



Гармунд

ӨСӨРЛӨРИ

ЎЗЕЙИР
ҲАЧЫБӘЈОВ

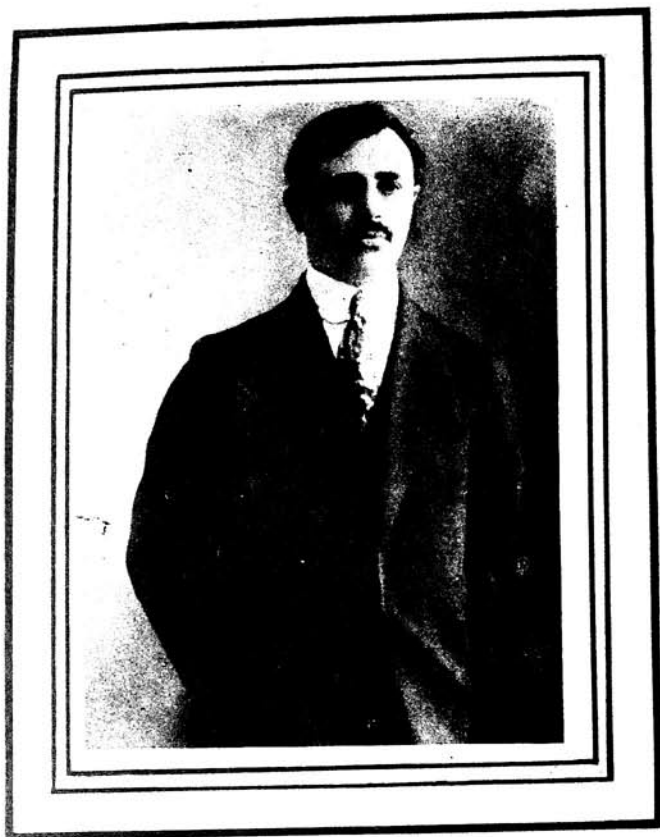


УЗЕЙИР
ГАДЖИБЕКОВ



UZEIR
GADJIBEKOV

1885 · 1948



1983
648

49898

50354

АЗЭРБАЙҶАН ССР ЕЛМЛЭР АКАДЕМИЈАСЫ
МЕҢАРЛЫГ ВЭ ИНЧЭСЭНЭТ ИНСТИТУТУ
АКАДЕМИЯ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНСКОЯ ССР
ИНСТИТУТ АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА

ҮЗЕЙИР
ҺАЧЫБӘЈОВ

Ш.313
h33

УЗЕЙИР
ГАДЖИБЕКОВ

UZEIR
GADJIBEKOV

А. И. В.

Әсәрләри
Сочинения
Compositions'

Азербайджанская
Библиотечная
Бюро
им. Г. А. Радова

БИРИНЧИ ЧИЛД
ТОМ ПЕРВЫЙ
VOLUME ONE



*«Мәчнун Лейлинин чадыры гаршысында» миниатүри
Мир Сеид Әли (XVI әср)*

*Миниатюра «Меджнун перед шатром Лейли»
Мир Сеид Али (XVI век)*

49898

ҮЗЕЈИР ҺАЧЫБӘЈОВ

ЛЕЈЛИ ВӘ МӘЧНУН

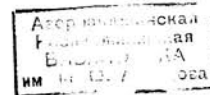
5 пәрдәли, 6 шәкилли опера

ЛИБРЕТТОСУ ҮЗЕЈИР ҺАЧЫБӘЈОВУНДУР

ФҮЗУЛИНИН ЕЈНИ АДЛЫ ПОЕМАСЫ ӘСАСЫНДА

ПАРТИТУРА

РЕДАКТОРУ НАЗИМ ӘЛИВЕРДИБӘЈОВ



«ИШЫГ» НӘШРИЈАТЫ
БАКЫ-1983

UZEIR GADJIBEKOV

LEILI AND MEDJNUN

Five-act opera, six scenes

LIBRETTO BY UZEIR GADJIBEKOV

BASED ON THE POEM OF THE SAME NAME BY FIZULI

THE SCORE

EDITOR NAZIM ALIVERDIBEKOV

„ISHYG” PUBLISHING HOUSE
BAKU · 1983

УЗЕЙР ГАДЖИБЕКОВ

ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН

Опера в 5 действиях, 6 картинах

ЛИБРЕТТО УЗЕЙРА ГАДЖИБЕКОВА

ПО ОДНОИМЕННОЙ ПОЭМЕ ФИЗУЛИ

ПАРТИТУРА

РЕДАКТОР НАЗИМ АЛИВЕРДИБЕКОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИШЫГ»
БАКУ · 1983

РЕДАКСИЈА ҲЕҶ’АТИ

БАШ РЕДАКТОР

ГАРА ГАРАЈЕВ

РЕДАКСИЈА ЎЗВЛӘРИ

ФИҚРӘТ ӘМИРОВ, НИЈАЗИ, РАУФ НАЧЫЈЕВ, МИРЗӘ ИБРАҲИМОВ,
ЕЛМИРА АБАСОВА, ГУБАД ГАСЫМОВ, ЗЕМФИРА СӘФӘРОВА

Өн сөз вә шәрһләр сәнәтшүнаслыг намизәди
ЗЕМФИРА СӘФӘРОВАНЫНДЫР

Рәссамы ГҮСЕЈН НАЧЫЈЕВ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

КАРА КАРАЕВ

ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ

ФИКРЕТ АМИРОВ, НИЯЗИ, РАУФ ГАДЖИЕВ, МИРЗА ИБРАГИМОВ,
ЭЛЬМИРА АБАСОВА, КУБАД КАСИМОВ, ЗЕМФИРА САФАРОВА

Предисловие и комментарии кандидата искусствоведения
ЗЕМФИРЫ САФАРОВОЙ

Перевод либретто ВЛАДИМИРА КАФАРОВА

Художник ГҮСЕЈН ГАДЖИЕВ



Бәстәкарын әлјазмасы.
«Лејли вә Мәчнун» операсынын «Дирексион»ундан бир парча.
I пәрдәдән Лејли вә Мәчнунун дуети.

Рукопись композитора.
Отрывок из «Дирекциона» оперы «Лейли и Меджнун».
Дуэт Лейли и Меджнуна из I действия.

РЕДАКЦИЈА ЁҶҲҲҲҲҲҲ

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

ӨН СӨЗ

Бөжүк бастакар, Азербайжан мусигисинин классики, милли опера сәнәтинин баниси Узеир Гачибайов өзүндөн сонра экинчи, чохчәһәтли жарыдычылыгы ирс — опералар, мусигили комедијалар, кантаталар, камера-инструментал, вокал ва оркестр үчүн жазылмыш әсәрләр гојуб кетмишдир.

У. Гачибайов милли мусигинин мүхәлиф проблемәринә аид чохлу мәғалә, әдәби ва публицистик әсәрләр, Азербайжан халг мусигисинин әсәсләри һагдә елми тәдқиғат әсәри јазмышдыр.

Бастакарын нәшр едилмиш дөрд чилдәлијнә онун јалғыз драм. публицистик ва елми әсәрләри дахил олмушдур.

Азербайжан ССР Елмләр Академијасынын Мемарлыгы ва Инчәсәнат Институтунун мусиги сәнәти шөбәси һазырда У. Гачибайовун мусиги ирсинин нәшрини һазырламагы үчүн бөжүк иш апарыр.

Мәлум олдуғу кими академик нәшр үчүн мусиги әсәринин сонрагы тәһрифләрдән ва әләвәрдән тәмизләнмиш әсә мүәлиф мәтнинин олмасы вәчибдир.

У. Гачибайовун бәзи әсәрләринин әлјазмалары үмумијәтлә һифз олунмамыш, бәзиләри исә бизә јарымчыг шәкилдә кәлиб чатмышдыр. Бу да тәбиидир ки, бөжүк сәнәткарын там јарадычылығыны әкс етдирән әсәрләринин күллијјатынын нәшрини чәтинләшдирир.

Мусиги ичтимајјәтинә тәғдим едилән биринчи ики чилдә бастакарын илк мусиги әсәри — «Лејли ва Мәчнун» операсынын партитура ва клавири дахилдир.

У. Гачибайовун чохчиддәлијнә һәмчинин онун «Әсли ва Кәрәм», «Шаһ Аббас ва Хуршуд Бану», «Короғлу» опералары, мусигили комедијалары, кантаталары, камера-инструментал, вокал ва оркестр үчүн жазылмыш әсәрләри дахил олачак.

1985-чи илдә даһи бастакарын анадан олмасынын 100 иллијиндә онун бир сыра әсәрләри артыг әллә кечүрүлмүш нүсхәләр үзә дејил, чап олунмуш партитуралар, клавириләр үзә ифа едилб сәсләнәчәк.

Азербайжан мусиги сәнәтинә гижмәтлә һәдјиә олачак бу нәшр ејни заманда онун бөжүк нумәјәндәси Узеир Гачибайовун әзиз хәтирсинә дә бир төһфәдир.

Великий композитор, классик азербайджанской музыки, основоположник национального оперного искусства Узеир Гаджибеков оставил после себя богатое, многогранное творческое наследие — оперы, музыкальные комедии, кантаты, оркестровые, камерно-инструментальные и вокальные произведения. Перу Узеира Гаджибекова принадлежат статьи о различных проблемах национальной музыки, литературные, публицистические произведения и научный труд об основах азербайджанской народной музыки.

Изданные четыре тома сочинений композитора вобрали в себя лишь его драматические, публицистические и научные произведения.

В настоящее время Отдел музыкального искусства Института архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР ведет большую работу над изданием музыкального наследия Узеира Гаджибекова.

Как известно, для академического издания необходимо подлинный авторский текст музыкального произведения, тщательно выверенный и очищенный от позднейших искажающих наслоений.

Ряд рукописей Узеира Гаджибекова вообще не дошел до нас, а некоторые сохранились не полностью, что, естественно, затрудняет подготовку издания, охватывающего в полном объеме творчество большого художника.

В представленные музыкальной общественности первые два тома вошли партитура и клавири первенца музыкального творчества композитора — оперы «Лейли и Меджнун».

В многотомное собрание сочинений Узеира Гаджибекова войдут также оперы композитора «Асли и Керем», «Шах Аббас и Хуршуд Бану», «Кероглы», музыкальные комедии, кантаты, оркестровые, камерно-инструментальные и вокальные произведения.

В 1985 году, к 100-летию со дня рождения гениального композитора, уже ряд его сочинений будет исполняться не по рукописным экземплярам, а по изданным партитурам, клавирам.

Будучи ценным вкладом в историю азербайджанской музыкальной культуры, это издание станет и данью светлой памяти ее великого представителя Узеира Гаджибекова.

Бәшәријјәт тарихиндә елә шәхсләр вәр ки, «...онлар өзләри үчүн анадан олмайыбдылар, бәлкә бүтүн халға вә һатта үмум инсанијјәтә хејир кәтирмәк вә тәрәғгисинә сәбәб олмагы үчүн јараныбдылар. Бу чүрә адамлар нәинки сағлығында, бәлкә өләндән сонра да чамаата мәнфәәт верирләр»¹.

Азербайжанын бөжүк бастакары Узејир Гачибайовун (1885—1948) 1910-чу илдә де ији бу сөзләри там гәтијјәтлә бастакарын өзүнә аид етмәк оләр.

Мусигимизин классики, милли операмызын баниси, алим-нәзәријјәчи Узејир Гачибайовун халғына бәхш етдији бөјүк вә эәнкин мусиги, әдәби, елми ирс Азербайжан мәдәнијјәтинин ғызыл фондуна дахил олмушдур.

Узејир Гачибайов елә бир тарихи дөврдә јашајыб фәалијјәт кәстәрмишдир ки, о, милли мусиги сәнәтимизин һансы саһәсинә мүрачнәт етмишдирсә, ону илк дәфә јаратмагы олмушдур.

Бастәкар 1938-чи илдә јаздығы «Лејли вә Мәчнун»дан «Короғлу»ја гәдәр» адлы мәғаләсиндә гәјд етмишдир ки, она «Һәм илк, һәм дә һаләлик ахырынчы Азербайжан операсынын мүәлифи олмагы шәрәфи нәсиб олмушдур»².

О вахт «Лејли вә Мәчнун»дан «Короғлу»ја гәдәр кечилән јол јалғыз У. Гачибайовун шәхсән өзүнүн кечдији јол дејилди, бу һәм дә Азербайжан операсынын јаранма вә инкишаф тарихи иди.

Инди Азербайжан операсынын јетмишдән артыг јашы вардыр. Бастәкарын «Короғлу»сундан сонра Азербайжан мусигисиндә јени опералар вә диқәр жанрларда мүхәлиф дәјәрли әсәрләр јаранмышдыр.

Азербайжан мусигиси јүксәк зирвәләр фәтһ етмиш, Совет Иттифагы һудудларындан чох узағларда мәшһур олмушдур.

Мусигимизин бүгүнкү инкишафында Узејир Гачибайовун јарадычылығынын ролу бөјүкдүр.

Азербайжанда опера сәнәтинин әсасын јојмуш Узејир Гачибайов, бу жанрын классик нумунәләрини јаратмышдыр. Онун шаһ әсәри «Короғлу» операсы гәһрәман — епик операнын парлаг нумунәси кими чохмилләти совет опера сәнәти.

Шәби-һичран јанар чаным, төкәр ган чешми кирјаным,
Ојадар халғи ағғаным, сара бәхти панмазм?

ФҮЗҮЛИ

нин гижмәтли навијјәтләриндән биридир. Әсә халг фольклор руһу илә ашыланмыш, Азербайжан мелосунун бүтүн эәнкинлији илә хусусијјәтләнмиш «Короғлу» операсы рус вә Авропа гәһрәман — епик операнын классик нумунәләринин ән-әнәләрини дәјигинчә давам етдирир. Бу мөһтәшәм әсәрин бир чох хусусијјәтләри, һәрмоник вә полифоник дили, онун әләтләшдирилмәси, симфоник фрагментләри мусигимизин кәләчәк инкишафында әсәс рол ојнамышдыр. Лакин «Короғлу» операсы һеч вахт бастакарын илк әсәри «Лејли вә Мәчнун»у кәлкәдә гојмамышдыр. «Лејли вә Мәчнун»ун Азербайжан мусигиси тарихиндә, халғимызын гәлбиндә тутдуғу јер хусусидир. Операнын јетмиш илдән артыг Азербайжан сәнәсиндә бөјүк мүнәввәфәғијјәтлә кетмәси буна парлаг сүбүтдүр.

12(25) јанвар 1908-чи ил тарихи Азербайжан мусигисинә һәмшәлиқ һәкк олунмушдур. Мәһз бу күн «Лејли ва Мәчнун» операсы илк дәфә ојнанымышды, мәһз бу күн бүтүн мүсәлман Шәргиндә илк дәфә опера јаранмышдыр. Бу күндән етибарән Азербайжан мусигисиндә елә бир саһә, елә бир жанр мејдана кәлмәмишдир ки, бу вә ја диқәр шәкилдә Узејир Гачибайовун адыла бағлы олмасын. Новатор-сәнәткар олан У. Гачибайов мусигидә дә, нәзәријјәдә дә Азербайжан мусигисинин бир чох үслуб хусусијјәтләрини, естетик принципләрини мүәјјән етмиш вә инкишаф етдирмишдир.

«Лејли ва Мәчнун» операсы мусиги тарихинә илк муғам операсы кими дахил олмушдур. Бу опера бастәкарын ингилабдан әввәл јаранмыш «Шејх Сәһан», «Рүстәм вә Зөһрәб», «Шаһ Аббас вә Хуршуд Бану», «Әсли ва Кәрәм», «Һарун ва Лејла» кими диқәр муғам операларынын үслубуну мүәјјән етмишди.

У. Гачибайов Азербайжан мусигисиндә мусигили комедија жанрынын да јарадычысы олмушдур. Бу жанр онун гәләмијлә әсксин сийәси сатираја чевриләрәк јени кејфијјәт алмышдыр. Бастәкарын јаздығы «Әр ва арвәд», «О олмасын, бу олсун», «Аршин мал алаң» мусигили комедијаларынын ролу М. Ф. Ахундов комедијаларынын вә «Молала Нәсрәддин» журналынын, Ч. Мәмәдгулузада, М. Ә. Сабир, Ә. һагвердијев, Н. Вәзиров, Ә. Әзимзада јарадычылығынын әһәмијјәти илә мүғәјсә едилә биләр.

¹ У. Гачибайов, «Һәғиғәт» гәзети, 14 апрел, 1910, № 82.

² У. Гачибайов, «Лејли ва Мәчнун»дан «Короғлу»ја гәдәр» Әсәрләри, 11 чилд, Бақы, 1965, с. 274.

У. Навибајовун дунжакөрүшү рус демократик фикрин мүсөбт та'сир алтында, габагычл Азербайжан зиялыларынын наандыгы, фанатизм, социал барабарсылыга жарын мүбариза руху шариантинда формалашымышдыр.

Азербайжан маданияты тарихинда У. Навибајовун бир адабиятчы кими хуусуи ролу вардыр. Бастакарын саниа эсерлеринин чохунун, либреттосу онун галамина мохусудур. У. Навибајовун драматуржи жаратылыгы Азербайжан адабиятына, онун арылмаз инсесас кими дахил олмушдур. Бастакарын адаби исте'адлы даха аввал публицистика сахасинда ашкар едилмишдир. Канч публицистика 1905-чи илдэн башлајарга гаете ва журнал санифаларинда дөврүн ан актуал ма-саладаринда сөс олунмуш магал ва фел'етонла-рын да маарифчи-демократ кими чыхыш етмиш, ингилабдан аввал Азербайжан маданиятынын инкишафында бөжүк рол ойнамышдыр.

У. Навибајов рус-Азербайжан, Азербайжан-рус дугатларинин тартибисин, догма Азербайжан дили-на рус классикларинин ба'зи эсерлеринин, о чум-лазан Н. В. Гоголун «Шинель»инин тарчумачиси ол-мушдур.

У. Навибајовун ингилабдан аввалки чоха-батли фаалиятти жүксак демократик, халгилек, маарифчилик, гуманист идеаллара, бејнаиммал-чилик, халгларын гардашыгы идеалларына хид-мат едирди.

Азербайжанда Совет хөкуматинин гурулмасы-на У. Навибајов аввал гаршыламыш ва ела илк кунлардан жени чамийятин мадани гурулушунда фаал иштирак етмишдир.

Азербайжан Дөвлөт Консерваториясынын, илк чохасали хорун, илк нотлу халг чалгы алатлари оркестринин, мусиги мактабинин, мусиги техни-кумунун жарнамасы У. Навибајовун жорулмиз фаалиятти ила багы иди.

Милли мусиги маданиятынын инкишаф проб-лемлери ва перспективлери, Шерг ва Европа мусигисинин гаршылыгы та'сир масалалари узре елми мубаниселарин фаал иштиракчысы олан У. Навибајов, бу мубаниселарда реалистик, елми далили мөвге тутмушдур. Онун тутдугу бу мөвге, Азербайжан Совет инчасанатинин бутун калачек инкишафы ида тасдиг едилмишдир.

Муасир Азербайжан мусигишунаслыгынын асасыны гојан да У. Навибајов олмушдур. Онун саясы-несабасы елми ахтарышлары «Азербайжан халг мусигисинин асаслары» адлы фундаментал эсареда тамашланчышдыр. Бу эсареда, мусигимиз-нин нозери проблемлеринын дэрин тэдгигини вер-мишдир. Бу тэдгигат Азербайжанда мусигишунаслыг фикринин инкишафы учун жалынз бөжүк аба-мийет кэсб етмиш, хэм да бу кун да мухталиф бејнахалг конгрессларда ва симпозиумларда Шерг мусиги маданиятынын табиилиги, онун Европа мусиги системлери ила гаршылыгы ала-галери масалалари гојулдугу вахт өзүнүн даими абамийятини сахламышдыр.

Лакин, албатта ки, илк невбада, өз эсерлеринде милли мусиги фольклорунун эанкиндилгын рус ва Европа бастакарлыг техникасынын наилиятлери ила өзү суретде бирлешдире билиш У. Навибајовун жаратылыгы ирси совет ва харичи Шерг өлкелеринин мусиги маданиятынын инкишафы учун парлаг нүнага олмушдур.

Опера ва мусигили комедијанын тамалини го-јан Узејир Навибајов Азербайжан мусигисина жени «романс-гезел» жанрына да дахил едарек вокал мусигимизин «Сенсиз» ва «Севкили чанан» кими инчилерини жаратмышдыр. О, камера инструмен-тал ва ашыг мусигисинин имканларындан бөжүк бачарыг ва зөвгөли истифаде едарек зериф «Ашыг сајагы» триосуну јазмышдыр. У. Навибајов фан-тазија формасында Азербайжан халг чалгы алатла-ри оркестри учун «Чарка» ва «Шур» кими орижи-нал эсерлар басталмиш, кантата жанрынын милли мусигимизин кениш имканларыла эанкинлеш-дирмишдир.

У. Навибајовун Бөжүк Вөтан муһарибеси илла-риндаки фаалиятти жүксак вөтандашлыг инсиси, душманга гаршы барышмиз мубариза, галабаја инам инсиси ила ашыламышдыр. Муһарибанин башлангычындан сон галабаја гадар онун марш-лары ва маһнылары муһариба јолларыны аддым-ламышдыр.

У. Навибајов Азербайжан Дөвлөт Гимнинин муаллифидир. Бу нимн хэр бээр ефирда сөслөн-рөк халгымыза жени кунун башланмасыны хабар верир, ону жени эмек наилиятлери на чагырыр, руһландырыр.

Исте'адлы ичтимаи хадим ва муаллим Узејир Навибајов Азербайжан Бастакарлар Иттифагынын сэдри вазифасинда чалымыш, Азербайжан Дөв-лөт Консерваториясынын профессору ва ректору олмуш, Азербайжан Елмлар Академиясынын Елми-тэдгигат инчасанат Институтуна рәһбарлик етмиш, Академиянын хәгиси үзү олмушдур. У. Навибајов Азербайжанын исте'адлы бастакар-лар ва мусигишунаслар ордусуну јетишдирмиш-дир.

Узејир Навибајовун Азербайжан мусигисинин инкишафында эмәји партија ва хөкуматимиз тәрәфиндан жүксак гимәтләндирилмишдир. О, ики дафа ССРИ Дөвлөт мукафатына лајиг көрүл-мүш, Ленин, Гирмызы Эмек Бајрагы орденлери ва медалларла тәтиф едилмиш, ССРИ халг артисти фәхри ады алмыш, ССРИ Али Советинә депутат сечилимидир.

* * *

Узејир Навибајов дөврүн, заманын нәбзини һәссаслыгга дуја билән, халгын дахили тәләблери инсис еда билән ва бу тәләбләрә мусигиде ујун жанрлар, формалар тала билән бөжүк сәнәт-кар олмушдур.

Мә'лумдур ки, опера мүрәккәб мусиги жанры-дыр ва адәтән бастакарлар мусиги сахасинда мү-әјјән тәчрүбә әла етдикдән сонра бу жанра мү-рачигәт етмишләр. Мәсәлән, әкәр биз рус мусиги-синә мүрачигәт етсәк көрәрик ки, даһи рус бәста-кары М. И. Глинка илк операсыны — «Иван Суса-нин»и жаратмагдан әввәл бир чох романслар јаз-мышдыр. Еләң дә Н. А. Римски-Корсаков, О. мак-тубларынын бириндә гејд едирди ки, башга жанр-ларда јаздыгы әсәрләр онун сонракы опера јара-дычылыгыны истигамәтләндирилмишдир. Ејнүг фикри биз А. П. Бородин, М. П. Мусоргски, П. И. Чајковский ва диқәр бөжүк рус бәстәкарлары һагда дејә биләрик.

Лакин Узејир Навибајов илк мусиги әсәри јаз-маг фикринә дүшүдкә дахили дүјуму ила инсис едирди ки, бу мәрһәләдә халгын муасир мусиги сәнәтинә чәб етмәк үчүн мәһз опера кими демо-

кратик ва синтетик бир жанра, јә'ни сәһнајла, муәјјән әдаби сүжәтлә бағлы олан бир жанра мү-рачигәт етмәлидир. Халг, мәһз белә бир синтетик жанры гаврамаг ва гәбул етмәк үчүн һазыр иди. Чүнки әсәрләрдән бәри мухталиф мәрасим тама-шалары, илһи мөһсүмләринин дәјишмәси ила әла-гадар олан шәһликләр, ојунлар халг арасында һәмшәз мусигилә мушәјәт едиләрдн. Белә мәра-сим тамашилариндан биринин Азербайжан опе-расынын јарнамасында әсас амилләрдән олмасы һагда У. Навибајов өзү белә јазырды: «1907-чи сәһдән бәри Азербайжан түркляри арасында опера әмәл кәлмәсинин биринчи амилләриндән бириси-нин «шәһ» олдугу шүбһәсиздир».

Бәстәкар јазырды: «...Азербайжан опералары-нын формасы (шәкли) Европа операларындан әхз едилмишсә, иштирак едәнләрин үсүлу-тәғәһисси шәһәлләрдән көтүрүлмүшдүр. Тәғәвүт бир бун-дадыр ки, опералар шәһәлдән даһа артыг ва даһа кениш бир сүрәтдә мөвчуд дөстхаларымыздан истифаде едиб сәһна тартибаты ва «оркестр» исте'мәли ила заһирдә Европа операсына јәвүг бир шәкил алыр».

Илк Азербайжан операсынын јарнамасында ола билсин ки, муәјјән тәкан ролуну белә бир факт да ойнамышдыр: «Лејли ва Мәчнун» опера-сынын јарнамасында һәлә чох габаг бөжүк маар-иф хадими, «Әкинчи» гәзетинин редактору һәсәнбај Зәрдаби У. Навибајова «халг мелодија-лары асасында опера јазмаг» иҗәсасыны вер-мишди».

Әлбатта, илк Азербайжан операсынын јарна-масында бир чох һадиселәрин мүһүм амилләр кими абамийјәти олмушдур. Буиләрдән биз һәм әсәрләр боју халг арасында мусиги ила мушәјәт олунан мухталиф тамашалары, ојунлары, һәм Шушада ва Бақыда верилән мәшһүр «Шәрг кон-сертляри»н, Азербайжан драм театрынын бир чох тамашаларыны, һәм да гәрб ва рус бәстәкар-ларынын классик опера нүмунәләрини көстәрә биләрик.

Илк Азербайжан операсынын халг арасында газамыш бөжүк мувәффагийјәти һагда Узејир Навибајов өзү белә јазырды: «Зәһнимчә, бу му-вәффагийјәт онунда изәһ едилди ки, артыг Азәр-байжан халгы өз сәһнасында Азербайжан опера-сынын јарнамасыны көзләјирди. «Лејли ва Мәч-нун»да исе әс халг мусигисин ила мәшһүр классик сүжәт бирләшмишдир».

Бөжүк Азербайжан јазычысы Чәлил Мәммад-гуләзәдә «Молла Нәсрәддин» журналынын мејда-на кәлмәсинин сәбабин изәһ едарек јазмышды: «Молла Нәсрәддин табиат өзү јаратды, заманә өзү јаратды».

Һәмин сөзләри «Лејли ва Мәчнун» операсына да шәһил етмәк олар. Узејир Навибајов өзү дафа-ларла гејд етмишдир ки, илк Азербайжан опера-

¹ Узејир Навибајов, Әсәрләри, II чилд, Бақы, 1965, с. 222.

² Бу факты бәстәкарын муасири Ф. Агазаде (Шәргли) Азербайжан мәтбуатынын 50 иллиғиә һәср едилмиш китабын-да көстәрилмишдир. Һәмин факты Зәрдабинин һајат јолдамы һәмифа ханым Мәликова да хәтириятдә кәтиририлмишдир.

Бу фактылары биз А. Сарабскини «Азербайжан мусиги театрынын јарнама ва инкишафы» китабы узрә кәтиририк. Бақы, 1968, с. 42-43. (рус дилиндә).

³ Узејир Навибајов, Әсәрләри, II чилд, Бақы, 1965, с. 275.

⁴ Мәммадгуләзәдә, Әсәрләри, III чилд, Бақы, 1967, с. 673.

сынын јарнамасы о дөврүн хуусуијәтләри ва мү-һити ила бағлы иди: «1905-чи ил ингилабнын сәдалары һәлә ешидилмәкдә иди. Бақыда милли маданиятынын Азербайжан мәтбуаты ...халг операсы ва с. кими илк рүшәјмләри чүчәрмәјә башламыш-ды»! Биринчи рус ингилабнын шәрг халглары-нын тәләјинә бөжүк та'сирини көстәрән В. И. Ленин јазырды: «...Русиядаки 1905-чи ил һәрәкәти Асияны гәтн ојатмышдыр. Орта әср дүргүлдугу шариантинда чәһәләт ичиндә богулан үзлү мијдан-ларла мәзлүм әһали аһалыб жени һајата ва инсан үчүн ән ибтидаи һүгүглар угрунда мүбаризәдә, демократија угрунда мүбаризәдә гошулмушдур».

Бу мүбаризәдә Азербайжан маданиятынын габагычл зиялылары ила чийин-чийинә аддым-лајан Узејир Навибајов да өз әсәрләриә бөжүк рол ойнады. Онун елә илк мусиги әсәри «Лејли ва Мәчнун» операсы орта әср дини еһкамларына, феодал-патриархал үсүлуи муһафизәкар ән'әна-ларына мејдан охујан әсәр олды.

* * *

«Лејли ва Мәчнун» операсынын либреттосуну Узејир Навибајов XVI әсрин бөжүк шаири Мәммад-мәд Фүзулинин ејнадына поемасына асасында јаз-мышды. Бәстәкар операнын гәзәлләрин бәшлә-рини Фүзулинин «Диван»ындан көтүрмүшдү. Бәшәр тарихиндә әбәди мөвзу олан жүксак, әдби мәһәббәт мөвзусуну тәрәннүм едән «Лејли ва Мәчнун» әфсанәсинин тарихи чох гәдимдир. Бу мөвзу һәлә әрәб шифаһи халг адабиятында мөв-чуд имиш. Лејли ва Мәчнунун саф ва фәнчәви мәһәббәт әсәрләр боју бир чох сәнәткарлары һајәчәндәндирмишди. Илк дафа бу мөвзуну гәлә-мә алаһ XII әсрин бөжүк мүтәфәккир шаири Ни-зәми Канкәви олмушдур. Низамиддин сонра бир сыра халгларын сәнәткарлары бу мөвзүә мүра-чигәт етмишләр. Олардан һинди «Әмир Хосров Дәһләви (XII әср), өзбәк Әлишир Навои (XV әср), тәчик Чәми (XV әср) ва бангаларынын көстәрмәк олар.

Лакин Узејир Навибајов «Лејли ва Мәчнун» операсын јазаркан мәһз Фүзулинин поемасына мүрачигәт етмишдир. Әввәлә она көрә ки, Фүзу-линин поемасы доғма Азербайжан дилиндә јазыл-мышдыр, һәм да она көрә ки, шаирин гәзәлләри әсәрләр боју өзүнүн ахычылыгы, мусигилијилә халг арасында мәшһүр иди. Азербайжан ханәндәлә-рин исе илаләр боју муғамлары охујаркан Фүзули гәзәлләринә мүрачигәт етмишдир.

Опера жанрынын хуусуијәтилә алағадар оларак Узејир Навибајов әсрин либреттосуну јазаркан Фүзули поемасынын мәтинин хәјли ихтисар етмишди. Бир сыра һиссәләрин мәтинин исе бәстәкар өзү јазмышды. У. Навибајов Фүзули поемасында олан ба'зи һадиселәри, мәсәлән Мәч-нунун доғулмасыны, онун атасы ила Мәккәзә кетмәсини, атасынын мәзары узриндә Мәчнунун нәләсини ва поеманын ахырынчы сәһнасини вер-мәмишдир. Лакин бунунла барабар, бәстәкарын жүксак драматуржи һиссийјаты, она Фүзули поема-сынын әсас сүжәт фабуласыны, ичтимаи фәлсәфи, әхлағи иҗәсасыны сахламага көмәк етмишди.

⁵ Узејир Навибајов, Азербайжан мусигисинин инчасанати һагда, Бақы, 1968, с. 67. (рус дилиндә).

⁶ В. И. Ленин, Әсәрләри, 19-чу чилд, с. 72.

сы вә жолдашларымын пәрда далында мәни-әһәтә едип өпмәләри мәнә о гәдәр тәсир етди ки, биһ-тиҗар ағладым».¹

«Лејли вә Мәчнун» операсынын илк тамаша-сында сонра чамаат вә достлары Һ. Сарабский «Мәчнун» алдандырырдылар. Артист бу алда фәхр едирди.

Кечмишдә күчәдән кечдикдә ону бармагла һәдәләјән чамаат, инди ону һәрмәт вә мәнәбәтлә кәстәриди. Илк тамашада Мәчнун образыны бә-јүк мәнәрат вә усталыгла јарадан һүсәјнгулу Сарабский узун илләр бәјү бу ролун әвәзсиз ифа-чысы олмушду.²

Бу тамашанын илк режиссору, дедијимиз кими һүсәјн Әбәликин, илк дирижору исә Әбдүр-рәһимбәј Һагвердијев (јаһныз премјерада) ол-мушду. Сонраки тамашаларда операја һачыбәјо-вун өзү, М. Магомајев вә З. һачыбәјов дирижор-луг етмишди.³

Операнын мусигиси әсасәй тәксәсли олдуғуна көрә партитураја еһтијаж јох иди. Әсәрин илк тамашаларында оркестр бир нечә скрипка вә тардан ибарәт иди. Дирижорлар операны әзәр-дән идәрә едирдиләр.

Илк дөврә операнын тамашалары «дирек-сион» асасында гојулурду. Һәмин «дирексион»да һансы муғамларын парада, һансы иштиракчы тәрәфиндән, һансы сөзләрдә ифа едилмәси кәс-тәридилди.

Муғам эпизодлары нә «дирексион», нә дә сон-ралар партитураја јазылмамышды, муғамлар му-ғәнииләр тәрәфиндән импровизә едилдиләр.

Ү. һачыбәјов гејд едирди ки, «муғәнииләрин оху-дуглары муғам ладында мәтндән канарә чыхма-магла импровизәсија илә мәшгул олмаларына там иһтијаж верилгиди. һәр бир муғамын олдуғуна чох импровизәсија варианты вардыр, она көрә дә һәр бир муғәни «Лејли вә Мәчнун»дан аријалары өз билдији кими охујурду».⁴

* * *

Операнын образларынын даһили әләмији ачан әсас мусиги материалы, әлбәттә, муғамлардыр. Онлар операда аријалары, ариозо, речитативләр, ансамбллары әвәз едәрәк демәк олар ки, бүтүн иштиракчыларын партијасында вардыр.

Ү. һачыбәјов бу әсәрдә муғамлар вә онларын шөбәләрини мүрәјиәт едәрәк, онлардан кор-кәтәдә истифада етмәиш, зәнкин муғам хәзинә-синдән јалһыз о муғамлары сечмишдир ки, онлар

мүәјјән сәһнәләрин үмум әһвал-руһијјәсинә вә персонажларын хасијјәтина ујғун кәлсин, Муғам-лары сечәркән Ү. һачыбәјов халг мусиги тәфәк-күрү мејарлары илә һесаблашмыш, бу анлајыш-лары әсас тутмушду.

Артгҗ сон илләрдә «Азәрбајҗан халг мусиги-синин әсаслары» адлы әсәриндә Ү. һачыбәјов ја-зырды: «Бәдиин руһи тәсир чәһәтдән «Рәст» дин-ләјичидә мәрдәли вә күмһарлыг һисси, «Шур» шән дирик әһвал-руһијја, «Сәкаһ» мәнәбәт һисси, «Шүштәр» дәрин кәдәр, «Чаркаһ» һәјҗан вә еһти-рас, «Бәјати-Шираз» гәмкинлик, «Һүмајун» исә «Шүштәр»ә нисбәтән даһа дәрин бир кәдәр һисси, ојадыр».⁵

Ү. һачыбәјов буну әсас тутараг операнын I пәрдәсиндә гәһрәманларын— Лејли вә Мәчнунун, лирик әһвал-руһијјәсинә ујғун кәлән «Маһур-һин-ди» вә «Сәкаһ» кими ачыг руһул, лирик харак-терли муғамлардан истифада етмишди. Лејли вә Мәчнунун гаршылыгы мәнәбәтти бу муғамларын импровизәсијасынын шән руһуна ујғун кәлир. Кәләчәкдә Лејли вә Мәчнунун партијаларында јалһыз гүссә, кәдәр һиссләрини доғуран муғамлар сәсләнир. Артгҗ I пәрдәдә Мәчнунун атасынын никаранчылығы илә әләғдәр олараг «Чаркаһ» ладынын һәјҗанлы интонасијалары бу сәһнәнин лирик әһвал-руһијјәсинә тәзәд кәтирир. Бу сәһнә кәләчәк фәһиәнин экспозисијасы кими сәсләнир.

Драматуржи чәһәтдән операнын II пәрдәси-нин сәһнәси Лејлинин атасынын Мәчнунун елчи-ләринә рәддә чабабы вермәси сәһнәсидир. Бу сәһ-нәдән сонра «Шур» муғамынын «Шур-Шәһназ» шөбәсиндә Мәчнунун партијасы сәсләнир. Бу-рада онун иштираблары, онун дәрин үмидсизлик һиссләри верилмишди.

Бу пәрдә Иби-Сәләма әрә верилмиш Лејлинин «Гатар» муғамында охудуғу солосу илә битир. Драматик чәһәтдән чох кәркин, зилдә сәсләнән бу партијада Лејлинин һәдсиз дәрди, фәрјады әкс едилмишди.

Сонраки пәрдәләрдә Мәчнун «Бәјати-Шираз», «Шүштәр», «Бәјати-Күрд» кими муғамлар илә характеризә едилмишди. Сәһра сәһнәсиндә Мәч-нунун әзәб вә иштираблары әсасән гәмкинлик до-ғуран «Бәјати-Шираз» муғамы илә ифада едилди. Бу сәһнәдә бөјүк тәзәд кәтирән мәрд хасијјәтли вә марш ритмли Ноғәлиин партијасыдыр ки, «Һејра-ты» зәрб муғамы илә верилмишди. Бу чүр тәзәд јарадан диҗар һиссә, Мәчнунун «Лејли илә Иби-Сәләмын тојунда охудуғу «Шүштәр» муғамыдыр. Бу һиссәдән сонра һәмин муғамын асасында Лејли илә Иби-Сәләмын дуети сәсләнир.

Сон пәрдәдә тәлејиндән шикәјәт едән Мәчнун, өзүнүн гәм-гүссәсини «Бәјати-Күрд» вәситәсилә изһар едир.

Әкәр әвәлләр ханәндәләр тәрәфиндән охунан бу муғамлар консерт ифасында мүчәррәд бир һалы, әһвал-руһијјәнин, мәсәлән мәнәбәтти, севин-чи, кәдәри ифада едирдиләрсә, бу операда һәмин муғамлар әсәрин үмуми мәзмунуна табә олараг, илк дәфә сәһнәдәки һәрәкәтлә, актјор ојуну илә бирләшәрәк, операнын мәзмунунун ачылмасына, онун әһвал-руһијјәсинин әкс едилмәсинә көмәк

едән мусиги вәситәси олмушду. Бу да шүбһә-сиз, «Лејли вә Мәчнун» операсынын әсас муваф-фәғијјәтләриндән бири сәјылә биләр.

Операнын ансамбл нөмрәләриндән ән марағлы-сы I пәрдәдәки триодур (иштиракчылар— Мәч-нун, анасы вә атасыдыр). Бу триода Ү. һачыбәјов илк дәфә олараг ансамблын һәр бир иштиракчы-сынын партијасынын фәрдләшдирilmәсинә наил олмушду.

Операнын хор сәһнәләри драматуржи чәһәт-дән бөјүк әһәмијјәтә маликдир.

Операнын мәшһур «Шәби-һичран» хору әсә-рин прологуна тәшкил едәрәк, онун санки эпи-графы олмуш вә операнын үмуми әһвал-руһијја-сини көзәл ифада едә билмишди. Хорун мело-дијасы халгынҗыр, сөзләри Фүзулинин «Ди-ван»ындан кәтүрүлмүшдү. Бу хорун вәләһедчин мелодијасы Ү. һачыбәјову һалә семинарија илә-риндә өзүнә чәлб етмишди.

О, бу мелодијаны һалә о вахтлар семинарија јолдашларынын ифасында скрипкада мүшәјјәт едәрәк сәсләндирмишди. Бу һагда бәстәкарын семинарија јолдашы Ә. Терегулов белә јазыр:

«...Үзејир јахын јолдашларынын иштиракчы илә «Шәби-һичран» һавасыны хорла охумаға сәј кәстәриди. Пис алынмырды вә бу иш јолдашла-рынын чох хошуна кәлирди».⁶ Операнын ики хору «Шәби-һичран» вә әрәбләрин сон хору әсәри үмуми һашијја алыр. Епик планда верилмиш сон хор гәһрәманларын фәһиәсини нағл едәрәк әсәрин епилуҗу кими сәсләнир.

Операнын бәзи хорлары сәһнә һадисәләринин инкишафына көмәк едир. (мәсәлән, елчиләрин ики хор, әрәбләрин «Сөјлә бир көрәк» хору, Леј-ли вә Мәчнунун јолдашларынын хору), хорларын бәзиләри исә операда мүәјјән әһвал-руһијја, эмо-ционал шәрәит јаратмаг ролуну ојнајыр. (ғызла-рын сәһнә архаһиндә охудуғлары хору, Мәчну-нун јолдашларынын хоруну вә с. кәстәрмәк олар).

Ү. һачыбәјов ғызларын биринчи хорунда лирик халг маһнысы «Евләри вар хана-хана», ғызларын икинчи хорунда исә «Бу кәлән јара бәһзәр» лирик халг маһнысындан истифада етмишди.⁷

«Сөјлә бир көрәк» хору исә мәһз «Лејли вә Мәчнун» операсындан сонра мәшһур олмушду.

Марағлыдыр ки, бу хорун мелодијасы Иранын мәшһур демократ шаири Мирзәзәдә Ешгинин (1843—1924) 1914-чү илә јаздығы «Рәстәхизе Сәлатинә Иран» («Иран шаһларынын дирикләмәси») муғам операсында истифада едилмишди. Опера-нын либреттосунда Мирзәзәдә Ешги јазмышды ки, «Сөјлә бир көрәк» аһанки хусуси олараг түрк (јаһи Азәрбајҗан — З. С.) «Лејли вә Мәчнун»ун-дан кәтүрүлмүшдү».⁸

Ү. һачыбәјов «Лејли вә Мәчнун»дан «Короғ-ду»ја гәдәр» мағаләсиндә операнын нота алынмыш

⁶Ә. Терегулов. Гори муәззимләр семинаријасында. Азәрб. ССР ЕА Хәбәрләри, 1945, № 9, с. 86.

⁷Һәр ики маһны «Азәрбајҗан халг маһналары» мәзмун-сында вардыр. Нот јазысы *Сәид Гүстәмовдур*. Бәки, 1967.

⁸Бак: «Күлләјјәти Ешги». Тһһһһ, 1946, с. 265. һәмин либреттодә Ешги гејд етмишди ки, операнын мүәјјән бир пар-чысы «Гарғаз» (јаһи Азәрбајҗан — З. С.) «Сәкәһ» асасында ифа олунур» (җәл орада, с. 265) «Рәстәхизе Сәлатинә Иран» операсы Иранда фарс дилиндә сәһнәдә гојулан илк опера ол-мушду.

эпизодлары һагда јазырды ки, бу операнын јалһыз оркестр мусигиси вә хор үчүн халг маһналарындан кәтүрүлмүш мелодија материалы нота са-лынмышды.¹

Нота алынмыш бу эпизодларын мусиги дили вә буналарда тәтбиғ едилмиш һармоник вәситәләр чох сәләди, бу эпизодлар үчүн әсасән шәффаф вә сәјрак һармоникалар хасдыр.

Ү. һачыбәјов илк дәфә бу операда чохсәслијин сәдә формаларын Азәрбајҗан халг мусигисинин тәксәсли гурулушу илә ујуғлашдырмыш вә бу-кунда да бәстәкар Азәрбајҗан ладларыны мажор вә миһор системилә бирләшмәсинә наил олмушду.

«Лејли вә Мәчнун» операсында Шәрг вә Гәрб, миһал вә Авропа кими ики лад системләринин вәһдәтинин һајата кечирилмәси, сонраки илләрдә һәм Ү. һачыбәјовун өзү үчүн, һәм да диҗар Азәрбајҗан бәстәкарларынын јарадычылығы үчүн характер оладу.

Бу операнын бир сыра хор эпизодларында, мәсәлән, Мәчнунун елчиләринин вә ја Иби-Сәлә-мын елчиләринин хорунда вә с. Ү. һачыбәјов по-лифониянын үнсүрләрини, имитасијаны тәтбиғ етмишди.

Полифоник үнсүрләр операнын бәзи оркестр һиссәләриндә да хасдыр, онларын ичәрисиндә V пәрдәнин кириши, «Аразбары» ритмик муғамы асасында гурулмуш оркестр эпизоду хусусиә сечилди. Бу оркестр эпизоду өзүнүн мүстәғиллији вә биткиллији илә диҗгәти чәлб едир вә шүбһәсиз Азәрбајҗан бәстәкарларынын симфоник муғам-ларынын сәләфи һесаб едилә биләр.

Үзејир һачыбәјов «Лејли вә Мәчнун» опера-сында мусиги јарадычылығынын шифаһи әһ-әләр-ләриндән мүасир мусиги мәдәнијјәтинин жанр вә формаларына олан кечиди илк дәфә һалл етди.

«Лејли вә Мәчнун»да о, опера жаһрынын вә диҗар мусиги формаларынын инкишафы үчүн мөһкәм бүһнвәрә јаратмагла бәрәбәр, һәминин Азәрбајҗан миһли һармониясынын вә полифо-нијјасынын мөһкәм әсасыны гојду.

«Үзејир һачыбәјов әсә новатордур, она көрә ки, о, јалһыз мелодијаны дејил, мусиги сәһнәтинин бүтүн үнсүрләрини әсә халг руһу илә ашыламаг, онлары доғру бәдиин мәғсәдә йөнәлтмәк вәситә-лярини тапмышдыр».²

Үзејир һачыбәјовун «Лејли вә Мәчнун» опера-сынын әһәмијјәти Азәрбајҗан мусиги тарихини ојнадығы мисләнсиз ролу илә мәһдудлашмыр. Онун бир сыра Шәрг халгларынын проффесионал мусиги мәдәнијјәтинин јаранмасында да мүһүм

ролу олмушду. һалә ингилабдан әвәл Азәрбајҗан артистлары бу операны Зағарҗајҗада, Орта Асијада вә Иранда кәстәрмишләр. һәр јердә бу әсә шәрг операсы бөјүк һәрәратлә гаршылан-мышды.

«Өзбәк мусигисинин инкишаф јоллары» кита-бынын муәззилји С. Кинзбург јазырды ки, «Халг әһ-әһәси илә рус мәдәнијјәти наһијјәтләри вәһ-дәти нәтиҗәсидә илк миһли опера «Лејли вә Мәчнун»у јаратмыш Азәрбајҗан театрынын га-бағчыл хадимләринин тәһрибәси өзбәк зиялыла-

¹Үзејир һачыбәјов. Әсәрләри, II чилә, Бәки, 1965, с. 275.

²Г. Гәрәјев. «Үзејир һачыбәјов Азәрбајҗан опера сәһнә-нин бәнисидир». АЗ. ЕА-нын хәбәрләри, 1948, № 12, с. 34.

¹Һ. Сарабский. Бир актјорун хатирәләри. Бәки, 1930, с. 55—56.

²Совет дөврүндә Мәчнун ролунун ифачылары Ә. Сады-хов, Һ. һачыбәјов, Ә. Әлиев, Г. Әскәров, Б. һашымов ол-мушлар. һал-һазырада бу ролу ифа едәиләр А. Бабәјев вә Б. Мир-зәјевдир.

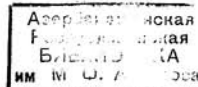
³Лејли ролуну ингилабдан әвәл Ә. Фәрохзәдән сонра (о, бу ролу јаһныз бир дәфә — премјерада ојнамышды) Ә. Ат-ләмский вә Һ. һачыбәјовлар ифа етмишди. Совет дөврүндә Лејли ролунун ифачылары С. Гәһар, Һ. Рајҗев, Р. Мурадова, С. Гәдимова, К. һәсәнова, Һ. Мәмәзәдова, З. Ханларовадыр.

⁴Совет дөврүндә бу операны идәрә едән дирижорлар Нијаз, Ә. һәсәнов вә Ә. Бәдәлбајҗи олмушду.

⁵Һазырада операја К. Әливердибәјов дирижорлуғ едир.

⁶Үзејир һачыбәјов. Әсәрләри, II чилә, Бәки, 1965, с. 275.

⁷Үзејир һачыбәјов. Азәрбајҗан халг мусигисинин әсәс-лары. Бәки, 1950, с. 13.



рына бөјүк тәсир көстәрмиш вә онларда ејни сәп-күли өзбәк әсәрләри көрмәјә чанлы һавәс ојат-мышдыр».¹

Мәһз бу операдан сонра Өзбәкистанда да Р. Глијер вә Г. Садыхов тәрәфиндән һәмин әрәб әфсанәси мөвзусунда «Лејли вә Мәчнун» операсы јаранмышды. Бу операнын мусигисини дә халг јарадычылығынын нүмунәләри вә макомлар тәш-кил едирди.²

Гара Гарајев операмызын 60 иллији мүнәси-бәтилә јаздығы «Шәргдә илк опера» мәғаләсиндә гејд едирди: «Лејли вә Мәчнун» операсы даһи бәстәкармыз Үзејир һачыбәјовун јарадычылыг јолларында илк адымлары иди. Мәсәлә бурасын-дадыр ки, даһиләрин сәнәт јолларындагы илк адымлары да бөјүк вә мәналы олур. «Лејли вә Мәчнун» операсы мәһз белә адымларын бәһрәси олмушдыр».³

Бу күн биз «Лејли вә Мәчнун»а мусигимизин илкки вә ибтидаи мәрһаләси кими дејил, һәмишә

јени, мұасир сасләнән өлмәз сәнәт әсәри кими ја-нашырыг.

«Мәһһүр бир әфсанәдә Антејил гејри-ади гүд-рәтинин онун ајагларынын торпага дајанмасында, торпагла бағдылығында көрүрләр. Үзејир һачы-бәјов өзү дә бу мұғайисәни севирди нә бәстәкарын күчүнү-гүвәтинин онун халг һајатына, халг сәнә-тинә бағдылығында көрүрдү. Биз бөјүк Үзејир јарадычылығынын бу Антеј гүдрәтинин сирлә-рини һалә чоһ өјрәнмәлијик».

Дмитри Шостакович дә мәһз буну нәзәрдә гутараг Азәрбајчан бәстәкарларына Үзејир һачыбәјовун бөјүк әнәнәләрини мұғәддәсчәсинә инкишаф етдирмәји төфсијә етмишдир.

Илк дәфә Үзејир һачыбәјовун јарадычылығын-да «Антеј гүвәтинин сирләри» өз бәһрәсини әл-бәттә ки, «Лејли вә Мәчнун» операсында вермиш-дир.

ПРЕДИСЛОВИЕ

*Горит сердце, я в разлуке,
Струит очи поток крови.
Глянь, мой плач весь народ будит
Ужель счастье не разбудит?*

Физули

В истории человечества есть такие личности, «...которые родились не для себя, а может быть для блага и прогресса всего народа, или даже всего человечества. Такие люди приносят пользу народу не только при жизни, но, возможно, и после смерти»¹.

Эти слова, сказанные в 1910 году великим компо-зитором Азербайджана Узеиром Гаджибековым (1885—1948), с полным правом могут быть отнесены к нему самому.

Огромное и богатое музыкальное, литературное, научное наследие классика азербайджанской музыки, основоположника национальной оперы, ученого-тео-ретика Узеира Гаджибекова вошло в золотой фонд культуры Азербайджана.

Узеир Гаджибеков жил и творил в такой истори-ческий период, что за какую бы область национально-го искусства он не брался, ему приходилось создавать ее впервые.

В статье от «Лейли и Меджнун» до «Кероглы», написанной в 1938 году, Узеир Гаджибеков отмечал, что ему посчастливилось «быть автором и первой, и последней пока что азербайджанских опер»².

В то время путь, пройденный от «Лейли и Медж-нун» до «Кероглы», был не только личным творческим путем Узеира Гаджибекова, но и историей становле-ния и развития азербайджанского оперного иску-ства.

Сегодня азербайджанской опере более семидесяти лет. После «Кероглы», в азербайджанской музыке появились новые оперы и значительные произведения в других жанрах. Азербайджанская музыка завоева-ла высокие рубежи, приобрела славу далеко за преде-лами Советского Союза. Огромную роль в этом сы-грало творчество Узеира Гаджибекова.

Основоположник оперного искусства в Азербай-джане Узеир Гаджибеков создал классические об-разцы этого жанра. Яркий пример эпико-героической оперы, шедевр творчества Узеира Гаджибекова «Кероглы» — одно из замечательных завоеваний многонациональной советской музыки. Пропитанная истинно народным фольклорным духом, пронизанная всем богатством азербайджанского мелоса, опера «Кероглы» достойно продолжает традиции классиче-

ских образов русской и европейской эпико-героиче-ской оперы. Многие особенности этого монументаль-ного произведения, гармонический и полифонический язык, оркестровка, симфонические фрагменты сыгра-ли большую роль в дальнейшем развитии всей азер-байджанской музыки. Но «Кероглы» никогда не оставлял в тени первенца композитора-оперу «Лейли и Меджнун».

В истории азербайджанской музыки, в сердце азербайджанского народа этой опере принадлежит особое место. Доказательство тому — неизменный успех, сопутствующий опере «Лейли и Меджнун» на азербайджанской сцене в течение более семидесяти лет.

Дата 12 (25) января 1908 года навечно выгравир-рована в историю азербайджанской музыки. Именно в этот день была поставлена опера «Лейли и Медж-нун», именно в этот день впервые на всем мусульман-ском Востоке появилась опера. С этого дня в азер-байджанской музыке не создавалось такой области или такого жанра, которые не были бы так или иначе связаны с именем Узеира Гаджибекова.

Художник-новатор Узеир Гаджибеков и в теории, и на практике определил и обобщил многие стилисти-ческие и эстетические принципы азербайджанской музыки.

Опера «Лейли и Меджнун» вошла в историю музыкальной культуры как первая мугамная опера. Она предопределила стилистику последующих до-революционных мугамных опер композитора, таких как «Шейх Санан», «Рустам и Зохраб», «Шах Аббас и Хуршуд Бану», «Асли и Керем», «Гарун и Лейла».

Узеир Гаджибеков явился зачинателем и другого жанра в азербайджанской музыке — жанра музы-кальной комедии, который под пером композитора приобрел характер острой политической сатиры. Роль музыкальных комедий «Муж и жена», «Не та, так эта», «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова можно сравнить со значением комедий М. Ф. Ахундова, журнала «Молла Насреддин», творчества Дж. Ма-медкулизаде, М. А. Сабира, А. Ахвердова, Н. Вези-рова, А. Азимзаде.

Мировоззрение Узеира Гаджибекова формиро-валось под благотворным воздействием русской демок-ратической мысли, в духовной атмосфере борьбы передовых представителей азербайджанской интел-лигенции против мракобесия, фанатизма, социаль-ной несправедливости.

¹С. Кинэбург. «Өзбәк мусигисинин инкишаф јоллары», М.-Л, 1946, с. 22. (рус дилинда)

²1946-чы илдә Түркмәнистанда бастакарлар Ј. Мејтүс вә Д. Онезов «Лејли вә Мәчнун» операсын јазмышдылар. 1947-чи илдә исә Тәджикистанда С. Баласаңјанин «Лејли вә Мәч-нун» балети јаранмышдыр.

³Г. Гарајев. «Шәргдә илк опера», Эдабијјат вә инчәсәнәт гәзети, 1968, 20 јанвар.

¹Ф. Әмиров. «Үзејир мәктәби», Мусиги сәһифәләрин. Баки, 1978, с. 85.

¹Узеир Гаджибеков, газета «Хатигат», 1910, 14 апреля. № 82 (на азерб. яз.).

²Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджнун» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938, с. 67.

В истории азербайджанской культуры Узеир Гаджибеков занимает особое место как блестящий либретто. Либретто многих его сценических произведений принадлежат перу самого композитора.

Творчество Узеира Гаджибекова-драматурга вошло в азербайджанскую литературу как ее неотъемлемая часть. Литературный талант композитора проявился еще раньше в области публицистики. Начиная с 1905 года, на страницах газет и журналов появляются статьи и фельетоны молодого публициста, посвященные самым актуальным вопросам современности. В них ярко выступает фигура просветителя-демократа Узеира Гаджибекова.

Составитель одного из первых русско-азербайджанского и азербайджанско-русского словарей, переводчик на родной азербайджанский некоторых произведений русских классиков, в том числе «Шинели» Н. В. Гоголя, Узеир Гаджибеков сыграл огромную роль в развитии дореволюционной азербайджанской культуры.

Вся дореволюционная многогранная деятельность Гаджибекова служила высоким демократическим, народным, просветительским и гуманистическим идеалам, идеалам интернационализма и братства народов.

Узеир Гаджибеков восторженно встретил установление Советской власти в Азербайджане и с первых же дней активно участвовал в культурном строительстве нового общества.

Создание азербайджанской государственной консерватории, первого многоголосного хора, первого нотного оркестра народных инструментов, музыкальной школы, музыкального техникума связано с неутомимой деятельностью Узеира Гаджибекова.

Узеир Гаджибеков — активный участник дискуссий по проблемам и перспективам роста национальной музыкальной культуры, по вопросам взаимодействия восточной и европейской музыки и занимал в этих дискуссиях реалистическую, научно-аргументированную позицию, которая подтверждалась всем ходом дальнейшего развития азербайджанского советского искусства.

Узеиром Гаджибековым заложены основы современного азербайджанского музыковедения. Многочисленные научные изыскания его увенчались фундаментальным исследованием «Основы азербайджанской народной музыки», в котором он дал глубокий анализ теоретических проблем национальной музыки. Этот труд сыграл огромное значение не только для развития музыковедческой мысли в Азербайджане, но также сохранил свое непреходящее значение и в наши дни, когда на различных международных конгрессах и симпозиумах ставятся вопросы самобытности восточных музыкальных культур, их взаимодействия с европейскими музыкальными системами. И, конечно, ярким примером для развития музыкальных культур советского и зарубежного Востока является прежде всего творческое наследие Узеира Гаджибекова, сумевшего в своих произведениях органически сочетать богатство национального музыкального фольклора с достижениями русской и европейской композиторской техники.

Основатель оперы и музыкальной комедии, Узеир Гаджибеков ввел в азербайджанскую музыку и новый жанр романса-газели, создав в этом жанре жемужины вокальной лирики «Сенсиз» («Без тебя») и «Севгили джанан» («Возлюбленная»). С большим мастерством и вкусом, используя возможности камер-

но-инструментальной и ашугской музыки, он написал изящное трио «Ашуг саяги» («Ашугское»).

Узеир Гаджибеков ввел в азербайджанскую музыку также жанр кантаты, обогатив ее широким использованием национальной музыки, создал в форме фантазии оригинальные произведения для оркестра народных инструментов («Чаргях» и «Шур»).

Чувством высокого патриотизма, непримиримой борьбы с врагом, верой в победу была пропитана деятельность Узеира Гаджибекова в годы Великой Отечественной войны. Его марши и песни прощались по дорогам войны, от ее начала и до победного конца.

Узеир Гаджибеков — автор Государственного гимна Азербайджанской ССР, гимна, который каждое утро звучит в эфире, сообщая людям о начале нового дня, воодушевляя их, призывает на новые трудовые свершения.

Талантливый общественный деятель и педагог Узеир Гаджибеков занимал пост председателя Союза композиторов Азербайджана, был профессором и ректором Азгосконсерватории, возглавлял научно-исследовательский Институт искусств АН Азербайджанской ССР, являлся ее действительным членом. Узеир Гаджибеков воспитал целую плеяду талантливых композиторов и музыковедов Азербайджана.

Заслуги Узеира Гаджибекова в развитии азербайджанской музыки были высоко оценены партией и правительством. Он дважды был удостоен Государственной премии СССР, награжден орденами Ленина, Трудового Красного Знамени и медалями, ему было присвоено звание народного артиста СССР, он избирался депутатом Верховного Совета СССР.

* * *

Как большой художник, Узеир Гаджибеков всегда чутко улавливал пульс эпохи, времени, остро ощущал духовные потребности народа и умел воплощать их в музыке в соответствующих формах и жанрах.

Известно, что опера является сложным музыкальным жанром, и обычно композиторы обращаются к нему, заимев определенную практику в своем искусстве. Если мы обратимся к русской музыке, то вспомним, что великий русский композитор М. И. Глинка до написания своей первой оперы «Иван Сусанин» был автором многих романсов. А Н. А. Римский-Корсаков отмечал в одном из своих писем, что сочиненные им произведения в других жанрах направили его последующее оперное творчество. То же самое можно сказать и о других великих русских композиторах — А. Н. Бородине, М. П. Мусоргском, П. И. Чайковском.

Но Узеир Гаджибеков, задумав создать первое музыкальное произведение, глубоко осознавал внутренним чутьем, что ему на данном этапе, для привлечения своего народа к современному музыкальному искусству, необходимо обратиться именно к самому демократическому и синтетическому жанру — опере, жанру, связанному со сценой и определенным литературным сюжетом. Именно такой синтетический жанр народ был готов принять и понять, потому что на протяжении столетий различные обрядовые спектакли, игры, праздники, связанные с изменением времен года, сопровождалась музыкой. Об одном из таких обрядов, сыгравших важную роль в зарождении первой национальной оперы писал сам Узеир Гаджибеков: «Одним из основных факторов возникновения с 1907 года среди азербайджанских

тюрков национальной оперы является, без сомнения, «Шебих», ... хотя азербайджанская опера по форме и близка европейской, но манера исполнения в ней взята из «Шебих», — подчеркивал композитор. Разница лишь в том, что в операх более широко и в большем количестве, чем в «Шебих», использованы мугамные дестяхи, введен оркестр и представление получает конкретную сценическую форму, близкую к европейским оперным спектаклям¹.

В появлении перенца азербайджанского оперного искусства возможно сыграл определенную роль и такой факт: видный общественный деятель, редактор газеты «Экинчи» («Пахарь») Гасанбек Зардаби еще задолго до появления оперы «Лейли и Меджнун» подал Узеиру Гаджибекову идею «о написании оперы на основе народных мелодий»².

Безусловно, зарождению первой азербайджанской оперы способствовало множество фактов и событий; это и известные «восточные концерты», состоявшиеся в Шуше и Баку, и многие спектакли азербайджанского драматического театра, и классические оперные образцы западных и русских композиторов.

Блестящий успех первой азербайджанской оперы сам Узеир Гаджибеков объяснял следующим: «азербайджанский народ уже ожидал появления на сцене своей азербайджанской оперы, а в «Лейли и Меджнун» сочетались подлинно народная музыка и популярный классический сюжет»³.

Великий азербайджанский писатель Джалил Мамадулизаде, основатель и редактор сатирического журнала «Молла Насреддин», в своих воспоминаниях писал: «Молла Насреддина» создала сама природа, создало само время»⁴.

То же самое можно сказать и в отношении оперы «Лейли и Меджнун». Впрочем, и сам Узеир Гаджибеков неоднократно подчеркивал, что появление первой азербайджанской оперы связано с особенностями той эпохи: «Раскаты революционного грома 1905 года еще не затихли. В Баку начали возрождаться первые ростки национальной культуры, в виде азербайджанской печати... народной оперы и т. д.»⁵.

Отмечая огромное влияние первой русской революции на угнетенные народы Востока, В. И. Ленин писал: «Мировой капитализм и русское движение 1905 года окончательно разбудили Азию. Сотни миллионов забитого, одичавшего в средневековом застое, населения проснулось к новой жизни и к борьбе за азбучные права человека, за демократию»⁶.

И в этой борьбе плечом к плечу с деятелями прогрессивного лагеря азербайджанской культуры шагал и Узеир Гаджибеков. Уже первое его музыкальное произведение опера «Лейли и Меджнун»

¹ Узеир Гаджибеков, сочинения, т. П, Баку, 1965, с. 222. (на азерб. яз.).

² Этот факт приводит в своей книге, посвященной 50-летию азербайджанской печати, современник композитора Ф. Агазаде («Шергли»). Тот же факт имеется и в воспоминаниях супруги Зардаби Ганифи Ханум Меликовой. см: А. Сарабский. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра. Баку, 1968, с. 42—43.

³ Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджнун» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938, с. 69.

⁴ Дж. Мамадулизаде. Избранные произведения т. 2. Баку, с. 397.

⁵ Узеир Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана, Баку, 1968, с. 67.

⁶ В. И. Ленин. Полное собр. соч., М., т. 23, с. 146.

явилось протестом против средневековых религиозных предрассудков, против консервативных традиций феодально-патриархального строя.

* * *

Либретто оперы «Лейли и Меджнун» Узеир Гаджибеков написал на основе одноименной поэмы великого азербайджанского поэта XVI века Мухаммеда Физули, некоторые газели оперы взяты композитором из «Дивана» (сборник стихов) поэта.

Высокая и вечная тема любви, воспетая в легенде «Лейли и Меджнун», имеет древнюю историю. Эта тема существовала еще в арабской устной народной литературе.

Возвышенная и трагическая любовь Лейли и Меджнуна на протяжении долгих лет волновала многих художников. Впервые на эту тему была написана поэма великого азербайджанского поэта XII века Низами Гянджеви. После Низами к этой теме обращались многие художники разных народов. Среди них индус Эмир Хосров Дехлеви (XII в.), узбек Алишер Навои (XV в.), таджик Джами (XV в.) и другие. Но при написании оперы «Лейли и Меджнун» Узеир Гаджибеков обратился именно к поэме Физули. Прежде всего потому, что поэма Физули была написана на родном азербайджанском языке и газели поэта, обладающие особой музыкальностью, в течение веков были широко популярны в народе.

Азербайджанские певцы-ханенде, на протяжении многих лет исполняя мугамы, обращались к газелям Физули. В соответствии со спецификой оперного жанра, Узеир Гаджибеков при написании либретто значительно сократил текст поэмы Физули. Текст ряда эпизодов оперы был написан самим композитором. Гаджибеков опустил такие сцены поэмы Физули, как, например, рождение Меджнуна, посещение им вместе с отцом Мекки, плач Меджнуна на могиле отца, а также последнюю сцену поэмы. Но при этом большое драматургическое чутье композитора помогло ему сохранить основную сюжетную фабулу, общественное и нравственное звучание поэмы.

Узеир Гаджибеков, как художник другой эпохи, обратившись к поэме XVI века, раскрывает иной исторический и социальный опыт, выражает свое отношение к этой средневековой легенде. Именно поэтому он не копирует безропотный, беззащитный образ Лейли, каким он в силу исторических причин был представлен в гениальной поэме Физули. Лейли в опере Узеира Гаджибекова гораздо активный, более действенный образ, чем в поэме Физули.

В будущих своих произведениях Узеир Гаджибеков — борясь за эмансипацию азербайджанской женщины — создал целую галерею художественных образов, и среди них Лейли была первым женским персонажем композитора. Основной пафос поэмы Физули, поэта, вставшего против норм морали средневекового феодального общества, обогатился в музыке Узеира Гаджибекова современными демократическими элементами¹.

¹ Содержание оперы следующее: дети двух соседних арабских племен Гейс и Лейли любят друг друга большой любовью. Их тайная любовь очень скоро становится известной. Подруги Лейли сообщают эту новость ее матери. Мать Лейли читает дочери название, предостерегая ее. Родители Гейса посылают сватов назидание, предостерегая его. Родители Лейли предостерегают ее. В дом Лейли. Но отец Лейли пренебрегает любовью двух молодых, в дом Лейли. Но отец Лейли пренебрегает любовью двух молодых, услышав эту весть, Гейс убегает из дома в пустыню и действительно становится Меджнуном.

Узеир Гаджибеков с большим вдохновением смог передать в музыке оперы основную тональность духа Физули, ее лирический и романтический дух. Два великих художника — Физули и Гаджибеков — как бы шли сквозь века друг к другу, чтобы воплотить свои откровения в едином гимне в честь непобедимой любви — в опере «Лейли и Меджнун», где музыка дополняет поэзию, а поэзия возмечивает музыку.

* * *

Оперу «Лейли и Меджнун» Узеир Гаджибеков начал писать в 1907 году. Но замысел оперы на эту тему задал в душу композитора намного раньше, в 1897—1898 годах, когда он жил в Шуше. В эти годы 13-летний Узеир увидел в родном городе Шуше сцену на тему «Меджнун на могиле Лейли», сцену показанную актерами-любителями. В этой сцене роль Меджуна исполнял известный азербайджанский ханенде Джаббар Карыгды, а сам Узеир пел в хоре. Эта сцена эмоционально так сильно воздействовала на маленького Узеира, что спустя несколько лет, когда он переехал в Баку, решил воплотить в жизнь свою идею — написать оперу «Лейли и Меджнун».

Вспоминая историю зарождения оперы, композитор отмечал: «В качестве музыкального материала я предполагал использовать классические образцы народного творчества — мугамы. Задачей моей было лишь подобрать к словам поэмы Физули эту разнообразную, богатую по форме и содержанию музыку и разработать драматическую канву действия»¹.

Одной из основных причин успеха оперы «Лейли и Меджнун» среди широкой массы слушателей безусловно является доступность музыкального языка оперы. Композитор понимал, что на первой стадии, для привлечения народа, оперу нужно писать на понятном и близком ему музыкальном языке. Основу музыкального языка оперы составляло излюбленное народом в течение столетий мугамное искусство.

Узеир Гаджибеков уделил в опере большое место и другим образцам народной музыки — теснифам.

«В 1907 году мне в голову пришла такая мысль, — писал Узеир Гаджибеков, — под аккомпанемент какого-либо драматического сюжета, в виде соло, использовать наши мугамы, а в виде хора — теснифы»².

Таким образом, построенные по указанному композитором принципу в опере «Лейли и Меджнун»,

В пустыне его ищет и находит отец, который просит сына вернуться в родной дом, к людям. Но Меджнун живет только воспоминаниями о Лейли. Проходящие через пустыню арабы и их полководцы Новфель, узнавшие о причине безумия Меджуна, хотят помочь ему. Храбрый полководец Новфель посылает письмо отцу Лейли, но вскоре получает отказ, начинаются сражения. В этом Лейли побеждает Новфель. Но отец Лейли сообщает, что дочь свою он отдал замуж за другого, Иби-Салама. Новфель, согласно кодексу чести, отказывается от своих добрых намерений.

Меджнун приходит на свадьбу Лейли и Иби-Салама, обвиняя Лейли в непостоянстве. А когда Лейли кидается к нему, то Меджнун не узнает Лейли и вновь убегает в пустыню.

Лейли сообщает о своей любви к Меджуну благородному Иби-Саламу, Иби-Салам страдает. Лейли не может вынести разлуки с Меджуну. Она умирает. Узнав о смерти Лейли, Меджнун приходит на ее могилу. Обняв могилу Лейли, он также умирает. Оперу завершает хором арабов, отвечающих трагическую любовь Лейли и Меджуна.

¹ Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджуна» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938. с. 68.
² Автобиография народного артиста СССР Узеира Гаджибекова. Рук. фонд АН Азерб. ССР, арх. 22. Г.—23 (159).

мугамные сцены чередовались с простыми оперными формами.

Некоторая заторможенность, статичность действий в опере исходило от повествовательности развития и импровизационных особенностей мугамного искусства. А это соответствовало образам героев оперы «Лейли и Меджнун», для которых не была свойственна особая действенность.

В опере «Лейли и Меджнун» музыкальные фрагменты, сочиненные самим композитором, в основном, оркестровые части, вступления и заключения к мугамам, антракты к III и IV действиям и др. Эти части настолько привиты духом народной музыки и составляют органическое единство с ее образами, что их трудно отличить от классических мугамов и теснифов. Это свидетельствует о свободном владении композитором ладово-интонационной основой народной музыки уже в первом его произведении.

Имея в виду эту характерную особенность оперы «Лейли и Меджнун», музыковед В. Виноградов писал: «И вряд ли в истории музыки найдется такой по наглядности пример перерастания фольклора в композиторское творчество. Эволюция эта была настолько последовательная, органичная, что сейчас даже трудно сказать, с какого времени самостоятельность и любительство в оперном искусстве Азербайджана уступили место профессионализму. Это относится и к творчеству Гаджибекова, и к игре актеров, и к постановке в целом»¹.

* * *

В начале января 1908 года в различных местах Баку можно было встретить необычные афиши. В них сообщалось: «В субботу, 12 января 1908 года, оперными артистами театральной секции общества «Ниджат» при участии любителей и под наблюдением авторов представлений будет в первый раз на мусульманской сцене — опера — «Лейли и Меджнун» — поэма Физули в 5 действиях, 6 картинах».

Этот первый спектакль имел интересную историю. Из-за отсутствия профессиональных исполнительских кадров создавалась необычная картина. А дирижерским пульту стоял известный драматург Абурагимбек Ахвердов. Автор оперы Узеир Гаджибеков играл в оркестре на скрипке. Многие семинарские товарищи Узеира Гаджибекова, деятели просвещения и культуры, педагоги играли в оркестре, пели в хоре. Среди них были А. Тергулов, А. Касимов, Ф. Агаев и другие.

В оркестре участвовали и таристы. Но «у них возникли разногласия по поводу исполнения какой-то мелодии, и этот спор оказался настолько серьезным, что на первую постановку оперы никто из таристов, за исключением Курбана Примова не явился»². За два часа до начала спектакля Узеиру Гаджибекову пришлось восполнять пробел, дописывать партии для скрипок.

С первого же спектакля этой оперы на протяжении многих лет мугамным частям на таре аккомпанировал искусный тарист Курбан Примов.

¹ В. Виноградов. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка, М., 1938, с. 44.

² Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджуна» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938, с. 68.

Из документов становится известным, что в первом спектакле участвовал также тарист Ширин Ахундов. См.: Письмо Узеира Гаджибекова в газете «Иршад» № 7, от 15 января 1908 года, в котором композитор выражает благодарность таристу Ширину за участие в первом спектакле.

Режиссером первого спектакля был Усеин Араблинский, исполнителем роли Меджуна — Гусейнгули Сарабский.

Узеир Гаджибеков впервые увидел Г. Сарабского в 1907 году в пьесе «Альманзор» Г. Гейне, поставленной обществом «Ниджат», в которой актер спел мугам «Хиджаз». Сам Г. Сарабский так описывал встречу с Узеиром Гаджибековым: «Однажды, когда я шел в «Ниджат», на Губернской улице он (Узеир Гаджибеков — З. С.) встретил меня и сказал: «Как прекрасно ты спел «Хиджаз». Мне очень понравилось. Я начал писать оперу «Лейли и Меджнун». Я сказал: «Сыграю!»¹. В то время Узеир Гаджибеков жил в отделе «Исламие», и, дав адрес Г. Сарабскому, условился встретиться с ним через два дня. Когда они встретились, композитор попросил его спеть несколько мелодий из написанного им произведения. «Я спел с большой легкостью, — вспоминал Г. Сарабский. — Узеир еще больше воодушевился, после этого я каждый день стал ходить к нему и готовиться к роли Меджуна»².

Опера «Лейли и Меджнун» ставилась с большими трудностями. И одной из них было найти исполнителя для роли Лейли. Ведь по мусульманским обычаям азербайджанские женщины не допускались к сцене.

После долгих поисков создатели спектакля наткнулись на поваренку по имени Абдурагим Фараджев, которого и уговорили на исполнение роли Лейли.

Вспоминая работу над первым спектаклем Узеир Гаджибеков писал: «Мы, молодежь, работали над «Лейли и Меджуну» с огромным энтузиазмом. Трудностей и материальных, и творческих перед нами было так много! Ни серьезной исполнительской культуры, ни каких-либо теоретических навыков, ни даже собственной сцены мы в то время не имели.

Существовало в Баку благотворительное общество «Ниджат», состоявшее из нефтепромышленников, которые афишировали себя как культуртрегеры и покровители искусства. Крайняя нужда заставила меня уступить свое авторское право на оперу «Лейли и Меджнун» этому обществу за ничтожную сумму, в то время как спектакли шли под аншлагом и давали солидные доходы»³.

Подготовленный с такими большими трудностями первый спектакль «Лейли и Меджнун» имел огромный успех и явился большим событием в культурной жизни того периода.

Спектакль пришли смотреть не только зрители из Баку, но и гости из других городов: Тифлиса, Еревана, Ленкорани, Шуши, Шемахи. Билетов достать было невозможно. На премьеру среди гостей находился известный поэт Азербайджана Аббас Сихат, который приехал из Шемахи с группой интеллигенции.

После спектакля оперы «Лейли и Меджнун» в различных газетах того периода появилось множество рецензий. В одной из них писалось следующее: «В опере «Лейли и Меджнун» действительно видно народное влияние... каждый раз битком набитая зрительная зала в «Лейли и Меджнун» слышит что-то родное... что она вся как один человек проникается страданиями героев Физули, с захватывающим инте-

¹ Г. Сарабский. Воспоминания одного актера. Баку, 1930, с. 51—54 (на азерб. яз.).

² Там же.

³ Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджуна» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа», М.—Л., 1938, с. 69.

ресом следит и за развитием драмы и музыкой... что отдельные места этой оперы, как например, «Сойла гёрек» и др. успели настолько популяризироваться в народе, что заучиваются и поются детьми и взрослыми»¹.

В успехе оперы «Лейли и Меджнун» Гаджибеков отмечал большую роль артистов и особенно исполнителя роли Меджуна Г. Сарабского.

Г. Сарабский был прекрасным исполнителем и одним из основных организаторов этого спектакля. Вместе с тем, он оставил интересные воспоминания, в которых рассказывает и о первом спектакле оперы «Лейли и Меджнун».

«Как только открыли занавес, — пишет актер, — в переполненном зале воцарилась такая тишина, как будто в театре не было ни души. Первый и второй акты я провел с особым старанием. После второго акта, когда опустили занавес, ко мне подошли мои товарищи и кое-кто из присутствующих в театре говорили «Молодец», «молодежь» и поздравляли меня»².

Перед началом третьего акта актер заявил: «Идите и посмотрите, как я сыграю».

Далее Г. Сарабский так описывал свою игру в этом акте: «... я в полном смысле слова превратился в настоящего Меджуна — безумца от любви. Сцена представляла для меня пустыню. Во время игры я никого из участвующих не узнавал, глаза мои ничего не замечали. По окончании третьего акта неоднократные вызовы и продолжительные аплодисменты зрителей, а также приветствия, объятия и поцелуи товарищей до того на меня действовали, что я невольно расплакался»³.

После первого спектакля оперы «Лейли и Меджнун» многие стали называть Г. Сарабского «Меджунуном». Актер гордился и дорожил этим именем.

Народ, встречавший его на улице в прошлом с усмешкой, стал относиться к нему с уважением и любовью. Г. Сарабский, с большим умением и мастерством создавший образ Меджуна, в течение долгих лет был непревзойденным исполнителем этой роли⁴.

Первым режиссером этого спектакля (как уже отмечалось) был Г. Араблинский, первым дирижером (только на премьере) А. Ахвердов. В последующих спектаклях оперой дирижировал сам Узеир Гаджибеков, затем М. Магомаев и З. Гаджибеков⁵.

Так как музыка оперы была в основном одноголосной, в партитуре не было необходимости. На первых спектаклях оперы оркестр состоял из нескольких скрипок и тара. Дирижировали оперой на память.

В первое время опера «Лейли и Меджнун» ставилась по так называемому «дирекциону», в котором

¹ Газета «Баку», 1911, 6 ноября.
² Г. Сарабский. Воспоминания одного актера. Баку, 1930, с. 55—56.

³ Там же.

⁴ В советские годы роль Меджуна исполняли А. Садыков, Г. Гаджибабаев, А. Алиев, Г. Аскеров, Б. Гашимов. В настоящее время исполнителями этой роли являются А. Бабаев и Б. Мирзоев.

⁵ Роль Лейли до революции, после А. Фараджева (он сыграл эту роль один единственный раз — на премьеру) исполняли певцы-мужчины: А. Агадский и Г. Гаджибабаев, а в советское время певцы — С. Гаджар, Х. Разаев, Р. Мурдолов, С. Кадымова, Г. Гасанова, Н. Мамедова, З. Ханларова.

⁶ В советские годы этой оперой дирижировали Ниязи, А. Гасанов, А. Бадалбейли, К. Адигердибеков.

указывалось какие мугамы где, каким действующим лицом и на какие слова должны быть исполнены.

Мугамные эпизоды не были вписаны как в «дирекцию», так и позже в партитуру, они импровизировались исполнителями.

Узеир Гаджибеков отмечал, что «певцам предоставлялась полная возможность, придерживаясь текста, заниматься импровизацией в ладе данного мугама. Вариантов импровизации каждого мугама очень много и поэтому каждый певец исполнял арии из «Лейли и Меджнуна» по-своему»¹.

* * *

Основной музыкальный материал, раскрывающий образы героев оперы, это безусловно мугамы. Они заменяют в опере арии, ариозо, речитативы, ансамбли и имеются в партии почти каждого действующего лица.

Обращаясь к мугамам и их разделам в опере, Узеир Гаджибеков пользовался ими не механически, а выбирал из богатейшего арсенала мугамов те, которые подходили общему настроению определенных сцен и соответствовали характеру персонажей.

Отбирая мугамы, Узеир Гаджибеков считался с критериями народного музыкального мышления, руководствовался народным их пониманием.

Уже гораздо позже в труде «Основы азербайджанской народной музыки» Узеир Гаджибеков писал: «По характеру своему (эстетико-психологического порядка) «Раст» вызывает чувство мужества и бодрости, «Шур» — веселого лирического настроения, «Сегях» — чувство любви, «Шуштр» — чувство глубокой печали, «Чаргах» — чувство возбуждения и страстности, «Баяты-Шираз» — чувство грусти, «Хумаюн» — глубокой или, по сравнению с «Шуштр», более глубокой печали»².

Руководствуясь данной характеристикой Узеир Гаджибеков для первого действия оперы использовал светлые лирические мугамы «Махур-Хинди» и «Сегях», которые соответствовали общему лирико-любовному настроению героев (Лейли и Меджнуна). Их взаимная любовь была созвучна светлому характеру этих мугамных импровизаций. В дальнейшем, в партии Лейли и Меджнуна, звучат только те мугамы, которые передают чувство грусти, печали.

Уже в I действии взволнованные интонации лада «Чаргах» привносят контраст в светлое настроение этой сцены и связаны с беспокойством отца Меджнуна. Эта сцена является как бы экспозицией будущей трагедии. По драматургии важная сцена II действия оперы — отказ отца Лейли сватам Меджнуна. В разделе «Шур-Шахназ» мугама «Шур» звучит соло Меджнуна, в котором передаются его страдания, отчаяния и чувства глубокой безысходности. Завершается это действие партией Лейли в мугамной импровизации «Гатар». В напряженно драматическом верхнем регистре прекрасно передано беспредельное горе Лейли, выданной замуж за Ибн-Салама.

В последующих действиях Меджнун характеризуется композитором мугамами «Баяты-Шираз», «Шуштр» и «Баяты-Кюрд».

¹ Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджнуна» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938, с. 68.

Муки, страдания Меджнуна в сцене пустыни выражены печально-мечтательным мугамом «Баяты-Шираз». Ярким контрастом является боевая, маршевого характера партия Новфеля, которая передается ритмическим мугамом «Эйраты». Таким же контрастом является соло Меджнуна в мугаме «Шуштр», прозвучавшая на свадьбе Лейли и Ибн-Салама. После его партии, на основе авторского варианта теснифа этого же мугама, звучит дуэт Лейли и Ибн-Салама. В последнем действии жалобы Меджнуна на свою трагическую судьбу переданы мугамом «Баяты-Кюрд».

В отличие от исполнения этих мугамов певцами-ханенде в концертном исполнении, где они выражают лишь абстрактное чувство — любви, радости, грусти, печали и т. д., в опере «Лейли и Меджнун» эти же мугамы впервые связаны со сценическим действием и актерской игрой, подчинены общей идее произведения, помогают раскрытию его содержания, являются музыкальными средствами передачи и выражения общего настроения. И это, безусловно, является одной из причин успеха оперы «Лейли и Меджнун».

Из ансамблевых номеров оперы очень интересным представляется трио из I действия — (Меджнун, его мать и отец), в котором Гаджибекову удается уже довольно успешно индивидуализировать партию каждого из участников ансамбля.

Важное драматургическое место в опере «Лейли и Меджнун» занимают хоры. Известный хор «Шеби-хиджран», являясь прологом оперы, прекрасно выражает общее настроение и тональность всего произведения. Хор как бы является эпиграфом к опере. Мелодия хора народная, слова взяты из газели «Дивана» Физули. Изумительная мелодия этого хора привлекала Узеира Гаджибекова еще в семинарские годы. Об этом сообщает в своих воспоминаниях товарищ композитора по семинарии А. Г. Терегулов, который писал: «В узком товарищеском кругу Узеир уже пробовал проводить хоровое исполнение под скрипку «Шеби-хиджран». Получалось неплохо и начинание это вызвало радостное одобрение товарищей»¹.

Хор «Шеби-хиджран» и заключительный хор арабов образляют всю оперу. Эпическое плана последний хор арабов, как бы констатируя трагедию героев, играет роль эпилога оперы. Некоторые хоры-номера оперы способствуют продвижению сценических действий (оба хора сватов, хор арабов «Сойле бир гёрек» («Молвите, люди»), хор друзей Лейли и Меджнуна), а другие — создают настроение, эмоциональную обстановку сцены (хор девушек из-за сцены, хор друзей Меджнуна и т. д.).

В первом хоре девушек Узеир Гаджибеков использует известную лирическую народную песню «Эвлери вар хана-хана» («В их доме много комнатушек»), а в другом хор девушек также народную лирическую песню «Бу гялен яра бензер» («Образ тот с любимым схож»)»².

Широко известный хор «Сойле бир гёрек» стал популярным именно после оперы «Лейли и Меджнун». Интересно отметить, что мелодия этого хора использована в мугамной опере «Растахизе Сала-

¹ А. Терегулов. В горьской учительской семинарии. Известия АН Азерб. ССР, 1945, № 9, с. 86.

тине Иран» («Пробуждение шахов Ирана»), написанной в 1914 году известным иранским поэтом-демократом Мирзазаде Эшги (1893—1924). В либретто оперы Мирзазаде Эшги отмечал, что один из мотивов «Сойла бир гёрек», взят из тюркской (т. е. азербайджанской — З. С.) оперы «Лейли и Меджнун»³.

Узеир Гаджибеков в статье «От «Лейли и Меджнуна» до «Кероглы» писал о фиксированных эпизодах оперы, что на ноты были положены «лишь оркестровые моменты и хоровой мелодический материал, заимствованный из народных песен»⁴.

Музыкальный язык этих фиксированных эпизодов оперы и примененные гармонические средства очень просты, для них в основном характерны прозрачные, разряженные гармонии.

Узеир Гаджибеков впервые в этой опере сочетал простейшие формы многоголосия с одностольным складом азербайджанской народной музыки. Этим композитору удалось осуществить слияние азербайджанских ладов с мажорно-минорной системой. Осуше- ствленный в «Лейли и Меджнун» синтез двух ладовых систем, Востока и Запада, национальной и европейской, стал характерным как для самого Узеира Гаджибекова в последующие годы, так и для творчества других азербайджанских композиторов.

Уже в некоторых хоровых эпизодах этой оперы, например, в хоре сватов, Меджнуна или же в хоре сватов Ибн-Салама и др., Узеиром Гаджибековым применены элементы полифонии, имитации.

Полифонические элементы присущи и некоторым оркестровым отрывкам оперы, среди которых особенно выделяется вступление к последнему действию, построенное на материале ритмического мугама «Аразбары»; этот оркестровый эпизод отличается наибольшей самостоятельностью, завершенностью и его безусловно можно считать предшественником симфонических мугамов азербайджанских композиторов.

Узеир Гаджибеков в опере «Лейли и Меджнун» осуществил переход от музыкального творчества устной традиции к современным жанрам и формам музыкальной культуры.

В «Лейли и Меджнун» он заложил крепкий фундамент развития не только оперного жанра и других музыкальных форм нашей музыки, но и основы азербайджанской национальной гармонии и полифонии.

«Узеир Гаджибеков является истинным новатором, ибо он нашел средства для того, чтобы все элементы музыкального искусства, а не только мело-

дику, насытить подлинно народным духом, подчинив их верной художественной цели»⁵.

Значение оперы «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова не ограничивается огромной ролью ее в истории азербайджанской музыки. Она сыграла большую роль и в зарождении профессиональной музыкальной культуры ряда народов Востока. Еще до революции азербайджанские артисты показывали эту оперу в городах Закавказья, Средней Азии и Ирана. И везде она пользовалась большим успехом.

Автор книги «Пути развития узбекской музыки» С. Гинзбург писал, что «опыт передовых деятелей азербайджанского театра... создавших на основе сочетания народной традиции с достижениями русской культуры первую национальную оперу «Лейли и Меджнун», оказал огромное влияние на узбекскую интеллигенцию и вызвал неустойчивое желание увидеть аналогичные узбекские произведения»⁶.

После этой оперы в Узбекистане на основе той же легенды Р. Глиэром и Т. Садыковым была создана опера «Лейли и Меджнун». Музыку этой оперы так же составили образцы народного творчества — макомы⁷.

Высоко оценивая оперу «Лейли и Меджнун» Кара Караев в статье «Первая опера на Востоке», написанной в связи с 60-летием азербайджанской оперы отмечал: «Опера «Лейли и Меджнун» была первым шагом на творческом пути нашего гениального композитора Узеира Гаджибекова. Дело в том, что даже первые шаги гениев на дорогах искусства бывают значительными и великими. Опера «Лейли и Меджнун» плод именно таких шагов»⁸.

Сегодня мы воспринимаем оперу Узеира Гаджибекова «Лейли и Меджнун» не как начальную ступень в развитии нашей музыки, а как вечно молодое, современно звучащее бессмертное произведение искусства.

«В известной легенде необыкновенная сила Антея объясняется его связью с Землей. Узеир Гаджибеков любил эту аналогию, считая источником силы композитора его связь с жизнью народа, с народным искусством. И мы должны неустойчиво изучать тайны этой антевской мощи творчества великого Узеира»⁹. Именно это имел в виду и Дмитрий Шостакович, который «пожелал композиторам Азербайджана свято развивать великие традиции Узеира Гаджибекова».

Впервые «тайны антевской мощи» гаджибековского гения без сомнения дали свои плоды в опере «Лейли и Меджнун».

¹ К. Караев. Узеир Гаджибеков — основоположник азербайджанского искусства. Сб. «Известия АН-Азерб. ССР», 1948, № 12, с. 39—46.

² С. Гинзбург. Пути развития узбекской музыки. М.—Л. 1946, с. 22.

³ В Туркмени в 1946 году была написана опера «Лейли и Меджнун» композиторами Ю. Мейтсом и Д. Овезовым, а в 1947 году в Таджикистане балет «Лейли и Меджнун». С. Балабанова. азербайджанского — З. С. Сегяха (там же, с. 264). Опера Мирзазаде-Эшги «Растахизе Салатине Иран» была первой оперой в Иране, поставленной на фарсидском языке.

⁴ Узеир Гаджибеков. От «Лейли и Меджнуна» до «Кероглы». Сб. «Искусство азербайджанского народа». М.—Л., 1938, с. 68.

FOREWORD

[summary]

The name of Uzeir Gadjiybekov has added a glorious chapter both to the history of the Azerbaijanian culture and the multinational Soviet art.

The classic of the Azerbaijanian music, the founder of the national opera, great composer and theoretician Uzeir Gadjiybekov (1885—1948) has left tremendous versatile creative heritage: operas, musical comedies, cantatas, vocal and instrumental pieces, chamber music. Uzeir Gadjiybekov's literary production includes articles on various issues of national music, prose and publicistic writings, theoretical works.

He also wrote librettos for a number of operas and musical comedies of his own.

Being engaged in dramatic and literary activities, Uzeir Gadjiybekov is known as a prominent publicist, journalist, a scholar and an instructor, a compiler of one of the earliest Russian — Azerbaijanian dictionaries. Having mastered the Russian language to perfection he translated into Azerbaijani — his mother tongue — some works of the Russian classics, including 'The Greatcoat' by N. V. Gogol.

The world outlook of Uzeir Gadjiybekov as an art worker has been formed under the beneficial influence of the Russian democratic thought, in the spiritual atmosphere of the struggle waged by the progressive representatives of the Azerbaijanian intelligentsia against obscurantism, fanaticism, social injustice. The great composer has founded the genre of musical comedy in Azerbaijan. His comedies: «The Husband and the Wife» (1909), «Meshadi Ibad» («If not this, let it be another one») (1910) and «Arshin Mal Alan» (1913) ridiculed obsolete morals and out-of-date customs, came out against oppressed position of the women and other vices of the contemporary society. In his musical comedies Uzeir Gadjiybekov succeeded in creating captivating characters of young people who bravely fought for the human happiness, for their right to love.

The prerevolutionary diversified activities of Uzeir Gadjiybekov served lofty democratic and humanistic ideals, principles of people's enlightenment and internationalism, fraternal relations among nations.

Later on, having enthusiastically welcomed the establishment of the Soviet power in Azerbaijan, Uzeir Gadjiybekov took an active part in the cultural construction of the new society. His name is connected with the opening of the Azerbaijan State Conservatoire,

first polyphonic choir, first orchestra of folk instruments playing from the music, a music school and a music college.

He was an active participant in the discussions on the problems and trends of the development of national musical culture, on the questions of interrelation of Oriental and European music, consistently taking a firm realistic stand, which came to be justified by the whole course of further growth of the Azerbaijanian Soviet art.

Uzeir Gadjiybekov's numerous studies as a theoretician were crowned by «The Fundamentals of the Azerbaijanian Folk Music» (1945). This classic work was of major importance not only for the development of musicological thought in Azerbaijan, but it has retained its unsurpassed message nowadays, since the problems of originality of Oriental musical cultures as well as their interrelations with the European musical systems seem never to disappear from the agenda of various international congresses and symposia on music art.

The creative legacy of Uzeir Gadjiybekov who in his compositions was able to organically blend the wealth of the national musical folklore and the European compositional technique, is an illustrative example of the development of musical cultures of the Soviet and foreign East. In this respect of particular interest are those compositions which were written by the composer in the Soviet period (romances, fantasias, cantatas, etc.), and mainly, the masterpiece of the Soviet classic opera «Kerogly» (1937) glorifying the people's hero — Kerogly, the struggle of simple folk against local feudal lords and foreign invaders, as well as historic unity and fraternity of the peoples of the Caucasus. Imbued with genuine folk music inspiration, filled with the wealth of the Azerbaijanian melos, this opera loyally follows the traditions of the classic patterns of the Russian and European epic-heroic opera, ranking with the greatest masterpieces created by brilliant composers of the world.

During the Great Patriotic War Uzeir Gadjiybekov's activities are marked with deep feeling of patriotism, uncompromising struggle against fascist invaders, firm conviction in the victory over the enemy. His marches and songs accompanied the soldiers along the battlefields from the very beginning of the war to its victorious end.

Uzeir Gadjiybekov was the author of the National Anthem of the Azerbaijan SSR.

Uzeir Gadjiybekov was Chairman of the Union of Composers of Azerbaijan, Head of the Scientific Institute of Arts of the Academy of Sciences of the Azerbaijan SSR, professor and rector of the Azerbaijan State Conservatoire, thus aiding in training scores of talented composers and music critics in Azerbaijan. The outstanding accomplishments of Uzeir Gadjiybekov in the development of the Azerbaijanian music were recognized by the Communist Party and the Soviet Government: he was twice given the title of State Prize winner, awarded with Order of Lenin and medals; he was the bearer of the title of the People's Artist of the USSR, several times he was elected deputy to the Supreme Soviet of the USSR.

The first musical writing by Uzeir Gadjiybekov is his opera «Leili and Medjnun», the premiere of which was given on January 12(25) 1908, thus laying the foundation of the Azerbaijanian operatic art, the opera being the first musico-scenic production in the whole Moslem East.

The opera based on the literary subject of the great Azerbaijanian poem of the sixteenth century by Muhammad Fizuli, glorified noble humanistic ideals, the beauty of genuine human feelings as contrasted with the dogmas of the medieval feudal society.

The subject — matter of the opera is as follows: the offsprings of two neighbouring Arab tribes Geis and Leili are infatuated with each other. Their secret romance is soon exposed. Leili's mother appeals to her with the edifying words warning her against love.

Geis's parents send matchmakers to Leili's home. But Leili's father hinders the happiness of the young lovers, declines the marriage proposal, giving Geis the name Medjnun (madman). Having heard this sad news, Geis flees to the desert, goes mad and becomes a Medjnun indeed.

In the desert he is sought and found by his father who begs his son to return home, to his people. But Medjnun lives only on the sweet memories of Leili. The Arab soldiers and their leader Nofel passing through the desert, learn the reason of Medjnun's madness and are willing to help him. The bold soldier Nofel fights a duel with Leili's father and defeats him. But Leili's father tells him that he has already given Leili in marriage to another man, Ibn Salam. According to moral code, Nofel gives up his good intentions.

Given in marriage to Ibn Salam Leili cannot bear the separation from her beloved, and soon dies of deep grief. Having learnt about Leili's death Medjnun comes to Leili's grave and also dies embracing it. The opera ends with choral singing of the Arabs, who perform a funeral service over the tragic love of Leili and Medjnun.

In his music to the opera Uzeir Gadjiybekov has succeeded to convey with great force and inspiration the main tonality of Fizuli's poem, its lyrical and romantic message.

«Leili and Medjnun» is known to be the first mugham opera in the history of music art. This example determined the style of the subsequent pre-revolutionary mugham operas written by the composer, such as: «Sheih Sanan», «Asli and Kerem», Shah Abbas and Khurshid Banu», «Garun and Leila», in which the composer's progressive ideals such as demo-

cratism, principles of friendship and brotherhood among the peoples, were fully reflected.

The mughams were used as main music basis which could reveal the nature of the heroes. The mughams were used in place of arias, ariosos, recitatives, making up the part of almost every operatic character.

Speaking of the history of his opera, Uzeir Gadjiybekov noted: «As far as musical material is concerned, I thought it appropriate to make use of classic patterns of popular art — mughams. My only task was to choose music — magnificent, mature in form and content, — to match the words of Fizuli's poem and then to work out the dramatic design of the action».

It should be noted that Uzeir Gadjiybekov's choice of the mughams was not accidental, since he selected from the treasurehouse of mughams only those which fully corresponded to the general mood of certain scenes and the nature of the characters.

At first the opera was staged according to the so-called «direction», in which it was pointed out what mughams, should be sung in what places and by what hero.

The mugham episodes were not included into the «direction», nor were they inserted into the score, they were improvised by the performers. Uzeir Gadjiybekov noted that «the singers were given ample opportunity to improvise in the mode of the given mugham. As there are lots of variants in the improvisation of each mugham, every singer sang arias from «Leili and Medjnun» in his own way.»

Uzeir Gadjiybekov allotted much space in his opera to some other specimens of folk-music — tesnisli using them in the scenes of choral singing.

The movements composed by the author himself are, mainly the orchestral preludes, and the finales of the mughams, interludes to the third and the fourth acts, etc. These pieces are so spiritualized with folk music forming a whole with folk patterns that it is difficult to distinguish them from classic mughams and tesnisli. This shows that already in his first composition Uzeir Gadjiybekov had a complete command of mode — tonal basis of folk music.

In «Leili and Medjnun» Uzeir Gadjiybekov has realized the transposition of music art of folk tradition to modern genres and forms of musical culture.

In Leili and Medjnun the composer laid the foundation of the development of not only operatic genre, but also some other forms of the Azerbaijanian music, as well as the fundamentals of the national harmony and polyphony.

The premiere of the «Leili and Medjnun» opera has an interesting history. Rather peculiar situation was created because of the lack of professional performers. The well-known playwright Abduragim-beq Akhverdov was at the conductor's stand. The author of the opera Uzeir Gadjiybekov played a violin in the orchestra.

Gusein Agabliński was the producer of the first performance, Gusein Gulu Sarabsky performed the part of Medjnun. The part of Leili during the first performance was given to a young cook Abduragim Faradzhev by name, who was induced to perform a girl's role — Leili, — as according to the Moslem customs the Azerbaijanian women were not allowed to go to the stage.

The first performance of «Leili and Medjnun» was a great success and was an event of great importance in the cultural life of Azerbaijan of that time.

Since then this opera has not left the stage, thus having three scores and ten years of scenic life to its credit.

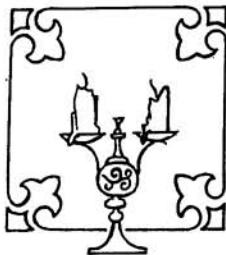
Unfading and great interest for this opera by Uzeir Gadjiybekov manifests the fact that time is helpless against genuine works of art.

The significance of the opera «Leili and Medjnun» by Uzeir Gadjiybekov is not confined to its tremendous role in the history of the Azerbaijanian music. This opera was as much important for the establishment and strengthening of this genre in the art of the Near and Middle East. This is confirmed by the peoples of the Middle Asia making an impact on the present-day musical culture of the countries of the operas created on the same subject in Uzbekistan

(composers K. Giliere and G. Sadykhov) in Turkmenistan (authors Yu. Meitus and D. Ovezov), the ballet «Leili and Medjnun» in Tadzhikistan (S. Balasanyan) etc.

The role of Uzeir Gadjiybekov in the development of the Soviet art was repeatedly emphasized by its greatest representatives, thus D. Shostakovich paying a tribute to Uzeir Gadjiybekov said: «I should like to wish the composers of Azerbaijan to reverently develop the great traditions of Uzeir Gadjiybekov.»

Today, these traditions have found their complete embodiment in the creative activities of the composers of Azerbaijan, i. e.; Kara Karayev; Fikret Amirov — Niyazi and many others.



ОРКЕСТРИН ТАРКИБИ

СОСТАВ ОРКЕСТРА

FLAUTO PICCOLO,
2 FLAUTI
2 OBOI
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI

...

4 CORNI (F)
2 TROMBE (B)
3 TROMBONI
TUBA

...

TIMPANI
TRIANGOLO
TAMBURO
PIATTI
GRAN CASSA

...

2 TARI

...

VIOLINI I
VIOLINI II
VIOLE
VIOLONCELLI
CONTRABASSI

ИШТИРАК ЕДЭНЛЭР:

ГЕЈС (МЭЧНУН) — ЛИРИК ТЕНОР
ЛЕЈЛИ — ЛИРИК СОПРАНО
ГЕЈСИН АТАСЫ — ТЕНОР
ГЕЈСИН АНАСЫ — СОПРАНО
ЛЕЈЛИНИН АТАСЫ — БАРИТОН
ЛЕЈЛИНИН АНАСЫ — МЕССО-СОПРАНО
ИБН-СЭЛАМ — ТЕНОР
НОФЭЛ — БАРИТОН
ЗЕЈД — ТЕНОР
БИРИНЧИ ЭРЭБ — ТЕНОР
ИКІНЧИ ЭРЭБ — ТЕНОР

ЕЛЧНЛЭР, ГАСИДЛЭР, ГОНАГЛАР, МЭКТЭБЛИ
ГЫЗЛАР ВЭ ОГЛАНЛАР

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГЕПС (МЕДЖНУН)	— ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕНОР
ЛЕЯЛИ	— ЛИРИЧЕСКОЕ СОПРАНО
ОТЕЦ ГЕЙСА	— ТЕНОР
МАТЬ ГЕЙСА	— СОПРАНО
ОТЕЦ ЛЕЯЛИ	— БАРИТОН
МАТЬ ЛЕЯЛИ	— МЕЦЦО-СОПРАНО
ИБН-САЛАМ	— ТЕНОР
НОВФЕЛЬ	— БАРИТОН
ЗЕЯД	— ТЕНОР
ПЕРВЫЙ АРАБ	— ТЕНОР
ВТОРОЙ АРАБ	— ТЕНОР

СВАТА, ГОНЦЫ, ГОСТИ, ШКОЛЬНИКИ — ДЕВУШКИ И ЮНОШИ.



Биринчи парда
Действие первое

ЛЕЙЛИ ВЭ МЭЧНУН ЛЕЙЛИ Ҳ МЕДЖНУН

МУҒӘДДИМӨ

ВСТУПЛЕНИЕ

 УЗБЕИР РАҲИМОВ
 УЗБЕИР РАҲИМОВ

Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti I II

2 Oboi I II

2 Clarinetti in A I II

2 Fagotti I II

4 Corni in F I II III IV

2 Trombe in B I II

4 Tromboni e Tuba I II III

Timpani

Tamburo

Gran Cassa

Piatti

Turi in H I II

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for the first system, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes a variety of instruments, with some parts marked *cresc.* (crescendo) and others marked *f* (forte). The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks.

Musical score for the second system, continuing the complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes a variety of instruments, with some parts marked *f* (forte) and others marked *a2* (second ending). The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks.

Musical score for page 34, measures 1-4. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a rhythmic accompaniment, and a bass staff with a low-frequency accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system shows a change in the bass line. The fourth system concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Musical score for page 34, measures 5-8. The score continues with a treble clef staff, a middle staff, and a bass staff. The fifth system introduces a *p* (piano) dynamic marking. The sixth system features a *pizz.* (pizzicato) marking. The seventh system continues the melodic and rhythmic development. The eighth system concludes with a *p* dynamic marking.

Musical score for page 35, measures 1-4. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a rhythmic accompaniment, and a bass staff with a low-frequency accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system shows a change in the bass line. The fourth system concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Musical score for page 35, measures 5-8. The score continues with a treble clef staff, a middle staff, and a bass staff. The fifth system introduces a *p* (piano) dynamic marking. The sixth system features a *pizz.* (pizzicato) marking. The seventh system continues the melodic and rhythmic development. The eighth system concludes with a *p* dynamic marking.

Musical score for page 36, measures 1-16. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern in the upper staves with many beamed sixteenth notes, while the lower staves play a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) shows a change in the upper staves to a more melodic line with slurs, while the lower staves continue their accompaniment. The third system (measures 9-12) includes a section marked 'arco' (arco) in the upper staves, indicating a shift from bowing to bowing. The fourth system (measures 13-16) continues the melodic development in the upper staves and the accompaniment in the lower staves.

Musical score for page 37, measures 17-32. The score continues from page 36. The first system (measures 17-20) shows the upper staves with a melodic line and the lower staves with a steady accompaniment. The second system (measures 21-24) continues the melodic development. The third system (measures 25-28) includes a section marked 'arco' (arco) in the upper staves. The fourth system (measures 29-32) shows the final measures of the page, with the upper staves concluding their melodic phrase and the lower staves providing a final accompaniment.

Meno

[4] allarg.

First system (measures 1-4):

- Piano: f (measures 1-4), p (measures 1-4), f (measures 1-4), p (measures 1-4).
- String Quartet: f (measures 1-4), p (measures 1-4), f (measures 1-4), p (measures 1-4).

Second system (measures 5-8):

- Piano: f (measures 5-8), p (measures 5-8), f (measures 5-8), p (measures 5-8).
- String Quartet: f (measures 5-8), p (measures 5-8), f (measures 5-8), p (measures 5-8).

Third system (measures 9-12):

- Piano: f (measures 9-12), p (measures 9-12), f (measures 9-12), p (measures 9-12).
- String Quartet: f (measures 9-12), p (measures 9-12), f (measures 9-12), p (measures 9-12).

Fourth system (measures 13-16):

- Piano: f (measures 13-16), p (measures 13-16), f (measures 13-16), p (measures 13-16).
- String Quartet: f (measures 13-16), p (measures 13-16), f (measures 13-16), p (measures 13-16).

[5]

Fifth system (measures 17-20):

- Piano: f (measures 17-20), p (measures 17-20), f (measures 17-20), p (measures 17-20).
- String Quartet: f (measures 17-20), p (measures 17-20), f (measures 17-20), p (measures 17-20).

Sixth system (measures 21-24):

- Piano: f (measures 21-24), p (measures 21-24), f (measures 21-24), p (measures 21-24).
- String Quartet: f (measures 21-24), p (measures 21-24), f (measures 21-24), p (measures 21-24).

Seventh system (measures 25-28):

- Piano: f (measures 25-28), p (measures 25-28), f (measures 25-28), p (measures 25-28).
- String Quartet: f (measures 25-28), p (measures 25-28), f (measures 25-28), p (measures 25-28).

Eighth system (measures 29-32):

- Piano: f (measures 29-32), p (measures 29-32), f (measures 29-32), p (measures 29-32).
- String Quartet: f (measures 29-32), p (measures 29-32), f (measures 29-32), p (measures 29-32).

Measures 1-6 of the musical score on page 40. The tempo is *Meno mosso*. The score includes piano and complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 7-12 of the musical score on page 40. The tempo is *Meno mosso*. The score continues with complex rhythmic patterns. A *unis* marking is present in measure 10.

Measures 1-6 of the musical score on page 41. The tempo is *a tempo* and *Meno mosso*. The score includes piano and complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 7-12 of the musical score on page 41. The tempo is *a tempo* and *Meno mosso*. The score continues with complex rhythmic patterns. The tempo is marked *a tempo* and *Meno mosso*.

Musical score for page 44, measures 1-12. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is D major (two sharps). The first system (measures 1-4) includes a circled measure number '8' above the first staff. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) shows a continuation of the rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a2' (second octave).

Musical score for page 45, measures 13-24. The score continues from page 44. The first system (measures 13-16) features a circled measure number '8' above the first staff. The second system (measures 17-20) includes a circled measure number '8' above the first staff. The third system (measures 21-24) shows the continuation of the musical themes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a2' (second octave).

Musical score for page 46, system 9. The page contains two systems of music. The first system has four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). A rehearsal mark **9** is placed above the first staff of the first system.

Musical score for page 47. The page contains two systems of music. The first system has four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). A rehearsal mark **9** is placed above the first staff of the first system.

Musical score for page 48, measures 1-10. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is indicated in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of rests. The woodwinds and strings play a prominent role in the texture.

Musical score for page 49, measures 11-20. The score continues from page 48, maintaining the same key signature and time signature. It is divided into two systems. The first system contains measures 11-15, and the second system contains measures 16-20. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamics: *f* (forte) is indicated in measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20. *mf* (mezzo-forte) is indicated in measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of rests. The woodwinds and strings play a prominent role in the texture.

A rehearsal mark "10" is present at the beginning of the first system (measure 11) and at the beginning of the second system (measure 16).

A performance instruction "P-tti" (Pizzicato tutti) is written above the bass line in measure 15.

Page 50 contains a musical score with multiple staves. The top system consists of four staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The second system has four staves with a mix of eighth and sixteenth notes. The third system has two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a rhythmic accompaniment. The bottom system consists of four staves with a mix of eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

Page 51 contains a musical score with multiple staves. The top system consists of four staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The second system has four staves with a mix of eighth and sixteenth notes. The third system has two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a rhythmic accompaniment. The bottom system consists of four staves with a mix of eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties.

Page 52 contains a complex musical score with multiple staves. The top section features a dense arrangement of woodwinds and strings, with many sixteenth and thirty-second notes. Below this, there are staves for a lower woodwind section and a string section. The bottom section includes a vocal line with a melodic contour and a string accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

ПРОЛОГ
ХОР
(ШӘБИ-ҺИЧРАН)
(«ШЕБИ-ХИДЖРАН»)

Andante

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburino - Gran Cassa

S.

A.

T.

B.

Coro

Tari

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Page 53 continues the musical score for the Prologue. It features a large orchestral section with woodwinds, brass, and strings. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Chorus are also present. The tempo is marked 'Andante'. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Musical score for page 54, measures 12-15. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific measure is marked with a circled '12' and a 'p' (piano) dynamic. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system continues the composition with similar melodic and bass lines.

Musical score for page 55, measures 16-19. The score continues from page 54 and is written for a piano. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific measure is marked with a circled '12' and a 'p' (piano) dynamic. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system continues the composition with similar melodic and bass lines.

13

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот. Включает фортепиано (аккомпанемент) и вокальную партию. Включены динамические markings (f, mf) и артикуляционные знаки (acc.).

Вокальные тексты (русский):

Ша-би-
Го-рит

нич - ран
серд - це

я - нар
я в раз

ча - ным,
лу - ке.

14

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот. Включает фортепиано (аккомпанемент) и вокальную партию. Включены динамические markings (f, mf) и артикуляционные знаки (acc.).

Вокальные тексты (русский):

Ша-би-
Го-рит

нич - ран
серд - це

я - нар
я в раз

ча - ным,
лу - ке.

ша-би-го-ринт нич-ран-серд-це ја-нар-я-враз ча-ным-лу-ке

тө-кәр-стру-ят ган-чеш-о-чи мн-жир-по-ток ја-ным-кро-ви

Музыкальный фрагмент на странице 60. Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Ключевая подпись: *тв.кар стру.ят ган чеш ми-кир ја-ным, кро-ви, по-ток*.

Музыкальный фрагмент на странице 61. Продолжение вокальной и фортепианной партий. Ключевая подпись: *о-ја глянь мой дар плач халь весь ги эф га-ным, на.род бу-дит*.

Музыкальный фрагмент на странице 62, включающий ноты для голоса и фортепиано. Включены русские тексты:

га-ра бәх - тим о-јан маэ - мы?
у-жель счастье - е не раз бу - дит?

Музыкальный фрагмент на странице 63, включающий ноты для голоса и фортепиано. Включены русские тексты:

Га-ра бәх - тим о-јан маэ - мы?
У-жель счастье - е не раз бу - дит?

Timp.
T. no
Cassa

Coro

Ку-ли Весна рух - са ре - ки ри на всег-да гар - шу, му - тит,

Archi

pp

18

Coro

ку-ли-вес-на рух - са ре - ки ри на всег-да гар - шу, му - тит

Archi

Timp.
Cassa

Coro

ке-зум дэн ган лы а хар су
лю-бовь то - же вес-на ду - ши

Tar.

Archi

19

Timp.
Cassa

Coro

ке-зум дэн ган лы а хар су
лю-бовь то - же вес-на ду - ши

Tar.

Archi

Песня рыбаков

На-бн-стру-ит бим, фас ли кул-дур бу, стру-ит о-чи по-ток кро-ви

20

Timp.
T-no
Cassa

Coro

Tar.

Archi

а-хар вот-вот су-лар за-чем бу-лан мут-ны маэ-мы? сле-зы?

Timp.
T-no
Cassa

Coro

а-хар вот-вот су-лар за-чем бу-лан мут-ны маэ-мы? сле-зы?

Tar.

Archi

Биринчи шәкил №1 КАРТИНА ПЕРВАЯ

МАХУР-ХИНДИ (МӘЧНУН ВӘ ЛЕЙЛИ)
МАХУР-ХИНДИ (МЕДЖНУН И ЛЕЙЛИ)

Пәрдә ачылып, Мәктабә җаһын бир чәмәлики.
Мәчнун Лейлинин јолуну көзләјир.

Занавес открывается. Лужайка возле школы.
Меджнун ждет появления Лейли.

Allegro

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburo

Gr. cassa

Tari

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

21

22

22

Musical score for page 72, measures 23-28. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 23 is marked with a box containing the number 23. Measure 24 contains the instruction "con sord." (con sordina). Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score for page 73, measures 24-29. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 24 is marked with a box containing the number 24. Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score for page 74, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The score includes several systems of staves, with some measures marked with 'a2' and 'a3' indicating specific musical techniques or ornaments. The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

Musical score for page 75, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The score includes several systems of staves, with some measures marked with '25' indicating specific musical techniques or ornaments. The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

Page 76 contains measures 26 through 31. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 26-31 show a complex interplay of vocal lines and piano accompaniment, with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. A rehearsal mark '26' is placed above the first measure of the system.

Page 77 contains measures 32 through 37. The score continues the four-part vocal ensemble and piano accompaniment from page 76. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 32-37 show the continuation of the musical themes, with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. A rehearsal mark '26' is placed above the first measure of the system.



М а ч н у н — «Махур-хунди» чалыныр.
 Жанды чаным ичир илэ, вәсли-рухи-жар истәрәм,
 Дәр-мәнди-фирғәтәм, дәрмани-дилар истәрәм.
 Булбули-зарәм, дејил биһудә афган етдијим,
 Ғалмышам налан ғәфәс гејдиндә, күлзәр истәрәм.

Исполняется «Махур-Хинди»

Мед жуиун — Горит душа моя в разлуке,
Свершенья всех желаний жду,
О, как я бедствую в разлуке!
Чем отвести мою беду?
Я соловой, рыдающа люющей,
Ужель спасенья не найду?!
Томлюсь я в клѣтѣ. О, когда же
Я буду в розовом саду!

Лејли калир
Появљется Лейли.

Allegro

1 piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni
e Tuba

Timpani
Tamburo
Gr. cassa

Tari

Violini I

Violini II

Viola

Contrabassi

Violoncelli

27

27

Meno mosso

Meno mosso

«Махур-хинди» чалыныр.

Лейли — Ешг дамина кирифтар олалы зар олубам,
Нэ бэладыр ки, она бөјлө кирифтар олубам,
Гүдрәтим јох ки, ғылам кимсәјә шәрһи-гәһһи-дил,
Өјлө ким аризеји-һичрлө бимар олубам.

«Шикестейи-Фарс» чалыныр.

Мәчһун Лейлија јакыналашыр.

Мәчһун — Көрдүм ол хуршиди-һүсһүн ихтијарым ғалмады,
Сајә тәк бир јердә дурмағә ғарарым ғалмады.
Раһи-ешг ичрә мәнә анчағ фәһә мәсуд иди,
Шүкр ким мәсудә јетдим, интизарым ғалмады.

Лейли — Јар һали-дилиһи зар билибдир, билирәм,
Дили-зарымда нэ ким вар билибдир, билирәм,
Мән нэ һачәт ки ғылам шәрһи она дәрди-дилиһи,
Ғаму дәрди-дилиһи јар билибдир, билирәм.

Исполняется «Махур-Хинди».

Лейли — Влюбилась я — и вот: рыдаю,
Живя в цепях невзгод, рыдаю.
Нет сил кому-нибудь открыться,
Тоска меня гнетет. Рыдаю.

Исполняется «Шикестейи-Фарс».
Меджһун приближается к Лейли.

Меджһун — Увидев твой небесный лик,
Я сил лишился в тот же миг.
С тех пор немало неудач,
Немало горестей постиг.

Никто покой не мог мне дать.
Я должен был, как тень, блуждать.
Но — слава богу! — ты пришла
И мне не надо больше ждать.

Лейли — Всех невзгод моих суть он знает — я знаю,
Что волнует мне грудь он знает — я знаю.
Нет причин объяснять все печали мои:
Лучше, чем кто-нибудь, он знает — я знаю.

ЛЕЙЛИ ВӘ МӘЧНУНУН ДУЭТИ №2 ДУЭТ ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУНА

Moderato *chlo*

Clarinetti

Лейли
Лейли

Мәчһун
Меджһун

Аһ, еј - лә-ди-јим сәр - ви-ху-ра - ма - нын ү-чүн - дүр. аһ,
Аһ, я на стан смот - рю с лю-бья-ю, всех строй-но-е он, Аһ,

Moderato

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Cl.

Лейли
Лейли

Мәчһун
Меджһун

еј - лә-ди-јим сәр - ви-ху-ра - ма - нын ү-чүн - дүр. ган
я на стан смот - рю с лю-бья-ю, всех строй-но-е он, Аһ,

Archi

Cl. **28**

Л.

М.

аг - ла - ды - гим - ни - че - ю - хан - да - нын у - чун - дур, ган

о - те - бе я пла - чу кров - ю, веш - ний мой бу - том. Ах,

Archi

arco pizz.

Ob.

Cl.

Л.

М.

аг - ла - ды - гим - ни - че - ю - хан - да - нын у - чун - дур,

о - те - бе я пла - чу кров - ю, веш - ний мой бу - том.

Archi

Ob. **29**

Cl.

Cor.

Л.

М.

Coro -

Ах,

Archi

mf

Cl. *solo*

М.

Л.

кэш - та - ли - гим ка - ки - ли - муш - ки - нын у - чун - дан, сор -

прядь во - лос мер - цо - ат слов - но груст - на - я вол - на, Ах,

Archi

30

Cl.

Л.

М.

Арчи

а_

предъ во_лос мѣр_ца_ет слов_но груст_на_я вол_на. Ах_

Cl.

Л.

М.

Арчи

шүф_тѣ_ли_жим зүл_фи_па_ри_ша_нын_ү_чүн_дүр. а_

вос_ки_ще_н_ьем и вол_не_н_ьем грудь мо_я пол_на. Ах_

arco pizz.

Ob.

Cl.

Л.

М.

Арчи

шүф_тѣ_ли_жим зүл_фи_па_ри_ша_нын_ү_чүн_дүр.

вос_ки_ще_н_ьем и вол_не_н_ьем грудь мо_я пол_на.

Ob.

Cl.

Cor.

Л.

М.

Арчи

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Ob.

Cl.

Fag.

S.

T.

Tar.

Archi

дәрс.дән га-чыб нә-дир.ләр, бах! На-каһ, ол са а-та-ның

и нә-них дво-их глҗ-ди-те, эй! Коль до-й-дут слу-хи к от-цам

Cl.

Fag.

S.

T.

Tar.

Archi

иш-дән а-каһ. Неј-ләр-сиз ә-кәр, сиз ә-кәр, сиз ә-кәр, вер-сә чә-

быть в бе-де вам! Шко-лу бро-ситъ срам, стыд и срам, стыд и срам быть в бе-де

Cl.

Fag.

S.

T.

Tar.

Archi

за. Неј-ләр-сиз ә-кәр, сиз ә-кәр, сиз ә-кәр, вер-сә чә-

вам! Шко-лу бро-ситъ срам, стыд и срам, стыд и срам быть в бе-де вам.

Cl.

Fag.

S.

T.

Tar.

Archi

Ла-јиг-дир-ми си-за бу. дәрс.дән гач-маг? Дәрс.дән га-чә-раг.

Шко-лу за-быв, вы пот-десъ! Вам не стыд-но? Где же на-ша честь.

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuha
Timp.
S.
T.
Tar.
Archi

га-ча-раг, га-ча-раг, а - шиг ол - маг! Дәрс-лән га-ча - раг, га-ча-раг, га-ча-раг,
ва-ша честь, ва-ша честь! Вам не стид - но! Где же ва-ша честь, ва-ша честь, ва-ша честь!

35 Allegro moderato

а - шиг ол - маг!
Вам не стид - но!

35 Allegro moderato

arco

Musical score for page 96, measures 34-36. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (p) accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The melody is in the right hand, consisting of eighth-note runs. There are three systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff below it.

36 *Meno mosso*

Musical score for page 97, measures 36-38. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (p) accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The melody is in the right hand, consisting of eighth-note runs. There are three systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff below it. The tempo is marked "Meno mosso".

гэм-ли а-шиг,
та-кой не-дуг.

гэм-ли а-шиг,
О-па-сен, друг.

дэрд-ли а-шиг,
та-кой не-дуг.

Гызлар Лејлини анарырлар. Огланлар кедирлар. Мэчпун так галыб бикеш отуруп.
Девушки уводят Лейли. Юноши расходятся. Печальный Меджун сидит в одиночестве.

38

III
+
sf

a2
sp

38

pizz.

pizz.

pizz.

System 1 of measures 104-106. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 105. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 2 of measures 104-106. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 105. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 3 of measures 104-106. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 105. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 4 of measures 104-106. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 105. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 5 of measures 104-106. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 105. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 1 of measures 107-109. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 108. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 2 of measures 107-109. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 108. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 3 of measures 107-109. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 108. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 4 of measures 107-109. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 108. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

System 5 of measures 107-109. The system consists of five staves. The first three staves (treble clef) continue the complex rhythmic pattern. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a long note in measure 108. The fifth staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

Музыкальный фрагмент на странице 106. Включает вокальную партию (верхние стaves) и фортепианное сопровождение (нижние стaves). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор, 4/4 такт. В начале фрагмента есть тремоло. В конце фрагмента есть педаль.

Мэчнунун атасы кэлир. «Чаркаһ» чалыныр.

Мэчнунун атасы — Еј бүлбүли-бустани-бидал,
Һаркиз рәвишиндән олмадым шад,
Һали-дилини мәнә бәјан ет,
Әсрари-ниһанини әјан ет!
Ким алды әлиндән ихтијарын?
Ким ејләди тира рузикарын?
Нә сөјрдәсән, сәнә тәләб нә?
Бу наледи-зарына сәбәб нә?
Дәрјадә исә сәнә дүри-кам,
Сән сөјлә, мән ејләјим сәрәнчам.

Мэчнун — Еј пири-шикәстә һалү-нашад,
Танрыјчүн әлимдән ејләмә дад.
Демә ки, нәдир бу мачараләр,
Сәндән мәнә јетди бу бәләләр.
Мән билмәз идим гәм-чәһани,
Тәшвиши-зәминү асимани.
Билмәзлик илә хош иди һәлим,
Нә һүсн, нә ешг иди хәјалим.

Мэчнунун анасы кэлир. «Мүхалиф» чалыныр.

Мэчнунун анасы — Еј раһәти-чанү нури-дидә!
Фәрзәнди-јеканеји-күзидә!
Мәһбуб һәм истәсән, кәм олмаз,
Биз ким сәниниз, сәнә гәм олмаз.
Вардыр бу һәшәмдә мин гәбилә
Һәр таифә ичрә мин чәмилә,
Бир-бир ғылалым гаму сәнә әрз,
Јетсин јеринә бизә олан фәрз.
Биздән бу нәсиһәти гәбул ет!
Һәр ләһзә бизи јетәр мәлул ет!

Мэчнун — Еј руһи-рәваным ата, ана!
Ками-дилү чаным ата, ана!
Билдим бу иши өзүмә ләјиг,
Лејли сәнәмә мән олдум ашиг,
Сонра олубам бу ишдән акаһ,
Әмма нә дејим, нә сөјләјим, аһ!
Јохдур бу ишимдә ихтијарым,
Зәбтимдә инани- игтидарым!
Әгл олдү зәифү ешг галиб,
Хатир никәрән, никар чазиб.
Мән јекчәһәтәм тәригәтимдә,
Тәјјир иши јох чибилләтимдә.

«Мәнсуријә» чалыныр.

Мэчнунун атасы — Чап вермә гәми-ешгә ки, ешг афәти-
чандыр,
Ешг афәти-чап олдугу мәшһури-
чандыр.
Јахшы көрүнүр сурәти
мәһвәшләрәни, әмма
Јахшы нәзәр етдикдә, сәрәнчамы
јамандыр.
Ешг ичрә эзәб олдугун ондан
билдирәм ким,
Һәр кимсә ки, ашигдир, иши аһу
фәгандыр.

Входит отец Меджнуна. Исполняется «Чаргях».

Отец

Меджнуна — Ты, словно соловей, тревожишь сад,
И я тем столам тягостным не рад.
Поведай, что смущает твой покой,
Причину горя не таи, открой.
Ты обессилел — кто измучил так,
Кто жизнь твою поверг в крошечный мрак?
Чем разогнать недужную печаль,
Чем разогнать ненужную печаль?
Преграды помешать не смогут нам.
Скажи лишь слово — я приказ отдам.

Меджнун — О старец, ты в несчастии, и все ж

Из-за меня аллаха не тревожь.
Не спрашивай: откуда столько бед?
Всему причина — ты, вот мой ответ.
Я жил легко, и годы быстро шли.
Не знал я бедствий неба и земли,
Не трогали меня печали те,
Не думал о любви и красоте.

Приходит мать Меджнуна. Исполняется «Мухалиф»

Мать

Меджнуна — О свет очей моих, о милый сын,
Наш ненаглядный, ты у нас один.
Ты хочешь друга — друг найдется друг.
Подругу хочешь — погляди вокруг:
Племен немало, девушек не счесть,
Любой из них сродниться с нами — честь,
Но выберем мы лучшую из них.
С тобою мы. Так что же ты поник?
Нас не ввергай в волнение, пойми,
И наши наставления прими.

Меджнун — Вы в мире всех милей, отец и мать,
О свет души моей, отец и мать,
Поступок счел достойным и свершил:
Красавицу Лейли я полюбил.
Как сильно полюбил — узнал потом.
Что я могу еще сказать о том?
Пред светочем любви мой ум померк,
Себя из-за Лейли я в грусть поверг.
Отныне я не волен над собой.
И кто же может в спор вступить с судьбой.
Любовь — одна, я буду предан ей,
Не отступлю от верности своей.

Исполняется «Мансурия».

Отец

Меджнуна — Себя любви не доверяй,
мое послушай назиданье.
Давно об этом знает мир,
об этом сложены преданья:
Добро красавицы сулят,
когда глядишь издали,
Но, если ближе подойдешь,
они дарят одни страданья.
Мой сын, тебя терзает страсть,
Я это понял потому.
Что все влюбленные, как ты,
не могут удержаться рыданья.

№ 4 ТРИО

(МЭЧНУНУН АТАСЫ, АНАСЫ, МЭЧНУН)
(ОТЕЦ МЕДЖНУНА, МАТЬ МЕДЖНУНА И МЕДЖНУН)

40 Allegro

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburo mil.

Мэчнунун атасы
Мать Меджнуна

Мэчнун
Меджнун

Мэчнунун атасы
Отец Меджнун

Tari

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

*Иду-рун-ке-дос
Встаню о-ба,
е - ви-ми-за
встаню - те по-дом.*

Ob.
Cl.
Cor.
M. an.
M. M.
M.
M. at.
O. M.

ду-рун ке-дэк
ду, мать до-мэ
с - ви-ни - зэ.
бу - дем о том.

mf Теј - снм,
Гейс мой,
mf Теј - снм!
Гейс мой!

Archi

41

M.

А-та, а-на, еш - гни ла-ва - сы, мэ-ни Мэч - нун е-дэ-чэк -
О-тец, и мать, в го - ре! Я стал Мед - жу - ном, а влюб -

Archi

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba
Timp.
M.
Tar.
Archi

32 *f*

ди-р мэ-ни Мэч - нун е-дэ-чэк - ди-р
- лен, Я стал бе - зум - ным, а влюб - лен.

Archi

Cl. **42** solo *mf*

M. at
O. M.

Мам са - на
За те - ба

Те - жи - ни
и, мой сын,

ке - либ а - тиб
пойду /иер, ли

ис - та - ром.
сва - тотъ сам.

Archi *mf pizz.*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cor. *mf*

M. an.
M. M.

Ог - лум,
Сын мой,

Ог - лум!
Сын мой!

M.

А - та, а - на, еш - гиш на - ва -
О - тец и мать! в го - ре я, в го -

Archi *p*

Picc. **43**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e Tuba

Timp.

M.

- сы, мэ - ни Мэч - нун, е - да - чэк - дир мэ - ни Мэч -
- ре! Я стал Медж - ну, ном, я влюб - лян. Я стал бе -

Tar.

Archi *p*

144

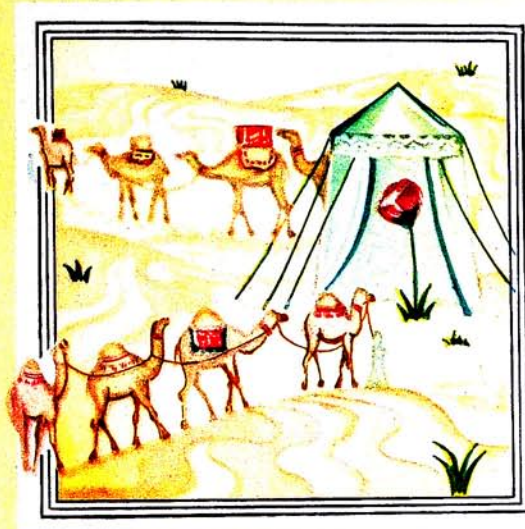
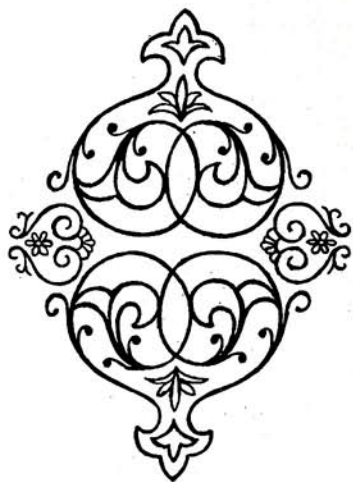
нун, е - да - чок - дир.
 зум, нин, я влюо - лен.

arco

This image shows a page of musical notation, likely a piano score. It consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves, all containing complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p2' are visible. Below this is a system of two empty staves. The bottom system also features a grand staff and two additional staves, continuing the complex rhythmic patterns. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.

Musical score for page 116, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation is dense, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and intricate piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Musical score for page 117, continuing the piece with various musical notations and dynamics. The score includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation is dense, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and intricate piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.



Икмици парда
Деятвие второе

ИКИНЧИ ШӘКИЛ
ГЫЗЛАРЫҢ ХОРУ

№ 5

КАРТИНА ВТОРАЯ
ХОР ДЕВУШЕК

Лејлинин еяи. Гызлар Лејлинин анасына
мұраңиәтлә охујурлар.

Дом Лейли. Девушки поют обращение к матери
Лейли.

Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in B

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni
Tuba

Timpani

Tamburo
Gran Cassa

Coro

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for page 120, measures 45-50. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as trills and slurs. A rehearsal mark (45) is present at the beginning of the first system.

Musical score for page 121, measures 51-56. The score continues from page 120. It features a variety of musical textures, including sustained chords, moving lines, and rhythmic patterns. The key signature remains one flat. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark (46) is present at the beginning of the first system.

Лей-ли-ли го-ма мэк-тэ-бэ кет-син, Лей-ли-ли го-ма мэк-тэ-бэ кет-син јах-шы а-ды-ны
 Ах, не пус-кай-те в шко-лу Лей-ли вы! Ах, по-че-му вы так не-счаст-ли-вы. Всю-ду по-зо-рить

ја-ман е-дир Лей-ли, ја-ман е-дир Лей-ли хал-гын и-чин-да сиз-ла-ри бад-нам,
 ста-ла вдруг Лей-ли вас и се-бя по-ро-чить вду-ма-ла Лей-ли. Доб-ро-е и-ча

Музыкальный фрагмент на странице 124. Включает вокальные партии (верхние системы) и фортепианный аккомпанемент (нижние системы). В центре страницы расположены русские тексты, сопровождаемые мелодическими линиями.

бэд нам е дир Леј ли, бэд нам е дир Леј ли. хал гын и чин дэ.
 донь те рэ от ва ша, и яно ро до слу хи тем ны е пошли.

Музыкальный фрагмент на странице 125. Продолжение музыкального произведения. Включает вокальные партии и фортепианный аккомпанемент. В начале и в середине фрагмента отмечены тактовые номера 48.

Musical score for page 126, measures 45-49. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (^), and dynamic markings (p, cresc., mf, sub. p, pizz.).

Measures 45-49: The first system (measures 45-48) features a complex rhythmic pattern with trills and accents. The second system (measure 49) shows a change in texture with a more melodic line in the first violin and a sustained chord in the second violin.

Musical score for page 127, measures 50-54. The score continues from page 126. It includes measures 50-54. The notation includes trills (tr), accents (^), and dynamic markings (p, cresc., mf, sub. p, pizz.).

Measures 50-54: The first system (measures 50-53) continues the complex rhythmic pattern with trills and accents. The second system (measure 54) shows a change in texture with a more melodic line in the first violin and a sustained chord in the second violin.

Музыкальный фрагмент на странице 128, охватывающий меры 45-50. Музыка написана для фортепиано в 2/4 такта, один знак бемоля. Мелодия в правой руке содержит трели (tr) и фразировку со штрихами. Лейтмотив в левой руке состоит из четвертных нот. В конце фрагмента (мера 50) появляются русские тексты:

О-ла-ч ет, а-ла-ч ет! Ле-и-ли-ни го-и-ма се-ви-шэ.
 Ты ре-шай, дочь спя-ей! Ты до-ж-ди-ся все ей за-пре-ти-ть.

Музыкальный фрагмент на странице 129, охватывающий меры 51-56. Музыка написана для фортепиано в 2/4 такта, один знак бемоля. Мелодия в правой руке содержит трели (tr) и фразировку со штрихами. Лейтмотив в левой руке состоит из четвертных нот. В конце фрагмента (мера 56) появляются русские тексты:

О-ла-ч ет, а-ла-ч ет! Ле-и-ли-ни го-и-ма се-ви-шэ.
 Ты ре-шай, дочь спя-ей! Ты до-ж-ди-ся все ей за-пре-ти-ть.

Музыкальный фрагмент на странице 130. Включает вокальную партию с лирическими текстами и фортепианное сопровождение. В начале фрагмента есть музыкальные знаки: *a2* и *tr*.

Лей-ли-ни гој - ма мэк-тэ-бэ, мэк-тэ-бэ кет-син, јах-шы а-ды-ны ја-ман е-дир-Лей-ли,
некли-цу где-то ей хо-дять, шко-лу за-бро-сив, всю-ду по-зо-рить ста-ла вдруг Лейли вас.

Музыкальный фрагмент на странице 131. Включает вокальную партию с лирическими текстами и фортепианное сопровождение. В начале фрагмента есть музыкальные знаки: *a2* и *tr*. В начале второго музыкального предложения на странице 131 есть пометка **51**.

ја-ман е-дир-Лей-ли хал-гын ичинде, сиз-лэри бэд-нам, бэд-нам е-дир-Лей-ли, бэд-нам е-дир-Лей-ли
И се-бя по-ро-чить вэду-ма, ла Лейли. Доб-ро-е и-мя дочь те-ря-ет вэ-ша ил-ла, ро-до-слу-хи

В начале второго музыкального предложения на странице 131 есть пометка **51** div.

Meno mosso

халгын ичиндә

темнә е пошлы.

32

Meno mosso

soli

Гызлар кедирләр.

«Симаи-Шәмс» чалыныр.

Лејлинин анасы — Олдум бу хәбәрлә мән пәришан,
 Русвајчылыға дөзәрни инсан?
 Өвлад бу имиш, нолајды, еј каш,
 Лејли јеринә олајды бир даш.
 Хош ол ки, гызы һәмишә кизләр,
 Худ кизли кәрәк һәмишә гызлар.

Девушки уходят.

Исполняется «Симаи-Шәмс»

Мать Лейли — Меня волнует этот слух,
 меня печалит эта весть.
 Да, человеку нелегко,
 когда задеты имя, честь!
 Неблагодарное дитя!
 Уж лучше б горсть сухой земли
 Пускай была б у нас в дому,
 чем дочь такая, как Лейли.
 Счастливые те, кто дочерям
 ходить открыто запретил,
 Их нужно в строгости растить,
 держать их нужно взаперти.

Лејли мактабдан келир,
Лејли приходит из школы.

Allegro moderato
unis.

Violini I *mf*

Violini II *mf*

Viola *mf*

Violoncelli *mf*

Contrabassi *mf*

52

Archi

poco rit.

Archi

poco rit.

poco rit.

poco rit.

poco rit.

«Симаи-Шамс» чалыныр.
Лејлинин анасы — Еј шух, нәдир бу көфтулар?
Гылмаг сәнә тәһә ејбчулар?
Нәјчүн өзүнә зијан едирсэн?
Јахшы адыны јаман едирсэн?
Лејли — Еј муниси-рузникарым ана!
Дүрчи-дүри-шаһварым ана!
Сөзләр дерсэн ки, билмәзәм мән,
Мәзмунуну фәһм гылмазам мән.

«Һичаз» чалыныр.
Лејлинин анасы — Дерләр сәни ештә мүбтәләсэн,
Биканәләр илә ашинасэн.
Сән хардану ешгү шөвг хардан?
Сән хардану дусту зөвг хардан?
Оғлан әчәб олмаз олса ашиг,
Ашиглик иши гызә нә ләјиг!?

«Симаи-Шамс» чалыныр.
Лејли — Дерсэн мә'шугу ешгү ашиг,
Мән садәзәмир тифли-садиг,
Билмәм нәдир ол һәдисә мәзмун?
Сөјлә нечә олмайым дикәркун?

«Һичаз» чалыныр.
Лејлинин анасы — Нејләрсән әкәр атан ешнтә?
Гәһр илә сәнә сijasәт етсә?
Минбәд кәл ејлә тәрки-мәктәб,
Бил әбчәдини һәммин чәдү әб.
Тәмкинни чүнунә гылма тәбдил!
Гызсан, учуз олма, гәдрини бил!

«Сарәнч» чалыныр.
Лејли — Мән мәктәбә рә'јим илә кетмән,
Бир шүғли хилафи-рә'јин етмән.
Биллаһ, мәнә һәм бу иди мәгсуд,
Мәктәбдә олурму тифл хошнуд?
Артыг бу сөзү мукәррәр етмә,
Лүтф ејлә, мәни мүкәддәр етмә!
Лејли вә анасы кедирләр. Лејлинин атасы бир нечә әрәб-
лә сәһнәјә дахил олур.

«Шур» чалыныр.
1-чи әрәб — Инди кәләчәк бура Әбүл-Ғејс,
Миннәт едәчәк сәнә Әбүл-Ғејс.
Тә'н етмәдәдир она хәләјиг,
Мәчнуна сәнин гызын нә ләјиг.
2-чи әрәб — Алданма онун ширин дилинә,
Лејлини чүнунә вермә, вермә!

Исполняется «Симаи-Шэмс».

Мать Лейли — Что это значит, дочь моя?
О нас идёт уже молва.
Зачем же люди говорят
тебе обидные слова?
Зачем себе приносишь вред,
иль худа хочешь ты, Лейли,
И имя доброе своё
зачем порочишь ты, Лейли?

Лейли — О мать моя, ты — жизнь моя,
одна — другой на свете нет,
Святая вечная моя,
глазам моим даруешь свет.
О чем ты ныне говоришь?
Как эти речи понимать?
Слова упрека объясни,
причину их открой, о мать.

Исполняется «Хиджаз».

Мать Лейли — Мне говорят, о дочь моя,
что ты любовью занялась,
Мне говорят, о дочь моя,
ты с неизвестным повелась.
Откуда это у тебя,
откуда мысли о любви?
Скажи откуда, дочь моя,
взялись влечения твои?
Влюбленный юноша нелеп,
ничей не радует он взор,
А если девушка сама
влюбилась — это же позор!

Исполняется «Симаи-Шэмс».

Лейли — Ты говоришь: «молва», «любовь»,
ты упрекаешь не шутя,
А я — послушное дитя,
но простодушное дитя.
Я не могу понять о чем,
о чем ты хочешь мне сказать,
И как же мне другою стать,
чтоб уяснить упрек, о мать?

Исполняется «Хиджаз».

Мать Лейли — А, знаешь будет каково,
когда отец узнает твой?
Ты хочешь вызвать гнев его,
изведать нрав его крутой?
Внемли моим словам, Лейли,
совету матери внемли.
И в школу больше не ходи,
не то не быть добру, Лейли.
Ты неприступной быть должна,
навек запомни эту речь.
Пойми, ты — девушка. Пойми,
ты свято честь должна беречь.

Исполняется «Сарендж».

Лейли — Учиться в школу я хожу.
По вашей воле я хожу.
Постичь науки — вот мой долг.
Иль есть иной от школы толк?
Прошу — тех слов не повторяй,
Прошу — меня не упрекай

Лейли и ее мать уходят. Появляется отец Лейли
с группой арабов.

Исполняется «Шур»

Первый араб. Предстанет Абуль-Гейс
сейчас перед тобой,
предстанет Абуль-Гейс
сейчас к тебе с мольбою.
Но сын его, Меджнун,
недугом одержим.
Лейли не пара он,
смеются все над ним.

Второй араб. Сумей за лезвием истину увидеть.
Лейли не соглашайся замуж выдать.

№6 ХОР

ВЕРМӨ, ВЕРМӨ

О, НЕТ! О, НЕТ.

Moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in A

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Т. Әрбләр
Арабы

B.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Moderato

53

OF - лу - на ис - та - ся кәр, Лей - ли - ни вер - ма, вер - ма!
хо - чешь бед дай то - кой е - му от - вет: — нет, нет, нет, нет!

53

OF - лу - на ис - та - ся кәр, Лей - ли - ни вер - ма, вер - ма!
хо - чешь бед дай то - кой е - му от - вет: — нет, нет, нет, нет!

I solo
I solo

О - на та́н е́й - ла - жи́р - ла́р, о - на Ма́ч - нун де - жи́р - ла́р
Он Ме́джун, он о - дер - жи́м, и сме - ют - ся все над ни́м, на - ја ла - зым -

Раз ве он под -

III

а2 v

54

- ким /те/ - ли а - ра кет - сян Ма́ч - н. - на? О - на та́н е́й - ла - жи́р - ла́р
Он Ме́джун, он о - дер - жи́м

- ста́ть Ле́я - ли. Чтоб е - му ст - да́ть Ле́я - ли?

I solo

poco a poco rit.

55

о - на Мач - нун де - ир - лар, на - ја ла - зым ким Лей - ли а - ра кет - сий
и смр - ют - ся все над ним

разве он под - стать Лей - ли, чтоб е - му от -

poco a poco rit.

55

а2

Мач - ну - на. Вер - ма, вер - ма, вер - ма!
- дать Лей - ли? Нет, нет! Вот наш со - вет.

Мачнунун атасы ва Мачнун елчиларга сонија дахил
олурлар. Лејлининг атасы онларга отурмага да'ват едир.

«Шур» чалинур.

Мачнунун атасы — Еј гадрла гилеји-габанл!
Сондан намынин мурады насил,
Ослю нисабим сона ојандыр.
Нокмун неча мин ева равандыр.
Машури-габанлам сахода,
Ма'руфи-тованфам отада.
Нохли-амалим сэмэр верибдир.
Изад мана бир кунер верибдир.
Нала диларам бу турфа ла'ле,
Бир ла'л ила ола намтаразу.
Бир ла'лин ешитишам сенин вар.
Ким, ла'леума одур сазавар.
Тутф ејла, инајоту кэрэм гыл!
Ол ла'л ила дурру мөһтарам гыл!

Лејлининг атасы — Еј гови ичинда бир хирэдманд!
Мэн кими эсири-дами-фэрзанд!
Мүшкулча хитабдыр хитабын,
Билмэл неча верајим чавабын?
Гурбун билiram мана шэрэфдир.
Эмма халэфин эчаб, халэфдир.
«Мачнун» — леја та'н едэр халајиг,
Мачнуна меним гызым не лајиг?

Отец Меджнуна и Меджнун выходят на сцену вместе
со спатами. Отец Лејли предлагает им садиться.

Исполняется «Шур»

Отец Меджнуна — О, славный вождь! Сверхашешь ты,
Людские чаянья, мечты.
Ты знаешь, кто перед тобой,
Повсюду род известен мой.
Владея тысячами душ,
Я — тоже вождь, о мудрый муж.
Послал мне в дар аллах рубин,
Рубин же тот — мой юный сын,
Но он — один, ему под стать
Хочу сокровище достать,
И я слышал: оно у вас.
Растите дочь, усладу глаз.
Великой чести удостой —
Рубин с жемчужиною той
Соединим в счастливый час,
Благославит всевышний нас.

Отец Лејли — О досточтимый средь людей,
Смушен я просьбою твоей.
Не знаю, что сказать в ответ...
Ты всюду славен. Слова нет.
Но сын твой... Сын твой одержим,
Все насмехаются над ним.
Не пара он Лејли моей,
Безумный муж не пужен ей.

МЭЧНУНУН ЕЛЧИЛЭРИНИН №7 ХОР СВАТОВ МЕДЖНУНА

ХОРУ

Andante

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Лејлининг атасы
Отец Лејли

T.

Coro

B.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Еј э-раб, сан би-зи ма-јус ет — ма,
Твой от-каз гу-бит нас, се-ет грусть, грусть.

Andante

1. 2.

III.

Вер-ки-нан Ле-ж-ли-ни Ге-ж-са-кет - син. -син.

Дочь ты сам вы-дай нам, вый-дет пусть, пусть. // пусть.

1. 2.

56

p

I con sord.

hej...! Эй!

Мал-дан да, чан-дан да, пу-л-дан да
Наш медж-нун стро-ен, юн, Знай же, свят

hej! Эй! Мал-дан да, Наш медж-нун

p

56

piat.

57

Мал - дан да, чан - дан да, пул - дан да, на - мы
и ду - шой, и коз - ной, он бо - гат, зять он
чан - дан да, пул - дан да, мал - дан да, бил на - мы
стро - ен, юн, зная же, свят, и бо - гат он, зять он

п y t p y t p y t p y t

57

агсо

58

- дан ар - тыг - дыр, бил бу - ну, а - раб, бил бу - ну,
са - мый луч - ший, ты пой - ми, ста - рик, гнев уй - ми.

58

Fag. 59

Cor. a₂

Л. ат
От Л. p

Вер - ма - рам, вер - ма - рам,
Дочь и вам не от - дам

а - раб!
сто - рик.

Archi 59

p
pizz

60

вер - ма - рам, вер - ма - рам, вер - ма - рам, вер - ма - рам,
и ко - нец. Дочь и вам не от - дам и ко - нец.

Archi 60

Ле - ли - ја ја - раш - маз ди - ва - но ог - лан,
нам в зать и не ну - жи. ваш Медж - нун гу - лан,

Archi

arco

ди - ва - но ог - лан!
ваш Медж - нун гу - лан.

Archi

Allegro moderato

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

Allegro moderato

Archi

61

div.

Archi

Archi

Fl.
Cl.
Archi

Fl.
Cl.
Archi

«Курд-Шанназ» чалымыр.

Мәчнун — Ярәб, бәләји-ешг илә гыл ашина мәни
Бир дәм бәләји-ешгдән етмә чуда мәни!
Аз ејләмә инајетини әһли-дәррдән,
Јәни ки, чох балаләрә гыл мүбтәлә мәни!
Олдугча мән көтүрмә баладан ирадәтим!
Мән истәрәм бәләни, чүн истәр бала мәни.

Мәчнун вә елчиләр кедирләр. «Шур» чалымыр.

Лејлинин атасы — Нәслилә олур багаји-инсан,
Нәзми бәшәрү низами-дөвран.
Чан чөвһәринә бәдәлдир өвлад,
Өвлад гојан гојар һәммин ад.
Хош ол ки, хәләфдән ола хошдил,
Дүнјадә бир оғлу ола габил.
Аһ, олса әкәр сәфиһү-сәркәш.
Әтвари-кәриһү, хулғү-нахош.
Тәшһи охуна оллуб нишанә,
Бизар ола ондан ата, ана.

Лејлинин атасы кедир. Лејли кәлир. «Зәмин-Хара» чалымыр.

Лејли — Фәләк ајырды мәни чөвр илә чананымдан.
Һәзәр етмәзми әчәб нәләвү әфтанымдан.
Гәми-пүнһан мәни өлдүрдү, бу һәм бир гәм ким,
Күлрүхум олмады акаһ гәми-пүнһанымдан.

Исполняется «Курд-Шанназ».

Меджнун — Сдружи меня с любовною печалью,
о всемогущий бог,
Чтоб с нею, как с подругой неизменной,
расстаться я не мог.
Не уменьшай гонений, посылая
напасти на меня.
Пойми, как можно больше я желаю
и горя, и тревог,
Коль день пройдет без горя — пожалею.
Люблю печаль и сам любим я ею.

Меджнун и сваты уходят. Исполняется «Шур».

Отец Лејли — Потомством славен человек,
Оставит имя, прожив век.
Душою схожий и с лица,
Хранит наследник честь отца.
Счастлив отец, коль сын умён,
Отцу отрадой будет он.
Беда, коль сын и слаб, и глуп,
Он никому не будет люб,
А коль влюблен еще юнец,
Им тяготятся мать, отец.

Отец Лејли уходит. Появляется Лејли.

Исполняется «Зәмин-Хара».

Лејли — Разлучена с любимым я невольно.
Ужель не слышит небо, как мне больно!
Любимый, горе тягостнее вдвое
Затем, что не делюсь я им с тобою.

Лејли кедир.
Лејли уходит.

Moderato

Picc.

Fl.

Ob.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

Picc.

Fl.

Ob.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

Лејтин и атасы ва Иби-Салам и ечилиари синаја дахил олулар.
 На сцене появляется отец Дейли и сыновья Иби-Салама.

63

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

Archi

a2

p

p

p

p

p

a2

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

ИБН-СЭЛАМЫН ЕЛЧИЛЭРИНИН №8 ХОР СВАТОВ ИБН-САЛАМА
ХОРУ

64 Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Coro

T. А - ли ча - та ни би либ ко - ло - ми - шик

B. Вы - ше всех, счи - та - я вас, мы спе - шим,

64 Allegro moderato

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

65

65

ни - ја ра - та бир - ам - ри е - либ

прош - ли весь свет. Зло - го век ре - шит

65

из хар. он ча мын а лаг сэн
сей час на шу прось бу твой от.

а2

1. 2. 68

а2 а2

дэн! дэн!

вет. вет.

1. 2. 68

1. 2.

Лејланин атасы
ОТЕЦ ЛЕЙЛИ

Хош кәл — днз, сә.фа кәл —
В до_ ме ви_ деть вас рад

1. 2.

67

Л ат О. Л. днз, ма — ни снз у_ча ет днз.
я, вш при_ ход для всех нас — честь.

Арчи

67

Һәр әм — рә ва_рам һа — зыр,
Вам всем у_ го_ дить рад я.

Арчи

68

68

мүм — күн дүр — сә ә — ла чы.
ес_ ли толь_ ко си_ лы есть.

Арчи

Музыкальный фрагмент на странице 164. Включает несколько систем нот, с динамическими пометками *f* и *a2*. Видны повторения с пометками 1. и 2.

Музыкальный фрагмент на странице 165. Включает вокальные партии с текстом и фортепиано.

Ибн-Салам и елчилари
Сваты Ибн-Салама

Т. Бу оғ - лан Иб - ни - Са - лам, хәм ча - һу -

В. Ибн Са - лам пред то - бо - ю, си и сла -

Музыкальный фрагмент на странице 166, система 70. Включает фортепиано-сопровождение с мелодией в правой руке и басом в левой. Мелодия в мажорном ладу, темп четвертные ноты. Лирика на русском языке, размещена под фортепиано-частью.

Чэ-ла-лы чо-х, эм-ма-ки, о-нуи hej-
 -вен и бо-гат, толь-ко он то-му не

Музыкальный фрагмент на странице 167. Продолжение музыкального произведения. Фортепиано-сопровождение остается тем же. Лирика на русском языке, размещена под фортепиано-частью. Отмечены первый и второй концовки (1. и 2.).

фа, нам дар-ди, нам сир-ри юх. юх.
 рад с кем все де-лать? Он о-дин. а2-дин.

71

Бил миш-дир
Дочь у вас

71

72

сә-инн вар-дыр, ис-мәт-ли, кө-зәл гы-
од-но слы-шә-ли, как чест-на, ум-но, слы-

72

[illegible]

171

1. 2.

а2 а2

нам дост. нам эш на. на.
счастье я при шел к те бе. -бе.

1. 2.

1. 1/2. 74

Лейлинин атасы
ОТЕЦ ЛЕЙЛИ

Е! та - й -
Сла - нын вождь!

1. 1/2. 74

Л. ат.
О. Л.

Фе - йя - на - чиб, бу так - ли - фа мэн
Я дочь сво. ю, ви. дит бог; е. го

75

ша - дам, ху - да - ван дни эм - ри -
во. лей в же - ны те. бе до.

75

ла - вер - дим Лей - ли - ни кет - син,
ю. от всей ду. ши тем гор. жусь.

Archi

76

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr. be
Tr. ni
e
Tuba
Timp.
T. ro
Cassa

Иб - ни - Са - ла - мын ол - сун.
а се - ра - ра - дость не та - ю.

2. са - ни хош - бэхт
Ииб - ни Са - лам.
Зарав - стуй без бед

76

Archi

1. 2. 77

еј - ла - 1. 2.
и - ла - ни - снн.
Ибн Са - лам. - лам!

77

78

Иби-Салам
ИБИ-САЛАМ

Ии - ди сэн нэ - нэ ол дун, а - та, а - нэ-дан
ты - ся - час мне - стол род - ней, чем о - тец и мать

pizz. *arco*

Fl.

Ob.

Иби-С

а мо - энэ, ал - лаһ гој - са нэн дэ ол - лам
те - перь те - бе, ви - дит бог,

Fl.

Ob.

Иби-С

са - нэ, о - гул је - рин са - нэ о - гул
вмес - то см - ле ста - ну а, вмес - то см - на

arco

80

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Timp.

Пбн-С.

je - рин - да.
ста - ну - а.

Ибн-Саламын елчилари
Савати Ибн-Салама

Ин - ди ке - дэк тој у - чун

фа те - перь пой - дем ско - рей

80у

Арчи

та - да - ру - ка баш - та - јат.

при - го - то - вить и स्वाдь - бе все.

Исламы кедир, Лейли калыр.
Все уходят. Появляется Лейли.

[81] Allegro agitato

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-ni
e
Tuba

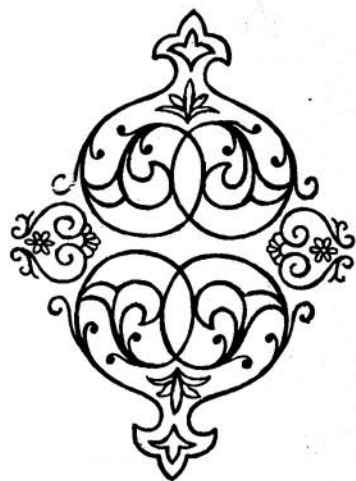
Timp.

Archi

[81] Allegro agitato

«Гатар» чалыныр.
Лейли — Хилафи-ра'йим ила, еј фалак, мадар етдин!
Мәни күл истар икан мүбтәләји-хар етдин!

Исполняется «Гатар».
Лейли — Мечте моей свершиться не дано,
я сетую на горькую судьбу.
Коль розовый бутон в меня влюблен,
зачем же отдают меня шипу?



Ҷиғмӯ парда
Деяствие третье

ҮЧҮНЧҮ ШӘКИЛ

КИРИШ

№9

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

ВСТУПЛЕНИЕ

И би - Салам и еи. Сәһнани бир тәрефи күчәдир. Зәјд
илә Мәһнун күчәдә дурмушлар. Отагда тој мәчлисидир.

Дом И би-Салама. На другой стороне сцены улица.
Зәјд и Мәһнун стоят на улице. В доме свадебное
празднество.

Vivo

Piccolo
 2 Flauti
 2 Oboi
 2 Clarinetti
 2 Fagotti
 4 Corni
 2 Trombe
 3 Tromboni
 Tuba
 Timpani
 Tamburo
 Gr. cassa
 Triangolo
 Tari
 Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli
 Contrabassi

Musical score for page 184, system 82. The page contains four systems of music. The first system has five staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'a2'. The second system has four staves. The third system has two staves. The fourth system has four staves with notes and rests. The page is numbered 184 at the top left and 82 in a box at the top center.

Musical score for page 185. The page contains four systems of music. The first system has five staves with notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'a2'. The second system has four staves. The third system has two staves. The fourth system has four staves with notes and rests. The page is numbered 185 at the top right.

Musical score for page 156, measures 83-87. The score is written for five staves. Measures 83-87 are marked with a box containing the number 83. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *solo*. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for page 157, measures 84-88. The score is written for five staves. Measures 84-88 are marked with a box containing the number 84. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The key signature is one sharp (F#).

[56]

Handwritten musical score for page 190, measures 56-65. The score is written on ten staves. The first system (measures 56-59) features a complex melodic line in the upper staves with many beamed sixteenth notes, and a bass line with chords. The second system (measures 60-63) shows a more rhythmic, chordal texture. The third system (measures 64-65) continues the melodic and harmonic development. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for page 191, measures 66-75. The score continues on ten staves. The first system (measures 66-69) shows a continuation of the melodic and harmonic themes from the previous page. The second system (measures 70-73) features a more active bass line with moving eighth notes. The third system (measures 74-75) concludes the page with a final melodic phrase. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

87

Cor. III *p*

87

Archi *pizz.* *1^a pizz.* *p^{vol.}* *p*

Cor.

Archi

88

Picc.

Cl.

Cor. III

88

V-ni

V-ni

V-le

V-c.

89

Picc.

Cl.

Cor. III

V-ni

V-ni

V-le

V-c.

89

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

2Tr.be

Tr.ni e Tuba

Timp.

T-r-assa

Tari

193

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

2 Tr-be

Tr-ni
Tuba

Timp.

T-ro

Tr-lo

Tari

Archi

III

arco

arco

90

90

Handwritten musical score for the song "Панчикан" (Panchikan). The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a tempo marking of 8. The second system has a tempo marking of 8. The third system has a tempo marking of 8. The fourth system has a tempo marking of 8. The score is written in a style typical of handwritten musical notation from the mid-20th century.

«Панчикан» чалымыр.

Зейд — Дүн эхтери-бэхтин булду тирэ,
 Дөвран ситәм етди сән фәгирэ.
 Јар, Ибн-Салама рузи олду.
 Рузи сана дәрди, сузи олду.
 Әҗар илә олду јар Лејли.
 Вар, ниди сән ондан ал тәсәлли.

Исполняется «Пенджях».

Зейд — Вчерашнее счастье развеяно впрах,
 С любимой твоей обручился твой враг.
 Жестокое время тебя наказало,
 Отрада причиною горести стала.
 На свете не может быть больше беды —
 Попробуй забыться, утешиться ты.

199

92

Музыкальная партитура для хора и оркестра. Видна часть с нотами и текстом на русском языке. Текст песни:

Хош-бэхт ол! Ке-чи-рэ-сан хош күн-лэр. бар ве-рэ му-ра-дин.
Иби Са-лам пусть бу-дуг дин ра-дост-ны. Пусть стрит счас-ть свет,
а-ла-сан ка-мү-ма-рам. Хош-бэхт ол! Хош-бэхт ол! Бар-ве-рэ му-ра-дин,
все сверши- ду-мы, меч-ты счас-лив будь, счас-лив будь, пусть стру-лит счас-ть свет,

92

Meno

S. *rit.*
 A. *rit.*
 T. *rit.*
 B. *rit.*

о - ла - бир ев - ла - дын, му - ба - рэк ол - сун то - юн са - нин!
 не знай ты го - ра, бед по - здрав - ла - ем мы со сва - дь. бой вас.

Meno

PƏTC

ТАНЕЦ

Piccolo
 2 Flauti
 2 Oboi
 2 Clarinetti
 2 Fagotti
 4 Corni
 2 Tr-be
 3 Tromboni e Tuba
 Timpani
 T-ro militare
 Gr. cassa
 Tari
 Violini I
 Violini II.
 Viole
 Violoncelli
 Contrabassi

Allegro

Musical score for page 202, measures 94-100. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a 'v' (vivace). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The word *Piatti* is written below the bass line in measure 100.

Musical score for page 203, measures 101-107. The score continues the ensemble piece. It includes woodwind parts with complex rhythmic figures. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The word *Piatti* is written below the bass line in measures 103 and 105. The score concludes with a final measure in measure 107.

95

First system of musical notation (measures 95-100). It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Second system of musical notation (measures 101-106). It consists of five staves. The notation continues from the first system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

95

Third system of musical notation (measures 107-112). It consists of five staves. The notation continues from the second system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

96

Fourth system of musical notation (measures 113-118). It consists of five staves. The notation continues from the third system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fifth system of musical notation (measures 119-124). It consists of five staves. The notation continues from the fourth system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Sixth system of musical notation (measures 125-130). It consists of five staves. The notation continues from the fifth system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

96

Seventh system of musical notation (measures 131-136). It consists of five staves. The notation continues from the sixth system, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Musical score for page 206, measures 94-97. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is arranged in a multi-staff format, with some staves containing multiple systems of music. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for page 207, measures 98-101. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is arranged in a multi-staff format, with some staves containing multiple systems of music. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

98

This page contains musical notation for measures 98 through 105. The score is organized into two systems of four staves each. The first system (measures 98-101) features a treble and bass staff pair with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music consists of eighth-note and quarter-note patterns. The second system (measures 102-105) continues the piece, with measures 102 and 103 showing a change in the bass line and a new melodic line in the treble. A measure rest is present in measure 104. The page number '98' is written in a box at the top left of the first system.

This page contains musical notation for measures 106 through 113. It follows the same four-staff system layout as page 208. The key signature remains two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The notation continues with eighth-note and quarter-note figures. The page number '209' is located in the top right corner.

Page 208, system 98. The score consists of two systems of five staves each. The first system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system has a more regular, dotted rhythm. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Page 209. The score continues from page 208 and consists of two systems of five staves each. The musical notation is consistent with the previous page, featuring complex rhythmic patterns and a key signature of three sharps. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

ГОНАГЛАРЫН ХОРУ

ХОР ГОСТЕЙ

Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni
e
Tuba

S.

A.

T.

B.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Allegro moderato

Хош.бэхт ол!

Ибн Салам

Хош.бэхт ол! Иб.ни Са.лам, а - ла.сан

Ибн Салам, будь счастливы все сверши

99

solo

Хош.бэхт ол! Ке - чи.ра.сан хош кун - лар,

Ибн Са - лам пусть бу.дут дни ра.дост.ны. бар ве.ра му - ра - дин. о - ла бир

ка.му ма.рам. Хош.бэхт ол! Хош.бэхт ол! Пусть стру.ит сча.стье свет, не зван ты

ду.мы, меч.ты сча.стлив будь, сча.стлив будь.

99

Meno

ев - ла - дин, м у - ба - рах ол - сун то - јун со - нин!

го - ра, бед. По - здра - ля - ем мы со сва - бой вес.

Meno

Andante

sul G

sul G

«Тәркиб» чалымыр. Мәчнун охујур.

Мәчнун — Гејр илә һәр дәм нәдир, сејри-күлүстан етдијин?
 Бәзм едиб, хәлвәт ғылыб, јүз лүтфү еһсан
 етдијин?
 Әһд бунјадын, мүрүвәтдирми виран етдијин?
 һаны, еј залым, бизимлә әһдү пејман етдијин?

Исполняется «Таркиб». Меджнун поет за сценой.

Меджнун — Что это значит? Ты с кем теперь,
 ты ждешь заветного свиданья?
 С кем ищешь встречи в тишине,
 кому даришь благодеянья?
 Ужели верность только в том,
 чтоб не исполнить обещанья?
 Жестокосердная, очнись!
 Иль трудно вспомнить обещанья?

ЛЕЈЛИ ВӘ ИБН-СӘЛАМЫН ДУЕТИ №11 ДУЭТ ЛЕЙЛИ И ИБН-САЛАМА

Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni e Tuba

Лејли
Лейли

Ибн-Сәлам
Ибн-Салам

Tari

Allegro moderato div.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
И б н-С.
Тарг.
Archi

100

Лей - ли, Лей - ли,
Лей - ли, Медж - нун.

100

урик.
П.
P pizz.
P pizz.
P pizz.
P pizz.
P

И б н-С.
бу од - лу - сас Мач - ну. - нун - дур, мән та - ны - јы - рам о - ну.
сты - шишь сно - ва там за - пла. кал, го - лос я е - го уз - нал.

Archi

И б н-С.
Мэ - кар Лей - ли, бас бу чу - нун
Раз - ве он, - Медж. нун, как прем де.

Archi

И б н-С.
эл чок - мэ - јиб - днр - ни сән - днн, ин - ли -
стра - ти ве - рен - преж - ней, не де. быр - меч.

Archi

И б н-С.
102
- дэ? Лей - ли сөј - лэ, доғ - ру - сун сөј - лэ,
- ты? Ю - нец ве - рнт, глү. лоя но - де.

Archi

arco
arco
arco
arco

Ибн-С.

сән - дэ - ми о - на в шиг - ми сән?
но - раз - ве лю - бишь е - го - ты?

Archi

Ибн-С. 103

Вар - дыр - мы көн - лун дә мә - пәб - бәт?
Он - все - уп - рәк - в сво - ен на - дәм - до,

Archi

Ибн-С.

Ис - тар - сән - ми Мәч
а - ты? - у - жель как ну - встарь, - нун
о - лә на медж - ну - на

Archi

Ибн-С. 104

а - ши - гин?
лю - бишь ты?

div.

Archi

Archi

105 Лейли Лейли

Иб - ня - со - лам, гој дог - ру - сун
Дәя - мән - моә - вить сәә - во прав - аә,

solo p

pizz.

Archi

Л.

мән сәј - лә - јнм, мән Мәч - ну - на
не скрм - ва - ю; дә, Медж - ну - на

Archi

106

Archi

Лейли
Лейли

Лейли - шн - гом, у - шаг - лыг - дан бвр - би - ри - ми - зи,
люб - лю, сам по - нить мой дол - жен нрав ты

бнз, ссв мо - ја ссз ввр - ми - шик айд и - лз,
ведь Медж - ну - на чуть не с дет - ства я люб - лю.

107

Archi

Лейли - шн ссз - лз, ссн 0 - зун ссз - лз, сын - ды - ра бнз - лэм - ми,
А се - год - ня сам ты скз - жи мне раз - ве мне мож - но

arco

108

Archi

Лейли - шн ссз - лз, ссн 0 - зун ссз - лз, сын - ды - ра бнз - лэм - ми,
А се - год - ня сам ты скз - жи мне раз - ве мне мож - но

ал - ды - ми, мнз - лз, ссн - лз, о - ду - ну мнз, ссн - лз, ра
клат - вы за - быть! Нет я не за - бы - ла - ну мнз, ссн - лз, ра

109

Tar.

Archi

Tar.

Archi

бнз - лэм - ми? Гол - би - ми јан - лы - рыр.
- е го - рит, как прож - де, все го - рит.

arco

Л. 110

Бир не - чэ вахт сэн сабр еј - ла, гој со
Ра - ди бо - га лиш на мко - го ло - дом -

Archi

solo
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

Л.

- ју - сун еш - гни о - ду гэл - бим - да,
ди ты пусть у - молю - нет та - лю - боя.

Archi

Ибн - С. 111
(канара)
Ибн - С.
(в сторону)

Ја - гни леј - ли ма - ни сы - на маг ис -
Мке по - кат - ма, все - што нят - но, Лей - ле,

Archi

Л. 112

Ибн - С. 112

Иб - ни - са - лам,
По - дом - ди ты,

Ибн - С.

та - јир, мэн фик - рн - ни дуј - му - шам,
вма - но, хо - кет ме - ня ис - пи - тат.

Archi

arco
arco
arco
arco

Л. 113

сэн сабр еј - ла, гој бал - ка Мач - нун да - эл чэ - ка,
дай мне ара - ма, ме - ня за - бу - дет, мо - жет, Медж - нун

Ибн - С. 113

Јеј - ли, мэн саб - ра
Жадај я сог - ла - сен,

Archi

Ибн - С. 114

на - зы - рам, бил, са - нин чэ - фа - ны чэк - ма - ја мэн на - зы - рам!
жадај го - тов я, сколь - ко за - хо - чешь, жадај го - тов я, о - лей - ле!

Archi

rit.
rit.
rit.
rit.
rit.
rit.

Мачнун тој свина кедир,
«Таркиб» чалыыр.

Мачнун — Чүрмимиз нолду ки, бизден ејлэдин бизарлыг?
Биз гэмни чакдик, сөн етдин өзкөжө гэмхарлыг.
Сиздө адөт бумудур, бөјлө олурму жарлыг?
Наны, еј залым, бизимдө әлдү пейман етдијин?

Тејди тахтын үстүндө аглайыр. Зейд вә әрәбләр
Мачнун а хитабән охујурлар.

Меджнун входит в дом, где происходит свадебное шествие.
Натамечется «Таркиб».

Меджнун — Тебе я, видал, видал,
я был ведь так любим видале
Твои печали приняла,
но ты лишь ты с другим печали
У нас обичай ли такой,
любви ли наша такая,
Ничего слышав твою
слова пустые обманчивы?

и плечет на тахте. Зейди арабы поют, обращаясь к Меджуну.

№12 ХОР
МӘЧНУН, МӘЧНУН МЕДЖНУН, МЕДЖНУН

Allegro

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni e Tuba

Timpani

S.

A.

T.

B.

Tari

Allegro

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Мәч_нун, Мәч_нун дур ке_дәк, бу рә_ги - би_нин с.ви.тир.

Медж_нун, Медж_нун, встань,пойдем. Здесь зна_ешь сам не - дру_го дом!

12. 114

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e Tuba

T.

S.

A.

T.

B.

Tari

12. 114

Archi

С - ви - лир. Ся - на то - на сї - ло - јир - лар. бад - нам ет - ма
- дру - га дом. вста - вай, не стой у двє - рях, вста - вай, уй - дем, уй -

1. 2. 115 *Meno*

Ал - лелу, бу я на сї - том, бу на зї - лїч,
бо - же, а вно счастье - я, а в раз - ру - ко
в - зї - ну! в - зї - ну!
- дом ско - рѣ - дом ско - рѣ

1. 2. 115 *Meno*

Archi

Бу на си-тѣм, бу нѣ зѣ-лѣм! Еш-гнѣ о-ду-на, јѣн-дѣм,
 лѣ-мѣ стрѣс-тѣ, лѣ-мѣ му-чѣ, сѣж-гѣ ют-сѣрд-цѣ, сѣрд-цѣ мѣм,

Archi

116

л. нѣч-ран си-тѣ-мѣн гѣн-дѣм.
 ѣ-му-чѣ-юсѣ-рѣз-лу-кѣ

М. Бѣс-сѣ-нѣн вѣ-фѣн бу-нѣмѣш Лѣ-лѣ,
 Лѣ-бѣт рѣз-вѣ-тѣт Гѣ-тѣ-вѣ-кѣт-вѣ,

Archi

М. бу-нѣмѣш Лѣ-лѣ? Бѣ-вѣ-фѣ-дѣ-јѣр о-лѣр-мѣ? Бѣ-вѣ-фѣ-дѣ-јѣр
 гѣ-лѣ-лѣ, о-нѣ? тѣ-нѣ-вѣр-нѣ, тѣ-нѣ-вѣр-нѣ, тѣ-нѣ-вѣр-нѣ, тѣ-нѣ-вѣр-нѣ,

Archi

117

Fl. a2

Ob. a2

Cl. a2

Fag. a2

М. о-лѣр-мѣ? о-нѣ-вѣр-нѣ?

S. Мѣч-нѣн, дѣр-кѣ-дѣ-сѣ-вѣ-нѣ,
 А. Мѣч-нѣн и-дѣм-дѣ-мѣ-скѣ-рѣ-я-зѣ-гѣн-кѣ-лѣ-сѣн
 Т. Мѣч-нѣн, дѣр-кѣ-дѣ-сѣ-вѣ-нѣ,
 В. Мѣч-нѣн и-дѣм-дѣ-мѣ-скѣ-рѣ-кѣ-тѣ-бѣ-от-ѣ-тѣ

Tar.

117

Archi

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba

Coro

Tar.

Archi

я - зы - гын кэл син а - та - на. Рәһмеј. лә бир дәм
мәт и от - ца ты по - жа - ләй их, ты по - жа - ләй их. Леј. ли - ни сөн
а - та - на. Рәһм сј. лә бир дәм а - на - на. судак. бе те - бе
по - жа - ләй и сәрд - це ма - те - рә сво - ей

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba

Timp.

Coro

Tar.

Archi

сөн - дә еш - гин
дән а - јыр - дм, мү - рув - вәт, сиз фә - ләк, ты по - за - будь
и Леј. ли а раз - лу - ке жить ве - ле - лә

на - ва - сы - ны ба - шын - дан еј - лә чү - да. Сән дә еш - гин
о лю - би - мой, ты по - за - будь о Лей - ли, ты по - за - будь

119

на - ва - сы - ны ба - шын - дан еј - лә чү - да.
о лю - би - мой, ты по - за - будь о Лей - ли.



Զորդուպ ուրծա
Եւստուս Զեմբերտուս

ДӨРДҮНЧҮ ШӘКИЛ
КИРИШ

№13

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ
ВСТУПЛЕНИЕ

Мешә. Сәһәр ачылмаға аз галыр. Әтрафда бир
даг көрүнүр.

Лес. Незадолго до рассвета. Вдалеке виднеется гора.

Maestoso

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni
e
Tuba

Timpani

Tamburo
Cassa

Tari

Maestoso

Violini I

Violini II

Viole

Contrabassi

Violoncelli

accel.

Allegro

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e Tuba

Timp.

Tro
Cassa

Piatti

Tar.

Arch.

120

a2

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

120

p

f

p

f

This musical score is for the 'Maestoso' section of a symphony. It features a complex arrangement of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The notation is dense, with many triplets and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'a2' (second octave). The tempo is marked 'Maestoso' at the top. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific musical notations like 'a2' and 'ff'.

[illegible]

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth staff is a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is in common time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a simple, folk-like style.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is simple and folk-like, with a repeating pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the first two measures. The second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the next two measures. The vocal parts are written in treble and bass clefs, and the piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The score is a page from a larger manuscript, with the page number '10' visible in the bottom right corner.

122

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The top system consists of a treble and a bass staff. The middle system consists of a treble and a bass staff. The bottom system consists of a treble and a bass staff. The music is in 2/4 time and features a melody in the treble staves and a bass line in the bass staves. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is simpler, often consisting of quarter and eighth notes. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Musical score for "The Rose Tree" in 4/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato". The score consists of three measures. The first measure is marked with a forte "f" dynamic and an accent "a2". The second measure is marked with a forte "f" dynamic and an accent "a2". The third measure is marked with a forte "f" dynamic. The melody is played by the Treble 1 and Treble 2 staves, while the Bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. The first measure shows the vocal line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The second measure shows the vocal line starting with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The piano accompaniment starts with a quarter note C4, followed by a quarter note B3, and then a quarter note A3. The third measure shows the vocal line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is a treble clef and the lower staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a simple accompaniment, starting on a whole note G3, followed by a half note A3, and a quarter note B3.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in common time. The vocal parts feature a melody with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with a forte 'f' dynamic. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the vocal staves.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Archi

Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Archi

«Баяты-Шираз» чалыныр. Мэчнун башы ачыг,
ајагы јалын сәһнәдә көрүнүр.

Мэчнун — Фәзәји-ешги чүн көрдүм, сәләһи-әглдән дурәм,
Мәни рисва көрүб, ејб етмә, еј насәһ ки,
мәзурәм!
Әкәр чаки-кирибан ејләсәм, мән ејләмән, чүн
мән
Мәтәи-нәнкдән ари, либаси-ардан урәм.
Мәнү сәһраји-вәһшәт, мәнзил етмән афијәт
күнчүн,
Әсјри-дами-зүлмәт олмазам, чүн талиби-нурәм.

«Баяты-Күрд» чалыныр. Мэчнун дага үз тутуб охујур.

Еј кушәнишини-пакдамән!
Сузи-чикәримдән олдун акаһ.
Әһсәнт-әһсәнт, барәкәллаһ!
Сәндән мәнә һәмдәми-мувафиг,
Дағ илә олур һәмишә ашиғ.
Кәл, ағлајалым бу мачәрајә,
Бир дәм гошалым сәдә-сәдәјә!

Исполняется «Баяты-Шираз».

Меджнун босой, с непокрытой головой появляется на сцене.

Меджнун — Любовь высокую постигнув,
я предал разум свой сожжению.
Не называя меня презренным,
знай, — я достоин уваженья.
Коль стану рвать свои одежды,
не останавливай с упреком.
Пойми, мне быть нагим не стыдно,
я свят и в этом положенье.
Покинуть страшную пустыню?
Но разве даст покой мне это?
Я в темноте вовек не сгину,
затем, что вечно жажду света

Исполняется «Баяты-Күрд».

Меджнун, обратившись к горе, поет.

Чистосердечна и добра.
Ты, солнцеликая гора,
За то тебе я воздаю,
Что поняла бы боль мою.
Тебе открыт я, как сестре,
Ведь горе, родственно горе.
Давай же стоны мы сольём
И горе выплачем вдвоем.

ГЫЗЛАРЫН ХОРУ

(Сәһнә архасындан хәял)

№ 14

ХОР ДЕВУШЕК

(Из-за сцены призрак.)

Andante

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p dolce

pp

div. V.

pizz.

p

Fl.

Ob.

Cl.

Archi

123

Fl.

Ob.

Cl.

Archi

arco

124

Fl.

Ob.

S.

A.

Archi

Бу кө - лән ја - ра бән - зәр,

Образ тот с лю - бя - мым скож,

pizz.

p

Fl.
Ob.
Cl.

125

Coro

тел. ла - ри га - ра бан - ээр, ај гыз, ај гыз,
Во - лос тот со сме - гом смеж, глянъ же ты сю -

125

Archi

Fl.
Ob.
Cl.

125

Coro

бир ба - ри бах, ба - ри бах, ба - ри бах! Го - ша хал - лар
- да, глянъ сю - да, глянъ сю - да, глянъ сю - да, глянъ не ро - динъ

Archi

arco

126

Coro

ү - зүн - да, сэл - ла - на - сэл - ла - на тел - ла - ри вар.
- ки, ик дае. Чер - ны - е чел - ки влюб - лен - ным гро - зят.

unis.

Archi

pizz.

127

Fl.
Ob.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

Fl.
Ob.
Cl.

Coro
кәл Лей - ли, же - дөк, кә - зәк бу - бағ - да.
- ли, Лей - ли, и пой - дем гу - ләтә мый в сад.

Archi

pizz. arco

Ob.

Coro
Күл а - чы - лыб, бүл - бүл о - хур күл а - чы - лыб, бүл -
Сад наш в цве - ту, сад весь в цве - ту. И со - ло - вей по -

Archi

pizz. arco

Fl.
Ob.
Cl.

Coro
бүл о - хур. күл а - чы - лыб, бүл - бүл о - хур
- ет в са - ду, и со - ло - вей по - ет в са - ду.

Archi

arco pizz. arco

Allegro

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Archi

sim. a2

p f

Allegro

p f

4p 8p

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in three systems. The first system consists of five staves: three treble clefs and two bass clefs. The top three staves contain dense, rapid sixteenth-note passages, with the first staff marked with a '42' and the second with an 'a2'. The bottom two staves contain a steady eighth-note accompaniment. The second system consists of five staves, all of which are empty, indicating a section of silence or a rest. The third system consists of five staves. The top three staves contain complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The bottom two staves contain a steady eighth-note accompaniment, with the first staff marked with a 'sp' (sforzando) dynamic. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

Meno mosso

253

Meno mosso

Meno mosso

«Пәнккаһ» чалыныр. Мәчнунун атасы кәлир. Мәчнуну ахтарыб тапыр.

Мәчнунун атасы — Еј чөвһәри-чанымн һәвасы,
Еј дидеји-бәхтимин зијасы!
Сәндән нә рәва бу мәчәрәләр,
Сәрмәјеји-ејб олан садаләр?
Дердим оласан мәним пәнаһим!
Фәхрим, шәрәфим, үмидкаһим.
Вәһшиләр илә нәдир бу бирлик?
Инсан илә хош дејилми дирлик?
Рәһм ет мәни зару намурадә,
Гојма бу мәшәггәтү бәладә!

«Раст» чалыныр.

Мәчнун — Сөјлә көрүм, еј мәнә верән пәнд,
Кимсән вә нәдир бу көфтикуләр?
Бифандә батил аризуләр?
Кет, дәрдимә сән дәва дејилсән!
Бикәнәсән, ашина дејилсән!
Мән бөјлә кәләмә тутмазам куш,
Лејли сөзү сөјлә, јохса хамуш!

Исполняется «Пенджгях».

Появляется отец Меджнуна, ищет и находит сына.

Отец Меджнуна — О сын, о свет моих очей,
Ты счастье всей судьбы моей.
Когда ты рос, я так мечтал,
Чтоб ты моею славой стал.
Что приключилось? Что с тобой?
Ты обесславил нас молвой.
Тебя опорой я считал,
Надеждой рода называл,
А ты живешь среди зверей.
Вернись обратно в стан людей.
Не оставляй меня в беде,
Крыл не руби моей мечте.

Исполняется «Раст».

Меджнун — Наставник мой, откуда ты, кто ты?
Что значат эти тщетные мечты?
Ступай, ты мой не вылечишь недуг.
Ты чужд моей душе, ты мне не друг.
Твои слова пусты, хоть горячи,
Иль о Лейли тверди, иль замолчи.

СӨЛЛӘ БИР КӨРӘК №15 ХОР

МОЛВИТЕ, ЛЮДИ

Јолдан кечән бир нечә араб Мәчнунун бу һалына ачыјараг, онун атасындан сорушурлар.

Рядом по дороге проходят несколько арабов. Сочувствуя состоянию Меджнуна, они обращаются к его отцу.

Allegro

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni
e Tuba

Timpani

T.

B.

Tari

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Свѣ-ла бир ке-рѣк, э-раб, бу ча-ван на-дѣн хѣс-тѣ?

Мол-ви-те, лю-ди божь-и, от-че-го он впа-и на-дуг?

Бѣл-ка бнз-дѣ бу дѣр-дин да-ва-сы та-пы-ла каш, ла-ва-

Мо-жет бытъ, мы по-мо-жем о-до-лѣть е-го не-дуг, о-до-

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Видны ноты для голоса и фортепиано.

Сы та-пы-ла каш, да-ва-сы та-пы-ла каш,
 е-го не-дуг, о-до-леть е-го не-дуг!

Музыкальный фрагмент, продолжение предыдущего. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение.

Музыкальный фрагмент, продолжение предыдущего. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Видны ноты для голоса и фортепиано.

Биз да дун-ја көр - мүш а-да -
 Мы прош-ли все кру - гом, все кру -

Биз да дун-ја көр - мүш
 Мы прош-ли все кру - гом, аһ-ли-фәд а - да -
 ис-че-ле-нсе ме -

Музыкальный фрагмент, продолжение предыдущего. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение.

131

— мнг, — мнг, — сем.

хэс-тэ-ла-рэ-ча-рэ-е-да-рик,
толь-ко-при-чи-ну-зять-на-до-нам,

hej!
эй!

ча-рэ-е-да-рик,
зять-на-до-все-нам,

а2

131

1. 2.

ни-сэн-ба-шы-на-ка-ла-ни-бил-мак-ка-рок-мак-ка-рок,
что-бы-дать-баль-зам, что-бы-вср-мий-дать-баль-зам, -мак-ка-рок,
да-ть-баль-зам, да-ть-баль-зам,

Cl.

Fag.

Мичунун атасы
Отец Меджнуна

М. а т.
О. М.

Ал-ла-пун бэл-дэ - ла - ри, бу ма - нун фар-зэн-дун - дун.
Су-шай-ге, лю-ди бамь - и, а - то мон не-счаст-ный сын.

132

Archi

Cl.

М. а т.
О. М.

Ш - ги - дун бу-нун дэр - дн о-луб бир гы-за а - шиг, о-луб
Страсть сердце см-на гла - жет - вот при - чи - на всех при - чин, вот при -

Archi

Cl.

Fag.

М. а т.
О. М.

бир гы-за а - шиг, Лей-ли-я бу-дур а - шиг,
чи - на всех при - чин, вот при - чи на всех при - чин.

133

Archi

Fl.

Fag.

М. а т.
О. М.

hej!.. Э!и! нар та би ба кет - дун сн-до
Мно-го при-чи на - на мочи * прс -

Archi

Fl. 

М. ат.
О. М. 

134

Archi 

Fl. 

М. ат.
О. М. 

Archi 

Fl. 

М. ат.
О. М. 

Archi 

Fl. 

М. ат.
О. М. 

Archi 

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba
Timp.
T.
B.
Tar.

Эрблэр
Арабы
Еј пи-рим, бу-нун дәр - ди - нә ә - лач бир-чә јол вар,
Ста - рец поч-тен-ный, слу - шай, наш со - вет те - бе о - дин:

Archi

Кә' - ба - ја а - па - ра - сан һә - ча - ри кә - ра бәл -
ле - чәт Кә - а - ба ду - ши, пусть приль - нет в моль - бе твоей

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов (136-140). В такте 136 начинается с ноты G4. В такте 137 есть аккорд a2. В такте 138 есть аккорд a2. В такте 139 есть аккорд a2. В такте 140 есть аккорд a2.

Лексика: - ка, на - ча - ри ко - ра ба - ка, дэр - дин - дан о - ла а -

Сын, пусть приль - нет в мо - лье твоей сын, пусть приль - нет в мо - лье твоей

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов (136-140). В такте 136 начинается с ноты G4. В такте 137 есть аккорд a2. В такте 138 есть аккорд a2. В такте 139 есть аккорд a2. В такте 140 есть аккорд a2.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов (141-145). В такте 141 начинается с ноты G4. В такте 142 есть аккорд a2. В такте 143 есть аккорд a2. В такте 144 есть аккорд a2. В такте 145 есть аккорд a2.

Лексика: - за!... hej!..

Сын, пусть приль - нет в мо - лье твоей сын, пусть приль - нет в мо - лье твоей

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов (141-145). В такте 141 начинается с ноты G4. В такте 142 есть аккорд a2. В такте 143 есть аккорд a2. В такте 144 есть аккорд a2. В такте 145 есть аккорд a2.

ба - жа от - лан, сын да уз тут дэр - халі и - ла -
про - сит се - бе. Слез, но все - выш, не - го ты мо -
э - пар сач - да гыл - сын неж!.. э - лх. Эя! тустаго - ра - чей моль - бе.

ба - жа от - лан, сын да уз тут дэр - халі и - ла -
про - сит се - бе. Слез, но все - выш, не - го ты мо -
э - пар сач - да гыл - сын неж!.. э - лх. Эя! тустаго - ра - чей моль - бе.

«Драг» чалыныр.

Мэчнун — Ешг дэрдн, еј мүэлнч, габили-дэрман дејил,
 Чөвһариндэн ејләмэк чисми чүдә, асан дејил.
 Дөвр-чөвриндэн шикајәт едәнә ашиг демән,
 Ешг мәсти вағифи-кејфијәти-дөвран дејил.
 Чаны, чанан иттиһады-фариг ејләр чисмдән,
 Чисмдән акаһ олан чан, васили-чанан дејил.

Исполняется «Ирак».

Меджнун — О лекарь, боль моей любви
 вовек ничем не излечить,
 Плоть от души не отделить,
 их невозможно разлучить.
 Тот не вонистину влюблен,
 кто проклинает круг судьбы,
 Любость не может нам всегда
 свет только радостный лучить.

НОВАЛИН ХОР ИЛА СӘННӘСИ №16 СЦЕНА НОВАЛЕЯ С ХОРОМ

Allegro non troppo

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Tamburo

Gr. cassa

T.

B.

Tari

Allegro non troppo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for page 274, measures 137-140. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part is marked *f* (forte) and includes a *arco* (arco) instruction. The string parts are marked *f* and *arco*. The score shows a continuous melodic line in the piano and a rhythmic accompaniment in the strings.

Musical score for page 275, measures 138-141. The score continues from page 274. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part is marked *p* (piano) and includes a *arco* instruction. The string parts are marked *p* and *arco*. The score shows a continuous melodic line in the piano and a rhythmic accompaniment in the strings.

Нога гошун илэ кэлэр
Появляется Новфель с войском.

128 129 130 131 132 133 134 135 136 137

138 139 140 141 142 143 144 145 146 147

278

12

allacca

140 Tempo di marcia

con sord.

con sord.

Нофел
Новфель

Е! хос — та,
О! но — но —

140 Tempo di marcia

ff

ff

ff

ff

ff

на - дур бу чок - ди - јин зох - ма-гу-ранч, ви -
ше, боль-коя мне свой не- дуг, обь-ис-ни, за-

ра - на - да за - је ет - ди - јин јур - ри
чем - свой ю- ний век гу- бишь в пус- ты- не

142

Measures 142-143, measures 1-4 of a system. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Measures 142-143, measures 5-8 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 142-143, measures 9-12 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 142-143, measures 13-16 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 142-143, measures 17-20 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

142

Measures 142-143, measures 21-24 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

143

Measures 143-144, measures 1-4 of a system. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Measures 143-144, measures 5-8 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 143-144, measures 9-12 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 143-144, measures 13-16 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 143-144, measures 17-20 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

Measures 143-144, measures 21-24 of a system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment.

144

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

2 Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

T-ro

P-tti
Cassa

H.

- фа.
- еее.

T.

B.

144

Arch.

145

145

T.

B.

145

Arch.

146

Т. ал - лы бир ко - за - ла, ам - ма бэх - ти - жар ол -

В. он, лей - ли лю - бит он, но о - тец сво - ю лей -

148

147

Т. маэ, а - та - сы гы - зы вср - маэ. Бу - ла гы - зы

В. - ли за не - го не вы - да - ет. Вот от стра - ти

149

еш - гин-дэн ол-муш-дн-ва - нэ бу-да-гы-зын еш - гин-дэн ол-муш-дн-ва - нэ,
 та - гост-ной он со-шел су - ма, вот лю-бовь-ю му - чи-мый он со-шел су - ма,

sul G

эт чэ-жнб-лүн . ја - дан, а-та а-на . дан гачыбыр, эл чэ-жнб-лүн ја - дан Мэчлүн о-луб-
 он у-шел из ми - ра мать, от-ца за- бо-ля не-счаст-ный. Он у-шел из ми - ра, о-дер-ж-ным

149

149

Музыкальный фрагмент, состоящий из нот и текста. Текст на русском языке: "Piatti - T-ro Cassal - дур. - стал."

150

Музыкальный фрагмент, состоящий из нот и текста. Текст на русском языке: "Еј ча-внн, бил-лнм д-р-лн-нн, с-н-нн б-л-лн-нн, н-н-нн друг мой, все-нн по-нн-нн, го-ре-нн, ве-нн-нн."

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 151 есть метка [151]. Музыка написана для голоса и фортепиано. Голосная линия находится в soprano-регистрации. В такте 151 начинается новая фраза с меткой [151].

Лир.
ко.

ам-ма-у-ми-ди-ни-кэс-мо, ал-лаи-ка-рим-дир. Манчада-е-да-
но-не-деж-ды-не-те-ря-ты, бог-по-мо-жет-нам. Я-до-бу-ду.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 156 есть метка [156]. Музыка написана для голоса и фортепиано. Голосная линия находится в soprano-регистрации. В такте 156 начинается новая фраза с меткой [156].

рам, Лей-ли-ни-са-на-а-ла-рам. Ты-зыл-ис-та-са-лэр, ты-зыл-бэхш
я-до-бу-ду-для-те-бя-Лей-ли, зо-ло-то-им-дам, ко-ль-им-то

con sord
p
con sord
p

pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

152

senza sord
senza sord

P.tti

T.ro

Cassa

о - ло - ю - ром, юж - са - га - тын - чы - мын зо - ру - ла а - ла - лам.
но - до - бу - дет, И - ли си - лой саб - ли выз - во - лю Лей - ли.

152

senza sord

Нофал кағыз жазыб көндәрир.
«Кабил» чалыныр.

Мәчнун — Шүкр еләрәм, еј'јеканејн-әһд!
Тәдбиримә чохлап етдиләр чәһд.
Сәндә билирәм ки, лүтф чохдур,
Нә суд ки, мәндә бәхт јохдур.
Бәхтим, билирәм мәним, јамандыр.
Суд истәдијим мәнә зијандыр.

Новфель пишет и отправляет послание.

Исполняется «Кабил».

Меджнун — Ты — самый добрый человек,
прими от сердца восхваленья,
Хотели многие помочь,
мне дать хотели исцеленье.
Ты хочешь щедро мне помочь,
но бесполезна эта милость,
Коль счастье жизни и любви
давно со мною распростилось.
Оно покинуло меня,
простыл его далекий след,
Мне не на пользу твой бальзам,
душе моей он лишь во вред.

ХОР

153 *Meno mosso*

Мәчнун
МЕДЖНУН

Сого

Т.
Еј Но-фәл. мә-лум-дур сән-дә шү-чә-әт чох-дур. ам-ма-ки.

В.
О. Нов-фель, ты-си-пел. но-сәв-сәм-не-сәс-тә-си. Тә-ко-бог.

Тар.

153 *Meno mosso*

Archi

154

М.
Бәх-тим, та-ле-јим јох-дур.
Я не-сәс-тә-вий че-ло-век.

Сого

Т.
Мәч-ну-нун бәх-ти, та-ле-јим јох-дур.

В.
толь-ко бог, толь-ко он е-му по-мог.

Тар.

154 *pizz.*

Archi

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.
 2 Tr-be
 Tr-ni
 e Tuba
 Timp.
 T.
 B.
 Tari.
 Archi.

155 a tempo
 бәх. тым, та - пе - ним јох - дур, мән ки. Мач - ну - нам.
 Об - ре - чен стра - дать весь век, мне спа - сень - я нет.
 Эрәбләр
 Арабы
 Мач - ну, нун ал - лаһ - дан
 О, Ал - лаһ ве - ли - кий,
 155 a tempo
 arco
 arco
 arco
 arco

299

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот. Включает вокальные партии (верхние и нижние голоса) и инструментальную партию (фортепиано). Текст песни: баш-га бир э-ла-чы юх-дур, о-на э-лач ол-са ал-лаһ-дан о-лар. ты слав-си, слав-си Меҗну-но, о, Ал-лаһ ве-ли-кий, ыя-во-ли из бса.

156

T-ro
Cassa

158

157

Нофал
Новфель

Гам чок - мо ки, мон о - дун ча со - на гам - хэр,
Не пе - чаль - ся, Меджун, - бол со мно - ю де - ли.

157 pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f

я - рын, был / до. бы, вое - / ки, эи го - / риб о - зур / ты со, глась - / са, но жар, / я Лов-ли, / у- ми-ли вар / в том на, дом-ды / ол! / свет!

arco

158

Fl.

Ob.

Tr-be

con sord
mf
con sord
mf

Сонной ея, та кн, жар о, та са - на ма - на, чужар о, та са ма - на.
Коль о, на со, глас, на, де, ло ве на, прас, на.

158

Archi

arco

arco

arco

arco

arco

158

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Timp.

T-ro

mp

mp

con sord

mp

mp

T-ro
Gr. C.

кар о - лур а - сан, кар о - лур а - сан!
все ре - шить лег - ко, все свер - шить лег - ко!

150

Archi

160 Tempo di marcia

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Piatti

Tamburo

Cassa

T.

Coro

B.

160 Tempo di marcia

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

161

con sord.

con sord.

Cr. Cassa

Бү мэк - түб

Э - нэр нсв -

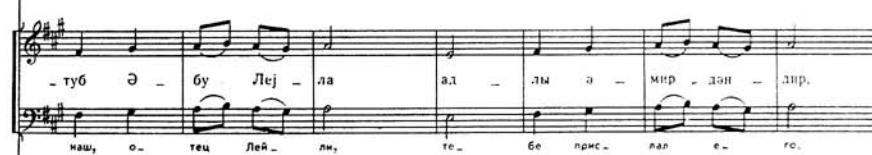
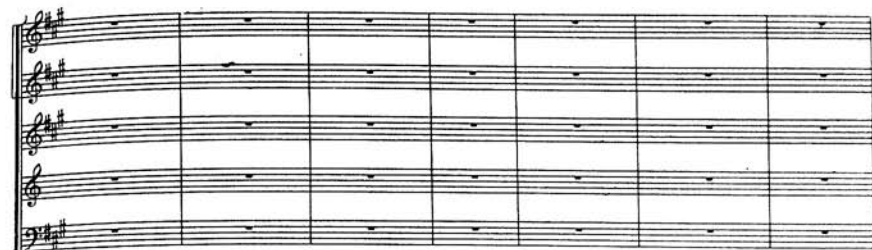
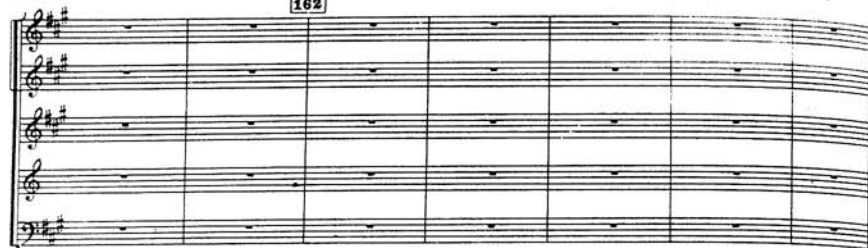
161 sul G

ff sul G

ff

ff

ff



163

е-зү да бур- да тез ча-ваб көз-лө- жир. Ө-зү да бур- да тез ча-ваб көз-лө-

Ско- ро- го от- ве- та ждет он за хол- мом.

Ско- ро- го от- ве- та ждет он за хол-

163

164

- жир. Тез ја-зын, мак- ту- бун ча-ва-бын је- ти-рөк о-на, бол-жа бу-ра- га-бат

-чом. Ждет наш вомдь от- ве- та, ва-шо- го от- ве-та ждет он, мо- жет, рас-се-я- з- та

164

165

je-тиш-ши со-на.

кон-чит-ся доб-ром.

165

166

Нофал
Новфель

Э-бу-леј - ла е-зу тоз кэл-син ја-ни-ма,
Вы сле-ши-те е-му пе-ре-дать мой при-каз,

pizz.

Ке-лун о - на је-ти - рин бу сөз - да-ри-ми, лу-зу-ра кал-син! Эмр о-лун-сун
 ты сөз-ми - те о-му, пусть при-дет он сей-час. Пусть при-дет сей-час слу-шать по-ве-

arco

го - шун - лар чан-кэ һа - зыр ол-сун-лар. Кө-рү-нүр ки, чанк - сиз иш кеч-мэ - ја -
 ле - мей! Ми да-дик ара - гам сра-жень-е. Вид-но, без сом - нень - а бу-дет бой у

con sord.
con sord.

arco

Лейлинин атасы ярағам эрәбләрлә сәһнаға дахил олур. Нофәл онлара хитабан охујур.
Отец Лейли с вооруженными арабами появляется на сцене. Новфел поет, обращаясь к ним.

168

senza sord.

senza sord.

T:ro

168

ЧОР.
-НӘС.

f

sf

mf

p

div

f

f

f

f

169

solo

p

Ej

O.

169

Ob.
Cl.
Fag.
Tr-be
Timp.
T-ro
H.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Timp.
T-ro
H.
Archi

— лэнд па-ра, би-ка-на ол-дун аш-на-я, Лей-ли-ни ве-рин Мач-ну-на,
— тен-най, мун-рай, ты сми-ришь с лю-бовь-ю ю-ной, ты от-дан Лей-ли-модж-ну-ну.

бу и-ша снз ра-зы ол-сзз, си-зи дөв-лэт-мэнд сј-лэ-рэм, си-му-зэр-вер-
нош сөг-ла-сөн дам-я зла-то, на-гра-жу те-ба бо-го-то, шед-ро от-пла-

170

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba
Timp.
T-ro
H.
Archi

con sord.
con sord.
pizz.

— рам. — у. Ә-кәп сөз-лә-ри-ми је-ра сал-са-имз, еј-лә-рам си-зи шәм-шин-
Ес-ли-ж-э-то сло-во ты на-ру-шишь, ста-рең, снө-ва ста-меш-пер-ной

170

171

ри - мни зор би - на гур бан.
мор - ва мо - е - ну ме - чу.

171

172

Лейлини атасы
ОГЕЧ ЛЕЙЛИ

Еј һу-нар-вар, бу чү-нун-дур, биз-дә чү-ну
Нам ое-зүм-ний зәтә не ну-жә, бытә гү-лөц не

172

Ob.
Cl.
Fag.

Л. а. т.
О. Л.

на гыз юн-дур, ла-лым де-ил би-зо зо-рин, эл чо-кн-рик зо-рин-дан,
мо-жет му-жам, кам не-до де-нет, эла-то, жом-чуг-свой ты не-ме-чи.

Archi

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
Timp.

Л. а. т.
О. Л.

горх му-руг шам-ши-рин-дан, һәр нэ бил-сэн ет! Ләф и-лэ гы-
не-до-им-ся тво-е-го ме-ча, мол-чи! 173 пизз. 173 пизз. 173 пизз. 173 пизз.

Archi

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

Cor.
Tr-be
Tr-ni
e Tuba
Timp.

Л. а. т.
Отец Л.

-лынч - дан кәл вур-ма-кнл сән дәм, чүн-вар-дыр-гы - лынч - лар
-то - чен, не гор-дись ты о - чен, ты рас-кром-ка о - чи:

Archi

System 1 of measures 175-178. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

System 2 of measures 175-178. It consists of five staves in the same clefs and key signature as system 1. The notation continues with similar complex rhythmic patterns.

System 3 of measures 175-178. It consists of five staves. The top four staves are empty, while the bottom staff contains a few notes and rests.

System 4 of measures 175-178. It consists of five staves. The top four staves contain notes and rests, while the bottom staff is empty.

System 1 of measures 179-182. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

System 2 of measures 179-182. It consists of five staves in the same clefs and key signature as system 1. The notation continues with similar complex rhythmic patterns.

System 3 of measures 179-182. It consists of five staves. The top four staves are empty, while the bottom staff contains a few notes and rests.

System 4 of measures 179-182. It consists of five staves. The top four staves contain notes and rests, while the bottom staff is empty.

Musical score for page 326, measures 176-180. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system (measures 176-180) shows a dense texture with many beamed notes. The second system (measures 181-185) continues the pattern, with some measures showing a change in the bass line. The third system (measures 186-190) shows a more open texture with some measures having rests.

Musical score for page 327, measures 176-180. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system (measures 176-180) shows a dense texture with many beamed notes. The second system (measures 181-185) continues the pattern, with some measures showing a change in the bass line. The third system (measures 186-190) shows a more open texture with some measures having rests.

127

Measures 127-131, measures 1-5 of system 127. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

Measures 132-136, measures 6-10 of system 127. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

con sord. *I solo*
cantabile

177

Measures 177-181, measures 1-5 of system 177. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

178

Measures 178-182, measures 6-10 of system 178. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

Measures 183-187, measures 1-5 of system 178. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

178

Measures 188-192, measures 6-10 of system 178. The score consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is mostly rests in the first five measures.

330

179

Нобэл
Нюфель

179

На иш ке-рур - сэн ди-ва - нэ?
О глу-пец, ты на-ших ко-силь,

unis.

Музыкальный фрагмент из нотного произведения. Видны ноты для голоса (верхние системы) и фортепиано (нижние системы). Включены русские тексты под нотами.

Душ-ма-на ко-мак е-днр-сан? Бнз в-лү-рук со-нин ү-чүн. сн гы-ры-сан бн-эн не-чин?
по-мощ ты вре-гам при-но-сишь, нль се-бе ты ху-да хо-чешь! Ес-ли ты бе-ды не хо-чешь,

180

180

181

181

«Кабилли» чалыныр.

Мәчнун — Еј Нофәл, мән фәләји-јарәм,
Вәслинә, онун үмидварәм,
Хошдур ки, бұлам вүсәлә фүрсәт,
Јарым тәрәфиндә ола нүсрәт,
Көр гәтлимә дуст чәксә шәмшир,
Јох мәндә ризадан өзкә тәдбир,
Хошнуд дејилмијәм бу һалә,
Ки, чаны верәм, јетәм вүсәлә.

Бу заман Лејлинин атасы илә Ибн-Сәләм гылынч-
ларыны Нофәлин ајагына туллајыр. Лејлинин атасы
Нофәлә мұрачнәтлә охујур.

Исполняется «Кабилли».

Меджнун — Любви я предан самоотреченно,
Во встречу с милой верю увлеченно,
Пусть врагам достанется победа,
Поможет встрече, может быть, хоть это.
Коль над моим убийцей — сабля друга,
Убийце помогу я без испуга:
Я умереть согласен, не переча,
Чтоб стала мне наградой с милой встреча.

В это время Ибн-Салам и отец Лейли бросают сабли
к ногам Новфеля. Отец Лейли поет, обращаясь к Новфелю.

Cl. *Largo*

Timp.

Л. ат. Ореу л.

Тар.

Ей! лу - на - яр - ко, сон - да - за - фан - то - ма

Archi

Cl.

Fag.

Timp.

Л. ат. Ореу л.

Он - за я - мли вер! На - яр бу хэл -
боль - ше кро - ил лем. ты - ло дея хот -

Archi

Cl.

Fag.

Тимп.

Л. ат.
Отец Л.

Арти.

arco

arco

==

Cl.

Fag.

Л. ат.
Отец Л.

Арти.

arco

arco

Л. ат.
Отец Л.

Ле-ли-ни вер-дим, ез-ка а-да-ма, Ле-ли-ни вер-мн-шам э-ра,
Вы-дал я Лей-ля, за-му-жом о-на, в же-ны взял е-е за-кон-но

Archi

Cor.

Timp.

Л. ат.
Отец Л.

Иб-ни Сэ-ла-ма, ин-ди ра-зы ол-ма и-ки э-ри ол-сун-гы-зын,
зять мой Ибн-Сэ-лам, Раз-ве мож-но, что-бы у Лей-ли дае му-жа бы-ло,

Archi

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e Tuba

Timp.

Л. ат.
Отец Л.

на-му-са то-ху-нан иш-де-дил-ми бу?
чья же честь по-тер-пит срам, по-зор та-кой?

Archi

Più mosso

Музыкальный текст на странице 340. Включает оркестровые партии (струнные, духовые, ударные) и вокальные партии. Темп: *Più mosso*. Динамика: *mf*, *tr*.

Нофал
Новфель

Дог-ру-дур,
да, ты прав,
дог-ру-дур,
да, ты прав,
дог-ру-дур,
да, ты прав,

Гошуна мурачнот едир. Обращается к войску.

Музыкальный текст на странице 341. Включает оркестровые партии (струнные, духовые, ударные) и вокальные партии. Темп: *Più mosso*. Динамика: *tr*.

Е-лэш-кар,
Эй, войска!
ча-ки-лин
От-сту-пать
да-ва-дан,
на-до встать,
да-ли бес-дир чанк!
хво-тит во-е-вать!

Эв-вэл-дэн бил-сэ] — дим төх-мэз и-днм бу гэ-дэр ган, Мэч-ну-на эл-лэл — дан
 Ес-ли б эвэл снэ-ча — ло, столь-ко кро-ви, столь-ко кро-ви мн б не про-ли-ва — ли.

Э-гил ис-тэр-дим.
 О, ал-лах, про-с-ти!

Һамы бир җердә алларның јухары галдырыб охујурлар.
Все вместе поют, воздевая руки к небу. Мено

T. Бар и́ла-ни, эфф ет, бу кү-на-һы биз бан-дә-дән.
В. О, ая-лах, прос-ти нас. Все греш-ны мы пред то-бо-ю,
Мено

Бу Мәч-ну-ну еј - ла еш-ги-дән хи-лас!
ты сла-си Меҗ-ну-на, пусть прой-дет лю-бовь!



Бешинци парда
Действие пятое

БЕШИНЧИ ШӘКИЛ

№18
АРАЗБАРЫ

КАРТИНА ПЯТАЯ

Ибн-Саламын ени. Лејлинин отагы, Лејли
хастадир.

Дом Ибн-Салама Комната Лејли
Она нездоровая.

Allegro moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni
e
Tuba

Timpani

Tamburo

Tari I
II

Allegro moderato

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

[illegible]

Musical score for page 350, measures 185-190. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket is present in measure 186. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is indicated in measure 189. The score concludes with a *unis.* (unison) instruction in measure 190.

Musical score for page 351, measures 187-192. The score continues the string quartet from page 350. It includes measures 187, 188, 189, 190, 191, and 192. The notation includes various rhythmic values and rests. A first ending bracket is present in measure 187. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are present in measures 188 and 189. The score includes specific performance instructions: *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the Violin I and Violin II parts in measures 190 and 191. The score concludes with a *unis.* (unison) instruction in measure 192.

Musical score for page 352, measures 185-188. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 185-188) shows a complex rhythmic pattern in the Violin I part, with a first ending bracketed. The second system (measures 189-192) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed. The third system (measures 193-196) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed. The fourth system (measures 197-200) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed.

Musical score for page 353, measures 189-192. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 189-192) shows a complex rhythmic pattern in the Violin I part, with a first ending bracketed. The second system (measures 193-196) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed. The third system (measures 197-200) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed. The fourth system (measures 201-204) shows a more melodic line in the Violin I part, with a first ending bracketed.

Musical score for page 354, measures 185-188. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket is present at the end of measure 188.

Musical score for page 355, measures 189-192. The score continues from page 354. It includes a first ending bracket at the start of measure 189. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket is present at the end of measure 192.

Musical score for measures 187-190, page 356. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a Timpani (Timp.) and Tom-tom (T-ro.) part. The key signature is one sharp (F#). The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *a2* (accelerando) and *unis.* (unison). The string parts show intricate rhythmic patterns and melodic lines, while the percussion parts provide a steady accompaniment.

190

Musical score for measures 190-193, page 357. The score continues from the previous page and includes the same instrumental parts. The key signature remains one sharp (F#). The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). The string parts show intricate rhythmic patterns and melodic lines, while the percussion parts provide a steady accompaniment. The score concludes with a final measure in measure 193.

Musical score for page 358, measures 188-192. The score is written for five staves. The first system (measures 188-190) features a melody in the first staff with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The second system (measures 191-192) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *mf* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The third system (measures 193-194) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The fourth system (measures 195-196) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The fifth system (measures 197-198) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff.

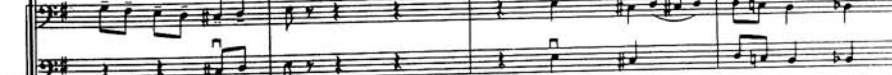
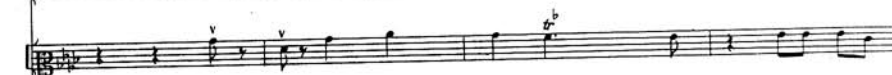
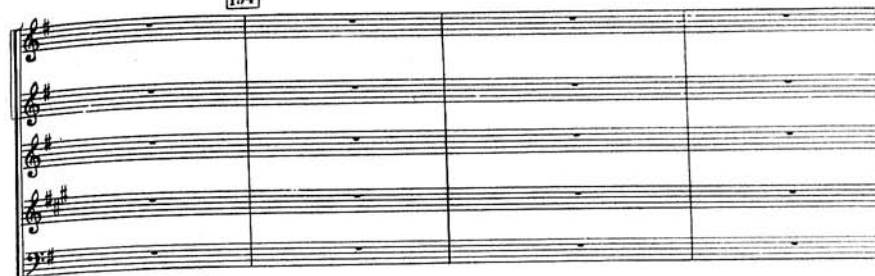
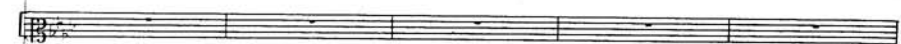
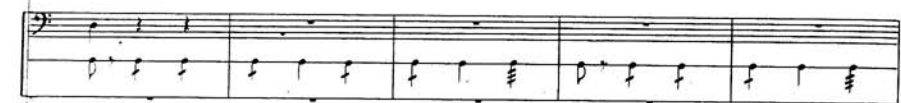
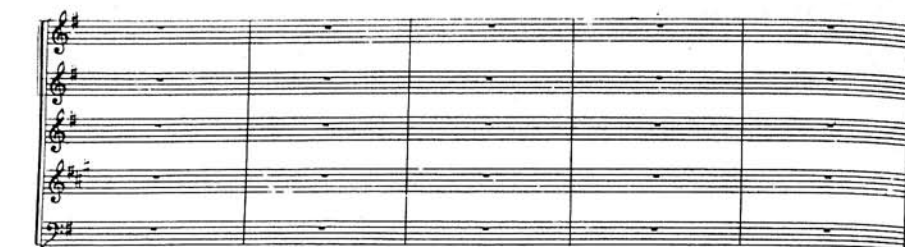
Musical score for page 359, measures 191-195. The score is written for five staves. The first system (measures 191-192) features a melody in the first staff with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The second system (measures 193-194) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *mf* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The third system (measures 195-196) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The fourth system (measures 197-198) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff. The fifth system (measures 199-200) shows a continuation of the melody in the first staff, with a *f* dynamic, and a bass line in the fifth staff.

Musical score for page 362, measures 188-192. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A first ending bracket is present in measure 191.

Measures 188-192. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A first ending bracket is present in measure 191.

Musical score for page 363, measures 193-197. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A second ending bracket is present in measure 196.

Measures 193-197. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A second ending bracket is present in measure 196.



Musical score for page 366, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 5-8, with a first ending bracket over measures 5-6 and a third ending bracket over measures 7-8. The third system shows measures 9-12, with a first ending bracket over measures 9-10 and a third ending bracket over measures 11-12. The fourth system shows measures 13-16, with a first ending bracket over measures 13-14 and a third ending bracket over measures 15-16. The fifth system shows measures 17-20, with a first ending bracket over measures 17-18 and a third ending bracket over measures 19-20. The sixth system shows measures 21-24, with a first ending bracket over measures 21-22 and a third ending bracket over measures 23-24. The seventh system shows measures 25-28, with a first ending bracket over measures 25-26 and a third ending bracket over measures 27-28. The eighth system shows measures 29-32, with a first ending bracket over measures 29-30 and a third ending bracket over measures 31-32. The ninth system shows measures 33-36, with a first ending bracket over measures 33-34 and a third ending bracket over measures 35-36. The tenth system shows measures 37-40, with a first ending bracket over measures 37-38 and a third ending bracket over measures 39-40.

Musical score for page 367, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 5-8. The third system shows measures 9-12. The fourth system shows measures 13-16, with a first ending bracket over measures 13-14 and a third ending bracket over measures 15-16. The fifth system shows measures 17-20, with a first ending bracket over measures 17-18 and a third ending bracket over measures 19-20. The sixth system shows measures 21-24, with a first ending bracket over measures 21-22 and a third ending bracket over measures 23-24. The seventh system shows measures 25-28, with a first ending bracket over measures 25-26 and a third ending bracket over measures 27-28. The eighth system shows measures 29-32, with a first ending bracket over measures 29-30 and a third ending bracket over measures 31-32. The ninth system shows measures 33-36, with a first ending bracket over measures 33-34 and a third ending bracket over measures 35-36. The tenth system shows measures 37-40, with a first ending bracket over measures 37-38 and a third ending bracket over measures 39-40.

Музыкальная партитура к опере «Песня о земле» (The Song of the Earth) Сергея Прокофьева. Партитура включает вокальные партии (Сопрано, Альтино, Тенор, Бас) и инструментальные партии (Архи, Фл.).

Система 1:

Вокалы: *мэ - нэ гэм - хар о - лан, көр - мур*
- ве ты сам не ви - дишь, как сло -

Арчи:

Система 2:

Вокалы: *- сон - ми эй - ва лы - мы? Дар*
- ми, ла ме - ня бе - да? всю

Арчи:

Система 3:

Фл. *solo*

Вокалы: *- до душ - муш чнс ми - ми, о - да*
ме, ня боль тер - за - ет, я - да
не -

Арчи:

Fl.

Л.

а - лыш - мыш ча - ны мы? Да - ны, не -
 - чаль - но, - груст - но - всег - до.

tr

Archi

Fl.

Ob.

Л.

па - ри - шан на - лы - мы?
 - чаль - но, - груст - на - всег - до.

107 Tutti v

Archi

Fl.

Ob.

Archi

Fl.

Ob.

Archi

198

Ибн-Салам.
ИБН-САЛАМ

Еј
ты

кѳ - зум,
са - ма

куш
в том

ет -
ш -

199

solo V

pp

pp

pp

pp

p

Ибн-С

на - дни
нов - на,

пан - ду
все со -

на си
во - ты

на ти
от - вер -

чи
ла

сан
про -

Archi

Ибн-С

бур
жасть

чу
и

ну
ждешь

на
ты

мел
медж -

ри
у -

ни
и

Archi

Fl.

Ибн-С

solo

p

сал - дни
чем же

ет - дни
мож - но

ѳ - зу
те - бе

ну
па -

сан
моя?

Archi

FL. [200] 1.

Ob. 1.

CL. 1.

НѢн-С. [200] Tutti

ХѢС - ТѢ ВѢ НА ЧѢР ОД МѢ - СѢН.
ЧѢМ же МОЖЕ те бе ПО - МОЖЕ?

Archi

Fl.

Ob.

Cl.

Archi

Fl. [201]

Ob.

Cl.

Лејли
ЛЕЙЛИ

Сѡј - ла бир
Сѡм по - ми

Archi [201] solo

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

Л. [201]

ИѢ - НИ Сѡ - ЛѢМ, КѢР З ШИ - ГИ
ТѢ, ИѢН - Сѡ - ЛѢМ, ЕС - ЛѢ ТОЛЬ - КО

Archi arco

Archi arco

Archi arco

Archi arco

202

на - ги - гот - сян. Елир О - ду - на
силь - но влюб - лен: кот - да вы - на

Archi

FL

solo

pp

душ - со у - кор даф - и О - нун
- со жер люб - ан, раз - ве мо - жет

Archi

pp

FL

га - бля дит - ин? Сан - дур
по - рас. нуть он? раз - ве

Archi

FL

мо - си мум - нун дур - му
мо - жет по - рас. нуть он?

Archi

203

div.

div.

div.

Archi

rit.

rit.

rit.

rit.

Archi

Contrabassi:

rchi

Archi

Archl

Archi

Archi

еј - лэ - дин мэ
лю - бишь ты ару.

СӨ - ЗҮ - МҮ Сал -
Страсть мо - ю от -

206

М. *ни - ја бәс сән еј би - вә фа,*
ты би - нә, азо - ра не прач.

Archi

М. *бе - ла үз дән - дәр - дин мән - дән, еј за - лым,*
за лю - бовь ме - ня көз - нишь ты, как па - лач.

Archi

М. *бе - ла үз дән - дәр - дин мән - дән, еј за - лым!*
за лю - бовь ме - ня көз - нишь ты, как па - лач.

Archi

207 div.

Archi *arco*

М. *на га - дәр тән - дә вәр ча - ным,*
но по - ка дым - шәть я мо - гу,

Archi *unis. pp pizz.*

М. *ја - на - рам а - та - шн еш - го,*
но по - ка сто - нәть я мо - гу,

Archi

208

М. *чә - кә - рәм фа - га - ни, а - ни*
мо - по, ке пы - ләт, я мо - гу,

Аrchi

М. *ян - ды - ра - рам да - ғы, да - шы, еј за - лым,*
все сож - гу в ог - не ду - ши я, все сож - гу.

Аrchi

М. *ян - ды - ра - рам да - ғы, да - шы, еј за - лым!*
все сож - гу в ог - не ду - ши я, все сож - гу!

Аrchi

«Сәкаһ» чалыныр.

Лејли — Кал, еј Мәчнун, Лејлијам ал чаным,
 Вәфасыз олмушам, билләһ, төк ганым.

Мәчнун Лејлини көрчәк кери чәкилиб охујур.

«Харич Сәкаһ»* чалыныр.

Сәи Лејли дејилсән, еј пәризад,
 Гәч, гәлбими хунила етмә бәрбад!
 Алдатма мөни чүнун дејиб, гәч,
 Гәч, ејләмә күл үзүңлә Лејлини јад.

Мәчнун сәһнадән чыхыр. Лејли төк охујур.

Хошдур нә гәдәр ејләсә јарым чәфа мәнә,
 Та ки, рәғиб сөјләмәсини бивәфа мәнә.
 Сәнсиз дијари-һичрә сәркәштә гәлмышам,
 Вәслиңи үмиди билләм олур рәһнуиә мәнә.
 Гәм бәстәриндә гојма мөни зару нәтаван,
 Вәр шәрботи-вүсәлидән еј мәһ, шәфа мәнә!

Лејли өлүр.

Исполняется «Сегях».

Лејли — Меджнун, приди. Перед тобой
 твоя неверная Лејли.
 Пролей же кровь мою! Убей!
 Хоть мезью душу утоли.

Меджнун, увидев Лејли, отходит в сторону и поет.
 Исполняется «Харидж Сегях».*

Ты — не Лејли, о ангел милый,
 и ран моих не бреди?
 Уйди, меня своею речью
 ты в искушенье не вводи.
 И не обманывай напрасно,
 меня безумным не считай.
 Не стой, Лејли напоминая
 волшебным обликом. Уйди!

Меджнун удаляется со сцены. Лејли поет одна.

Пусть полнят страсти чашу горя,
 я выпью радостно до дна.
 Чтоб не посмел промолвить недруг:
 она Меджнуну не верна,
 О, нежеланная разлука,
 ты бесконечна, как пустыня.
 Надежда-спутница слабеет,
 боюсь остаться я одна.
 Не оставляй меня до срока
 на ложе смерти неизбежной,
 И освети мечту о встрече,
 о милосердная луна.

Лејли умирает.

* Сол дијез кукүңди.
 В тональности соль диез

КИРИШ

Гәбристанлыг. Ләйлинин мәғбарәси көрүнүр.
Мәчнун Зәйлә кәлир.

№ 21

ВСТУПЛЕНИЕ

Кладбище. Виднеется гробница Лейли.
Появляется Меджнун с Зейдом.

Andante

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Archi

Archi

210

367

Archi

Archi

Archi

Archi

«Бияты-Курд» чалымыр.

Мачнун — Сындырды чэрх зүлм илэ балу парим, һара!
Дөндөрдн тез хазина фәләк күлләрим, һара!
Еј рузикар, нејләмишәм, билмиром сәно
Үмманә дөндү гәһилә чешми-тәрим, һара!

Зейд — Еј шифтеји-шикәстәтәле!
Әфеус ки, сә'јин олдү зәје!
Лејли сәно ердн зиндакашн,
Сән ол бағи, о олдү фәһи!
Сән сәдгәсн олдугун паривәш,
Сәдгә сәно олдү, еј балакәш!
Әзми-руһн-чәһнәт етди ол һур,
Фирдонә мәгамын етди мә'мур.

Мачнун — Нәтдим сәно, гәсди-чаным етдин!
Гәсди-дилн-натәваным етдин!
Гыјдын мәһн-зәру натәванә,
Вурдун ситәм атәшини чанә!
Әләт мәһи јар олан дијарә,
Шәм ејлә мәһи мәзари-јарә!

Исполняется «Бияты-Курд»*.

Меджиун — Мне крылья обрубил навеки
жестокий рок. О, помогите!
Нежданной осенью погублен
любви цветок. О, помогите!
Клянусь аллахом, я не знаю,
чем провинился перед небом!
Глаза мои — два моря крови,
Я изнемог. О, помогите!

Зейд — О, ты вонистину, мой друг,
несчастней всех несчастных.
Мне жаль, что ты провел свой век
в стремлениях напрасных.
Тебе красавица Лейли
жить долго завещала.
Живи как хочешь. А её...
её уже не стало.
Хотел ты стать её жертвой, но
коварен рок неверный:
Не пал ты мертвый перед ней —
она погибла первой.
Наверно, ей, невинной, в рай
была легка дорога.
И там она нашла приют,
недалеко от бога.

Меджиун — Меня наказывает рок,
но разве я виновен,
На муки вечные обреч,
но разве я виновен?
О рок, не выплакать мне мук,
не облегчить словами.
Уж если ты вдохнул мне в грудь
негаснущее пламя,
Направь меня к Лейли, к её
последнему покою,
Чтоб над могилою её
я стал гореть свечою.

Largo *sul G*

V-ni I
V-ni II
V-la
V-C.
C-B.

Archl

Archl

а - ши - ги са - дит Мач - нуні
ве - рен был люб - ви Медж - нун.

Archi

arco

213

Сад же - фи ки, а - нын га - мин ол -
Жель, не свер - ши, лесь ни од - не меч.

Archi

pizz.

214

S. ду бе - ла за же А ны. еш
T. та тво. е, Медж - нун. Лю дям, лю

Archi

arco

pizz.

plaz.

plaz.

го

ГН, еш - ГН, еш - ГН ба - ла - дитр. ба - ла -
Бовь, ты при - но - сишь боль всег - да, боль всег.

Archi

215

Coro

Arch

Coro

Arch

Arch

— дыр. А — шиг — лик е — дән дәр — дө мүб —
— да, у — деп то, го, кто лю — бит бе —

ти — па — дыр. А — дыр.
— да, бе — да, у — да

Allegro

ШƏРҲЛƏР

Илләр өтдүкчə Үзəйир Һачыбəјовун «Лејли вə Мəчнун» операсына марағ вə мəһəббəт əзалмыр, бу да она дəлалəт едир ки, əсл сənəт əсəрлəри гаршысында вəхт ачыздыр. Јетмиш илдən артығ бир мұдəт əрзиндə бу опера мұхтəлиф гурулушларда сəјсəз-һесəбсəз сəһнəдə ојнанылмышдыр.

Бəстəкəрин өзү операнын илк тамашасындан сонра бу əсəрə дəфəлэрлə гəјəтмиш, она мұхтəлиф əлəвэлэр вə дəјишкликлэр етмишди.

Операнын бир нєчə хор эпизоду əсəрə сонрадан салынмыш, бəзиси исə чыхарылмышды. Мəсələn, бунлардан гызларын «Лејлини гəјмə мəктəбə кетсин», əрəблəрин «Вəрмə, вəрмə», «Гəсидлэр»ин хорларын бəстəкəр операјə сонралар əлəвə етмиш, əрəблəрин «Рəһмəт олсун сənə Лејли» сөзлəрилə əвəлки тамашаларда охунан хоруну исə операдан тамамилə чыхарылмышды.

Əсəрин мугам һиссəлəриндə дə бəзи дəјишкликлэр едилмишди. Мəсələn, Лејлинин анасынын «Синан-Шəмс» үстə охудуғу «Олдум бу хəбэрлə мən паришан» импровизəсијасы вə јахуд Лејлинин «Зəмин-Харə» үстə охудуғу «Фəлəк ајырды мəни чөвр илə чананымдан» һиссəлəри əвəлки тамашаларда олмамыш, бəстəкəр тэрəфиндən операјə сонралар салынмышды.

Ү. Һачыбəјов илк тамашаларда ики сəслə охунан мəшһур «Шəби-Һичрəн» хоруну даһа сонралар дөрд сəs үчүн јазмыш, тəк сəсли хорлары да чох сəs үчүн ишлəмишди.

30-чу иллəрдə Ү Һачыбəјов операнын јени рəдəксиясыны һазырламағ вə вəхтын тəлəблəринə ујғун мугам һиссəлəрини классик опера формалары илə əвəз етмəк фикринə дүшүр. Бу мəгсəдлə о, Əбүл-Гəјсин (Мəчнунун атасынын) аријасыны јазыр. Бу, кениш опера аријасы оларағ Бүлбүлүн ифасиндə бөјүк мұвəфғəгјəтлə сəслəнишди.

Лəкин бу аријə операнын тамашаларында ифə едилмəмиш, бу јолда атылмыш јеканə експеримент кини гəлмишди.¹ Артығ бу вəхт Ү. Һачыбəјов гəт'и гəрəрə кəлмишди ки, «Лејли вə Мəчнун» операсы мусиги сənəтимизин илки кини, мəһз мугам операсы кини гəлмəлэдыр.

«Лејли вə Мəчнун» операсы, јени сəһнə гурулушларында да бир сыра дəјишкликлэрə угралмышды.

Илк дəфə бу операны Азэрбəјжанын көркəмли режиссору Һүсєји Əрəблннски (12/25 јанвар 1908-

чи илдə) гəјмүшдү. Бу илк тамашада əсəs роллары ифə едэнлэр ашағыдакылар олмушдү:

Мəчнун (Гəјс) — Һ. Сарəбски
Əбүл-Гəјс — М. М. Мəммəдов
Үм мул-Гəјс — Кəзимов
Лејли — Əбдүррəһим Фəрəчов
Фəттах — Кəнкəрли
Үм мул-Лејли — Вəзиров
Ибн-Сəлəм — Ч. Дағыстаны
Нəфəл — Н. Н.
Зєјд — Кəнкəрли

Һəмин гурулушда опера бир нєчə ил кетмишди.

Сənəдлəрдən мəлүм олмушдү ки, бу операны 1913-чү илдə Һ. Сарəбски² вə 1919-чү илдə А. М. Шəрифзadə³ дə гəјмүшдү.

Артығ Совет дөврүндə 1935-чи илдə режиссор С. Дəдашов операны јени гурулушуну һазырламышды. Бу гурулушда о, вəчиб дəјишкликлэр етмиш, драматурғи кəркинлји даһа да артырмағ мəгсəдлə Мəчнунун сəһрə сəһнəсини IV пəрдəјə, Лејли илə Ибн-Сəлəмын тəј сəһнəсини исə III пəрдəјə көчүрмүшдү.

Һəмин гурулушда II-чи пəрдəјə ики сəһнə əлəвə олунмушдү. Онлардан биринчиси олур ки, гоншлар Лејлинин атасына мəсəлəфəт көрүрлэр ки, гызыны Гəјсə əрə вəрəсини, икинчиси дə Мəчнунун Зєјд илə Лејлијə мəктүб көндəрмəсидир ки, Һəмин мəктүбдə Мəчнун өмрүнүн сонунə гəдэр Лејлини севиб она сəдиг олмасы һағда јазырды. Һəр ики сəһнəнин мусигисини мугамлар тəшкил едилди.

Режиссорун дедјинə кəрə о, бу дəјишкликлэр бəстəкəрин разылығы илə етмишди.⁴

1938-чи илдə «Лејли вə Мəчнун» операсы əвəлки рəдəксияда, јалныз бəзи ихтисарларла ојнанылмышды.⁵ 1955-чи илдə операны режиссор М. Мəммəдов гəјмүш, дирижору Ə. Һəсəнов, рəссамы И. Сєјидова олмушдү.

1959-чу илдə Москвада кечирилən Азэрбəјжан иһсəнəн и декадасы үчүн «Лејли вə Мəчнун»ун јени гурулуш вəриямшди. Бу гурулушун режиссорлары С. Дəдашов вə М. Мəммəдов олмушдү. Һəмин гурулуш үчүн операнын партитурасыны Н. Əливердибəјов һазырламышды. Бу гурулушда биринчи ики пəрдə бир пəрдəдə бирлэшəрəк ики шəкилдən ибарəт олмушдү. Бəлəликлə, опера 4 пəр-

² Бəх: гурулушун програмына 1913, 7 август.

³ А. Сарəбски «Азэрбəјжанда мусиги театрынын јаран-ма вə иһкишəфы». Бəки, 1968. сəһ. 63 (рус дилиндə).

⁴ Е. Абсəвə, «Үзəйир Һачыбəјовун «Лејли вə Мəчнун» операсы, Бəки, 1960. сəһ. 63 (рус дилиндə).

⁵ Јенə орəдə.

¹ Мəчнунун атасынын аријасы Ү. Һачыбəјовун мусиги əсəрлəринин акадємик чохчидəлик нəшрини 2-чи чылднндə «Лејли вə Мəчнун» операсынын клавириндə чəп едилчөк.

да 6 шәкилли тамашаға җоулмушду. Бу да операнын вахт чәһәтдән кедилшини ихтисар етмишди. Әсәрин прологу «Шәһи-һичран» хору операда ики дәфә сәсләнәрәк, Мәчнунун өлүмүндән сонра верилмишди. Лејлинин өлүмү исә әввалки финал илә битирди.

Бу җурулушда мугамларын ифасы тар ва камача илә мұшәһәт едилдири.

1975-чи илдә У. һачыбојовун анадан олмасынын 90 иллији мүнәсибәтилә М. Ф. Ахундов адына Азәрбајҗан Дәвләт Академик Опера ва Балет Театры «Лејли ва Мәчнун» операсынын јени сәһно тәһәссумену веришди.

Җурулушчу режиссор М. Мәмәдов, режиссор Ә. Нәмәтзаде, рәсәми Елчин, хормејстери Н. Мәликов, балетмејстери Г. Алмасзаде, дирижору К. Әливердијов иди. Роллары ашағыдакы артистләр ифа етмишди:

Лејли — Р. Мурадова, З. Ханларова, Н. Мәмәдова

Мәчнун — А. Бабајев, В. Мирзәјев, Ә. Мәмәдијев

Лејлинин анасы — К. һәсәнова, С. һәтәмова

Мәчнунун анасы — С. Мәһәррамова

Лејлинин атасы — Г. Әлијев, Ф. Мәмдијев

Мәчнунун атасы — Н. Губадов, К. Мәмәдов, Б. һашымов, К. һүсејнов

Нофәл — Ш. Гулијев, М. Топчијев, Ә. һагвердијев

Ибн-Салам — П. Әләкбәров, С. Әлијев, Ч. Әкбәров, Б. һашымов

Зејд — Н. Әләкбәров, С. Әлијев, Ф. Нәбијев

Биринчи әрәб — Р. Таһиров, К. һүсејнов

Икинчи әрәб — Н. Губадов, К. Мәмәдов

Һазырда «Лејли ва Мәчнун» операсы бу җурулушда, 3 пәрда вә 6 шәкилли ојнанылыр. һәр үч пәрда һәрәси ики шәкилдән ибарәтдир.

I пәрда — Мәктәб сәһнәси вә Лејлинин еви.

II пәрда — Лејли вә Ибн-Саламын тоју вә Мәчнунун сәһра сәһнәси.

III пәрда — Лејлинин јатағы вә өлүмү, Мәчнунун Лејлинин мазары үстә кәлмәси вә Мәчнунун өлүмү.

Көрдүјүмүз кими, «Лејли ва Мәчнун» операсынын чохлу сәһно тәһәссуму олмуш вә мұхтәлиф җурулушларда бу операја һәм бәстәкарын өзү, һәм дә режиссорлар тәрәфиндән дәјишкликләр вә әләвәләр едилмишди. Мұхтәлиф җурулушларда бу опера каһ 5 пәрда, каһ 4, каһ да 3 пәрдәдән ибарәт олмушду. Ләкин гејд етмәк истәрәкди ки, мұхтәлиф җурулушларда пәрдәләрин сәји дәјишсә дә шәкилләрин сәји һеч вахт дәјишмәмиш, һәмишә 6 шәкил оларак гәлимишди.

Операнын афишаларындан мәлүм олур ки, илк дәфә бу опера мәһз 5 пәрда 6 шәкилдән ибарәт олмуш вә узун мүддәт дә бу чүр кетмишди. Она көрә һазыркы партитура да 5 пәрда 6 шәкилли верилмишдир.

• • •

«Лејли ва Мәчнун» операсынын либреттосу һагда 1908-чи илдә операнын премјерасындан бир нечә күн габаг «Каспи» гәзетинин сәһифәләриндә марағлы мәлүмат верилимишди. Бу мәлүматда операнын мәзуну ашағыдакы кими һәл олунур:

«Кәч Гејс һәл мәктәбдә охујаркән әрәб гәбилә бәшчыларындан бирисинин гызә Лејлија ашиг,

олур. Лејли дә өз үрөк сәзу илә она чапаб керир. Ләкин Лејлија ары кетмәја разылыг керилмир, нәтичәдә Гејс дәли олур ва Мәчнун адыны гызилыр. О дәғләри, мөшәлләри нә чәлләри дүшүр, һәһһһ һејванлары гошулуру. Гејсин атасы оғлуну ахтарыб ташыр, бир һөн јола кәтирир, һотта өзү илә Мәккаја апарыр, ләкин дарин мөһәббәт гәришсиндә Кәбә до тәһририздир. Гејс јенә до мөшәлләри, һејванларынын сырасына гајылдыр. Лејли исә Ибн-Салама ары кәдир. Зејд бу хәбәри Мәчнунга чәдәдир. Ләкин Мәчнун өз ешигнә сәдиг гәлир, һотта бу хәбәр она күлүч кәлир. Бир күн Лејлинин караваны мөшәдә ајры дүшүр вә о, арығламыш вә бәш-көзүнү түх басмыш Мәчнунла растлашыр, Лејли она бәхәз һәзз алмағы тәклиф едир. Буна чапаб Мәчнун дејир: «Мәјәр Лејли сінмәдән јох олмуш ки, о мәнни гаршында дурур?». Бу чапаб Лејлини јаралајыр вә о, Мәчнундан ајрылыр. Мәчнун ајы ојнаданан хәһһһ едир ки, ону ајы илә әвәз етсин. О да разы олур. Мәчнуну әнчирләјир вә шәһәрбәшәһәр кәздирир. Лејли бу һалда Мәчнуну көрүр вә көз јашыны төкәрәк она тәрәф атыдыр.

Лејлинин әри вәфат едир. Лејли исә ати евинә гајылдыр, дарыхыр, гәм-һүссәја давам кәтирмир вә өлүр. Анчаг өлүмүндән габаг анысина Гејсә олан мөһәббәтнин ачыб дејир. Лејлинин өлүмү мөшәлләрдә јашајан Мәчнунга чәтир вә о да кәлиб Лејлинин гәбри үстүндә вәфат едир. Лејли вә Мәчнунун өлүмүндән сонра Зејд јухуда көрүр ки, Лејли вә Мәчнун гучаглашараг чәннәтдә кәзиширләр».

Либреттонун бу шәкилдә нәшри әлдә јохдур вә куман едилди ки, һеч олмашышды. Операнын либретто шәкилдә мәтин илк дәфә 1912-чи илдә Бақыда чап олунмушду. Әсәр тәһра 1915 вә 1917-чи илләрдә Оручов гәрдашларынын мәтбәәсиндә чап едилмишди.

Әсәрин бу нәшри (шәрти оларак «А» адландыраг), 1964-чү илдә нәшр олунмуш «Үзәјир һачыбојов, Әсәрләринә», (биринчи чилдә) дахил едилмишди.

Ләкин бу илләр әрзиндә операнын либреттосунда да дәјишкликләр едилмишди. Бир сыра әләвәләри бәстәкар өзү, бәзиләрини исә җурулушчу режиссорлар, јахуш үзүнү көчүрәнләр етмишди ки, бу да Азәрбајҗан ССР Елмләр Академијасынын Әл-җазмасы шәбәсинин архивиндә сахланан нүсхәдә (фото № 24625) ајдын көрүнүр. Бу нунла јанашы бәзи әләвәләр вә дәјишкликләр 1959-чу илдә нәшр олунмуш клавирдә дә (шәрти оларак «Б» адландыраг) вардыр. Бу ики мәнбәләри «А» вә «Б» тутушдураркән ашағыдакылар ашкар олунур.

1 «Каспи» гәзети, 1908, 9 январь, № 7.

Бу сәһид тарих елмләри һәмиздән Губад Гасимов тоғди етмишдир.

2 Бу клавирдә либреттонун рус дилинә төрчүмәси верилмишдир.

Төрчүмәни едән В. Гафаровадур.

Операнын мәтинини төрчүмәси әсәрин рус дилинә җоулмасы үчүн дејил, үмумијәтлә операнын мәтин илә таныш олмаг мәгсәдлә верилимишди. Мәлүмдур ки, операнын мугам һиссалари «Әруз» вәзни илә бағлыдыр вә бу сободән әсәр сәдоҷа оларак рус дилинә ифа едилә билмә.

Мәнбәләрин тутушдурулмасы үзәринә, Азәрбајҗан ССР Елмләр Академијасынын Мәһарлиг вә Ичәсәһәт институтунун мусиги сәнәти шәбәсинин омакдашлары: Ахундова Н., Багирова С., Гасимов Г., Әлијев А., Мәмәдова Р., һүсејнова Н., Сафарова З. ишләмишләр.

Операнын либреттосунун редактәсиндә филоложки елмләр һәмиздән Султанов М. иштирак етмишди.

«А» —

Бу парча әввалки либреттода јохдур.

7) Мәчнун («Чаһаркаһ» үстә)

«А» (сәһ. 21) —

Тәһриччүн әлимдән ејомә дәд

«Б» (сәһ. 47) —

Тәһри үчүн мәнән ејомә дәд

8) Мәчнунун анасы («Мухалиф» үстә)

«А» (сәһ. 21) —

Еј, рәһәти-чану-һури-дида!
Фәрзәнди-јекәнеји-кузидә!
Сән сәрсән, олмакил кир анбар!
Азад ола көр, нә ки кирифтәр!
Сән лә'ләсән, олмакил сәбүксән!
Дәндәрә күнаш көрүр рәван рәки!
Биздән бу нәһәти гәбул ет!
Һәр ләһзә бизи, јетәр, мә'лул ет!

«Б» (сәһ. 47)

Еј, рәһәти-чану-һури-дида!
Фәрзәнди-јекәнеји-кузидә!
Мәһбуб һәм истәсән, кәм олмас.
Биз ким, сәнкиз, сәна гәм олмас.
Вардыр бу һәһәмдә ким гәбилә
Һәр таһфа ичрә мин чәһилә,
Јетсин јеринә бизә, олан фәра.
Биздән бу нәһәти гәбул ет!
Һәр ләһзә бизи, јетәр, мә'лул ет!

9) Мәчнун («Чаһаркаһ» үстә)

«А» (сәһ. 22)

Әгл олдү зонфу, ешг гәлиб,
Хәтир никарән никары чәзиб.

«Б» (сәһ. 48)

Зәбтидә инәни иттидарым!
Мән јекәһәтәт таригәтидә,
Әгл олдү зонфу, ешг гәлиб,
Хәтир никарән, никары чәзиб,
Тәҗриб иши јох чәһиләтидә.

Биринчи вә ахырынчы мисралар «А»-да јохдур

10) Гызларынын хору

«Б» (сәһ. 59, 61)

Лејлини гәјмә мәктәбдә кетсин, (тәқрар олунур)
Јахшы адыны јаман едир, Лејли,
Јаман едир Лејли, халғын ичиндә...
(но с.)

«А» — Бу хор әввалки либреттода јохдур.

11) Лејлинин анасы («Сима-Шәмс» үстә)

«Б» (сәһ. 66)

Олдүм бу хәбәрлә мән паршиш.
Рүсәјилылар диярын нисли.
Һәллад бу һәмни, һәллад, еј кәш,
Лејли јеринә олдүм бир даш,
Хәш ола ки, гызы һәмни кизләр,
Худ кизли кәрәк һәмниш гызлар.

1) Лејли («Шикәсте/и-Фарс» үстә)

«А» (сәһ. 20) —

Дили-заримдә нә ким вар биләрсән, билһром
Јар, һәли-дилини зар биләрсән, билһром.
Мән, нә һәчәт ки, гылым шәрһ сәна һәли-дилини.
Дили-заримдә нә ким, вар биләрсән, билһром.

«Б» (сәһ. 36) —

Дили-заримдә нә ким вар биләбдир, билһром
Јар, һәли-дилини зар биләбдир, билһром.
Мән нә һәчәт ки, гылам шәрһ она дәрди-дилини
Дили-заримдә нә ким вар, биләбдир, билһром.

2) Дуэ

«А» (сәһ. 20) —

Нитгән дүшдүм ләби-лә'ли дүрәфшәмин көрүб,
Ода јадым шәм'вош чәним бәхбү рүхсарына.

«Б» (сәһ. 40) —

Нитгән дүшдүм ләби-лә'ли дүрәфшәмин көрүб,
Ода јадым шәм'вош чәним бәхбү рүхсарына.

3) Мәчнун («Сәкаһ» үстә)

«А» (сәһ. 20) —

Бир ешгә дүшүмшәм ки, булуниз нәһәјәти

«Б» (сәһ. 41) —

Бир дәрәдә дүшүмшәм ки, булуниз нәһәјәти

4) Лејли («Сәкаһ» үстә)

«А» (сәһ. 20) —

Мән ким, сәни көрәндә кәдир әлдән ихтијар,

«Б» (сәһ. 41) —

Бәс ким, сәни көрәндә кәдир мәнән ихтијар.

5) Гызлар

«А» (сәһ. 21) —

Никаһ олур, Лејли, атан акаһ (2)
Ким гејрило ашине олубсан, ај Лејли (2)
Ләјли дејил, Лејли сәно бу үсүб (2)
Јахшы нәзор ејлосән, јамандыр, Лејли (2)

Гызлар вә оғланларын хору

«Б» (сәһ. 42—43) —

Аһ, көрүн бу ағзылар, дәрәдән гачыб вә
гәјрилар, бах!
Накәһ олса атаныз ишдән акаһ
Нејләрсиз оқор, сиз оқор,
Сиз оқор, версә чәзә-зә!
Ләјлидирки сизә бу
дәрәдән гачыма?
Дәрәдән, гачерәг ашиг олмаг,

6) Оғланлар

«Б» (сәһ. 45) —

Бу бир ашиг, јара бәнд олмуш ашиг, (тәқрар)
Дәрәдән ашиг, гәли ашиг (тәқрар)

«А» (сәһ. 33) —

Бу һиссә әввалки либреттода јохдур.

12) Лејли

«А» (сәһ. 21) —

Мән сада үрәк тифли садиг;

«Б» (сәһ. 68) —

Мән садәзамир тифли-садиғ;

13) Лејлинин анасы

«А» (сәһ. 24) —

Көрчн адым ола дилдә мәкур,
Көрмәк сәни ола гејри-могдур.

«Б» (сәһ. 68)

«Б»-дә јохдур, әвәзинә ашағыдакы ики мисра-
дыр.Тәжикни чинунә ғылма тәбил!
Ғысан, учуз олма, гәдриши бил.

14) Лејли

«А» (сәһ. 24) —

Мән мәктаба ра'јим пла кетмәм,
Бир шүғли хилафи-ра'јини етмәм.

«Б» (сәһ. 69) —

Мән мәктаба ра'јим пла кетмәм,
Бир шүғли хилафи-ра'јини етмәм.

«Б» (сәһ. 69) —

Лејлинин атасы бир нечә әрәблә сәһнајә дахил
олур.

«А» (сәһ. 24) —

Бу ремарка әввалки либреттода јохдур.

15) I-чи әрәб

«Б» (сәһ. 69) —

Инди кәләкәк бура Әбул—Геје,
Миншот едәчәк сәна Әбул—Геје,
Тә'н етмәдәдир она хәләјиг,
Мәчнунә сәниһи ғызын нә ләјиг.

II-чи әрәб

Алданма онун шири дилинә,
Лејлини чинунә вермә, вермә!

«А» (сәһ. 24) —

Бу парчалар әввалки либреттода јохдур.

16) Хор

«Б» (сәһ. 70) —

Вермә, вермә, Әбул—Гејсин оғлуна,
Истәсә кәр Лејлани,
Вермә, вермә!Она тә'н сәјајиләр,
Она Мәчнун дејиләр,
Нәја ләлим ким Лејла,
Әрә кетсин, Мәчнунә
Вермә, вермә!

«А» (сәһ. 24) —

Бу хор јохдур.

17) Мәчнунун атасы («Шур» үстә)

«Б» (сәһ. 71) —

Бир лә'ли ешитимшәм сәниһи вар,
Ким, лә'ләүмә одур сөзәвар.

«А» (сәһ. 24) —

Бу ики мисра «А»-да јохдур.

18) Мәчнунун елчиләринин хор.

«А» (сәһ. 25) —

Малдан да, чандан да, (Бу сөзләри Гејс охујур)

«Б» (сәһ. 73) —

Бу сөзләри Хор охујур.

19) Мәчнун («Шур-Шәһназ» үстә)

«Б» (сәһ. 76) —

Олдуғча мән көтүрмә баладан прадәтим!
Мән истәрәм балани, чүн истәр бәла мәни.

«А» (сәһ. 25) —

Бу ики мисра «А»-да јохдур.

20) Лејли («Зәмин—Хара» үстә)

«Б» (сәһ. 76) —

Фәләк ајырды мәни чөвр илә чананымдан,
Һәзәр етмәзми әчәб нәләвү әфганымдан?
Гәмү-пүнһан мәни өлдүрдү, бу һәм бир гәм ким,
Күлрүхум олмады акаһ гәми-пүнһанымдан.

«А» (сәһ. 26) —

Лејлинин «Зәмин-Хара» үстүндә охудуғу бу һиссә
«А»-да јохдур.

21) Мәчнун («Бәјаты-Шираз» үстә)

«А» (сәһ. 28) —

Фәзәји-ешги та көрдүм, сәләһи-әгдән дурам,
Мәни рүсва көрүб, ејб етмә, еј насәһ ки, мә'зурәм.
Әкәр чәки кирибан ејләсәм, мән етмәјин, чүн мән
Мәтан-нәикдән арәм, либасы-ардан урәм.
Мәну сәһраји-вәһшот мәнзил етмәм афијот
күнчүн,Әсирн-дәми-зүлмәт олмазам, чүн талиби-нурәм.
Бәләји-ешгү дәрди-дуст тәркин ғылмазам,
зәһид,

Мәни рә'јимлә сәнимн, ешг султаннә мә'мурәм.

«Б» (сәһ. 127) —

Фәзәји-ешги чүн көрдүм, сәләһи-әгдән дурам,
Мәни рисва көрүб, ејб етмә, еј насәһ ки, мә'зурәм.
Әкәр чәки-кирибан ејләсәм, мән ејләмән, чүн мән
Мәтан нәикдән ари, либасы-ардан урәм.Мәну-сәһраји-вәһшот, мәнзил етмәм афијот күнчүн,
Әсирн-дәми-зүлмәт олмазам, чүн талиби-нурәм.

«А»-да олан ахырынчы ики мисра бурда јохдур).

22) «Бәјаты-Күрд» үстә. Мәчнун дага үз
тутуб охујур.

«А» (сәһ. 28) —

Еј кушәһиһини-пакдәмәи!
Сузи-чикәримдән олдун акаһ,
Әһсан-тү әһсан-тү, баракаллаһ!
Сәһсан мәнә һәмдәми-мүләфиг,
Бирдәм гошалым сада сәдәјә,
Кәл ағлајалым бу мочарәјә.

«Б» (сәһ. 127) —

Еј кушәһиһини-пакдәмәи!
Сузи-чикәримдән олдун акаһ,
Әһсан-тү әһсан-тү, баракаллаһ!
Сәһсан мәнә һәмдәми-мүләфиг,
Дағ пла олур һәмишә ашпиг.

(Бу мисра «А»-да јохдур)

Кәл, ағлајалым бу мочарәјә,
Бир дәм гошалым сада-сәдәјә!

(Ахырынчы ики мисраның јери дәјишплиб)

23) Ғызларын хор

«А» (сәһ. 29) —

Хырдача-хырдача көзләри вар

«Б» (сәһ. 130) —

Ишвәлп, чан алан көзләри вар.

24) Мәчнун («Раст» үстә)

«А» (сәһ. 29) —

Данаји-сүхән вә ру хирәдмәнд

«Б» (сәһ. 132) —

Бу мисра клавирдә јохдур.

25) Гасидләрин хор

«Б» (сәһ. 151—153) —

Бу мәктүб чатачаг Нофәл адлы әмпрә
Мәктүб Әбу Лејла адлы әмпрәндилр
Өзү дә бурада, тез чаваб көзләјир
Тез јазын, мәктүбун чавабын јетирәк она,
Бәлкә бу рәғәбәт јетшиһин сопа.

«А» (сәһ. 32) —

Бу хор «А»-да јохдур.

26) Нофәл

«Б» (сәһ. 154) —

Әбу Лејла өзү тез кәлсин јанымә,
Кедин она јетирин бу сөзләримн, һүзура кәлсин!
Әмр олсун гошулар чәккә һазыр олсунлар.
Көрүмү ки, чәккәсиз иш кечмәјәчәк.

«А» (сәһ. 32) — Бу һиссә «А»-да јохдур.

27) Нофәл (Мәчнуну кәнара чәкиб дејир)

«А» (сәһ. 32) — Хәнчәри тулла!

«Б» (сәһ. 160) — Ғылынчы тулла!

28) Мәчнун («Кабилә» үстә)

«А» (сәһ. 32) —

Еј, Нофәл, мән фәләји-јарәм,
Нәсликә онун үмидлар-и.
Јарым тәрәфиндә ола нүсрәт,
Бәлкә ки, булам вүсәлә фүрәст.
Чаным ола дуст диләзирин,
Ја каштәси ола, ја әсирин.

«Б» (сәһ. 160) —

Еј, Нофәл, мән фәләји-јарәм
Вәсликә онун үмидлар-и,
Хондур ки, булам вүсәлә фүрәст
Јарым тәрәфиндә ола нүсрәт,
Көр гәтликә дуст чәкәсә шәмшир.
Јох мәндә рәзалән өкәсә тәдбир.
Хошунд дејиләрим бу һалә,
Ким, чаным верәм, јетәм вәсилә.

29) Лејлинин атасы

«А» (сәһ. 34) —

Лејлини вериһим вәкә әрә,
Лејли вериһиб Ибн-Сәләмә.

«Б» (сәһ. 162) —

Лејлини вердиһи өкә адла,
Лејлини вериһим әрә, Ибн-Сәләмә.

30) Намы (пәрдәнин ахыры)

«А» (сәһ. 33) —

Бу Мәчнун ејлә
Ашпигкән хиләс.

«Б» (сәһ. 164) —

Бу Мәчнун ејлә
Ешгидән хиләс!

31) «А» (сәһ. 34) —

Дәрдүнчү пәрдә (ваге олур Ибн-Сәләмин евиндә)

«Б» (сәһ. 101) —

Бу клавирдә икинчи пәрдәдир.

32) Зәјд («Раст» үстә)

«А» (сәһ. 34) —

Дүн әхтәри-бахтин оладу тира,
Лејли ситәм етди сәп фәғира,
О, Ибн-Сәләмә рузи оладу,
Рузи сәна дәрди-сун оладу.
Јар вәкәјә оладу шәм-и мәһфил,
Ғалди сәна таби-атәһи-дн.

«Б» (сәһ. 103) —

Дүн әхтәри-бахтин буладу тира
Дивран ситәм етди сәп фәғира
Јар, Ибн-Сәләмә рузи оладу
Әғјар пла оладу јар-Лејли,
Вар, инди сәп ондан ол тәсәлли.

7) «Гызлар ва оғланларын хор». 5—8-чи тактлар. «В» ва «Г» вариантларында «Аһ, көрүн бу аз-гылар дәрәдән гачыб нә гаҗырырлар» сөzlәрилә олан дәрәд такт «А» ва «Б» вариантларында юхдур. Мараглыдыр ки, бәстәкарын әлжамасында да бу хор «Наһаһ олса» сөzlәрилә олан мелодијадан башланыр. Әввалки һиссәни исә бәстәкар көрүнүр операја сонралар әләвә етмишди. Һәмни хорун ескизинин әлжамасыны төгдим едирик. Ескиздә биринчи ва иккинчи габојларын ва кларнетларин партијасы верилмишди.



11) «А», «Б» ва «Г» вариантларындан фәргли оларак, «В» вариантында трионун сонү үчүн әввалки нөмрәнин биринчи једди тактынын материалы истифадә едилмишди.

12) «Гызларын хор».

«Г»-дә «Гызларын хор» ики тоналлыгда ми ва сол минорда верилмишди. «А» (№ 7) ва «Б» (№ 8) партитураларында исә хорун партијасы юхдур, онун ми минордакы мелодик материалы кәләчәк муғам сәһнаси үчүн оркестр кириши ролуну ојнамышды. Ләкин «В» партитурасында (№ 9), бу хор өзүнүн асас функцијасыны сахламыш, һәтта бәзи тәкрарлар нәтиҗәсиндә «В»-дә бу хорун һәмни кеншләнмишди.

13) «Б» партитурасында (№ 8) ва «Г»-дә «Лејли мәктәбдән кәлир» ремаркасындан сонра верилмиш кичик оркестр парчасында темп кәстәрилмишди. «Б»-дә Andantino, «Г»-дә Allegro moderato-дур. «А» ва «В»-дә темп верилмәмишди.

14) Әрәбларин хор «Вермә, вермә» «А»-да № 11, «Б»-да № 9, «В»-да № 11 илә верилмиш, темпи «Б»-дә ва «Г»-дә Moderato кими гејд олунмушду. Неч бир партитурда бу хорун партијасы јазылмамышды.

15) «Г»-дә (јаһни клавирдә) «Ибн-Саламын елчиләринин хор» партитуралардан фәргли оларак ики тоналлыгда, ми минор ва лја минорда верилмишди.

Һәмни хор «А»-да № 12, «Б»-да № 13, «В»-да № 16 кийи верилмиш ва јалһыз. «Б»-дә № 13 Lis-tesso tempo кими гејд олунмушду.

16) «Б», «В», «Г» мәнбәләриндә «Ибн-Саламын елчиләринин хор» ејни илә 3/4 өлчүсүндә верилмишди. Ләкин «А» партитурасында бу хор әввал 3/4 өлчүсүндә, амма 86-чы тактдан сонра оркестр партијалары 3/8 өлчүсүндә, хор партијалары исә 3/4 өлчүсүндә гејдә алынмышды. 98-чи тактдан башлајараг Ибн-Саламын партијасында јенә өлчүләр дәјишир. Илк 12 такт 3/8 өлчүсүндә, галан 8 такт исә 3/4-дә јазылмышды.

17) Ибн-Саламын еви ва Лејли илә Ибн-Саламын тој сәһнаси «А» ва «Б» партитураларында IV пәрдәдә верилмишди. «В» партитурасында ва «Г» клавириндә исә бу сәһна II пәрдәнин 3-чү шәкли-дир.

18) Тој сәһнасиндә верилмиш оркестрин кириши («А»-да 16, «Б»-да 22, «В»-да 17 нөмрәлри илә верилмиш), «В» ва «Г»-дә Vivo темпи илә, «Б»-дә исә Tempo di valse кими гејд едилмишди.

19) «Лејли» илә Ибн-Саламын дуети» һәр үч партитурадан фәргли оларак клавирдә Tempo di Valse кими верилмишди. Бу нөмрә «Б»-дә Andantino, «В»-дә Allegro moderato кими кәстәрилмишди.

20) «Лејли ва Мәчнун» операсынын сахланылмыш әлжамалары ичәрисиндә «Мәчнун, Мәчнун, дур кедәк!» хорунун да әлжамасы вардыр.

Ләкин гејд етмәк истәрдик ки, бәстәкар бу хорү операда һәм мелодик, һәм дә ритмик чәһәтдән хейли дәјишдирмишди. Бәстәкарын әлжамасында 3/4 өлчүсүндә гејдә алынмыш бу мелодија операда 6/8 өлчүсүндә верилмишди. Хорун әлжамасыны төгдим едирик.



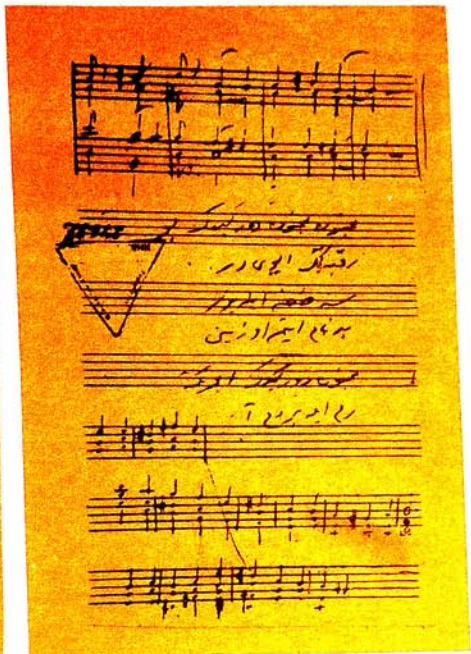
8) «Гызлар ва оғланларын хор». 16-чы такт. «А» ва «Б» партитураларында оғланларын партијасы юхдур. Көрүнүр бу партијаны да бәстәкар операја сонралар әләвә етмишди.

9) «Трио».

«А» ва «Б» вариантларында трио фа мажорда-дыр.

«В»-дә лја мажорда, «Г»-дә исә ики тоналлыгда фа ва лја мажорда верилмишдир.

10) «Трио». 10-чу такт



Операда бу хор белә шәкил алмышды.



21) III пәрдәнин кириши «А»-да № 19, «Б»-дә № 15, «В»-дә № 24-дур. Һәр үчүндә темп Maestoso кими кәстәрилмишди. Јалһыз «В» партитурасында 13-чү тактдан темп Allegro-ја дәјишир ва ахырынчи ики такт «А», «Б», «Г»-дән фәргли оларак баһға чүр битир:



22) «Гызларын хор». «А»-да № 20-темп кәстәрилмәмиш, «Б»-дә № 16 Moderato, «В»-дә Andante. «Г»-дә Andantino кими верилмишди. «Гызларын хор»-да 31-чи такт «Г»-дә белә:



«А», «Б», «В»-да исә бу чүр верилмишди.



23) Бу хорун ахырынчы 8 тактлыг фрагментиндә алтларын партијасы «В» вә «Г» мәнбәләриндә биринчи октавада верилмишди. Сон 4 такта алтлар сопрано илә унисонда сәсләнирләр.

Ләкин «А» вә «Б» партитураларында алтларын партијасы кичик октавада верилмиш вә сон 4 такта әввалки 4 тактын мусиги материалыны тәкрар етмишләр.

24) Әрәбләрдин хор «Сөјлә бир көрәк» «А»-да №21-темп јохдур, «Б»-да №18-темп Allegro moderato-дур, «В» №27-темп Allegro-дур.

9-чү такт «А», «Б», «Г»-дә «В»-дән фәргли олар бу чүр верилмишди:



«В»-дә исә бу чүр јазылмышды:



25) Һәмдин хорун 13—14-чү тактлары «А», «Б», «В»-дә бу чүр:



«Г»-дә исә белә гејд олунмушду.



26) Әрәбләрдин «Сөјлә бир көрәк» хорунун ескизинин әлјазмасыны тәгдим едирик. Һәмдин әлјазмада јухарыдакы тактлар бәстәкар тәрәфиндән илк дүфә белә гејд алынмышды.



Көрлүјүмүз кими артыг бу ескизда хор дәрә сәсли кими хор үчүн нәзәрлә тутулмушду.

27) Мәчнунун атасынын партијасы «Аллаһын бәндәләрин» «А» партитурасында јазылмамын, «Б»-дә исә «В» вә «Г»-дән фәргли олар бу белә гејд олунмушду:



«В» вә «Г»-дә исә бу партија белә верилмишди:



28) «А» вә «Б» партитураларында Нофәлдин партијасы биринчи октавада башланыр. «В» вә «Г»-дә исә бу партија кичик октавада верилмишди.

Нофәлдин «Еј чаван билдир дәрдин» сөзләрилә олан дикәр эпизоду да «А» вә «Б» партитураларында икинчи октаванын «ми»-дән, «В» вә «Г»-дә биринчи октаванын «ми»-дән башланыр.

29) «Еј Нофәл» хорунда басларын партијасы «А» («с» һәрфи) вә «Б» («д» һәрфи) партитураларында ашағыдакы кими верилмишди:



«В» партитурасында вә «Г» клавиринда исә белә јазылмышды:



30) Нофәлдин «Гәм чәкмә» сөзләрин илә башланан партијасы «А» вә «Б» партитураларында икинчи октавада, «В» вә «Г»-дә биринчи октаванын «до»-да верилмишди.

Нофәлдин «Гәм чәкмә» эпизодунун сон ики такты «А» вә «Б» партитураларында јохдур. «В» вә «Г»-дә исә бас партијасынын гаммавары һәрәкәтинин фонунда «лја» тоникасында сахланылар.

31) Һәр үч партитурда Нофәлдин «Гәм чәкмә» эпизодундан сонра «Һейраты» материалы асасында оркестр фрагменти, сонра исә Нофәлдин «Еј, гәми-бүләнди-најә» эпизоду кәлир. Клавиридә исә, («Г»-дә) бу эпизоддан сонра «Гәсидләрин хор» вә Нофәлдин «Әбу Ләјлә» сөзләрилә эпизоду верилмишди.

32) Нофәлдин «Еј гәми»... сөзләрилә олан партијасы «А» вә «Б» партитураларында биринчи октавада, «В» вә «Г»-дә исә кичик октавада верилмишди. Һәмдин эпизодун «Бу ишә сиз» сөзләрин илә такты «А» вә «Б»-дә бу чүр:



«В» партитурасында белә:



«Г» клавиринда исә бу чүр јазылмышды:



33) Ләјланин атасынын партијасы «Еј һүнәр-вәр» «А» («в» һәрфи) вә «Б» («д» һәрфи) партитураларында икинчи октавада, «В» вә «Г»-дә исә биринчи октавада верилмишди. «Б»-дә темп Allegro moderato, «В»-дә Largo, «А»-да Moderato, «Г»-дә Largo кими јазылмышды.

Һәмдин партија «А» вә «Б» партитураларында ашағыдакы кими гејд алынмышды:



«В» вә «Г»-дә исә бу чүр јазылмышды:



34) Хор «Бар иләһә, әфә ет», «А» вә «Б» партитураларында јалһыз бир октавада јазылмыш, «В» вә «Г»-дә исә ики октава илә охунур. «А» вә «Б» партитураларында хорун сон такты ихтисар олунмушду.

35) V шәкли башлајан «Аразбары» инструментал нөмрәси «А» партитурасында №25, «Б»-дә, №29, «В»-дә №33 кими верилмиш, «А»-да темп гејд олунмамыш, «Б»-дә Allegro moderato, «В»-дә Allegro con moto, «Г»-дә Allegro moderato кими көстәрилмишди.

36) «Аразбары» — биринчи такт — «А» вә «Б» партитураларында вә «Г» клавиринда пауза илә үч оналтылыг кими группашмышды.



«В» партитурасында исә триол кими группашмышды.



37) «А» вә «Б» партитураларында «Аразбары»-нын темасыны флейта вә биринчи скрипкалар чалдылар. «В» партитурасында исә теманы биринчи скрипкалар вә тарифа едир.

38) «А» ва «Б» партитураларинда («Аразбары» нөмрасинда) скрипкаларын мелодијасынын ахырынчы сәккизилинде бу мордент верилимиши.



«В» партитурасында ва «Г» клавиринда һәмни мордент жохур.

39) «Аразбары» нөмрасинда виолончелин партитурасында «А» ва «Б» партитураларинда «В» ва «Г» дан фәрғли олараг белә мелодик шәкил верилимиши:



«В» партитурасында, «Г» клавиринда һәмни шәкил беләдир:



40) «Лејли ва Ибн-Саламын дуети» «А»-да № 25, «Б»-да № 30, «В»-да № 34-дур. «В»-да бу дуэт инструментал һиссә илә һәм башлајыр, һәм да битир. О бирн мәнбаләрда бу һиссаләр жохур.

41) «Мачнун дахил-олур» ремаркасы илә верилән оркестр эпизоду «А» партитурасында № 27, «Б»-да № 31, «В»-да № 35-дир. «Б»-да темп Moderato, «Г»-да Allegro moderato, «А» ва «В»-да исә темп көстөриләмәиши. Һәр үч партитурда f гејд олунмуш, клавирад динамик ишарә жохур.

Һәмни эпизодда «А» ва «Б» партитураларинда мелодијаны јалғыз биринчи скрипкалар ифа едир, «В» партитурасында исә мелодијаны биринчи ва икинчи скрипкалар чалыр ва ахырынчы тактларда валторналар әләвә олунур.

42) 5-чи пәрдаһин икинчи шәклинин оркестр кирининин материалы «А», «Б» ва «Г» мәнбаләриндә тамамилә ујғундур. «В»-да исә бә'зи ихтисарлар вар: кирини ики чавабверичи һиссәс бураһылмыш, 17—32 тактлар ихтисар едилмиши.

43) Сон хор «Еј бикәсән бичарә» «А»-да № 31, «Б»-да № 35, «В»-да темпи Andantino, «Г»-да Andante кими гејд олунмушду.

Сон хорун «Еј бикәсән бичарә» мелодик партитурасында «А» ва «Б» партитуралары илә «Г» клавири арасында мүәјјән ујғунсузлуғ мүшәһидә олунур.



«Г» клавиринда бу партија белә верилимиши:



«Б» партитурасында операнын сон нөмраси «А», «Б» ва «В» вариантларындан фәрғли олараг «Шәби-һичран» хорудур. Операнын сонунда бу хорун тақрар вериләмәс әсәрә мүәјјән биткилик кәтирир. «Лејли ва Мачнун» операсынын «А», «Б», «В», «Г» вариантлары әсасында апарылан тутушдурмаларын нәтиҗәс тәғдим етдијимиз партитуранын бәрпа едилиб һазырланмасында нәзәрә алынмышдыр.

Һазыркы партитура 5 пәрда, 6 шәкилдән (һәр пәрда бир шәкилдән, бешинчи пәрда ики шәкилдән) ибарәтдир.

Операнын «Шәби-һичран» хору биринчи пәрдада дејил, әввәлки тамашаларда олдуғу кими прологда верилимишидир. Бу да даһа мәғсәдәујғундур, чүнки бу хор бир һадисә, һәрәкәт ролуну ојнамыр, лакин әсәрин әсас руһуну ва тоналлығыны ифадә едир.

Бу партитурда Ибн-Салам илә Лејлинин тој сәһнәси III пәрдада, Мачнунун сәһра сәһнәси исә IV пәрдада верилимишидир. Гејд етдијимиз кими, бу дәјишклик һалә бәстәкарын сағлығында, онун разылығы илә едилмиш ва драматуржи чәһәтдән даһа мәғсәдәујғун олмушдур. Һазыркы партитурда «В» партитурасындан фәрғли олараг, Нофәлин сәһнәсиндә бураһылмыш «Гәсидләрин хору», Нофәлин Лејлинин атасына көндәрдији мәктуб һиссаләри дә јенидән бәрпа едилиб операја салынмышдыр. Гејд етдијимиз кими «Лејли ва Мачнун» операсында ифа олунан муғамларын адлары јалғыз нәшр олунмуш клавирад верилимишидир.

Тәғдим едилән партитурда исә бу муғамларын адлары бир даһа дағиғләшдирилмиш ва бә'зи дәјишкликләр едилмишидир.¹

«Лејли ва Мачнун» операсынын һазыркы партитурасы әввәл олдуғу кими әрәбләрин «Еј бикәсән бичарә галан» хору илә тамамланыр.

КОММЕНТАРИИ

Непреходящий с годами интерес и огромная любовь к опере Узеира Гаджибекова «Лејли и Меджун» свидетельствуют о бессилии времени перед подлинными произведениями искусства. Семьдесят с лишним лет эта опера звучит на сцене в различных постановках. Сам композитор после первого спектакля неоднократно возвращался к опере, вносил в нее дополнения и изменения.

Некоторые из хороших эпизодов оперы были добавлены позже, а некоторые, наоборот, сокращены.

К примеру, хор «Ах, не пускайте в школу Лејли», хор арабов «О, нет, нет», хор гонимых добавлены композитором позже, а хор арабов «Упокой души Лејли», который исполнялся в ранних спектаклях, был сокращен композитором.

Некоторые изменения внесены и в мугамные части произведения. В прежних спектаклях не было импровизации матери Лејли в мугаме «Симаи-Шәмс» («Меня волнует этот слух») или же импровизации Лејли в мугаме «Замин-Хара» («Разлучена с любимым я невольница»), — они добавлены композитором в оперу позже.

Известный хор «Горит сердце, я в разлуке», исполненный в первых спектаклях в два голоса, Уз. Гаджибеков переработал для четырехголосия, а одноголосные хоры обработал для многоголосия.

В 30-х годах Уз. Гаджибеков задумал подготовить новую редакцию оперы и в соответствии с требованиями времени заменить мугамные части классическими оперными формами. С этой целью он написал арию Абуль-Гейсы (отца Меджуна).

Эта развернутая оперная ария с большим успехом прозвучала в исполнении Бюль-Бюля. Но в оперных спектаклях ария не исполнялась и оставалась единственным экспериментом на этом пути.¹

Уже тогда Уз. Гаджибеков пришел к окончательному решению, что опера «Лејли и Меджун», как первенец национального музыкального искусства, должна оставаться мугамной оперой.

В новых сценических постановках опера «Лејли и Меджун» также претерпела ряд изменений.

Впервые эту оперу поставил 12 (25) января 1908 года известный азербайджанский режиссер Гусейн Аравлинский. Основные роли в первом спектакле исполняли:

Меджун — Г. Сараский
Абуль-Гейс — М. М. Мамедов
Умуль-Гейс — Казимов

Лејли — Абдурагим Фараджев
Фаттах — Кенгерли
Умуль — Лејли — Везиров
Ибн-Салам — Дж. Дагестани
Новфель — Н.Н.

Зейд — Кенгерли
В этой постановке опера «Лејли и Меджун» шла несколько лет. Из документов стало известно, что оперу в 1913 году поставил Г. Сараский², а в 1919 году — А. М. Шарифзаде³.

Уже в советский период, в 1935 году, режиссер С. Дадашев осуществил новую постановку оперы, в которую внес ряд важных изменений. Для дальнейшего усиления драматургического напряжения, сцену пустыми он перенес в IV действие, а сцену свадьбы Лејли и Ибн-Салама в III. В этой же постановке во II действие режиссером были добавлены две сцены, в первой из них соседи советуют отцу Лејли не выдавать дочь замуж за Гейсу, а во второй, — Зейд вручает Лејли письмо от Меджуна, в котором Меджун клянется быть верным любви до конца своих дней. Музыка обеих сцен составляли мугамы.

По свидетельству режиссера он вносил эти изменения с согласия композитора⁴.

С 1938 года опера «Лејли и Меджун» исполнялась в прежней редакции, но с некоторыми сокращениями⁵. В 1955 году оперу поставил режиссер М. Мамедов, дирижер А. Гасанов, художник И. Сендова.

В 1959 году для Декады азербайджанского искусства в Москве была подготовлена новая постановка оперы «Лејли и Меджун». Режиссерами этой постановки были С. Дадашев и М. Мамедов. Для данной постановки партитуру оперы подготовил Н. Аливердибеков. В этой постановке первые два действия были объединены в одно действие с двумя картинками. Таким образом, опера состояла из 4-х действий и 6 картин. А это сокращало протяженность спектакля. Хор «Горит сердце» звучал в опере дважды, второй раз после смерти Меджуна, и являлся эпилогом оперы. А смерть Лејли завершалась прежним финалом. Исполнение мугамов сопровождалось таром и каманчой.

¹ См. программу постановки, 1913, 7 августа.

² Газета «Азербайджан», 1919, 22(9) января № 14, 12. Эти факты приводятся по книге А. Сараского «Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра», Баку, 1968, с. 63.

³ См. Э. Абасова. Опера «Лејли и Меджун» Узеира Гаджибекова. Баку, 1990, с. 63.

⁴ Там же.

¹ Мугамларын адларынын дағиғләшдирилмәсиндә бизә көмәк едән тарзон Бәһрам Мансурова өз миннәтдарлығымыз билдиририк.

¹ В академическом многотомном издании музыкальных сочинений Уз. Гаджибекова ария отца Меджуна будет опубликована во 2-ом томе — клавиры оперы «Лејли и Меджун».

В 1975 году Азербайджанский государственный театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова в связи с 90-летием со дня рождения Уз. Гаджибекова представил новое сценическое воплощение оперы «Лейли и Меджнун».

Режиссер-постановщик М. Мамедов, режиссер А. Нейматзаде, художник Эльчин, хормейстер Н. Меликов, балетмейстер Г. Алмасзаде, дирижер К. Аливердибеков. Роли исполняли артисты:

Лейли — Р. Мурадова, З. Ханларова, Н. Мамедова,
Меджнун — А. Бабаев, Б. Мирзоев, А. Мехтiev,
Мать Лейли — Г. Гасанова, С. Атамова,
Мать Меджнуна — С. Магеррамова,
Отец Лейли — Г. Алиев, Ф. Мехтiev,
Отец Меджнуна — Б. Гашимов, Г. Губадов,
К. Гусейнов, Г. Мамедов,
Новфель — Ш. Кулиев, М. Толчиев, А. Ахвердиев,
Ибн-Салам — И. Алекперов, С. Алиев, Дж. Акперов, Б. Гашимов,
Зейд — Н. Акперов, С. Алиев, Ф. Набиев,
Первый араб — Р. Таиров, К. Гусейнов,
Второй араб — Г. Губадов, К. Мамедов,
В настоящее время опера «Лейли и Меджнун» идет в этой постановке, в 3-х действиях и 6 картинах.

I действие — сцена школы и дом Лейли.

II действие — свадьба Лейли и Ибн-Салама и сцена пустыни.

III действие — комната Лейли и ее смерть, Меджнун на могиле Лейли и смерть Меджнуна.

Как видим, опера «Лейли и Меджнун» имела много сценических воплощений, в разных постановках в нее вносились изменения и дополнения, как самим композитором, так и режиссерами-постановщиками.

В разных постановках эта опера имела то 5, то 4, а то и 3 действия. Но хочется отметить, что если в постановках количество действий оперы изменялось, то счет картин оставался неизменным — 6.

Из афиш становится известным, что вначале эта опера состояла из 5 действий и 6 картин и долгое время шла именно так. Поэтому настоящая партитура также дана в 5 действиях, 6 картинах.

В 1908 году на страницах газеты «Каспий», за несколько дней до премьеры оперы «Лейли и Меджнун», появилась интересная публикация о ее либретто. В ней содержание оперы сводилось к следующему: «Молодой Кайс еще в училище влюбляется в дочь одного из правителей Лейли до безумия. Она отвечает взаимностью, но выйти за него замуж ей не позволяют. Кайс сходит с ума, получает название Меджнуна (сумасшедший), скитается по полям, по лесам, по скалам, сходит со всеми животными. Отец Кайса приходит к нему, упрямивает его, берет с собой в Мекку, но перед могущественной любовью бессильна и Кааба. Меджнун снова возвращается к своим товарищам в лес. Лейли выходит замуж за Ибн-Салама, о чем извещает его Зейд; но Меджнун стоек в своей любви. Он даже улыбается. Однажды случается, что Лейли отстает от карavana в лесу и встречается с исхудавшим, обросшим волосами Меджнуном и предлагает ему

полюбоваться ею. Но ответ Меджнуна «Разве Лейли вышла из моего сердца, что она стоит передо мной?» — поражает ее, и она уезжает от него. Меджнун просится к вожаку медведя заменить его им, тот соглашается и водит Меджнуна по городу на цепи напоказ народу. Лейли, увидя Меджнуна, не выносит такого страдания и с рыданием бросается к нему.

Умирает муж Лейли, она возвращается в отцовский дом. Лейли терпеть горя не в состоянии и умирает от тоски, открывая своей матери чувство к Кайсу. Весть о смерти доходит до лесного обитателя Меджнуна, и он с рыданием бросается на могилу Лейли, также умирает... После смерти Лейли и Меджнуна Зейд видит во сне, как Лейли и Меджнун, обнявшись вместе, гуляют в раю»¹.

Изданное либретто в таком виде мы не имеем, и возможно его не было. Впервые текст оперы, в виде либретто, был опубликован в 1912 году. Повторно либретто оперы было издано в 1915 и 1917 годах в типографии бр. Оруджевых.

Данное издание либретто (условно назовем его буквой «А»), было включено в I том произведений Узейра Гаджибекова (1964 год). Но за эти годы в либретто оперы, так же как и в музыку был внесен ряд изменений. Еще при жизни сам композитор вносил некоторые поправки. Изменения вносились режиссерами-постановщиками или переписчиками, как, например, в рукописи (фото № 24625), хранящейся в архиве рукописного фонда АН Азербайджанской ССР. Наряду с этим, некоторые дополнения, изменения имеются и в изданном в клавире 1959 года (условно назовем его буквой «Б»).

Сравнивая эти два источника, «А» и «Б», выявляются некоторые различия. Но в комментариях на русском языке, мы эти различия не приводим, ибо сличения проводились между двумя источниками азербайджанского текста. Перевод же либретто на русский язык дан только в клавире, т. е. в источнике «Б»².

Хочется отметить, что перевод текста в клавир приводится не для исполнения оперы на русском языке, а скорее для ознакомления с текстом оперы. Известно, что мугамные части оперы тесно связаны с метром «аруз» и они попросту не могут исполняться на русском языке.

Отдел музыкального искусства Института архитектуры и искусства АН Азербайджанской ССР собрал имеющиеся рукописные клавир и партитуры оперы «Лейли и Меджнун» и провел работу по сличению над этими вариантами.

В представленной партитуре восстановлена полюбившаяся и звучащая на протяжении многих лет музыка Уз. Гаджибекова, на основе следующих источников:

1. Узейр Гаджибеков. Отрывки из оперы «Лейли

¹ Газета «Каспий», 1908, 9 января № 7.
Этот документ представил кандидат исторических наук Кубад Касимов.

² Перевод сделан В. Кафаровым.
³ Над сличением источников работали сотрудники отдела музыкального искусства Института архитектуры и искусства АН Азерб. ССР Алиев А., Ахундова Н., Багирова С., Гусейнова Н., Касимов К., Мамедова Р., Сафарова З.

В редактировании поэтического текста принимал участие кандидат филологических наук Султанов М.

и Меджнун». Рукопись. Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Арх. 50. НГ-9(57).

2. Оркестровые партии оперы «Лейли и Меджнун». Библиотека Азгостеатра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова.

3. Оркестровые партии оперы «Лейли и Меджнун». Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Архив Г. Сараского. Арх. 17 — 320 11877

4. Партитура оперы «Лейли и Меджнун». Библиотека Азгостеатра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Инв. П-292.

5. Партитура оперы «Лейли и Меджнун». Архив Института архитектуры и искусства АН Азерб. ССР. Инв. № 424.

6. Партитура оперы «Лейли и Меджнун». Библиотека Азгостеатра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Инв. П-87.

7. Клавир оперы «Лейли и Меджнун». Библиотека Азгостеатра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Инв. К-339.

8. Изданный клавир оперы «Лейли и Меджнун». Баку, 1959 г.¹

В начале партитуры и в комментариях нами даны несколько фотокопий рукописей композитора из оперы «Лейли и Меджнун». Эти рукописи композитора не являются законченными музыкальными номерами, а представляют собой эскизы и фрагменты отдельных частей оперы. Приводятся отрывки из I действия дуэта Лейли и Меджнуна, I и II партии гобоев и кларнетов из хора «Коль дойдут», хор арабов «Молвите, люди» и хор «Меджнун, встань пойдем».

В настоящей партитуре за основу взята вышеуказанная первая партитура, хранящаяся в оперном театре и созданная на основе оркестровых партий.

Партитура из архива Института архитектуры и искусства очевидно была переписана с этой, первой партитуры, которая в 50-х годах, с целью подготовки ее к изданию, была дана для редактирования. Этим и объясняется небольшая разница между двумя партитурами.

Третья партитура была подготовлена Н. Аливердибековым в 1959 году для азербайджанской декады в Москве. Она в основном отличается от предыдущих своей оркестровкой.

Из клавиров для сличения был взят изданный. Таким образом, сличение проводилось по четырем основным источникам. Условно они обозначены буквами «А», «Б», «В» и «Г».

Итак, буквой «А» отмечена партитура, хранящаяся в оперном театре, буквой «Б» партитура из архива Института архитектуры и искусства, буквой «В» партитура, подготовленная для декады, и буквой «Г» клавир, изданный в 1959 году.

Из всех источников только в «Г», т. е. в клавире, отмечены импровизационные места, название мугамов, указаны каким действующим лицом они исполняются, дан литературный текст.

При сличении источников не было обнаружено больших конструктивных изменений; некоторые несовпадения, различия наблюдаются в темповых, динамических указаниях, в мелодических линиях, в

¹ Отдел музыкального искусства Института архитектуры и искусства АН Азерб. ССР приносит благодарность. Рукописный фонд АН Азерб. ССР и Азгостеатра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова за представленные ему источники.

разной нумерации одних и тех же музыкальных частей партитуры и т. д.

Таким образом, при сличении источников «А», «Б», «В», «Г» выявляются следующие:

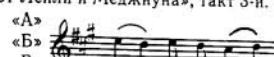
1) Темп вступления в источниках «В» и «Г» указан как Allegro moderato, в «Б» Tempo di Marcia, а в партитуре «А» — темп не указан.

2) Вступление, такт 20-й. Одна и та же мелодическая фраза в «А», «В» и «Г» дана по-разному.

«А» 

«Б» совпадает с «А» 

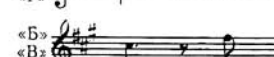
«В» 

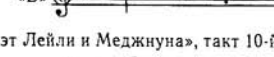
«Г» 

3) «Дуэт Лейли и Меджнуна», такт 3-й.

«А» 

«Б» 

«В» 

«Г» 

4) «Дуэт Лейли и Меджнуна», такт 9-й

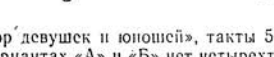
«А» 

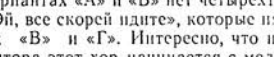
«Б» 

«В» 

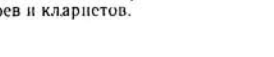
«Г» 

5) «Дуэт Лейли и Меджнуна», такт 10-й,

«В» 

«Г» 

6) «Хор девушек и юношей», такт 3-й

«А» 

«Б» 

«Г»

«В»

7) «Хор девушек и юношей», такты 5—8.

В вариантах «А» и «Б» нет четырехтакта со словами «Эй, все скорей идите», которые имеются в вариантах «В» и «Г». Интересно, что и в рукописи композитора этот хор начинается с мелодии со словами «Коль дойдут». А начальную часть видимо композитор добавил в оперу позже. Приводим рукопись эскиза этого хора. В эскизе даны I и II партии гобоев и кларнетов.



8) «Хор девушек и юношей», такт 16-й. В партитурах «А» и «Б» нет партии хора юношей. Видимо и эту партию композитор внес в оперу позже.

9) Трио и варианты «А» и «Б» дано в фа мажоре, в «В» и «Г» в ля мажоре, а в «Г» в двух тональностях, в фа мажоре и ля мажоре. 10) Трио, такт 10-й.



11) В отличие от вариантов «А», «Б» и «Г» в варианте «В» для конца трио использован начальный семитактовый материал из предыдущего номера.

12) «Хор девушек». В «Г» «Хор девушек» дан в двух тональностях, в ми миноре и соль миноре. В партитурах «А» и «Б» мелодический материал этого хора в ми миноре сыграл роль вступления для следующей мугамной сцены. А в партитуре «В» № 9 этот хор, сохранив свои основные функции, в результате некоторых повторов расширил границы.

13) В партитуре «Б» (№ 8) и в «Г» после ремарки «Лейли приходит из школы» в оркестровом отрывке указан темп, в «Б» — Andantino, в «Г» — Allegro moderato. В партитурах «А» и «В» темп не дается.

14) Хор арабов «О нет, нет!», в «А» под номером 11, в «Б» — 9, в «В» — 11. В «В» и «Г» темп указан как Moderato. Ни в одной из партитур партия хора не записана.

15) В «Г», т. е. в клавише «Хор сватов Ибн-Салама», в отличие от партитур в двух тональностях, в ми миноре и ля миноре.

Этот же хор в «А» под номером 12, в «Б» — 13, в «В» — 16 и только в «Б» указан темп — Listesso tempo.

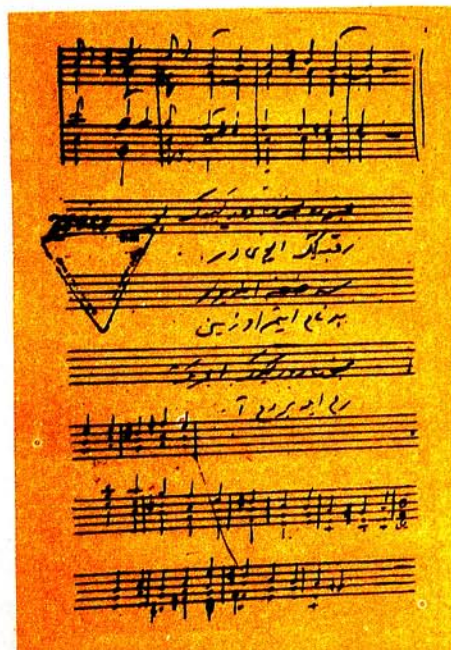
16) В источниках «Б», «В», «Г», «Хор сватов Ибн-Салама» дан в размере 3/4. Но в партитуре «А» этот хор в начале записан на 3/4, а после 86-го такта оркестровые партии записаны в размере 3/8, а хоровые партии в 3/4. Начиная с 98-го такта в партии Ибн-Салама вновь размеры меняются, первые 12 тактов записаны в размере 3/8, остальные 8 тактов в 3/4.

17) В партитурах «А» и «Б» дом Ибн-Салама и сцена свадьбы Лейли и Ибн-Салама даны в IV действии, в партитуре «В» и в клавише «Г» эта сцена дана в 3-й картине II действия.

18) Оркестровое вступление в сцене свадьбы в «А» под номером 16, в «Б» № 22, в «В» № 17. В «В» и «Г» темп — Vivo, в «Б» темп — di Valse.

19) Дуэт Лейли и Ибн-Салама в отличие от всех трех партитур в клавише дан в Tempo di Valse. Этот номер в «Б» в Andantino, в «В» в Allegro moderato.

20) Среди рукописных отрывков оперы «Лейли и Меджнун» имеется и рукопись хора «Меджнун истан! пойдём». Интересно, что в опере этот хор изменен, как мелодически, так и ритмически. В рукописи композитора этот хор записан в размере 3/4, а в опере в 6/8. Приводим рукопись этого хора.



В опере хор выглядит так:



21) Вступление к III действию в «А» № 19, в «Б» № 15, в «В» № 24 — темп Maestoso.

Только в партитуре «В» с 13-го такта темп переходит в Allegro, и последние два такта, в отличие от «А», «Б» и «Г», заканчиваются иначе.



22) «Хор девушек» в «А» № 20, темп не указан, в «Б» № 16 — Moderato, в «В» — Andante, в «Г» — Andantino.

В «Г» «Хор девушек», 31 такт:



тот же такт в «А», «Б», «В»

23) В источниках «В» и «Г» в последнем восьмитактовом фрагменте этого хора партия альтов дана в первой октаве и в последнем четырехтакте альты звучат в унисон вместе с сопрано.

Но в партитурах «А» и «Б» партия альтов дана в малой октаве и последний четырехтакт повторяет предыдущий материал.

24) «Хор арабов» «Молвите люди» в «А» № 21 — темпа нет, в «Б» № 13 темп — Allegro moderato, в «В» № 27 — Allegro.

9-й такт в «А», «Б», «Г» в отличие от «В» зафиксирован так:



а в «В» иначе:



те же такты в «Г»:



26) Представляем эскиз рукописи хора арабов «Молвите люди». В этой рукописи вышеприведенные такты впервые были записаны композитором следующим образом. Как видим, уже в этом эскизе хор был написан для четырехголосного мужского хора.



27) В партитуре «А» партия отца Меджнуна «Слушайте, люди» не записана, а в «Б» в отличие от «В» и «Г» она отмечена так:



28) В партитуре «А» и «Б» партия Новфеля начинается в первой октаве. В «В» и «Г» эта партия дана в малой октаве.

Эпизод Новфеля со словами «Юный друг мой» в партитурах «А» и «Б» так же начинается с «ми» второй октавы, а в «В» и «Г» с «ми» первой октавы.

29) В хоре «Эй, Новфель» партия басов в партитурах «А» и «Б»:



эта партия в партитуре «В» и в клавире «Г»:



30) Партия Новфеля, начинающаяся со слов «Не печалься», в партитурах «А» и «Б» дана во второй октаве, а в «В» и «Г» с «до» первой октавы.

Последних двух тактов эпизода Новфеля «Не печалься» в партитурах «А» и «Б» нет. А в «В» и «Г» на протяжении последних трех тактов выдерживается тоника «ля» на фоне гаммообразного движения.

31) Во всех трех партитурах после эпизода Новфеля «Не печалься», следует оркестровый фрагмент на материале «Эйраты», а затем уже эпизод Новфеля «О, земляк почтенный». А в клавире «Г» после этого эпизода следует «Хор гонимых» и эпизод Новфеля со словами «Вы спешите».

32) Партия Новфеля со словами «Не печалься» в партитурах «А» и «Б» дана в первой октаве, а в «В» и «Г» в малой октаве. Такт со словами «Коль согласен» в партитурах «А» и «Б»:



в партитуре «В»:



в клавире — «Г»:



33) Партия отца Лейли «Ты, вонтель» в партитурах «А» и «Б» дана во второй октаве, а в «В» и «Г» в первой октаве. В «Б» темп указан — Allegro moderato, в «В» — Largo. В «А» — Moderato, в «Г» — Largo.

Эта партия в партитурах «А» и «Б»:



в «В» и «Г»:



34) Хор «О, аллах прости» только в партитурах «А» и «Б» записан в первой октаве, а в «В» и «Г» поется в октаву.

В партитурах «А» и «Б» последний такт хора сокращен.

35) Инструментальный номер «Аразбары», открывающий пятую картину, в партитуре «А» дан под № 25, в «Б» № 29, в «В» № 33.

В первой партитуре темп не указан, в партитуре «Б» темп — Allegro moderato, в «В» — Allegro con moto и в «Г» — Allegro moderato.

36) «Аразбары» — первый такт. В партитурах «А» и «Б» и в клавире «Г» начальная повелка группируется как три шестнадцатые с паузой.



а в партитуре «В», как триоль.



37) В партитурах «А» и «Б» тему «Аразбары» исполняют флейта и первые скрипки. А в партитуре «В» — первые скрипки и тар.

38) В партитурах «А» и «Б», (в «Аразбары») в мелодии скрипок на последнюю восьмую выписан мордент;



в партитуре «В» и в клавире «Г» этого мордента нет.

39) В «Аразбары», в партии виолончели, в партитурах «А» и «Б», в отличие от «В» и «Г», дан такой мелодический рисунок:



в «В» и «Г» этот мелодический рисунок несколько изменен.



40) Дуэт Лейли и Ибн-Салама в «А» № 25, в «Б» № 30, в «В» № 34.

В «В» этот дуэт начинается и завершается инструментальной частью, в других источниках этой части нет.

41) Оркестровый эпизод с ремаркой «Появляется Меджнун» в партитуре «А» № 27, в «Б» № 31, в «В» № 35. В «Б» темп Moderato, в «Г» Allegro moderato, в «А» и «В» темп не указан. Во всех партитурах дан знак f, в клавире нет динамического знака.

В партитурах «А» и «Б» мелодию в этом эпизоде исполняют первые скрипки, а в партитуре «В»

первые и вторые скрипки, в последних тактах этой части вводятся валторны.

42) Материалы вступления V действия в «А», «Б», и «Г» совершенно сходятся. Но в «В» имеются некоторые сокращения. Две ответные части вступления пропущены. Сокращены 17—32 такты.

43) Заключительный хор «Бедный при жизни» в «А» № 31, в «Б» № 35; в «Б» темп отмечен как Andantino, в «Г» Andante.

В мелодической партии этого хора между партитурами «А» и «Б» и клавиром «Г» наблюдается некоторое расхождение:



В клавире «Г» эта партия звучит так:



В партитуре «В» последний номер, в отличие от «А», «Б» и «Г» — хор «Горит сердце, я в разлуке». Повторение этого хора в конце оперы придает ей определенную завершенность.

Результаты сличения были учтены при восстановлении и подготовке настоящей партитуры. Представленная партитура состоит из 5 действий, 6 картин, каждое действие из одной картины, а последнее — пятое из двух.

Хор «Горит сердце» дан не в I действии, а как в прежних спектаклях — в прологе. Это более целесообразно, ибо он (хор) не играет роль действия, но передает основное настроение и тональность произведения.

В этой партитуре сцена свадьбы Лейли и Ибн-Салама дана в III действии, а сцена пустыни Меджнуна — в IV. Эта перемена была осуществлена еще при жизни композитора с его согласия, и по драматургии более целесообразна.

В настоящей партитуре, по сравнению с партитурой «В», пропущенные части — «Хор гонцов», «Письмо Новфеля отцу Лейли» были восстановлены.

Как уже отмечалось, названия исполняемых мугамов в опере «Лейли и Меджнун» приводятся только лишь в изданном клавире.

А в настоящей партитуре названия этих мугамов уточнены и внесены некоторые изменения¹.

Данная партитура оперы «Лейли и Меджнун», как и прежде, завершается хором арабов «Бедный при жизни».

МУНДЭРИЧАТ

	Сәт.
Редакциса һеј'әтиндән	
Өн сөз	
Мүгәддима	31
Пролог-хор («Шәби-һичран»)	53
Биринчи пәрда	
Биринчи шәкил	
№ 1. «Маһур-һинди» (Мәчнун вә Лейли)	68
№ 2. Лейли вә Мәчнунун дуети	85
№ 3. Гызлар вә оғланларын хору	91
№ 4. Трио (Мәчнунун атасы, анасы, Мәчнун)	109
Икинчи пәрда	
Икинчи шәкил	
№ 5. Гызларын хору	118
№ 6. Хор (Вәрмә, вәрмә!)	137
№ 7. Мәчнунун елчиләринин хору	144
№ 8. Ибн-Саламын елчиләринин хору	157
Үчүнчү пәрда	
Үчүнчү шәкил	
№ 9. Кириш	181
№ 10. Гонагларын хору вә рәгс	196
№ 11. Лейли вә Ибн-Саламын дуети	213
№ 12. Хор (Мәчнун, Мәчнун)	223
Дөрдүнчү пәрда	
Дөрдүнчү шәкил	
№ 13. Кириш	233
№ 14. Гызларын хору (хәјәл)	244
№ 15. Хор. (Сөјлә бир көрәк)	253
№ 16. Нофәлин хор илә сәһнәси	271
№ 17. Гасидләрин хору	302
Бешинчи пәрда	
Бешинчи шәкил	
№ 18. Аразбары	344
№ 19. Лейли вә Ибн-Саламын дуети	366
№ 20. Мәчнунун шикәјәти	376
Алтынчы шәкил	
№ 21. Кириш	383
№ 22. Сон хор (Еј бикәси...)	388
Шәрһләр	392

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакционной коллегии	
Предисловие	31
Вступление	53
Пролог — хор («Шеби-хиджран»)	53
Действие первое	
Картина первая	
№ 1. «Махур-хинди» (Меджнун и Лейли)	68
№ 2. Дуэт Лейли и Меджнуна	85
№ 3. Хор девушек и юношей	91
№ 4. Трио (отец, мать Меджнуна, Меджнун)	109
Действие второе	
Картина вторая	
№ 5. Хор девушек	118
№ 6. Хор (О, нет! О, нет!)	137
№ 7. Хор сватов Меджнуна	144
№ 8. Хор сватов Ибн-Салама	157
Действие третье	
Картина третья	
№ 9. Вступление	181
№ 10. Хор гостей и танец	196
№ 11. Дуэт Лейли и Ибн-Салама	213
№ 12. Хор (Меджнун, Меджнун)	223
Действие четвертое	
Картина четвертая	
№ 13. Вступление	233
№ 14. Хор девушек (призрак)	244
№ 15. Хор (Молвите, люди!)	253
№ 16. Сцена Новфеля с хором	271
№ 17. Хор гонцов	302
Действие пятое	
Картина пятая	
№ 18. Аразбары	344
№ 19. Дуэт Лейли и Ибн-Салама	366
№ 20. Жалоба Меджнуна	376
Картина шестая	
№ 21. Вступление	383
№ 22. Заключительный хор	388
Комментарии	392

¹ Приносим свою благодарность таристу Бахрамову Маисурову за участие в уточнении названий мугамов.

Нәшрият редактору Ш. Һүсәйнова. Әдәби редакторлары А. Зәйналова,
А. Мусајев. Бәдин вә техника редактору Б. Х. Гурбанова.
Корректорлары П. Чәфәрова, Н. Рәәјева.

Чапа имзалайымш 2/IX-1983-чү ил. Форматы 60х90%. Офсет карым. Латын гарнитуру. 5 јап. шок.
Мелов. кағызда. Финанк вә шәрті ч.А. 53,25. Учет нәшр. ырати 55,17. Сифарш 827. Тиражы 500.
Чилд гүјмәти 8 ман. 90 грн.

Азәрбајҗан ССР Дөвләт Нәшријат, Полиграфія вә
Китаб Тичарәти Ишләри Комитәси.
«Ишым» нәшријаты, Бақы, Гөгәә күчәси, 6.

26 Бақы комиссары адына мәтбәә. Бақы, Әли Бајрамов күчәси, 3.

AR 1983
648