musiqi dili, ritmik və forma səciyyəsi və bunlardan irəli gələn məzmun, melosemantik xüsusiyyətləri vardır.

«Azərbaycanın folklor mühiti də estetik sistem kimi xalqın tarixi-mədəni yolunun öyrənilməsində kompleks şəkildə ayrı-ayrı elmi sahələri əhatə edən biliklər sisteminin məcmusundan ibarətdir. Azərbaycan ədəbi-mədəni mühiti Şərq və Qərb mühitlərinin mərkəzində yerləşib, qeyri-türk, Şərq kültür çevrələri ilə də təmasda olub. Çeşidli ədəbi yaradıcılıq istiqamətləri ilə zəngin olan Azərbaycan ədəbiyyatı, xüsusilə, Azərbaycanın Qərb ədəbi mühitində daha çox şifahi ənənə üzərində inkişaf etdiyindən əski ədəbi dəyərləri mühafizəkar şəkildə saxlaya bilmişdir»(54, s.321). Deyilən fikrə bunu da xüsusi olaraq əlavə edə bilərik ki, Azərbaycanın Qərb bölgələrinin musiqi folklorunun da çox zəngin çeşidli janrları, forma və üslub xüsusiyyətləri, səciyyəvi melodik dil üslubları vardır. Qərb mühitinin musiqi folklorunun öyrənilməsi xalq yaradıcılığının rəngarəng çeşidlərini üzə çıxarmaqla yanaşı çoxəsrli təcrübə əsasında formalaşmış şifahi ənənəvi janrların formalaşmasını açmaqla etnik mədəniyyətin fenomenini yaratmış olur. Folklor prosesinin sistemli şəkildə öyrənilməsi araşdırılan mühitin etnik mədəniyyətinin bir neçə aspektdən incələnməsinə geniş imkan açmış olur. Burada tarixi proses, etnoqrafiya, filologiya, musiqi folkloru, ümumi musiqişünaslıq aspektləri, kulturologiyanın əsas cəhətləri öyrənildiyi üçün

bu sistemli olaraq xalqın sosial-mədəni mühitini, bədii təfəkkürünün inkişaf arealını, etik və estetik faktorların, eləcə də folklor düşüncə tərzinin üzə çıxarılmasına geniş zəmin yaradır. Elmi mahiyyətin dərinləşməsi üçün müasir metodologiyalardan istifadə edilməklə janrların janrdaxili və janrlarası atribusiyasının, musiqi-semantik təhlilin, xalq yaradıcılığının ümumi, xüsusi və fərdi xarakteristikalarının müəyyənləşdirilməsində komparativ prinsipin yaradılması və təsnif olunması xüsusi rol oynayır.

İ.İ.Zemsovskiy folklorda baş vermiş yeni paradigmanı (folklorun folklorşünaslıq ilə əvəzlənməsi – G.M.) sintetik adlandırır. Bu konsepsiyadan irəli gələn nəzəriyyəni o, şifahi ənənəvi musiqini musiqi-antropologiya nəzəriyyəsi adlandırır və onun mahiyyətini musiqi mətninə mədəni-antropoloji baxışda görür. O qeyd edir ki, «sintetik paradigma ayrı-ayrı elmi məktəblərin (filologiya, musiqişünaslıq, strukturaloji və sosioloji, fiziki-akustik, kibernetik və tipoloji və s.) müxtəlif ideyalarının tədqiqat təfəkkürünü genişləndirir» (117, s.28-32). O, musiqi icraçısı olan ifaçını ön plana çıxarır və mətnlərin oxunuşunda bir növ mətn mədəniyyətində mövcud qanunauyğunluqların yaratdığı səbəbiyyətdən doğan musiqi təfəkkürünü irəli çəkir.

Musiqişünas K.Kvitkanın fikrinə görə «yerli ənənələrin xalq yaradıcılığının tarixi gerçəkliyinin formalaşmasının öyrənilməsi musiqi folkloru janrlarının inkişaf prosesində əmələ gəlmə və inkişaf səbəblərini üzə çıxara bilər». O, hələ bizim dövrdə də, xalq yaradıcılığında öz həllini tapmamış yerli elementlərin xəritələrinin tərtibinin

vacibliyi məsələsini irəli çəkir. Musiqi folklorunun elm kimi müstəqil vəzifələrindən birinin yerli mahnı ənənəsinin başqalarından fərqli üslub xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılmasında görən K.Kvitka yazır ki, «Məhz musiqişünas-folkloristlər mahnıların, nəğmələrin tipinin və elementlərinin «yayılma arealını» müəyyən edə bilərlər»(119, s.91). Daha sonra o, yazır ki, «musiqişünas-folkloristlər özlərinə məxsus musiqi abidələrini, yəni nəğmələrin not yazılarının coğrafi yayılma əhatəsini xüsusi diqqətlə üzə çıxarmalı və onları sistemləşdirməlidirlər» (119, s.98).

Musiqişünasların qarşısında duran əsas vəsifələri müəyyənləşdirən alim xalq mahnılarının nota köçürülməsi ilə əsas vəzifənin bitməməsini ön plana çəkir. O, bir daha göstərir ki, «bu nəğmələrin mövcud formasının, musiqi-etnoqrafik dərəcələrinin qeydə alınması, onların ifa üslubunun xüsusiyyətlərinin, həmçinin xalq məişətində bu havaların yeri və əhəmiyyətinin üzə çıxarılması əsas şərtlərdən biridir»(119,s.37).

Azərbaycanın folklor mühitində musiqi folkloru janrları xalq məişətində geniş, rəngarəng formalarda təmsil olunmuşdur. Xalqın məişət və mərasim folklorunda elə bir sahə yoxdur ki, xüsusən də yerli kənd, şəhər folklorunda musiqi janrları özünü qabarıq şəkildə göstərməmiş olsun. Azərbaycanın musiqi folklorundan yazan D.Məmməd-bəyov göstərir ki, «Azərbaycanın musiqi folkloru xalqın həyatının əsas cəhətlərini özündə əks etdirir. Buradan da janrların zənginliyi və bədii rəngarəngliyin ifadəliliyi yaranır. Mahnı yaradıcılığında başqa xalqlara məxsus

müxtəlif janrlar vardır: əmək mahnıları, epik-qəhrəmanlıq, zarafatyanı-oynaq, mərasim, lirik. Azərbaycan folklorunun çoxcəhətli janr şaxələnməsində lirik mahnılar daha çox üstünlük təşkil edir» (103, s.3). Musiqişünas alimlərin dediyi kimi Azərbaycan musiqi folkloru janrlarının da milli xüsusiyyətləri, coğrafi ərazidən asılı olaraq dil, üslub cəhətləri xüsusi olaraq özünü göstərir. Musiqi folklorunda dil, üslub xüsusiyyətləri özünü yerli folklor mühitində, əksərən kənd və milli dialekti konservativ şəkildə saxlamış şəhər folklorunda daha çox büruzə verir. Xalq mahnılarının repertuarında elə musiqi abidələri var ki, onlar tarixi prosesdə formalaşaraq xalqın təfəkkür tərzinin ifadəçisinə çevrilmişdir. Belə xalq mahnılarında yerli musiqi folkloru nümunələri özünü yerli dialektin, mühitin ənənəvi ifa üslubunun elementlərinin qanunauyğunluqları zəminində daha çox göstərir.

Naxçıvan folklor mühitində mərasim, məişət nəğmələrində belə xüsusiyyətlərə daha çox rast gəlmək olur. Çünki Naxçıvan coğrafi ərazi xüsusiyyətlərinə, sosial-iqtisadi və etnoqrafik durumuna görə milli ənənələri, dialekti konservativ şəkildə qoruyub saxlamış bölgədir. Naxçıvanın folklor mühitinə aid abidələrdə poetik mətndə dialekt nə qədər özünü bariz şəkildə büruzə verirsə, musiqi folklorunda ifa edilən mahnılarda da, mətnin dil xüsusiyyətlərindən irəli gələn bəzi cəhətlər, musiqi dilinin quruluşunda, melodiyanın semantikasında özünü bir o qədər göstərir. Xalq mahnılarının poetik dili ayrı-ayrı folklor mühitində yerli dialektin intonasiyalarına məruz

qaldığı üçün ifaçı, yəni musiqi folkloru icraçısı həmin mahnını yerli dialektin ahənginə uyğun şəkildə oxuyur. Bu zaman mətnin yerli dialektdə səslənməsində ənənəvi olaraq ayrı-ayrı fonetik səslər mahnının melodik dil xüsusiyyətlərinin formayaradıcı amillərini formalaşdırarkən melosun intonasiya çeşidlərini yerli ənənənin dialektinə uyğun şəkildə istiqamətləndirir.

Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunu öyrənərkən onun təkcə yerli dialektlə bağlı cəhətlərini vurğulamaq kifayət deyil. Bölgənin məişət-mərasim ənənələrində istifadə olunmuş musiqi janrlarının özünəməxsusluğunu üzə çıxarmaq üçün onları xarakter, üslub, mövcud forma və spesifik ifa tərzinə görə təhlil etmək, fikrimizcə, daha doğru olardı. Naxçıvanın musiqi folklorunda istifadə olunmuş bütün musiqi janrlarını bu aspektdən üç ayrı-ayrı istiqamətlərdə öyrənib təhlil etmək olar.

Birinci istiqamətdə bölgənin məişət-mərasim ənənələrində istifadə olunmuş xalq mahnılarını və instrumental musiqi janrlarını forma xüsusiyyətlərinə görə araşdırmaq lazımdır. Məişətdə və ya ayrı-ayrı mərasimlərdə istifadə olunmuş folklor musiqi nümunələri öz aidiyyətinə görə bu və ya digər mərasimin tərkib hissəsi olub onun xarakterik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Məsələn: Novruz bayramı münasibəti ilə bağlı mərasimlərdə istifadə olunan xalq mahnıları, toy mərasimlərində çalınıb oxunan ayrı-ayrı mahnı və rəqs musiqi nümunələri, kütləvi rəqs-mahnı janrına aid yallılar, yas mərasimlərində söylənilən ağılar, dini mərasimlərdə oxunan nohələr, ilk növbədə bu və ya



digər mərasimin xarakterini təsvir edir. Həmin mərasimlərdə musiqi janrları mərasimin vəsfi və ya mahiyyətini əks etdirən mətnlər əsasında oxunduğu üçün, mətnin məzmun arealından irəli gələn xarakterik cəhətlər musiqinin melodik və metroritmik komponentlərində, o cümlədən melosun intonasiyalarında da öz əksini geniş şəkildə tapır. Musiqi janrlarının bəzi xüsusiyyətlərini təhlil edən R.Zöhrabov yazır ki, «Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı deyəndə mahnılar və oyun havaları nəzərdə tutulur. Onların zənginliyi, ilk növbədə musiqi forma və janrlarının çoxcəhətliyi və çoxşaxəliliyi özünü göstərir. Bu musiqi janrlarına aid olan nümunələrin əksəriyyəti əmək prosesini, ailə-məişət şəraiti, müxtəlif oyunlar və ya müəyyən fəsilələr ilə əlaqədar yaranmışdır. Bunlarla yanaşı elə lirik məzmunlu mahnı və rəqlər vardır ki, onlar ancaq asudə vaxtlarda ifa edilir» (88, s.4-5). Naxçıvanın musiqi folklorunda istifadə edilən xalq mahnıları, rəqs musiqi nümunələri və tuluşmada ifa edilən instrumental havalar məişət və mərasim ənənələrində əmək prosesini, ənənəvi mərasimlərin formalaşdırdığı məzmunca milli ənənəni, uşaq, lirik, məişət, satirik, yumoristik, qəhrəmanlıq, tarixi mahnı və rəqs janrlarında həm ümumi, həm də bölgəyə məxsus milli xarakterik, forma və üslub cəhətlərini formalaşdırmış oldu.

Mövsüm mərasim nəğmələrindən: «Xırman nəğmələri»nin ikisinin musiqi dilinin xarakterik xüsusiyyətlərinin və onların musiqi formasının nəzəri təhlili göstərir ki, bölgənin melopoetik və dialektik xüsusiyyətləri melosun

inkişaf və formayaradıcı amillərinə öz təsirini göstərmişdir.

«Üzərliksalma» mərasimində oxunan mətnin poetik dili onun melodik dilinin ahəngdar səslənməsinə geniş imkan açmışdırsa, mərasim nəğməsinin forma xüsusiyyətlərinin bədii-estetik cəhətlərinin formalaşmasında isə melodik dil ünsürlərini yaradan metroritmik komponentlərin formayaradıcı amilləri melosun struktur quruluşunda özünü daha qabarıq olaraq nümayiş etdirmişdir. Naxçıvanın musiqi folklorunun janr xüsusiyyətləri araşdırılarkən və bununla bağlı ucqar kəndlərdə folklor söyləyiciləri ilə aparılan söhbətlər və onlardan toplanılan bir sıra materialların musiqi dili onların qədim ənənəvi mahnı, rəqs və oyunları olduğunu sübut edir. Qədim ənənəvi mahnı, rəqs və oyunların melodiya müasir dövrümüzə gəlib çatmamışdır-deyən B.Hüseynli bu məsələyə aydınlıq gətirərək yazır ki, «ayrı-ayrı parçalar şəklində qalmış bayatı formalı şeir mətnlərindən aydın olur ki, bu mahnı, rəqs və oyunlar oxumaqla müşayiət olunmuş və kütləvi şəkildə ifa edilmişdir. Bunların musiqi məzmununu iki, üç xanəli qısa bir melodiyanın dəfələrlə təkrarı təşkil edir»(48, s.71). Toplanmış folklor materiallarının bir qisminin, yallıların, üzərliksalma, xırman, xanbəzəmə, qodu - qodu və s. mərasim nəğmələrinin musiqi-nəzəri təhlilləri yuxarıda deyilən fikri təsdiq etdiyi üçün onları Naxçıvanın qədim ənənəvi musiqi nümunələri saymaq olar. Adları çəkilən musiqi folklor janrlarının elmi-nəzəri təhlilləri, ilk növbədə həmin janrların forma və semantik xüsusiyyətlərini, daha sonra isə vokal və instrumental ifada

mövcud olan melodik dilin, ritmik komponentlərin, lad-intonasiya və harmonik dilin zənginliklərini ortaya çıxara bilər. Bu mənada regional folklorun musiqi aspektlərinin öyrənilməsi etnopsixoloji və etnomusiqişünaslıq, o cümlədən, instrumental musiqi janrlarının bir sıra xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılmasını reallaşdırır. Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunun forma, instrumental baxımından öyrənilməsi bir sıra elmi məsələlərin ortaya çıxmasına, o cümlədən, musiqişünaslıqda və etnomusiqişünaslıqda ümumi dəyərlərin, prinsiplial məsələlərin öyrənilməsinə işıq sala bilər.

Azərbaycanın qədim ənənəyə məxsus «Qodu-qodu» nəğməsinin musiqi materialı Azərbaycanın Qərb bölgəsində, Naxçıvan və Qərbi Azərbaycan ərazilərində daha çox rast gəlinir. Onu da qeyd edək ki, bu nəğmə «Hodu-hodu», «Dodu-dodu», «Xodu-xodu», «Kodu-kodu» adları ilə də tanınır. Naxçıvanda bu nəğməyə «Godu-godu» da deyilir. «Qodu-qodu»nun melodik dilinin təhlili onun lirik məişət xalq mahnı-rəqs qrupuna aid olmasını üzə çıxarır. «Qodu» etiqad mərasimi haqqında yazan M.Təhmasib göstərir ki, «vaxtsız və həddindən artıq yağan yağışın qarşısını almaq üçün qədim azərbaycanlılar arasında «Qodu» etiqad mərasimi olmuşdur. «Qodu» günəş və ayı təmsil edən qız sürətli kukladır» (84, s.5-37). Görkəmli folklorşünasın fikirləri «Qodu-qodu»nun musiqi materialının forma xüsusiyyətlərindən də təsdiqlənir. Belə ki, bu mərasim mahnı-rəqsinin melodik dilinin semantikasından aydın olur ki, bu nəğməni qadın və qızlardan ibarət qrup oxuyarmış.

Xarakterik xüsusiyyətlərinə görə «Andante» tempində olan bu nəğmə ağır, lirik mahnı-rəqs üslubunda ifa olunmuşdur.

«Xanbəzəm» mərasimində cəngi üstündə olan güləş nəğməsinin musiqi materialı da melosemantikasına görə mahnı-rəqs qrupuna aid nəğmələrdəndir. «Rast» üstündə olan həmin havanın melostrukturu «Cəngi» rəqsi xarakterindədir. Mərasimlərdə idman oyunlarında, yarışlarında ifa olunmuş bu nəğmə formasına görə idman rəqs musiqi nümunələrinə aiddir. Mövzu kontekstinə görə Azərbaycan xalq rəqslərini altı böyük janra bölən musiqişünas B.Hüseynli idman rəqslərini qəhrəmani, hərbi rəqslər qrupuna aid etmişdir(48, s.69). Forma xüsusiyyətlərinə görə mahnı-rəqs məişətdə, xüsusən də qədim ənənəvi toy mərasimlərində daha çox istifadə olunardı. Mahnı-rəqsin melopoetikasi onun xarakterik xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaqla yanaşı bu nəğmənin formayaradıcı strukturunda folklor musiqisi üçün xas olan melodik inkişaf aspektləri ilə yanaşı melodiyanın strukturunda deklamasiyalı ifa üsulundan da istifadə olunmasını ortaya çıxardı.

Naxçıvan musiqi folklorunun təkrarolunmaz və özünəməxsus janrlarından biri də Novruz bayramı mərasimlərində ifa edilən «Can gülüm» nəğməsidir. Kütləvi mahnı janrına məxsus bu nəğmənin ifa forması onun mərasim xalq nəğmələri və mərasim mahnı-rəqs nümunələri sırasında olmasını təsdiqləyir. Adətən ilin axır çərşənbəsində ifa edilən bu nəğmə forma strukturuna görə xalq nəğmələri üçün xarakterik olan kuplet və nəqərat, iki

hissəli formada olsa da nəğmənin mərasimdə ifası onun xarakterini bir qədər dəyişmiş və ona bir növ mərasim ifa statusu vermişdir. Mərasimdə bu nəğmənin ifası zamanı subay oğlan-qızların bir məhəlləyə toplaşib nəğməni kütləvi şəkildə ifa etməsi «Can gülüm» mərasim nəğməsini formaca iki yox, üç hissəli formaya salmışdır. Bu nəğmənin ifasında bayatı şeir şəklində olan ayrı-ayrı mətnin ifasını baxıcı qadının əvvəl kuplet, sonra nəqarət formasında ifası başa çatdıqda mərasimə toplaşan gənclərin «Can gülüm» sözlərini xor şəklində oxuması nəğmənin formaca üç hissəli olmasını təmin etmişdi. Maraqlısı budur ki, bu nəğmənin melodik strukturu elə xarakterik formada ifa olunur ki, onun ifası zamanı kütləvi rəqs elementlərindən istifadə etməklə bu nəğmənin sədaları altında rəqs etmək də mümkündür. Nəğmənin metroritmik formulunun 6/8-lik, tempinin isə «Moderato», yallı rəqsinə uyğun olmasını xüsusi nəzərə alsaq, bu mərasim nəğməsinin kütləvi yallı mahnı-rəqs qrupuna aid etmək olar. Bu xüsusda B.Hüseynli yazır ki, «Dəstə ilə ifa olunan rəqslər xalq xoreoqrafiya sənətində geniş yayılmışdır. Bu cür rəqslər iki növ olur: kişilərin dəstə ilə rəqsi, qadınların dəstə ilə rəqsi.

Kütləvi şəkildə ifa olunan yallı və yallısayaq rəqslər adətən kişilərə, eləcə də qadınlara, bəzi hallarda isə kişi ilə qadınlara (birgə) aid rəqslərdir. Bu rəqslər özləri də müxtəlif növlərə bölünür»(48, s.69).

Verilən təhlil sübut edir ki, mərasim nəğmələrinin ifa məkanından, kütləviliyindən asılı olaraq onların forma və ifa üslubu mərasimin xarakterik cəhətlərini özündə

qoruyub saxlamaq ənənəsindən irəli gələn bir sıra cəhətləri ifanın formasında özünü qabarıq şəkildə göstərir. Musiqi-şünaslıqda bu sahədə alimlərdən V.B.Bobrovskinin (111), L.A.Mazelin (124), V.A.Tsukkermanın(131), Y.Bıçkovun (112, 113) və başqalarının işlərini göstərmək olar.

Həqiqətən də musiqi forması ifa olunan nəğmənin məzmun, lad-intonasiya, ritm, tembr və onun semantikasının, melopoetik xüsusiyyətlərinin bir sıra spesifik cəhətlərini vahid məkanda birləşdirir. Musiqi formasını formalaşdıran və onu ərsəyə gətirən spesifik məqamlardan biri də ifa üslubunun hansı formalarda həyata keçirilməsi ilə bağlıdır.

Mərasimlərdə ifa olunan nəğmələrin ifa forması, ilk növbədə musiqi üslubunun hansı spesifik xüsusiyyətlərə əsaslandığını büruzə çıxarır.

Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunun elmi-nəzəri təhlilində ikinci istiqamət musiqi üslubunun, ifa tərzinin, xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir. Musiqi üslubunun hansı şəkildə həyata keçirilməsi ilkin olaraq nota salınmış musiqi folkloru örnəklərinin not yazısından aydın şəkildə görünür. Ayrı-ayrı folklor bölgələrinin, mühitlərinin ifa məktəbi, spesifik melodik dil xüsusiyyətləri və folklorun icrasında istifadə etdiyi milli musiqi alətləri mövcud olmuşdur. Hər bir mühitə, ifa məktəbinə xas ifa üslubları, bədii ifa formaları, vokal ifada boğaz səsləri, zəngülə və başqa fiarituralar, instrumental ifada isə ənənədən irəli gələn ifa tərzləri vardır. Məsələn, Naxçıvan bölgəsinin folklor mühiti üçün xarakterik olan toy, Novruz bayramı ərəfəsində ifa edilən

folklor nəğmələri, kütləvi mahnı-rəqslər, yallıların müxtəlif ifa formaları başqa regionun ifa tərzləri ilə müəyyən dərəcədə fərqlidir. Bu fərqlər də mətnin, dialektin və qədim ənənədən irəli gələn ifa üslublarının; məsələn tulum alətinin ifa üslubundakı fərqdən irəli gələn spesifik cəhətlərdən asılıdır. İfa üslublarının və ifa texnikasının (ənənəvi ifa təzi), birgə tərənnümündən və ya təcəssümündən musiqi janrından asılı olmayaraq yerli koloritə məxsus səslənmə, ifa üslubu yaranır. Ənənəvi musiqi folklor nümunələrində bu daha çox özünü göstərir. Çünki qədim ənənədən irəli gələn ifa məziyyətləri həmin regionun ifa üslubunu formalaşdırdığı üçün yerli əhalinin düşüncə, təfəkkür tərzinə çevrilmiş olur və bu ifa bütün xalq kütləsi tərəfindən doğma musiqi kimi qəbul olunur. Bir sıra hallarda musiqi ifaçıları müasir mahnıların ifasında da yerli mühitin ifa üslubuna xas boğazları, ifa məziyyətlərini, dialektikadan irəli gələn ifadə formalarını işlətmələri də bu proses ilə bağlıdır.

Regionun musiqi folklorunun üslub tərzinin araşdırılmasında folklor örnəklərinin ifalarında mövcud olan müxtəlif ifaçılıq interpretasiyalarını da xüsusi olaraq nəzərə almaq lazımdır. Folklor mühitinin ifa üslubu, stilistik ifa formaları ümumi planda saxlanılsa da ayrı-ayrı ifalarda mövcud olan fərdilik, interpretasiyalar özünü göstərir. Əlbəttə, folklor nümunələrinin ifasında, ilk növbədə iki ifa təzi özünü göstərir. Kənd yerlərində mərasimlərdə ifa edilən folklor örnəkləri bir sıra hallarda qeyri-peşəkar ifaçılar tərəfindən ifa olunur. Belə halda ifada mövcud olan

stilistik ifa tərzlərini, fərdi yaradıcılığa xas ifa üslublarını, şərtləri axtarmaq əbəsdir. Məsələnin düzgün həlli yalnız peşəkar ifaçılıq sənətini yaşadan ifaçıların sənətindən asılıdır. Yəni istər folklor örnəyinin, istərsə də hər hansı bir peşəkar səpkidə yazılmış musiqi əsərinin ifasında peşəkar ifaçı öz dəstxəttini, yeni ifa formasını nümayiş etdirə bilir və bununla da əsərə öz yaradıcı münasibətini bildirmiş olur. Belə ifalarda yeni interpretasiyalar özünü göstərir. İfaçılıq sənətində ənənəvi mərasim nəğmələrinin və ya sırf qədim folklor musiqi materialının (sayaçı, şum nəğmələri, kütləvi mərasim nəğmələri) ifasında yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirmək lüzumu olmadığı üçün, regionun ifaçılıq üslubu demək olar ki, dəyişməz olaraq qalır. Bu cür ifa forması nəsil-dən-nəslə ötürülür və sonda həmin ənənənin, mühitin ifaçılıq məktəbinin əsas istiqamətlərini, spesifik ifa cəhətlərini formalaşdırmış olur. Deməli, xalq yaradıcılığının yerli ənənəsində ifa üslubunun və ifa mədəniyyətinin formalaşdırdığı xarakterik cəhətlər musiqi folklorunun yerli ənənəyə məxsus özəlliklərini formalaşdırır.

Musiqi folklorunun yerli ənənədəki ifaçılıq mədəniyyətində həmişə fərdi ifaçıların yetişməsi üçün münbit şərait olmuşdur. Belə yaradıcı mühit üçün ayrı-ayrı ifaçının fərdi ifa üslublarının xüsusi əhəmiyyəti olmuşdur. Buna görə də eyni bir bölgədə müxtəlif folklor mühitlərinin, fərdi ifaçılıq məktəblərinin formalaşması prosesi, yaranması həmişə labüd olmuşdur. Eyni bir regionun folklor örnəklərinin ifa üslublarına diqqət yetirsək onların ümumi üslub tərzini ilə yanaşı ayrı-ayrı ifa mədəniyyətləri nümayiş



etdirmələrinin də şahidi olarıq. Naxçıvanın Şərur, Culfa, Ordubad, Şahbuz rayonlarında musiqi folkloru nümunələrinin mətn və musiqi materiallarının müxtəlif interpretasiyalarına rast gəlmək olar. Şərur yallılarının, Culfa və Ordubad mərasim nəğmələrinin və ya tulum ifaçılıq mədəniyyətini, Şahbuz və Naxçıvan rayonlarının aşiq yaradıcılığının bir çox spesifik cəhətləri regional folklorun özəlliklərini təşkil edir.

Naxçıvanın folklor musiqisinin öyrənilməsində bir neçə il Ordubad, Şahbuz, Culfa, Şərur, Babək və başqa rayonlarda mövcud olan folklor söyləyicilərindən, Həsənov Yaqub Əbil oğlu (1905-ci ildə Şərur rayonunun Sədərək kəndində anadan olmuş və 2007-ci ildə Naxçıvan şəhərində dünyasını dəyişmişdir), Quliyeva Səkinə Əli qızı (1934-cü ildə Şərur rayonunun Şahtaxtı kəndində anadan olmuş, 2006-cı ildə Naxçıvan şəhərində vəfat etmişdir), Babayeva Səmayə Əli qızı (1949-cu il, Naxçıvan rayonunun Böyükdüz kəndində anadan olmuşdur), tulum, zurna ifaçısı ordubadlı Əli dayı, Naxçıvan aşıqlarından şahbuzlu Aşiq Məcnun, Aşiq Cəbrayıl və digər musiqi ifaçıları ilə görüşlər keçirilmiş, onlardan eşidilən folklor materialları lentə yazılmış, nota salınmış və tədqiqata cəlb olunmuşdur.

Musiqi janrları arasında Naxçıvanın aşiq musiqisi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Müasir dövrdə musiqi mədəniyyətinin inkişafında bu janrdan kifayət qədər istifadə olunmasa da onun izləri bölgənin musiqi folklorunda özünə dərin kök salmışdır. Aşiq Cəbrayılın söyləməsinə görə Şərurda Aşiq Həmid ilk dəfə olaraq aşiq məktəbini

yaratmış, onun davamçısı Aşiq Şəhriyar isə sonralar bu ənənəni davam etdirmişdir. Naxçıvanın qədim aşıqlarından Aşiq Süleyman (XVIII əsr), Ordubadlı Kərim (XVIII əsr), Kosacanlı Ağ Aşiq Allahverdi (XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəlləri), XIX əsrdə Sədərəkdə yaşamış Aşiq Əli Xanxanımoglu, Şərurda Gülalı Məmməd, Vayxırlı Məmməd-cəfər, Naxçıvanın Zeynəddin kəndində Dədəkişi Hüseyn oğlu Əliyev, Ordubad rayonundan Aşiq Abbas Dəhri və s. bölgənin ustad aşıqlarından olmuşlar. Naxçıvanlı Aşiq Süleyman, aşıq Cəbrayıldan topladığımız məlumata görə XX əsrdən etibarən Şərurda Aşiq Həmid, Aşiq Şəhriyar, Aşiq Məmmədyar (Kəngərli), Aşiq Heyran (el şairəsi), Şıxmahmud kəndində Çobankərəli Cəfər, Şahbuz rayonunun Aşağı Qışlaq kəndində Sərraf Qasım, Sədərəkli Aşiq Yusif, Babək rayonunun Şıxmahmud kəndində Aşiq Fətullah, Aşiq Yusif (Sədərəkli), Aşiq Qulu (Şıxmahmud kəndindən), Aşiq Sudeyib(Cəhridən), Aşiq Əzim, Aşiq Hüseyn Abbasəli, Aşiq Əbülfəz (Şahtaxtılı), Aşiq Hidayət (Biçənək kəndindən), Aşiq Fərrux (Kükü kəndindən), Yamin Sail (onun adı bəzi mənbələrdə (10, s.14) Yaman İsmayıl, bəzində (78, s.52) Yamin İsmayıl, bəzində isə (11, s.451) Yamin Sail kimi yazılmışdır), Şərur rayonunda Aşiq Nabat, müasirlərimiz olmuş Abbas Seyidov, Bayram Bayramlı, Aşiq Bəhlul Əmirxan oğlu Niftaliyev Naxçıvan aşıq mühitinin formalaşmasında xüsusi əməkləri olmuş sənətkarlar idilər.

Bölgənin ayrı-ayrı şəhər və kəndlərinin adları klassik aşıq musiqi havalarında özünə yer salması bu ərazilərin

musiqi folklorunda aşiq musiqi yaradıcılığının mühüm əhəmiyyət kəsb etməsini göstərir. «Naxçıvani», «Ağır Şərili» (30, s.62) havalarının aşiq musiqisində labüd olması deyilən fikri bir daha təsdiq edir. Naxçıvan aşiq mühitində Göyçədə olduğu kimi, özünəməxsus aşiq məktəbi olmasa da bölgənin aşıqları dövrünün tanınmış sənətkarları idi. Aşiq havalarının əksəriyyəti meroritmik xüsusiyyətlərinə görə zəngin ritmoformulları özündə ehtiva etmişdir. Başqa bölgələrdə olduğu kimi burada da aşiq şeir şəkillərinin hamısından aşiq yaradıcılığında geniş istifadə olunmuşdur. Naxçıvan aşıqları bölgədə janr xüsusiyyətlərinə görə birbirindən fərqlənən çoxsaylı dastanların yayılmasında böyük xidmətlər göstərmişlər. Yaddaşdan-yaddaşa ötürülərək tarix boyu yaşadılan rəngarəng dastanların böyük əksəriyyəti bu bölgənin folklorunun bəzəyinə çevrilmişdir. Ən çox yayılmış dastanlardan «Qurbani», «Aslan şah», «İbrahim-Hürnisə», «Şah İsmayıl- Gülzar», «Abbas-Gülgəz», «Hüseyn-Reyhan» və başqaları bir neçə gecəlik təşkil olunmuş dastan məclislərində çalınıb oxunmuşdur.

Folklorşünas-alim Y.Səfərov özünün «Naxçıvan aşiq ədəbi mühiti» adlı monoqrafiyasında Naxçıvan bölgəsinin aşiq mühitini şərti olaraq üç qrupa bölmüşdür: Naxçıvan-Şahbuz aşiq mühiti, Şərur-Kəngərli aşiq mühiti, Ordubad-Culfa aşiq mühiti (78, s.9).

Naxçıvan, ərazisinə görə Şərqdə ən böyük və nüfuzlu aşiq məktəblərindən sayılan Göyçə, İrəvan, Dərələyəz və s. aşiq məktəblərinə yaxın olduğu üçün bu məktəblərin ifa üslubu, zəngin dastan, qaravəlli, nağıl söyləmə ənənəsi

regionun aşiq yaradıcılığına da öz təsirini göstərmişdir. Aşiq musiqi tədqiqatçısı Ə.Eldarova aşiq havalarının repertuarından yazarkən qeyd edir ki, «folklorçu Əhliman Axundovun Tovuzda, Şamxorda və Naxçivanda topladığı materiallar içərisində 118 hava adına rast gəlirik. Belə güman etmək olar ki, bu rəqəm eyni bir havanın başqa-başqa zonalarda müxtəlif şəkildə adlanmasından irəli gəlmişdir» (31, s.64). Aşiq sənəti sinkretik sənət nümunəsi kimi bir neçə ədəbi və musiqi janrlarını əhatə edir. Bu mənada onun geniş əhatəliliyi, nüfuzu, aşiq sənətinin milli mədəniyyətin inkişafında rolunu çox böyüdü. Aşiq sənəti milli mədəni prosesin formalaşmasında, bir çox janrları özündə ehtiva etmiş və bununla da ümummədəni inkişafın tərəqqisinə geniş imkanlar açmışdır. Bu janrlara diqqət yetirək:

Aşiq yaradıcılığı ədəbi prosesin inkişafında çox dərin və əhəmiyyətli iz qoymuş və bununla da onun inkişaf aspektlərinin müəyyənləşdirilməsində həlledici rol oynamışdır. Bu sahədə xüsusi tədqiqat aparmış folklorşünas alimlərimizdən M.H.Təhmasib (84), Ə.Axundov (8), İ.Abbaslı (1,2), H.İsmayılov (54), M. Allahmanlı (16,17), İ.Babayev və P.Əfəndiyev (21), R.Əfəndiyev (33,34), O.Əfəndiyev (32), M.Həkimov (44,45,46,) aşiq sənəti və yaradıcılığında mövcud olan şeir şəkilləri, janrları haqqında geniş bilgi vermişlər.

Aşiq yaradıcılığının musiqi qolu, sənəti, onun forma və janrları haqqında musiqişünaslardan Ü.Hacıbəyov, Bülbül, M.S.İsmayılov, Ə.Eldarova, R.Zöhrabov, R.

Məmmədova, R.İmrani, T. Məmmədov və başqa alimlər geniş məlumatlar verərək bu sənətin milli musiqi mədəniyyətinin yaranışından bəri oynadığı çox mühüm rolu, əvəzsiz xidməti öz tədqiqatlarında xüsusi olaraq işıqlandırmışlar. Bu xüsusda Ü.Hacıbəyov yazır ki, «bu sənət xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir. Sazəndədən fərqli olaraq, aşiq ictimai mövqeyinə görə kəndliyə, zəhmətkeş xalqa yaxındır» (42, s.253). Bu fikri davam etdirən və onu bir qədər də dərinləşdirən görkəmli xanəndə Bülbül yazır ki, «Azərbaycan oxuma üslubunun əsil ustaları və yaradıcıları aşıqlar olmuşlar; onlar xalq yaradıcılığının təbliğatçıları və ifadəçiləridirlər. Xanəndələr isə öz ifaçılıqlarının əsil xəlqi xüsusiyyətini yalnız aşıqların təsiri altında mənimsəmişlər. Aşıqlar Azərbaycan xalqının ən qədim ifaçıları olub onun idealları və arzuları ilə yaşamışlar» (27, s.149).

Aşiq yaradıcılığının janrları haqqında Ə.Eldarova yazır ki, «çox cəhətli xalq yaradıcılığının qüvvətli qollarından biri olan aşiq musiqili-ədəbi janrı əsrlər boyu yeniləşmək, zənginləşmək və billurlaşmaq ilə yanaşı, bir sıra əsaslı dəyişikliklərə də uğramışdır. Bununla birlikdə zəmanəmizə qədər gəlib çatan rəngarəng janrların bir sıra sabit keyfiyyətlərə malik olduğunu əyani şəkildə görürük. Bütün bunlar aşiq sənətini sözün əsl mənasında xalq tərəfindən sevilən və həmişə yaşama xüsusiyyətinə malik olan bir janr kimi, bir ədəbi irs kimi nəzərdən keçirməyə imkan verir...Məlum olduğu kimi, aşiq ədəbiyyatının

janrları içərisində sənətkarın ifadə etmək istədiyi ideya məzmunundan və seçdiyi mövzudan asılı olaraq həm iri formalara-dastanlara, həm də kiçik poetik formalara-bayatı, gəraylı, qoşma, divani, (31, s.44).təcnis, müxəmməsə və s. təsadüf edilir»

Qeyd edilən ədəbi-musiqi forma və janrlar bölgənin mədəni inkişafında çox böyük iz və təsirlər qoymuşdur. Deyilən fikirlərə əlavə olaraq qeyd edək ki, aşiq və muğam ifaçılığında mövcud olmuş «təsnif», «pişro» janrlarından da Naxçıvanın musiqi folklorunda musiqi sənətkarları geniş istifadə etmişlər. Bu haqda məlumat verən folklorşünas M.Həkimov yazır ki, «Aşiq ədəbiyyatında «Təsnif» adı ilə işlək məqamı geniş olan lirik forma Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Hüseyin Şəmki, Molla Cümə, Aşiq Bəsti, şair Vəli kimi görkəmli saz-söz ustadlarımızın yaradıcılığında aparıcı şeir şəkillərindəndir» (46, s.4). Qeyd edilən «təsnif»lərə mərasim ənənələrində, toy düyünlərdə bu gün də rast gəlinir. Belə «təsnif»ə misal olaraq aşağıdakı beytləri göstərə bilərik:

Xalçada tirmə,  
Tozunu silmə  
Xonçada dürmə<sup>1</sup>,  
Gəlir qızımçün.

Xonça qabağı,  
Gümüş belbağı  
Qızıl qolbağı,  
Gəlir qızımçün<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Qeyd: Dürmə - boxça mənasındadır.

<sup>2</sup> Qeyd: Bu beytləri, adlarını qeyd etdiklərimizi folklor söyləyicilərindən toplanmışdır.

Toy-düyünlərdə öyüd, nəsihət şəklində oxunan «təsnif»lərə misal olaraq Aşıq Alının «Yamandır» rədifli təsnifindən bir neçə beytə diqqət yetirək:

Bəhrə cəfasız,  
Həyat səfasız.  
Həmdəm  
vəfasız,  
Yamandır,  
yaman.  
Xəsisin varı,  
İgidin xarı,  
İfritə qarı,  
Yamandır,  
yaman.

Övlad naqisi,  
Zənənin pisi,  
Namərd kölgəsi,  
Yamandır, yaman.

Alı piranə,  
Qəlbi viranə,  
Fəhm dövranə,  
Yamandır, yaman (46,  
s.5).

Toy-düyünlərdə Ağ Aşığın (Aşıq Allahverdi)nin «Süsənbərim» rədifli təsnifinə də rast gəlirik:

Yaşıl başlı,  
Çatma qaşlı,  
Şux baxışlı,  
Yaraşlıqlı,  
Süsənbərim.

Telli sazım,  
Xoş avazım,  
Bahar yazım,  
Şən avazım,  
Süsənbərim.

Sən halalsan,  
Bir cəlalsan,  
Mənə yarsan,

Aşıq Ağdı,  
Toy tələğdı,  
Xoş sorağdı,

Bizə varsan  
Süsənbərim.

Gözəl çağdı,  
Süsənbərim  
(46, s.6).

Naxçıvan aşiq mühitinin ifa formaları, aşiq havalarının musiqi dil xüsusiyyətləri İğdır bölgəsinin aşiq yaradıcılığına da böyük təsir göstərmişdir. Hər iki bölgənin aşiq yaradıcılığına xas musiqi havalarının müqayisəli təhlili sübut edir ki, melodik dil xüsusiyyətlərinə, metroritmik, lad-intonasiya quruluşlarına və ifa formasına görə İğdirdə yayılmış aşiq musiqi havacatları Naxçıvan aşiq ənənəsindən irəli gəlir. Bölgədə oxunan aşiq havalarının mətn quruluşu ümumaşiq poetik formaları, məzmunu ilə eynilik təşkil edir və bu ifa xüsusiyyəti İğdır, Ərzurum və Qars bölgələrində də saxlanılmışdır. «Aşiq mahnılarının mətnləri spesifik şeir vəznində, heca vəznində yaranır. Aşiq yaradıcılığında əruz vəzninə nadir hallarda təsadüf olunur. Bütün şeir formaları strofik quruluşa malikdir. Bəndlər onlardakı misraların sayına, misralardakı hecaların sayına, habelə qafiyələnməyə və mövzu-məzmununa görə təsnif olunurlar.

Aşiq poeziyasında dörd, beş və altı misralı bəndlərə çox təsadüf edilir. Hər misradakı hecaların sayına görə yeddihecalı, səkkizhecalı, on bir hecalı bəndlər aşiq poeziyasında daha geniş yayılmışdır» (31, s.45-46). Deyilən fikir bir daha təsdiq edir ki, Naxçıvan bölgəsində aşiq yaradıcılığına aid çoxsaylı musiqi materialları ətraf ölkələrin aşiq yaradıcılığına da öz təsirini göstərmişdir.



Aşıq yaradıcılığı janrlarına aid bütün janrlar Naxçıvanın musiqi folklorunda da özünü göstərir. Bölgədə yaşayıb-yaratmış aşıq sənətkarları öz zəngin, rəngarəng yaradıcılıqlarında mövcud aşıq janrlarının hamısından kifayət qədər yararlanmışlar. Aşıq yaradıcılığında dastanların daha çox yayılmış üç janrı; qəhrəmanlıq, romantik-məhəbbət və ailə-məişət dastanları (125, s.62.) aşıqların repertuarında özünə geniş yer almışdır. Azərbaycan aşıq dastanlarından «Aşıq Qərib»in, «Koroğlu»nun, eyni zamanda «Koroğlu» havalarının, yallı rəqslərinin, yallıbaşı mahnı-rəqslərinin Türkiyədə yayılmasında qeyd etdiyimiz kimi Naxçıvan folklor mühiti sənətkarlarının böyük rolu olmuşdur (92, s.40.). Aşıq musiqi janrlarının ətraf mühitə yayılması Azərbaycan aşıq məktəblərinin çoxəsrlik ənənəsinin təbliği deməkdir. Naxçıvanın folklor mühitində aşıqların fəaliyyətinə qiyməti folklorçu alim S.Pirsultanlının sözləri ilə vermək istərdik. Bu xüsusda o yazır ki, «aşıq yaradıcılığı Azərbaycan xalqının ictimai və bədii-estetik fikir tarixində, mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Aşıq təkcə öz yaratdığı saz-söz və dastan sərvətinin sahibi kimi məhdudlaşmamış, eyni zamanda yüzillər boyu bütövlükdə Azərbaycan folklorunun əsas hissəsinin daşıyıcısı, yaşadıcısı və yayıcısı kimi şərəfli bir vəzifəni də yerinə yetirmişdir» (75, s.100).

Naxçıvanın folklorunda musiqi janrlarının hansı formada, üslubda özünü göstərməsinə elmi faktların dili ilə nəzər yetirdik. Dəlillər bir daha təsdiq etdi ki, bölgənin

folklor mühitində keçirilmiş və müasir dövrdə də keçirilən mərasimlərdə musiqi folkloru nümunələrindən geniş istifadə olunmuşdur. Naxçıvanın adət-ənənəsindən irəliləyən spesifik xüsusiyyətlər ayinlərdə oynanılan musiqi folkloru örnəklərinin forma, üslub, janr xüsusiyyətlərinə öz təsirini göstərmişdir. Məhz buna görə də regionun folklor mühitində Naxçıvanın folklor ənənəsini formalaşdıran, ona fərdi xüsusiyyətləri gətirən bir sıra musiqi folkloru örnəkləri yaranmışdır. Belə örnəklər arasında yallı, yallıbaşı mahnı-rəqsləri, bir sıra mövsüm-mərasim nəğmələri, «Naxçıvani», «Ağır Şərili» aşıq havaları və s. buna misal ola bilər.

Naxçıvanın musiqi folklorunun üslub xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi sübut edir ki, regionun ayrı-ayrı folklor mühitləri bu və ya digər ifa üslublarına, bədii ifadəliliyə, istifadə edilən mahnı və rəqslərin metroritmik və forma xüsusiyyətlərinə malikdirlər. Məsələn: qeyd etdiyimiz kimi Ordubad bölgəsində tulumda ifa edilən milli rəqs havaları özünün metroritmik və ikisəsli formada ifasına görə başqa ərazilərin folklor musiqisindən fərqlənir və ya kütləvi yallı rəqslərinin həm oxuyub, həm də oynanılmasını rəqs edən insanlar icra edir. Onu da xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik ki, Naxçıvanda ifa edilən xalq rəqsləri hansı mərasimdə ifa olunmasından asılı olmayaraq üç növdə ifa olunmuşdur: vokal, vokal-instrumental və instrumental.

Vokal ifanın müşayiəti ilə ifa edilən xalq rəqs nümunələri ən qədim dövrlərə aid olub dövrümüze qədər

gəlib çıxmış rəqslərdir. Naxçıvan bölgəsində elə yallılar var ki, onlar bu gün də vokal ifanın müşayiəti ilə ifa olunur. Yəni rəqs edənlər həm oxuyur, həm də yallı gedirlər. Ucqar kənd yerlərində mərasimlərin keçirilməsində, xüsusən də toy-düyünlərdə, kütləvi rəqslərin ifalarında əl çalmaqla ritm saxlamaq və oxumaq ilə rəqsin melodiyaşının səsləndirilməsi bu gün də ənənə olaraq yaşadılır.

Vokal-instrumental rəqslər isə musiqi alətlərinin meydana çıxması və ondan sonrakı dövrlərin inkişaf mərhələsi ilə bağlı olan rəqslərdir ki, onlara da Naxçıvan bölgəsinin musiqi folklorunda rast gəlmək olur. Bu tip rəqslər əsasən mövsüm və məişət mərasimlərində daha çox ifa olunur. Toy mərasimlərində «Haxıştalar»ın, «Gülümeylər»in oxunmasında bu gün də kütləvi xor şəklində oxuma üslubu saxlanılmışdır. «Haxıştalar»ın və «Gülümeylər»in iki qarşı-qarşıya durmuş əsasən gənc qızlardan ibarət olan dəstənin oxuması unison və xor şəklində həyata keçirilərdi. Azərbaycan musiqi folklorunda çoxsəslilik məsələlərini şərh edən musiqişünas N.Əliyeva bu xüsusda yazır ki, «Azərbaycan xalq musiqisinin demək olar ki, bütün janrlarında-mahnılarda, rəqslərdə, aşıq havalarında, muğam improvizasiyalarında «gizli» çoxsəslilik hadisəsini izləmək olar. Azərbaycan xalq mahnılarının melodikasının təhlili belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, onların polimelodik potensialı çox zaman Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiya məzmununda, deməli, həmçinin formayaradıcı prosesdə də gizlənilir»(105, s.54).

Naxçıvan elmi mərkəzinin əməkdaşı Cabbar

Cəlilovun topladığı «Haxışta» və «Gülümeylər»in melo-poetik semantikasının təhlili göstərir ki, musiqi folklorunun bu janrları özünün melodik dil xüsusiyyətlərinə, janr səciyyəsinə görə bölgənin unikal folklor nümunələrindən biridir. Onların melodik və ritmik komponentlərində həm kantilenli ifa üslubu, həm də dəqiq metroritmik ölçülərin olması bu janrların xalq həyatında, onun məişətində xüsusi yer tutduğunu bir daha təsdiqləyir.

Instrumental rəqlər isə əsasən məişət mərasimlərində, toy-düyünlərdə daha çox istifadə olunur. Kənd folklor mühitində əsasən zurna, balaban və tulumun müşayiəti ilə ifa olunan rəqlər daha çox üstünlük təşkil edirsə, şəhər mühitində rəqləri ayrı-ayrı xalq çalğı alətləri müşayiət edir. Rəqlərin xarakterindən asılı olaraq ifada milli musiqi alətlərindən; tardan, kamançadan, balabandan, nağara, qoşa nağaradan, qaraney (klarnet), zurna və s. alətlərdən geniş istifadə olunur.

Naxçıvan musiqi folklorunun araşdırılmasında üçüncü istiqamət kimi musiqi folkloru iştirakçılarının ifa mədəniyyətində fərdi ifaçılıq keyfiyyətlərin üzə çıxarılması probleminin öyrənilməsidir.

İfaçılıq sənəti ifa mədəniyyətini formalaşdıran, onun inkişaf aspektlərini müəyyənləşdirən əsas sənət peşəsidir. Musiqi mədəniyyətinin, həmçinin musiqi folklorunun inkişafı bilavasitə ifaçı sənətinin qüdrətindən, onun inkişaf səviyyəsindən asılıdır. Yuxarıdakı bəhsdə qeyd etmişdik ki, kənd folklorunda ayrı-ayrı mühitlərdə, xüsusən də aşıq sənəti ilə bağlı ifaçılıq məktəblərinin formalaşması prosesi

müşahidə olunmaqdadır. İfaçılıq sənətinin spesifik xüsusiyyətlərindən biri kimi ayrı-ayrı folklor mühitlərindən toplanılmış musiqi folkloru örnəklərinin bir-birindən ifaçılıq texnikasına, ifa üslub tərzlərinə, ifada işlədilən yerli ənənəyə xas boğaz səslərinin, ştrix və lal barmaqların fərqliliyini göstərə bilərik. Qeyd edək ki, Culfa, Ordubad və onun kəndlərinin daxil olduğu folklor mühitində ifaçılıq mədəniyyətinin üslub tərzinin bir qədər cənubi Azərbaycanın ifaçılıq mədəniyyətinə xas spesifik cəhətlərlə yaxınlıq əlaqələri varsa, Şərur, Sədərək rayonlarının folklor mühitindəki ifaçılıq sənətində Qərbi Azərbaycan və İğdır musiqi folkloru ifa üslublarına məxsus ifa cəhətlərini izləmək olar. Bu da təbii bir prosesdir. Çünki adları çəkilən folklor mühitləri öz ifa mədəniyyətinə görə vaxtilə bir mədəniyyətdən bəhrələnmişlər. Sonradan müəyyən tarixi kəsimdə bu fərqlər sosial-iqtisadi, siyasi şəraitə görə azalsa da, etnopsixoloji, el adət və ənənələrinin, mədəniyyətin vahidliyi prinsipi bu folklor mühitlərinin ortaq tərəflərini yenə də bir meyarda birləşdirdi. Bu mənada Şərur və Sədərək folklor mühitinə xas musiqi örnəklərinin ifa xüsusiyyətləri Culfa və Ordubad folklor mühiti nümunələrindən qismən də olsa fərqlənir. Bu fərqlər melodik dil xüsusiyyətlərində, metroritmik komponentlərdə, ifa üslubunda özünü göstərir. Məişət mərasim nəğmələrində, toy ənənələrində, Novruz bayramı şənliklərində ifa edilən musiqi folkloru nümunələri öz kompozisiya quruluşuna, ladintonasiyaya, forma strukturuna görə vahid milli ənənədən irəli gələn forma quruluşunu saxlasa da, ifa mədəniyyəti

yətində interpretasiyasına görə bir-birindən bir qədər fərqli şəkildə ifa olunur. Ordubad rayonundan toplanmış musiqi folkloru nümunələri arasında «Xanbəzəm», «Can gülüm», «Çömçəxatun», «Qodu-qodu» mərasimlərində ifa edilən nəğmələrin melopoetik semantikasi, ifaçılıq üslub tərz, Naxçıvan şəhərindən toplanmış toy ənənəsində «Duvaqqapma» mərasimində ifa edilən nəğmələr həm forma xüsusiyyətlərinə, həm də ifa üslubuna görə bir-birindən fərqlidirlər.

«Duvaqqapma» mərasimində toyun ertəsi günü oğlan evinin adamlarının gəlinin başına toplaşaraq şənlik yaratması və həmin mərasimdə oxunan nəğmənin kütləvi halda həyata keçirilməsi ifa üslubuna görə başqa regionların folklor mühitində rast gəlinmir. Həmin nəğmənin 6/8-lik metroritmik şəkildə ifa olunması onun kütləvi rəqs üçün də əlverişli edir. Nəzərə alsaq ki, nəğmənin ifasında aparıcı, qızlar xoru ifanı duet şəklində qururlar və bir sıra yerlərdə ifa sadəcə deklamasiya üstündə oxunur, onda burada rəqs elementlərindən istifadə olunmasına heç bir şübhə qalmır.

Naxçıvan musiqi folklorunun öyrənilməsində köklü məsələlərdən biri də yerli ənənələrin musiqi folklorunda, eyni zamanda musiqi folklorunun bölgənin folklorunda təcəssümünün hansı kriteriyalar əsasında formalaşmasının müəyyənləşdirilməsi problemidir.

Folklorun yerli ənənələri arasında sərhədlər və ya fərqlər əlbəttə ki, nisbidir. Onlar öz əhatəliliyinə, geniş arealına görə rəngarəng çalarlarla zəngindir. Yerli folklorun formalaşmasında ilkin xüsusiyyət vokal və ya instrumental

ifaçının fərdi yaradıcılıq keyfiyyəti, yəni onun ifa mədəniyyətinin peşəkar səviyyəsi durur. Çünki hər bir ifaçı-musiqçinin fərdi yaradıcılığında bu və ya digər folklor havasının ifasında onun ifa üslubu, interpretasiya xüsusiyyətləri durur. Eyni zamanda folklorun aktiv təbliğatçıları olan ifaçılar; musiqçilər, məişət və mərasim folkloru iştirakçıları ifa etdikləri mərasim oyunlarına, havalarına fərdi üslub və keyfiyyətlərlə zəngin olan öz dəsti-xəttini, ifa bacarığını və mədəniyyətini gətirirlər. Belə ki, eyni bir folklor havasının ayrı-ayrı folklor mühitlərində ifaları arasında üslub, vokal, instrumental ifa fərqlərini izləmək olar. Fərqli intonasiyaların, ifa mədəniyyətlərinin, bir çox hallarda sözlərin ifadəsindəki fərqli cəhətlər lokal folklor mühitinin özəl cəhətlərini ümumregional səviyyədə təqdim edir. Bununla da regional folklorun bədii ifa mədəniyyətinin bir çox ifa cizgiləri formalaşaraq həmin mühitin folkloruna dil, üslub, ifa xüsusiyyətinə fərdi keyfiyyətlər, özəl xüsusiyyətlər gətirir. Buna görə də B.Abdulla yazır ki, «Folklorun bədii dili, əsrlər ərzində kristallaşaraq bütün bədii mədəniyyətin estetik norması səviyyəsinə qədər yüksəlib» (97, s.3).

Təhlillər göstərdi ki, Naxçıvanın musiqi folklorunda bir çox janrlar forma, üslub xüsusiyyətlərinə, rəngarəng çeşidlərinə görə bir-birindən və Azərbaycanın digər regionlarında olan eyni tip musiqi folkloru nümunələrindən fərqlidirlər. Bu fərqləri üzə çıxarmaq üçün təhlilə cəlb etdiyimiz folklor örnəklərinin musiqi nəzəri təhlillərinə diqqət yetirək.

Naxçıvanın zəngin folklor mühitində musiqi folklorunun əhəmiyyətini öyrəndikdə yerli dialektin folklor nəğmələrinin oxunmasında və yallı rəqslərinin mahnı ilə müşayiətində də xüsusi rol oynadığının şahidi olduq. Məsələn: «Xırman nəğmələri»ndə uşaqları əvəzinə uşaxları, sovurur əvəzinə savırır və s. ifadələrinin yerli dialektlə ifa olunması bu mahnının melodik ifadə vasitələrinin intonasiyalarının daha yumşaq, lirik planda səslənməsinə şərait yaratdığını gördük. Mətlərin müqayisəsi göstərir ki, samit səslərdən «q», «x»-ya nisbətə daha şaqraq, intonasiya baxımından isə bir qədər sərtliyi ilə seçilir. Sait səslərdən isə «a», «ı», saitləri «o» və «u» saitlərinə görə tembrə görə daha aşağı, mülayim səslənir. Əlbəttə folklor musiqi nümunələrində belə incə məqamlara diqqət yetirilməsi yerli ənənədə mövcud olan spesifik cəhətlərin üzə çıxarılması amilləri ilə bağlıdır. Folklor musiqisinin məhz bu cəhətlərinə xüsusi diqqət yetirilməsinin zəruriliyindən yazan V.M.Şurov göstərir ki, «yerli ləhcənin ifadə xüsusiyyətlərinə diqqət yetirmək vacibdir. Bu, ilk növbədə sözün ifadə olunması zamanı bir sıra mühüm ifadə məziyyətlərinin, detallarının müəyyən edilməsinə kömək edir...» (132, s.27).

Azərbaycanın hər yerində olduğu kimi Naxçıvanın folklor mühitində də yas mərasimlərinin keçirilməsinə rast gəlirik. Yas mərasimləri məişətdə iki formada özünü göstərmişdir. Birincisi ailə-məişət ənənəsi ilə bağlıdırsa, ikincisi bütün müsəlman dünyasında, xüsusən də şiələrin ənənəsində özünə dərin kök salmış «məhərrəmlik» ayında



keçirilən təziyələrin icra olunması ilə bağlıdır.

Ailə-məişət ənənəsində mövcud olan yas mərasimi dar çərçivədə; ailə, qohum-əqraba, bəzi hallarda, xüsusən də kənd yerlərində məhəllə, el səviyyəsində keçirilir. Bu mərasimlər məzmun və mahiyyətinə görə ailə problemi olduğu üçün daha dərin hüznə, qəm və kədərlə keçirilir. Naxçıvan folklorunda bu ənənə xüsusi mərasimlərlə müşayiət olunur. Qeyd etdiyimiz ailə ənənəsində mövcud olan yas mərasimində, adətən, musiqidən istifadə edilməz. Yasda, ilk olaraq ölü basdırmada «şivən» mərasimi olar ki, o da əsasən qadınların keçirdiyi ağlaşma ayinindən ibarət olar. «Şivən» ayinində diz döymə, saç yolma, üz cırma, sinə vurma, ağı söyləmə reçitativ şəkildə, sadəcə yad etmə, təsvir etmə formasında söylənər. Bu zaman, ağıların oxunması üç, yeddi, qırx vermə mərasimlərində oxunan ağılardan köklü şəkildə fərqli olar. Ölü götürmə mərasimində ağılar qəmli, kədərli səslə sırf sözlərlə, hay küylə müşayiət olunarsa, sonrakı qeyd etdiyimiz ayinlərdə məclisə xüsusi «qadm-ağıçı» dəvət olunar ki, o da yas mərasimini idarə edər. Bu tip mərasimlərdə ağılar qəm, kədər üstündə köklənmiş musiqi intonasiyaları üzərində oxunar. Adətən bu ağıların səs diapazonu böyük sekunda və kiçik tersiya hüdudunda olur. Melodik frazalar qısa, monoton, sadə formada icra edilir. Məclisi idarə edən «ağıçı»nın ifa qabiliyyətindən, məclis əhlini səsi ilə təsirləndirmək bacarığından asılı olaraq oxunan ağılar ayrı-ayrı milli ladlar üzərində qurulan avazlardan ibarət olur. Ağıların oxunuşunda həm solo, həm də birsəsli xor

şəklində oxuma formasından istifadə olunur. Ağıların musiqi avazları üstündə oxunması məclisi xüsusi ilə qızıdır və öz təsir dairəsinə görə seçilir.

Naxçıvanın yas mərasimlərində, məhərrəmlik ayında ayrı-ayrı dindarlar, xüsusən də dini ehkamların güclü olduğu rayon və kəndlərdə «şəbeh»lər keçirilərdi. Müasir dövrdə bu bir qədər səngisə də yenə də belə təziyələrin keçirilməsinə rast gəlinir. Bu tip təziyələrdə musiqidən geniş istifadə edilməz. Lakin bir sıra hallarda zərb, sinc alətlərindən və oxuma formasından geniş istifadə olunur. Məhərrəmlik ayında «Aşura» günü məscidlərdə, bir sıra yerlərdə ayrı-ayrı şəxslər imamlara ehsan vermək məqsədi ilə məclislər qururlar. Bu məclisləri həmin rayonun mollaları, mərsiyəxanları aparar. Mərsiyələrin mətni şəhid olmuş imam Hüseynin, Əli Əleyhissəlamın, onların tərəfdarlarının şücaətinə həsr olunur. Adətən belə mətnlər avaz üstündə, müəyyən həzin, qəm-kədər bildirən melodiylar üzərində oxunur. Bu tip melodiylar folklor musiqi nümunələri olub şifahi şəkildə nəsildən-nəslə ötürülən havalardır.

Tədqiqatlar göstərir ki, Naxçıvan bölgəsində yas mərasimlərində musiqidən istifadə formaları mövcuddur. Lakin həmin istifadələr əksərən vokal ifa formasında, təksəsli şəkildə həyata keçirilir. Belə ayinlərdə musiqi alətlərindən adətən istifadə edilməz.

Naxçıvanın folklor mühitində musiqi folklorunun rolu və əhəmiyyətinin öyrənilməsi sübut edir ki, musiqi folkloru, folklor mühitinin tərkib hissəsi kimi insanın

məişətində, onun keçirdiyi mərasim və ayinlərdə xüsusi, əvəzedilməz rol oynayır. Folklor mühitində, mərasimlərin, ayinlərin keçirilməsində elə bir sahə yoxdur ki, musiqidən, rəqsdən, aşıq yaradıcılığından istifadə edilməsin. Bu sahədə aparılan tədqiqatlar sübut edir ki, Naxçıvan folklorunda istifadə edilən musiqi müxtəlif janrlarda və formalarda mövcud olmuşdur. Hər bir musiqi havası yerli, regional mühitin spesifik cəhətlərini, adət və ənənədən irəli gələn ifa mədəniyyətinin bəzi xüsusiyyətlərini özündə əks etdirmişdir. Məsələn, tulumdan, yallı rəqs nümunələrinin rəngarəng tiplərindən, mərasimlərdə istifadə edilən mahnuların və mahnı-rəqs janrlarının ifa xüsusiyyəti öz fərdiliyi və ifa mədəniyyəti ilə seçilir. Bütün deyilən faktları mövsüm və mərasim ayinlərində istifadə edilən musiqinin janr tiplərində nəzərdən keçirək.

### **Naxçıvanın qədim mövsüm nəğmələri**

Naxçıvanın musiqi folklorunda mövsüm və məişət nəğmələri, xalq mahnıları, aşıq musiqisi, yallı rəqsinin 40-dan artıq növünün olması bir daha sübut edir ki, bu bölgənin çox qədim və zəngin musiqi folkloru mövcuddur. Regional folklorun hərtərəfli şəkildə, yəni ədəbi və musiqi janrlarının sinkretik şəkildə araşdırılması bir çox janr xüsusiyyətlərinin qabarıq formada üzə çıxmasına da geniş şərait yaradacağı şübhəsizdir. Azərbaycan xalq musiqisinin janr xüsusiyyətlərindən yazan Q.Qasımov qeyd edir ki, «Azərbaycan musiqisinin zənginliyi, ilk növbədə, onun

musiqi formalarının çoxcəhətliliyi və xalq musiqisinin janr rəngarəngliyi ilə müəyyənləşir. Azərbaycan xalqının müasir mahnı yaradıcılığı üçün bütün məlum mahnı janrları xasdır: əmək, mərasim, məişət, lirik, qəhrəmanlıq, yumoristik, satirik və s. daha qədim mahnılar əməyi vəsf edən əkinçiliklə, maldarlıqla, bağçılıqla və s. bağlı olan əmək mahnılarından» (118, s.6).

Azərbaycan folklorunun gözəl ənənələrini və rəngarəng nümunələrini özündə hifz etmiş Naxçıvanın musiqi folkloru janrları arasında elə formalar, janrlar, spesifik cəhətlər, xüsusiyyətlər var ki, onlar nəinki regionun musiqi folklorunun, bütövlükdə Azərbaycanın musiqi folklorunun zənginliyini təmin edir. Azərbaycan xalq mahnılarının janr xüsusiyyətlərindən yazan V.Belyayev qeyd edir ki, «Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin kökü və inkişaf mənbəyi məzmunca və ifadə formasına görə çox zəngin olan Azərbaycanın xalq mahnılarından ki, orada xalqın həyat tərzini, xarakterik xüsusiyyətləri özünü parlaq şəkildə göstərir. Öz məzmununa, üslubuna görə xırman nəğmələri əkinçilik nəğmələrinə daha çox yaxındır. Əgər əkinçilik nəğmələri reçitativ-improvizə üslubuna görə əmək prosesini göstərsə, xırman nəğmələrində dəqiq ritmik formullar iş zamanı insan hərəkətlərini xarakterizə edir»(106, s.4). Naxçıvan bölgəsində mövsüm və mərasimlərdə istifadə edilən ayrı-ayrı musiqi janrlarının fərqli və spesifik cəhətlərinə və musiqinin janr tiplərinə diqqət yetirək.

İlkin olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Naxçıvanın folklor mühitində mövcud olan musiqi janr tipləri bölgənin

müasir musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır. Bu sahənin inkişafı musiqi ifa mədəniyyətinin, yeni instrumental ifa sahəsinin inkişafına təkan vermişdir. Bölgədə sovet dövründən əvvəl, yəni musiqi məktəblərinin, klubların, cəmiyyətlərin və digər orta ixtisas və ali məktəblərin açılmasından çox qabaq instrumental musiqinin inkişafı yalnız folklor musiqi mühiti, sonradan isə şifahi ənənəyə söykənən peşəkar musiqi sənətinin inkişafı zəminində qurulmuşdur. Instrumental musiqi ifaçılığı sənətinə yiyələnən musiqiçilər, musiqişünas və bəstəkarlar ilk olaraq musiqi ifaçılıq sənətinin sirlərini mərasim havalarını, rəqs musiqisini ifa etməklə öyrənir. Sonrakı tədris prosesində peşəkar ifa sənətinə yiyələnilir. Bu faktın özü sübut edir ki, bölgənin musiqi folklorunun ayrı-ayrı janrlarının musiqi ifaçılıq sənətinin inkişafında xüsusi rolu və əhəmiyyəti olmuşdur.

Musiqi folkloru nümunələri bəstəkar yaradıcılığında geniş istifadə olunduğu üçün yeni-yeni peşəkar əsərlərin yaradılmasında xüsusi rol oynamışdır. Bu dəlillər bir daha sübut edir ki, bölgənin musiqi folklorunun janr tiplərinin, onun spesifik xüsusiyyətlərinin araşdırılması müasir musiqişünaslıq üçün xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Naxçıvanın folklor mühitində keçirilən maraqlı mərasimlərdən biri də «Çömçəxatun» nəğməsinin ifasıdır. Bu nəğmə, mövsüm mərasimləri içərisində, fikrimizcə, ən maraqlı nəğmələrdən biridir. Mövsüm nəğməsi olan bu janrın əsas məzmunu quraqlıq ilə bağlıdır. Əkin işlərinin bitməsi və ondan bir müddət keçdikdən sonra dəmiyəlik

olan ərazilərdə yağış yağmadıqda Naxçıvanda yaşamış qədim əcdadlarımız «Çömçəxatun» nəğməsinə ənənəvi olaraq keçirərdilər. Quraqlıq düşən aylarda keçirilən bu mərasimdə əsas oyunçular uşaqlar olur. Onlar bir-birindən tutaraq, yarı əyilmiş formada, özlərini quzuya bənzədərmiş kimi, əllərinə bir taxta çömçə alarmışlar və qapı-qapı gəzib aşağıdakı sözləri oxuyarmışlar:

Çömçəxatun nə istər?

Tanrıdan yağış istər.

Qoyunlara ot istər.

Quzulara süd istər, mə-ə-ə. (10, s.23-24).

Uşaqların pay istəməsindən sonra onlara pay verən qapı sahibləri uşaqların zarafatına diləklərinə elə zarafatla cavab verərək həmin məzmununda və formada, həmçinin həmin melodik ifadə tərzində cavab nəğməsinə aşağıdakı sözlərlə oxuyardılar:

Çömçəxatun nə istər?

Quzulara pay istər.

Çobanlara bolca ot,

Cavanlara toy istər, mə-ə-ə. (10, s.24).

«Çömçəxatun» nəğməsinin sonrakı fəsildə musiqi-şünaslıq təhlili onun melodik dilinin, metroritmik quruluşunun, lad quruluşunun və forma xüsusiyyətlərinin mətnin melopoetik səciyyəsi ilə uyğunluq təşkil etməsini əyani

şəkildə göstərir. Mətnin poetik-semantik strukturu, ilk növbədə, məzmunun bədii şəkildə açımını verir. Burada Tanrıdan yağışın dilənməsi mövzunun əsas semantikasını təşkil edir. Mövsüm mərasimində yağışın çağırılması ilə bağlı başqa nəğmələr də olmuşdur.

«Yağ yağışım» nəğməsi haqqında Azərbaycan folkloru I cild antologiyası «Naxçıvan folkloru»nda məlumat verilmişdir. Onun musiqi materialını folklor söyləyicilərindən əldə etmək mümkün olmuşdur. Musiqişünaslıq elmi üçün onun maraqlı olacağını nəzərə alaraq bu barədə qısa da olsa məlumat vermək istərdik. Deyilənlərə görə quraqlıq aylarında uzun müddət yağış yağmayanda kənd yerlərində palçıq yoğurub təndirə yapardılar. Palçıq təndirdə tam quruduqdan sonra onu çıxarıb suya salardılar və aşağıdakı sözləri oxuyardılar:

Ay can, ay can, torpağım,  
Odda az yan, torpağım.  
İndi yağış yağacaq,  
Sən düş islan, torpağım.

Yandı torpax qupquru,  
Suya saldım dupduru,  
Yağ, yağışım, çoxlu yağ,  
Çöllər oldu qupquru. (10, s. 25-26).

Mövsüm nəğmələrindən «Çömçəxatun» ilə «Yağ yağışım» nəğmələrinin poetik-semantik strukturları bu

nəğmələrin arxaik mərasim nəğmələri olmasını təsdiqləyir. Hər iki nəğmənin mövzu və semantikasi yağışın Tanrıdan dilənməsi və bununla bol məhsul və südün əldə olunmasıdır. Bu tip nəğmələrin bölgənin folklor mühitində olması, ilk növbədə, onu təsdiq edir ki, Naxçıvanın musiqi folklorunda mahnı janrının rəngarəngliyi milli ənənələrin qorunması və günümüzə qədər yaşadılması ilə bağlıdır.

Naxçıvanın musiqi folklorunda əkinçiliklə bağlı «Xırman nəğməsi» adı altında bir sıra nəğmələr vardır ki, onların semantikasi küləyin çağırılması ilə bağlıdır. Əmək mahnılarının xarakterik xüsusiyyətlərindən yazan musiqişünas M.S.İsmayılov qeyd edir ki, «Zəhmət prosesini əks etdirən mahnılar, tarlada yer şumlanarkən, toxum səpini zamanı, xırmanda taxıl döyülərkən, xalı-xalça toxuyan dəzgah yanında, həsir hörülərkən, bir sözlə, əmək əsnasında meydana çıxmışdır» (55, s.19). Təhlilə cəlb etdiyimiz «Xırman nəğməsi»nin iki variantının mətn quruluşundan aydın olur ki, o, iki hissədən ibarətdir. Birinci altı misralı şeirin məzmunu, insanların küləyə inamlı nida ilə üz tutub söylədikləri müraciətdir və ondan dilədikləri istək, arzudur. Şeirin bu hissəsi bəzi regionlarda reçitativ şəkildə oxunur, bəzilərinə isə melodik formada ifa edilir. Reçitativ formasında deyilmiş müraciətdə musiqidən istifadə olunmur. Bu ayinin icraçıları xırmanda işləyən əkinçilər xırmanın sovurulması prosesində yel əsmədikdə süpürgə yandırır onun tüstüsünü havaya verib yelin gəlməsini imitasiya edərək deyərdilər:



Yan süpürgə  
Yel gəti, gəl!  
Süpürgə yandı,  
Yandı, Oddandı.  
Yanmağa tələs,  
Əs, küləyim, əs! (10, s.15-16)

Yuxarıda verilən şeirin mətninin birinci iki misrasında ilkin olaraq süpürgəni yandıran adamın süpürgəyə müraciəti öz əksini tapmışdır. İkinci fikirdə, yəni 3-4 misralarda süpürgənin yanması və onun odlanması prosesi göstərilir. Üçüncü fikir isə əsas fikrin yekunu kimi səslənir və küləyin əsməsinin tezləşdirilməsi arzulandır. Mətnin poetik-semantik quruluşu mərasim mənşəli olub əkinçilik əməyinin qədim tarixi prosesinin inikasını əks etdirir. Bu, ilk növbədə, əməkçi insanın ictimai-psixoloji davranışının, gündəlik həyat tərzinin formuludur.

Xırman nəğməsinin sonrakı mətn quruluşu 7 hecalı olduğu üçün musiqi üzərinə daha uyğun gəldiyindən o, melodik tərzdə oxunarmış. Lirik, dilək, arzu intonasiyaları üzərində olan «Xırman nəğməsi»nin mətni insanın yeli çağırmaq arzusunu əhatə edir. Mətnin poetik-semantik strukturu təsvir xarakterli olub sırf məişət hadisəsini əks etdirir. Yeddi bənddən ibarət olan mahnının aşağıda seçilmiş bir bəndinə diqqət yetirək:

Çətir-çətir bulut, gəl!  
Uşaxları ovut, gəl!  
Xırman savırır baba,  
Arpa, buğda, noxut, gəl! ( 10, s. 16-17).

Şeirin mətnindən aşağıdakı qənaətləri əldə etmək mümkündür:

1. Mətnin bədii-poetik strukturu ilkin olaraq arxaik mərasimin təsvirini verir.
2. Mətn məzmun və mövzu baxımından sırf məişəti vəsf edir və əmək prosesinin tərənnümü poetik dildə ifadə edilir.
3. Mətnin mövzu və poetik dili bu nəğmənin musiqi dilinin lirik, müraciət intonasiyalarından təşkil olunmasını şərtləndirir.

«Xırman nəğməsi»nin tədqiqatın sonrakı fəslində musiqişünaslıq təhlili onun intonasiyalarında müraciət, dilək, istək, ümid intonasiyalarının üstünlük təşkil etməsini bir daha əyani olaraq üzə çıxarır. Bu tip nəğmələrin janr xüsusiyyətlərində çağırış, dilək intonasiyaları xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Nəğmənin məzmunundan irəli gələn arxitektonik intonasiya seli melodik quruluşun hansı səpkidə olmasını ortaya çıxarmış olur. Belə quruluşlu nəğmələrdə müraciət və dilək intonasiyaları üstünlük təşkil etdiyinə görə nəğmənin melodik dili həzin, lirik xarakterdə olur.

Naxçıvan folkloru maldarlıqla bağlı əmək mahnıları ilə də zəngin olmuşdur. Regionun maldarlıq sahəsinin əsas

qolu olan qoyunçuluq Naxçıvanın rayonlarında daha çox inkişaf etdiyi üçün bölgədə sayacı mahnılarının əsas məzmunu qoyunçuluğa, çobanın əməyinə, onun yaşadığı məişətə həsr olunmuşdur. «Sayaçılar əsas etibarilə, köçəri həyat sürür və haraya istəsələr gedə bilirdilər. Odur ki, onlar müxtəlif təbəqələr arasında-obalarda, böyük maldar ailələrində, çobanlar arasında və s. yerlərdə gəzib dolaşırdılar... maldarlıq təsərrüfatı ilə əlaqədar olaraq yaranan folklor daha geniş və zəngindir. İnkilabdan əvvəlki Azərbaycanda xüsusi maldar aşığılar meydana gəlmişdi ki, bunlar öz yaradıcılığını məhz maldarlıq təsərrüfatına həsr etmiş, onun ayrı-ayrı sahələrinə söz qoşub tərif və tənqid etmişlər. Bu aşığılara «sayaçı» deyirdilər» (55, s.19). Deyilən fikrə əlavə olaraq qeyd edək ki, Naxçıvan bölgəsində aparılan tədqiqatlara istinadən deyə bilərik ki, sayaçılıqla bağlı nəğmələri əsasən qadınlar, qız-gəlinlər oxuyardı. İstər yay aylarında yaylaqlarda pendir tutan, nehrədə yağ çalxalayan və ya qoyunları sağan qadınlar, istərsə də qış aylarında soyuq aylarda evdə məişət işləri görən maldarlıq təsərrüfatı aparan qadınlar sayacı mahnılarını düzüb-qoşar və ya eşitdikləri nəğmələri oxuyardılar. Belə sayacı nəğmələrindən birini misal olaraq göstərə bilərik:

Canım a qəmər qoyun,  
Balası əmər qoyun.  
Yiyən sənün ucunnan  
Qurşuyub kəmər qoyun.

Nənəm, a ağbaş qoyun,  
Qarlı dağlar aş qoyun.  
Yağından plov olar,  
Quyruğundan aş, qoyun. (10, s.24-25)

Sayaçı nəğməsinin mətn strukturundan aydın olur ki, əsas motiv ailənin çörək ağacı olan heyvandarlıq, qoyunçuluq peşəsinə, məxsusən qoyuna olan sevgi üzərində qurulub. Mətnin poetik-semantik strukturu qoyuna olan sevgi və məhəbbət üzərində qurulmuşdur. Sayaçı mahnılarının məzmunundan, motivdən irəli gələn xarakterik xüsusiyyətlər onların lirik-mahnı formasında olmasını şərtləndirir. Bu isə həmin tip nəğmələrin forma, üslub, janr xüsusiyyətlərini ortaya çıxarmış olur. Sadə folklor nəğmələri silsiləsindən olan sayaçı mahnıları janr tipinə görə xalq mahnıları ailəsinə məxsus olub əmək mahnıları janrına aiddirlər. Naxçıvanda maldarlığın geniş yayıldığını nəzərə alsaq bu janra məxsus nəğmələrin çoxluq təşkil etdiyinin şahidi olarıq. Hər bir sayaçı nəğməsində sadə əmək adamının yaşayış tərzinin, istək və arzusunun, ümidinin və heyvana olan qayğısının, nəvazişinin mülayim tonda ifadəsini görə bilərik. Sadələdiyimiz xüsusiyyətlər də öz növbəsində sayaçı nəğmələrinin lirik, məhəbbət motivləri ilə zəngin olan intonasiyalarını, forma quruluşunu üzə çıxarır.

Naxçıvanın zəngin musiqi folkloru janrları arasında ənənəvi mərasim və etiqad mahnı və rəqs nümunələrinə bu gün də rast gəlmək olur. Bu ənənəvi etiqad və mərasim ayinlərində qədim azərbaycanlıların təbiət qüvvələrinə-yağışa, quraqlığa, günəşə qalib gəlməyə səy etməsindən; təbiətin ölüb yenidən dirilməsi, qışın qurtarıb, yazın başlaması kimi bir prosesdən, mübarizədən danışıılır-deyən B.Hüseynli sonradan göstərir ki, xalq arasında «Kosa-kosa», «Xıdır İlyas» («Xıdır Nəbi»), «Qodu-qodu» və s. adlarla məşhur olan ənənəvi etiqad və mərasim ayinləri buna gözəl nümunədir.

Qədim insanlar kortəbii hadisələr qarşısında aciz qalarkən çıxış yolu axtarır, «ovsuna, tilsimə və fəvqəltəbii qüvvələrə» arxalanmalı olur, özləri üçün xilasedicilər və onlara həsr edilmiş mərasimlər yaradırdılar (127, s.158). Yaradılan mərasimlərdən el arasında ən çox, geniş yayılmış «Kosa-kosa» oyunudur.

«Kosa-kosa» fəsillərin dəyişməsi ilə əlaqədar olan ən qədim ənənəvi mərasimdir. Burada ifa olunan reçitativ üslubunda hava Novruz mərasimində o qədər geniş şəkildə ifa edilir ki, artıq o, xalqın ən çox və sevə-sevə oxuduğu musiqi nümunələrindən birinə çevrilmişdir. Mərasim oyununda Kosa ilə Keçi arasında gedən mübarizə göstərilir. Bu mübarizədə Keçinin qalib gəlməsi yazın qış üzərində qalibiyyəti kimi diqqəti cəlb edir (18, s.9-10). «Kosa-kosa» mərasimi Naxçıvanda Bahar bayramı günlərində keçirilir.

Bu ərəfədə «Səmāni», «Xıdır İlyas» mərasimləri də keçirilir. Azərbaycanın ayrı-ayrı regionlarında bu mərasimlərin keçirilməsində oxunan və rəqs edilən bu havalar müxtəlif ifa formalarında təqdim olunsada Naxçıvanda hər üç nəğmə və rəqsin melodik quruluşu 6/8 metrik ölçüdə, reçitativli oxuma üslubunda ifa edilir. Uzaq kəndlərdə sadə insanlar bu havaları oxuyarkən onu reçitativli ifa formasında təqdim edirlər. «Arşın uzun bez qısa, kəfənsiz öldü kosa» sözlərinin oxunuşunda eyni səsin intonasiyaları mətnin struktur quruluşundan asılı olaraq çərək, səkkizlik notlarının müxtəlif ardıcılışmasından istifadə olunaraq ifa edilir. Sözsüz ki, burada melodiya, melodik xəttin zənginliyindən, inkişafından danışmaq əbəsdir. Sırf folklor mühiti nümunəsi olan bu ifada, reçitativli ifa üsulundan istifadə olunması, ilk növbədə bu ifanın sadə əməkçi xalq, qeyri-peşəkar musiqi ifaçıları tərəfindən oxunmasını təsdiqləyir.

Naxçıvanın özündə, şəhər mühitində musiqiçilərin, teatr aktyorlarının ifalarında melodik quruluş bir qədər başqa formada təqdim edilir. Əlbəttə, rayon və kənd mütində zurna, balaban, bəzən isə folklor icraçılarının musiqi (müşayiət) olmadan öz ifalarını ağızda oxuyaraq müşayiət edirlərsə, şəhər mühitində keçirilən bayram şənliklərində həmin havalar peşəkar musiqiçilərin ifaları ilə müşayiət olunur. Reçitativli ifanı melodik quruluşlu musiqi cümlələri əvəz edir ki, bu da bayatı şeir formasında yazılmış mətnlərin ifadəliliyini, melodikliliyini daha da zənginləşdirir. Şəhər mühitində səslənən həmin havalar

not misalında göstərilən şəkildə ifa olunur.

Naxçıvanın musiqi folkloru nümunələri folklor mühitindən asılı olaraq öz inkişafında musiqi forma və janrların, musiqi ifa üslubunun necə dəyişdiyini və bununla da mühitin musiqi inkişaf aspektlərinin hansı istiqamətdə intişar tapdığıнын şahidi oluruq. Burada həm reçitativli ifa üsulu, həm də melodik ifada səs tonlarının yarım ton və əksidilmiş kvarta münasibətlərində olan səslərə hərəkəti izlənilir. Belə ifa forması folklor musiqi nümunələrinin nisbətən inkişaf aspektlərini nümayiş etdirir və ifanın daha peşəkar ifaçılar tərəfindən icra olunmasını göstərir.

Ordubad rayonundan toplanmış musiqi folkloru nümunələri arasında «Xanbəzəm», «Can gülüm», «Çömçəxatun» nəğmələrinə başqa folklor mühitlərində rast gəlinmir. Bu faktın özü həmin nəğmələrin bölgənin folklor mühiti ilə sıx bağlı olmasına dəlalət edir və bu ərazinin özəl xüsusiyyətlərindən xəbər verir.

«Novruz» bayramı ənənələrində keçirilən «Xanbəzəm» mərasimi kütləvi xarakter daşıyır. Adətən bu mərasimin keçirilməsindən qabaq xüsusi hazırlıq işləri görülür və idmançılar meydana dəvət olunur. Açıq havada keçirilən bu mərasimdə xalq kütləsi geniş dairə ətrafında dövrə qurar, zorxanaçılar isə meydanın mərkəzində güləşdən qabaq müxtəlif bədən qızışdırıcı hərəkətləri edirlər. Bunun üçün idmançıların müxtəlif ağırlıq çəkiləri olan idman alətləri meydana gətirilir. İdmançılar hərəkətə başlamazdan əvvəl zurnaçılardan, zərb aləti ifaçılarından ibarət musiqiçilər dəstəsi meydana girər və «Cəngi» rəqsi

əsasında müxtəlif ritmləri, döyüş və mübarizə ruhlu ritmik formulları ifa edirlər. 8-16 xanədən ibarət olan «Cəngi» rəqsi xarakterli ritmik fiqurların ifasından sonra zurnaların yüksək registrdə çaldıqları musiqi başlayar. Bu musiqi havası güləşçilərin meydana çıxmasına hazırlıq üçün nəzərdə tutulduğuna görə güləşin başlanğıcına bir növ «Giriş» xarakteri daşıyır. Belə havaların sayı adətən bir neçə variantda olur. Xarakterinə görə ağır, orta və tez templərdə olan bu havaların ifası yarım saata qədər davam edir. Bağlı zalda keçirilən belə mərasimlərdə zorxanaçılar meydanın, yəni zalın ortasında, iştirakçılar isə kənardə oturub tamaşaçı sifətində iştirak edirlər.

Bu tip rəqslər, rəqs musiqi janrında kütləvi-rəqslərə aiddir. Zorxana rəqs havalarını idmançılar, yəni güləşçilər özləri müəyyən yüngül idman hərəkətlərini etməklə oxuyarlar. Bu tip rəqslər ruhverici, mübarizəyə hazırlıq nidaları altında keçirildiyi üçün idmançılara yüksək təsir edir və onları psixoloji cəhətdən mübarizəyə hazırlayır. Mahnı bitdikdən sonra güləşçilər növbəti «Cəngi» ritmi əsasında olan hərəkətləri-rəqsləri edib yarışa başlayarlar. Yarış, mahnının mətni bitdikdən sonra başlanar. Güləşçiləri daima müxtəlif qəhrəmani, şücaət, mübarizə ruhlu rəqs musiqiləri müşayiət edər.

Mərasim bitdikdən sonra, bayram davam etdirilər, şənlik öz məcrası üzrə gedər. Bu zaman qəhrəmani havaları, məzəli, yumor xarakterli mahnı-rəqslər əvəz edər. «Novruz» bayramı günlərində keçirilən belə mərasimlərdən sonra «Kosa-kosa» oyunu şənliyə bir qədər də röv-



nəqlik, bayram əhval-ruhiyyəsi gətirir.

«Novruz» bayramı ərəfəsində ilin axır çərşənbəsində «Can gülüm» mərasiminin keçirilməsi də bölgənin folklor mühitinə aid özəlliklərindən biridir. Folklorşünas-alim Ə.Şamilov bu nəğmənin «bayatı» şeir formasında olmasını qeyd edir və onun mahnı mətnləri kimi kuplet və nəqəratdan ibarət olmasını göstərir. Bu mərasimdə subay oğlan və qızlar ilin axır çərşənbəsində bir növ bəxtlərini sınamaq məqsədi ilə baxıcı arvadın ətrafına toplaşib mərasimi keçirərdilər. Baxıcı arvad gənclərin qabağına bir iri tas qoyur və mərasimə toplaşan gənclər hərə bir şeyi bu tasın içinə atır. Baxıcı arvad isə öz növbəsində tasın yanında bir uşaq oturur və ondan sonra bayatı deməyə başlayır. Oxunan mərasim nəğməsi mahnı-dialog formasında olub, solo-xor ifa tərzində həyata keçirilir. Xor şəklində oxuyan gənclər sadəcə «Can gülüm, can-can» sözlərini deklamasiya formasında təksəsli şəkildə icra edirlər. Baxıcı qadın isə solo ifa formasında melodik ahənglə oxuyur. Lirik melodik tərzdə olan havanı baxıcı aşağıdakı sözlərlə başlayır:

Xırda yarın dəstəsi,  
Oldum yarın xəstəsi,  
Yarım gəlir uzaqdan,  
Əlində gül dəstəsi.

Baxıcı solo ifasını bitirdikdən sonra tasın kənarında oturan uşaq tasdan bir əşyanı çıxarıb baxıcıya verir. Baxıcı ikinci beyti artıq nəqarət formasında, əşyanın sahibinə

müraciət şəklində oxuyaraq onu aşağıdakı bayatı ilə çağırır:

Can gülüm oldu gəl-gəl,  
Gülləri soldu gəl-gəl,  
Tələsmə dəli könlüm,  
Dediysin oldu gəl-gəl.

Bundan sonra tasdan çıxarılan əşyanın sahibi irəliyə çıxaraq onu götürür və «Can gülüm, can-can» sözlərini oxuyarkən bütün gənclər onunla bir yerdə bu sözləri təkrar edirlər (10, s.22).

Naxçıvanın musiqi folklorunda məişət nəğmələri arasında gözdən qorunmaq, yəni göz dəyməni dəf etmək ənənəsi ilə bağlı «Üzərliksalma» mərasim nəğməsi də olmuşdur. Bu nəğmənin mövzu dairəsi bədnəzərdən qorunmaqdır. Mətnin poetik-semantik strukturu üzərliyin təsir dairəsinin genişliyi və əhatəliliyini göstərir. «Min bir dərdə davasan» sözləri mətnin bədii və poetik strukturunun mahiyyətini, əsas semantikasını təşkil edir. Qədim əcdadlarımız bu gün də öz əhəmiyyətini və keçirilmə formasını itirməyən «Üzərliksalma» ənənəsində aşağıdakı sözləri oxuyarmışlar:

Üzərliksək, havasan,  
Min bir dərdə davasan,  
Çıxdım uca bir dağa  
Çox yalvardım Allaha.

- Dedi, nədir biçarə?
- Dedim, biçarəyə çarə.
- Dedi, məməli üzərlik,

Dibi kölgəli üzərlik,  
Dər sal oda çatlasın,  
Yaman gözlər pırtlasın.  
Bir, iki, üç, dörd, beş, altı, yeddi,  
Qada-bəla bizdən getdi.  
Üzərliyim çırtladı,  
Yaman gözlər pırtladı.  
Başı börklü üzərlik,  
Köməcli, köklü üzərlik.  
Səni salıram bu oda,  
Görsət hökmün, üzərlik (10, s.15).

Qeyd etmək istərdik ki, «Üzərliksalma» mərasimi təkcə Naxçıvanın musiqi folkloru ilə bağlı deyil. Bu folklor nümunəsi Azərbaycanın bütün ərazilərində bir ənənə oldaraq öz arxaikliyini saxlamışdır.

«Üzərliksalma» mərasimində oxunan nəğmənin adətən 7 hecalı olması (bəzi misralar 8 hecalıdır) və şeirin məzmunundan irəli gələn ahəngin sakit, lirik formada oxunması onu göstərir ki, bu tip musiqi havaları ev və ya qapalı, bağlı məkanda oxunardı. Bu sahədə aparılan müşayiətlər göstərir ki, üzərliksalma mərasimində oxunan nəğmələr qadınlar tərəfindən müşayiətsiz şəkildə oxunardı. Adətən bu tip nəğmələr bir neçə qadının yığışb

üzərliksalma prosesində xor, yəni birsəsli formada olan nəğmənin kütləvi oxunması ilə icra olunurdu. Bu cür nəğmələr psixoemosional baxımdan insanlara ümid vermə, onları bədnəzərdən qorumaq əhval-ruhiyyəsi aşılacağı üçün müsbət təsir edirdi. Mərasimin sonunda insanlar özündə müəyyən yüngüllük hiss etməklə, yüksək əhval-ruhiyyəyə sahib olurdular. Belə ayinlərdə həm musiqinin emosional təsir gücü, həm də mərasimin öz ab-havası insanlara yaşamaq eşqi aşılایrdı, onları harmonik cəhətdən kökləyirdi.

Naxçıvanın mərasim nəğmələri içərisində mahnı-dialoq formasında olan çoxlu lirik mahnılara da rast gəlinir. Belə mahnılar əsasən toy-düyünlərdə və ayrı-ayrı mərasimlərdə ifa olunur. Bu tip mahnılar tək-cə xalq mahnı yaradıcılığı üçün xas deyil. Aşıq yaradıcılığında da mahnı-dialoq, deyişmə ifa formalarına rast gəlinməsi bu janrın məişətdə geniş yayılması və xalq tərəfindən sevilməsi ilə izah olunur. Bunu şərh edən V.Belyayev yazır ki, «Azərbaycanın məişət nəğmələri arasında başqa xalqlarda olduğu kimi gənc oğlan və qızlar və ya bir qrup oğlan ilə qızlar arasında öz lirikliyi, zarafatyanalığı ilə seçilən mahnı-dialoqa da rast gəlinir» (109, s.19). Mahnı-dialoqlar janr etibarı ilə üç formada özünü göstərir:

1. Reçitativ və melodik ifa formasında olan mahnı-dialoqlar.
2. Mahnı-oyunlar.
3. Mahnı-rəqslər.

Reçitativli mahnı-dialoglara əsasən uşaq oyunlarında və mərasimlərdə oğlan və qızlardan təşkil olunmuş iki qrup gənclər arasında ifada rast gəlmək olur.

Melodik ifa formasında olan mahnı-dialoglara isə iki gənc və ya ana ilə qız, qaynana ilə gəlin arasında gedən dialoqlarda rast gəlmək olur. Adətən belə mahnı-dialoglar tamaşa xarakterli olub mərasimlərdə nümayiş etdirilmək üçün ifa olunar.

«Ana ilə qız» mahnı-dialogun mətnindən görünüyü kimi ana ilə qız arasında gedən dialoqda bir qədər yumor, zarafat mövcuddur. Adətən belə mətnlər bir çox bəndlərdən ibarət olar və müxtəlif bənzətmələrdən, istifadə edilməklə yumor daha da dərinləşdirilər. Mərasimlərdə keçirilən belə dialoqlar mərasimə toplaşanları güldürmək, əyləndirmək üçün söylənilərdi. Belə mahnı-dialoglar müəyyən musiqi tonunun üzərində qurular və reçitativ şəkildə oxunardı. Mətnlərdə yumorun, zarafatın deyiliş intonasiyalarının dəqiq ritmik ölçüdə ifa olunması üçün şeirin strukturu aaba sxem üzərində qurulardı.

İki gənc - bir oğlanla qız arasında olan lirik-məhəbbət mövzulu mahnı-dialoglar bütün folklor mühitlərində olduğu kimi Naxçıvan bölgəsində də çoxluq təşkil edir. Bu tip mahnı janrları həm şəhər, həm də kənd mühiti üçün xarakterik olmuşdur. Onların mövzusu əsasən məhəbbət üzərində qurulsa da bu mahnı janrları dialoqun xarakterindən irəli gələn özünün zarafat, yumor, bir-birinə söz atma xüsusiyyətlərinə, mətn quruluşuna malikdir. Bu tip mahnı janrları mövsüm-mərasim ayinlərində, el şən-

liklərində daha çox ifa olunardı. Kənd mühiti üçün xarakterik olan «Çobanla qız» mahnı-dialoqunda bu qeyd etdiyimiz keyfiyyətləri, xarakterik xüsusiyyətləri görə bilərik.

Oğlanla qız arasında mahnı-dialoqlara aid «Urmu qızı» mahnısını da göstərə bilərik. İki gənc arasında olan bu tip dialoqlar adətən bir sıra bəndlərdən təşkil olunar və vəsf xarakterində ifa olunar. Yəni oğlan qızın könlünü, razılığını almaq məqsədi ilə gözəlləmələrdə, vəsfnamələrdə olduğu kimi bir sıra təşbehlər işlədər və qızın cavabından onun razı olub-olmadığını eşidərdi. Şeirin mətni uzun olduğu üçün bir bəndi nümunə olaraq göstəririk:

- Ay Urmu qızı,

- Can-can əfəndi.

- Göstər gözünü,

Mən alım səni.

- Neynirsən gözüm.

Bir cüt piyala –

Gördüyün kimi. (10, s.297-298).

Yuxarıda qeyd etdiyimiz mahnı-dialoq reçitativli ifa ilə oxunur. Bu tip mahnı-dialoqların əksəriyyəti bu üslubda icra olunar.

Naxçıvan folklorunda mahnı-dialoqlar gəlinlə qaynana arasında da mövcuddur. Məişətin bir çox problemlərindən, gəlinlə qaynana arasında olan münasibətlərdən bəhs edən belə mahnılarda da yumor, istehza və s. ilə rastlaşırıq. «Bədəsil gəlinlə qaynana» arasında olan

mahnı-dialogu nümunə olaraq göstərə bilərik. Bunun məzmununda qeyd olunur ki, «Deyilənə görə, bir yetimli evə gəlin gəlir. Bir müddətdən sonra qaynana ilə gəlin arasında çəkişmə düşür. Qaynana gəlinə deyir:

- Ay gəlin, geyiminə-keciminə bu qədər fikir vermə, ev-eşiyə əl yetir, bu yetim-yesirin əyin-başını qaydaya sal.

Gəlin deyir:

Mən gəlmişəm

sarı geyəm, sallanam.

Gəlməmişəm

çit-mit geyəm allanam. (10, s.296-297.)

Mətnədən göründüyü kimi gəlinin qaynanaya cavabında bir istehza, etiraz səsləri vardır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bu tip mahnı-dialoglar müəyyən mərasimlərdə, şənliklərdə oynanılar və məişətdə gəlin-qaynana münasibətlərini qabarıq şəkildə üzə çıxarmağa xidmət edər. Kiçik bir epizodda tamaşa elementləri, mizan səhnə özünü göstərdiyi üçün belə janrlar qeyd etdiyimiz kimi adi məişətdə yox, müəyyən mərasimlərdə oynanılar. Göstərilən mahnı-dialog reçitativli oxuma üslubu ilə ifa edilər.

Naxçıvanın folklor mühitində məktəbli yaşlarında olan gənclərin mərasimlərdə, bir sıra hallarda isə məktəbdə tənəffüs vaxtı və ya həyətdə uşaqlarla bir yerdə oynadığı mahnı-oyunlar və mahnı-tapmaca rəqsləri də mövcuddur. Bu ənənə bu gün də saxlanılmaqdadır. Bu haqda B.Hüseynli yazır ki, «Uşaq rəqslərinə uşaqların gündəlik həyatında, bayram şənliklərində, məktəbdə və ya

düşərgədə onların özü tərəfindən ifa olunan müxtəlif oyun və rəqslər daxildir. Bunlardan ən geniş yayılmışı və uşaqlar tərəfindən böyük maraqla ifa olunanları «Bənövşə» və «Bir quşum var bu boyda» oyun, mahnı və rəqsdir. Rəqs ünsürlərinə malik olan bu oyun-mahnılar öz mənşəyinə görə uşaq oyun, mahnı və rəqslərinin ən ilkisidir» (48, s.76).

«Bənövşə» oyun-mahnı-rəqs janrı Naxçıvanda musiqişünas B.Hüseynlinin göstərdiyindən nisbətən fərqli şəkildə oynanılır. Həm mətnədə mövcud olan fərq, həm oyunun aparılma qaydası, həm də mahnı-rəqsin reçitativli şəkildə icrası Naxçıvanda ifa edilən bu janrı başqa bölgələrin eyni tip oyun-mahnı-rəqs janrından fərqləndirir. B.Hüseynlinin verdiyi mahnı-rəqs janrında mətnədə «Bənövşə, bənövşə, bizdən sizə kim düşə» şəkildə verilsə, Naxçıvan folklorunda «Bənövşə, bəndə düşə, bizdən sizə kim düşə» kimi ifa olunur. B. Hüseynlinin təqdim etdiyi oyunda sözlərin oxunuşunda mahnıvarilik var. Bizim təqdim etdiyimiz oyunda isə həmin sözlər reçitativ şəkildə oxunur. Digər bir fərq də oyun qaydasının aparılmasında özünü göstərir. Bu fərqlərə diqqət yetirək:

B.Hüseynli yazır ki, «Bənövşə» öz quruluşuna görə mahnılı oyundur. Oyunda iştirakçılar iki dəstəyə bölünürlər. Hər dəstə əl-ələ tutaraq bir-birindən 10-15 metr məsafədə üz-üzə dayanır. Hər dəstənin öz başçısı olur. Püşk atmaqla hansı dəstənin birinci olaraq mahnı-oyuna başlaması müəyyən olunur. Mahnı-oyunu başlamaq hüququnu qazanan dəstə aşağıdakı sözləri



oxumağa başlayır:

Bənövşə, bənövşə, bizdən sizə kim düşə?

Gülşən düşə.

Qarşıda duran dəstənin başçısı o biri dəstədə iştirak edən-oyunçulardan birinin adını deyir. Adı çəkilən oyunçu, sürətlə qaçaraq qarşıdakı dəstənin cərgəsini yarmağa çalışır. Əgər o, buna müvəffəq olursa, hansı iki oyunçunun arasından keçə bilmişsə o, oyunçulardan birini öz dəstəsinə aparır. Sonra dəstələr öz vəzifələrini dəyişirlər. Bütün oyunçuları öz tərəfinə yığmış dəstə qalib gəlmiş hesab olunur (48, s.76-77).

«Bənövşə» oyununun məzmunu, oyun qaydası yuxarıda göstərilən qaydada gedir. Lakin cüzi fərqləri qeyd etmək istərdik.

Əvvəla oyun-mahnı-rəqsin reçitativli şəkildə oxunmasında ritmik deyiliş ölçüsünə görə fərqlidir. Digər tərəfdən B.Hüseynlinin verdiyi məlumatda oyunçular bir yerdə durub «Bənövşə, bənövşə, bizdən sizə kim düşə» sözlərini oxuyurlar. Naxçıvan folklorunda deyilən sözlər oyunla müşayiət olunur. Yallı rəqsində olan ayaq hərəkətləri; bir, iki, üç, dörd yan tərəfə yox, irəliyə doğru atılır və həmin minvalla da geri qayıdılır. Oyunun bu səpkidə icra olunması onun rəqsvariliyini bir daha təsdiq etmiş olur.

Naxçıvan folklorunda «Bir quşum var bu boyda» oyunu da mövcuddur. Bu oyunu mahnı-tapmaca adlan-

dıran B.Hüseynli onun solo və xor şəklində ifa olunmasını qeyd edir. Bu oyun məişət oyun-mahnı-rəqsi kimi iki formada ifa olunur. Həm gənclərin bir yerə yığılıb dairəvi və ya pərakəndə şəkildə oturub ifa etdikləri, həm də iki dəstənin qarşı-qarşıya durub oynadıqları bu oyun geniş yayılmış janrlardan biridir. Düzdür, son illərdə bu oyun artıq unudulmaq üzrədir, lakin yaşlı və orta nəsil nümayəndələri bunu yaxşı xatırlayırlar. Oyunda tapmaca deyən solo, onu müşayiət edən dəstə isə xor şəklində «Ley qəlah, ley qəlah» sözlərini oxuyur. Bu sözləri oxuyarkən oyun iştirakçıları çırtıq çalmaqla özlərini müşayiət edərdilər.

Oyunda tapmaca deyən fikrində tutduğu quşun bütün əlamətlərini-dimdiyini, caynaqlarını, qanadlarını quyruğunu iri və xırdalığını münasib əl hərəkətləri ilə göstərir, hətta rəngini də deyir və soruşur:

Quşum hansı quşdur?

Oyun iştirakçılarından biri irəli çıxaraq, oxşadığı quşun adını deyir. Əgər səhv deyirsə bu vaxt tapmaca deyən əmr edir:

Yox! Vurun çatlasın!

Bütün oyunçular arasında çəkişmə, dartışma başlanır, tapmacanı düz tapa bilməyəni yıxırlar, yumruqla cəzalandırırlar. Əgər tapmaca düz tapılırsa, tapan özü tapmaca deyir və oyun yenidən başlanır (48, s.77-78)

Naxçıvan folklorunda mərasim ayinlərində bir çox mahnı və rəqlər sadə musiqi janrı formasında çalınıb oxunmaqla mərasimin bəzəyi kimi diqqəti cəlb edir.

Musiqi folklorunun regional xüsusiyyətlərindən, onun rəngarəng ənənələrindən irəli gələn janr səciyyəsiindən asılı olaraq mərasim nəğmələri arasında, xüsusən də toy mərasimlərində tez-tez dialoq formasında olan mahnı-rəqslərə də rast gəlmək olur. Belə mahnı-rəqslərdən biri də toyun ertəsi günü bəy evinin adamlarının yığışib keçirdiyi «Duvaqqapma» mərasimidir. Bu mərasim ayrı-ayrı ərazilərdə bir qədər fərqli formada keçirilir. Məsələn, Naxçıvanda toyun sabahı günü oğlan evi yığıncaq təşkil edir və bu yığıncağa qız evinin (gəlinin) adamları (gəlinin anasından başqa) qonaq gəlirlər. Onlar özləri ilə «Ziraton», «Qayğanaq» kimi şirin nemətləri pay gətirirlər. Mərasimdə oğlan evi tərəfindən gəlinə alınmış pal-paltar, qızıl dəstləri nümayiş olunur. Bəzi regionlarda, xüsusən kənd yerlərində bu mərasim mahnı-rəqs janrı kimi yox, sadəcə mahnı(mahnı-dialoq-G.M.) formasında keçirilir. Prinsipcə bu fərq çox şeyi dəyişmir. Mahnı olduğu kimi dialoq formasında ifa edilir. Lakin həmin mərasimə xüsusi musiqiçilər dəvət edilmədiyi üçün rəqslər icra olunmur. Mahnının melodiyasını isə mərasimə toplaşanlar xor şəklində ifa edirlər.

«Duvaqqapma» mərasimində oxunan mahnı-rəqs faktiki olaraq 3 hissədən ibarətdir. Birinci iki hissə mahnı-dialoq formasında ifa edilir. Üçüncü hissədə isə ifaya deklamasiya əlavə edilir. Bu zaman qızlar xorunda bəzi hissələr melodik tərzdə yox, sadəcə sözlərin deyiliş formasında, reçitativ şəkildə ifadə edilməsi ilə rastlaşırıq. Bu sözləri qızların hamısı bir yerdə deyir. Adətən reçitativ

şəkildə deyilən sözlər xorun iki dəfə ardıcıl ifaya daxil olması zamanı baş verir. İfanın birincisini xor reçitativ şəkildə, ikinci misrasını isə melodik şəkildə ifa edir. Reçitativ şəkildə oxunan sözlər aşağıdakı sözlərdir:

Qızlar xoru: Yerində-yurdunda qayım-qədim olsun.

Qızlar xoru: Dəstərxanı açıq, nehrəsi yağlı olsun.

«Duvaqqapma» mahnı-rəqsinin mətn quruluşu özünün poetik-semantik strukturuna görə iki qismə bölünür. Birinci iki hissədə mətnin əsas məzmunu gəlinin sözləri üzərində qurulur. Gəlinin obrazını yaradan və onun dilindən söyləyən aparıcı «Hanı atam? Hanı anam? Hanı mirzəm? Yox qardaşım, yoxdu bacım » ifadələri ilə dialoqu qurur və bəy evinin adamları ona ürək-dirək verərək «Qaynatan sənin atan, qaynanan sənin anan və s.» bu kimi ifadələrlə gəlinin yeni evdə, yeni həyata başlamasını alqışlarla qarşılayırlar. Oğlan evinin adamları «ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin, bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin» sözləri ilə öz sevinc və təbriklərini bildirirlər. Bu mərasimdə biz, ilk növbədə etnosdaxili ictimai münasibətləri, bununla da ictimai-psixoloji davranışı görürük. Mətnə bədii təsvir və el ifadə tərzinin sadəliyi mahnının mərasimi mənşəyini üzə çıxarmaqla yanaşı keçirilən mərasimin etnopsixoloji xüsusiyyətlərini, ənənəvi cəhətlərini də ortaya qoyur. Mətnin üçüncü hissəsində dialoq iştirakçıları bir növ yerlərini dəyişir və bəy evinin adamları «gəlin gəldi, nə gətirdi?» sualı ilə aparıcıya müraciət edib onu dialoqa dəvət edirlər. O da

öz növbəsində gəlinin gətirdiyi cehizləri sadalamaqla yenə də el adətində mövcud olan adət ənənəni etnopsixoloji hadisə kimi təqdim edir.

«Duvaqqapma» mahnı-rəqsinin bəy evinin adamlarının «başımız uca olsun» sözləri ilə bitməsi mərasimin mənasının məntiqi yekunudur. Bu havanın mahnı-rəqs janrında olması və onun ifasında reçitativli ifa tərzinə xüsusi yer ayrılması janrın sırf milli adət ənənəni folklor dilinin sadəliyi ilə tərənnüm olunmasının təsvirindən, etnopsixoloji durumundan irəli gəlir.

### Rəqs musiqi janrları.

Naxçıvanın folklor mühitində rəqslərin ifa formaları və şəkilləri rəngarəngdir. Burada ayrıca kişilərin ifa etdiyi və ya kişilərin iştirakı olmadan qadınların ifa etdiyi rəqslər də mövcuddur. Məişət rəqsləri içərisində fərdi (solo) rəqslər, iki kişinin və ya iki qadının qoşa şəkildə ifa etdiyi rəqslər, qrup şəklində və kütləvi formada ifa edilən rəqslər vardır. Qoşa rəqslər ya üz-üzə, ya da yan-yana bir-birinin belindən tutmaqla ifa edilən rəqslərdir.

Rəqs musiqisinin xalq yaradıcılığında böyük əhəmiyyət kəsb etməsini Bülbül belə şərh edir: «Xalq musiqisi xəzinəsində çoxlu gözəl oyun havaları vardır. Özünə məxsus gözəlliyi olan həmin havalar son dərəcə ahəngdardır. Azərbaycanda rəqslər olduqca müxtəlifdir-zurna və dəfin müşayiəti ilə, öz ritminə görə, sürətli, coşqun, eləcə də yüngül, rəqqasənin incə hərəkətləri ilə

fərqlənən rəqslər vardır»(27, s. 28).

Ənənəvi xalq mahnı və rəqslərinin bir çox nümunələri Naxçıvanın musiqi folklorunda qorunub saxlanılmışdır. Ənənəvi mahnı və rəqslər iki növ olur-deyən B.Hüseynli onları aşağıdakı şəkildə təsnif edir:

a) ənənəvi mərasim və etiqad mahnı, oyun və rəqsləri;

b) ənənəvi bayram, toy mahnı, oyun və rəqsləri.

Ənənəvi mərasim və etiqad mahnı və rəqsləri növünə öz məişətinə görə çox uzaq keçmişlərlə bağlı olan bir sıra ayin nəğmələri, oyunları və rəqsləri daxildir. Bu ənənəvi etiqad və mərasim ayinlərində qədim azərbaycanlıların təbiət qüvvələrinə-yağışa, quraqlığa, günəşə qalib gəlməsindən səy etməsindən; təbiətin ölüb yenidən dirilməsi, qışın qurtarıb, yazın başlaması kimi bir prosesdən, mübarizədən danışılır (48, s.69-70).

Naxçıvanın musiqi folklorunda xüsusən də Şahbuz, Şərur, Ordubad rayonunda tulumda mahnı və rəqslərin ifa olunması, həmin regionun folklor mühitinin zənginliyindən xəbər verir. Tulum (səs tembri zurnanın səsinə bənzədiyi üçün bəzən ona "tulum zurnası" da deyilib. Tulum xüsusi üsulla aşılınıb yumşaldılmış keçi və ya qoyun dərisindən hazırlanır. Bütöv soyulmuş dərinin iki ayağı möhkəm bağlanılır. Qalan ikisindən birinə tulumda hava doldurmaq üçün sümükdən və ya qamışdan hazırlanmış, ağzında tıxacı olan boru, digərinə isə aləti ifa etmək üçün iki qoşa boru (gövdə) bərkidilir) ən qədim milli musiqi alətlərindən sayılır. Instrumental musiqi tədqiqatçılarının öz əsərlərində

tulumun nəfəsli alətlər arasında ən qədim alətlərdən, məxsusən də folklor instrumental aləti kimi geniş şöhrət tapdığını qeyd etmələri onu göstərir ki, bu regionun musiqi folkloru öz qədim ənənəsi ilə seçilir. «Tulum əsasən çoban solo aləti sayılır»-deyən musiqişünas S.Abdullayeva sonradan Naxçıvanda Şahbuz rayonunun Kolanı kəndində Cəbi Əhmədovun, Şərurun Dəmirçi kəndindən Məmməd Yaqubovun adlarını çəkir (206, s.350). Məmməd Yaqubovun ifasından nota salınmış «Güleyzare», «Köçəri», «Nareyi», «Loçimənə», «Tulumu», bizim nota saldıığımız havalardan «Qoftanı», «Tulumu», «Aman Lələ», «Ağır Qarabağı» havalarının müxtəlif aspektlərdən təhlili sübut edir ki, Naxçıvan bölgəsi, folklorunun arxaikliyinə görə Azərbaycanın ən qədim ərazilərindən biridir. Tulumun səslənməsində mövcud olan burdonlu səs, zurnaya məxsus zil tembr xüsusiyyətləri bu alətin həqiqi mənada folklor aləti kimi açıq məkanda çalındığına dəlalət edir.

Naxçıvanın musiqi folklorunun yaraşığı olan «Yallı» rəqsləri özünün janr rəngarəngliyinə, ifa xüsusiyyətlərinə görə digər rəqs havalarından fərqlidir.

Yallı rəqslərinin musiqi materiallarının metroritmik xüsusiyyətləri zahirən bir-birinə oxşasa da onların hər birinin metrik ölçülərində xanədaxili ritmik formulların müxtəlif şəkilləri bu janrın xarakterinə, rəngarəngliyinə, çoxcəhətli xüsusiyyətlərinə dəlalət edir. Yallı rəqsləri kütləvi rəqs formasına məxsus olduğu üçün bu janrın daha qədim ənənələrdən süzülüb gəldiyini göstərir. Hər bir yallı melodik dil xüsusiyyətlərinə və rəqs zamanı atılan ayaq

hərəkətlərinin müxtəlifliyinə, rəngarəngliyinə görə fərqlidir. Onların ahəngi ümummilliyə xüsusiyyətlərdən doğan lad-intonasiya rəngarəngliyinə, ritmik quruluşuna görə də bir-birindən fərqlənir. Yallıların bir ayaq, iki ayaq, üç ayaq, dörd ayaq və beş ayaq struktur hərəkət quruluşları təkəcə Naxçıvan bölgəsinə məxsus deyil. Bu sahədə aparılan tədqiqatlar sübut edir ki, Naxçıvanın qədim ənənəsindən bizə miras qalmış bu tip yallı musiqi nümunələri bu gün Savədə, Urmiyədə, Qarsda, İğdırda və başqa regionlarda da geniş yayılmışdır. Ayrı-ayrı bölgələrin yallı musiqi materialları musiqi dilinin quruluşuna görə fərqli olsa da oyun hərəkət quruluşları demək olar ki, bir-birinə çox oxşayır və biri digərini tamamlayır.

Yallı rəqsləri kütləvi rəqs nümunəsi olduğu üçün onları müxtəlif mərasimlərdə oynayırlar. Bu zaman həmin yallıların bir qismi sözlə oxunur. Mərasim ənənəsində ifa edilən əksər yallılar xor şəklində ifa edilir. Çünki ardıcıl düzülüşdə, bir-birinə zəncirvari birləşmiş rəqs oynayan insanların hər biri yallının aşılacağı şən, əhval-ruhiyyəni saxlamaq üçün xor ifa formasına üstünlük verib kollektiv ifanı həyata keçirirlər. Bir sıra ifalarda yallıbaşının solo şəklində ifa etdiyi sözləri kütləvi olaraq rəqs oynayanlar onu xor şəklində cavab kimi səsləndirirlər. Xor şəklində oxunan yallılar sual-cavab formasında ifa edilir. «Yallıbaşı mahnılar öz məzmunu ilə yallının poetik məna strukturuna bağlı olur. Həmin mahnının yallının strukturunda konkret yeri, ifa məqamı var. Həmin məqam ixtiyarı deyildir: yallının poetik strukturunun konkret mərhələsini təşkil



edir. İkincisi, yallı rəqs və musiqidən ibarətdir. Rəqsin və musiqinin vəhdətindən hasilə gələn poetik məzmun yallıbaşı mahnısında sözə çevrilir. Ona görə belə hesab edirik ki, mahnının məzmunu yallının rəqs və musiqidən ibarət olan məzmununun semantik (mənalı) elementlərini bərpa etməyə imkan verir» (28, s.28).

Naxçıvan folklor mühitində «Qayna, samavarım, qayna», «Ay qız, dur gəl, sabah oldu», «Ay dönə, dönə-dönə» yallıbaşı mahnılarının poetik-semantik səciyyəsinədən yazan professor M.Cəfərli təhlillərin yekunu kimi, fikrimizcə, haqlı olaraq yazır ki, «həzinlik, incəlik, mənəvi ülviyyət təkcə təhlil edilən mahnıların yox, bütün Azərbaycan xalq mahnılarının poetik-semantik ruhunu təşkil edir.

Beləliklə, nəzərdən keçirdiyimiz nümunələr bütün zəngin semantikasi ilə Naxçıvan xalq mahnılarının cüzi bir hissəsini təşkil edir. Lakin onların təhlil olunması mahnı janrının poetik-semantik xüsusiyyətləri ilə bağlı çox dəyərli elmi bilgiler təqdim edir. Bu da, öz növbəsində göstərir ki, mahnı janrının poetik-semantik xüsusiyyətlərinin Azərbaycan xalq mahnılarının səciyyəvi örnəklərinin cəlb edilməsi ilə dolğun şəkildə tədqiq edilməsi perspektiv elmi vəzifə kimi qarşımızda durur» (28, s.29-30).

Yallıbaşı mahnı janrı mahnı-rəqs qrupuna daxil olan unikal folklor nümunələridir. Hələ qədimdən bu mahnılar bizim əcdadların sevə-sevə oxuduqları və öz oxumaqları ilə də öz rəqslərini müşayiət etdikləri mahnı-rəqs janrı örnəkləridir. Bu haqda R.İmrani göstərir ki, «Yallıların

qədim əcdadlarımız tərəfindən mərasim ayinlərində, el və mövsüm, bayram şənliklərində kütləvi şəkildə oynaması qeyd olunmuşdur. Ənənəvi şəkildə bizə qədər gəlib çıxmış Yallı rəqslərinin öyrənilməsi onların xalq arasında aşağıdakı formalarda geniş inkişafını göstərdi. Yallılar xoreoqrafik məzmununa görə iki yerə bölünür. Bunlardan birincisi süjetli yallılardır. Bu növ yallıların xoreoqrafik quruluşu və ya ifa tərzini müəyyən süjeti tərənnüm edir. Belə yallılar teatrlaşdırılmış xalq oyunları olduğu üçün «oyun-yallı» adlanırlar. Xalq arasında buna «yallı-yallı» da deyilir. İkinci növ yallılar isə, müəyyən əhval-ruhiyyəni, xüsusən qəhrəmanlığı, gümrahlığı, gəncliyi və cəldliyi ümumi şəkildə tərənnüm edən rəqs-yallıdır» (50, s.19).

Deyilən fikri Naxçıvanın çoxsaylı yallı rəqs nümunələri arasında görmək olar. Bu tip yallı rəqsləri məişət mahnı-rəqs nümunələri kimi bölgənin folklor mühitində daha çox yayılıb. Yallıbaşı mahnı-rəqs nümunələrindən «Qaleyi», «Güleynare», «Hoynərə», «Qaz-qazı» (oyun-yallı), «Köçəri»ni göstərə bilərik. Adları çəkilən yallıbaşılardan «Hoynərə», «Qaz qazı» havaları hər biri iki hissəli olub əvvəli orta, mülayim tempdə, ikinci hissəsi isə tez tempdə ifa edilir. Yallıbaşının daha möhtəşəm, şən və kütləvi xarakterini vermək üçün ifaçılar onları sadəcə eyni sözlərin təkrar oxunuşu ilə ifa edər, «Hoynərə, hoynərə, hoynərə, nəərə, nəərə» deyər oxuyardılar. Belə yallıbaşılarında mətnin poetik-semantikasi yox, rəqsin xarakterindən irəli gələn və insanlarda böyük təəssürat oyadan melopoetik səciyyə, yəni melodiyanın poetik təəcəssümü ön plana çıxır.

Bu baxımdan Naxçıvan folklorunun öyrənilməsində yallı janrının spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq onların geniş planda həm mətnlərinin poetik-semantikasını, həm də melodik dilin melopoetik səciyyəsi öyrənilməlidir. Yallı rəqslərinin mətnlərinin ayrı-ayrılıqda təhlilləri göstərir ki, mövzu baxımından rəngarəng olan yallıbaşılarda mövsüm, mərasim, məişət, əmək-zəhmət, lirik-qəhrəmanlıq motivləri geniş və əhatəlidir. Elə bu faktın özü bu tip mahnı-rəqs nümunələrinin, janrının qədimliyinə, xalqın məişətində özünə dərin kök salmasına dəlalət qazandırır.

Yallı rəqsi kütləvi formada olduğu üçün o, insanlara xüsusi şən əhval-ruhiyyə aşılayır. Ayrı-ayrı mərasimlərdə ifa edilən yallılar geniş xalq kütləsi tərəfindən rəğbətlə qarşılanır və onun ifası artıq təkcə Naxçıvanda deyil, bütün Azərbaycanda ənənə şəklini almışdır. Yallıların janr xüsusiyyətlərinin araşdırılması, belə nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, onlar psixososial cəhətlərinə görə xalq kütlələrində birlik, kollektiv düşüncə formasını, mehribançılıq hisslərini və milli birlik təfəkkürünü formalaşdırır.

Burada bir cəhəti də xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik. Bütün rəqslərinin instrumental, vokal-instrumental, bəzi hallarda isə təkcə vokal müşayiətlə ifa olunmasını nəzərə alsaq həmin rəqslərin ifasının müxtəlif forma və üslub cəhətlərinin də şahidi olmuş olarıq.

Naxçıvanda geniş yayılmış mərasim musiqi folkloru nümunələri arasında xalq mahnıları və onların arxaik tipləri olan «Haxıştalar»ın və «Gülümeylər»in də regional folklorun araşdırılmasında xüsusi əhəmiyyəti vardır.

Tipoloji və janr xüsusiyyətlərinə görə eyni olan bu mərasim mahnı-rəqsləri geniş kütlə üçün nəzərdə tutulmuşdur. «Haxışta»lar toy mərasimi günü və ya el şənliklərində ifa olunardı. Naxçıvan folklorundan fərqli olaraq Ermənistanda yaşamış soydaşlarımızın keçirdiyi mərasimlərdə «Halay»lar da olmuşdur. Hər iki mahnı-rəqs janrı forma və məzmununa görə eyni xüsusiyyətlərə məxsusdur. Bu mahnı-rəqslərin əsas ifaçıları toy mərasiminə və ya el şənliyinə toplaşmış qız-gəlinlər idi. «Haxışta»ları ifa edən gənc qızlar və gəlinlər iki qrupa bölünərək üz-üzə durur və bir-birinin əlindən tutardılar. Bu oyuna girənlərin sayı hər tərəfdə 6 nəfərdən 10 nəfərə qədər olardı. «...əsasən, Naxçıvanda və İrəvan çuxurunda yayılmış bu oyun daha çox halay oyununu xatırladırdı» (53, s.394) - deyən folklorşünas-alimlərdən H.İsmayılov və Ə.Ələkbərli sonradan göstərirlər ki, hər iki dəstənin iştirakçıları növbə ilə «haxışta» sözü ilə bitən bir bayatı oxuyar və hər misradan sonra o biri dəstə üzvləri «haxışta» sözünü təkrar edərək, əl çala-çala bir ayaq üstə atılıb-düşər və rəqs edərdilər. Rəqs musiqisinin klassifikasiyasını verən musiqişünas-bəstəkar B.Hüseynli yazır ki, «janr etibarilə «Halay» bir neçə rəqs-mahnısından ibarət silsiləvi vokalexoreoqrafik formadır. «Halay» iki dəstənin bir-birini oxuyub oynamaqda təqib edərək yamsılama üsulunda ifa olunur. Məzmun etibarilə «Halay» məişətin müxtəlif cəhətlərini-zəhmət, yarış, məhəbbət, ailə və başqa motivləri tərənnüm edir» (48, s.87).

Aparılan araşdırmalar nəticəsində məlum olur ki,

«Haxışta» sözü Naxçıvanın müxtəlif bölgələrində «Haxışta», «Hakuşqa» kimi də ifadə olunur. «Haxıştalar»ın ifasında adətən musiqi çalınmaz. İştirakçılar mahnı-rəqsin sözlərini bayatının oxunuşundan yaranan ritmik formullar əsasında reçitativ şəkildə oxuyurlar. Rəqsin ritmini isə əli ilə vurmaqla tuturlar.

«Haxışta» mahnı-rəqsləri məzmununa görə yumoristik, zarafat, bir-birinə söz atmaq üzərində qurulduğu üçün bayatının sözləri çox kupletli formada olar. Bu da mahnı-rəqsin silsiləviliyini ortaya çıxarır. Dörd misralı bayatlardan tərtib olunmuş «Haxıştalar»ın sözləri əsasən yeddi hecalı şeir əsasında yaradılmış və struktur quruluşuna görə aaba formasında olmuşdur. Aşağıda göstərilən nümunədə sətir daxili sözlərin heca quruluşları müxtəlif olduğu üçün onlar ayrı-ayrı ritmik formullar şəklində reçitativ olaraq ifa edilmişdir:

Oğlan, adın Əlidi,	2+2+3	haxışta,
Qolların düyməlidi,	3+4	haxışta,
Özün qəşəy oğlansan,	2+2 + 3	haxışta,
Hayıf, anan dəlidi.	2+2+3	haxışta.

Yaşıllar, a yasıllar,	3+1+3	haxışta,
Divardan boylaşıllar,	3+4	haxışta,
Bu tayfanın qızları,	1+3+3	haxışta,
Ər üstə savaşıllar.	1+2+4	haxışta.

Mətnin struktur quruluşundan göründüyü kimi

bayatının hər sətiri ayrı-ayrı ölçülərdə olan hecalardan ibarətdir. Mətnin poetik-semantik quruluşu isə qeyd etdiyimiz kimi zarafat, məhəbbət, yumor ilə zəngin olan motiv əsasında. «Haxıştalar»ın reçitativli oxunuşundan əmələ gələn metroritmik formullarla tədqiqatın ikinci fəslində tanış olmaq olar.

Naxçıvanın mərasimlərində ifa edilən növbəti mahnı-rəqs janrı «Gülümeylər»dir. Bu janrın poetik-semantik strukturu da toy-düynlərlə, zarafat, məhəbbət motivləri ilə bağlıdır.

Oyunun ifa forması «Haxıştalar»da olduğu kimidir. Fərq sadəcə bayatının hər misrasının sonunda ikinci dəstənin üzvləri «haxışta» əvəzinə «gülüm hey» sözlərini deyib rəqs edirlər. Aşağıdakı nümunədə deyilən fikirlərin təsdiqini tapa bilərik:

Baxçamızda nar şirin,	gülüm hey,
Heyva şirin, nar şirin,	gülüm hey,
Sağ olsun qohum-qardaş,	gülüm hey,
Hamısından yar şirin,	gülüm hey.
Əzizinəm halalam,	gülüm hey,
Dilim yoxdu, ha lalam,	gülüm hey,
Hamıya haram olsam,	gülüm hey,
Yarım üçün halalam.	gülüm hey. (10, s.294).

«Gülümeylər»dən göstərilən nümunədə mahnı-rəqs janrının mətn strukturu, onun poetik təcəssümü aydın

şəkildə görünür. Bunun da musiqi alətlərinin iştirakı olmadan iştirakçıların bu oyunu reçitativ şəkildə ifa etməsi və beytlərin çoxluğu onun silsiləvi formada olmasını əyani olaraq göstərdi. Mahnı-rəqsin yumor, zarafat, məişət mövzusu əsasında olması, ilk növbədə onun icraçılarının, ümumiyyətlə, regionun ictimai-sosial psixoloji mühitinin davranış formulunun meyarı kimi qiymətləndirilməlidir. Regionda «Haxışta»ların və «Gülümeylər»in musiqi folklorunda geniş intişar tapması Naxçıvanın zəngin mədəni irsini, folklor mühitini göstərir və bir daha faktların dili ilə onun janr tiplərinin çoxluğunu, rəngarəngliyini təsdiq edir.

Naxçıvan folklorunda rəqs musiqi janrlarının təhlili göstərir ki, bölgədə çox zəngin rəqs nümunələri və janrları vardır. Bunların rəngarəngliyi ənənənin, keçirilən mərasimlərin müxtəlifliyi və çoxplanlılığıdır. Təhlillərin nəticəsi kimi qeyd edək ki, bölgənin musiqi folklorunda aşağıdakı rəqs janrları (B.Hüseynlinin təsnifatına əsasən) mövcud olmuşdur:

1. Ənənəvi rəqslər.
2. Məişət rəqsləri.
3. Zəhmət rəqsləri.
4. Qəhrəmanlıq, hərbi və idman (zorxana) rəqsləri.
5. Yallı oyun rəqsləri
6. Müxtəlif mövzularla bağlı xalq rəqsləri

Qeyd olunan janrlar da formaca bir sıra janrları yaratmış və onların regionun folklorunda rolunu və əhəmiyyətini artırmışdır. Belə ki, ənənəvi rəqslər eyni zamanda

ənənəvi mahnı-rəqslərin meydana çıxmasına geniş şərait yaratmışdır.

1. Ənənəvi mahnı və rəqslər yerli folklor mühitində özünü iki növdə göstərmişdir.

a) Ənənəvi mərasim, etiqad mahnı və rəqsləri,

b) Ənənəvi bayram, toy mahnı, oyun və rəqslər.

2. Məişət rəqsləri janr etibarı ilə aşağıdakı janrların meydana çıxmasını şərtləndirmişdir:

a) Uşaq-gənclik mahnı və rəqsləri.

b) Lirik rəqslər.

c) Qafqaz rəqsləri adı ilə tanınan Qaytağı, Ləzginka, Şalaxo və s.

ç) Zarafat və yumorlu rəqslər

3. Zəhmət rəqsləri də janr etibarı ilə aşağıdakı janr növlərinə ayrılmışdır.

a) Mövsüm ayinlərində ifa olunan rəqslər və mahnı-rəqslər.

b) Zəhmətlə bağlı məişət rəqsləri və mahnı-rəqslər.

4. Qəhrəmani, idman rəqsləri də janr etibarı ilə aşağıdakı növlərə ayrılır.

a) Epik qəhrəmani rəqslər və mahnı rəqslər. Bura eyni zamanda aşiq yaradıcılığından məlum olan Koroğlu, Cəngi havaları da daxildir.

b) Zorxana rəqsləri və mahnı-rəqslər. Zurna, Tulum alətlərinin ifasında mövcud olan rəqslər və mahnı rəqsləri qeyd etmək olar.

5. Yallı rəqsləri iki növ yallı janrının meydana çıxmasını şərtləndirmişdir.



a) Vokal, instrumental və vokal-instrumental yallılar.

b) Bir neçə hissəli yallıbaşı mahnı-rəqslər.

6. Müxtəlif məişət rəqsləri özünün növlərinə görə rəngarəngdir. Bunların arasında qadınlar üçün olan lirik rəqsləri, kişilər üçün olan cəld rəqsləri, mahnı-rəqsləri, oyun-mahnı-rəqsləri göstərmək olar.

Rəqs janrının təhlili bir daha sübut etdi ki, bölgədə çox zəngin rəqs musiqi ənənəsi olmuşdur. Onun hər bir janrı özünün forma, üslub xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlidir.

### Xalq mahnıları.

Naxçıvanın zəngin folklor irsi əsasən Muxtar Respublikanın altı bölgəsində- Naxçıvan şəhəri, Babək, Şərur, Ordubad, Şahbuz, Culfa rayonları və onları əhatə edən inzibati ərazilərdə cəmləşmiş və hər biri özünün forma, ifa və janr xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənmişdir. Mahiyyətə eyni prinsipə xidmət edən musiqi folkloru janrları yaranıb inkişaf etdiyi bölgənin sosial-mədəni, coğrafi mühitinə uyğun və yerli əhalinin yaşatdığı dialektin, məişətin spesifik xüsusiyyətlərini özündə konservativ şəkildə qoruyub saxladığı üçün onun bir çox ifa, üslub cəhətlərini hifz etmiş və bununla da folklor mühitləri arasında mövcud olan incə fərqləri meydana çıxarmışdır.

Naxçıvanın zəngin folklor janrları arasında xalq mahnıları xüsusi yer tutur. Janr rəngarəngliyinə, forma və bədii ifa xüsusiyyətlərinə görə seçilən xalq mahnıları,

regionun bir çox nadir milli ənənəsindən irəli gələn cəhətləri özündə ehtiva etmişdir. «Xalq mahnısı-bədii ədəbi-musiqili əsərdir. O, öz bünövrəsində mətnə malikdir, hansında ki, məzmunun məna ifadəsi özünü tapır» -deyən musiqişünas V.Belyayev sonradan Azərbaycanın çox qədim və zəngin musiqi yaradıcılığında xalq mahnılarının böyük məna kəsb etdiyini göstərir. (108, s.108-132) və başqa əsərində qeyd edir ki, «Azərbaycan xalqının formalaşması prosesini, onun həyatını və xarakterini parlaq şəkildə əks etdirən məzmun və forma cəhətdən olduqca zəngin olan xalq mahnılarıdır» (109, s.6).

Naxçıvan folklorunda yerli məişət və milli adət-ənənənin bəzi xüsusiyyətləri keçirilən mərasimlərin mətn strukturunda, onun məzmununda öz əksini tapmışdır. Xalq mahnılarının mətn strukturunu təhlil edən prof. M.Cəfərli göstərir ki, onlar poetik semantik estetikanın qüsursuz örnəkləridir və sonradan qeyd edir ki, «...nəzərdən keçirdiyimiz nümunələr bütün zəngin semantikasi ilə Naxçıvan xalq mahnılarının cüzi bir hissəsini təşkil edir. Lakin onların təhlil olunması mahnı janrının poetik-semantik xüsusiyyətləri ilə bağlı çox dəyərli elmi bilgilər təqdim edir» (28, s.29). Bu fikri bir növ davam etdirən musiqişünas D.Məmmədbəyov yazır ki, «Mahnıların mətnləri rəngarəng metaforalarla, cəsarətli qiperbolalarla zəngindir. Onlara xüsusi koloriti təbiət obrazları ilə müqayisəsi verir...Şərqi poeziyasının parlaq möhürü əsasən dilin, obrazların və ədəbi ifadələrin üzərinə düşür. Azərbaycan dilinə məxsus spesifik sözlərə tez-tez rast gəlmək olur ki,

onları rus və başqa dillərə tərcümə etmək mümkün olmur» (103, s.4). Xalq mahnılarının musiqi dilindən, onların bədii obrazlarının təcəssümündən danışan musiqişünas əsərin digər yerində qeyd edir ki, « O, (xalq mahnısı-G.M.), Azərbaycan dilinin və musiqi üslubunun xarakterik cəhətlərini özündə ehtiva etmişdir. Xalq mahnısına dərin ifadəlilik, parlaq emosionallıq xasdır. Onun ürəkaçan melodiyları, kəskin ritmləri və poetik obrazları böyük əksər dinləyicilərin ürəyinə yol tapır» (103, s.3). Azərbaycan xalq mahnılarını etnopsixoloji mühitin, milliözünüdərkin qoruyucusu kimi təqdim edən V.Belyayev bir daha onun mədəni irsin inkişafında tutduğu əhəmiyyətli rola diqqət yetirir və yazır: «Azərbaycan kəndi, peşəkar musiqi yaradıcılığı növlərinin inkişafının əsasını qoyan çoxəsrlik xalq mahnıları ənənəsinin qoruyucusu olaraq qalmışdır. Azərbaycan xalq mahnısı, öz ənənəvi formasını saxlayaraq gündəlik həyat hadisələrini, əməkçi xalq kütləsinin marağını, arzu və diləklərini...nümayiş etdirmişdir» (109, s.63).

Naxçıvanın folklor mühiti Azərbaycanın Qərb regionunun zəngin və qədim folklor nümunələrinin qorunub saxlanılmasında böyük əhəmiyyətə malikdir. Xüsusən də son, 1988-ci ildən etibarən, erməni separatçılarının Azərbaycan xalqına qarşı apardığı məqsədyönlü genosid siyasətindən sonra, azərbaycanlı əhalinin Ermənistandan, dədə-baba yurdlarından qovularaq çıxarılması nəticəsində milli mədəniyyətimiz bu ərazilərdə böyük folklor nümunələrinin itirilməsi ilə qarşılaşmışdır. Qərb ərazilərinin

regional xüsusiyyətləri, geostrateji və coğrafi mühiti minillərlə bu ərazilərdə yaşamış soydaşlarımızın qonşu Türk və İran türkləri (azərbaycanlılar) ilə birgə yaşatdığı ortaq folklorun, çox zəngin, eyni zamanda təkrarolunmaz folklor nümunələrinin yaranmasına, formalaşmasına geniş zəmin yaratmışdır. Folkloru öyrənməklə, biz bu ərazilərdə məskunlaşmış etnosu, onların milli və mənəvi dəyərlərini, tarixi gerçəkliyi, mədəni nailiyyətləri öyrənmiş oluruq. Bu mənada İrəvan, Dərələyəz, Ağbaba, Göyçə və bir sıra mühitlərdə formalaşmış folklorun ərazilərin itirilməsi ilə əlaqədar qismən də olsa əldən getməsi Azərbaycan folklorşünaslığına ağır zərbədir. Ona görə də, tarixən bu mühitlərlə sıx bağlı olmuş Naxçıvanın folklorunun öyrənilməsi prosesinin gücləndirilməsi ən aktual məsələ kimi günün əsas vəzifəsinə çevrilmiş olur. Fikrimizin təsdiqi kimi bir məsələyə xüsusi olaraq diqqəti yönəltmək istərdik. Naxçıvan Elm Mərkəzinin əməkdaşı Cabbar Cəlilovun topladığı folklor nümunələri arasında «Durnam, yara salam eylə» xalq mahnısının mətnində Naxçıvan elinin İranın Qum-Savə mühitində yaşayan türk tayfaları ilə sıx əlaqəsi olduğunun şahidi oluruq. Aşığıdakı mətnə deyilir:

Durnam gedir Quma, Kaşana,  
Quma döşənə-döşənə.

Üzük aparın nişana,  
Durnam, yara salam eylə.

Şeirin mətnindən aydın olur ki, yarı Qum şəhərində qalmış sevgilisi (onun Kəngərli, Yarcanlı və başqa türk tayfasından ola bilməsi ehtimalı daha güclüdür-G.M.) ilə olan ayrılığa dözməyən eloğlu öz niskilini «Ayrılıq ölümdən betər və ya ayrılığa necə dözüm» sözlər ilə bildirir. Tarixi məlumatlardan bəllidir ki, İranın Qum şəhərində yaşayan azərbaycanlıların böyük əksəriyyəti şahsevənlərdir. Bu şəhərdə və onun ətraf ərazilərində Qum-Savə aşiq mühitində çoxsaylı Azərbaycan-türk boyları yaşayır. Onlardan; Acırlu, Əfşar, Amələ, Baharlı, Bayat, Bəydili, Qarapapaq, Kələvən, Kəngərli, Kösələr, Qurdbəyli, Lək, Məmmədli, Muğanlı, Musulu, Sulduz, Şahsevən, Türkəşvənd, Türkmən, Yarcanlı, Zəğəl, Zərgər, Zülqədər tayfalarını göstərə bilərik ( 89, s.191).

Vaxtı ilə Naxçıvanda yaşamış qədim türk tayfalarının köç edərək Qum şəhərinə köçməsi və burada öz elinin, kənd və şəhərlərinin adını yaddaşlarında hifz edərək sonradan bu adları musiqi havalarında qoruyub saxlaması təcrübəsi muğam və aşiq sənət nümunələrindən yaxşı bəllidir. Şahsevənlərin İranda yaşatdığı musiqi janrları içərisində «Kələkilər»in mövcud olması da bu faktı təsdiq edir. Qum-Savə aşiq mühitində 11 adda Kələkilər mövcuddur. Bunlar aşağıdakılardan ibarətdir:

1.Yorğun Kələki.

2.Kəllə Kələki.

3.Kösələr Kələkisi

4.Köç Kələki

7.Kələki Şirazi

8.Yol Kələki

9.Yekəbağ Kələki

10.Yarcanlı Kələki

Naxçıvanın Kələki kəndinin və Kəngərli tayfasının adının İran Qum-Savə aşiq mühitində saxlanılması bir daha yuxarıda deyilən fikirlərimizi təsdiq edir. Naxçıvan folklorunun qədim musiqi ənənələrinin həmin havalarda qorunub saxlanılmasına da heç bir şübhə yoxdur.

Naxçıvanın folkloru geniş əhatəli olduğu üçün burada mövcud olan xalq mahnılarının mətnləri də başqa janrlarda olduğu kimi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Naxçıvan folklor mühitindən toplanılmış xalq mahnılarının mətnləri vahid süjeti ifadə etməklə yanaşı dolğun məzmunu malikdir. Mahnıların bədii dili kifayət qədər peşəkar səpkidə yazılmışdır. «Qayna, samavarım, qayna» mahnısının poetik-semantik xüsusiyyətlərini qələmə alan M.Cəfərli yazır ki, ilk müşahidə bu mahnı ilə bağlı aşağıdakıları görüb aşkarlamağa imkan verir:

1. Mahnı mövzu baxımından sevgi məhəbbət mövzulu əsərdir.
2. Bənd və nəqəratların növbələşməsi mahnı janrına xas ifaçılığın bütün göstəricilərinin ahəngdar şəkildə funksionallaşmasını təmin edir.
3. Mahnının obrazlar sistemini sevən aşiq, onun sevgilisi, samavar, sevgilinin paltarı təşkil edir.
4. Mahnıda mühitə məxsus sosial-psixoloji münasibətlərin etnik stereotipi öz əksini tapmışdır...
5. Nəqəratın təkrar olunan «Qayna, samavarım, qayna,

Getdi ixtiyarım, qayna» formulu bu mahnının mərasimi mənşəyini qabardır...

6. Mətnədə bədii təsvir və ifadə vasitələrinin sadə semantikasi da mahnının mərasimi mənşəyini üzə çıxarır ( 28s.26)

7. Naxçıvan folkloruna aid «Qayna, samavarım, qayna» xalq mahnısının melopoetik strukturunun təhlili göstərdi ki, o, məzmun və formaca, eyni zamanda semantik xüsusiyyətlərinə görə zəngin milli dəyərlərə söykənir. Lirik mahnı janrına mənsub olan bu xalq mahnısı sevgi motivi əsasında.

Naxçıvanın folklor mühitinin xalq mahnı janrında müasir mahnı yaradıcılığı formasına xas, yəni nəqərat-kuplet formasında olan mahnılara da rast gəlmək olur. Bu janrın struktur forma quruluşu onun yaxın keçmişlə, yəni XIX əsrin ikinci yarısı və sonu ilə bağlı olmasını təsdiq edir. C.Cəlilovun toplamış olduğu «Oyanmır yatmış, oyanmır» xalq mahnısının poetik-semantik strukturu lirik-məhəbbət janrına məxsusdur. Mahnının mövzu arealı şikayət xarakterlidir. Poetik təcəssümün əsas məzmunu nəqəratdə deyilmiş fikirdə öz həllini tapmışdır. Bütün təlatümə, giley-güzara baxmayaraq «Oyanmır yatmış, oyanmır, qəm günə batmış oyanmır» fikri mahnının semantikasını təşkil edir. Mahnının mətn strukturunda kupletlər aaa forması əsasında yazılmışdır. Beş kupletli mahnıdan nümunə olaraq bir bəndi göstəririk:

Baxçalar qara boyandı,  
Tütünüm ərşə dayandı,  
Hamı yatanlar oyandı,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır. (10, s.298).

Xalq mahnısının mətninin belə strukturda olması həm qafiyənin intonasiyasının lirik planda olmasını şərtləndirir. Nəqəratın sözləri isə öz intonasiyalarına görə şikayət formasında, əfsusluqla deyilmiş fikri ifadə edir. Təhlil etdiyimiz xalq mahnısının poetik-semantik strukturu onun lirik-məhəbbət janrına məxsus olmasını bir daha təsdiq edir.

Naxçıvanın lirik-məhəbbət xalq mahnı janrına məxsus mahnılarından biri də «Qalanın dibində» xalq mahnısıdır. Bu mahnı da, melopoetik strukturuna görə qədim mahnılar silsiləsinə aiddir. Mahnının mətn strukturu aaabb forması şəklində yazılmışdır. Mahnı kuplet və nəqərat formasındadır. Mətnin ilk iki misrası, yəni aa formasında yazılmış mətn onun kupletini, sonrakı üç abb misraları isə nəqəratı göstərir. Mahnının mətn strukturu aşağıdakı şəkildədir:

Qalanın dibində yığıldım yatdım,  
Aynalı tufəngi doldurdum atdım.  
Atlandım, atlıya yüyürdüm çatdım,  
Atma qaş, çatma qaş, mən yaralıyam,  
Avçıdan qurtulmuş dağ maralıyam. (10, s.87).



Mahnının melostrukturu görə nəqarətin sözləri iki dəfə təkrar olunur. Birinci halda birinci iki misra oxunur, ikinci halda isə sonuncu iki misra ifa edilir. Bu qədim xalq mahnısı təkcə Naxçıvanda deyil, qonşu ölkələrin mədəniyyətində də geniş yayılmış xalq mahnılarındanandır. Bu mahnının sədalarını İrandan, Türkiyədən ifaçıların ifasından tez-tez eşitmək olar.

Naxçıvanın folklor mühitində elə mahnılar, folklor nümunələri də vardır ki, onlar öz melosemantik, poetik xüsusiyyətlərini bütün bölgələrdə olduğu kimi saxlamışdır. Onların bəziləri hətta yaxın qonşu ölkələrin folklor mühitində də geniş yayılmışdır. Belə musiqi folkloru nümunəsi kimi «Apardı sellər Saranı» xalq mahnısını göstərə bilərik. Bu xalq mahnısı Naxçıvan bölgəsinə məxsus olsa da onun yayılma və geniş inkişaf arealı göstərir ki, mahnının poetik-semantik mahiyyəti Cənubi Azərbaycanın, İğdırın, Qarsın əhalisi arasında da sevilir və özünü daha geniş formalarda, janrlarda göstərir. Məsələn, cənubi Azərbaycan folkloru örnəklərinə diqqət yetirsək bu havanın mətninin məzmunu və mövcud rəvayət əsasında böyük bədii filmin ssenarisi yazılmış və ekranlaşdırılmışdır. Maraqlısı da budur ki, filmin əsas ana xəttini adını çəkdiyimiz xalq mahnısının melopoetikasi, onun məzmunu təşkil edir. Folklor dünyamızdan qopub gələn bir xalq mahnısının geniş əhali kütləsi arasında, onun sosial-mədəni həyatında bu qədər dərin iz qoyması onu sübut edir ki, folklor örnəkləri xalqımızın yaddaşında, təfəkküründə qorunaraq onun milli dəyərlərini yeni, müasir mədəni institutların dili ilə bütün

bəşəriyyətə çatdırılmasında bir meyardır. Bir xalq mahnısının folklorlaşma prosesindən, süzgəcindən keçərək, başqa bir janrın (kino) əsas mövzusunə çevrilməsi Naxçıvan folklor dünyasının zənginliyindən danışır.

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısı folklor mühitində «Apardı sellər Saramı» və «Arpaçay gözəli» adları ilə də tanınır. Cənubi Azərbaycan folklorunda bu xalq mahnısı artıq rəvayətə çevrilmiş və mövzunun geniş əhatə olunmasında bədii personajların sayı artırılmışdır. Naxçıvan folklor mühitində «Arpaçay gözəli» adı ilə «Naxçıvan folkloru» kitabına rəvayət şəklində daxil olmuş bu havanın məzmununda əsasən üç bədii obraz; on beş yaşlı Sara, onun xalası oğlu Xançoban və cilovdar Mahmud iştirak edir. Hadisələrin və rəvayətin bədii-dramaturji inkişafında üç bədii obrazdan istifadə olunmuşdur (10, s.300).

Cənubi Azərbaycan folklorunda bu rəvayət öz inkişafını geniş planda, bir növ dastan yaradıcılığına xas formada tapmışdır. Onun kino ssenarisi şəklində verilmiş bədii personajları, kütləvi xalq səhnələrində iştirak edən obrazlar olduqca geniş şəkildədir. Filmdə gənc Saranın anası, atası, onun xalası, xalası əri, onların oğlu Xançoban, onun əhatəsində olan el-obanın gəncləri, qohum-əqraba, həmçinin həmin ərazinin xanı, onun saray əyanları, təlxəkləri və cilovdar Mahmud bədii obrazları vardır. Ssenaridə cilovdar Mahmudun Saranı aldadıb qaçırmaq istəyi xanın əmri ilə həyata keçirilmişdir. Xana ərə getməmək üçün Sara özünü arpa çayına atır. Bu hadisə sonradan aşıqların rəvayət və dastan formasında qələmə alıb

yaşatdığı mövzu konteksinə daxil olur. Filmdə Saranın ölüm səhnəsi əsas leytmotiv kimi qabardılır və bu xalq mahnısı əsas qəhrəman Saranın bədii obraz təcəssümünə çevrilərək xalq arasında dillər əzbəri olur.

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısının poetik-semantik tutumu onun sevgi-məhəbbət silsiləsinə məxsus mahnı janrına aid olmasını göstərir. Mahnının lirik-məhəbbət mövzusunda olması onun semantikasının «Segah» muğamının lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə istinad etməsinə geniş zəmin yaratmışdır. Azərbaycan musiqişünaslarından dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyov, daha sonra R.Zöhrabov, R.İmrani «Segah» muğamını təhlil edərkən onun lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin məhəbbət rəmzi olmasını göstərmələri də sübut edir ki, araşdırılan xalq mahnısının melo-poetik semantikasında bir vəhdət, kamil bağlılıq vardır. Ü.Hacıbəyov yazır ki, «Segah» bədii-ruhi cəhətdən məhəbbət hissi yaradır (42, s.34). Əsərin başqa bir yerində o göstərir ki, «Segah» muğamı lirik-aşıqanə əhəmiyyətə malikdir. Bütün incə aşiqanə xalq nəğmələri bu muğam əsasında qurulmuşdur (42, s.324). R.İmrani bu muğamın məhəbbət rəmzi olub onun qəm, kədər, ahü zar, nalə bildirməsini göstərir (51, s.134). R.Zöhrabov «Segah» muğamı haqqında yazarkən Kamil Əhmədova istinadən göstərir ki, «Segah» sevgi, məhəbbət, sızıldayan qəlb, bir gəncin ürək dolusu sevgi simvoludur (88, s.133). Xanəndə və tədqiqatçı V.Məmmədov isə yazır ki, «Əgər muğam aləmini sehrli bir gülüstanə bənzətsək, «Segah» onun qızıl gülüdür. Muğamlarımız ecazlı üzükdürsə, «Segah» onun

qiymətli qaşdır» (66, s.48). Görkəmli şairimiz S.Vurğun da «Segah» muğamını öz əsərlərində vəsf etmiş və bu xüsusda yazmışdır:

Yenə «Zabul-Segah», yenə o nalə,  
Bir qaranlıq çökür qəlbə, xəyala.  
Nə qədər yaralı barmaqları var...  
Belədir sevdaya düçar olanlar.

Bəzən də gecələr səhərə qədər,  
Dinib danışdıqca o Sarı simlər,  
Xəyala qərq olur bütün asiman  
Böyük yaranmışdır əzəldən insan (85, s.606)

«Segah» muğamının daşdığı bədii-estetik təsir dairəsi göstərdi ki, o sevgi-məhəbbət simvoludur. Bu mənada təhlil etdiyimiz xalq mahnısının poetik və melodik semantikasını milli dəyərlərin özünü və həyatı dərk etmə prinsipləri üzərində qurularaq mətnin və melosun məhəbbət, eşq motivlərinin sinkretik vəhdətidir. Bayatı üstündə yazılmış tədqiq etdiyimiz mahnının bir neçə bəndinin mətninin məna çalarlarına diqqət yetirək:

Arpa çayı aşdı-daşdı,  
Sel Saranı aldı qaşdı.  
Sara gözəl qələm qaşlı,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Arpa çayı onu aldı,  
Aparıb dəryaya saldı.  
Cilovdarı dalda qaldı,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Mətnin struktur, məna çalarlarının təhlilinə keçməzdən əvvəl ilk müşahidə mahnının poetik-semantik xüsusiyyətlərini aşağıdakı kimi qruplaşdırıb izah etməyə əsas verir:

1. Mahnının mətni və onun daşdığı lad-intonasiya xüsusiyyətləri onun lirik məhəbbət çeşidli mahnı janrı qrupuna aid olmasını göstərir.

2. Mahnının mətni bayatı şeir şəklində olduğu üçün folklor və musiqi folklorunun forma və struktur baxımından əsas göstəricilərini, onun poetik-semantikasını özündə ehtiva etmişdir.

3. Mahnının həm mətnində, həm musiqi lad-intonasiyalarında aşiq yaradıcılığına xas melosuna, ifa üslubuna uyğun çalarları onun obrazlar sisteminin sevən və sevilən aşiq, Arpaçayı, apardı sellər, gözəl qələm qaş, ala gözlü bala olmasını təşkil etmişdi.

4. Mahnıda sosial-mədəni mühitə məxsus, xalqın məişətindən irəli gələn sosial-psixoloji münasibətlər, mərasim ənənəsi özünü bariz şəkildə göstərmişdir.

Mətnə bir tərəfdən Saranın Cilovdarın onu qaçıрмаq istəyini başa düşüb özünü çaya atması, Arpaçayın sularının isə onu öz ağuşuna alması etnopsixoloji muna-

sibətləri, ülvü məhəbbəti, Xançobana olan məhəbbətin sadıqlığını göstərsə, digər tərəfdən Xançobangildə düyü süzülməsi ilə Saranın gəlişinin şadlıqla qeyd edilməsi mərasiminin hadisə ilə bağlı düyü bişirmənin yas mərasiminə qismət olması psixoloji münasibətləri və mərasim ənənəsini göstərir. Milli məişət ənənəsini göstərən bu epizodda iki etnostereotipin şahidi oluruq. Bunlardan birincisi qadın məhəbbətinin ülvüliyi, sədaqəti, namus və qeyrət məsələsidirsə, digəri milli ənənədə toyun, şadlığın, gəlinin ilk gəlişi zamanı düyü bişirmə ənənəsi məişət mərasimi ilə sıx bağlıdır.

5. Mətnədə hadisələrin cərəyanı, bədii təsvir, el dilinin ahənginə uyğun bayatı söylənilməsi də mərasim mənşəyini göstərir. Burada məhəbbətin lirik obrazlarla təsvirindən yox, əsasən anaların, nənələrin dediyi bayatların semantikasına uyğun ifadə vasitələrindən daha çox istifadə olunmuşdur.

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısının Qərbi Azərbaycan, İrəvan variantı da müqayisəli təhlil üçün, fikrimizcə, maraqlıdır. Aşağıdakı şeirin mətninin Naxçıvan folklor mühitindəki variantdan fərqlənməsi bu mahnının qeyd etdiyimiz kimi sırf aşiq yaradıcılığı ilə sıx bağlı olmasıdır. Bildiyimiz kimi aşiq yaradıcılığında ayrı-ayrı mühitlərdə eyni bir aşiq havasının fərqli variantları mövcuddur. Bu fərqlər həm mətnin struktur-semantikasında, həm də melodik quruluşunda özünü göstərir. İrəvan mühitinə məxsus həmin mahnı «Sara» adlanır. Şeirin mətnindəki fərqlər ümumi mənə çalarlarını bir o qədər

dəyişməmişdir. Buradakı bəndlərin axırncı misrası «Neylədi baxtı qaranı?» sözləri ilə tamamlanır. Sözsüz ki, şeirin belə fərqli quruluşu mahnının melodik quruluşuna da öz təsirini göstərmişdir. Deməli, «Apardı sellər Saranı» xalq mahnısının başqa bir variantı da mövcuddur:

Arpa çayı aşdı-daşdı,  
Sel Saranı aldı qaşdı.  
Ala gözdü, qələm qaşlı,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qaranı?

Arpa çayı dərin olmaz,  
Axar suyu sərin olmaz.  
Sara kimi gəlin olmaz,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qaranı?

Qarağac kökün qırılsın,  
Dibinə balta vurulsun.  
Cilovdar, əlin qurusun,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qaranı?

Arpa çayı düşüb oda,  
Yaradan yetişsin dada.  
Sarı başmax üzür suda,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qaranı?

Sel Saraya oldu yağı,  
Su bürüdü solu-sağı.  
Yasa batdı toy otağı,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qararı?

Gedin deyin Xançobana  
Gəlməsin bu il Muğana.  
Muğan batıb nahaq Qana,  
Apardı sellər Saranı,  
Neylədi baxtı qararı? ( 53, s.300-301)

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısı öz melose-  
mantik, metroritmik struktur quruluşunu zəngin aşığı  
yaradıcılığından götürüb. Mahnının melodik dili aşığı  
havacatları üslubunda olduğu üçün onun ilk yaradıcısının  
da xalq içindən çıxmış və aşığı yaradıcılığına dərinlən bələd  
olan bir şəxsin yaratması ehtimalı daha güclüdür. Bu fikrin  
doğru olmasını, mahnının metroritmik struktur qurulu-  
şunun da aşığı yaradıcılığından götürülməsi faktı təsdiq  
edir. Tədqiq etdiyimiz mahnının melodik quruluşunun, səs  
sisteminin xalis kvarta intervalı həcmində olması sübut edir  
ki, bu mahnı qədim ənənələrımızdən bizə miras qalmışdır.  
Mahnının melodik strukturu mülayim səs dinamikası  
əsasında qurulmuşdur. Yəni, başqa mahnılara xas sıçrayışlı  
tonlar, melodiyanın sərt üfüqi istiqamətdə yuxarı hərəkəti  
burada izlənilmir. Melodik inkişaf sadə, sakit tərzdə olub  
ton-ton sekventvari inkişaf istiqaməti ilə aşağı səslərə  
hərəkət edərək öz inkişafını tapır. Melodiya «Segah»



muğamının və ya mahnının əsas pilləsi (mayəsi) olan səs tonunun üst kiçik tersiya intervalı ilə başlayır. Melodik dilin struktur semantik quruluşunda həm muğam, həm də aşiq musiqi ünsürlərinin, ifadə vasitələrinin olması bu havanın melodik dilinin ahənginə, onun harmonik çalarlığına müsbət təsir göstərmişdir. Adətən mahnıların melodik dilinin zənginliyinə bir neçə amil və ifadə vasitələrinin istifadə formaları təsir göstərir. Bunlar aşağıdakılardan ibarətdirlər:

1. Melodik dilin zənginləşməsi prosesi ilkin olaraq lad-intonasiya çeşidlərinin rəngarəngliyindən, seçim formasından asılıdır.

2. Melodik dilin formalaşmasına mahnının metrik və ritmik struktur forması öz təsirini göstərir.

3. Melodik dilin zənginliyi onun, ənənəvi musiqinin hansı janr formasından əxs olunması ilə də ölçülür. Yəni xalq mahnısının musiqi dili milli olub hansı örnəkdən-folklor musiqisindən, muğam və ya aşiq sənətinə məxsus ifa üslublarından götürülməsi ilə də seçilir.

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısının melodik dilində aşiq intonasiyaları ilə yanaşı muğam ifa mədəniyyətinə xas spesifik cəhətlər də vardır. Buna görə də onun musiqi dilinin harmonik dili öz zənginliyi ilə başqa aşiq havacatları üstündə olan mahnılardan seçilir. Məsələn; mahnı «Segah»ın mayə pərdəsinin üst kiçik tersiya intervalı olan səsdən başlayarkən mayənin kvinta aşağı pərdəsindən (mayənin üst kvartasının oktava aşağı səsi) ton-ton aşağı enməklə müxtəlif səsaltı gedişləri edib melodiyanı har-

monik baxımdan zənginləşdirmək olar. Adətən belə gedişləri muğam intonasiyaları ilə zəngin olan ifa üslubunda etmək daha da münasib olur. Melodik dilin harmonik müşayiətində isə həm aşiq harmonik ifa metodlarından (kvarta-kvinta quruluşlu akkordların bir yerdə ifası), həm də muğam ifaçılığından irəli gələn harmonik səslənmədən istifadə etmək olar.

«Apardı sellər Saranı» xalq mahnısının poetikasının və melosemantikasının təhlili göstərdi ki, Azərbaycanın mühüm strateji bölgəsi sayılan Naxçıvanın musiqi folkloru janrları arasında lirik-məhəbbət mövzusunda olan mahnıların bədii-estetik təcəssümü zəngin folklor ənənəsi üzərində qurulmuşdur. Təhlillər nəticəsində əldə edilən faktlar bir daha sübut edir ki, Naxçıvanın zəngin folklor mühiti var və bunun folklorşünaslıq və musiqişünaslıq baxımından araşdırılması xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Naxçıvan folklorunun unikal cəhətlərindən biri odur ki, o özünün qədim ənənələrini qoruyub saxlamaqla yanaşı onların bir qisminin qonşu ölkələrin folkloruna təsirini də təmin etmişdir. Adətən böyük mədəniyyət və ya zəngin milli dəyərləri olan xalqın folklor nümunələri qonşu xalqların mədəni həyatında öz əksini tapır. Bunu akademik, şərqşünas N.İ.Konrad belə izah edir və yazır ki, «hər bir xalqın tarixi həmişə onun qonşusunun tarixi ilə əlaqədar olmuşdur. Bu əlaqə əlbəttə, xarakterinə, intensivliyinə və əhəmiyyətinə görə çox müxtəlif ola bilər, bununla belə bu həmişə mövcud olmuşdur. Ona görə də xalqların tarixində ümumi tarixi həyat folklorları var. Belə ümumilik ilk əvvəl

regional formada, yəni müəyyən qonşu ölkələrini əhatə edir, eyni zamanda o daha geniş şəkildə bir neçə ölkələrin qruplarını birləşdirə bilər» (120, s.27). Verilən izahdan aydın olur ki, həm etnik mədəniyyətə görə, həm də eyni folklor ənənələrinə sahib olan azərbaycanlıların, müxtəlif ərazilərdə yaşamasına baxmayaraq Azərbaycanın Qərb regionunun folklor ənənələrini yaşatması real fakta söykənir.

Naxçıvanın musiqi folklorunda mövcud olan xalq mahnıları, adətən regional xüsusiyyətlərdən irəli gələn müəyyən qrup musiqi alətlərinin icrası ilə bağlı olmuşdur. Naxçıvan folkloru üçün səciyyəvi olan instrumental alətlərdən tulum, balaban, zurna, dohul, kus, dəf, saz və b. alətlər, eyni zamanda İran və Türkiyənin Ərzurum, İğdır, Ərzincan, Qars bölgələrinin instrumental alətlər qrupu ilə eynilik təşkil edir. Azərbaycan folklorunda mahnı haqqında yazan P.Əfəndiyev qeyd edir ki, «Mahnı xalqın qəlibidir. Mahnı xalqın mənəviyyəti, daxili aləmi, fikri, hissi, düşüncələri, izzirabları, sevinc və kədərdir, mahnı xalqın özüdür». Bir növ bu fikri davam etdirən professor M. Cəfərli yazır ki, «Mahnı (xalq mahnıları-G.M.) xalqın kollektiv yaradıcılığıdır. Onun yaranması, yaşaması və bütün taleyi folklor mətninin qanunauyğunluqlarını özündə əks etdirir. Bu baxımdan, Naxçıvan folklor mühitində mövcud olan mahnılar bu regionun folklor «ab-havasının» özünəməxsusluqlarını özündə daşıyır» (28, s.23, 25).

Naxçıvanın folklor mühitinə aid çoxsaylı məişət-mərasim mahnılarının təhlili göstərir ki, onların poetik-

semantik xüsusiyyətləri mətnin məzmunundan irəli gəlidiyi üçün hər bir mahnının məişətdə öz yeri, məqamı vardır. Məişət-mərasim mahnıları əsasən lirik, məhəbbət mövzularında olsa da onların arasında bir sıra hallarda qəhrəmanlıq motivi əsasında formalaşmış nəğmələr də vardır.

Naxçıvanın folklor mühitinə aid xalq mahnılarının poetik-semantik strukturu onların janr xüsusiyyətlərinin formalaşmasına da öz təsirini göstərmişdir. Dialoq şəklində qurulan mahnılar, yallıbaşı mahnı-rəqs nümunələri, tulumun müşayiəti ilə ifa edilən mahnı-rəqslər regionun spesifik xüsusiyyətlərini, kütləvilik xassələrini özündə ehtiva etdiyinə görə Naxçıvan folklor mühitinə aid xalq mahnıları forma, məzmun, struktur quruluşuna görə digər bölgələrin eyni tip musiqi nümunələrindən fərqlənir. Ona görə də bölgənin xalq mahnılarının nəzəri təhlilini verərkən onların poetik-semantik çalarlarını xüsusi olaraq nəzərə almaq lazımdır. Deyilən faktlar Naxçıvan bölgəsinin çox zəngin mədəni irsini təmsil edən folklor musiqi nümunələrinin janr səciyyəsinin müxtəlifliyini, özünəməxsus xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə üzə çıxarmış olur.

## II FƏSİL

### BÖLGƏNİN MUSIQİ FOLKLORUNUN NƏZƏRİ ƏSASLARI

Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının öyrənilməsi Azərbaycan musiqi sənətinin daha artıq yüksəlişi üçün çox əhəmiyyətli olmaqla bərabər, sovet musiqişünaslığı sahəsindəki elmi-tədqiqat və musiqi nəzəriyyəsi işlərinin də mühüm bir cəhətidir (43, s.11). Başqa folklor nümunələri kimi musiqi folkloru nümunələri də qədim irsə, adət-ənənələrə aid materialları yaddaşlarda hifz edə-edə musiqi dili ilə günümüzə qədər gətirib çıxarmışdır. Musiqi janrlarının I ad məkanının öyrənilməsi onların bədii-ifadə və intonasiya xüsusiyyətlərinin ortaya çıxarılmasına geniş imkan verir. Məhz janrın stabilliyi onun vasitəsi ilə yaradıcı sənətkarın (ifaçı-G.M.) və dövrün nişanələrini bədii metodlarda və üslublarda fərqlərini, tarixi proseslərin gedişini, ənənənin və novatorluğun ardıcılıq yolu ilə keçməsinə daha aydın görməyə imkan verir (130, s.31). Deyilən fikrin Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi inkişaf prosesində inikasını aşağıdakı sətirlərdən daha aydın görə bilərik.

«Azərbaycan və qədim türk xalqlarının xalq mahnı janrları ən qədim zamanlardan poetik mətn üzərində qurulduğu üçün şeirlərin məzmunu, metrik ölçüləri, vəzni, yaradılan mahnıların janr xüsusiyyətlərinin, formasının və bir sıra hallarda lad-intonasiya cəhətlərinin formalaşmasına təsir etmişdir. Xalq mahnılarının nəzəri təhlilləri onu sübut

edir ki, məişətdə işlədilən mahnıların formayaradıcı amilləri bu mahnıların yaranma mühiti, dövrü ilə sıx bağlı olmuşdur. Adətən kənd mühitində, əmək prosesində yaradılmış folklor mahnılarının mətnləri görülən işin mahiyyəti, məzmunu ilə əlaqədar idi. Heyvandarlıqla, əkinçiliklə, mövsüm və mərasimlərlə bağlı yaranmış mahnıların hamısı məzmunca görülən işi vəsf etmiş və əmək prosesinin yüngülləşdirilməsinə həsr olunmuşdur... Bu da onu göstərir ki, ədəbi irsimizin müxtəlif janrları əsasında yaradılan xalq mahnıları, aşiq havaları forma və məzmun xüsusiyyətlərinə görə çoxcəhətli və rəngarəngdir» ( 52, s.494-495).

Folklor musiqisinin, o cümlədən peşəkar musiqi nümunələrinin melodik dil və onların hansı mədəniyyətə aid olması xüsusiyyətlərinin öyrənilməsində lad-intonasiyanın araşdırılması milli, yerli ənənəyə malik cəhətlərin üzə çıxarılmasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bu məsələyə diqqət yetirən L.A. Mazel yazır ki, «Melodiyanı təhlil edərkən onun lad tərəfinə diqqət yetirmək bir çox cəhətdən əhəmiyyətlidir. Birincisi, lad tərəfi ilə əksər hallarda melodiyanın milli özünəməxsusluq əlamətləri bağlıdır» - deyən müəllif sonradan göstərir ki, «eyni lada müxtəlif xalqların musiqisində təsadüf oluna bilər. Buna görə də milli özünəməxsusluq əlamətləri lad dairəsində təkə ladin səs qatarlarında və onun səslərinin əsas funksiyalarında deyil, həm də səciyyəvi lad dönmələrində təzahür edir» ( 63, s.67).

Musiqi materiallarında lad-intonasiyaların incələnməsi yerli folklorun ənənədən irəli gələn bir sıra xüsusiyyətlərini də üzə çıxardığı üçün Naxçıvanın folklor

mühitinin ərsəyə gətirdiyi zəngin musiqi janrlarının ayrı-ayrılıqda lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilməlidir.

Müxtəlif ideya-məzmun daşıyıcıları olan bu nəğmələrin hər birinin xarakterik xüsusiyyətləri, təsir dairəsi mövcuddur. Qeyd edilən cəhətlərin formalaşmasında nəğmələrin metroritmik xüsusiyyətləri böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi üçün təhlillər zamanı mövsüm nəğmələrinin metroritmikası xüsusi olaraq araşdırılmalıdır. Melodik dilin formalaşmasında xüsusi rolu və əhəmiyyəti olan ritmik komponentlərin, metrik ölçülərin özünəməxsus cəhətləri araşdırılmalıdır. Bu mənada tanınmış musiqişünas A.Mazel yazır ki, «melodiyada başlıca rolu yüksəklik və vaxtla müəyyən edilən münasibət (ritmika) oynayır və bu iki cəhət melodiya üçün son dərəcə əhəmiyyətlidir. Xüsusilə melodiyanın hissələrə parçalanması, ilk növbədə, ritmdən, ritmik dayanacaqlardan, ritmik təkrarlanmalardan asılıdır» (63, s.62-63). Folklor musiqi nümunələrində, janrlarında metroritmik ölçülər bir çox hallarda xarakteri, tempi də müəyyənləşdirir. Metroritmik amillər, eyni zamanda milli ənənədən irəli gələn etnopsixoloji mühitin xarakterik xüsusiyyətlərini də göstərir.

Hər bir regionun musiqi dili orada yaşayan etnik qurumun dil xüsusiyyətlərindən, onların yaşatdığı ənənənin forma, məzmun çalarlarından irəli gəlir. Naxçıvanın musiqi folklorunun dil özəllikləri də burada yaşayan yerli xalqın etnopsixoloji mühitinin əsrlərlə yaşatmış olduğu və hər dəfə formalaşaraq yeni məzmun kəsb edən musiqi

dünyasından doğmuşdur. Musiqi folklorunun zəngin janr xüsusiyyətləri onun melodikliyinə rəngarəng çeşidlərə bölünməsinə də təmin etmişdir. Bu görə də tədqiqata cəlb edilən folklor nümunələrini melodik dil və forma xüsusiyyətləri baxımından təhlil etməyi məqsədəuyğun hesab edirik.

### Mövsüm nəğmələrinin lad-intonasiya, metroritmik, melodik dil və forma xüsusiyyətləri

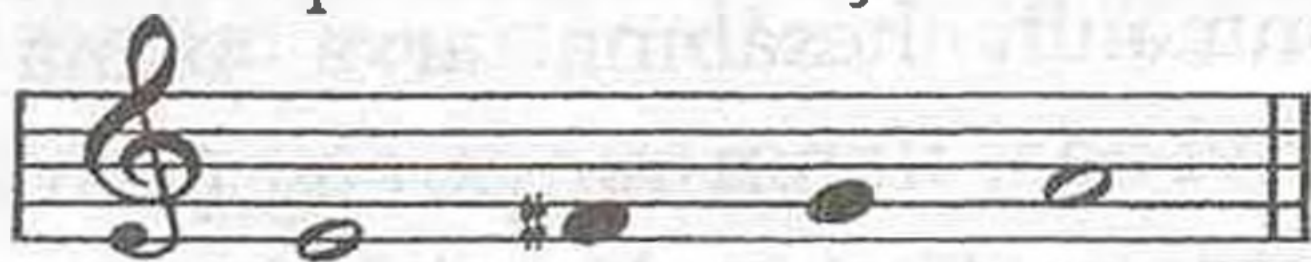
Tarixi inkişaf prosesində mövsüm nəğmələri musiqi folklorunun ən qədim havaları sayılır. İlk insan yaranışından başlamış dövrümüzdə qədər olan zaman ərzində mövsüm nəğmələri ilin ayrı-ayrı fəsiləri ilə bağlı olduğu üçün onların hər biri təsir dairəsinə, lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə, xarakterinə görə bir-birindən fərqlənir.

Mövsüm nəğmələri öz forma strukturuna görə sadə şəkildə olduğu üçün bu nəğmələrin ifasında onların lad-intonasiya quruluşu daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. İfa edilən əsərdə səslənmə harmonik və ya əsərin forma quruluşu baxımından nə qədər zəngin, mürəkkəb olsa intonasiyaların rəngarəngliyi ifada mövcud olan çoxsəsliliyin, harmonik və polifonik elementlərin hesabına daha da zənginləşir. Belə ifada əsərin hansı lad quruluşunda olması melodik səslənmənin hesabına arxa plana keçir. Yəni dinləyici, ilk növbədə, ifanın rəngarəng çalarlarını, intonasiyalarını diqqətdə saxlayır və bu xüsusiyyət melodiyanı ön plana çıxarır. Beləliklə də, əsərin lad strukturunun



eşidilməsi ümumi səslənmənin fonunda ikinci plana keçir. Sadə formalı əsərlərdə isə qeyd etdiyimiz kimi hər şey əksinədir. Bu baxımdan mövsüm-mərasim nəğmələrində onların lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi maraqlıdır.

«Çömçəxatun» nəğməsi sadə əməklə məşğul olan insanın yaratdığı havalardandır. Kənd həyatını vəsf edən və qoyunçuluqla məşğul olan çobanın istək və arzularından doğan bu nəğmədə yağışın çağrılmasını görürük. Yağışın arzu olunması qoyunların otlaması, quzuların isə süd içməsi üçün istənilir. Maraqlısı budur ki, nəğmənin sözlərinə diqqət yetirilsə mətn çobanın adından yox, quzunun adından deyilir və sonda «mə-ə» ifadəsi ilə bitir. Burada mövcud olan istək, dilək nəğmənin intonasiyalarını mülayim, müraciət formasında olmasına zəmin yaratmışdır. Bu dilək və arzu nəğmənin melodik quruluşunun formalaşmasını «Şur» lad-intonasiyalarında bərqərar etmişdir. «Şur» muğamı musiqişünas alimlərin yazdığına görə ən qədim muğamlardandır. Ə.Eldarovanın və R.İmraninin əsərlərində qədim aşiq sazının pərdə quruluşunun «Şur» muğamının lad intonasiyaları əsasında qurulması faktları ilə rastlaşırıq. Bu fakt özü «Çömçəxatun» nəğməsinin qədim havalardan biri olmasını sübut edir. Nəğmənin lad-intonasiya quruluşuna diqqət yetirsək onun «mi» mayəli «Şur» ladi üzərində qurulmasının şahidi olarıq:



Not misalından göründüyü kimi «Şur»un lad quruluşu oktava şəklində yox, kvarta intervalı hüdudunda verilmişdir. Nəğmənin melodik strukturu kvarta intervalı hüdudunda olduğu üçün onun lad-intonasiya quruluşu da bu interval çərçivəsindədir. Nəğmənin lad quruluşunun kvarta intervalı hüdudunda olması faktı da bu nəğmənin qədim folklor nümunələrindən olmasını sübut edir. Not misalından aydın olur ki, «mi» mayə, «lya» isə istinad pərdəsidir. Nəğmənin 2-ci və 7-ci xanələrində «lya» istinad pərdəsi, 1-ci, 3-cü, 4-cü, 5-ci, 8-ci və 9-cu xanələrdə isə «mi» pərdəsi özünü funksional baxımdan göstərir.

Nəğmənin melodik quruluşunda fəqət «fa diyez» tonu işlədilir. Bildiyimiz kimi, «mi» mayəli «Şur» ladının lad quruluşu «fa diyez» səsi ilə qurulsa da, eyni adlı muğamın quruluşunda ayaq verilərkən «fa diyez» və «fa bekar» səsləri bir-birini əvəzləməklə «mi» səsinə həll olur. Muğamın bu şəkildə ifa olunmasına baxmayaraq nəğmənin struktur quruluşunda tək cə «fa diyez» səsi işlədilmişdir.

«Şur» ladının intonasiyaları nəğmənin mətnindən irəli gələn istək, diləyi tam şəkildə vəsf edir. Şeirin məzmunu nəğmənin lad-intonasiyaları ilə həmahənglik təşkil edir və bütövlükdə bir-birini tamamlayır.

Nəğmənin strukturu sadə quruluşda olduğu üçün onun ritmik formulları da «Andante» tempində, sadə şəkildə verilmişdir. Nəğmənin sözlərində işlədilən heca quruluşlarından asılı olaraq xanədaxili ritmik konfigurasiyalar yerdəyişmə nəticəsində bir-birini əvəz edir. Nəğmənin 1-ci, 3-cü, 2-ci, 4-cü və ya 5-ci, 7-ci, 6-cı, 8-ci

xanələrinin ritmik şəkilləri eyni formada təqdim olunur. Belə paralellik şeirin misralarının heca quruluşlarının eyni ölçüdə olmasından irəli gəlir. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, şeirin ölçüləri folklor musiqi nümunələrində əksər hallarda ritmik strukturlarla tam uyğunluq təşkil edir. Nəğmənin melodik strukturunun ritmik formullarının təhlili bu havanın əsasən aşağıdakı 3 xanədaxili ritmik formuldan tərtib olunduğunu ortaya çıxardı:



«Çömçəxatun» mövsüm nəğməsinin metroritmik strukturunun araşdırılması bu nəğmənin milli musiqi sənətimiz üçün xarakterik olan 6\8-lik əsasında yaranmasını və havanın arxitektonikasını da yuxarıda göstərilən 3 ritmik formulun təşkil etməsini göstərdi.

Quzunun dili ilə oxunan bu nəğmənin melodiyası da sadə formadadır. İki musiqi cümləsindən ibarət olan nəğmənin birinci musiqi fikri 1-4-cü xanələri əhatə edir. Burada 1-ci, 3-cü xanələr eyni, 2-ci, 4-cü xanələr isə birbirinə əks istiqamətlərdə hərəkət edən musiqi epizodlarından ibarətdir. Sual-cavab formasında olan bu epizodlar musiqi fikrini məntiqi baxımdan tamamlayan musiqi obrazlarıdır. İkinci musiqi cümləsi havanın məzmununa yekun vuraraq onun sonluğunu formalaşdıran musiqi fikridir. Bu hissənin melodik inkişaf sxemi birinci musiqi cümləsində olduğu kimi verilmişdir. Melodiyanın xarak-

terik xüsusiyyəti istək, dilək, müraciət intonasiyaları əsasında.

Sadə formada olan nəğmə əslində 8 xanədən ibarətdir və bu hava 2 musiqi cümləsindən təşkil olmuşdur. Qeyri-kvadrat period (4+5) formasında yazılmışdır. Birinci musiqi cümləsi 4, ikinci musiqi cümləsi isə 5 xanədən ibarətdir. İkinci cümlənin son, 5-ci xanəsindəki «mi» notu («mə-ə»ifadəsi) tonikanın təsdiqidir. Melodik fikrin tam şəkildə ifadəsi həmin 5 xanədə tamamlanır.

«Yağ yağışım» mövsüm nəğməsi yağışın çağırılması ilə bağlı yaranmış qədim havalardandır. Kvarta intervalı hüdudunda olan bu havanın lad quruluşu «Segah» muğamının intonasiyaları əsasında. Mayə səsi «si» tonuna düşən nəğmənin «do», «re» pərdələri istinad pərdəsi kimi xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Aşağıdakı not misalında «Yağ yağışım» nəğməsinin lad-intonasiya quruluşu verilmişdir:



Nəğmənin not mətnində melodik quruluşa diqqət yetirilsə, ilk iki xanədə istinad pərdələrinin «re», «do» pərdələri olmasını, eyni zamanda intonasiyanın «re» səsinə doğru yuxarı istiqamətdə hərəkətini görə bilərik. Lad quruluşunda intonasiyalar melodiyanın inkişafı istiqamətində ilkin olaraq yuxarı, 3-4-cü xanələrdə isə aşağı, mayə səsinə enir. Sadə quruluşlu nəğmənin lad-intonasiyalarının təhlili göstərir ki, bu nəğmə öz strukturuna görə qədim nəğmələrdəndir.

«Yağ yağışın» nəğməsinin melodik quruluşu sadə formada olduğu üçün nəğmənin ritmik strukturu sadə şəkildə qurulmuşdur. Təhlillər göstərir ki, bu nəğmənin əsas ritmik formulu not misalının birinci iki xanəsində verilmiş strukturdur. Həmin quruluş aşağıdakı şəkildədir:



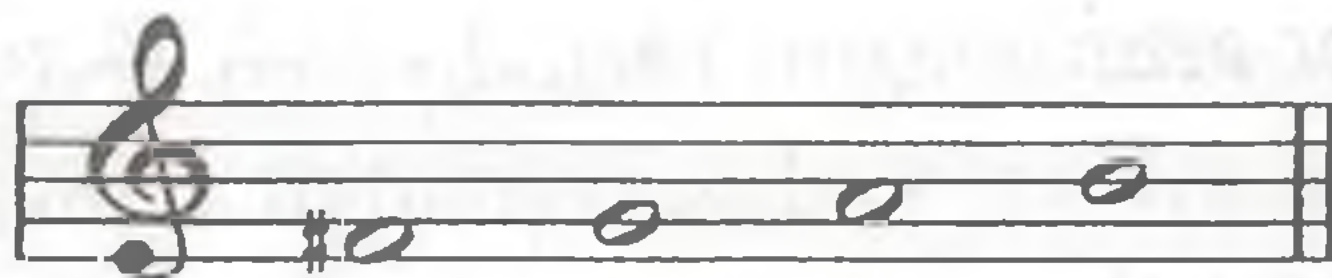
Nəğmənin metrik ölçüsü ənənəvi 6/8-dir. Melodik struktur isə qeyd etdiyimiz ritmik formullar əsasında yaradılmışdır.

Nəğmənin melodik quruluşu sadə formada, 8 xanədən ibarət yazılmışdır. Kvadrat period formasında olan melodiyanın məzmunu torpağa yağışın istənilməsidir. Hər biri iki (4+4 xanə) musiqi cümləsindən ibarət olan musiqi fikrinin forma, xarakterik xüsusiyyətləri «Çömçəxatun» nəğməsi ilə eyni olduğu üçün onu ayrıca təhlil etməyə ehtiyac yoxdur.

Havanın musiqi forması sadə quruluşda olub 4 xanəli bir musiqi cümləsindən ibarətdir. Melodik formanın təcəssümündə ilkin musiqi cümləsi iki dəfə təkrar edilir.

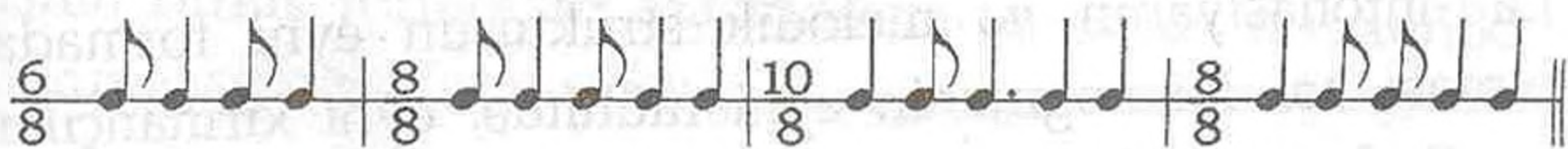
«Xırman nəğməsi» mövsüm nəğməsi kimi küləyin çağrılmasına həsr olunmuşdur. Əkinçi nəğmələrindən olan bu havanın məzmunu xırmanda küləşin sovurulması üçün yelin çağrılmasıdır. Şerin mətninin birinci misrası 8-lik, sonrakı misralar isə beşlik olduğu üçün nəğmənin metrik ölçüləri dəyişkən formada özünü göstərmişdir. Bu da nəğmənin melodik quruluşuna, həmçinin onun mənsub olduğu lad-intonasiyaya təsir etmişdir. Buna görə də

nəğmənin lad-intonasiya strukturunda iştirak etmiş bütün musiqi tonları özünü funksional baxımdan aktiv şəkildə, istinad pərdəsi kimi göstərmişdir. Kvarta, «fa diyez-si» intervalı hüdudunda olan nəğmənin lad strukturunda «sol», «lya», «si» səsləri özünü istinad pərdəsi kimi göstərmişdir. Aşağıdakı not misalında «Xırman nəğməsi»nin lad quruluşunu görə bilərik:



«Xırman nəğməsi»nin lad strukturu bizə «Rast» muğamının və onun şöbəsi olan «Şikəsteyi-fars»ın intonasiyalarını verir. Nəğmənin melodik strukturunun deklamasiya xüsusiyyətli hərəkətlə olması onun xarakterini mülayim, bir qədər dilək, müraciət formasında olmasına geniş imkan açmışdır.

Bu folklor nümunəsinin sözləri müxtəlif hecalardan, yəni 4 və 5 hecadan ibarət olduğu üçün onun metrik ölçüsü də, xanədaxili ritmik formulları müxtəlif şəkillərdə qurulmuşdur. Bu fərqli şəkilləri aşağıdakı misaldan görmək olar:



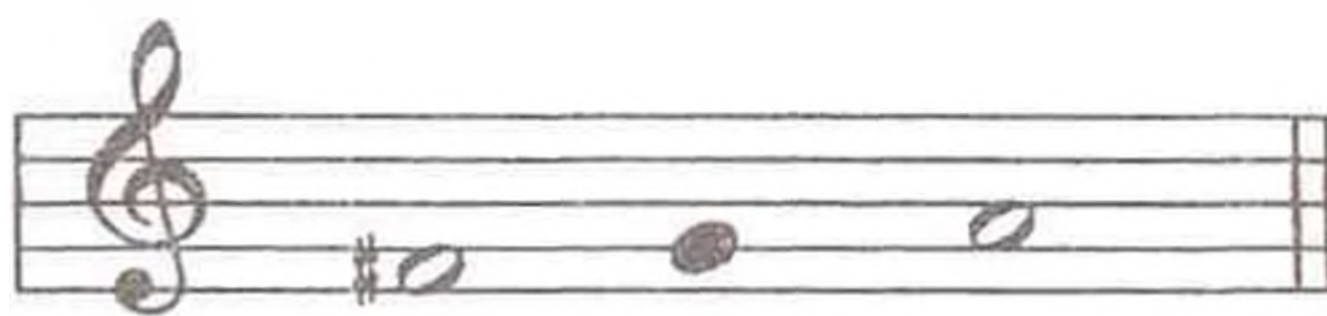
Not nümunəsindən gördüyümüz kimi nəğmənin metrik ölçüləri 6/8, 8/8, 10/8-dən ibarətdir. Metrik ölçüləri müxtəlif olan havaların ritmik komponentləri də fərqliliyi ilə seçilir.

Bir musiqi cümləsi əsasında formalaşan bu nəğmənin melodiyaşının yaranmasında 6/8, 8/8, 10/8 metrik ölçülərin xüsusi rolu olmuşdur. Formaca sadə quruluşlu melodiyanın formalaşmasında şeirin heca quruluşunun xüsusi rolu olmuşdur. Melodiyanın formayaradıcı strukturunda metroritmik quruluş bütün hallarda eyni olaraq qalsa da 8/8, 10/8 metrik ölçülü xanələrdə notların sayı 4-dən 5-ə qədər artırılmışdır. Melodiyanın arxitektonikasının qurulmasında musiqi tonları reçitativli formada işlədilmiş və sekvent yolu ilə yaxın tonlara hərəkət etdirilmişdir. Bu da melodiyanın intonasiyalarının mülayim, müraciət, dilək xarakterli olmasını təmin etmişdir.

Formaca 7 xanədən, bir musiqi cümləsindən ibarət olan bu havanın ifası yalnız folklor musiqi nümunəsi üçün xarakterikdir. Burada dəyişkən ölçü özünü göstərir.

«Xırman nəğməsi II» əvvəlki xırman nəğməsinin məntiqi davamı kimi səslənir. Hər iki nəğmədə yelin, küləyin çağırılması əsas motivdir. Burada mətnin quruluşu 7-lik olduğu üçün nəğmənin metroritmik strukturu eyni ritmik formulla ifadə olunmuşdur. Lad-intonasiya quruluşuna görə əvvəlki «Xırman nəğməsi» ilə eyni olan bu hava da «Rast» muğamının «Şikəsteyi-fars» şöbəsi əsasındaadır. Lad-intonasiyanın və melodik strukturun eyni formada olması hər iki nəğmənin eyni mühitdə, eyni xırmançılar tərəfindən yaradılmasını göstərir. Bu nəğmənin diapazonu kiçik tersiya (fa diyez-lya) həcmindədir. Diapazonun bu şəkildə olması nəğmənin qədim havalar silsiləsindən olmasını sübut edir. Aşağıdakı not misalında təhlil etdiyimiz

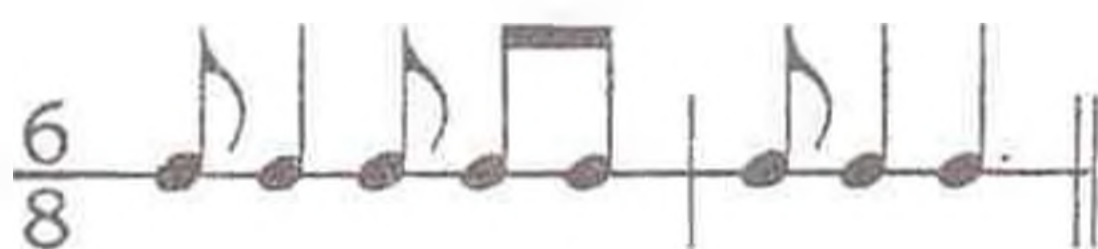
havanın lad-intonasiya quruluşunu görə bilərik:



Not misalından göründüyü kimi «fa diyez» tonika səsi, «lya» isə istinad pərdəsidir. Nəğmənin intonasiya quruluşu klassik nəğmələrin forma xüsusiyyətləri əsasında yaradılmışdır. Birinci iki xanədə «lya» istinad pərdəsi əsas funksional əhəmiyyət daşıyıb «lya» səsində birinci musiqi fikri tamamlanırsa, üçüncü və dördüncü xanələrdə «lya» istinad pərdəsi ilə yanaşı «fa diyez» mayə səsi də özünü göstərir. Belə təqdirdə intonasiyalar «lya» səsndən «fa diyez» səsinə doğru hərəkət edib mayə səsində bitir.

«Xırman nəğməsi II»nin lad-intonasiya təhlili sübut edir ki, bu nəğmə qədim ənənəyə malik havalardandır. Onun sadə formada olması bu nəğmənin əmək prosesində yaranmasını bir daha ortaya çıxarmış olur.

Bu hava da 6/8 metrik ölçüyə əsaslanır. Nəğmənin misraları heca quruluşuna görə eyni şəkildə bölündüyü üçün nəğmənin melodik dilinin ritmik şəkli birinci iki xanənin ritmik formulları əsasında yaranmışdır. Bu ritmik struktur aşağıdakı formadadır.





Not nümunəsində verilən ritmik formullar bütün nəğmənin ritm-intonasiya xüsusiyyətlərini formalaşdırmış və nəğməyə mülayimlik xarakteri aşılamişdır.

«Xırman nəğməsi II» mahnısında yuxarıda qeyd etdiyimiz cəhətlər, xarakterik xüsusiyyətlər özünü olduğu kimi göstərmişdir. Əvvəlki nəğmədən fərqli olaraq burada şeirin misralarının 7 hecalı olmasıdır ki, bu da melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətlərinin eyni ritmik şəkildə ifasına geniş imkan açmışdır.

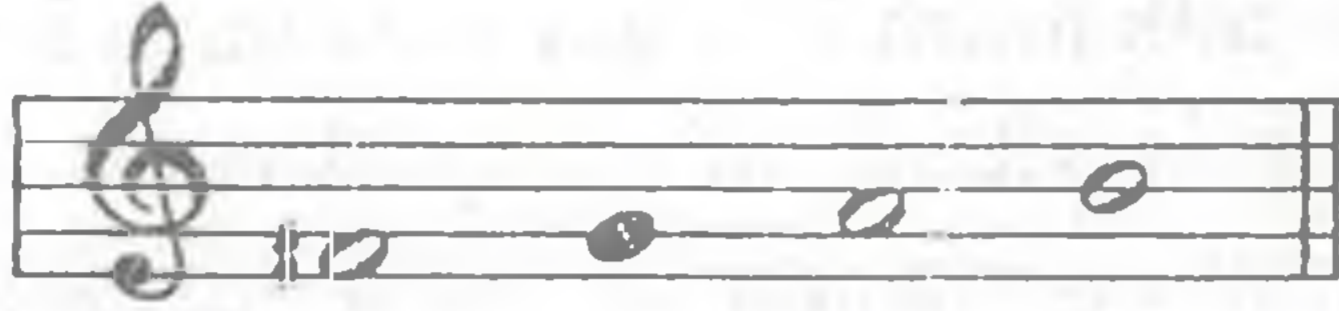
Kvadrat period formasında olan musiqi materialı əsasən 4 xanədən ibarətdir. Melodiyanın fakturasında mövcud olan sonrakı xanələr ilkin 4 xanənin 3 dəfə təkrarıdır. Forma baxımından sadə quruluşda olan bu hava faktiki olaraq bir musiqi cümləsindən təşkil olunmuşdur.

«Sayaçı mahnısı» kənd mühiti ilə əlaqədar yaranmış qədim nəğmələrdəndir. Onun lad-intonasiya quruluşunu təhlil etməzdən qabaq bu nəğmənin mətninin strukturundan asılı olaraq iki hissədən ibarət olmasını nəzərə almaq lazımdır. Nəğmənin birinci hissəsi 4/4 metrik ölçü əsasında yarandığı üçün intonasiyaların inkişafı ardıcıl olaraq yüksələn xətt üzrə inkişaf edib «fa diyez» səsindən «si» səsinə qədər hərəkət edir. İntonasiyaların səkkizlik notlar vasitəsilə verilməsi metrik ölçünün strukturundan irəli gəlir və mətnin heca quruluşundan asılıdır.

«Sayaçı mahnısı»nın ikinci hissəsinin tempi «Allegretto», metrik quruluşu isə 6/8 ölçüdədir. Burada verilmiş intonasiyalar faktiki olaraq birinci hissə ilə eynilik təşkil edir. Fərq, sadəcə metrik ölçüdə olduğu üçün ikinci

hissənin intonasiyaları daha oynaq xarakterdədir. İkinci hissəyə birinci hissənin variantı kimi də baxmaq olar.

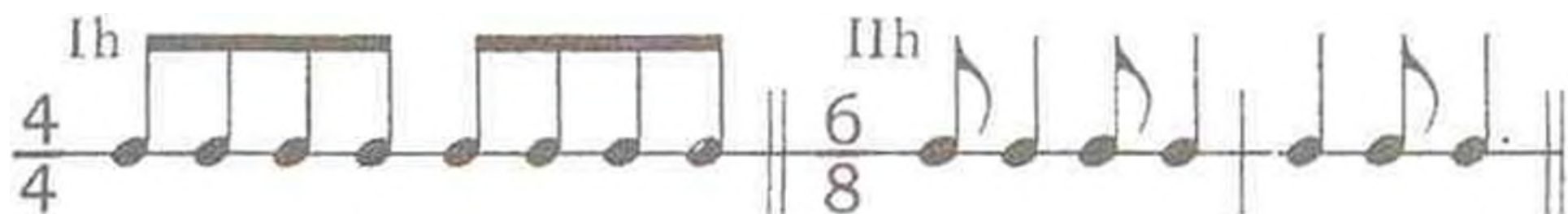
«Fa diyez» minor tonallığında olan bu mahnı «Şur» ladi əsəsındadır. Aşağıdakı not misalında lad-quruluşuna diqqət yetirək:



Not misalından göründüyü kimi «fa diyez» səsi mayə, «si» səsi isə istinad pərdəsi kimi özünü göstərir. Bu iki pərdə «Şur»un lad quruluşuna daxil olub eyni şəkildə funksional əhəmiyyət daşıyır.

«Sayaçı mahnısı»nin təhlili göstərir ki, havanın intonasiya quruluşu şeirin mətninin quruluşundan asılı olaraq müxtəlif templərdə özünü göstərmişdir. Eyni melodik quruluşa malik intonasiyaların müxtəlif templərdə səsləndirilməsi milli musiqi ənənəsindən irəli gəlir. Yallıların, mahnı-rəqslərin, dini mövzuya həsr olunmuş meyxanaların oxunuşunda eyni melodiyanın başqa-başqa ritmlərdə səslənməsi ilə rastlaşırıq.

Nəğmənin sözləri iki müxtəlif heca quruluşlu misralardan ibarət olduğu üçün bu nəğmə faktiki olaraq ifada iki hissəli formada eşidilir. Yəni birinci hissə 4/4 metrik ölçüdə olub «Andante tempində səslənir. İkinci hissə isə 6/8 metrik ölçüdə olaraq daha tez, «Allegretto» tempində ifa olunur. Müxtəlif metrik ölçülərə əsaslanan bu nəğmə ayrı-ayrı ritmik formullardan təşkil olunmuşdur. Aşağıdakı not nümunəsində bunu görə bilərik:



Not nümunəsindən gördüyümüz kimi nəğmənin birinci hissəsi sadə səkkizliklərlə ifa olunursa, onun ikinci hissəsi 6/8-in ritmik formulları əsasında ifa olunur.

Sayaçı nəğməsinin ritmik xüsusiyyətlərinin araşdırılması sübut edir ki, musiqi materialının ritm-intonasiyaları şeirin heca quruluşları ilə sıx bağlıdır. Bunun nəticəsidir ki, havanın birinci hissəsində səkkizlik notlar sadə şəkildə, eyni uzunluqda ifa olunduğu təqdirdə, ikinci hissədə 6/8 metrik ölçüyə əsaslanan ritmik formullar əsasında çalınır. Xalq mahnı-rəqslərində ifa zamanı ritmik formulların dəyişməsi prosesi Naxçıvan bölgəsinin folkloru üçün xasdır.

Bu mahnının mətnində də şeirin misralarının quruluş sxemindən asılı olaraq melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətləri, xüsusən də metroritmik komponentlər dəyişmiş şəkildə özünü göstərmişdir. «Candı qoyunun gəlini» 8 hecalı şeirin melodik quruluşu 4/4 metrik ölçüdə, səkkizlik notlarının ardıcıl olaraq eyni uzunluqda işlədilməsi ilə melodiya yaradılmışdırsa, «Canım a qəmər qoyun» 7 hecalı şeirin əsasında olan melodik struktur 6/8-ə əsaslanır və şeirin misralarında hecaların ritmoformulları ilə melodiyanın oynaqlığı, bir qədər də cazibədarlığı həmahənglik təşkil edərək əvvəlkindən fərqli səpkidə melodik dili formalaşdırmışdı.

«Sayaçı mahnısı»nın musiqi formasını təhlil edərkən

onun mətni quruluşuna diqqət yetirmək lazımdır. Məzmunca eyni olan, lakin şeir strukturuna görə, biri 8 hecalı, digəri 7 hecalı iki şeir əsasında yaradılmış bu havanın birinci hissəsi 4/4, ikinci hissəsi isə 6/8 metrik ölçüdədir. Hər iki hissənin musiqi forması hər biri 4 xanədən təşkil olmuş sadə quruluşda olan bir musiqi cümləsindən ibarətdir.

Təhlillər sübut edir ki, bu nəğmələr qədim ənənəyə məxsus havalardandır.

### Mərasim nəğmələrində lad-intonasiya, metroritm, melodik dil və forma

Mərasim nəğmələri xalqın məişətində mövsüm nəğmələrinə nisbətən daha çox yayılmış və onlardan mütəmadi şəkildə hər il ayrı-ayrı mərasimlərin keçirilməsində istifadə olunur. Bu tip nəğmələr sosial-psixoloji mühitlə sıx bağlı olduğu üçün sadə insanların məişətinə daha çox nüfuz etmiş və bununla da xalq tərəfindən sevilə-sevilə icra edilmişdir.

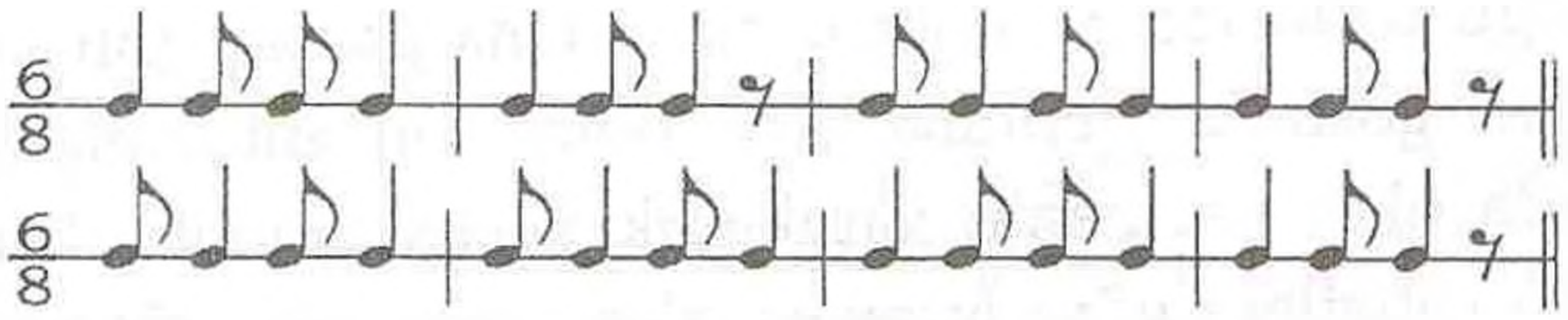
Naxçıvanda mərasim nəğmələri arasında «Kosa-kosa», «Qodu-qodu», «Xarıbəzəm», «Can gülüm», «Üzərliksalma», «Anayla qız», «Çobanla qız», «Gəlinlə qaynana» və s. göstərmək olar. Adları çəkilən mərasim nəğmələrinin musiqi materialı tərəfimizdən toplanılıb nota salınmış və ilk dəfə olaraq tədqiqata cəlb olunmuşdur. Mərasim nəğmələrinin lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək:

«Kosa-kosa» mərasim nəğməsi Novruz bayramı

günlərində ifa edilən ənənəvi mahnı-rəqslərimizdəndir. «Kosa-kosa» nəğməsi Novruz şənliklərində, kənd və şəhərlərdə ifa olunduğu üçün müxtəlif interpretasiyalarda təqdim edilir. Kənd yerlərində, xüsusən də, ucqar kəndlərdə sadə əmək adamları xalq musiqi alətlərinin müşayiəti olmadan «Kosa-kosa» nəğməsinin 6/8 ritmini ayrı-ayrı əşyalarda səsləndirərək bu nəğməni deklamasiya formasında ifa edərdilər. Buna nümunə olaraq göstərə bilərik ki, eyni musiqi tonu üzərində ifa edilən «Kosa-kosa» ancaq ritmik formada özünü göstərmiş olur.

«Kosa-kosa» nəğməsinin lad-intonasiya quruluşunu təhlili göstərir ki, bu havanın ifasında melodik xətt özünü aydın göstərmədiyi üçün onun intonasiyalarının hansı lad üzərində qurulmasını müəyyən etmək bir qədər çətinlik törətmişdir.

Kənd yerlərində «Kosa-kosa»nın ritmik şəkildə ifası ilə yanaşı «Xıdır İlyas» nəğməsini də oxuyardılar. Bu hava da ritmik şəkildə ifa olunduğu üçün onun intonasiya xüsusiyyətləri «Kosa-kosa»da olduğu kimi eyni musiqi tonuna əsaslanır. Bu mahnı-rəqs kənd mühitində, şəhərdə bir-birindən fərqli şəkildə geniş ifa olunur. Kənd mühitində əksər hallarda bu mahnı-rəqs reçitativli şəkildə ifa olunursa, şəhər mühitində musiqiçilərin müşayiəti altında həmin hava melodik formada oxunur. Hər iki halda ritmik formullar olduğu kimi qaldığı üçün mahnı-rəqsin ritmik konfigurasiyalarını eyni xətt üzərində göstəririk:



Naxçıvanda ifa edilən «Kosa-kosa» nəğməsində reçitativli-deklomasiya üslubuna rast gəlirik. Hərçənd ki, bu nəğmənin ifasında əvvəlki səkkiz xanədə «re» tonlarının ardıcıl ifası zamanı «mi bemol» və «fa diyez» səslərinə olan keçidlərə rast gəlirik. Lakin onu da qeyd edək ki, bu nəğmənin melodik şəkildə ifası demək deyil. Bu nəğmədə «fa diyez» səsi sıçrayışlı şəkildə işlədildiği üçün nəğmənin lad quruluşunu göstərmək olmur. Bildiyimiz kimi nəğmənin lad quruluşunu gösətərən zaman nəğmənin diapazonu hüdudunda bütün səslər ardıcıl olaraq göstərilməlidir.

İntonasiyaların dəyişməsi nəticəsində ifada melodiklik, melodik xətt yaranır. Əlbəttə, bu rəqsin ifasında əsas məqsəd oynaq ritmik komponentlərlə mərasim iştirakçılarını əyləndirmək və onlara kosanın oxuduğu şeirin məzmununun çatdırılmasıdır.

«Kosa-kosa» mərasim nəğməsinin ifasında melodiya səslənmədiyini üçün burada forma təhlilindən danışmaq olmaz.

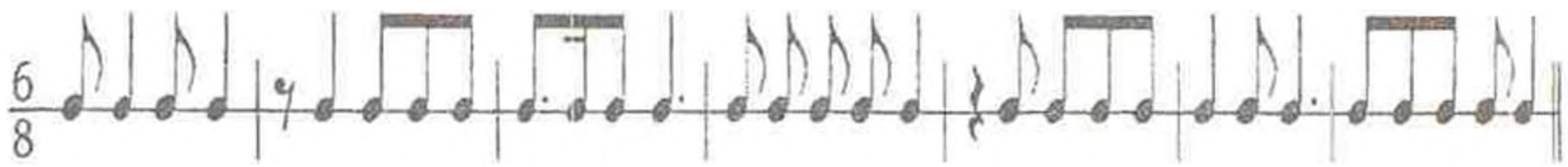
«Qodu-qodu» mərasim nəğməsi ən qədim nəğmələrdəndir. Günəşin çağrılması mərasimi ilə bağlı olan bu nəğmə Naxçıvanda geniş şəkildə ifa edilir. Bu nəğmənin lad strukturu ilk üç xanədən özünü göstərir. Nəğmənin melodik ifadə forması bir qədər oynaq, şən əhval-ruhiyyəli

olduğu üçün ladin intonasiyaları daha parlaq, şən şəkildə özünü göstərir. Septima (lya diyez-sol) intervalı hüdu-  
 dunda olan nəğmənin xarakterik xüsusiyyətlərindən irəli  
 gələn cəhətlərə görə intonasiyalar tez-tez dəyişir və ayrı-  
 ayrı tonların, istinad pərdələrinin oxunması ilə tonal effekt-  
 ləri yaradır. Nəğmənin birinci xanəsindən 6-cı xanəsinə  
 kimi «fa diyez» və «mi» tonlarının intonasiyaları funksional  
 baxımdan özünü daha çox göstərsə, 7-8-ci xanələrdə «do  
 diyez» və «si» tonları daha qətiyyətli səslənir. «Qodu-  
 qodu» nəğməsinin aşağıdakı not misalında lad quruluşu  
 verilmişdir:



Not misalından göründüyü kimi nəğmənin lad  
 quruluşunda «mi» əsas ton, «si», «do diyez», «fa diyez»  
 səsləri isə istinad pərdələridir. İstinad pərdələrinin və mayə  
 pərdəsinin oxunmasından görünür ki, «Qodu-qodu»  
 nəğməsi «Rast» muğamının lad-intonasiyalarını ifadə edir.  
 İntonasiyaların əzəmətli, inamlı şəkildə səslənməsi də  
 «Rast» muğamının xarakterik xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

Bu havanın metrik ölçüsü ənənəvi 6/8-ə əsaslanır.  
 Nəğmənin melodik dilinin formayaradıcı amillərində  
 xanədaxili strukturda müxtəlif ritmik formullardan istifadə  
 olunması havanın mətnindən irəli gəlir. Aşağıdakı ritmik  
 formullar şeirin heca quruluşunun ifa xüsusiyyətlərinin  
 ölçüsünü verir:



Not nümunəsindən aydın görünür ki, şeirin mətnində hecaların strukturları qafiyə şəklində yox, əksinə birbirindən fərqlidir. Ona görə də nəğmənin melodiyaşının arxitektonikasının formayaradıcı quruluşunda xanədaxili ritmik formullar müxtəlif şəkillərdə özünü göstərir.

«Qodu-qodu» nəğməsində də şeirin mətn quruluşu nəğmənin melodikliyinə öz təsirini göstərmişdir. Şeirdə hecaların quruluş sxemində misraların ritmoformulları nizamlı, ritmik dairə çərçivəsində olmadığı üçün bu amil melodiyanın formayaradıcı xüsusiyyətlərində də özünü göstərmişdir. Melodiyanın 6/8 metrik ölçüdə formalaşması onun inamlı, təntənə xarakterli olmasına şərait yaratmışdır.

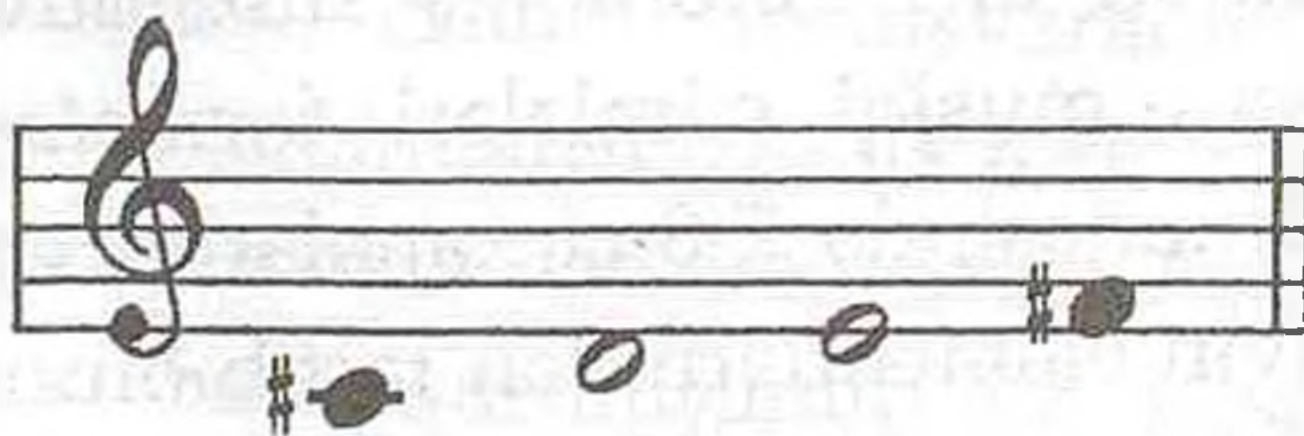
Bu nəğməni sadə iki hissəli forma kimi təhlil etmək olar. Qeyri-kvadrat periodda olan birinci hissənin əsas musiqi fikri hər biri 3 xanədən təşkil olunmuş iki musiqi cümləsindən, yəni 6 xanədən (1-6-cı xanələr) ibarətdir. İkinci hissə də iki cümlədən (5+8) ibarət qeyri-kvadrat perioddur. Sonrakı inkişaf prosesində əsas musiqi fikrinin ayrı-ayrı elementləri kiçik motiv və submotivlərlə əlaqələndirilməklə yeni musiqi cümlələri formalaşdırılmışdır. Havanın not nümunəsində 7-8-ci xanələrdə verilən motiv amfibraxik motivin elementlərindən tərtib olunmuşdur. Bu motivin ardınca 9-10-11-ci xanələr əsas musiqi fikrinin 5-6-cı xanələrinin elementləri əsasında formalaşdırılmışdır.



«Qodu-qodu»nun 12-ci, 16-cı xanəsi yambik motivin elementləri əsasında formalaşmışdırsa, 13-cü, 17-ci, 18-ci xanələrin özək melostrukturu amfibraxik motivin forma strukturu əsasında yaranmışdır. Mahnının sonuncu, 19-cu xanəsi, musiqi fikrinin sonuncu 6-cı xanəsinin motivinin yambik forma quruluşuna uyğun şəkildə verilməsi ilə tamamlanır.

Mərasim nəğmələri arasında «Xanbəzəmə» mərasimində oxunan nəğmə özünün intonasiya xüsusiyyətlərinə görə başqa havalardan seçilir. Mərasimdə pəhləvanların güləş səhnəsi üçün nəzərdə tutulan bu nəğmənin intonasiyaları mərdlik, qəhrəmanlıq, əzmkarlıq intonasiyaları ilə zəngindir. Sonrakı melodik strukturda verilən ritmik konfiqurasiyalar birinci xanənin məntiqi inkişafını davam etdirir. Nəğmənin 7-ci xanəsindən başlayaraq verilən melodik quruluş mübarizlik, əzmkarlıq bir qədər də möhtəşəm xarakter alır. Bu xarakter özünü 27-33-cü xanələrdə verilmiş «re» intonasiyalarının reçitativli, səkkizlik şəkildə işlədilməsində daha çox göstərir.

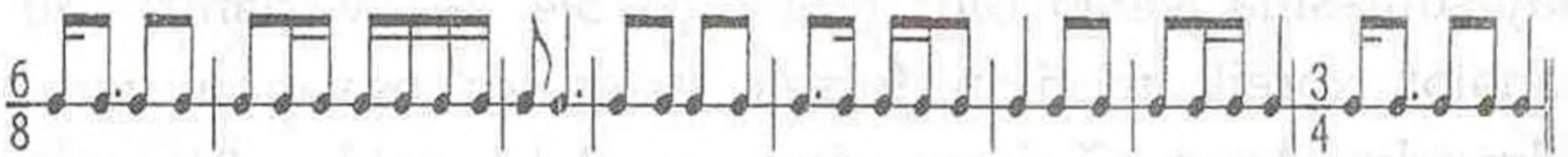
Nəğmənin lad quruluşu xalis kvarta (do diyez-fa diyez) intervalı hüdudundadır. Nəğmə «Rast» muğamının lad strukturuna əsaslanır və bu muğamın gümrah intonasiyaları əsasında formalaşmışdır:



Nəğmənin not nümunəsinə diqqət yetirsək görərik

ki, «re» mayə səsi, «mi» isə istinad pərdəsidir. Burada intonasiyaların formayaradıcı xüsusiyyətlərində əsasən «re» mayə səsi daha çox özünü göstərir və nəğmənin arxitektonik bünövrəsini yaradır.

Nəğmənin 1-ci, 2-ci, 6-cı, 7-ci, 8-ci, 11-ci, 12-ci xanələrində verilmiş ritmik formullar 2/4 metrik ölçüyə əsaslanaraq mərdlik intonasiyalarını vəsf edir. Nəğmənin sonrakı melodik inkişafında metrik ölçü 3/4 ölçüdə verilir və 15-ci xanədəki xanədaxili ritmik formullar isə həmin qəhrəmanlıq intonasiyalarını bir qədər də dərinləşdirir:



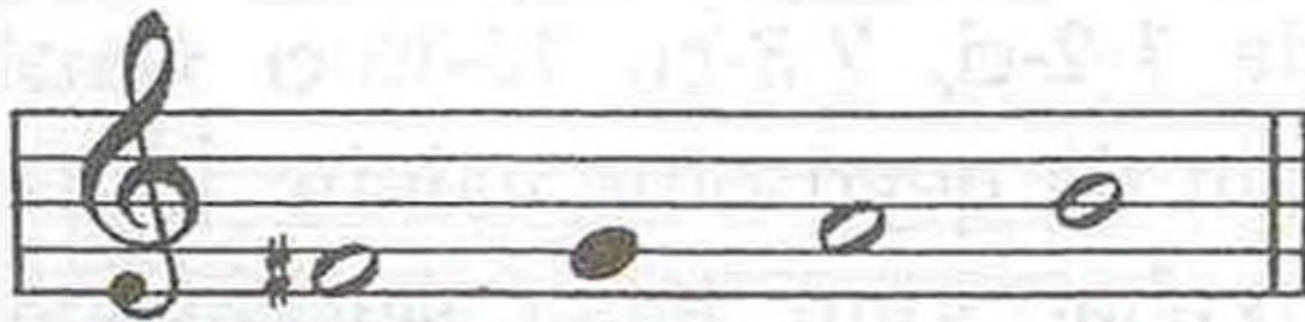
Not misalında verilmiş ritmik formullar nəğmənin qəhrəmanlıq xarakterinin formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır. Bu fakt göstərir ki, ritm formullarının nəğmənin emosional cəhətdən formalaşmasında böyük rolu var.

Havanın melodiyaşının mübariz, ruh yüksəldən səpkidə olması birinci xanənin ritm-intonasiyalarından meydana çıxmışdır. Melodiyanın belə əhval-ruhiyyəli olmasında 2/4, 3/4 metrik ölçülərin və onların ritm-intonasiyalarının xüsusi rolu var. Bu təsir dairəsinin formalaşmasında 1-2-ci, 7-8-ci, 15-16-cı xanələrin musiqi epizodlarının rolu da qeyd olunmalıdır. İdmanı vəsf edən mahnılara xas cəhət kimi ifaya say rəqəmləri əvəzinə «Haqqış, haqqış, bərk yapış. Əldən çıxdı topuqdan yapış» sözlərinin (25-32-ci xanələr) salınması melostrukturda

reçitativ ifa tərzinə də imkan açmışdır.

Nəğmənin musiqi forması perioddur. Onun əsas melodik özəyi olan ilk 3 xanə demək olar ki, axıra qədər nisbətən dəyişilmiş şəkildə eşidilir. Musiqi cümlələri arasında kiçik motivlərdən də istifadə olunur. Birinci hissənin forma strukturunda əsas mövzu 6 (1-6-cı xanələr) xanədən ibarətdir. Birinci 3 xanə «a» mövzusunda ibarətdirsə, ikinci 3 xanə isə «a»-nın yeni, yəni a<sub>1</sub> variantıdır. İkinci musiqi cümləsi 8 xanədən (7-14-cü xanələr) tərtib olunmuş «b» mövzusunda. 15-16-cı xanələrdə mətndəki heca dəyişikliyi nəğmənin metroritmik cəhətdən dəyişilməsinə səbəb olur (2/4 ölçü 3/4 ilə əvəzlənir). Bu xanələr xoreik motivin forma strukturu əsasında yaradılmışdır. Artıq 17-ci xanədən sonadək yenidən 2/4 ölçü özünü göstərir.

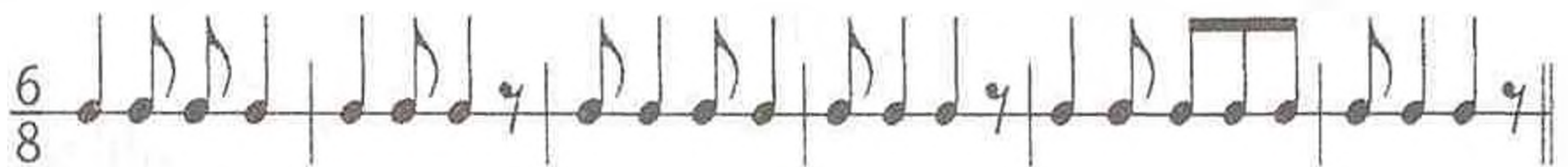
Mərasim nəğmələrindən «Can gülüm» Qərb bölgəsinin folklorunda daha çox rast gəlinir. Öz orijinallığına, ifa formasına görə bu mərasimdə oxunan nəğmə mahnı-dialog formasındadır. Buna görə də nəğmənin intonasiya zənginliyi özünü kütləvi səhnələrdə daha çox büruzə verir. Nəğmənin lad-intonasiya xüsusiyyətləri «Segah» muğamı üstündədir. Xalis kvarta (fa diyez-si) intervalı hüdudunda olan nəğmənin lad quruluşuna diqqət yetirək:



Not misalından görüldüyü kimi ladin bütün pərdələri özünü funksional baxımdan göstərir. Burada «fa

diyez» mayə səsi, «lya», «si» səsləri isə istinad pərdələridir. Nəğmənin melodik quruluşunda olan intonasiyalar şən əhval-ruhiyyə aşılayır. Xorun oxunuşunda intonasiyalar nəğmənin əsas motivindən götürülmüşdür.

Bu havanın mərasimlərdə ifa olunması gənclər arasında daha çox yayılmışdır. Mərasimin kütləvi səhnələrində ritmin dəqiq verilməsi ritmik formullardan və xanəyə düşən vurğulardan asılıdır. Nəğmənin melodik dilinin formayaradıcı quruluşunda aşağıdakı ritmik formullardan istifadə olunmuşdur:



Not nümunəsindən göründüyü kimi 6/8 metrik ölçüyə əsaslanan nəğmənin melodik quruluşunda müxtəlif ritmik formullardan istifadə olunmuşdur. Nəğmənin nəqəratında 9-cu, 10-cu xanələrdə ritmik formulların göstərilən şəkildə işlədilməsi və vurğunun 1-ci, 4-cü zərbələrə düşməsi kütləvi səhnədə xorla oxumağı asanlaşdırır.

«Can gülüm» mərasim nəğməsinin melodik dili oynaq ruhdadır. Kütləvi şəkildə keçirilən bu mahnı-oyun havasında solist və xor da iştirak edir. Melodik xəttin inkişafı üfüqi istiqamətdə yaxın səslərə hərəkət edir və 6/8 metrik ölçüdədir.

Bu havanın musiqi formasını sadə 2 hissəli forma kimi təhlil etmək olar. Mahnının birinci hissəsi «A», 8 xanədən ibarət kvadrat quruluşlu perioddur (4+4). Birinci 4

xanə «a», sonraki 5-8-ci xanələr «b» musiqi cümlələrindən tərtib olunmuşdur. Bu hissənin musiqi sxemi aşağıdakı formada təzahür edir:

$$\frac{A}{a+b}$$

Mahnının ikinci hissəsi («B») onun nəqəratıdır. Bu hissə də 2 musiqi cümləsindən ibarət kvadrat perioddur. Hər cümlə 4 xanədən ibarətdir. 9-12-ci xanələr «c» nəqəratın mövzusu, 13-16 xanələr isə «b»nin variantıdır. İkinci hissənin musiqi sxemi aşağıdakı şəkildədir:

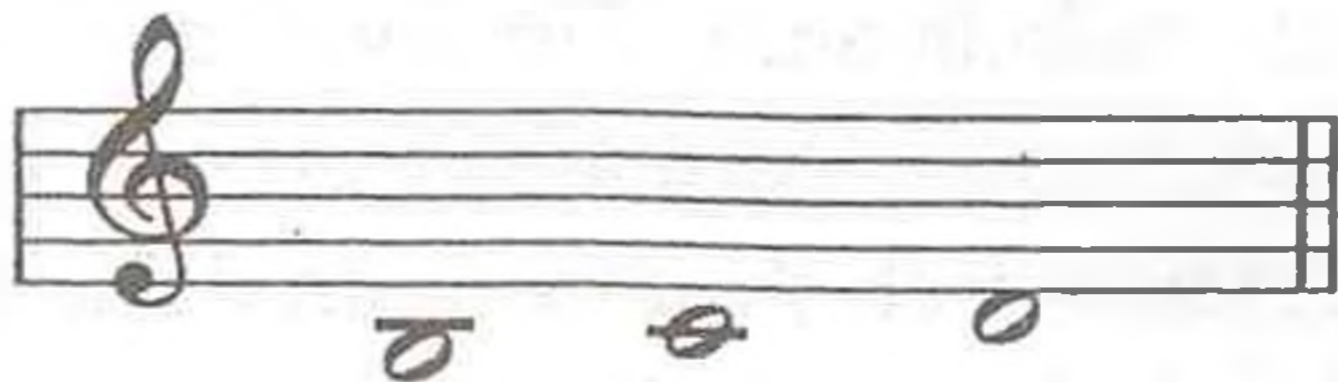
$$\frac{B}{c+b_1}$$

Nəğmənin sonunda gənclərin xor şəklində «Can gülüm, can-can» sözlərini oxuduqları 4 xanəni soluq adlandırmaq olar.

«Can gülüm» mərasimində ifa olunan mahnının forma quruluşunun təhlili onun sadə 2 hissəli formada, 5 musiqi epizodundan ibarət olmasını göstərdi.

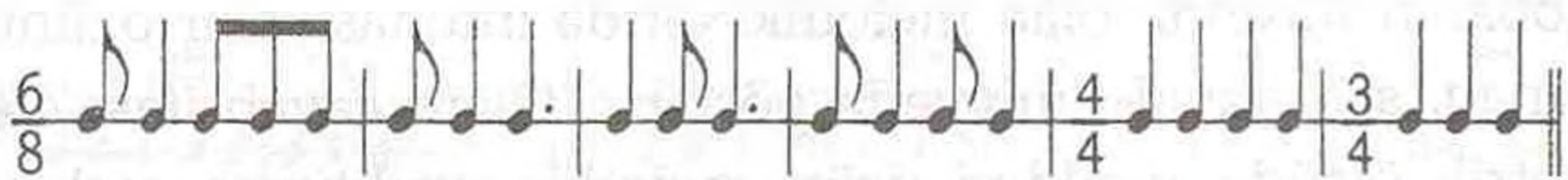
«Üzərliksalma» mərasimində oxunan mahnı da Naxçıvanın musiqi folklorunun orijinal nəğmələrindəndir. Kiçik tersiya (si-re) intervalı həcmində olan nəğmənin lad quruluşu onun qədim musiqi folkloru nümunələrindən olmasını göstərir. İntonasiyaların yaxın səslərə hərəkəti nəğmənin mülayimliyi, aramla səslənməsini şərtləndirmişdir. Nəğmə «Segah» muğamının lad-intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Mayə səsi «si» tonu olan bu havada «do»,

«re» səsləri istinad pərdələridir. Melodik xəttin formayaradıcı xüsusiyyətlərində «re» istinad pərdəsi funksional baxımdan özünü daha çox göstərir.



Nəğmənin melodik strukturunda reçitativ ifa üslubundan istifadə olunması ladın «re» istinad pərdəsinin əhəmiyyətini bir qədər də artırır. Not nümunəsinin 21-22-ci xanələrində bir, iki, üç və s. say rəqəmlərinin ifası «re» tonları vasitəsilə verilməsi deyilən fikrin təsdiqi kimi götürülə bilər.

Mərasimdə oxunan nəğmə ənənəvi metrik ölçüdə 6/8-də ifa olunur. Üzərliyin vəsfi ilə bağlı oxunan bu nəğmənin mətnində hecaların bəziləri qafiyəli, bəziləri isə qafiyəsiz olduğu üçün melodiyanın yaranmasında müxtəlif ritmoformullardan istifadə olunmuşdur. Aşağıdakı misalda həmin ritmoformullar göstərilmişdir:



Not nümunəsində 21-ci, 22-ci xanələrdə çərək notlar şeirin mətnində say göstəricisini bildirir. Bu parça melodik dildə yox, reçitativ şəkildə oxunur. Nəğmənin melostrukturunda xanədaxili ritmik formulların göstərilən şəkildə işlədilməsi melodiyanın mülayimliyi göstərir.

Melostrukturun formalaşmasında şeirin misralarının

heca quruluşunda eyni ritmik formullar ardıcıl olaraq işlədilmədiyi üçün melodik xəttin formalaşmasında misralardakı vurğular xanələrdə müxtəlif yerlərə düşür. Buna görə də melodiyanın formayaradıcı strukturunda ənənəvi kvadrat və s. formaya məxsus qəliblərə rast gəlmirik. Nəğmənin melostrukturunun özək epizodunu 1-2-ci xanələrin materialı, melodiyanın formalaşmasını isə 1-2-ci və 13-cü xanələrin musiqi epizodları, eyni zamanda metrik ölçüləri  $4/4$ ,  $3/4$  olan 21-22-ci xanələrdə verilmiş reçitativ ifa tərzində intonasiya çeşidləri təşkil edir. Melodiya oynaq, bir qədər də sevinc hissi ilə ifadə olunmuş xarakterə malikdir.

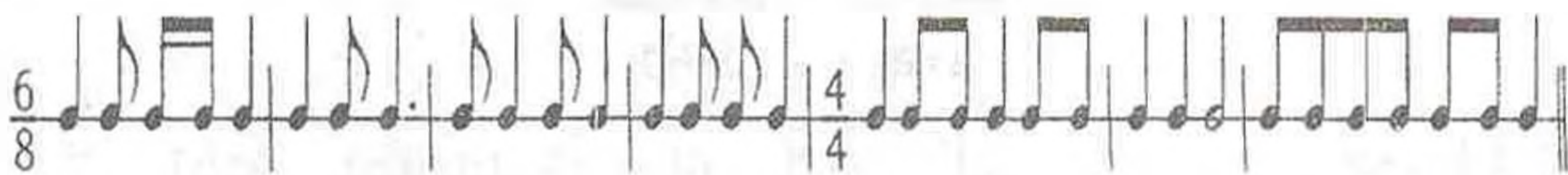
Nəğmə demək olar ki, başdan sonadək əvvəldə səslənən iki xanəlik melodiya üzərində qurulmuşdur. Burada rəngarəngliyi yaradan nəğmənin mətnidir. Yalnız 21-22-ci xanələrdə olan dəyişkən ölçü nəğməni iki hissəyə ayırır (21-ci xanə  $4/4$ , 22-ci xanə  $3/4$ ).

«Çobanla qız» mərasim nəğməsi məişətlə sıx bağlı olub bayramlarda ifa olunan nəğmələrdəndir. Mahnı-dialog formasında olan bu nəğmənin intonasiyaları dəyişkəndir. Çobanın ifasında olan melodik xəttə intonasiyalar özünü oynaq, şən əhval-ruhiyyədə göstərir. Qızın cavab ifası  $4/4$  metrik ölçüdə verildiyi üçün melodik strukturun səslənməsində intonasiyalar «Moderato» tempində təmkinli, düşünülmüş formada səslənir. Nəğmənin lad quruluşu xalis kvinta (sol-re) intervalı hüdudundadır.



Not nümunəsindən göründüyü kimi «Segah» üstündə qurulan melodiya «lya» mayə, «si» səsi isə istinad pərdəsidir. Melodik fikrin formalaşmasında əsasən mayə və istinad pərdələrinin rolu olmuşdur. Not nümunəsinin 2-ci, 4-cü, 6-cı, 10-cu, 13-cü xanələrində musiqi fikrinin formayaradıcı amili kimi «si» pərdəsi xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Dialog tipli mahnılar adətən sual-cavab üstündə qurulduğu üçün şeirin mətnindən asılı olaraq iki xarakterik cəhət özünü büruzə verir. Bu xarakterlər dialoq iştirakçılarının musiqi obrazlarını təcəssüm etdirir və onları müxtəlif səviyyədə səciyyələndirir. Sözsüz ki, bunların həyata keçirilməsində ritm-intonasiyaların böyük rolu var. Nəğmədə Çobanın oxuması 6/8-lə verildiyi üçün melodik dil mülayim xarakterdə, bir növ müraciət formasında səslənir. Bu cür intonasiyaların əldə olunmasında ritmik formulların xüsusi rolu qeyd olunmalıdır:



Not misalında ritmik formulların şəkillərinə diqqət yetirsək 1-5-ci xanələrin 6/8, 9-11-ci xanələrin isə 4/4 metrik ölçüyə əsaslandığını görə bilərik. Qızın cavab oxumasıda 9-11-ci xanələrin ritmik formullarından istifadə olunması



zahiri görünüşdən də bəlli edir ki, onun melodik strukturu daha qətiyyətli, inamlı intonasiyalarla təchiz olunmuşdur.

Melodiyanın özək mövzu kontekstini 1-2-ci xanələr təşkil edir. Məhz bu xanələr də melodiya özünəməxsus xarakterik cəhətlər gətirir.

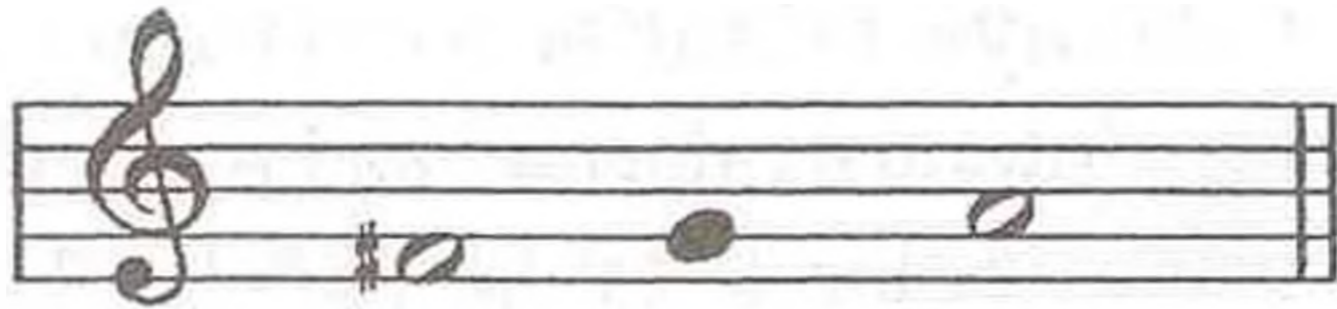
Dialogun ikinci melodiyası qızın oxumasıdır. Burada musiqi intonasiyaları yuxarıdan aşağı, mayə səsinə doğru istiqamətdə hərəkət edir. Melodiyanın xarakterik cəhətlərinin formalaşmasında metrik ölçünün və hər xanəyə 4 zərbənin vurulmasının xüsusi rolu ayrıca qeyd olunmalıdır.

Bu havanın forma quruluşu sadə iki hissəlidir. I hissə -«A»- çobanın ifasında olan melodiya. İki cümlədən ibarət kvadrat (4+4) və təkrar quruluşlu perioddur. Bu hissənin ölçüsü 6/8-dir.

II hissə («B») isə qızın cavab melodiyasıdır. Bu hissə birincidən fərqli olaraq qeyri-kvadrat (3+3) perioddur. Mahnının ikinci hissəsində xoreik(10-cu xanə) və yambik (11-ci xanə) motivlərin forma xüsusiyyətlərindən də istifadə olunmuşdur. Burada ölçü də dəyişilərək 4/4-lə əvəz olunub. Mahnının forma sxemi belədir:

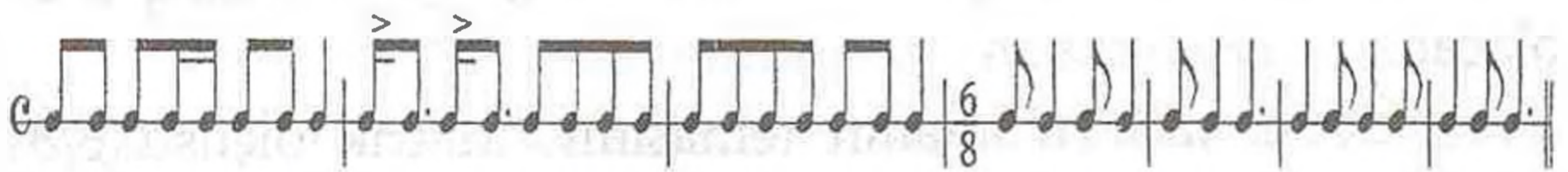
$$\frac{\text{A}}{a+a_1} + \frac{\text{B}}{b+b_1}$$

«Anayla qız» nəğməsi də mahnı-dialog janrına aiddir. Ana ilə qızı arasında olan dialog kiçik tersiya (fa diyez-lya) intervalı hüdudundadır. Bu faktın özü sübut edir ki, bu nəğmə qədim ənənəyə aiddir. Mahnı-dialogun lad-intonasiyaları «Segah» muğamına əsaslanır.



Not misalından göründüyü kimi ladin quruluşunda iki pərdə funksional baxımdan özünü göstərir. Burada «fa diyez» mayə səsi, «lya» tonu isə istinad pərdəsidir. Mahnı dialoqun melodik dilinin formalaşmasında istinad pərdəsinin mütəmadi işlədilməsi, onun melodik fikrin formalaşmasında rolunu əhəmiyyətli dərəcədə artırır.

Nəğmənin hər iki obrazının öz musiqi təcəssümü sözsüz ki, mahnıda öz təsvirini tapır. Orta tempdə ifa olunan nəğmənin melostrukturunda iki metrik ölçüdən istifadə olunmuşdur. Qızın anaya müraciəti «C» metrik ölçüdə daha təmkinli, yalvarış intonasiyaları ilə zəngindir, ananın cavabı 6/8 ölçüsündə inam aşılaman nəsihət formasında səslənir. Bu xarakterik cəhətləri səciyyələndirən aşağıdakı ritmik formullara diqqət yetirək:



Not nümunəsində hər iki obrazın xarakterik cəhətlərini ritmik intonasiyalardan görmək olar. Qeyd etdiyimiz kimi ritmik formulların musiqi obrazlarının xarakterik cəhətlərini formalaşdırması xüsusiyyətlərini əyani olaraq gördük.

Nəğmədə iki melodik xətt özünü göstərir. Qızın

ifasında olan melodiya müraciət formasında olub anadan məsləhət almaq intonasiyalarını aşılacaq. Qızın oxuma partiyasını 2 qismə bölərək təhlil etmək olar. Birinci iki xanə xaraktercə bir qədər tez, sevinc hissilə deyilmiş fikri ifadə edirsə, ikinci iki xanədə qızın etiraz nidalarının intonasiyaları eşidilir.

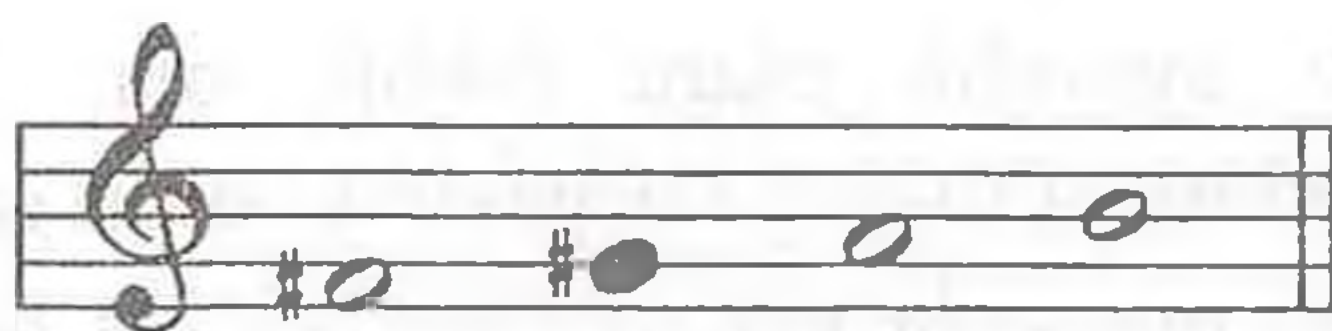
Ananın oxuma partiyası 8 xanədən ibarət 2 musiqi cümləsindən ibarətdir. Bir-birini məzmun baxımından məntiqi şəkildə tamamlayan 8 xanəli musiqi fikrində 5-6-cı xanələr özək mövzu kontekstini təşkil edir. Üfüqi istiqamətdə inkişaf edən melodiya xaraktercə nəsihətəməz, inam oyadan intonasiyalar ilə zəngindir. Bir-birinə kontrast olan hər iki melodik fikir eyni lad-tonal mühitində yaranmış və müstəqil səpkidə qurulmuş melodiyalardan ibarətdir.

«Anayla qız» mahnı dialoqunun da forması sadə 2 hissəli şəkildədir. Ana ilə qız arasında olan məişət xarakterli dialoqda iki mövzudan istifadə olunmuşdur. Birinci iki xanəni «a», ikinci iki xanəni «b» adlandırsaq birinci hissənin musiqi formasının sxemi şərti olaraq a+b olacaq.

İkinci mövzu ananın temasıdır. Metrik ölçüsü 6/8 olan bu mövzu 8 xanədən ibarətdir. Birinci 4 xanəni «c», ikinci 4 xanəni isə «c<sub>1</sub>» adlandırsaq onun musiqi forması c+c<sub>1</sub> olacaq. Mahnının ümumi musiqi forması aşağıdakı şəkildə özünü göstərir:

$$\frac{\underline{A}}{a+b} + \frac{\underline{B}}{c+c_1}$$

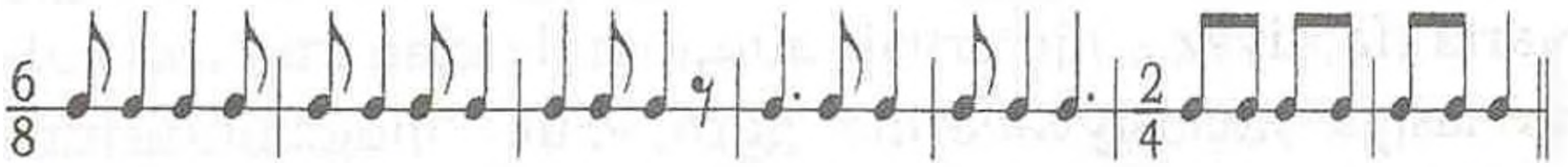
«Duvaqqapma» mərasimində gəlinlə qaynana arasında olan dialoq da mahnı-dialoq janrına aiddir. Xalis kvarta (fa diyez-si) intervalı hüdudunda olan bu hava lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə görə «Şur» muğamı üstündür. Nəğmənin intonasiyaları nəğmənin mətninin ritmik konfigurasiyaları dəyişdiyi üçün təmkinli, öyüd-nəsihət xarakterini ifadə edir. Mahnının 17-ci, 25-ci xanələrində ritmik strukturun dəyişməsi ilə melodik fikrin xarakterik xüsusiyyətləri də dəyişir:



Not nümunəsindən göründüyü kimi ladin quruluşunda «fa diyez» mayə, «lya», «si» tonları istinad pərdələridir. Melodik fikrin formayaradıcı xüsusiyyətlərində «fa diyez» və «lya» səslərinin intonasiyaları daha qabarıq şəkildə özünü göstərir.

Mərasimdə oxunan nəğmə də Azərbaycanın Qərbi bölgəsi üçün xarakterikdir. Toy mərasimlərində ifa olunan bu hava şən xarakterdədir. Nəğmənin melostrukturunda mətninin ritmik konfigurasiyaları dəyişdiyinə görə xanədaxili ritmik formullar da dəyişir və bunun nəticəsində intonasiyalar təmkinli, öyüd-nəsihət xarakterini ifadə edir. Nəğmənin 17-ci, 25-ci və 31-ci xanələrində ritmik strukturun dəyişməsi ilə melodik fikrin xarakterik xüsusiyyətləri də dəyişir. Bunlara aşağıdakı not nümunəsində diqqət

yetirək.



Not misalında nəğmənin melostrukturunda olan ritmik komponentlər göstərilmişdir. Qaynana ilə gəlin arasında olan dialoqun xarakterik cəhətləri, hər iki obrazın xarakteristikası qeyd olunan ritmik formullarda öz əksini tapmışdır.

Havanın melodik planı faktiki olar 3 hissədən ibarətdir. Birinci hissə dialoq formasında olub gəlinlə oğlan evinin adamları arasında gedən sorğu-suala həsr olunub. Gəlinin oxuduğu melodiya 4 xanədən, onu qarşılayanların oxuması isə 12 xanədən ibarət musiqi cümlələrindən ibarətdir. Üfüqi istiqamətdə inkişafını tapmış melodiyanın intonasiyaları 6/8 metrik ölçüdə olan mülayim, təbrik nidalarını göstərən musiqi epizodlarından yaranmışdır. Gəlinin söylədiyi melodik fikrin özək melodik strukturunu 1-2-ci xanələr, qarşı tərəfin özək melostrukturunu isə 5-6-cı xanələr təşkil edir. «Xoş gəldin» sözləri ilə oxunan musiqi epizodu 8-ci xanə sonrakı 9-cu xanədə sekvensiya yolu ilə ton yarım aşağı səsdə təkrarlanır.

İkinci hissənin melodik fikri iki 6/8 və 2/4 metrik ölçülərdən yaranmışdır.

«Duvaqqapma» mərasimində oxunan mahnı dialoq formasında olduğu üçün onun musiqi forması da özünü 2 hissəli şəkildə göstərir. Birinci mövzu gəlinin adından,

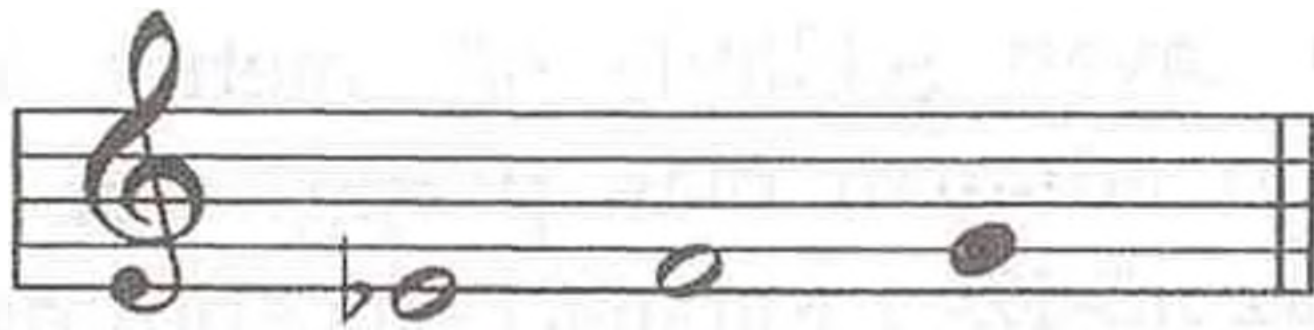
həmçinin ona cavab şəklində 6/8 metrik ölçü əsasında oxunur. Gəlinin adından olan parça(1-4-cü xanələr) «a», ona cavab mövzu(5-12-ci xanələr) «b» epizodudur. Sonrakı epizodu(13-16-cı xanələr) isə «a»nın təkrarını olduğu kimi saxlasaq birinci hissənin musiqi forması a+b+a<sub>1</sub> olacaqdır.

İkinci hissənin 17-20-ci xanələrinin musiqi epizodunu «c», 21-24-cü xanələrini «c<sub>1</sub>», 25-30-cu xanələri «b<sub>1</sub>» və sonuncu 31-34-cü xanələri «d» adlandırsaq bu hissənin musiqi forması c+c<sub>1</sub>+b<sub>1</sub>+d olacaqdır. Mahnının musiqi formasının ümumi sxemi aşağıdakı şəkildədir:

$$\frac{\text{A}}{a+b+a} + \frac{\text{B}}{c+c_1+b_1+d}$$

«Bənövşə» mahnı-oyun-rəqs janrına aid olub Naxçıvanda gənclər arasında geniş yayılmışdır. Böyük tersiya (mi bemol-sol) intervalı hüdudunda olan «Bənövşə»nin lad-intonasiyası «Rast» muğamının intonasiyalarını bildirsə də, onun dəqiq olaraq hansı lada əsaslanmasını demək bir qədər çətinlik yaradır, çünki, o, daha çox reçitativ ifa üslubundadır.

Novruz və digər bayramlarda qız-qadınların, gənc oğlanların iştirakı ilə keçirilən «Bənövşə» və digər rəqslər Naxçıvan folklorunun yaraşığı kimi ənənədə qorunub saxlanmışdır. «Əksər rayonlarda gəlin və qızlar bayram günü «Haxışta», «Halay», «Yaşıl yarpaq, qızılgül», «Qıy-qılinc», «Turnavurdu», «Bənövşə» və s. oyunları ifa edərdilər» (13, s.255).



Cəmi üç səsin iştirakı olan mahnı-oyun-rəqsdə «mi bemol» istinad pərdəsi, «fa» səsi mayə funksiyasını daşıyır. «Bənövşə» mahnı-oyun-rəqsin intonasiyaları melodiklikdən çox reçitativliyə daha çox meyillidir. Ona görə də təhlillərin yekunu kimi onun reçitativli üslublu olmasını xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik.

Xaraktercə gəncliyi vəsf edən bu oyunun ritm-intonasiyaları 6/8 metrik ölçü əsəsindədir. Orta tempdə ifa olunan bu oyun-rəqsin xarakteri şən əhval-ruhiyyə aşılamaq üzərində qurulmuşdur. Maraqlısı budur ki, nəğmənin xanədaxili vurğuları ənənəvi olaraq 1-ci, 4-cü zərbələrə yox, 2-ci, 4-cü zərbələrə vurulur. Bununla da aksentin yerdəyişməsi nəticəsində oynaqlıq bir qədər də artıq dərəcədə əldə edilir.



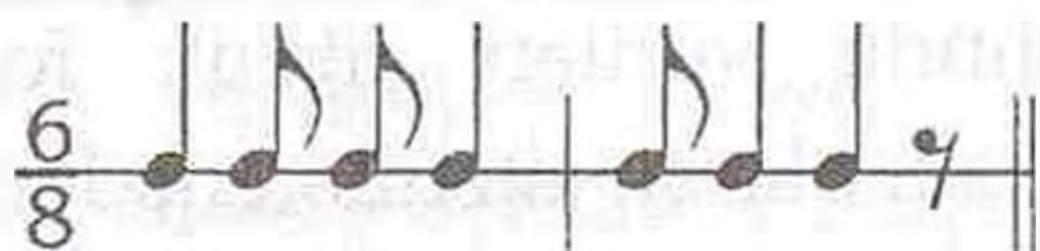
«Bənövşə» rəqsinin ifasında bəzi hallarda ifaçılar ritmikani əlləri ilə də vuraraq özlərində şən, yüksək əhval-ruhiyyə yaradılmasına nail olurlar.

Bu rəqs haqqında məlumat verən folklorşünas B. Hüseyinli onun not misalında birinci misrada(1-5-ci xanələr) göstərilən şəkildə ifa olunmasını göstərmişdir. Qeyd etmək

istərdik ki, bu hava Naxçıvanda 6-10-cu xanələrdə göstərilən formada ifa olunmuşdur(Bax not misalına). Rəqsin melodik quruluşu səslərin üfüqi istiqamətdə hərəkətindən və reçitativli ifa üslubunda olan xanələrin təşkilindən ibarətdir. Xaraktercə bu rəqs şən, oynaq ruhdadır.

Qeyd edək ki, «Bənövşə», «Ley qələha», «Gülümeylər» və «Haxışta» oyun rəqslərinin də ifasında melodiya səslənmir. Bütün oyunların ifasında ritmik formulların reçitativ şəkildə səsləndirilməsi ilə qarşılaşırıq. Əsasən 3 xanədən ibarət olan ifalarda qarşı tərəf müqabillərinin dialoqu verilir. Belə ki, bu nəğmələrdə də forma təhlili verməyə ehtiyac yoxdur.

«Ley qələha» oyun-rəqsi gənclər tərəfindən reçitativli formada ifa olunur. Onun metrik ölçüsünün 6/8-lik olması intonasiyaların oynaq, şux şəkildə özünü göstərməsinə zəmin yaratmışdır. Rəqsin ritmoformulları cəmi iki xanədən ibarətdir. İfaçılar bu ritmik strukturu oxuduqları mətnin heca sayına qədər uzadırlar və oyun uzun zaman daxilində davam edə bilər.



Not nümunəsində sözləri birinci xanədəki ritmik formul əsasında solist, ikinci ritmik formul əsasında isə xor ifa edir.

Bu rəqsin musiqi materialı reçitativ üslubunda olduğu üçün onun melodikliyindən danışmaq mümkün deyil.



«Haxışta» oyun-rəqs janrına aid olub Naxçıvanda gənclər arasında geniş yayılmışdır. Solist, xor şəklində ifa olunan oyun-rəqsdə əsasən 6/8-liyin intonasiyaları verilir. Bu intonasiyalar mətnin quruluşundan asılı olaraq dəyişir və bir sıra hallarda ayrı-ayrı xarakterik xüsusiyyətləri aşılayır. Not misalının 1-ci xanəsində intonasiyalar bir səkkizlik, bir çərək notların konfigurasiyasından yaranırsa, 7-ci xanədən başlayaraq şeirin heca quruluşundan asılı olaraq ifa bir çərəklə bir səkkizliyin fiqurasiyasından yaranır.

Dialog (solist-xor) şəklində ifa olunan bu rəqsin metrik ölçüsü 6/8 əsəsindədir. İfaçılar arasında solist iki xanədən ibarət olan sözləri reçitativ şəkildə oxuduqdan sonra xor «haxışta» ifadəsini ikinci xanənin ritmik formulu əsəsində təkrar oxuyur:



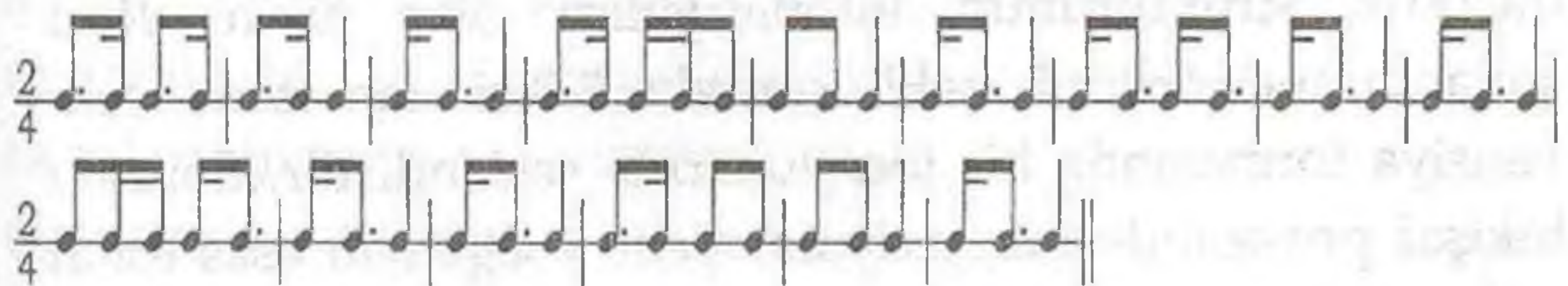
Not misalında verilən ritmik formullar mətnin davamlılığından asılı olaraq istənilən qədər uzadılır.

«Gülümeylər» mərasim oyun-rəqsləri də reçitativli ifa üslubunda qurulmuşdur. Solist və oyunçuların kütləvi şəkildə xorla oxuduğu bu oyun-rəqs eyni tonun intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Bu oyun-rəqs janrı da dialog formasındadır. «Gülümeylər»in mətni silsiləvi şəkildə bir çox bəndlərdən ibarət olduğu üçün hər bəndin başlanğıcında ifa olunan sözün metrik quruluşu ritm-

intonasiyaların strukturunu dəyişir. Bənd daxili strukturda da işlədilən sözlərin heca quruluşları fərqli şəkildə olduğu üçün ritmik intonasiyalar mətnin quruluşuna görə dəyişir. Misal olaraq not materialında mətnin quruluşunun hər kupletdə dəyişkən ritmik intonasiyalarına diqqət yetirsək görərik ki, birinci kupletdə 1-2-ci xanələr, ikinci kupletdə 16-17-ci və 22-23-cü xanələr, üçüncü kupletdə 28-29-cu xanələr, dördüncü kupletdə 40-41-ci xanələr bir-birindən fərqlidir. Sözsüz ki, ifa zamanı bu fərqlər intonasiyaların oynaqlığında, qətiyyətliliyində özünü göstərir.

«Gülümeylər»in ifasında metrik ölçü  $2/4$  olduğu üçün bir səkkizliklə bir onaltılıq notlarının intonasiyaları ifada üstünlük təşkil edir. Ona görə də hər xanə daha qətiyyətli, oynaq ruhda səslənir.

«Gülümeylər»in mətnində şeirin bəndləri hər dəfə ayrı-ayrı heca quruluşunda olduğu üçün hər bəndin rimoformulları fərqli şəkildə ifa edilir. Hər bəndin ritmik şəkilləri aşağıdakı not nümunəsində göstərilmişdir:



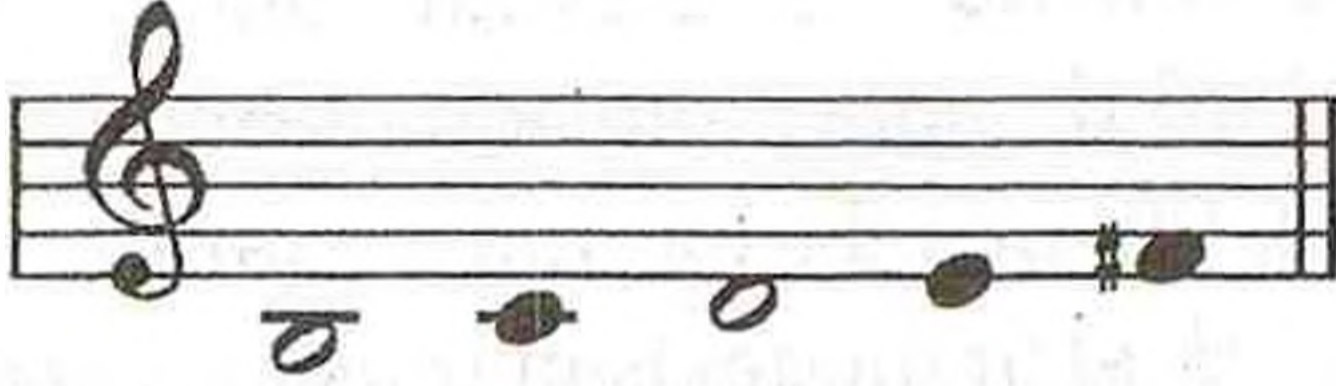
## Xalq mahnı və rəqlərinin lad-intonasiya, ritmik və struktur təhlili

Naxçıvanın musiqi folklorunda çoxsaylı xalq mahnıları və rəqlər vardır ki, bunların hamısını təhlilə cəlb etmək mümkün deyil. Bu mənada tədqiqat işində bizim topladığımız xalq mahnı və rəqlər nota köçürülmüş və nəzəri təhlillərə cəlb olunmuşdur. Bu mahnı və rəqlərin bir sırası ümumxalq rəğbəti qazansa da bir çoxu folklor nümunələri kimi öz ənənəvi xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamışdır. Onların melostrukturunun formalaşmasına lad-intonasiya, ritmin- yallı rəqsinə xas metrik ölçülərin böyük təsiri olmuşdur.

Xalq mahnılarından «Qayna, samavarım, qayna» mahnısı qismən unudulmuş folklor musiqi nümunələrimizdəndir. Onun lad-intonasiya quruluşu «Segah» muğamı əsasında, sadə formada təzahür edir. Mahnının intonasiya formayaradıcı amili kimi ilkin dörd xanənin melodik strukturunu götürə bilərik. Mahnının əsas özək melodik strukturunun intonasiyaları olan ilkin dörd xanənin metroritmik şəkli sonrakı 5-8-ci xanələrdə sekvensiya formasında bir ton yuxarıda səsləndirilir. Sonrakı inkişaf prosesində intonasiyalar yenə «Segah»ın əsas tonal yüksəkliyində ifa olunur. Xalq mahnısının 6/8-liyə əsaslanan metrik ölçüsündə intonasiyaların yeknəsəqliyinin yaranmaması üçün xanədaxili metrik konfigurasiyalar ayrı-ayrı şəkillərdə işlədilmişdir. İntonasiyaların belə rəngarəng şəkildə, qarşılıqlı formada işlədilməsi xalq mahnısının

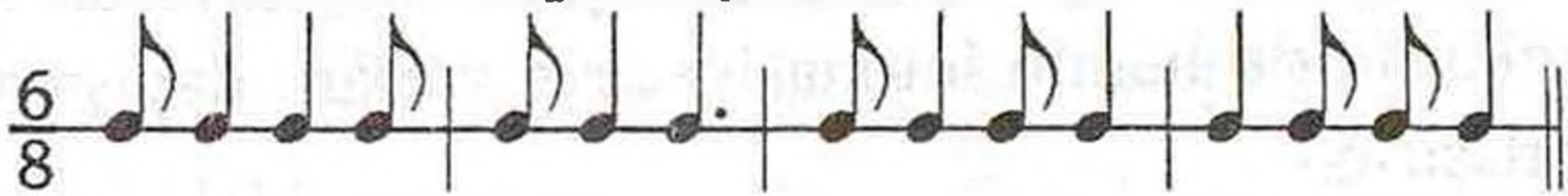
tərəvətini artırır.

«Qayna, samavarım, qayna» mahnısının lad-intonasiyası xalis kvarta (si-mi) intervalı hüdudundadır. Onun lad quruluşu aşağıdakı şəkildədir.



Not misalından görüldüyü kimi «si» mayə, «re» isə istinad pərdələridir. Melodik fikrin formalaşmasında əsasən «si», «do», «re» pərdələrinin intonasiyaları xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Onun melostrukturu sadə folklor dilinə uyğun, metrik ölçüsü isə ənənəvi 6/8-dir. «Moderato» tempində, mülayim tərzdə verilmiş bu mahnının ritmoformulları aşağıdakı ritmik konfiqurasiyalardan təşkil olmuşdur:



Not misalında verilən 1-2-ci xanələrin ritmik formulları kuplet formasında olan mahnının birinci bəndinin melodik strukturunu formalaşdırmışdır. Misalın 9-10-cu xanələrinin ritmik komponentləri isə nəqəratın melostrukturunun təməlini təşkil etmişdir. Ritmik konfiqurasiyalardan görüldüyü kimi mahnı mülayim xarakterə malikdir.

«Qayna, samavarım, qayna» xalq mahnısının melodik dili öz melodikliyi ilə seçilir. «Moderato» tempində ifa olunan bu nəğmənin melodik fikrinin əsasını birinci iki xanənin özək melodik tezisi tutur. Bu struktur bütün

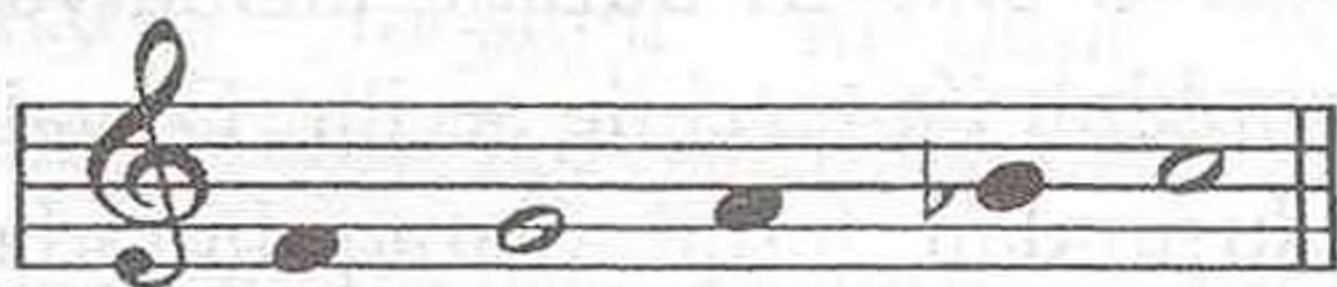
kupleti əhatə edir və musiqi fikrinin sxematik quruluşu da bu iki xanənin ritmik formulları əsasında ifa olunur. Nəğmənin mətninin misralarının heca quruluşundan və məzmunundan asılı olaraq melodiyanın strukturunda sekvensiyadan istifadə olunmuşdur. Birinci dörd xanədə verilən musiqi fikri, ikinci musiqi fikrində sekvent üsulundan istifadə olunmaqla bir ton yuxarıda səslənmişdir. Melodik fikrin inkişafında dəyişən musiqi frazalarının koda xarakterli ifadə xüsusiyyətləridir ki, bunlar da 6-cı, 8-ci xanələrdə özünü göstərir.

Nəğmənin nəqarət hissəsində melodiyanın özək tezis strukturunda ritmik komponentlərin yerdəyişməsi melodiyanın səslənməsində özünü yeni çalarlıq baxımından göstərir. Nəğmənin 10-cu, 14-cü xanələrində musiqi obrazlarının yerdəyişməsi melodik frazaları əvəz edərək intonasiyalara yeni çalarlar gətirmişdir. Melodiyanın sonrakı inkişafında həmin intonasiyaların variant dəyişmələri ilə rastlaşırıq.

Mahnının musiqi forması 2 hissəlidir. Kuplet və nəqarətdən ibarət olan mahnı 6/8 metrik ölçü əsasında yaranmışdır. Mahnının birinci iki misrası əsasında oxunan musiqi cümləsini «a», o biri iki misranın musiqi cümləsini isə «b» adlandırsaq birinci hissənin musiqi forması a+b olacaq. Mahnının ikinci hissəsində nəqarətdə də iki musiqi cümləsindən istifadə olunmuşdur. Birinci musiqi cümləsi «a<sub>1</sub>», ikinci musiqi cümləsi isə «a<sub>2</sub>»dir. Qalan musiqi cümlələri ikinci hissənin epizodlarının təkrarlarından ibarətdir. Mahnının ümumi sxemi aşağıdakı şəkildədir:

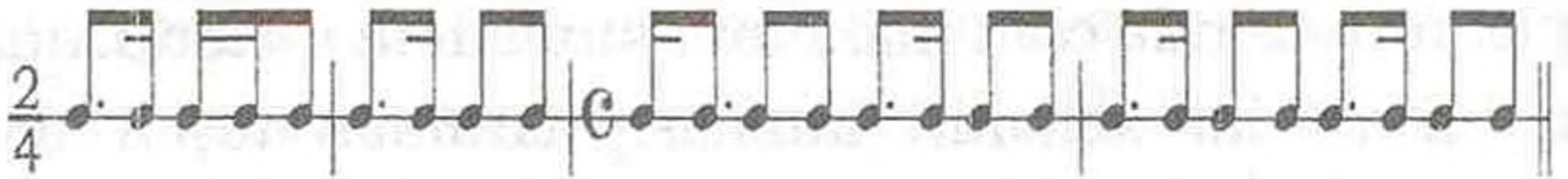
$$\frac{\underline{A}}{a+b} + \frac{\underline{B}}{a_1 + a_2}$$

«Ay qız, dur gəl, sabah oldu» xalq mahnısı xarakterinə görə oynaq, cəld şəkildə ifa olunur. «Şur» muğamı intonasiyaları üstündə olan bu hava tonal baxımından «sol» minora əsaslanır. Xalis kvinta (fa-do) intervalı hüdudunda olan xalq mahnısının melodik fikrinin formayaradıcı strukturunda ladın bütün pərdələri iştirak edir və bununla da intonasiya rəngarəngliyi təmin olunur. Kuplet formasında olan mahnının kupletinin melodik quruluşu birinci iki xanənin intonasiyalarından təşkil olunmuşdur. Nəqərat isə metrik ölçüsünə görə dörd çərəyə bölündüyü üçün onun intonasiyalarının quruluşu 9-cu xanənin ritmik konfigurasiyaları əsəsindədir. Mahnının ifasında metrik ölçülərin dəyişməsi kupletin dəqiq, iti sürətli gedişini az zaman daxilində təmin edir. Nəqəratda isə intonasiyaların başqa metrik ölçüdə işlədilməsi ifaya daha genişlik, əhatəlilik, bir növ xüsusi pafos gətirir. Bu da onu göstərir ki, ifanın xarakterik xüsusiyyətlərinin müəyyənləşməsində metroritmik formulların intonasiyaların mahiyyətinə təsiri şəksizdir. Sol şurda olan mahnının lad strukturu belədir:



Not misalından göründüyü kimi «sol» mayə səsi, «do» isə istinad pərdələridir. Xalq mahnısının lad-intonasiya dairəsi onun xarakterik xüsusiyyətlərini tam mənada üzə çıxardığı üçün mahnının işıqlı, şən, tərəvətli səslənməsini təmin etmiş oldu.

Kuplet formasında olan mahnıda kupletin metrik ölçüsü 2/4, nəqarətin ölçüsü isə dörd çərəyə bərabər olan «C»-dir. Kupletin melodik strukturunu birinci iki xanənin ritm-intonasiyaları, nəqarətin melostrukturunu isə 9-cu xanənin ritm formulları təşkil edir:



Mahnının 2/4 metrik ölçüdə və «Allegro» tempində, qeyd edilən ritmik komponentlərlə səslənməsi dəqiq gedişi təmin edirsə, nəqəratda «C» metrik ölçü və 9-10-cu xanələrdə göstərilən ritmoformullar isə bir qədər təmkin, geniş ifa xarakterini aşılıyır. Sözsüz ki, bunların hamısı ritmik konfigurasiyaların mahnının xarakterik xüsusiyyətlərinə təsirindən irəli gəlir.

«Ay qız, dur gəl, sabah oldu» xalq mahnısında melodik xəttin inkişafı yüksələn və enən istiqamətlərdədir. Nəğmənin birinci 8 xanəsi kupleti ifadə edir. Sonrakı 9-10-cu xanələr nəqəratı bildirir. Burada melodiya daha geniş, bir qədər də təmkinli ifa tərzilə seçilir. Əvvəlki nəğmənin melodik quruluşundan fərqli olaraq burada melodiklik daha cazibəli, oynaq xarakterdədir. Melodik fikrin formalaşmasında iki metrik ölçüdən 2/4 və «C» dən istifadə

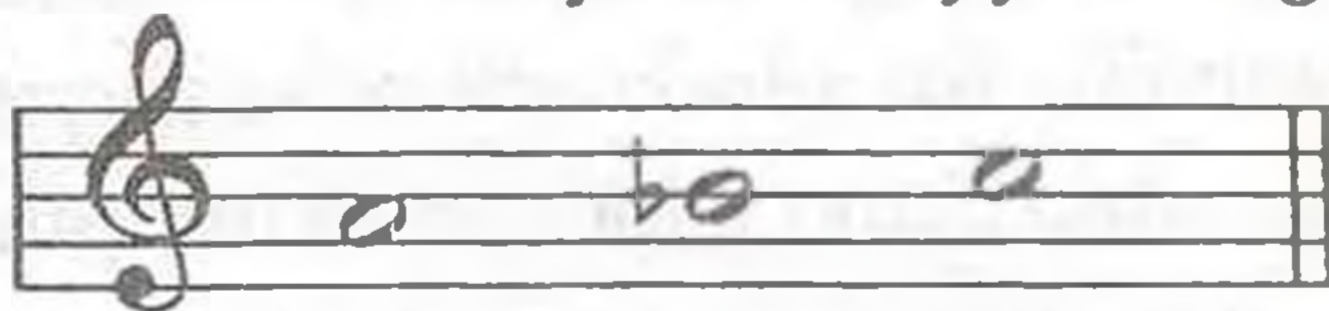
olunmuşdur.

Mahnının musiqi formasını üçcümləli perioda aid etmək olar. 3 musiqi cümləsindən istifadə olunan nəğmədə musiqi cümlələrindən birincini (1-4-cü xanələr) «a», ikincini (5-8-ci xanələr) «a<sub>1</sub>», və üçüncünü (9-10-cu xanələr) «b» ilə işarə etsək mahnının sxemi aşağıdakı şəkildə olacaq:

$$\frac{\text{—A—}}{a+a_1+b}$$

Naxçıvanın musiqi folkloru nümunələri arasında rəqs musiqisi geniş vüsət almışdır. Xarakterinə və ifa xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif olan rəqs musiqi janrı mərasimlərdə, toy-düyünlərdə xalq tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunur. Tempinə görə ağır rəqlər qrupuna daxil olan «Güleyhare» məişət mərasimlərində daha çox ifa olunur.

«Güleyhare» rəqsi lad-intonasiya, forma xüsusiyyətlərinə görə qədim rəqs musiqilərindəndir. Bu rəqsin diapazonu kiçik tersiya həcmindədir. Kiçik intervallı səs diapazonuna aid mahnı-rəqs nümunələrinin qədim ənənəyə söykənməsini qeyd etmişdik. Aşağıdakı not nümunəsində rəqsin lad-intonasiya xüsusiyyətləri göstərilmişdir:

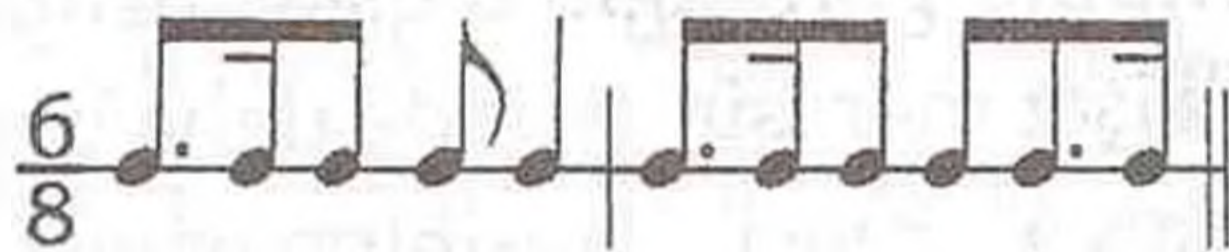


«Güleyhare» rəqsinin melodik strukturundan görüldüyü kimi onun lad quruluşunda hər üç pərdə funksional baxımdan özünü göstərir. Burada «lya» səsi özünü «Şur» muğamının mayə pərdəsi kimi göstərmişdir.



Digər səslər olan «si bemol», «do» isə funksional baxımdan istinad pərdələridir. Rəqsin melodik strukturu elə qurulmuşdur ki, bütün rəqs boyu intonasiyalar əsasən «si bemol» üzərinə düşür. Buna görə də melodiyanın formayaradıcı amili kimi «si bemol»un intonasiya çeşidləri xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Metrik ölçüsü 6/8 olan rəqsin melostrukturu əsasən birinci xanənin ritmik formulları təşkil edir. Aşağıdakı not nümunəsində rəqsin formayaradıcı amili kimi xanədaxili ritmik konfigurasiyalar göstərmişdir. Həcmcə böyük olmayan rəqsin melodik fikrinin formalaşmasında iki xanənin ritmik komponentləri iştirak edir:



Misalda göstərilən ikinci xanənin ritmik strukturu rəqsin 6-cı xanəsində işlədilmişdir. Qalan bütün xanələr birinci xanənin rimoformulları əsasında yaradılmışdır.

«Güleyinare» rəqs havasının melodik quruluşu «Andante» tempində ağır səslənir və onda olan möhtəşəmlik, ağayanəlik öz xarakterik xüsusiyyəti ilə seçilir. Yüksələn istiqamətdə olan melodiyanın inkişafında ilk özək melodik fraza olan birinci iki xanənin melostrukturu axıra qədər saxlanılmış və bununla da melodiyanın əsas intonasiya təməli formalaşdırılmışdır.

Rəqsin musiqi forması üçcümləli period formasındadır. Faktiki 3 musiqi cümləsindən ibarət olan

rəqsin melodiyası heç bir dəyişiklik olmadan üç dəfə təkrarlanır.

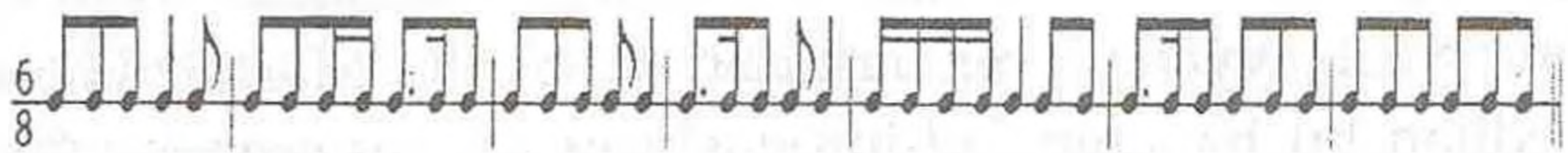
«Köçəri» adı altında Azərbaycanda ifa edilən bir neçə rəqs havaları mövcuddur. Onların melodik, ritmik, forma xüsusiyyətləri bir-birindən fərqlidir. Mərasimlərdə ifa edilən bu havanın lad-intonasiyası «Rast» muğamı üstündədir. «Moderato» tempində olan rəqsin intonasiyaları seksta intervalı hüdudunda geniş əhatəli şəkildə özünü göstərir. Aşağıdakı not misalında rəqsin lad quruluşu verilmişdir:



«Fa» mayəli «Rast» ladi əsasında qurulan melodiyanın formayaradıcı strukturunda «lya», «si bemol» istinad pərdələri xüsusi əhəmiyyət daşıyır. İstinad pərdələri əsasında formalaşan melodik xəttin yüksələn və enən istiqamətlərdəki hərəkəti rəqsin səslənməsinə xüsusi tərəvət, intonasiya zənginliyini gətirir. Əsasən «si bemol», «lya» istinad pərdələrinin formalaşdırdığı musiqi fikirləri inkişaf prosesində məntiqi olaraq «fa» mayə səsində bitir. Rəqsin arxitektonik strukturunda intonasiyaların ardıcıl və sıçrayışlı şəkildə hərəkətləri səslənmədə rəngarənglik yaradır.

Adından məlum olduğu kimi bu hava köçəri həyat tərzi yaşayan və heyvandarlıqla məşğul olaraq mal-heyvanını gah yaylaqlarda, gah da qışlaqlarda saxlayan əməkçi xalqın məişətində daha geniş yayılmışdır. Formaca

əvvəlki rəqslərdən zaman baxımından daha geniş olan bu havanın ritmik komponentlərini 7 müxtəlif şəkili ritmoformullar təşkil edir. Bunlar aşağıdakılardır:



«Köçəri» rəqsinin not misalında verilən müxtəlif ritmik şəkillər rəqs ifa xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Xanədaxili vurğuların tez-tez yerini dəyişməsi ifadə axsaq ritmə bənzər ritmlərin eşidilməsinə şərait yaradır. Rəqs 6/8 metrik ölçüdə olsa da onun xanədaxili ritmik komponentləri rəngarəngdir.

Hava «Rast» lad-intonasiyaları əsasında ifa olunduğu üçün muğam intonasiyaları melodik bünövrənin xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Havanın melostrukturunda səslərin ardıcıl və sıçrayışlı gedişlərinə rast gəlinir. Melodiyanın yüksələn və enən xətt üzrə inkişafı intonasiyaların daima dəyişməsi ilə nəticələnir. Belə zəmində melodik frazaların, fikirlərin, cümlələrin formalaşmasında iştirak edən musiqi obrazları özünün təravəti, səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə seçilmiş olur. Havanın melodik özək strukturunu 1-ci xanə təşkil etsə də, melostrukturun formalaşmasında 3-cü, 4-cü, 7-ci və digər xanələrin musiqi ifadə vasitələrinin böyük əhəmiyyəti var.

«Köçəri» rəqsinin musiqi forması period olsa da onun strukturunda 6 musiqi cümləsindən istifadə olunmuşdur. Rəqsin 1-4-cü xanələri «a», 5-8-ci xanələri «b», 9-12-ci xanələri «c», 13-16-cı xanələri «c<sub>1</sub>», 17-24-cü xanələri

«c<sub>2</sub>» və sonuncu 25-28-ci xanələri «d» musiqi materialı əsasında formalaşmışdır. Rəqsin musiqi formasının sxemi aşağıdakı şəkildədir:

$$\frac{\text{A}}{a+b+c+c_1+c_2+d}$$

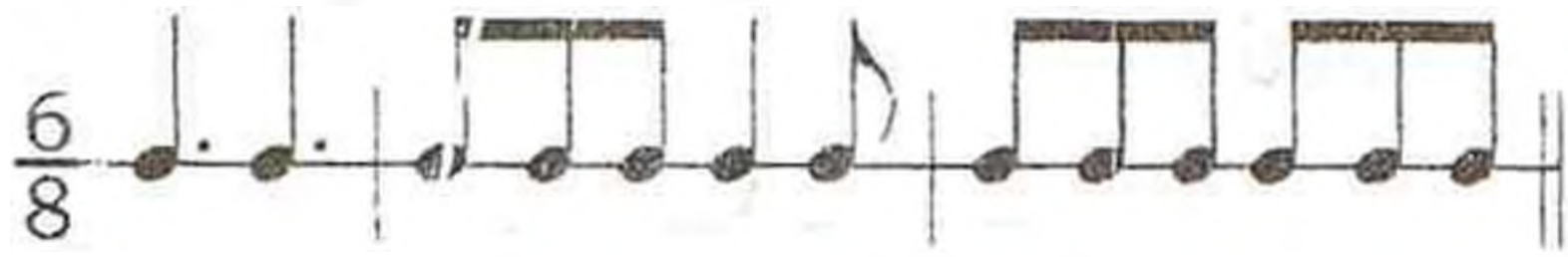
«Narey» rəqsi də musiqi folkloru nümunələrindən olub mərasimlərdə ifa edilən havalardandır. Instrumental şəkildə ifa olunan bu rəqsin lad-intonasiya quruluşu «Rast» üstündədir. Orta tempdə olan rəqsin ifasında melodik xəttin inkişafından asılı olaraq intonasiyalar yüksələn və enən istiqamətlərdə hərəkət etdiyi üçün melodiya rəngarəng intonasiya çeşidləri ilə rastlaşırıq. Rəqsin intonasiyaları seksta intervalı hüdudunda bərqərar olur. Əsasən triollar şəklində olan melodik strukturun formalaşmasında kvarta hüdudunda olan sıçrayışlı intonasiyalara da rast gəlirik. Aşağıdakı not misalında rəqsin lad quruluşu göstərilmişdir:



Not misalından görüldüyü kimi «Rast» məqamına əsaslanan melodiya «fa» mayə səsi, «si bemol» isə istinad pərdəsidir. Rəqsin 2,3,5,7-ci və digər xanələrində verilmiş kvarta sıçrayışlı intonasiyalarda xanədaxili zərbənin ikinci vurğuya düşməsi nəticəsində rəqsə xüsusi oynaqlıq, rəqsvarilik gətirir.

Orta tempdə ifa olunan bu rəqsin metrik ölçüsü 6/8-dir. Rəqsin melostrukturunu əsasən triolların formayaradıcı amilləri əsasında formalaşmışdır. Aşağıdakı not nümu-

nəsir,də rəqsin əsas ritmik komponentlərini təşkil edən üç xanənin ritm formulları göstərilmişdir:



«Narey» rəqsinin melodiyasının formalaşmasında səslərin sıçrayışlı hərəkətinə və sekvent ifa üslubuna daha çox rast gəlinir. Qeyd etmək istərdik ki, 4-5-ci xanələrin özək tematik planı əsasında improvizə elementlərindən istifadə olunmaqla ayrı-ayrı musiqi frazaları yaradılmış və bunlar da musiqi fikirlərinin, cümlələrinin formalaşmasında öz rolunu oynamışdır. Buna misal olaraq 4-5-ci xanələrin intonasiya çeşidlərinin improvizə yolu ilə işlənilməsini 6-21-ci xanələrin melorstrukturunda göstərə bilərik.

Bu rəqs də demək olar ki, «Güleynarə» ilə eyni formaya malikdir. Burada bir fərq «Narey» rəqsində bir musiqi cümləsinin beş dəfə eynilə təkrərlənməsidir. Əvvəlki rəqslərdən fərqli olaraq burada əsas mövzu verilməmişdən öncə bir xanədən ibarət giriş xarakterli əsas tonallığın D-T pərdələrinin səsləndirilməsi verilmişdir.

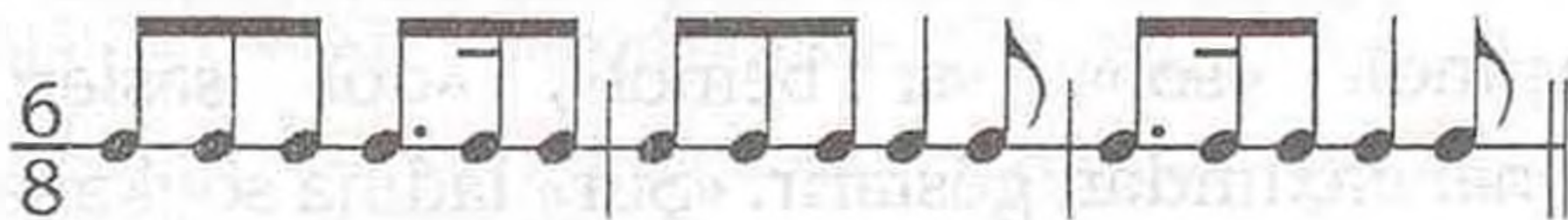
«Loçimənə» rəqsi Naxçıvan folkloruna aid rəqslərdəndir. Bu havanın adına digər regionlarda rast gəlinmir. Əsasən tulumda ifa edilən bu hava «Moderato» tempində çalınır. Seksta intervalı hüdudunda olan bu rəqsin diapazonunda intonasiyalar üfüqi istiqamətdə hərəkət edir. Melodik xəttin və buna uyğun intonasiyaların üfüqi inkişafı rəqsin səslənməsində monotonluq yarat-

mışdır. Rəqsin melodik bünövrəsi birinci xanənin intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Ona görə də bu intonasiyaları melodiyanın formayaradıcı amili kimi özək intonasiyalar adlandırmaq olar. Aşağıdakı not misalında rəqsin lad quruluşu verilmişdir:



«Rast» məqamında verilən not nümunəsində «lya» mayə, «mi», «si» istinad pərdələridir. Rəqsin musiqi materialında musiqi fikirlərinin formalaşmasında əsasən «mi», «lya», «si» pərdələrindən başqa «do» səsinin intonasiyalarının da xüsusi rolu var.

Melostrukturu birinci xanənin ritm-intonasiyaları əsasında yaranmış bu havanın formalaşmasında aşağıda not misalında göstərilən üç xanənin ritmoformulları dayanır:



Melodik fikrin formayaradıcı amilində əsasən triolların işlədilməsindən istifadə olunan bu havanın metrik ölçüsü 6/8-dir.

Melodik xəttin böyük olmayan inkişafı prosesində fəqət özək melotezisdən və ya musiqi ifadə vasitəsindən istifadə olunması fakt olaraq gözümüz qarşısında canlanır. Rəqsin 1-ci xanəsində verilmiş triollar özək motivin bünövrəsidir ki, sonrakı melostrukturun formalaşmasında ancaq və ancaq bundan istifadə olunmuşdur. Burada da

səslərin sıçrayışlı gedişindən yararlanılmışdır.

Loçimənə» rəqsinin musiqi forması period formasındadır. Rəqsin melodik strukturunu eyni ritmoformullardan təşkil olunmuş intonasiyalar, melodik fikirlər təşkil edir. Kvadrat periodun cümlələri 4+6 xanəyə ayrılır. Rəqsin ümumi musiqi formasının sxemi aşağıdakı şəkildə özünü göstərir:

—A—  
a+a<sub>1</sub>

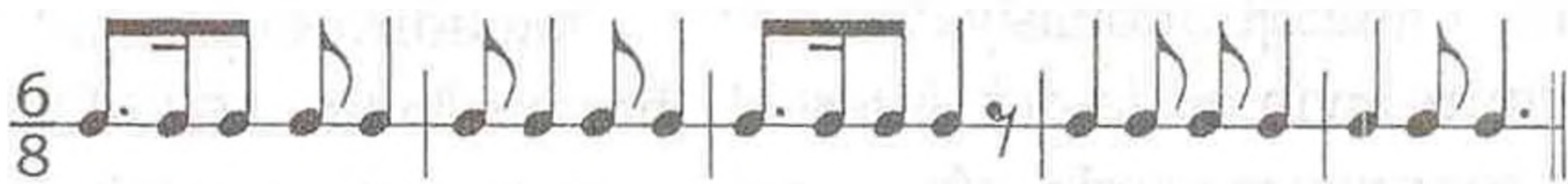
«Qoftanı» rəqsi tulumun ifasından nota alınmışdır. Melodik dilin rəqsvari olması havanın birinci iki xanəsinin metroritmik strukturundan və xanədaxili vurğudan asılı olaraq meydana çıxmışdır. Rəqsin melodik fikrinin formalaşmasında intonasiyaların üfüqi istiqamətdə hərəkəti xüsusi rol oynayır. Kvarta intervalı hüdudunda olan lad quruluşunda «sol», «si bemol», «do» səsləri özünü funksional baxımdan göstərir. «Şur» ladına söykənən rəqsin səs sistemində əsas özək intonasiyalar rəqsin birinci iki xanəsində verilmiş intonasiyalarla bağlıdır:



Not misalında verilən lad quruluşundan görüldüyü kimi «sol» mayə, «si bemol», «do» istinad pərdələridir. Rəqsin səslənməsində burdonlu səslənmədən də istifadə olunmuşdur. Melodiyanın ifasında «sol» və «si bemol»

səslərinə xüsusi aksent vurularaq burdonlu səslənmə ilə çalınır. Belə ifa rəqsin səslənməsinə möhtəşəmlik, pafos gətirir.

«Alleqretto» tempində olan bu havanın oynaqlığını birinci xanənin ritm-intonasiyaları təmin edir. Melostruktur ənənəvi 6/8 metrik ölçüsündədir:



Rəqsin melodik fikrinin formalaşmasında xanədaxili ritm-intonasiyalar sadə quruluşdadırlar. Cəmi 16 xanədən ibarət olan melodik quruluş təkrarların hesabına daha da geniş zaman daxilində ifa oluna bilər.

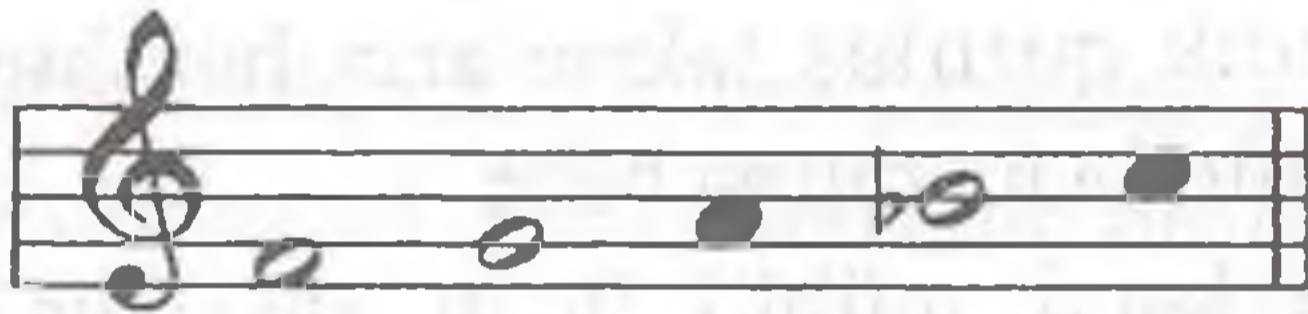
Bu rəqsin kənd mühiti üçün xarakterik olmasını qeyd etməliyik. Tulumun ifasında burdonlu səslənmələrlə zəngin olan melodiyanın inkişafında əsasən 1-2-ci xanələrin melostrukturdan istifadə olunmuşdur. Oynaq, son dərəcə rəqsvari olan melodiyanın formalaşmasında qeyd etdiyimiz kimi 1-2-ci və 5-6-cı xanələrin özək motivlərindən istifadə olunmuşdur. Havanın 7-8-ci xanələri 9-10-cu xanələrdə sekvensiya yolu ilə inkişaf etdirilir. Xaraktercə mülayim olan rəqsin oynaqlı olması melodiyanın formalaşmasında 1-ci xanənin ilkin zərbəsinə düşən ritmik konfigurasiyadan, onun 2-4-cü, 6-cı və 10-cu xanələrdə təkrar işlədilməsi ilə izah olunur.

Üçcümləli period formasına aid olan rəqslərdən biri də «Qoftanı» rəqsidir. Qeyri-kvadrat periodun birinci musiqi cümləsində 1-4-cü xanələr əsas mövzunu «a», 5-10-



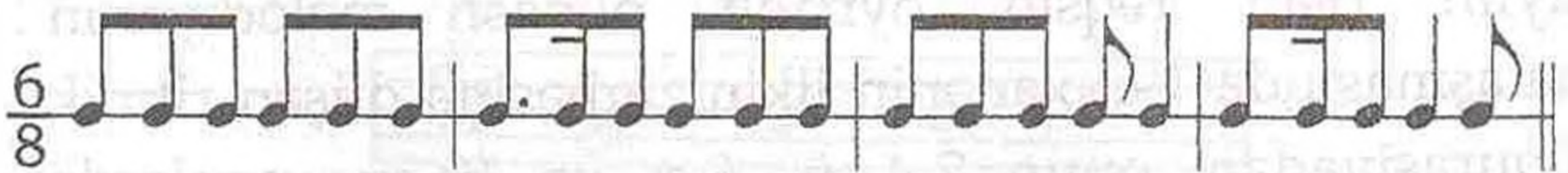
cu xanələr «a<sub>1</sub>» ikinci cümləni, 11-16-cı xanələr isə «b» üçüncü cümləni bildirir.

«Tulumu». Xaraktercə şən, oynaq olan bu rəqsin lad strukturu «Rast» üstündədir. Rəqsin melodiyaşının formayaradıcı strukturunda intonasiyalar həm üfüqi, həm də sıçrayışlı formada işlədilmişdir. Əsasən triollar şəklində işlədilən musiqi intonasiyaları geniş, əhatəlidir. Rəqsin lad strukturu kvinta (fa-do) intervalı həcmindədir. Melodik dilin formalaşmasında «fa», «sol», «si bemol» pərdələri funksional baxımdan daha aktiv olduğu üçün özünü qabarıq şəkildə göstərir:



Not misalında «fa» mayə, «sol», «si bemol» isə istinad pərdələrindədir. «Segah» muğamının intonasiyaları rəqsin melodik quruluşunda özünü göstərir.

«Tulumu» rəqs havası adından bəlli olduğu kimi Naxçıvan folkloru üçün xarakterik olan rəqslərdəndir. Tulum alətində ifa olunan bu rəqsin melostrukturu triolların əsasında formalaşmışdır:



Not misalında görüldüyü kimi rəqsin melodik fikrinin formalaşmasında ritmoformullar müxtəlif şəkillərdə olsa da sadə quruluşdadırlar. Orta tempdə ifa edilən bu havada da burdonlu səslənməyə də rast gəlirik.

Rəqsin melostrukturunun formalaşmasında melodik xətt həm üfüqi, həm də sıçrayışlı formada işlədilmişdir. Səs tonlarının sıçrayışlı tərzdə verilməsi, eyni zamanda melodik planın həyata keçirilməsində trellərin və liqaların işlədilməsi melodiyanın səslənməsinə öz müsbət təsirini göstərmişdir.

«Tulumu» rəqsi period formasındadır, onun strukturunda «G» giriş mövzusunda, əsas mövzu olan «a»dan, sonrakı musiqi cümlələri «b», «b<sub>1</sub>» və «c»dən istifadə olunmuşdur. Giriş 1-2-ci xanələri, əsas mövzu «a» 3-6-cı xanələri, «b» 7-10-cu xanələri, «b<sub>1</sub>» 11-15-ci xanələri, «c» 16-19-cu xanələri, «b<sub>1</sub>» təkrar olaraq 20-23-cü xanələri əhatə edir. Rəqsin ümumi musiqi forması aşağıda göstərilən şəkildədir:

$$\frac{A}{G+a+b+b_1+c+b_1}$$

«Tulumu II» rəqs havası da tulumda ifadan nota salınmışdır. Bu rəqsin melodik dili başqa tulum havalarından fərqli olduğu üçün onun forma intonasiyaları da fərqli, rəngarəng şəkildə özünü göstərir. Rəqsin intonasiyalarını onun formasına uyğun 3 hissəyə bölərək təhlil etmək olar. Rəqsin birinci hissəsi muğam intonasiyaları ilə zəngindir. «Segah» intonasiyaları əsasında qurulan rəqsin birinci 10 xanəsi sırf muğam üzərindədir. Rəqsin əsas özək melodik mövzusu 11-ci xanədən başlayır. Dəqiq 2/4 və 3/4 ritmik ölçüdə ifa olunan melodik dilin formalaşmasında ritmik ölçülər xüsusi rol oynayır. Ritm-intonasiyaların

xarakterik xüsusiyyətləri melodik strukturun intonasiyalarına öz təsirini göstərmişdir. Belə ki, 2/4 ritmik ölçü rəqs havasına bir növ yallı rəqsinin xarakterik xüsusiyyətlərini aşılrayır və melodiya da oynaqlıq, möhtəşəmlik yaradır.



Not misalından göründüyü kimi rəqsin melodik strukturu faktiki olaraq əksidilmiş kvinta (sol diyez-do) intervalı hüdudundadır. Tulumda ifa metodundan asılı olaraq rəqsin sonuncu III hissəsində «sol diyez» səsləri oktava aşağıda da işlədilmişdir. Bu səslər melodiyanın fakturasına girməsə də onun sonuncu hissəsində melodiyanın səslənməsinə xüsusi təravət gətirir.

«Tulumu II» rəqs havasının ritmik formulları əvvəlki rəqsə nisbətən daha mürəkkəb formadadır. Forma baxımından bu rəqs iki hissədən ibarətdir. Rəqsin birinci hissəsi muğam üstündə, yəni «segah» muğamının intonasiyaları əsasında olduğu üçün onun rimoformulları daha mürəkkəb şəkildə özünü göstərir. İkinci hissə rəqsin dəqiq 2/4 metrik ölçülü ritm-intonasiyaları ilə başlayır. Burada ifaçı 2/4, 3/4 ritmik ölçülərin qarşılıqlı şəkildə işlədir və bununla da ritmik konfigurasiyaların rəngarəngliyini əldə etmiş olur. «Pio mosso» koda xarakterli olduğu üçün buradakı möhtəşəmlik 6/4 metrik ölçüdə verilmişdir.



Not misalından göründüyü kimi rəqs havaları arasında «Tulumu II»-nin melostrukturunun yaranmasında ritmik formullar daha mürəkkəb və daha da rəngarəng şəkillərdə qurulmuşdur. Belə ifada səslənmə əlbəttə ki, bir qədər tərəvətli, oynaq və cazibəli olacaq.

«Tulumu II» rəqs havası melodik planın işlənilməsi baxımından maraqlıdır. Bu havanın melostrukturunu təhlil etmək üçün onu 3 hissəyə bölüb araşdırmaq lazımdır. Faktiki olaraq rəqsin ümumi melosunun inkişaf aspektində 3 müstəqil melodik fikirdən istifadə olunmuşdur. Maraqlısı budur ki, hər üç melodik fikirlər «Segah» ladının lad-intonasiya xüsusiyyətləri vasitəsilə birləşdirilmiş və nəticədə vahid melostruktur formalaşdırılmışdır.

«Tulumu II» rəqsinin birinci hissəsinin melostrukturunu «Segah» muğamının əsasında formalaşmış melodiya təşkil edir. Muğam melodiyasının mürəkkəb olmasını nəzərə alsaq bu hissənin melodik planının formalaşmasında, eyni zamanda «C», 3/4, 5/8, 7/8 metrik ölçülərdən və müxtəlif konfigurasiyalı ritmik komponentlərdən də geniş şəkildə istifadə olunmasını xüsusi olaraq qeyd etməliyik.

Rəqsin ikinci hissəsinin melostrukturunu 2/4, 3/4 dəqiq metrik ölçülər əsasında ifa olunan rəqs musiqi motivi təşkil edir. Melodik fikrin əsas formayaradıcı özək bünövrəsini 12-13-cü xanələrin ifadə xüsusiyyətləri daşıyır. Maraqlısı budur ki, melodiyanın sonrakı inkişafını təmin etmək üçün ifaçı 13-cü xanənin elementini 19-21-ci xanələrdə işlətməklə həmin elementin əsasında yeni 3/4 metrik ölçüdə, yəni 22-25-ci xanələrdə improvizə xarakterli melodik epizodu formalaşdırır.

Rəqsin 3 hissəsində «Pio mosso» tempində verilən melodiya faktiki olaraq bas səslərin hesabına iki səslə kimi səslənir. Melodiyanın 6/4 metrik ölçüdə olması onun xarakterik cəhətlərinə öz təsirini göstərmişdir. Melodiyanın əzəməti, vüsəti sonuncu hissədə dinamik cəhətdən kulminasiya səviyyəsinə qədər yüksəlir.

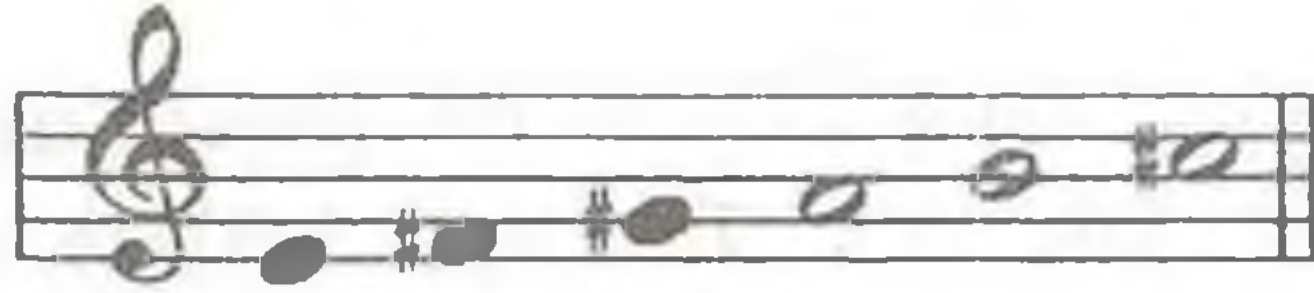
Rəqsin quruluşu sadə 2 hissəli formadadır. Rəqsin musiqi formasının təqdimində muğam parçasından, giriş xarakterli mövzudan istifadə olunmuşdur. 1-10-cu xanələrin musiqi materialını giriş («G») olaraq qeyd edək. Birinci hissədə instrumental ifadə olan 8 xanəlik musiqi epizodu- «A»- iki cümləli perioddur (a+b). Birinci hissə bitdikdən sonra səslənən 19-20-21-ci xanələri bağlayıcı hissə adlandırırıq. İkinci hissə («B») daha geniş olub, 17 xanəni (22-38-ci xanələr) əhatə edir. Bu hissə bir xanənin dörd dəfə təkrarı ilə başlayır. 26-27-28-ci xanələrdə isə birinci hissənin musiqi elementlərindən istifadə olunur. Rəqsin 39-40-41-ci xanələrini koda adlandırırıq.

Rəqsin ölçü baxımından dəyişkən olması onun

həmçinin melodik zənginliyinə də səbəb olur. Belə ki, burada 4/4, 3/4, 2/4, 5/8, 7/8, 6/4 ölçülərə rast gəlinir. «Tulumu II»nin musiqi formasının ümumi sxemi aşağıda göstərilən şəkildədir:

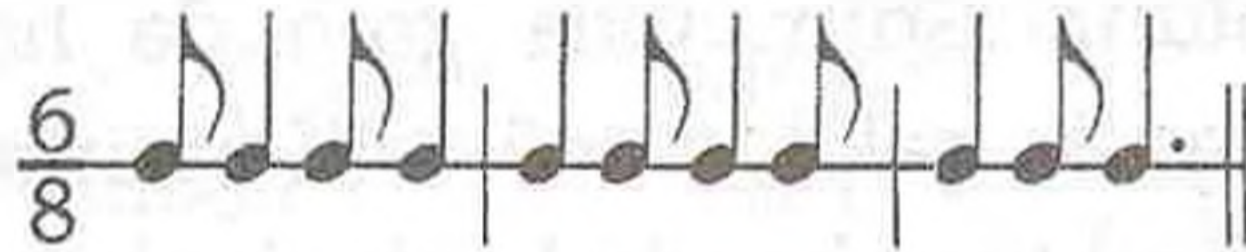
$$G \quad \underline{A} \quad + \quad \underline{B} \quad + \quad \text{Coda}$$
$$a+b \quad a+b_1+a_1$$

«Aman lələ» havası Azərbaycan folklorunda qədim xalq mahnılarından biridir. Naxçıvan musiqi folklorunda bu hava tulumda ifadan rəqs havası kimi nota alınmışdır. Azərbaycanın folklor musiqi janrları arasında bu hava eyni zamanda xalq mahnısı kimi də tanınır və xalq mahnısı kimi metrik ölçüsü 6/8-dir. Rəqs havası kimi bu hava 2/4 ölçüsündə ifa olunmuşdur. Ona görə də havanın ritm-intonasiyaları dəyişik şəkildə müxtəlif təsirlər bağışlayır. Bu havanın lad strukturu hər iki halda dəyişməmiş şəkildə, «Rast» əsasında verilir. İntonasiya çeşidləri isə metroritmik quruluşlardan asılı olaraq dəyişkən formada təqdim olunur. Melodik xəttən asılı olaraq intonasiyaların hərəkəti hər iki halda yaxın məsafələrə, üfüqi istiqamətdə hərəkət edir. Lakin rəqs kimi təqdim olunan havada metrik ölçü 2/4 olduğu üçün intonasiyalar bir qədər oynaq xarakter alır və bununla da rəqsvarilik elementlərinə xas xüsusiyyətlər aşılayır. Rəqs havasının 30-33-cü xanələrində intonasiyalar bir qədər də dəyişdirilmiş və melodik xəttin inkişafı rəqs musiqisinə xas formada təqdim olunmuşdur. Aşağıdakı not nümunəsində «Aman lələ» rəqs havasının lad quruluşu verilmişdir:

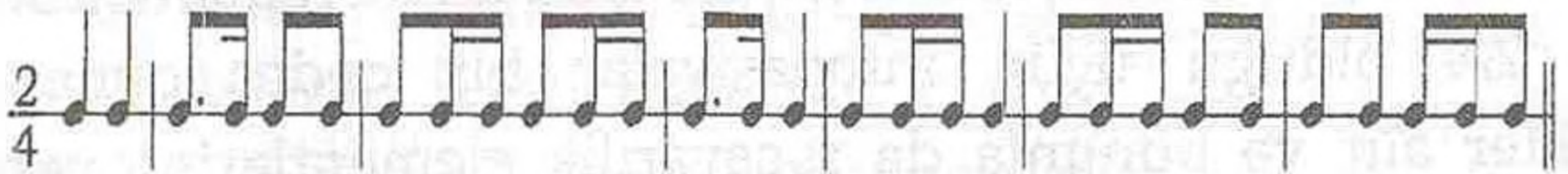


Misaldan göründüyü kimi «Rast» məqamında olan rəqs havasında «lya» pərdəsi mayə, «si» və «do diyez» isə istinad pərdələridir. Seksta intervalı hüdudunda olan səs diapazonunda melodik özəyin intonasiyaları 10-12-ci xanələrdə melodik fikrə yekun vuran koda xarakterli və ya muğamda ayaq funksiyasını daşıyan intonasiyalar isə 15-ci xanənin intonasiyalarıdır. Son xanə də 15-ci xanənin intonasiyaları ilə bitir.

Xalq mahnısı kimi bu havanın ritmik formulları 6/8 metrik ölçüdə, sadə formada olub aşağıdakı şəkildədir:



Rəqs musiqi nümunəsi kimi bu hava 2/4 metrik ölçüdə ifa olunduğu üçün melostrukturda dəyişikliklər öz əksini tapmışdır. Buna görə də, bu havanın melodik quruluşunu xalq mahnısının başqa bir variantı kimi qəbul edə bilərik. Rəqsin melostrukturu aşağıdakı formadaadır:



Not misalından göründüyü kimi rəqsin ritmo-formulları daha fərqli çeşidlərdən ibarətdir. Bu rəngarənglik rəqs musiqisinin janr xüsusiyyətindən irəli gəlir.

Sözsüz ki, 2/4 metrik ölçüdə ifa olunan bu havanın melodiyası başqa bir variant şəklində təqdim olunur.

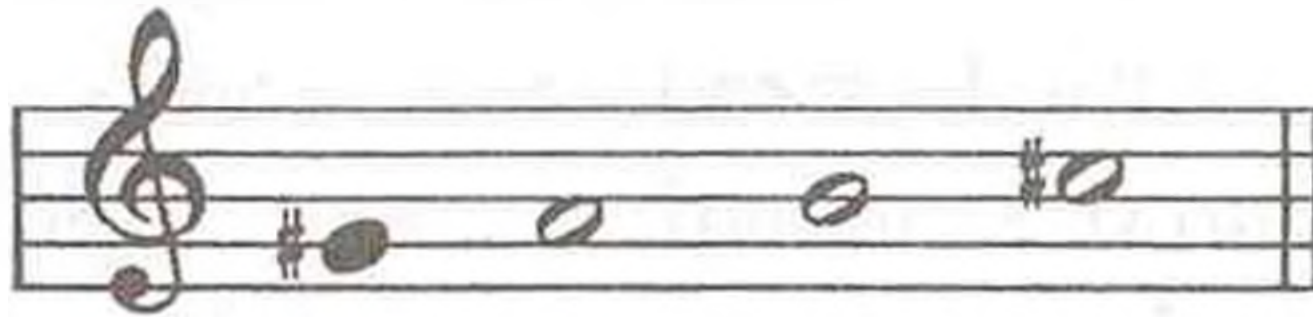
Melodik strukturun formalaşmasında səslərin ardıcıl gedişi ilə yanaşı sıçrayışlı hərəkətlərə də rast gəlirik. Melodik konfigurasiyanın özək tematik planını 2-4-cü xanələr təşkil edir. Melodiya «Allegretto» tempində, gümrah əhval-ruhiyyədə səslənir.

«Aman lələ» instrumental havanın musiqi forması 2 hissəli şəkildədir. Burada ilk 6 xanəni giriş adlandırmaq olar. Birinci hissə 9-29-cu xanələri, ikinci hissə 30-45-ci xanələri əhatə edir. Girişin musiqi mövzusu demək olar ki, havanın sonunadək nisbətən dəyişilmiş şəkildə eşidilir. Burada ölçünün dəyişilməsi (6/8- 2/4) melodiyanın ritmik cəhətdən zənginləşməsinə gətirib çıxarır. Qeyri-kvadrat periodda olan hər iki hissə cümlələrin (birinci hissə 6, ikinci hissə 5 cümlə) cüzi dəyişilmiş təkrarından ibarətdir.

«Ağır Qarabağ» rəqs havası da tulumda ifadan nota alınmışdır. Bu havanın lad strukturu «Rast» əsasındaadır. Kvarta (sol diyez-do diyez) intervalı həcmində olan səs diapazonunda intonasiyalar dəyişkən formada verilir. «Lya» mayəli «Rast» üstündə olan rəqsin melodiyasının inkişafında intonasiyalar gah «Şikəsteyi-fars»ın istinad pərdəsi olan «si» pərdəsi, gah da «Rast»ın mayə pərdəsi «lya» səsinə həll olur. Buna görə də rəqsin ifasında lad daxili müvəqqəti modulyasiyalarla rastlaşırıq. Rəqsin melodiyası «si» pərdəsinə əsaslanaraq, yəni ona istinad edərək başlayır. Bu hal 7 xanə davam edir. Melodik inkişafın 8-13-cü xanələrində tonallıq «lya»pərdəsinə istinad edir və yenə də 14-20-ci xanələrdə «si» pərdəsinə istinad olunur. Lad daxilində istinad pərdələrinin yerdəyişməsi intonasiyaların



rəngarəngliyini təmin edir:



Not nümunəsindən göründüyü kimi «lya» mayə pərdəsi, «si» və «do diyez» isə istinad pərdələridir. «Ağır Qarabağı» rəqs havasının təhlili göstərir ki, bu havanın melodik dilinin formayaradıcı amillərində lad daxili modulyasiyalara yer verildiyi üçün havanın intonasiyalarında xüsusi rəngarənglik əldə edilmişdir.

Rəqs havasının ritm-intonasiya xüsusiyyətlərini də təhlil etmək üçün onu 2 hissəyə bölmək lazımdır. Rəqsin birinci hissəsi (1-25-ci xanələr) muğam üstündə Rastın «Şikəsteyi-fars» şöbəsi əsasında ifa olunduğu üçün onun melostrukturunun formayaradıcı amillərinin ritmik komponentləri daha mürəkkəb quruluşdadır. İkinci hissə isə (26-60-cı xanələr) rəqs musiqisi olduğu üçün dəqiq 2/4 metrik ölçüdə ifadə olunmuşdur. Bu hissənin melostrukturunu əsasən triollar təşkil edir. Hər iki hissənin ritmoformulları aşağıdakı not nümunəsində göstərilir:



Not misalından gördüyümüz kimi muğam intonasiyaları əsasında olan melostrukturun ritmik komponentləri daha mürəkkəb və zəngindir.

Muğam melodiylarına xas cəhətlərin hamısı birinci hissədə (1-25-ci xanələr) özünü büruzə verir və ayrı-ayrı musiqi fikirlərinin məcmusu muğam kontekstinə daxil olan formanı təcəssüm etdirir.

Rəqsin II hissəsi 25-60-cı xanələri əhatə edir. Bu hissənin melodik strukturunun formayaradıcı amili 26-27-ci xanələrin ifadə vasitələridir ki, onu da rəqs melodiylasının özək strukturu adlandırmaq olar. Məhz bu xanələrin intonasiya çeşidləri əsasında əsas melodik fikir formalaşdırılmış və inkişaf etdirilmişdir.

Rəqsin musiqi forması iki hissəli şəkildədir. Bu rəqsin formalaşmasında muğamdan geniş istifadə olunmuşdur. Rəqsin birinci hissəsi muğam üstündə qurulmuş ifadədir ki, onu «A» ilə qeyd etmişik. Birinci hissə üç musiqi cümləsindən təşkil olunub. Cümlələr 6(«a»)+6(«a<sub>1</sub>»)+13(«b») xanələrə bölünüb. İkinci hissənin musiqi materialında 6/8 (3/4) ölçünün 2/4 ilə əvəzlənməsi və fakturada triollardan istifadə olunması nəticəsində şən rəqsvari əhval-ruhiyyə

bərpa olunur. Bu hissədə əsasən 5 musiqi epizodundan «a» (26-29-cu xanələr), «b» (30-33-cü xanələr), «c» (34-37-ci xanələr), «d»(38-41-ci xanələr), «c<sub>1</sub>»(42-45-ci xanələr) istifadə edilmişdir. Son 15 xanəni (46-60-cı xanələri) sonluq adlandırmaq olar. Sonluğun musiqi materialı bütövlükdə 46-47-ci xanələrin beş dəfə təkrarından ibarətdir. Rəqsin musiqi formasının ümumi sxemi aşağıdakı şəkildədir:

$$\frac{\underline{A}}{a+a_1+b} + \frac{\underline{B}}{a+b+c+d+c_1}$$

«Hoynərə» havası digər yallı havaları kimi Naxçıvan folkloruna məxsus musiqi folkloru nümunələrindəndir. Orta tempdə başlayan bu havanın birinci hissəsinin melodik strukturu dörd xanədən ibarət özək motiv üzərində qurulmuşdur. Rəqsin intonasiyaları xor şəkildə daha möhtəşəm səslənir. Xalis kvarta (do diyez-fa diyez) intervalı hüdudunda olan rəqsin intonasiyaları yaxın səslərə həll olduğu üçün üfüqi istiqamətdə hərəkət etmişdir:

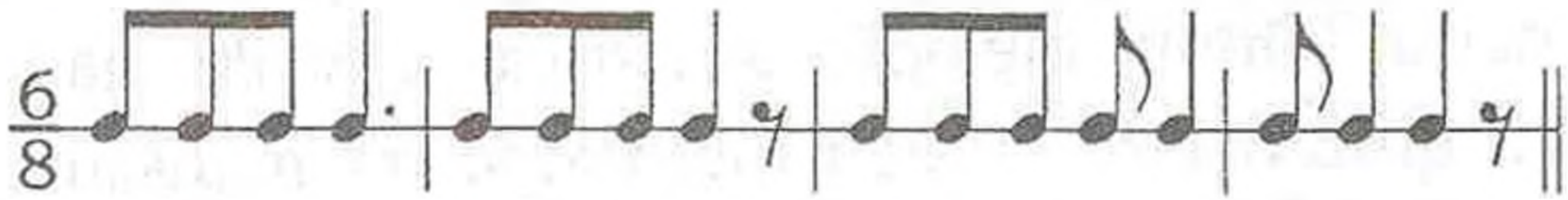


Yallının lad quruluşu «Bayatı-Şiraz» muğamı üstündədir.

«Hoynərə II» yallı havası birinci hissənin başqa, yeni variantıdır. Burada melodiya variant şəkildə başqa səpkidə qurulmuşdur. Özək intonasiyaları eyni olan hər iki havanın lad bünövrəsi «Bayatı-şiraz»a əsaslanır.

«Hoynərə» rəqs musiqisi də iki hissəli rəqs

havalarındandır. Əvvəlki rəqs musiqisindən fərqli olaraq burada variantlılıqdan istifadə olunmamışdır. Sadəcə olaraq «Hoynərə» rəqsinin birinci hissəsinin melodik strukturu, ikinci hissədə oktava yuxarıda səsləndirilmişdir. Rəqsin metrik ölçüsü ənənəvi olaraq 6/8 ölçüdədir və onun ritmoformulları aşağıdakı şəkildə qurulmuşdur:



Misaldan göründüyü kimi rəqsin melostrukturunun formalaşmasında 4 xanədən ibarət ritmik komponentlər təşkil etmişdir.

Qeyd edək ki, hər iki hissənin melodik dili eyni formadadır. Bu havanın xarakteri mülayimdir. Melodiyanın quruluşu 8 xanədən ibarət olsa da, onun əsas özək melodik strukturunu ilk 4 xanə təşkil edir. Həmin xanələr sonradan təkrar olaraq ifa olunur. Belə forma yallının silsilə formasından irəli gəlir və rəqs davam etdikcə melodik quruluş təkrar-təkrar ifa olunur.

«Hoynərə» və «Hoynərə II» yallı havası da silsilə formasında ifa edildiyi üçün iki ayrı-ayrı strukturlarda verilmişdir. Strukturu 4 xanədən ibarət olan havanın birinci xanəsinin ritmoformulları yambik motivin elementlərini və melodiyanın özək melostrukturunun əsasını təşkil edir.

«Qaz-qazı» yallı havası təhlilə cəlb edilən «Hoynərə» havasının bir növ ardıdır. Yallı havalarının silsilə şəklinə ifa olunması və uzun zaman içində rəqqasların yallı getməsi Naxçıvan folkloru ənənəsindən irəli gəlir. Bu faktın

özü sübut edir ki, təhlilə cəlb etdiyimiz yallı rəqsləri ardıcıl olaraq silsilə şəkildə ifa olunarmış. Onların eyni lad strukturunda olması faktı da bunu təsdiq edir.

«Qaz-qazı» havasının lad strukturu əvvəlki havalarla eyni «Bayatı-Şiraz» üstündə olduğu üçün onun not misalını vermirik.

«Qaz-qazı»nın ikinci hissəsi də «Bayatı-Şiraz» ladi əsəsindədir. Onun melodik strukturu əvvəlki havaların melodik quruluşları ilə eyni intonasiyalara malikdir. Fərq sadəcə hər birinin ayrı-ayrı variatlarda ifa olunmasıdır. Buradan belə nəticə çıxara bilərik ki, bu yallı havaları qədim ənənəmizdə eyni mərasimdə ardıcıl, silsilə formasında ifa olunan rəqs nümunələrindəndir.

«Qaz-qazı» yallı havası da formaca iki hissədən ibarətdir. Onun musiqisi sadə formada olduğu üçün melostrukturun ritmik komponentləri də sadə şəkildə qurulmuşdur. Bu havanın ikinci hissəsinin melodik quruluşu birinci hissənin oktava yuxarı səslənməsidir. Melodik fikir sadə quruluşda olduğuna görə onun ritm-intonasiyaları aşağıdakı iki xanənin ritmik şəkilləri əsasında formalaşmışdır:



Verilən təhlillər «Qaz-qazı» yallı havasının da silsiləvi şəkildə ifa olunmasını əyani şəkildə göstərdi. Eyni havanın ayrı-ayrı variantlarla və ya silsiləvi şəkildə ifa olunması Naxçıvanın musiqi folklorunun özəlliklərindən,

ifa xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

«Hoynərə» rəqsinin forma xüsusiyyətləri eynilə bura da şamil edilə bilər. Fərq sadəcə melodik strukturun quruluşundadır. Öncə ağır tempdə ifa olunan bu rəqs ikinci hissədə orta tempdə davam etdirilir.

Melostrukturu 8 xanədən ibarət olan bu hava da «Hoynərə» kimi ikinci dəfə oktava yuxarıda səsləndirilir. Struktur baxımından 4+4 olan bu havanın quruluşu kvadrat perioda uyğundur. Yallı faktiki olaraq hər biri 4 xanə olan iki musiqi cümləsindən və ya bir musiqi fikrindən ibarətdir.

«Qaleyi» yallı havası 2 xanədən ibarət olan melodik struktura malik folklor musiqi nümunələrindəndir. Seksta (si bemol-sol) intervalı hüdudunda olan bu havanın lad əsası «Rast» muğamı üstündədir. Rəqsin davamlı ifası üçün 2 xanədən ibarət olan özək melodik struktur dəfələrlə təkrar olaraq çalınır:



Not nümunəsindən görüldüyü kimi «re» mayə, «si bemol» isə istinad pərdəsidir. «Moderato» tempində ifa olunan bu havanın əsas intonasiya çeşidləri ifaçılara gümrahlıq bəxş edir.

«Qaleyi» yallı havasının melostrukturu da sadə quruluşdadır. Onun ritmoformulları aşağıdakı iki xanədən ibarət verilmiş ritmik şəkildən ibarətdir:



Misaldan görünür ki, melostruktur sadə formada olsa da onun ritmoformulları əvvəlki havalarla müqayisədə bir qədər mürəkkəbdir. Metrik ölçüsü 6/8-lik olan bu havanın arxitektonikasında belə ritmik formulların verilməsi xanədaxili vurğuların yerdəyişməsi ilə ifanı bir qədər də rəvnəq, oynaq edir. Rəqsin əsas musiqi epizodu təkrar-təkrar ifa olunur. Melodiyanın rəqsvariliyi onun xarakterini formalaşdırmış olur.

«Qaleyi» havasının melostrukturu daha lakonik, iki xanədən təşkil olunmuşdur.

## Nəticə

Azərbaycanın qədim ərazilərindən olan Naxçıvanın zəngin mədəni irsində musiqi folkloru nümunələri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Forma və janr xüsusiyyətlərinə görə rəngarəng, çoxplanlı olan musiqi folkloru örnəkləri etno-psixoloji mühitin mənəvi dəyərləri kimi qiymətlidir. Milli ənənənin etik, estetik tərəflərini öz musiqi mətnlərində qoruyan, onun sosial-mədəni dəyərlər sisteminin göstəriciləri kimi formalaşan, mövsüm-mərasim ayinlərində ifa edilən və əsrlərdən keçərək dövrümüzdə qədər gəlib çıxan xalq mahnı və rəqsləri, regional xüsusiyyətlərinə görə birbirindən fərqlənən bütün folklor musiqi janrları tarixi gerçəkliyi musiqi örnəklərinin, faktlarının dili ilə bizə açır. Bu mənada Naxçıvanın musiqi folkloru janrlarının hər biri tarixi, mədəni nailiyyətlərə aid informasiya daşıyıcısı kimi xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Tədqiqatın yekunu kimi qeyd etmək istərdik ki, Naxçıvanın musiqi folkloru örnəklərinin araşdırılmasında bir sıra problemlərə diqqət yetirilmiş və qarşıya çıxan məsələlərin həllində aşağıdakı nəticələr əldə olunmuşdur.

Təhlillər göstətdi ki, xalq yaradıcılığının yerli ənənəsində ifa üslubunun və mədəniyyətinin formalaşdırdığı xarakterik cəhətlər musiqi folklorunun yerli ənənəyə məxsus özəlliklərini formalaşdırır. Ayrı-ayrı regionların yerli ifa üslubunun formalaşmasında yerli ənənənin, mühitin ifa tərzinin, ifaçı sənətkarların fərdi ifa mədəniyyətinin bir araya gəlməsi nəticəsində regionun ifa



üslubunun koloriti, özünəməxsus cəhətləri meydana çıxır. Ənənəvi musiqi janrlarında bu meyarlar daha çox gözə çarpır. Çünki əsrlərlə bir folklor mühitində formalaşmış musiqi mədəniyyətində bir çox orta q dəyərlər, ifa cizgiləri eyni mühitin estetik-mənəvi dəyərlərini yaratmış olur. Belə ifalar öz ənənəvi arxaik ifa üslubuna, melopoetik və melosemantikasına, milli koloritinə görə seçilir.

Mövsüm və mərasim ayinlərinin təhlilləri nəticəsində aydın oldu ki, onlar hələ qədimdən qədər xalqın həyatında mühüm rol oynamış və demək olar ki, bu ayinlərin bir çoxu bu gün də yaşadılmaqdadır. Belə ki, mərasim nəğmələri xalqın məişətində mövsüm nəğmələrinə nisbətən daha çox yayılmış və onlardan mütəmadi şəkildə hər il ayrı-ayrı mərasimlərin keçirilməsində istifadə olunur.

Xalq mahnılarının melopoetik strukturunun təhlili göstərdi ki, o, məzmun və formaca, eyni zamanda semantik xüsusiyyətlərinə görə zəngin milli dəyərlərə söykənir.

Təhlillərdən aydın oldu ki, adətən mahnıların melodik dilinin zənginliyinə bir neçə amil və ifadə vasitələrinin istifadə formaları, xüsusiyyətlər təsir göstərir:

a) Melodik dilin zənginləşməsi prosesi ilkin olaraq lad-intonasiya çeşidlərinin rəngarəngliyindən, seçim formasından asılıdır.

b) Melodik dilin formalaşmasına mahnının metrik və ritmik struktur forması öz təsirini göstərir.

c) Melodik dilin formalaşması mahnının mətnindən asılı olaraq bu və ya digər keyfiyyət göstəricisi ilə ölçülür.

Yəni mətndə fonetik səslərin heca quruluşunun ardıcıllaşmasından, onun oxunuş formasının ahəngindən asılı olaraq musiqi dili öz axıcılığını həmahəngliyini formalaşdırır.

d) Melodik dilin zənginliyi onun, ənənəvi musiqinin hansı janr formasından əks olunması ilə də ölçülür. Yəni xalq mahnısının musiqi dili milli olub hansı örnəkdən; folklor musiqisindən, muğam və ya aşiq sənətinə məxsus ifa üslublarından götürülməsi ilə də seçilir.

Naxçıvan bölgəsinin musiqi folkloru nümunələrinin lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin təhlilləri onların əsasən «Rast», «Segah», «Şur», «Bayatı-Şiraz» muğamları üstündə olmasını ortaya çıxardı. Folklor nümunələrinin lad quruluşlarının təhlilləri onların kiçik tersiyadan seksta intervalı hüduduna qədər formalaşmasını göstərdi. Musiqi folkloru nümunələrinin intonasiya xüsusiyyətlərinin qarşılıqlı şəkildə araşdırılması bir daha sübut etdi ki, təhlilə cəlb edilən havaların intonasiya çeşidləri sadə, xalq musiqi janrları ruhunda olub sırf folklor hadisəsi kimi maraq doğurur. Bu intonasiyalar milli ruhun, özünü milli dərkini təcəssümü kimi qiymətlidir. Təhlil edilən musiqi folkloru nümunələri mədəni irsin göstəriciləri kimi qədim ənənəmizin etnopsixoloji mühitini, estetik dəyərlərini bir daha üzə çıxarmış oldu.

Mövsüm-mərasim ayinlərində yer tutan musiqi janrlarının melopoetik strukturunun araşdırılması zamanı məlum olur ki, mətnlərin quruluşu üçün hecaların misralarda işlədilməsindən asılı olaraq melodiyanın metroritmik funksiyalarının dəyişməsi və musiqi ilə mətn arasında olan

vəhdət səciyyəvidir. Nəticə etibarilə görürük ki, folklor nümunələrində metroritmik cəhətdən əsasən Azərbaycan musiqisinə xas olan 6/8 ölçü üstünlük təşkil etmiş, eyni zamanda bu nümunələrdə dəyişkən ölçü və müxtəlif konfigurasiyalı ritmik komponentlərdən geniş istifadə olunmuşdur. Ümumiyyətlə, xalq mahnı-rəqslərində ifa zamanı ritmik formulların dəyişməsi prosesi Naxçıvan bölgəsinin folkloru üçün xasdır.

Fikrimizcə, rəngarəng olan mərasimlərdə ifa edilən musiqi folkloru örnəkləri etnomədəni nailiyyət kimi həm musiqi janrı, həm də sosial-mədəni həyatın mədəniyyət institutunun atributudur.

Bölgənin musiqi folklor nümunələrindən ilk dəfə olaraq nota salınmış və təhlilə cəlb edilmiş «Xırman nəğmələri»ndən iki nəğmənin, «Sayaçı mahnısı»nın, «Üzərliksalma» mərasimində oxunan mahnının, «Qodu-qodu», uşaq folkloru nümunəsi olan «Çömçəxatun» nəğmələrinin və s., mərasim nəğmələri arasında bayram şənliklərində qurulan güləş səhnələrində cəngi üstündə ifa olunan «Xanbəzəmə» nəğməsinin, Novruz mərasimlərində «Kosa-kosa», «Can gülüm», toy-düyünlərdə «Duvaqqapma»nın not materiallarının müxtəlif aspektlərdən araşdırılması bu nəğmələrin biri-birinə istər lad-tonallıq, ritmik, istərsə də forma təhlili baxımından çox yaxın olduğunu, onlar arasında kəskin təzadlığın olmadığını göstərdi. Təhlil olunan nümunələrdə əlbəttə ki, zəngin melodik gedişlərdən də danışmaq əbəsdir, melodiya etibarilə onlar bir-birinə çox yaxındırlar. Bu yaxınlıq da əlbəttə ki, xalq musiqisinə xas

olan xüsusiyyətlərdəndir. Qeyd edilən folklor havalarının struktur cəhətdən təhlili onların qədim ənənəyə söykəndiyini üzə çıxardı.

Rəqs musiqi nümunələrinin nəzəri məsələlərinin araşdırılması göstərdi ki, bu havaların ifasında muğam ifa üslubundan da istifadə olunmuşdur. Təhlillər rəqs havalarının rəngarəng metro-ritmik struktura, xarakterik xüsusiyyətlərə malik olmasını da ortaya çıxardı.

Naxçıvanın folklor mühitinə aid xalq mahnılarının poetik-semantik strukturu onların janr xüsusiyyətlərinin formalaşmasına da öz təsirini göstərmişdir. Dialoq şəklində qurulan mahnılar, yallıbaşı mahnı-rəqs nümunələri, tulumun müşayiəti ilə ifa edilən mahnı-rəqslər regionun spesifik xüsusiyyətlərini, kütləvilik xassələrini özündə ehtiva etdiyi üçün, həmçinin Naxçıvan folklor mühitinə aid xalq mahnıları forma, məzmun, struktur quruluşuna görə digər bölgələrin eyni tip musiqi nümunələrindən fərqlənir. Bu səbəbdən də bölgənin xalq mahnılarının nəzəri təhlili verilərkən onların poetik-semantik çalarları nəzərə alınmışdır. Faktlar Naxçıvan bölgəsinin çox zəngin mədəni irsini təmsil edən folklor musiqi nümunələrinin janr səciyyəsinin müxtəlifliyini, özünəməxsus xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə üzə çıxarmış oldu.

İlk dəfə olaraq nota alınmış xalq mahnılarından «Qayna, samavarım, qayna», «Ay qız, dur gəl, sabah oldu», mahnı-dialoqlardan «Çobanla qız», «Anayla qız» folklor nümunələrinin lad-intonasiya, melodik, metroritmik və forma xüsusiyyətləri baxımından araşdırılması mahnı-

dialogların janr etibari ilə üç formada özünü göstərdiyini təsdiqlədi:

1. Reçitativ və melodik ifa formasında olan mahnı-dialoglar.

2. Mahnı-oyunlar.

3. Mahnı-rəqslər.

Bu nümunələrdə Azərbaycan xalq mahnılarına xas olan variantlılıq, dəyişkən ölçü özünü göstərir.

Mahnı-oyun janrına aid «Bənövşə», «Ley qələha» havalarının müqayisəli şəkildə araşdırılması ilə bir daha aydın oldu ki, ümumiyyətlə, xalq mahnı-rəqslərində ifa zamanı ritmik formulların dəyişməsi prosesi Naxçıvan bölgəsinin folkloru üçün xasdır.

Naxçıvanın musiqi folkloru janrları arasında rəqs havaları da xüsusi yer tutur. Bölgənin folklorunda rəqs musiqi janrlarının təhlili göstərir ki, bölgədə çox zəngin rəqs nümunələri və janrları vardır. Bunların əsas səciyyəvi cəhəti, rəngarəngliyi ənənənin, keçirilən mərasimlərin müxtəlifliyi və çoxplanlılığıdır. Təhlillərin nəticəsi kimi qeyd edək ki, bölgənin musiqi folklorunda aşağıdakı rəqs janrları mövcud olmuşdur:

1. Ənənəvi rəqslər.

2. Məişət rəqsləri.

3. Zəhmət rəqsləri.

4. Qəhrəmanlıq, hərbi və idman (zorxana) rəqsləri.

5. Yallı oyun rəqsləri.

6. Müxtəlif mövzularla bağlı xalq rəqsləri.

Təhlillər göstərir ki, qeyd olunan janrlar da formaca

bir sıra janrları yaratmış və onların regionun folklorunda rolunu və əhəmiyyətini artırmışdır.

Regionun məişət mərasimlərində geniş yayılmış rəqs musiqi örnəklərindən yallı və yallıbaşı mahnı-rəqs nümunələri janr, forma xüsusiyyətlərinə görə musiqişünaslıq baxımından təhlil olunmuşdur. Bu havalar arasında «Hoynərə», «Qaz-qazı», «Qaleyi» rəqs nümunələri ladintonasiya, metroritmik, melodik və forma xüsusiyyətlərinə görə araşdırılmışdır. Yallı havaları üçün vokal-instrumental və instrumental formada, ardıcıl, silsiləvi şəkildə ifa olunma daha xarakterikdir.

Rəqs janrı nümunələri sırasında «Aman lələ», «Ağır Qarabağı», «Qoftanı», «Tulumu», «Tulumu II» rəqs musiqi örnəkləri instrumental rəqs janrına aid örnək kimi diqqəti cəlb edir. Tulumun ifasından nota köçürülmüş bu havaların nəzəri təhlilləri göstərdi ki, həmin nümunələr musiqişünaslıqda tələb olunan bütün parametrlərə cavab vermək imkanına malikdir.

Naxçıvanın musiqi folklorunun metroritmik xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi onların müxtəlif planlı olmasını üzə çıxardı. Hər bir ritmik formulun bir emosional hal, durum olduğunu nəzərə alsaq bölgənin folklorunun zəngin ənənəyə söykənən ifa mədəniyyətinin, rəngarəng çeşidli metroritmik xüsusiyyətlərinin olmasını ortaya qoydu. Təhlillər bir daha sübut etdi ki, bölgənin folklorunda janr xüsusiyyətlərindən asılı olaraq metroritmik formullar sadədən mürəkkəbə doğru dəyişir və hər bir ritmik komponent janrın xarakterik göstəricisi kimi böyük əhəmiyyət daşıyır.

Naxçıvanın musiqi folkloru nümunələrinin musiqi forma xüsusiyyətlərinin təhlili onların əsasən period, bəzilərinin isə sadə iki hissəli formada olmalarını üzə çıxardı. Musiqi formasının araşdırılması, eyni zamanda bəzi havaların musiqi fikrindən və ya musiqi cümləsindən kiçik olan motivdən, submotivdən, onların elementlərindən yaranmasını da əyani olaraq göstərdi. Musiqi folkloru nümunələrinin musiqi formasında xoreik, yambik və amfibraxik motivlərin elementlərindən istifadə olunması faktı bunların qədim nümunələr olmasını bir daha təsdiq etmiş oldu.

Naxçıvanın musiqi folkloru nümunələrinin öyrənilməsi və tədqiqata cəlb edilməsi prosesi bu tədqiqatla bitmir. Əldə edilən və folklor nümunələri kimi diqqət mərkəzində duran bir çox materiallar hələ öz tədqiqatını gözləyir. Hazırkı tədqiqat işində 36 müxtəlif musiqi folkloru örnəkləri araşdırılmışdır. Sayı qat-qat çox olan musiqi folkloru nümunələrinin perspektivdə araşdırılması, elmi təhlillərə cəlb edilməsi müasir elmin tələblərindən irəli gəlir. Bölgənin musiqi folklorunun ifa üslubunun, xarakterik forma xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi sahəsində tədqiqatlar davam etdirilməli və regionun «Musiqi atlası» kimi mühüm sayılan elmi əsərlər ərsəyə gətirilməlidir.

Üzərliksalma mərasimi

Üzərliksən, havasan,  
Min bir dərdə davasan.  
Çıxdım uca bir dağa  
Çox yalvardım Allaha.  
-Dedi, nədir biçarə?  
-Dedim, biçarəyə çarə.  
-Dedi, məməli üzərlik,  
Dibi kölgəli üzərlik,  
Dər sal, oda çatlasın,  
Yaman gözlər pırtlasın.  
Bir, iki, üç, dörd, beş, altı, yeddi,  
Qada-bəla bizdən getdi.  
Üzərliyim çırtladı,  
Yaman gözlər pırtladı.  
Başı börklü üzərlik,  
Köməcli, köklü üzərlik.  
Səni salıram bu oda,  
Görsət hökmün, üzərlik.



## Xırman nəğmələri

Yan süpürgə  
Yel gəti, gəl!  
Süpürgə yandı,  
Yandı, oddandı.  
Yanmağa tələs,  
Əs, küləyim, əs!

Heydər, heydər, əsə gəl!  
Yeddi xırman basa gəl!  
Qırıldı oğul-uşax,  
Dəsmal götü, yasa gəl!

Çətir-çətir bulut, gəl!  
Uşaxları ovut, gəl!  
Xırman savırır baba,  
Arpa, buğda, noxut, gəl!

Heydər, əsdi su gəti!  
Uşağa yuxu gəti.  
Keçip çəmən-çiçəkdən,  
Ətirri qoxu gəti.

Heydər gəl, ha, Heydər gəl!  
Çiçəkləri hey dər, gəl!

Qardaşımın toyuna,  
Ellər səni heylər, gəl.

Heydər gəl, sən haya gəl,  
İsti, qızmar, yaya gəl.  
Sərin çinar altında,  
Kəndimizə toya gəl.

Heydər, heydər, əs gəti,  
Yarpaxlara səs gəti!  
Qız bacımın toyuna  
Yeddi toxlu kəs gəti!

Heydər, heydər, çörək ver!  
Kişilərə ürək ver.  
Xırmannarı yığmağa  
Sərin-sərin külək ver.

### Qodu-qodu

Qodu-godu gördüyünüz varmı?  
Qoduya salam verdiyiniz varmı?  
Qodu gedənnən bəri  
Qün üzü gördüyünüz varmı?  
Qodunu atdan düşürün,  
Qoduya süddü aş bişirin,  
Qodu sabah gün çıxartmasa,  
Vırın atdan düşürün.

## Xanbəzəmə mərasimi

İki iyid çıxdı meydana,  
İkisi də bir-birindən mərdana.  
Həzrəti-həmzə pirimiz,  
Aradıq, tapdıq bir-birimiz.  
Əl başda, diz yerdə,  
Güləşəyim düz yerdə.  
Dərələr axar,  
Əqrəbtək çaxar.  
Əlini yana sıxınca,  
Zorba nəri yıxınca.  
Alta düşüncə sırma,  
Çox irəlidə durma.  
Dəvə fəndi qutludu,  
Nər oğullar umudludu.  
Haqqıq-haqqıq,  
Bərk yapıq.  
Əldən çıxdı,  
Topuqdan yapıq.  
Biz deyərik maşallah,  
Siz deyın bərəkallah.  
Maşallah deyənin gözünə nur,  
Maşallah deməyənin gözünə kül.

## Kosa – kosa

Ay Kosa-kosa, gəlsənə,  
Gəlib salam versənə,  
Çömçəni doldursana,  
Kosanı yola salsana.  
Ay uyruğu-uyruğu,  
Saçalı it quyruğu.  
Kosam bir oyun eylər,  
Quzunu qoyun eylər.  
Yığar bayram xonçası,  
Hər yerdə düyün eylər.  
Novruz-novruz bahara,  
Güllər-güllər nübara,  
Bağçanızda gül olsun,  
Gül olsun, bülbül olsun,  
Bal olmasın, yağ olsun,  
Evdəkilər sağ olsun.  
Xanım dursun ayağa.  
Qurbanın olum, yaşıl çuxalı,  
Culfalısan, yoxsa buralı?  
Bağçanızda gül olsun,  
Evdəkilər sağ olsun.  
Xanım, ayağa dursana,  
Kosaya pay versənə.

-Ay Kosa, hardan bəridi?

-Şərurdan.

-Nə gətirdin ordan?

-Alma.

-Almanı neylədin?

-Satdım.

-Pulunu neynədin?

-Öküz aldım.

-Öküzü neynədin?

Vurdum öldü.

Başın sağ olsun, Kosa,  
Ərşin uzun, bez qısa,  
Kəfənsiz ölməz Kosa.

Ay Kosa-kosa gəlmisən,  
Lap vaxtında meydana sən.  
Almayınca payını  
Çəkilmə bir yana sən.  
Beş yumurta payındı  
Əskiyini almayasan...  
Mənim Kosam oynayır,  
Gör necə dingildəyir.  
Ona qulaq asanın  
Qulağı cingildəyir.  
Mənim Kosam cannıdı,  
Qolları mərcannıdı.  
Qələm oynar qaşında,  
Yüz əlli beş yaşında,  
Gör nə cavandı Kosam.

## Can gülüm mərasimi

Xırda yarın dəstəsi,  
Oldum yarın xəstəsi.  
Yarın gəlir uzaqdan,  
Əlində gül dəstəsi.

Can gülüm oldu gəl-gəl,  
Gülləri soldu gəl-gəl,  
Tələsmə dəli könlüm,  
Dediyin oldu gəl-gəl.

Qızıl üzük bir badam,  
Qızlar içində yadam.  
Qəfəsdə bülbül kimi  
Gah küsülü, gah şadam.

Qızıl üzüyün qaş,ı,  
Nişana qoydum daş,ı,  
Dost tutma, dost tutaram  
Yanar ürəyin baş,ı.

Ağ at minərəm səni,  
Yorğa minərəm səni.  
Məni yara yetirsən  
Qardaş bilərəm səni.

Corabım doğanaqdı,  
Yar qalada qonaqdı.  
Gedəndə küsdürmüşəm  
Gələndə bedamaqdı.

Bu yolun o üzləri  
Bitibdi nərgizləri.  
Oğlan qızın dərdindən  
İtirib öküzləri.

Qardaş, atı səhdimi,  
Nal mıxını töhdümi.  
Bacın qərib ölkədə,  
Bacın fikir çəhdimi?

Arxalığın bir üzdü,  
Bir astardı, bir üzdü.  
Üzün qoy üzüm üstə  
Görən desin bir üzdü.

### Çömçəxatun

Çömçəxatun nə istər?  
Tanrıdan yağış istər.  
Qoyunlara ot istər  
Quzulara süd istər, mə-ə-ə.

Çömçəxatun nə istər?  
Tanrıdan bol su istər,  
Ağacları bar-bəhər,  
Çobana quzu istər, mə-ə-ə.

Əlincənin buludu,  
Yetimlərin umudu,  
Tanrı, bir yağış yetir,  
Demilərim qurudu, mə-ə-ə.

Çömçəxatun dağ istər,  
Qoyuna yaylıq istər,  
Çəmənlərə bol yağış,  
Bərəkətli bağ istər, mə-ə-ə.

Çömçəxatun nə istər?  
Göylərə bulud istər.  
Mal-qaraya çoxlu süd,  
Dağlarda bol ot istər, mə-ə-ə.

Çömçəxatun nə istər?  
Quzulara pay istər.  
Çobanlara bolca ot,  
Cavanlara toy istər, mə-ə-ə.

Çömçəxatun pay istər,  
Dolu-dolu çay istər,  
Quzusu bol çobanlar  
Pəniri lay-lay istər, mə-ə-ə.



Çömçəxatun duz istər,  
Çiçək dolu düz istər,  
Havaları buluddu,  
Bol yağışlı yaz istər, mə-ə-ə.

### Sayaçı sözləri

Candı qoyunun gəlini,  
Afşara gəlməz yelini,  
Hənalayın əllərini  
Onu sağan qız-gəlinin.

Canım a qəmər qoyun,  
Balası əmər qoyun.  
Yiyən sənün ucunnan,  
Qurşuyub kəmər qoyun.  
Saya, saya, sayadan,  
Qoyun gəlir pəyədən,  
Sayaçıya pay verin  
Damazlığı mayadan.

Nənəm, a ağbaş qoyun,  
Qarlı dağlar aş, qoyun.  
Yağından plov olar,  
Quyruğundan aş, qoyun.

Nənəm, qara qaş qoyun,  
Qarlı dağlar aş, qoyun.

Qaranlıq gecələrdə  
Çobana yoldaş qoyun.

Ay nənəm, qızıl qoyun,  
Arxaca düzül qoyun.

Əgər sənə kəm baxsam,  
Əlimdən üzül, qoyun.

### Yağ yağışım

Ay can, ay can, torpağım,  
Odda az yan, torpağım.

İndi yağış yağacaq,  
Sən düş islan, torpağım.

Yandı torpax qupquru,  
Suya saldım dupduru,  
Yağ, yağışım, çoxlu yağ,  
Çöllər oldu qupquru.

Torpax, qurutdum səni,  
Birdən unutdum səni.

Gördüm yağış yağmıyır,  
Tez suya atdım səni.

İslandın, arzu gətir,  
Çaylara bol su gətir,  
Qarılara çoxlu yun,  
Çobana quzu gətir.

## Haxıřtalar

Ođlan, adın Cümřüddü, haxıřta,  
Gün dađlara düřübdü, haxıřta.  
Verdiyın qızıl üzük, haxıřta,  
Barmađımdan düřübdü, haxıřta.

Qəbirsannıx gül ařdı, haxıřta,  
Ölülər durdu qařdı, haxıřta,  
Gedin anama deyın, haxıřta,  
Qızın qořuldu qařdı, haxıřta.

Qəbirsannıx gül ařmaz, haxıřta,  
Ölülər durdu qařmaz, haxıřta,  
Anam qızına bələddi, haxıřta,  
Qızı qořulub qařmaz, haxıřta.

İlana bax, ilana, haxıřta,  
İlan göydə bulana, haxıřta,  
And içmiřəm qurana, haxıřta,  
Gərək gedəm xuliqana, haxıřta.

Arazı ayırdılar, haxıřta,  
Qum ilə qayırdılar, haxıřta,  
Mənim nə vaxtım idi, haxıřta,  
Yarımnan ayırdılar, haxıřta.

Sandıq üstə sandığım, haxışta,  
Sandığa dayandığım, haxışta,  
Hayıf mənim əməyim, haxışta,  
Yad oğluna yandığım, haxışta.

Pəncərənin milin çək, haxışta,  
Yandır onun külün çək, haxışta,  
Qohuma qız verənin, haxışta,  
Əngin ayır, dilin çək, haxışta.

İstəkanın noxudu, haxışta,  
Evdə qonax çoxudu, haxışta,  
Qonaxların içində, haxışta,  
Bircə yarım yoxudu, haxışta.

Ağ dəvə düzdə qaldı, haxışta,  
Yükü təbrizdə qaldı, haxışta,  
Oğlanı dərd apardı, haxışta,  
Dərmanı qızda qaldı, haxışta.

Almanı alma, gəlin, haxışta,  
Al, yerə salma, gəlin, haxışta,  
Evlərdə çox söz olar, haxışta,  
Ürəyinə salma, gəlin, haxışta.

Oğlan adın Əlidi, haxışta,  
Qolların düyməlidi, haxışta,  
Özün qəşəng oğlansan, haxışta,  
Hayıf anan dəlidi, haxışta.

Bu dərə alıxlıdı, haxışta,  
Alıxlı-balıxlıdı, haxışta,  
Mən sevdiyim oğlanın, haxışta,  
Ayağı çarıxlıdı, haxışta.

Qızıl üzük laxladı, haxışta,  
Verdim anam saxladı, haxışta,  
Anama qurban olum, haxışta,  
Yarı qonax saxladı, haxışta.

Araba gəlir, bərk gəlir, haxışta,  
İçi dolu qənd gəlir, haxışta,  
Mən şirin çay içəndə, haxışta,  
Qaynanama dərd gəlir, haxışta.

### Gülümeylər

Toyçular vurun toyu, gülüm hey,  
Gün qalxdı cida boyu, gülüm hey.  
Toyda gözəl çox olur, gülüm hey,  
Axtarın əsli soyu, gülüm hey.

Ay sarı kisə ad oldu, gülüm hey,  
Dağıldı bərbad oldu, gülüm hey.  
Bu yar bizə yar olmaz, gülüm hey,  
Üstümüzə ad oldu, gülüm hey.

Yaylığım həşdi-hüşdü, gülüm hey,  
Həşyəsi yerə düşdü, gülüm hey.  
On iki qoçaq içində, gülüm hey,  
Gözüm çobana düşdü, gülüm hey.

Arxalığım qədər yar, gülüm hey,  
Geymə, gələr gödəh yar, gülüm hey.  
Sən get atın yəhərlə, gülüm hey,  
Mən də gəlim, gedər yar, gülüm hey.

Saşda daraq olaydım, gülüm hey,  
Yoldan iraq olaydım, gülüm hey.  
Yar içəri girəndə, gülüm hey,  
Dönüb çıraq olaydım, gülüm hey.

Arxalığım çim yaşıl, gülüm hey,  
Geymə, gözüm qamaşır, gülüm hey.  
Eşdə səsin gələndə, gülüm hey,  
Evdə dilim dolaşır, gülüm hey.

### Duvaqqapma mərasimi

*Aparıcı:* Gəlin deyər: - hanı atam?

Qoyunu quzuya qatam?

*Qızlar xoru:* Qaynatan sənin atan,

Ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin,

Bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin.

*Aparıcı:* Gəlin deyər: - hanı anam?

Kəsilməmiş qalib hanam.

*Qızlar xoru:* Qaynanan sənın anan,

Ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin,

Bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin.

*Aparıcı:* Gəlin deyər: - Yox qardaşım,

Dağılıbdı yar - yoldaşım.

*Qızlar xoru:* Qaynındır sənın qardaşın,

Ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin,

Bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin.

*Aparıcı:* Gəlin deyər: - hanı mirzəm?

Sözlərimi yazıb düzəm.

*Qızlar xoru:* Dağlarda əkilib mərzə,

Göyərrib qalxıbdı dizə,

Böyük qaynın sənə mirzə

Ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin,

Bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin.

*Aparıcı:* Gəlin deyər: - Yoxdu bacım,

Başımnan alıblar tacım.

*Qızlar xoru:* Baldızındı sənın bacın,

Ay gəlin, xoş gəldin, xoş gəldin,

Bizim evə tuş gəldin, tuş gəldin.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gəttdi?

*Aparıcı:* Yorğanla – döşək gəttdi.

*Qızlar xoru:* Yerində-yurdunda qayım-qədim olsun.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gəttdi?

*Aparıcı:* Yaxşı qab-qacaq gəttdi.

*Qızlar xoru:* Dəstərxanı açıq, nehrəsi yağlı olsun.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gətirdi?

*Aparıcı:* İçi dolu sandıq gətirdi.

*Qızlar xoru:* Geyim-kecimi bol olsun.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gətirdi?

*Aparıcı:* Bəyimizə buxça gətirdi.

Səhhəti-vücut olsun.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gətirdi?

*Aparıcı:* Özüylə Ruzu gətirdi.

Ayağı sayalı olsun.

*Qızlar xoru:* Gəlin gəldi nə gətirdi?

*Aparıcı:* Təmiz ad, ismət gətirdi.

*Qızlar xoru:* Başımız uca olsun.



## XALQ MAHNILARI

### Qayna, samavarım, qayna

Samavarım qızıldı,  
Suyu yerə sızıldı.  
Bütün aləm bilir ki,  
Bir oğlan bir qızındı.  
Qayna, samavarım, qayna,  
Getdi ixtiyarım, qayna.

Samavarın altı yaşıl,  
Şəninə söz yaraşır.  
Çıxartma güllü paltarın,  
Çıxartma, gözlər qamaşır.  
Qayna, samavarım, qayna,  
Getdi ixtiyarım, qayna.

Ay qız, dur gəl, sabah oldu

Damlarının dalı çuxur,  
Ağacda bülbüllər oxur.  
Mənim yarım bafta toxur,  
Ay qız dur gəl, sabah oldu,  
Yandı bağrım, kabab oldu.

Damlarının dalı daşdı,  
At yerimir, nalı boşdu.  
Burdan uçan hansı quşdu,  
Ay qız, dur gəl, sabah oldu,  
Yandı bağrım, kabab oldu.

Damlarının dalı təpə,  
Yağış gəlir səpə – səpə.  
İstəklimi öpə – öpə,  
Ay qız, dur gəl, sabah oldu,  
Yandı bağrım, kabab oldu.

**Apardı sellər Saranı.**

Arpa çayı aşdı-daşdı,  
Sel Saranı aldı qaşdı.  
Sara gözəl qələm qaşlı,

Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Arpa çayı onu aldı,  
Aparıb dəryaya saldı.  
Cilovdarı dalda qaldı,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

O yan qumdu-bu yan qumdu,  
Sara atdan düşcək cumdu,  
Cilovdar gözün yumdu,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Qırx adamla çıxdıq düzə,  
Sarğı başmaq göldə üzə,  
Pıçaq batsın yaman gözə,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Arpa çayı dibdən qurusun,  
Kökünə balta vurulsun.  
Cilovdar, əlin qurusun,  
Apardı sellər Saranı.  
Bir ala gözlü balanı.

Düyünü tökdüm qazana,  
Qaldı uzana-uzana.  
Qismət imiş qəbir qazana,  
Apardı sellər Saranı,  
Bir ala gözlü balanı.

**Deyişmələr**  
**Mahnı – dialoqlar**  
**Anayla qız**

*Qız:* Ana, aman deyərlər,  
İncə daban deyərlər,  
Elə arıma gələr,  
Yara çoban deyərlər.

*Ana:* Andın amansız olmaz,  
İncə dabansız olmaz.  
Heç arına gəlməsin,  
Qoyun çobansız olmaz.

**Çobanla qız**

*Çoban:* Mən çobanam qoynuna,  
Babalın qoy boynuma.  
Ya məni evləndir sən,  
Ya da gəl al qoynuna.

*Qız:* Çoban, İtin qudursun,  
Arxasınca su dursun.

Əgər sənə yox desəm,  
Mənim dilim qurusun.

### Bədəsil gəlinlə qaynananın deyişməsi

Mən gəlmişəm  
Sarı geyəm, sallanam.  
Gəlməmişəm  
Çit-mit geyəm allanam.

Mən gəlmişəm  
İstəkana qənd salam,  
Gəlməmişəm  
Ürəyimə dərd salam.

Mən gəlmişəm  
Aş bişirəm, aş çəkəm  
Gəlməmişəm  
Yetimlərə baş çəkəm.

## Urmu qızı

-Ay Urmu qızı,  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər gözünü,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən gözüm.  
Bir cüt piyala-  
Gördüyün kimi.

-Ay Urmu qızı  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər üzünü,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən üzüm.  
Dağlarda lala –  
Gördüyün kimi.

-Ay Urmu qızı,  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər dişini,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən dişim.  
Çərçidə mıncıq –  
Gördüyün kimi.

-Ay Urmu qızı,  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər dodağın,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən dodaq.  
Təknədə qaymaq –  
Gördüyün kimi.

-Ay Urmu qızı,  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər əlini,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən əlimi.  
Xirməndə şana –  
Gördüyün kimi.

-Ay Urmu qızı,  
-Can-can, əfəndi.  
-Göstər sinəni,  
Mən alım səni.  
-Neynirsən sinəm.  
Tağda şamama-  
Gördüyün kimi.

Oyanmır yatmış, oyanmır

Baxçalar qara boyandı,  
Tütürüm ərşə dayandı,  
Hamı yatanlar oyandı,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır.

Qızıl alma irəfdədi,  
Hər biri bir tərəfdədi,  
Tamam xəstə bir həftədi,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır.

Qızıl alma yoğalandı,  
Getdi yastığa dayandı,  
Tamam al qana boyandı,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır.

Nə ucadı sənın taxtın,  
Qara gəldi mənım baxtım,  
Nə soyuqdu əlvən rəxtin,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır.

Nə şanıdı sənın boyun,  
Sonam incitməsin moyun,  
Qiyamətə qaldı toyun,  
Oyanmır yatmış, oyanmır,  
Qəm günə batmış oyanmır.



## Qaldanın dibində

Qalanın dibində yığıldım yatdım,  
Aynalı tufəngi doldurdum atdım.  
Atlandım, atlıya yüyürdüm çatdım,  
Atma qaş, çatmaqaş, mən yaralıyam,  
Avçıdan qurtulmuş dağ maralıyam.

Qalanın dibində bir daş olaydım,  
Gələnə-gedənə yoldaş olaydım.  
Bacısı göyçəyə qardaş olaydım,  
Atma qaş, çatmaqaş, mən yaralıyam,  
Avçıdan qurtulmuş dağ maralıyam.

## Durnam, yara salam eylə

Durnam gedir Qum, Kaşana,  
Quma döşənə-döşənə.  
Üzük aparın nişana,  
Durnam, yara salam eylə.

Durnam gedir qatar-qatar,  
Çiynin boynundan atar.  
Ayrılıq ölümdən betər,  
Durnam, yara salam eylə.  
Durnam gedir düzüm-düzüm,  
Boynu qanadından uzun.  
Ayrılığa necə dözüm,  
Durnam, yara salam eylə.

# NOTOQRAFIYA

Mövsüm nəğmələrinin not materialları

## Cömcəxatun

Andante

Not yazısı: G. Məmmədova



Çöm çə xa tun nə is tər? Tan rıdan ya ğış is tər

5

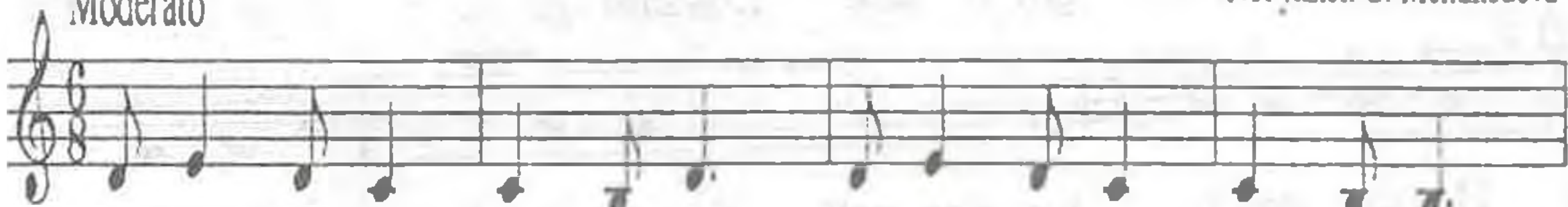


Qo yun la ra ot is tər Qu zu la ra süd is tər mə

## Yağ yağışım

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova



5 Ay can, ay can tor pa ğım Od da az yan tor pa ğım.



İn di ya ğış ya ğa caq, Sən düş is lan, tor pa ğım

## Xırman nəğməsi

Andante

Not yazısı: G. Məmmədova

4 Yan sü pür gə Yel gə ti gəl! Sü pür gə yan dı

6 Yan dı od dan dı Yan ma ğa tə ləs

Əs kü lə yim əs! Əs kü lə yim əs!

## Xırman nəğməsi 2

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova

5 Hey dər hey dər ə sə gəl! Yed di xır man ba sa gəl!

9 Qı rıl dı o ğul u şax Dəs mal gö tü ya sa gəl.

13 Hey dər gəl, ha Hey dər gəl! Çi çək lə ri hey dər gəl!

Qar da şı mın to yu na El lər sə ni hey lər

# Sayaçı mahnısı

Andante

Not yazısı: G. Məmmədova

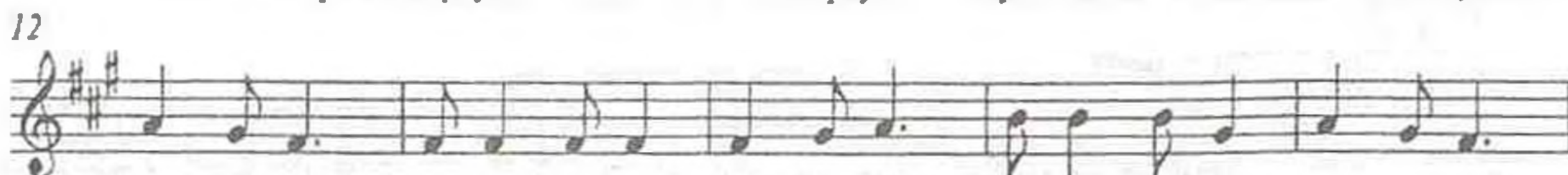


Can dı qo yu nun gə li ni Af şa ra gəl məz ye li ni Hə na la yın ə lə ri ni O nu sa ğan qız gə li nin

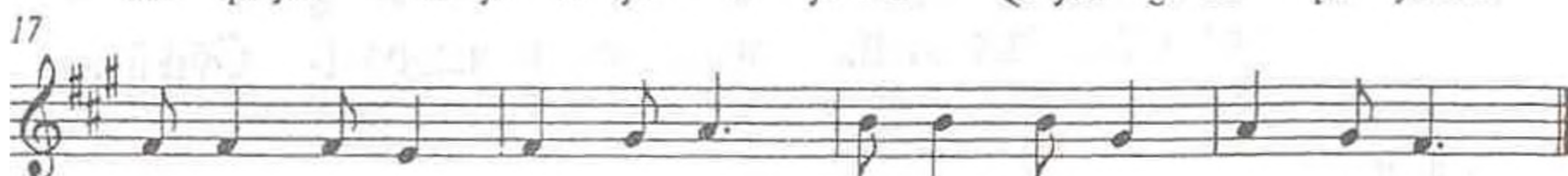
5 Allegretto



Ca nım a qə mə r qo yun Ba la sı ə mə r qo yun Yi yən sə nin u cun nan Qur şu yub kə



mər qo yun Sa ya sa ya sa ya dan Qo yun gə lir pə ya dan



Sa ya çı ya pay ve rin Da maz lı ğı ma ya dan

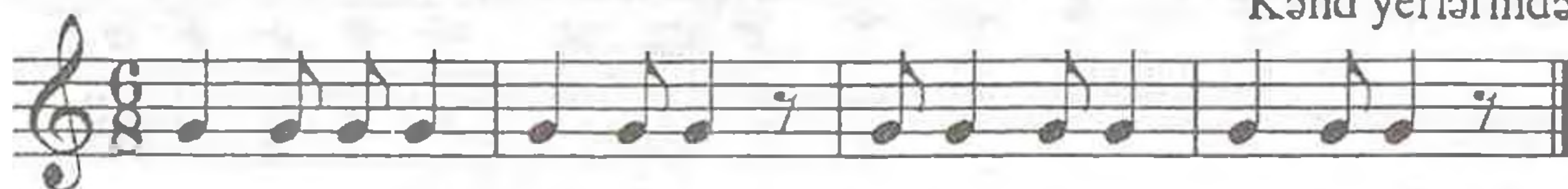
## Mərasim nəğmələrinin not materialları

### Kosa - kosa

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova

Kənd yerlərində



Ar şın u zun bez qı sa Kə fən siz öl dü ko sa

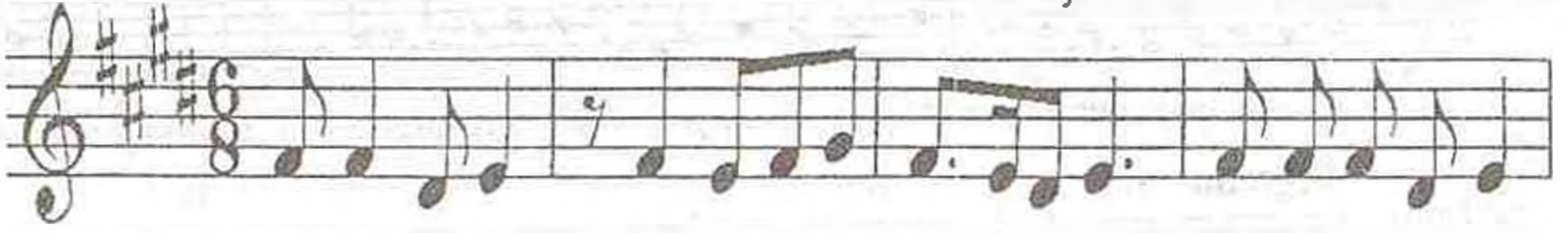
Moderato



Xı dır İl yas Xı dır il yas Bit di çi çək Gəl di yaz

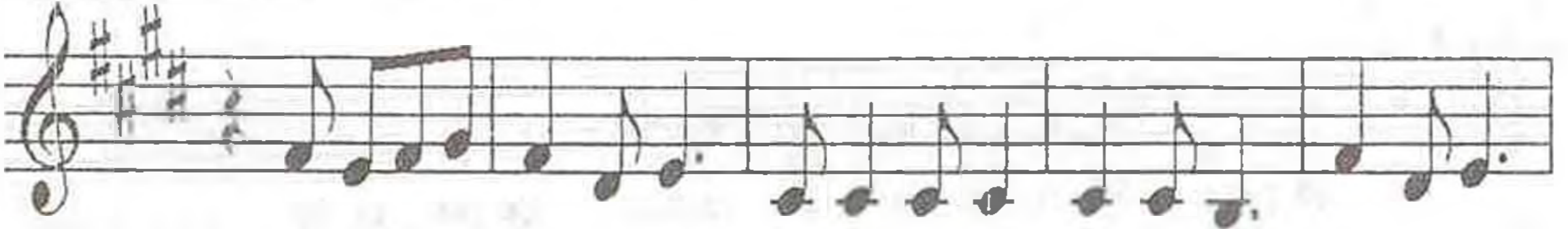
# Godu - godu

Not yazısı: G. Məmmədova



Godu godu gör dü yü nüz var mı Go du ya sa lam

5



ver di yi\_ niz var mı Go du ge dən nən bə ri Gün ü zü

10



gör dü yü\_ nüz var mı Go du nu at dan dü şü rün

14



Go du ya süd dü aş bi ş i rin Go du sa bah gün

17

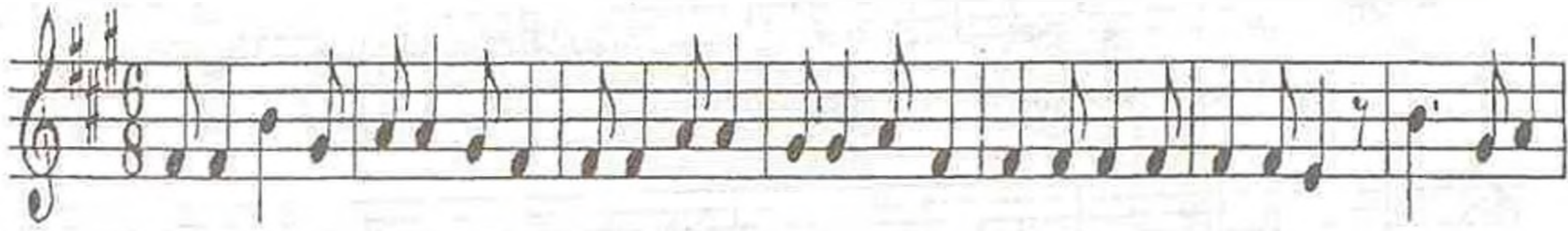


çı xar ma sa Vı rin at dan dü şü\_ rün

# Duvaqqapma mərasimi

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova



Gəlin de yər: Ha nı a tam, Qo yu nu qu zı ya qa tam? Qayna tan sə nin a tan, ay gəlin

8



xoş gəl din, xoş gəl din. Bizim e və tuş gəl din tuş gəl din Gəlin de yər: Ha nı Mir zəm söz la ri mi

16



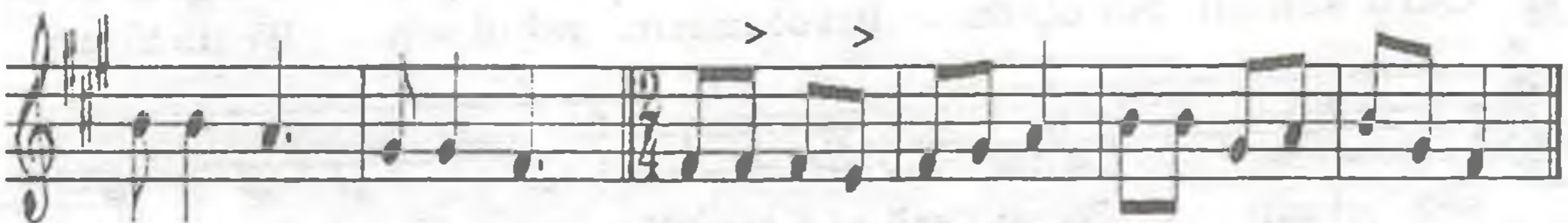
ya zı b dü zəm. Dağ lar da ə ki lib mə r zə, Gö yə ri b xal xı b dı dı zə. Bö yük qay nın sə nə mir zə, Bö yük qay nın

24



sə nə mir zə Ay gə lin xoş gəl din xoş gəl din Bi zim e və

29



tuş gəl din tuş gəl din Gə lin gəl di nə gət di? Yor ğan la dö şək gət di.

# Kosa - kosa

Not yazısı: G. Məmmədova

Naxçıvanda ifa olunan

Moderato

5 Aykos ko sa gal sə nə Gə lib sa lam ver sə nə

9 Çöm çə nidol dur sa na Kosa nı yo la sal sa na

14 Ay uy ru ğu uy ru ğu saq qa lı it quy ru ğu Ko sam bir o

19 yun ey lər Qu zu nu qo yun ey lər Yı ğar bay ram xon ça sı

23 Hər yer də dü yün ey lər Novruz novruz ba ha ra

28 Gül lər gül lər nü ba ra Bax ça nız da gül ol sun Gül ol sun bül

33 bül ol sun Bal old ma sın ya ğ ol sun Ev də ki lər sağ ol sun

38 Gül ol sun bül bül ol sun Bal ol ma sın ya ğ ol sun Ev də ki lər

42 sağ ol sun Ba şın sağ ol sun Ko sa Ar şın u zun

bez qı sa Kə fən siz öl məz Ko sa

# Can gulum mərasimində oxunan

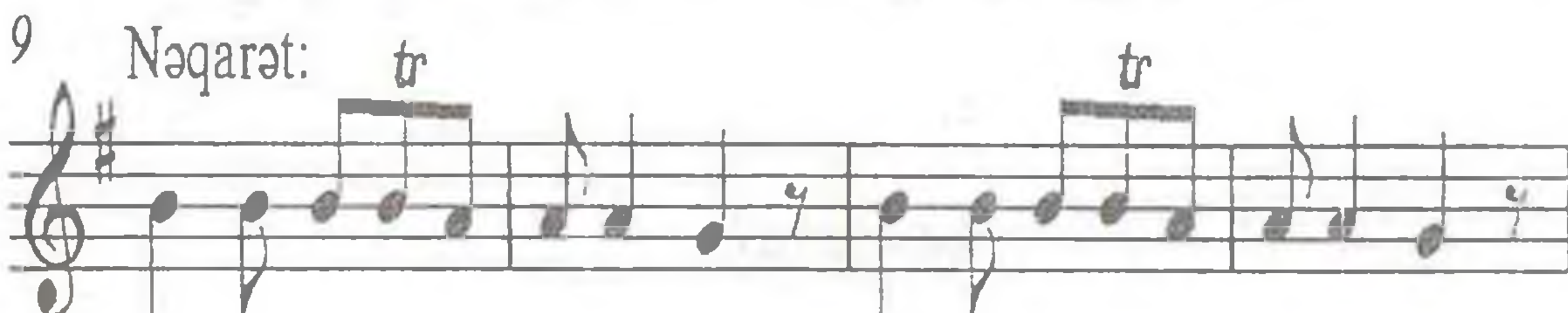
## mahnı



5 Xir da ya rın dəs tə si Ol dum ya rın xəs tə si



Ya rın gə lir u zaq dan Ə lin də gül dəs tə si



13 Can gü lüm ol du gəl gəl Gül lə ri sol du gəl gəl



Tə ləs mə də li kön lüm De di yin ol du gəl gəl



Can gü lüm can can Can gü lüm can can



# Çobanla qız

Allegretto

Not yazısı: G. Məmmədova

Çoban



Mən çobanım qoyunu na baba lın qoy boyunu ma Ya məni ev lən dir sən Ya da gal al

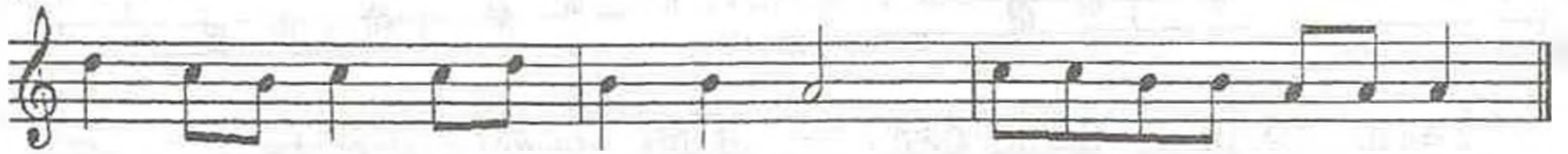
8

Qız



qoyunu na Çoban i lın qu dur sun Ar xasın ca su dur sun

12



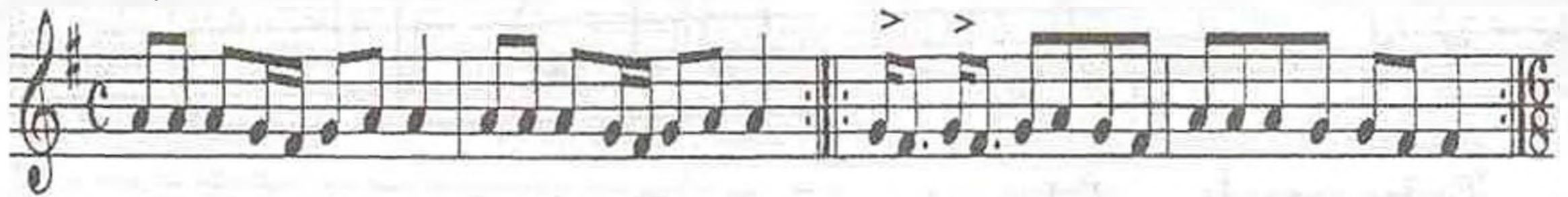
Ə gər sə nə yox de sən mənim di lim qu ru sun

# Anayla qız

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova

Qız



A na a mən deyər lər İn cə da bəndeyər lər E lə rı ma gə lər ya ra çoban deyər lər

5

Ana



A dın a mən sız olmaz İn cə da bən sız olmaz heç a rı na gə lmə sin Qoyun çoban sız olmaz

Xan bəzəmə mərasimində oxunan

Maestoso

nəgmə

Not yazısı: G. Məmmədova



İ ki i yid çıx dı\_ mey da\_ na İ ki si də bir bi rin dən mər



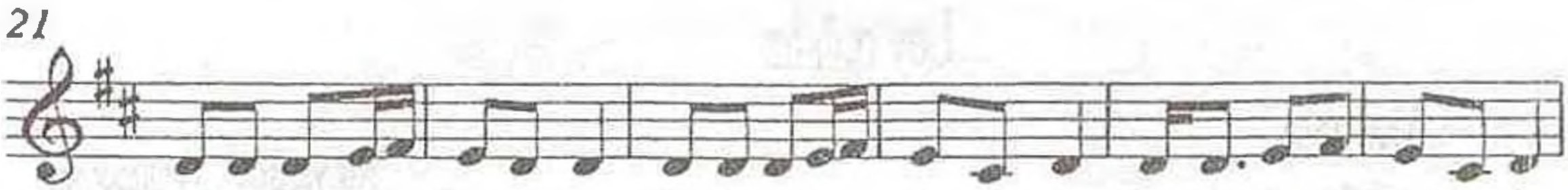
da na Həzrə ti həm zə pi ri\_ miz A ra dıq tap dıq bir bi ri miz



Əl baş da diz yer də gü lə şə yim düz yer də Də rə lər a xar



Əq rəb tək ça xar Ə li ni ya na sı xın ca Zor ba nə ri yı xın ca



Alta dü şün cə sır ma Çox i rə li\_ də dur ma Də və fən di qut lu du



Nər o ğul lar u mud lu du Haq qış- haq qış Bərk ya pış Əl dən çıx dı



to puq dan ya pış biz de yə rik\_



ma şal lah Siz de yin bə rə kal

## Bənövşə oyun - rəqs

Moderato

Not yazısı: B. Hüseyinli



Bənöv şə Bənöv şə bizdən si zə kimdü şə Gülşən dü şə

6



Bənöv eş bəndə dü şə bizdən si zə kimdü şə Gülşən dü şə

## Ley qələha

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova



Biz də quş var bu boy da Ley qə lah ha Ley qə lah

5



Dim di yi də bu boy da Ley qə la ha Ley qə lah

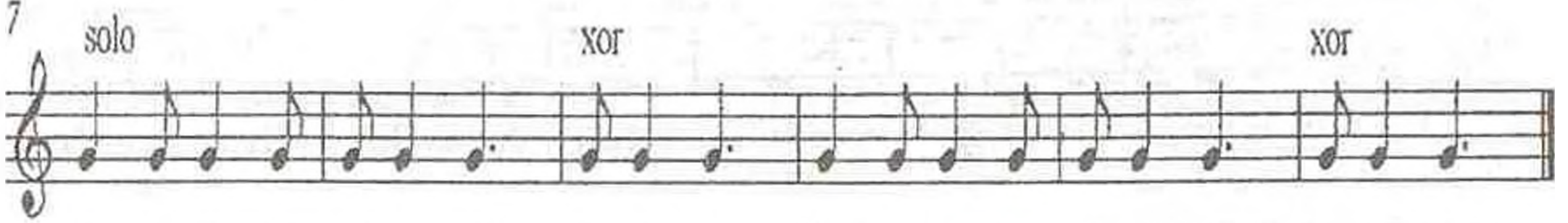
# Haxışta

Not yazısı: G. Məmmədova

Moderato



Oğ lan a dın Cümşüd dü, ha xış ta, Gün dağ la ra düşüb dü, ha xış ta,



Ver di yin qı zil ü zük, ha xış ta, Bar ma ğım dan düşüb dü ha xış ta

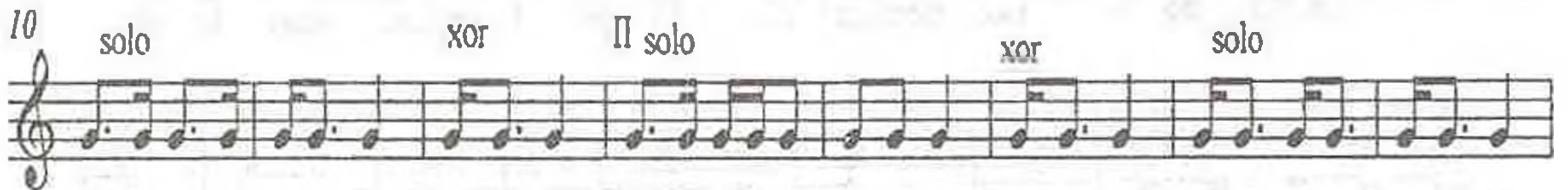
# Gülümeylər

Not yazısı: G. Məmmədova

Allegretto



Toy çu lar vu run to yu Gü lüm hey Gün qal x dı ci da bo yu Gü lüm hey Toy da gö zəl çox o lur Gü lüm hey



Ax tar ın əs li so yu Gü lüm hey Ay sa rı ki sə ad ol du Gü lüm hey Da ğıl dı bər bad ol du



Gü lüm hey Bu yar bi zə yar ol maz Gü lüm hey Üs tü mü zə ad ol maz Gü lüm hey

# Üzərliksalma

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova

Ü zər lik sen\_ ha va san Min bir dər də da va san

5  
ç ı x d ı m u ca bir da ğ a çox yal var d ı m Al la ha De di nə dir

10  
bi ç a rə? de d ı m bi ç a rə yə ç a rə de di mə mə li ü zər lik

15  
Di bi k ̄ ol g ə li ü zər lik D ̄ er sal o da ç at la s ı n

19  
23 Ya man göz l ̄ er p ı r t la s ı n Bir iki üç d ̄ ord beş altı yeddi

27  
Qa da b ̄ e la biz d ̄ an get di Ü zər li yim\_ ç ı r t la d ı

32  
Ya man göz l ̄ er p ı r t la d ı Ba ş ı b ̄ or k l ̄ ü ü zər lik s ̄ e ni sa l ı

34  
ram bu o da Gör s ̄ et h ̄ ok m ̄ ün\_

ü zər lik gör s ̄ et h ̄ ok m ̄ ün ü zər lik

# Xalq mahnı və rəqslərinin not materialları

## Qayna, samavarım, qayna

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova



Sama va rım qı zıl dı su yu ye rə sı zır dı Bütün a ləm bi lir ki bir oğ lan bir qı zım dı

9 Naqarat



Qayna sa ma va rım qay na, get di ix ti ya rım qay na Sama va rım al tı ya şıl şə ni nə söz ya ra şır

17



çı xart ma gül lü pal ta rım çı xart ma göz lər qa ma

21 Naqarat



Qay na sa ma va rım qay na, get di ix ti ya rım qay na

## Ay qız, dur gəl, sabah oldu

Allegro

Not yazısı: G. Məmmədova



Dam la rı nım da lı çu xur A ğac da \_ bül bül lər o xur Mə nim ya rım baf ta to xur

7



Ay qız dur gəl sa bah ol du Ay qız dur gəl sa bah ol du Yan dı ba ğ rım ka bab ol du

# Guleynare

Not yazısı: S. Abdullayeva

Andante

8

# Köçeri

Moderato

Not yazısı: S. Abdullayeva

7

14

21

25

# Narey

Moderato

Not yazısı: S. Abdullayeva

Musical score for 'Narey' in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The second staff begins with a measure rest of 8 measures. The third staff begins with a measure rest of 15 measures. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

# Loçimane

Moderato

Not yazısı: S. Abdullayeva

Musical score for 'Loçimane' in 6/8 time, key of D major. The score consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The second staff begins with a measure rest of 6 measures. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.



## Tulumu

Moderato

Not yazısı: S. Abdullayeva

8

15

20

## Qoftani

Allegretto

Not yazısı: G. Məmmədova

8

12

# Tulumu II

Not yazısı: G. Məmmədova

Con moto

5

7

15

24

30

36

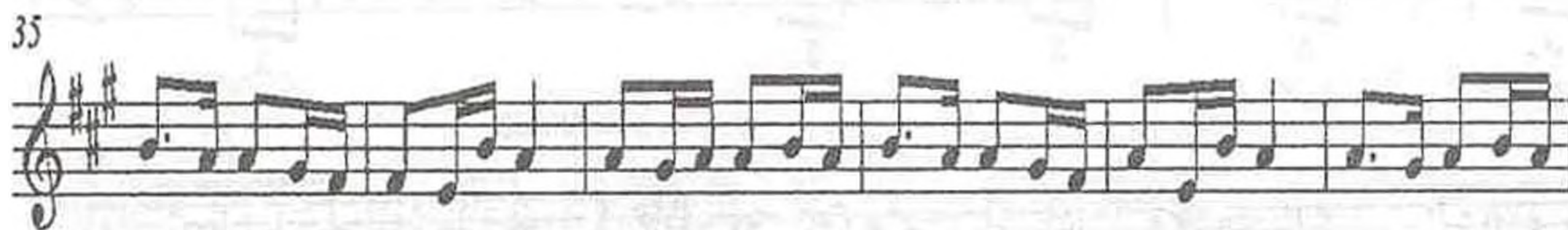
40

Più mosso

# Aman lələ

Allegretto

Not yazısı: G. Məmmədova



# Ağır Qarabağı

Not yazısı: G.Məmmədova

Allegretto

8

15

21

28

37

46

53

# Hoynara

Moderato

I

Not yazısı: G. Məmmədova

Musical notation for the first part of 'Hoynara', measures 1-5. The music is in treble clef, 8/8 time, and D major. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with dotted notes.

II

Musical notation for the second part of 'Hoynara', measures 6-10. The music continues in the same key and time signature, featuring a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with dotted notes.

# Qaz-qazı

Andante

I

Not yazısı: G. Məmmədova

Musical notation for the first part of 'Qaz-qazı', measures 1-8. The music is in treble clef, 8/8 time, and D major. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with dotted notes. A fermata is placed over the final note of the first line.

# Qaz-qazı II

Moderato

Musical notation for the second part of 'Qaz-qazı', measures 9-14. The music is in treble clef, 8/8 time, and D major. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with dotted notes. A fermata is placed over the final note of the first line.

# Qaleyi

Moderato

Not yazısı: G. Məmmədova

Musical notation for 'Qaleyi', measures 15-20. The music is in treble clef, 8/8 time, and D major. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with dotted notes. Trills (tr) are indicated above the first, third, and fifth notes of the first line. A fermata is placed over the final note of the first line.

# İSTİFADƏ OLUNAN ƏDƏBİYYAT

## Azərbaycan dilində

1. Abbaslı İ. Azərbaycan dastanlarının yayılması və təsviri məsələləri. Bakı, Nurlan, 2007, 272s.
2. Abbaslı İ. Azərbaycan folklorşünaslığı: təşəkkülü və inkişaf mərhələləri. AŞXƏDT, IX kitab, Bakı: Səda, 2000.,
3. Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 2007, 214s.
4. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq musiqi alətləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1972, 36 s.
5. Abdullayeva S. Çalğı alətlərimizin sorağı ilə // «Qobustan» toplusu. 1971, №1, s. 69-71.
6. Abdullayeva S. Mirzə Fətəli Axundova məxsus xalq çalğı alətlərimiz // «Qobustan» toplusu. Bakı: 1979, №1, s . 89-91.
7. Abdullazadə G. Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Bakı: Qartal, 1996, 288s.
8. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. / Tərtib edəni Ə.Axundov, 2 cilddə, I c., Bakı: Elm, 1983, 374s.
9. Azərbaycan dastanları: 5 cilddə, V cild, Bakı: Elm, 1972, 446s.
10. Azərbaycan folkloru antologiyası I cild. Naxçıvan folkloru. Bakı: Sabah nəşriyyatı, 1994, 381s.
11. Azərbaycan folkloru antologiyası. Naxçıvan folkloru I cild. Naxçıvan: Əcəmi, 2010, 512s.

12. Azərbaycan folkloru antologiyası. Naxçıvan folkloru II cild. Naxçıvan: Əcəmi, 2010, 496s/ 13.
13. Azərbaycan folkloru antologiyası, I kitab, (toplayanı Ə.Axundov), Bakı: Azərb. SSR EA, 1968, 259s.
14. Azərbaycan xalq musiqisi. Bakı: Elm, 1981, 197s.
15. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı (Antologiya), I kitab, Bakı, XXI-YNE, 2001, 376 s.
16. Allahmanlı M. Şaman, ozan və aşiq. Bakı: Ağrıdağ, 2002, 332 s.
17. Allahmanlı M. Türk dastan yaradıcılığı. Bakı: Ağrıdağ, 1998, 142s.
18. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatri tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 234s.
19. Afaq Xürrəm qızı. Azərbaycan mərasim folkloru. (Türk və Dünya xalqları folkloru ilə tarixi-müqayisəli araşdırma) Bakı: Səda, 2002, 210s.
20. Araslı H. Aşiq yaradıcılığı. Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, 1960, 136s.
21. Babayev İ., Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1970, 158s.
22. Bakıxanov Ə. Azərbaycan ritmik muğamları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1968, 47s.
23. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Bakı: Işıq, 1985, 34s.
24. Bədəlbəyli Ə. Qurban Pirimov. Bakı: Azər nəşr, 1955, 50s.
25. Bədəlbəyli Ə. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, 245s.
26. Bülbül. Xatirələr. AMEA Memarlıq və İncəsənət

- İnstitutunun arxivi, inventar № 41, s.31-45.
27. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Nəşriyyatı, 1968, 226s.
  28. Cəfərli M. Xalq mahnılarının folklor janrı kimi poetik-semantik xüsusiyyətləri. (Naxçıvan folklor mühitinin materialları əsasında) / Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. XX, Bakı: AMEA, Folklor İnstitutu, 2006, s.28.
  29. Dastanlar (tərtib edəni A.Axundov). Bakı: Azərb.Döv.Nəşr-tı, 1993, 253s.
  30. Eldarova Ə. Azərbaycan aşığı sənəti, Bakı: Elm, 1992, 168s.
  31. Eldarova Ə. Azərbaycan aşığı sənəti. Bakı: Elm, 1996, 165s.
  32. Əfəndiyev O. Aşığı poeziyasının estetik problemləri. Bakı: Azərnəşr,1983,116s.
  33. Əfəndiyev R. Azərbaycan folklorşünaslığı. Bakı: AMEA-nın nəşri,1997, 117s.
  34. Əfəndiyev R. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1981, 404s.
  35. Ələsgərov S. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. Bakı: 1996, Maarif,121 s.
  36. Əlibəyzadə E. Azərbaycan xalqının mənəvi mədəniyyət tarixi. Bakı: Gənclik, 1998, 520s.
  37. Əliverdibəyov A. Azərbaycan musiqisi. Azərbaycan Elmlər Akademiyası. Əlyazmalar İnstitutunun fondu № B-5007/25967, s. 175-199.



38. Fərzəli Ə. Dədə Qorqud yurdu. Bakı: Azərnəşr, 1989, 182s.
39. Folklor çələngi. /Transliterasiya, mətnlərin hazırlanması, tərtib və ön sözün müəllifi İ.Əbbaslı. Bakı: Nurlan, 2008, 132s.
40. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. II nəşr. Bakı: Elm, 1962, 338s.
41. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 653 s.
42. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, 4 cildə, II-ci cild. Bakı: Azərbaycan Elmlər Akademiyasının nəşri, 1965, 412s.
43. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı, 1985, 152s.
44. Həkimov M. Aşıq sənətinin poetikası. Bakı: AMEA-nın nəşri, 2004, 609s.
45. Həkimov M. Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı (qədim və orta əsrlər). Bakı: Yazıçı, 1983, 486s.
46. Həkimov M. Azərbaycan aşığı şer şəkilləri və qaynaqları. Bakı: 1999, 375s.
47. Həsənov K. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. Bakı: Işıq, 1988, 130s.
48. Hüseyinli B. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin klassifikasiyası //Azərbaycan incəsənəti. XII c. Bakı: AEA-nın nəşriyyatı, 1968, 169s.
49. İmrani R. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. Bakı: BON, 1994, 251s.
50. İmrani R. Azərbaycan musiqi tarixi. (ən qədim dövrlərdən bizim eraya qədər) I cild, Bakı: Elm, 1999,

148s.

51. İmrani R. Muğam tarixi. I cild. Bakı: Elm, 1998, 278s.
52. İmrani R. XIV-XV əsrlərdə Azərbaycan və türk musiqi janrlarının bərpası (Tuyuq, Qoşuq, Cəngi, Məhəbbətnamə, Müstəzad, Arazvari, Türki havalarının forma, lad xüsusiyyətləri və melodik poetikası ) // Ortaq Türk keçmişindən orta q türk gələcəyinə. V Uluslararası Folklor Konfransının materialları, Bakı: Səda, 2007, 724s.
53. İsmayılov H. Ələkbərli Ə. Azərbaycan folkloru antologiyası. X kitab (İrəvan çuxuru folkloru), Bakı: Səda, 2004, 471s.
54. İsmayılov H. Göyçə aşıq mühiti: Təşəkkülü və inkişaf yolları. Bakı, Elm, 2002, 404s.
55. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: Işıq, 1984, 100s.
56. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı: Elm, 1991, 118s.
57. Kərimov K., Əfəndiyev R., Rzayev H., Həbibov H. Azərbaycan incəsənəti. Bakı: Işıq, 1992, 344s.
58. Kərimov L. Səfiəddin Urməvi.«Azərbaycan» jurnalı. №7, Bakı: 1965, s.170-173.
59. Qasımlı M. Ozan aşıq sənəti. Bakı: Uğur, 2003, 308s.
60. Qasımov Q. Orta əsrlərdə yazılmış bir musiqi traktatı haqqında// Azərb.EA-nın məruzələri. №1, Bakı: 1957, s.99.
61. Quliyeva A. Türk aləmində Naxçıvan musiqi

- mədəniyyəti // Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş disserasiyanın avtoreferatı- Naxçıvan, 2011, 21 s.
62. Mansurov M.S. Xatirələr. Bakı: EQ nəşriyyatı, 2005, 139s.
  63. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu (Tərcümə G.Q. Hüseynova). Bakı: Maarif, 1988, 516s.
  64. Məmmədov D. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. Bakı: Azərnəşr, 1966, 42s.
  65. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları //Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər) Bakı: Elm, 1981, s.86-119.
  66. Məmmədov V. Muğam, söz, ifaçı. Bakı: Işıq, 1981, 143s.
  67. Məmmədova Ə. Bülbül. Bakı: Azərnəşr, 1964, 122s.
  68. Məmmədova R. Azərbaycan muğamı. Bakı: Elm, 2002, 280s.
  69. Məmmədova R. Muğam-sonata qovşağı. Bakı: Işıq, 1989, 128s.
  70. Mirzə A., Mehdiyev İ. Novruz töhfələri. Bakı: Gənclik, 1989, 112 s.
  71. Nəvvab M.M. Vüzuhül-ərqam. / Ön söz və şərhlərin müəllifi Z.Səfərova Bakı: Elm, 1988, 34s.
  72. Paşayev S. Azərbaycan folkloru və aşıq yaradıcılığı. Bakı: Yazıçı, 1989, 87s.
  73. Paşayev S. XIX əsr aşıq yaradıcılığı. Bakı: ADU, 1990, 98s.
  74. Pirimov Q. Xatirələr. AMEA-ı Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi inventar № 149, s.12-39.

75. Pirsultanlı S.P. Ozan – aşiq sənətinin nəzəri məsələləri. Bakı: Ozan, 2002, 208s.
76. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. Bakı: Işıq, 1977, 143s.
77. Rzayeva-Bağirova R. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. Bakı: Işıq, 1986, 74s.
78. Səfərov Y. Naxçıvan aşiq ədəbi mühiti. Naxçıvan, Əcəmi, 2009, 134s.
79. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı: Elm, 1998, 583s.
80. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 478s.
81. Şuşinski F. Azərbaycan musiqiməclisləri // «Azərbaycan» jurnalı, №7, Bakı: 1979, s. 148-156.
82. Şuşinski F. Cabbar Qaryağdı oğlu. Bakı: Azərnəşr, 1964, 100s.
83. Təhmasib M. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, I cild, Bakı: Mürtəcim, 2010, 488 s.
84. Təhmasib M. «VII əsrə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» / Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi I cild. Bakı: Azərb. SSR EA Nəşriyyatı, 1960, 590s.
85. Vurğun S. İki sevgi. Əsərləri, IV cildə, Bakı: Gənclik, 1988, 720s.
86. Yadigar F. Fonetika və fonologiya məsələləri. Bakı: Maarif, 1993, 192s.
87. Zöhrabov R. Azərbaycan zərbi-muğamları. Bakı: Işıq, 1986, 82s.
88. Zöhrabov R. Muğam. Bakı: Azərnəşr, 1991, 218s.

## Türk dilində

89. Ali Kafkasyalı. İran türkləri Aşık mühitləri. Erzurum: 2006. s 191.
90. Karadeniz M. Türk musikisinde mevcut ahenkler / Türk musikisinin nazariye ve esasları. Ankara: Türk matbaaçilik sanayii, 1965, s.5-6.
91. Şakir-zade N. Azərbaycan ve Türkiyə Halklarının qarşılıqlı kultural ilişkilerinin tarihi. Azərbaycan ve Türkiyə müzik kültürleri arasındaki qarşılıqlı ilişkiler Bakü-İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 1995, s.1-30.
92. Ragib M. Şarki Anadolu türkü və oyunları. (Kon-servatuar Folklor Heyətinin dördüncü tetkik seyahatı münasibetile) İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929, 116s.

## Rus dilində

93. Абасова Э., Касимов К. Очерки о музыкальном искусстве Советского Азербайджана. Баку: Элм , 1970, 175с.
94. Абасова Э., Касимов К. Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист. // Искусство Азербайджана. XIII, Баку: Издательство Академии Наук Азербайджанской ССР, 1971, с.5.
95. Абасова Э., Мамедов Н. Художественная и социально-историческая функция азербайджанского мугама и сохранение его традиции. //

- Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981, 24-29с.
96. Аббаслы И. Ареал распространения и влияния Азербайджанских дастанов. Баку: Инст. литер. им. Низами. НАНА, 2001, 216с.
97. Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. Баку: Элм, 1990, 216 с.
98. Абдуллаева С. А. Историография азербайджанских народных музыкальных инструментов. Баку: Аз. ПУ, 1991, 130с.
99. Абдуллаева С. А. Современные азербайджанские народные музыкальные инструменты. Баку: Ишыг, 1984, 75с.
100. Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку: Элм, 2000, 485с.
101. Абдуллазаде Г. Музыка, человек, общество (в древней и средневековой культуре Востока и Запада). Баку: Язычы, 1991, 244с.
102. Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадира Мараги) // Музыка народов Азии и Африки. Вып.3. Москва: Сов. комп., 1980, 421с.
103. Азербайджанские народные лирические песни. (состовитель Д. Мамедбеков) М.: Музыка, 1965, 128с.
104. Алекперова А. Хороводные танцы яллы Нахичеванской зоны // Автореферат диссертации на

соискание ученой степени канд. Искусствоведения. Баку, 1994, 21 с.

105. Алиева Н. К вопросу об элементах многоголосия в Азербайджанской народной музыке // Искусство Азербайджана. XII, Баку: изд-во АН. Азербайджанской ССР, 1968, 388с.
106. Беляев В. Музыкальная культура Азербайджана. Москва: Музгиз, 1955, 55с.
107. Беляев В. Народные музыкальные инструменты Азербайджана // Искусство азербайджанского народа. Москва-Ленинград: Искусство, 1938, с.56-66.
108. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Москва: Сов. Комп., 1971, 234с.
109. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Москва: Музгиз, 1963, 340с.
110. Беляев В. С. И. Танеев и народное музыкальное творчество. / О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. Москва: Советский композитор, 1971, 234с.
111. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970, 228с.
112. Бычков Ю. Ладовый элемент: понятие и формы. М.: Музыка, 1987, 58с.
113. Бычков Ю. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания. М.: Музыка, 1984, 56с.

- 114.Виноградов В. С. Классические традиции иранской музыки. М.: Сов. Композ., 1982, 183с.
- 115.Гамзатов Г.Г. Фольклор в системе национальной художественной культуры. // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Сборник статей. Махачкала: Институт ЯЛИДНЦРАН, 2007, с.7-25.
- 116.Гусев В. Комплексное изучение фольклора // Проблемы музыкального фольклора народов СССР, М.: 1973, 243с.
- 117.Земцовский И. Текст-Культура-Человек: опыт синтетической парадигмы // М.: Музыкальная Академия, 1992, № 4, 267с.
- 118.Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII века / Искусство Азербайджана, II т. Баку: Изд-тво Академии Наук Азербайджанской ССР, 1949, с.5-63.
- 119.Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. Т.1., М.: Музгиз, 1971, 364с.
- 120.Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи, М.: Наука, ГРВЛ, 1966, 388с.
- 121.Крауклис Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 11, М.: Музыка, 1983, 303с.
- 122.Кумехова Л.Ж. Фольклор и фольклористика: смена парадигм.// Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа.



Сборник статей. Махачкала: Институт ЯЛИДНЦРАН, 2007, с.41-47.

123. Магомедов А.Дж. Традиционный фольклор и современная художественная культура Дагестана. Новые реалии и проблемы их оценки // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала: 2007, Институт ЯЛИДНЦРАН, 264с.
124. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов., композитор, 1978, 352с.
125. Намазов К. Азербайджанское ашугское искусство. Баку: Язычы, 1984, 182с.
126. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. Москва: Музыка, 1984, 302с.
127. Рзаев Н.И. Некоторые вопросы искусства Азербайджана древнего периода // Исследования и материалы по архитектуры и искусству Азербайджана. Баку, АН. Азерб., ССР, 1966, 150-159с.
128. Рудиченко Т.С. Концепция учебного курса. Традиционная культура народов северо-кавказского региона // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала: 2007, Институт ЯЛИДНЦР АН. С.221.
129. Скребкова – Филатова М. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985, 286с.

130. Царева Е. Инструментальные и вокальные жанры в курсе музыкальной литературы. // Вопросы музыкальной педагогики (редактор-составитель Е.М.Царева) III выпуск, Москва: Музыка, 1981, 219с.
131. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980, 296с.
132. Шуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. (Редактор-составитель А.А.Банина) вып. 3, Москва: Советский композитор, 1986, 325с.

# M Ü N D Ə R İ C A T

Ön söz .....	3
I fəsil. Naxçıvan folklorunda musiqinin yeri və əhəmiyyəti .....	9
Naxçıvan folklorunda musiqinin təcəssümü .....	9
Naxçıvanın qədim mövsüm nəğmələri .....	42
Mərasim nəğmələri .....	52
Rəqs musiqi janrları .....	68
Xalq mahnıları .....	80
II fəsil. Bölgənin musiqi folklorunun nəzəri əsasları .....	100
Mövsüm nəğmələrinin lad-intonasiya, metroritmik, melodik dil və forma xüsusiyyətləri .....	103
Mərasim nəğmələrində lad-intonasiya, metroritm, melodik dil və forma .....	115
Xalq mahnı və rəqslərinin lad-intonasiya, ritmik və struktur təhlili .....	138
Nəticə .....	167
Mövsüm-mərasim nəğmələrinin mətni .....	175
Notoqrafiya .....	201
İstifadə olunan ədəbiyyat .....	221

# Q E Y D Ü Ç Ü N

ƏLƏMƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT

MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT

ƏLƏMƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT  
MƏDƏNİYYƏT



<b>Nəşriyyatın direktoru:</b>	<b>Hüseyn Hacıyev</b>
<b>Texniki redaktor:</b>	<b>Gülbəniz Məmmədova</b>
<b>Dizayn:</b>	<b>Müşfiq Hacıyev</b>
<b>Cildçi:</b>	<b>Azad Həməzəyev</b>
<b>Montajçı:</b>	<b>Elmira İsmayılova</b>

---

*Çapa imzalanmış 20.11. 2012-ci il  
Kağız formatı 60x84 1/16, çap vərəq 15  
Sifariş 217 sayı 200 qiyməti sərbəst*

---

*ADPU-nun mətbəəsi  
Bakı, Ü.Hacıbəyov küçəsi, 34  
Tel: 493-74-10*