



RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com

Doi: 10.12975/rastmd.2016.04.02.00085



DAR VƏ ORTA HƏCMLİ LADLARA ƏSASLANAN AZƏRBAYCAN MAHNILARININ İNKİŞAFI

Gülyanaq Məmmədova¹

ÖZET

Məqalədə Azərbaycan xalq mahnılarının müqayisəli təhlili verilir. Burada dar və orta həcmli ladlara əsaslanan mahnıların lad-intonasiya məzmununun tipoloji xüsusiyyətləri şərh edilir. Qeyd edilir ki, məhz müqayisəli təhlil Azərbaycan xalq mahnılarının həm ümumi, həm də fərdi xüsusiyyətlərini aşkarlamağa imkan yaradır.

Açar sözlər: Azərbaycan musiqisi, mahnı, lad

РАЗВИТИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА НА ОСНОВЕ УЗКИХ И СРЕДНЕМАСШТАБНЫХ ЛАДОВ

Гюльянаг Мамедова

РЕЗЮМЕ

В статье исследование образцов Азербайджанских народных песен основано на сопоставительном анализе. Здесь раскрываются основные типологические свойства ладоинтонационного содержания Азербайджанской музыки. Подчеркивается, что именно сопоставительный анализ позволяет осветить новые черты, касающиеся как специфики, так и общих свойств Азербайджанских песен.

Ключевые слова: Азербайджанская музыка, песня, lad

THE DEVELOPMENT OF THE AZERBAIJANI SONG ART ON THE BASIS OF NARROW AND MID-SCALE FRETS

Gulyanaq Mammadova

ABSTRACT

In this article the study of the samples of the Azeri lyrics is based on comparative analysis. Tipological characteristics of the tonal contents of the Azeri folk music are presented. The author emphasizes the fact that the comparative analysis allows bringing forward new features related to the specifics and general properties of the Azeri folk songs.

Keywords: Azerbaijani folk music, songs, shur, rast

¹ Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti gulyanaqmemmedova@mail.ru

GİRİŞ

Dar həcmli lidlara aid olan sekunda və tersiya əsaslı lidlar Azərbaycan mahnı yaradıcılığının təkamülündə ilkin mərhələni təşkil edirlər. Azərbaycan musiqi folklorunda bu qrupa daxil olan nümunələr çoxdur. Biz bunlardan bəzilərini təhlilə cəlb etməyi vacib sayırıq.

İlk növbədə dar həcmli lidlara aid olan sekunda əsaslı mahnı nümunələrinə mürəit edək. Dayaq pilləsi yuxarı səsdə olan sekunda lida aid “Ay, yara xoş gəldin deyək” (№1) mərasim mahnısını göstərək. Bu mahnıda mühüm rol oynayan si bemol - do tonlarının eyni səviyyədə, bərabər vəziyyətdə olması onların hansının dayaq ton funksiyasını yerinə yetirdiyini müəyyənləşdirməyi çətinləşdirir. Belə ki, poetik mətnə uyğun qurulan melodik frazalar (2 xanə) gah si bemol, gah da do tonuna istinad etdiyinə görə eyni mövqe nümayiş etdirir. Bütün mahnı boyu böyük sekunda münasibətində olan bu iki səsin ritmik ardıcılışması onun lid əsasını müəyyənləşdirməyə çətinlik yaradır. Yalnız mahnının sonuncu xanəsində, kadans dönməsində sol-lya səsinin əlavə olunması sekunda əsaslı ladin zənginləşməsinə gətirib çıxarır ki, bu da şur ladına aid əsas tetraxordu yaradır.

Beləliklə, mahnıda sekunda ladin aşağıdan artma elementi vasitəsilə kvarta intervalı çərçəvəsində genişlənməsi burada həm rast, həm də şur ladının əsas tetraxord sahəsinin formalaşdığını görürük. Belə ki, biz xalis kvarta sıçrayışının həm mərkəzi tonu vurğuladığını, həm də lad dəyişkənliyi yaratdığını müşahidə edirik.

“Əmim oğlu” (№2) xalq mahnısında isə biz fərqli halla rastlaşırıq. Üş xanəli motivdən ibarət olan bu mahnıda dayaq ton (re) aşağı pillədə yerləşir və yalnız sonuncu xanədə öz tam təsdiqini tapır. Öncəki xanələrdə dayaq ton xanənin zəif payına düşdüynə görə xüsusi əhəmiyyət kəsb etmir, lakin bununla belə, sekunda ladin yuxarı tonunun (mi) böyük sekunda münasibətində (fa diyez) üst köməkçi tonla genişlənməsi hesabına aşağı istiqamətlənən intonasiya fiquru mərkəz tonun vurğulanmasını gücləndirir. Belə bir yanaşma rast ladı üçün xarakterdir.

Mahnı çox məhdud, dar intonasiya quruluşuna malik olduğuna görə, onun strukturu üç xanəli motivin təkrarlanması prinsipi üzrə yaranır. Belə bir təkrar ifa ona çox donuq, statik xarakter verir.

Dar həcmli lida əsaslanan “Xoş gəldin” mərasim mahnısında isə melodik inkişaf iki aparıcı tonun əsas dayaq uğrunda “rəqabəti”, mübarizəsi üzrə gedir.

Göründüyü kimi, dar həcmli lidlara aid olan sekunda əsaslı mahnılar dar və yığcam melodik diapazona malik olduqlarına görə onların konkret hansı tetraxord formuluna mənsub olduğunu müəyyənləşdirmək çətinləşir.

Dar həcmli lidlara aid tersiya əsaslı mahnıları təhlil edəkən onları ilk növbədə, tersiya intervalından asılı olaraq ayırmağı vacib bilirik. Əvvəlcə böyük tersiya həcmində olan ladin intonasiyaya əsaslanan mahnıları nəzərdən keçirək. Bunlar “Mübarək, ay mübarək”, “Nay-nay-na-nay”, “Yar-yar” mahnılarıdır. Bunlarda ladin dayaq tonu aşağı pillədə yerləşir. Məsələn, “Mübarək, ay mübarək” mərasim mahnısında dayaq tondan (do) təkən alan melodik hərəkət tersiyaya doğru istiqamətlənib yenidən geriyyə dönür. Geriyə dönüş zamanı birinci pillənin vurğulanması onun mərkəz ton olduğunu bir daha bildirir. Bütün mahnı üçxanəli motivin eynilə təkrarlanması üzərində qurulur. Maraqlıdır ki, mahnının poetik mətnində çıxış edən bənd-nəqarət bölgüsü melodik strukturda özünü göstərmir. Belə ki, mahnıda bunların hər ikisi eyni motivə əsaslanır, yalnız ayrı-ayrı xor qrupları tərəfindən ifa olunur.

“Nay-nay-na-nay” mahnısının melodik quruluşu isə əvvəlkindən bir qədər genişdir. Burada da melodik hərəkət aşağı dayaq tondan (re bemol) təkən alıb tersiyaya doğru yönələrək

onun üzərində uzun müddət gəzişdikdən sonra yenidən mərkəz tona böyük tersiya sıçrayışla qayıdır. Həmin qayıdış dönməsi ikitonlu kadans funksiyasını yerinə yetirir.

Baxılan hər iki mahnıda tersiya əsaslı ladın böyük tersiya münasibətində olması onları rastın ladintonasiyası ilə eyniləşdirməyə əsas verir.

Böyük tersiya ladintonasiyaya aid “Yar-yar” mahnısını da göstərə bilərik. Lakin bu mahnı ladintonasiya məzmununa görə iki hissəyə bölünür. Hər iki hissədə tersiya əsaslı lad özünü göstərsə də, bunlar dayaq ton və interval münasibətinə görə bir-birindən fərqlənirlər. Əgər I bölmədə re-fa diyez arasında yaranan melodik strukturda (6 xanə) re səsi mərkəz ton rolunda çıxış edirsə, II-də fa-lya çərçivəsində yerləşən motivdə fa-dayaq ton rolunu oynayır.

Bölmələr arasında əsas fərqləndirici cəhət isə I bölmədə tersiyalı lada “frigik” intonasiyanın (II əskildilmiş pillə - mi bemol) daxil edilməsidir. Bu bölmədə əskilmiş pillə vasitəsilə artırılmış sekondalı intonasiyanın əmələ gəlməsi II bölmə arasında intonasiya təzadlığını törədir. Göründüyü kimi, bir mahnı daxilində böyük tersiya əsaslı ladintonasiya çərçivəsində müxtəlif interval münasibətlərin birləşməsindən yaranan motivlər dar həcmli ladların geniş imkanlarından xəbər verir.

Dar həcmli ladalara əsaslanan mahnılarda dayaq tonun müəyyənləşdirilməsi bir qədər çətinlik yaradır. Belə ki, mahnı melodiyasının diapazonunun yığcamlığı, iki dayağın dəyişkənliyinin çıxış etməsi əsas dayaq pillənin təyin edilməsini çətinləşdirir. Məsələn, “Söhbət saz ilə” mahnısında melodik hərəkət böyük tersiya münasibətli iki ton (fa-lya) arasında gedir. Burada aşağı tondan yuxarı tersiyaya doğru pilləli hərəkət rast ladi üçün xarakter olan intonasiya dönmələrindən biridir. Bütün mahnı, demək olar ki, həmin intonasiyanı təşkil edən tersiya çərçivəsində qurulan iki dayaq tonun müqavimətinə əsaslanır.

Maraqlıdır ki, mahnının kuplet bölməsində əsas dayaq ton (fa) xanənin zəif hissəsində çıxış etdiyinə görə bütün ağırlıq tersiya tonun (lya) üzərinə düşür. Bunu tersiya tonun dəfələrlə təkrarlanaraq vurğulanması təsdiq edir. Nəqarət bölməsindən başlayaraq əsas dayaq tonun funksional rolu tədricən möhkəmlənir. Artıq xanənin güclü payında onun səslənməsi, sonuncu cümlədə isə fa-dan kvarta aşağı pilləli hərəkətlə enişi və bunun ardınca onun üst aparıcı tonuna geniş sıçrayışla ətraf pillələrin oxunması tonikanın yerini, mövqeyini təsdiqləyir.

Bu tip melodik quruluşa malik mahnılar Azərbaycan xalq yaradıcılığında çoxdur: “Dağda bitər lalələr”, “Xınayaxdı”, “Həsri basma” və s. Bütün bu mahnılarda tonika və onun üst tersiyasının rəqabəti üzərində qurulan melodik şəkil özünü göstərir.

“Dağda bitər lalələr” mahnısında fa dayağı ilə onun üst tersiyası arasında gedən “dialoq” əsas intonasiya məzmununu şərtləndirir. Bununla belə kadans dönmələrdə dayağın üstünlüyü özünü göstərir. Belə ki, I, III və sonuncu V cümlə fa dayaqla tamamlanır, II cümlə tonikanın alt mediantası (re), IV isə üst tersiya ilə bitməklə tematik strukturun mürəkkəbləşməsinə törədir. Bütövlükdə isə tonikanın əhəmiyyəti mahnıda cümlələr arasında əlaqənin möhkəmlənməsində rolu ilə müəyyənləşir. Belə ki, hər dəfə cümlənin dayaq tonla başlaması, melodik şəklin onun ətrafında dolanaraq qurulması fa dayağın aparıcı mövqeyini göstərir.

“Xınayaxdı” və “Həsri basma” mahnılarında eyni prinsip müşahidə olunur. Hər iki mahnıda fa dayağın tersiya tonu ilə maraqlı funksional əlaqəsi özünü göstərir. Əgər “Xınayaxdı” mahnısında tonika və onun üst tersiyası arasında gedən “rəqabət” hər üç cümlədə eyni dərəcədə çıxış edirsə, “Həsri basma” mahnısında bu prinsip daha kəskin şəkil alır. Belə ki, mahnının I və II cümlələrində təbii ki, əsas dayaq ton (fa) üstünlük təşkil edirsə, II cümlədə aparıcı yeri tersiya tonu tutur. Onun bütün cümlə boyu aramsız olaraq təkrarlanması reçitativ xarakter daşıyır və mahnının mərkəzi nöqtəsini təşkil edir. Şübhəsiz, belə bir gərgin andan sonra

melodik hərəkətin dayaq tona doğru meyl etməsi tələb olunur. Təsadüfi deyil ki, uzun müddət tonikadan uzaqlaşma son hesabda onun təsdiqini verən son kadans dönmənin bir neçə dəfə təkrarlanması ilə kompensasiya edilir. Burada dayaq tonun kənar səslərlə əhatə olunaraq oxunması onun öz hakim mövqeyini bərpa edir. Yuxarıda göstərilən bütün mahnılarda rast ladi üçün xarakter olan intonasiya əlaqələr çıxış edirlər. Məsələn, qeyd olunan “Həsiri basma” mahnısında biz rastın əsas tetraxordunun üç tonuna alt tetraxordun da bir pilləsinin əlavə qoşulmasını müşahidə edirik.

Azərbaycan musiqi folklorunda əsasında böyük tersiyalı lad duran daha bir növə rast gəlirik. Bu, kiçik sekunda və artırılmış sekunda intervalların intonasiyalarından təşkil olunmuş tersiya əsaslı laddır.

Yallı rəqs melodiyasında bu ladin bütün göstəriciləri aydın müşahidə olunur. Rəqsin çox yığcam melodik fiquru yuxarı tersiya tonundan əsas dayaq pilləyə (lya) enən hərəkətlə seçilir. Burada xarakter intonasiya dönmələrin ostinat təkrarlıq prinsipi üzərə qurulması rəqs elementləri ilə uyğunluq yaradır.

Tersiya əsaslı lادلarın kiçik tersiya intonasiya münasibətli xalq mahnıları sırasında “Çayımızın adı var”, “Bacım, toyun mübarək”, “Lo-lo”, “Kosa-kosa”, “Şeydalı”, “Qardaşımın toy qoyunu”, “Yeri-yeri dam üstə”, “Aparmağa gəlmişik” xüsusilə diqqəti cəlb edir. Belə ki, adları sadalanan bütün bu mahnılarda, “Kosa-kosa” istisna olaraq, mərkəz ton aşağı pillədə yerləşir.

Bu mahnıların bir qismində Belyayevin sxeminə uyğun – frigik lokrik, digərində isə eolik-dorik lad əsası özünü göstərir ki, bu da tersiyalı lادلarın milli musiqidə səgahın və şurun ladintonasiyasına cavab verir. Məsələn, “Çayımızın adı var” (a), “Şeydalı” (b), “Qardaşımın toy qoyunu” (d), “Yeri-yeri, dam üstədən yeri” (b) və s. mahnılarında kiçik və böyük sekundalardan təşkil olunmuş tersiyalı lad əsası (1/2 t. – 1 t) çıxış edir:

Bu mahnılarda tersiyalı lad səgahın ladintonasiyası ilə uyğunluq yaradır. Buna əlavə keçici tonların daxil edilməsi də köməklik göstərir. Belə ki, əlavə köməkçi səslərin ladi zənginləşdirməsi hesabına dayaq pillələrin funksional əhəmiyyəti gücləndirilir.

Təkrar prinsipli period formasında (6 xanə + 6 xanə) qurulan mahnının cümlələri sekvent hərəkətə malikdir. I cümlədə (3 xanə + 3 xanə) ladin yuxarı tersiya tonu ətrafında gedən melodik oxunma son hesabda tonikaya (fa diyez) yönələrək, xanənin zəif hissəsində olsa da, onu bildirir. II cümlə isə I-nin bir ton aşağı sekvent təkrarı kimi verilərək tonikanın tam təsdiqini göstərir.

“Çayımızın adı var” mahnısından fərqli olaraq “Şeydalı” mahnısında tersiyalı ladin zənginləşməsi daha da dərinləşir.

Mahnıdakı bu əlavələr böyük əhəmiyyətlidirlər. Belə ki, mahnının bəndləri arasında bağlayıcı funksiya daşıyan “Bir gecə yarı görməsəm” misrasının səsləndiyi melodik frazanın tonikadan (mi) aşağı tersiyaya (do) keçidi səgah ladinə olan mayə və əsas ton arasındakı münasibətlə funksional eynilik yaradır. Həmin do səsindən yenidən yuxarı kvarta sıçrayışı ilə mahnının sonrakı bəndinin başlanması da səgahın əsas tonu və mayənin üst aparıcı tonu arasındakı funksional əlaqəni vurğulayır. Artıq bu hissədə tersiyalı ladin II pilləsi (fa) üstünlüyü ələ alır. Onun uzun müddət ritmik təkrarlanması və oxunmasına baxmayaraq, hər dəfə cümlənin mi tonu ilə tamamlanması tonika dayağını möhkəmlədir.

“Yeri dam üstədən yeri” mahnısı da tersiyalı ladin zənginləşməsi baxımından maraqlıdır. Bu mahnıda tersiyalı lad çərçəvəsində tonika alterasiyasının tətbiq edilməsi Azərbaycan lad sisteminin zənginləşdirilməsi üçün əhəmiyyətlidir.

Burada da segahda olduğu kimi tonikanın alt aparıcı səsinin yüksəldilməsi tonika ətrafında gəzişmə zamanı baş verir ki, bu da bir daha segah ilə ladintonasiya eyniliyi yaradır.

“Yeri dam üstədən yeri” mahnısı dəyişkən metroritmə əsaslanır. Mahnının nəqarətində isə (“Ay qız Sənəm, gəl Sənəm”) hər xanə daxili metrin dəyişməsi (2/4 və 6/8) özünü göstərir. Belə metrik qeyri-sabitlik ifaya müəyyən sərbəst xarakter verir.

Bənd-nəqarət formasında qurulan mahnının melodik özəyini mi-fa-sol tonlarının müxtəlif variantlarda əlaqəsi təşkil edir. Nə qədər müxtəlif gəzişmələr olsa da, bütün frazalar mi tonikaya qayıdış və onun üzərində möhkəmlənmə ilə bitir. Təkrar prinsipli kvadrat period (8 xanə + 8 xanə) formasında qurulan kupletdə daha bütöv frazalar çıxış edirsə, nəqarətdə (7 xanə) qırıq-qırıq frazalar üstünlük təşkil edir ki, buna da hər xanə metroritmin dəyişməsi təsir edir.

Kiçik tersiya həcmli ladlara əsaslanan mahnılar arasında “Qardaşımın toy qoyunu” nümunəsinin melodiyası konkret çərçivədə hərəkət edir. Bütün mahnı dar həcmli motivin təkrar prinsip üzrə ifasına əsaslandığına görə ovsunedici xarakter daşıyır. Mahnıda bütün frazalar tersiya tonunda başlayıb, onun üzərində ritmik təkrarlandıqdan sonra aşağı tonikaya (lya) enir və əsas dayaq tonda bitir. Beləliklə, mahnının melodik hərəkəti dairəvi forma alır. Poetik mətnə müvafiq melodik struktur əmələ gəlir: tək sərbəst misralara (2 xanə) nəqarət-refren funksiyası daşıyan bənd (3 xanə + 3 xanə) cavab verir. Beləcə, mahnının orijinal tipli strukturu yaranır.

Segahın lad aurasını canlandıran tersiyalı ladlara əsaslanan mahnı nümunələri musiqi folklorunda çoxdur. “Apardı sellər Saramı”, “Neylərsən”, “Yarıma bax”, “O xal nə xaldır”, “Dara zülfün”, “Laylay”, “Bəli, bəlican”, “Əs ey gilavar”, “Toyun mübarək olsun”, “Aşağıdan bir gəmi gəlir”, “Gülbaşmaq”, “Bəy tərifi”, “Gözəl”, “Çalpapaq”, “Uca dağlar” və s.

Sadalanan mahnıların bir qisminin melodiyası dar diapazonda (kiçik tersiya), bəzisi isə müəyyən köməkçi səslərin cəlb olunması ilə kvarta çərçivəsində genişlənərək qurulur. Məsələn, bu qrupa aid olan mahnılar sırasında “Apardı sellər Saramı”, “Çalpapaq”, “Dara zülfün”, “Əs ey gilavar”, “Toyun mübarək olsun”, “Uca dağlar” fa diyez – lya münasibətində olan dayaq tonlar çərçivəsində melodik quruluşa malikdir. Bunlarda melodik inkişaf göstərilən dayaq tonlar ətrafında cəmləşir. Mahnıların bəzilərində aşağı dayaq ton, digərlərində yuxarı dayaq ton, bəzilərində isə dayaq tonun hər ikisi mühüm rol oynayır. Göstərilən mahnılarda aşağı və yuxarı (fa diyez – lya) dayaq tonların səlis biristişamətli oxunması nəticəsində segahın tipik kadans dönmələrinin özünəməxsus intonasiyaları əmələ gəlir. Məsələn, “Apardı ellər Saramı” mahnısında yuxarı dayaq tonun (lya) həm aşağı, həm də yuxarıdan böyük sekunda cəlb edilərək oxunmasına və bu səbəbdən melodik təşkildə aparıcı rol oynamasına baxmayaraq, son nəticə kimi aşağı dayaq tonun (fa diyez) cazibə qüvvəsi üstün gəlir. Belə ki, yuxarı dayaq tonda bitən natamam kadensiyalara pilləli şəkildə aşağı enən və alt dayaqda qərarlaşan tam kadensiyalar cavab verir.

“Çalpapaq”da biz yuxarı dayaq tonun (lya) hökmrənliyini və üstünlüyünü müşahidə edirik. Burada lya tonun iki xanə ritmik təkrarlanması tədricən aşağı dayaq tona doğru istiqamətini müəyyənləşdirir. Əsas dayaq ton (fa diyez) özünü yalnız mahnının sonunda, kadans dönmədə bildirir.

“Dara zülfün” və “Uca dağlar” mahnılarında melodik inkişaf fa diyez – lya dayaq tonların dalğavarı istiqamətinə əsaslanan və hər iki dayaq tonun oxunması üzərində qurulan intonasiya kompleksinə istinad edir. Əgər birinci mahnıda yuxarı və aşağı (tersiya həcmli) dayaq tonların kadans dönmələri ardıcıl olaraq bir-birini əvəz edirsə, ikincidə isə sanki mahnı forması iki hissəyə bölünür: mahnının birinci yarısında yuxarı dayaq ton (öz əhatəsi ilə oxunaraq), ikinci

yarısında isə sekvent hərəkətlə aşağı dayaq pilləsinə (fa diyez) enən kadans dönmə özünü göstərir.

Maraqlıdır ki, “Dara zülfün” mahnısında hər iki dayaq ton oxunarkən yuxarıdakına üstdən (si), aşağıdakına isə altdan (mi diyez) böyük və kiçik sekundaların cəlb edilməsi tersiyalı ladin intonasiya məzmununu daha da zənginləşdirir. Belə zənginləşmə segahın ladintonasiya məzmunu üçün xarakter olan dönmələrlə eynilik yaradır.

Dayaq tonlara alterasiyalı əlavə səslərin qoşulması digər mahnılarda da xüsusi koloriti ilə seçilir. “Əs ey gilavar”, “Toyun mübarək olsun” mahnılarında dayaq tona (fa diyez) yanaşma zamanı üst pillələrin müxtəlif alterasiyalı variantlarından istifadə olunur. Belə ki, “Toyun mübarək olsun” mahnısının sadə quruluşlu, təkrar prinsipli dördxanəli mövzusu müxtəlif kadanslarla tamamlanır. Burada əvvəlcə əsas dayaq tonun kiçik tersiyası (lya) oxunarkən ona əlavə olunan kiçik sekundalı intonasiyanın II pilləyə (yarım kadans), sonra isə I pilləyə yönəlməsi (tam kadans) sadə mahnı kompozisiyasını təşkil edir.

“Əs ey gilavar” mahnısında isə kiçik tersiya tonu (lya) natural və əskildilmiş halda (lya bemol) çıxış etdiyinə görə onun üzərində dayanma baş vermir, belə qeyri-sabit mövqe nümayiş etdirən tersiya tonu aşağı dayağa meyli gücləndirir və bütün kadanslarda I pillə tam bitkin fikir yaradır.

Eyni interval münasibətdə olan, lakin dayaq əsası ilə fərqlənən xalq mahnılarını da nəzərdən keçirək. Bunlar “O xal, nə xaldır”, “Bəli, bəlican”, “Laylay”, “Gözəl”, “Yarıma bax”, “Neylərsən”, “Aşağıdan bir gəmi gəlir” – mi-sol diapazonunda cərəyan edən melodik quruluşlu mahnılardır. Bu mahnıların dayaq pərdələri eyni olsa da, onların hər biri dayağın oxunması və mövqeyinə görə fərqlidirlər. Məsələn, “Neylərsən”, “Yarıma bax”, “Gözəl”, “Aşağıdan bir gəmi gəlir” mahnılarında I və III pillə arasındakı kiçik tersiya münasibəti artıq ilk frazalarda özünü göstərir və iki dayaq pillə kimi bunların arasında fəal funksional əlaqə müşahidə olunur.

Oxşar intonasiya məzmununa malik olan bu mahnıların tematik quruluşunda artıq ilkin frazalardan bitkin musiqi fikri ifadə olunur. Melodik hərəkətin I-II pillə çərçivəsində dalğavari hərəkəti, bu göstərilən pillələrin dayaq ton funksiyasında çıxış etməsi musiqi fikrinin tamamlanmasına əsas verir. Əgər “Neylərsən”, “Yarıma bax” mahnılarında melodik hərəkət trixordun yuxarı tonundan (sol) başlayıb, həmin ton üzərində xeyli qərarlaşdıqdan sonra tədricən pilləvari şəkildə aşağı dayaq tona (mi) enməklə xarakterizə olunursa, “Gözəl”, “Aşağıdan bir gəmi gəlir” mahnılarında əksinə, artıq ilk frazada çıxış edən aşağı dayaq ton (mi) yuxarıya doğru cəhd edərək III pillədə qərarlaşan yarım kadanslar törədir. Təbii ki, bu natamam kadensiyalara geriyyə, I pilləyə dönmə və burada bitən tam kadensiyalar cavab verirlər.

“Gözəl” mahnısının melodik təşkilində lya – köməkçi səsin kiçik tersiya diapazonuna əlavə edilməsi onun formasının genişlənməsinə imkan verir. Belə ki, burada üç hissəli kompozisiya quruluşu aydın müşahidə olunur. Mahnının orta bölməsində I hissənin başlanğıc frazası yarım ton yuxarı köçürüldüyünə görə yuxarı dayaq tona (sol) əlavə olunan köməkçi pillənin (lya) rolu artır, lakin onun funksional olaraq mönqeyi möhkəmlənmir və o, tezliklə fəallığını itirir, əvvəldə olduğu kimi, III pilləyə həll olaraq yarım kadans, sonra isə I pərdəyə enərək tam kadans yaradır.

Ümumiyyətlə, tersiya əsaslı lادلarın sekundalı intonasiyalarla genişləndirilməsi, qeyd etdiyimiz kimi, inkişaf prosesində tetraxordların yaranmasına gətirib çıxarır. Bunu biz yuxarıda göstərdiyimiz mahnı nümunələrində də aydın izləyə bilərik.

Aparılan təhlil bunu təsdiqləməyə imkan verir ki, Azərbaycan mahnı mədəniyyətində intonasiya prosesinin mərkəzcəhdli əhəmiyyəti diqqəti özünə cəlb edir. Belə ki, hətta

darhəcmli ladlarda, iki və ya üç dayağın dəyişkən müqayisəsi şəraitində əsas dayağın əhəmiyyəti ya ritmik, ya da funksional formalaşma yolu ilə əldə olunur. Buna aşağı tonika kimi sabit zonanın formalaşması müəyyən dərəcədə təsir edir.

Müqayisəli təhlil göstərir ki, darhəcmli ladlarda variant inkişaf prosesində dəyişikliklər identikdir. Mahnıların diapazonu daha çox genişləndikcə təhlil olunan nümunələrdə fərqlər özünü daha çox göstərir.

Əgər darhəcmli ladlarda əsas motiv həm ekspozisiya, həm inkişaf, həm tamamlayıcı funksiyaları yerinə yetirirsə, əgər bu funksiyalar bircə ladintonasiya ilə həyata keçirsə, daha geniş həcmli ladlarda onlar differensiasiya olunmuş və müxtəlif intonasiyalar arasında bölünmüşlər.

Biz, həmçinin qeyd edək ki, Azərbaycan mahnılarında lad strukturun xüsusiyyətləri konkret mahnı janrlarının xüsusiyyətlərini əks etdirir. Belə ki, ifadəliliyin özünəməxsus janr vasitələri, yəni ladintonasiya yığcamlığı–uşaq, mərasim, mahnılarında janr təşkilədiçi xüsusiyyət qazanır. Bu mahnılar ostinantlığı, xüsusi ritmik ifadəliliyi ilə fərqlənirlər.

Geniş lad diapazonuna malik olan lirik mahnılar oxunma, sekvensiya, predyom kimi intonasiya tiplərilə zənginliyi, oxuculuğu ilə fərqlənirlər.

Bir qayda olaraq, kiçik həcmli ladlarda səslənən musiqi nümunələrində musiqi dilinin və strukturunun digər tipik xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Bunların arasında verilən diapazon həddində ostinantlıq, təkrarlıq qeyd olunmalıdır.

SONUÇ

Biz belə bir vacib nəticəyə gəldik ki, Azərbaycan mahnı mədəniyyətində ladfunksional təzahürlərin sabitliyi hesabına darhəcmli ladlarda tonların dəyişkənliyi parlaq şəkildə aşkarlanır. Təhlil etdiyimiz digər nümunələrdə dəyişkən tendensiyalar daha da hiss olunur və aparıcı yer tutur. Məhz buna görə darhəcmli ladlar şəraitində Azərbaycan xalq musiqisində tonikanın funksional müdafiəçisi kimi aparıcı ton intonasiyası formalaşır.

Belə ki, darhəcmli ladlar sekunda və tersiyalı diapazonuna baxmayaraq, öz lad mənsubiyyəti haqqında kifayət qədər parlaq məlumat verir. Qeyd olunur ki, dayağın sekunda oxunması şəraitində Azərbaycan xalq mahnısı üçün daha spesifik olan aparıcı ton meylliliyi daha çox ifadəlidir. Bundan əlavə, ladintonasiya xüsusiyyətləri hesabına Azərbaycan musiqisində tersiyalı strukturlar əsas sabit səsdə mərkəzləşməsi ilə fərqlənirlər. Digərlərində açıqlığı və tersiyalı ladin elementləri arasında dərin ladfunksional sezuralarla fərqlənir. Bu onunla izah edilir ki, Azərbaycan ladlarının strukturu bir-birindən asan seçilir və yüksək dərəcədə semantikaya malikdirlər. Bu, Azərbaycan musiqi sisteminin yüksək inkişaf səviyyəsini göstərir.

KAYNAKLAR

1. Abdulla B. Azərbaycan mərasim folkloru. B.: Qismət, 2005, 207 s.
2. Abdullayev V. Azərbaycan folklorunda ailə-məişət mərasimləri və onların poetik mətnləri /Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. B.: Elm, 1987, s. 80-139.
3. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B., 2002, 454 s.
4. Abdullayeva S. Azərbaycan məkanında xalq çalğı alətlərin müqayisəli öyrənilməsinin ilkin nəticələri. Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə. II uluslararası folklor konfransının materialları. B., 2004.