

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Operní zpěv

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**OPERA V ÁZERBÁJDŽÁNU**

**Mikhail Pashayev**

Vedoucí práce : doc. MgA. Helena Kaupová

Oponent práce:

Datum obhajoby: 6.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Musical Arts

Opera singing

**MASTER'S THESIS**

**OPERA IN AZERBAIJAN**

**Mikhail Pashayev**

Thesis advisor: doc. MgA. Helena Kaupová

Evaluation Committee:

Date to Defend Thesis: 6.6.2016

Academic Title: MgA.

Prague 2016

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Opera v Ázerbájdžánu

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis studenta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## ABSTRAKT

Tématem této magisterské práce je Opera v Ázerbajdžánu. Vycházím ze své bakalářské práce. Práci rozdělují do těchto kapitol: Uzeir Hadžibejov životopis, Uzeir Hadžibejov a ázerbájdžánská opera, Epos „Köroğlu“ a žánr opera, Postavy a děj opery, Formální obsah opery, Hudební formy v „Köroğlu“.

V první kapitole píšou o jednom z nejdůležitějších představitelů operní tvorby v Ázerbajdžánu Uzeiru Hadžibejovi. Ve druhé kapitole vyprávím o vlivu tohoto pracovitého génia na Ázerbájdžánskou operu. V dalších kapitolách analyzuji nejpřínosnější dílo v historii Ázerbajdžánu – operu „Köroğlu“. Jako přílohu přikládám CD s hudebními ukázkami.

## ABSTRACT AJ

The theme of this Master thesis is the Opera in Azerbaijan. It come out of my Bachelor thesis. The work divided into the following chapters: Uzeir Hadžibejov biography, Uzeir Hadžibejov and Azerbaijani opera, Epos „Köroğlu“ and the genre of opera, Synopsis of the opera, Formal content of the opera, Musical forms in „Köroğlu“.

In the first chapter I write about one of the representatives highlights from operatic works in Azerbaijan – Uzeir Hadžibejov. In the second chapter I talk about the influence of the hard-working genius to Azerbaijan opera. In the next chapters I analyze the most valuable works in the history of Azerbaijan – opera „Köroğlu“. As an attachment I attach a CD with musical examples.

## Obsah

ÚVOD.....	1
Uzeir Hadži-bejov a ázerbájdžánská opera.....	2
Uzeir Hadži-bejov životopis.....	5
Epos „Köroğlu“ a žánr opera.....	14
Postavy a děj opery.....	20
1. Dějství.....	20
2. Dějství.....	21
3. Dějství.....	22
4. Dějství.....	23
5. Dějství.....	25
FORMÁLNÍ OBSAH OPERY.....	26
Hudební formy v „Köroğlu“.....	35
Shrnutí.....	46
Závěr.....	48
Literatura.....	49
Knihy.....	49
Noty.....	49
Referáty.....	50
Internet.....	50

# ÚVOD

Jako téma své diplomové práce jsem zvolil Operu v Ázerbájdžánu, jelikož je to opera mého národu. Mám k ní citový vztah a myslím, že informace které se zde budete moci dočíst jsou jedinečné a v České republice podklady o ázerbájdžánských operách nenajdete. Ve své práci píš o životě Uzejira Hadžibejova, o eposu Köroğlu, ze kterého opera „Köroğlu“ vychází a o ději opery, který se často s eposem neshoduje.

Mým cílem, kromě základního informování v této práci, je i hlubší hudební rozbor dané opery a seznámení s různými úseky opery z pohledu člověka, který z Ázerbadžánu pochází a může tyto informace správně vysvětlit jak z historického hlediska, tak i psychologického.



## Uzeir Hadžibejov a ázerbájdžánská opera

Ázerbájdžánská opera, kterou založil Uzeir Hadžibejov, se od začátku vzniku stala jedním z nejoblíbenějších žánrů hudebního umění. Jako hlavní žánr své tvorby vybral Hadžibejov operu, jelikož se mu líbila svou hloubkou, pravdivostí a demokratičností. Také to mělo od začátku 20. století spojitost se zesílením zájmu národních skladatelských škol o společensky významné ideje, občanské téma a hrdinné obrazy.

Uzeir Hadžibejov byl zakladatelem dnešní současné profesionální ázerbájdžánské hudby a zahrál obzvlášť důležitou roli v rozvoji nacionálního hudebního umění.

Uzeir Hadžibejov byl jedním z prvních umělců Východu, který obohatil ázerbájdžánskou hudbu novými (evropskými) formami. Tím vnesl obrovský vklad do procesu spolupráce hudebních kultur Východu a Západu i když se připouští, že toto spojení Východu a Západu svým způsobem existovalo již mnoho let před naším letopočtem. Kořeny kultury republik sovětského východu sahají též až do hluboké minulosti a národům těchto republik náleží historická zásluha ve vytvoření ohromného materiálního i duchovního obohacení kultury. Tak též tomu bylo i ve druhé polovině 19.st. v Ázerbájdžánu, kde jejich kulturu velice ovlivnila a obohatila bližší spolupráce s Ruskem a tím se propojila i s Evropou. Nebyl to však obchod jen jednostranný, jelikož z tohoto propojení samozřejmě čerpala i Evropská kultura.

Ovlivnění Západní kultury Východem lze dokázat skrze vyjádření D. Šostakoviče „Neobohatila-li tvorbu Borodina, Balakireva, Musorgského, R.Korsakova inspirace jednotlivých příkladů nebo elementů folkloru národů Východu? O kolik chudší by se stala ruská hudba bez „Poloveckých tanců“ Borodina, „Islamey“ Balakireva, „Tanec Persidek“ Musorgského, „Šeherezáda“ R.Korsakova a dalších stránek ruské hudby o Východě.“ (Lit. č. 1)

Proces sblížení těchto kultur ještě více zesílil po Říjnové revoluci, která proběhla v roce 1917. Zasloužila se o něj hlavně zvučná lyrika ázerbájdžánských básníků, okouzující nápěvy, melodie a virtuozita pěvců a interpretů tak též z Ázerbájdžánu. V jejich poezii a v lidových písních zněla trvale něžná muzikalita a „šlapající“ rytmika. (Lit. č.2, str. 15)

Na začátku 20.st. byl Uzeir Hadžibejov jedním z prvních skladatelů Východu, který se zaměřil na evropskou operu. Používajíc její tradiční strukturu, vytvořil v roce 1908 neopakovatelný příklad mugamní<sup>1</sup> opery „Lejli a Medžnun“, která byla počátkem interakce hudebních kultur Východu a Západu. Tato interakce se postupně vyvíjela v jeho tvorbě až po operu „Köroğlu“ a dosáhla svého značného ztělesnění v tvorbě současných ázerbájdžánských autorů. Není náhodou, že si Uzeir Hadžibejov začal osvojovat profesionální evropské žánry právě z opery. Myšlenka na vznik ázerbájdžánské národní opery byla vyžadována samotnou dobou. Viděl v tomto žánru silný prostředek ke komunikaci s veřejnou masou, mimořádnou společenskost a demokratičnost. Dokonce se jednou vyjádřil, že Východní hudba, paralelně s evropskou, nakonec zaujme místo, které si zaslouží a bude jedním z nejmocnějších faktorů, který napomůže k rozvoji lidstva. (Lit. č.3, str. 26) Tato myšlenka byla prozíravá. Díky tvorbě klasiků republik Sovětského Východu jako jsou Komitas, Spendiarov, Paliašvili, Hadžibejov, kteří také vnesli neocenitelný vklad do rozvoje národních skladatelských škol, se skladatelé jako jsou Chačaturjan, Karajev, Amirov, Mirzojan aj. stali světovými autory. A právě oni svou tvorbou dokázali možnost organické syntézy mezi kulturami Východu a Západu, která vznikla jako přirozená potřeba národních kultur ke spolupráci s jinými kulturami a k odhalení možností svých národních tradic.

V Ázerbájdžánu nebyli všichni skladatelé téhož názoru jako Uzeir Hadžibejov a snažili se naopak kulturu a umění ve vývoji ohraničit a omezit. Musel s nimi vést těžký boj, ve kterém byl progresivnější než oni, protože ostatní chápali úkol nebo cíl rozvoje národního umění velice ohraničeně. Dokazuje tomu i

---

1 Mugam nebo Mugamat – jeden z mnoha druhů základních skladeb ázerbájdžánské tradiční hudby

citát K.Karajeva v úvodu knihy Z.Safarové „Hudebně estetické názory Uzeira Hadžibejova“ - „Byl nejen velikým skladatelem, ale i význačným myslitelem, při řešení tvůrčích úloh se spoléhal nejenom na svou bohatější intuici, ale také hodně přemýšlel o cestě, kterou se vydal poprvé v historii ázerbájdžánské hudby, analyzoval historický stav vývoje hudby a společenskou situaci. Hledal a nacházel teoretické opodstatnění pro potvrzení svých tvůrčích objevů.“ (Lit. č.4, str. 3)

Tvorba Uzeira Hadžibejova přinesla do ázerbájdžánské hudby ideologický význam a rozmach uměleckých koncepcí, také její žánrovou rozmanitost, která byla doposud neznámá. Jako objevitel mnohých žánrů, hlavně hudebně divadelních, opery a operety, pozvedl hudební umění svého národu na kvalitativně nový stupeň. Jako klasik tradiční hudby ztělesnil její ryze národní rysy a vyvedl ji na výsluní všeobecného uznání. K výše zmíněné syntéze došel ve své opeře „Köroğlu“, která představuje jeho ústřední a největší dílo. Je zde souhrn veškerého bohatství ázerbájdžánského folkloru ve všech možných typech a formách a to od ašygské<sup>2</sup> tvorby písní a mugamů do světové klasiky. Všechny vyjmenované elementy k sobě ladí na tolik organicky, že vytváří novou stylovou podstatu, která je nazývána hadžibejovský styl.

Inscenace „Köroğlu“ byla poprvé uvedena na jevišti Bakinského divadla opery a baletu, pojmenovaného po umělci M. F. Achundovi. Byl to zrod velkého heroicko-epického obrazu, který opěvoval vysoké ideje patriotismu, boj pracujícího národu proti utlačovatelům a cizozemským zotročitelům. Premiéra opery byla dne 30.4.1937 a stala se vynikající událostí v kulturním životě nejen republiky, ale také celé mnohonárodní sovětské hudby. Opera vydržela zkoušku časem a byla zahrnuta do zlatého fondu skladeb sovětské operní klasiky. Proto není divu, že byla přeložena do ruského jazyka a hrála se i v některých městech SSSR (Ašchabad 1939, Jerevan 1942, Taškent 1950). Bakinské divadlo také představilo tuto operu v Íránu, kde byla přijata s velikým ohlasem. Uzeir Hadžibejov byl za tuto operu oceněn státní prémie SSSR.

---

2 Ašyg (ázerb. Aşıq) – lidový zpěvák a básník

## Uzeir Hadžibejov životopis



První „Medžnun“ opery „Lejla a Medžnun“

Fikret Amirov, článek  
Dějiny hudebního  
umění.

Byl veliký skladatel, klasik ázerbájdžánské hudební kultury, jehož práce měla zásadní roli v historii národního hudebního umění. Se jménem Hadžibejov souvisí vznik a rozvoj hudební profesionální tvorby v Ázerbajdžánu, původ a vývoj mnoha žánrů, založení řady profesionálních souborů. Hadžibejov byl prvním, kdo v drsných životních podmínkách začal skladatelskou a pro společnost prospěšnou činnost, a vytvořil na Středním východě národní hudební divadlo. Hadžibejov se aktivně podílel na utváření ázerbájdžánské kultury. Později vytvořil svá nejlepší díla, která otevřela nové stránky v národním umění.

Je autorem prvních oper, hudebních komedií, populárních písní, glos, kantát a oratorií, děl pro orchestr lidových nástrojů, a také první ázerbájdžánské opery, mistrovského díla klasické hudby Ázerbajdžánu - „Köroğlu“ - U. Hadžibejov hrál významnou roli ve vývoji národní kultury i jako sociální aktivista, dramatik, vědec, folklorista a učitel. Ve všech oblastech své mnohostranné činnosti Hadžibejov nezapřel obrovský talent umělce a pedagoga. Jeho úspěchy jsou obrovské v rozvoji hudební výchovy, hudební vědy a vzdělávání.

Hadžibejov učinil zlom ve vývoji ázerbájdžánské hudební kultury, vystupuje ve své práci jako odvážný inovátor. Když se seznámil s tradicí ruské i světové

klasiky, následoval ji a organicky ji spojil s prvky národního lidového umění. Hadžibejovi se podařilo vytvořit na tomto základě nový profesionální jazyk, čímž položil základ národnímu hudebnímu stylu. Z tohoto důvodu obsah lidové hudby v díle Hadžibejova získal nové kvality, aniž by ztratil vlastní identitu a intonační soběstačnost.

V rámci řad nejrůznějších tradičních forem, Hadžibejov obohatil schémata typická pro evropskou hudbu metodami vývoje, specifickými pro žánr lidové hudby. Hadžibejov byl prvním, který ukázal, jak lze lidovou hudbu i s jejím potenciálem obsadit do podrobného složení rozsáhlého díla celoevropského formátu, s jasně výraznými jedinečnými rysy. S odvahou umělce inovátora, skladatel organicky spojuje národní intonační myšlení s harmonicky funkčním systémem. Hluboce osobitá národní hudba, která kombinuje bohatý obsah s bezprostředností projevu, je určena jak pro odborníky, tak i pro široký okruh posluchačů. Hadžibejov je jedním z těch velkých umělců, kteří kombinují talent s touhou se aktivně zapojit do společenských aktivit, občanství a vlastenectví. Celý jeho život je životem bojovníka za pokrok. Optimistickým pohledem na svět a láskou k hudbě a lidem je poznamenána hudba geniálního umělce U. Hadžibejova, jehož kreativní tradice pokračovala v pracích ázerbájdžánských autorů budoucích generací.



Uzeir Abdul Husajn oglu Hadžibejov se narodil 18. září 1885 v obci Agjabedi v rodině venkovského písaře Abdullah Hussein Hadžibejova. Krátce po narození Uzeira se rodina přestěhovala do města Šuša, kde skladatel prožil dětství.

Šuša je v Ázerbájdžánu již dlouho známá jako kolébka poezie, hudby a zpěváků, jako město s vlastní hudbou a uměleckými tradicemi. V Šuše žili a tvořili velcí básníci 18. stol. - Vagif a Vidadi, básnířka 19. stol. Natavan, spisovatelé demokrati A. Ahverdov a Vezirov atd. Není překvapením, že právě v Šuše v 19. a 20. stol. bylo mnoho amatérských hudebních a

divadelních kroužků. Mnoho talentovaných zpěváků, hráčů na tar<sup>3</sup> a kemanču<sup>4</sup> jsou rodáky z Šuši. V Šuše často vznikly písně, které se brzy staly populární po celém Ázerbájdžánu.

Není divu, že právě v Šuše bylo v Ázerbájdžánu poprvé uvedeno amatérské hudební vystoupení pod vedením spisovatele A. Ahverdova (1897-1898), - „Madžnun u hrobu Lejly“ je ojedinělým divadelním ztvárněním závěrečné básně Fizuli<sup>5</sup> „Lejla a Medžnun“. V tomto nevelkém amatérském vystoupení, kde roli Majnuna zpíval chanende<sup>6</sup> Jabbar Karyagdy, členem sboru byl též třináctiletý Hadžibejov. Jak později vzpomínal, právě tehdy vnikl jeho nápad vytvořit první hudební jevištní práci.

Hudebně nadaná byla i rodina Hadžibejových. Částečně se tento vliv přisuzuje skladatelově matce Shireen Khanum Aliverdibekovoy. Například jedním z prvních ázerbájdžánských skladatelů se později stal Hadžibejův starší bratr Uzeir - Zulfugar Hadžibejov. V dětství se Uzeir seznámil a zamiloval do lidové hudby. Ve dvanácti letech zpíval krásně mugamy a hrál na tar. Základní vzdělání Hadžibejov získal v Šuše na dvouleté škole. V roce 1899 Uzeir odjel do Gruzie a vstoupil do semináře v Gori. Gorský seminář v té době hrál velkou roli ve veřejném vzdělávání v oblasti jižního Kavkazu. Zde studovali mnozí budoucí vůdčí osobnosti kultury Ázerbájdžánu - spisovatelé, herci i hudebníci. Například, spisovatel a významná veřejná postava Neriman Nerimanov, dramatik Sulejman Sani Achundov, skladatel Muslim Magomajev, herec a zpěvák Memmed Teregulov Hanafi a další. Gorský seminář připravoval učitele pro střední školy a dával jim také základní hudební vzdělání. Větší důraz se kladl na hudební hodiny. Každý seminarista navštěvoval hodiny zpěvu a učil se hrát na nějaký hudební nástroj. Účast v orchestru a ve sboru byla povinná. Hadžibejov se učil hrát na housle i baryton, získával znalosti o základní teorii a hudební výchově. S velkým zájmem se vždy podílel na semináři sboru, orchestru. V semináři Hadžibejov nejprve provedl nahrávku lidových písní a zpracoval je pro sbor. V letech studia v Gori se

---

3 Ázerbájdžánský strunný drnkací hudební nástroj

4 Ázerbájdžánský strunný smyčcový hudební nástroj

5 Muhammad Suleyman oglu Füzuli - turecko-ázerbájdžánský básník a filozof XVI.stol. Zakladatel ázerbájdžánské poezie

6 Ázerb. Xanəndə – lidoví pěvci mugamů

setkávals klasikou - Mozart, Glinka, Čajkovskij, Bizet, Verdi, kteří v srdci budoucího skladatele zanechali hluboký dojem. Měli na něj obrovský vliv. Během prázdnin často cestoval do Tiflisu, kde navštěvoval koncerty symfonického orchestru a zejména opery. Tiflisská opera v těchto letech měla široký repertoár, který měl bezpochyby velký vliv na Hadžibejova a posílil jeho touhu k hudebně-scénickým žánrům.

Po absolvování semináře v roce 1904, Hadžibejov rok pracoval v Hadrutu a poté začal svou učitelskou kariéru ve školách pro děti pracovníků v průmyslových oblastech města Baku. Hodně úsilí a energie vložil do vzdělávání dětí v ropném městě Bibi-Heybat. Pro děti mluvící pouze ázerbájdžánským jazykem budoucí skladatel vydal první učebnice aritmetiky, přeložil do rodného jazyka „Kabat“ od Gogola, organizoval také hudební kroužky. V těchto letech zahájil Hadžibejov svou vzdělávací a publicistickou činnost. Psal články a fejetony do novin, do časopisu „Molla Nasreddin“, často se podepisoval jako „Někdo“ (Filankes). Drobné články a fejetony od Hadžibejova jsou namířeny proti brutálnímu vykořisťování pracovníků, vysmívají se nepříznivé struktuře patriarchálně-feudálního způsobu života, lhářství a neupřímnosti. Vřelé sympatie pro věc vyvolává v Hadžibejovi stávkou pracovníků v Baku v roce 1904, revoluční události roku 1905. V článcích a fejetonech Hadžibejov odvážně vyjadřoval své myšlenky a názory.

V lednu roku 1908 na scéně Bakinského činoherního divadla byla představena první Hadžibejova opera „Lejla a Medžnun“, což označovalo narození ázerbájdžánské národní opery, která byla zároveň první na celém východě. Děj opery, který vypráví o tragické lásce „Lejla a Medžnun“, byl založen na básních velkého básníka M. Fuzuli, s nimiž se Hadžibejov setkal dlouho před napsáním opery. Skladatel později napsal: „Práci na opeře, jsem začal v roce 1907, i když myšlenka o ní vznikla mnohem dříve, přibližně v letech 1897-1898, kdy jsem, coby chlapec, poprvé uviděl v rodném městě Šuše v amatérském divadle hru „Madžnun na hrobu Lejly“. Tento obraz mne tak hluboce dojal, že jen o pár let později, když jsem přijel do Baku, jsem se rozhodl napsat něco na způsob opery“. Skladatel se obrátil k původnímu textu básně Fizuli. Pro předvedení romantického, lyrického obsahu básně v hudební formě se Hadžibejov obrátil ke

klasickým příkladům lidového umění - mugamum, které nahrazují hlavní hudební formu (namísto tradičních árií slyšíme arioso), která odhaluje obraz hlavních postav. Hudba opery je tvořena střídáním mugamů s jednoduchými formami opery. Hadžibejov psal o své práci na „Lejla a Medžnun“: „Jako hudební materiál jsem měl v úmyslu použít klasické příklady lidových mugam. Mým cílem bylo pouze najít k slovům Fizuli tuto různorodou a co do formy a obsahu bohatou hudbu a vytvořit dramatické plátno...“ Hadžibejov sám definuje styl „Lejla a Medžnun“ jako operu mugamově-improvizační. Kromě mugamů v opeře byly použity tance lidového umění. Zároveň zde byly epizody, kompletně složené skladatelem samým. Partitury s vypsáními party pro sólisty a orchestr opera neměla, nahradily je samostatné hudební záznamy a velké množství poznámek autora, jeho odkazy na mugamy, lazení, tempo, dynamické barvy atd. Tento pracovní scénář se nazýval „řízení“. Podle not hráli jen houslisté, flétnisté a klarinetisté. V opeře převládalo unisono, ačkoliv v něm bylo mnoho tradičních operních forem jako jsou sbory, malá taneční čísla, dueta a hromadné scény. Odlišovaly se však velmi jednoduchým a nekomplikovaným harmonickým jazykem. Tato čísla se velmi přirozeně a organicky prolínala s improvizací mugamů, jimiž byly nahrazeny árie hlavních postav.

Po „Lejla a Medžnun,“ skladatel napsal řadu dalších oper - „Šejch Sanan“ (ázerb. Şeyx Sənan) (1909), „Rustam a Zohrab“ (ázerb. Rüstəm və Söhrab) (1910), „Šach Abbas a Churšud banu“ (ázerb. Şah Abbas və Xurşud banu) (1911), „Ešli a Kerem“ (Əsli və Kərəm) (1912), „Harun a Lejla“ (ázerb. Harun və Leyla) nebyla inscenována. Ve všech těchto Hadžibejových operách se oslavuje láska, věrnost, práce, laskavost, spravedlnost a odvaha.

Během těchto let napsal svou hudební komedii: v roce 1909 komedii „Manžel a manželka“ (ázerb. Ər və Arvad), v roce 1910 - „Když ne ta, tak tahle“ (O olmasın, bu olsun). V hudební komedii skladatel odsuzuje ošklivou stranu života, vysmívá se fanatismu, tmářství a bojuje za osvobození žen. Když se rozhodl v roce 1911 pokračovat ve svém hudebním vzdělání, Hadžibejov odjel do Moskvy a nastoupil na soukromé hudební kurzy, ale brzy studia přerušil. V roce 1913 odešel do Petrohradu a nastoupil na konzervatoř. V období studia v Petrohradu napsal svou nejlepší hudební komedii „Aršin Mal Alan“ (Arşin mal



alan) („Recept na úspěšné manželství“). Libreto „Aršin Mal Alan“, stejně jako pro předchozí hudební komedie, napsal sám skladatel. Komedie „Aršin Mal Alan“ byla poprvé představena v Baku v říjnu 1913.

Hadžibejov mnoho úsilí a pozornosti věnoval hudební výchově nové generace. Zavedl první hudební školu pro studenty v ázerbájdžánském jazyce, hudební vysokou školu, dále měl na starosti hudební část Národního komisariátu školství, vedl hudební radiový pořad. Brzy poté se Hadžibejov stal zástupcem ředitele, poté ředitelem Ázerbájdžánské státní konservatoře. V roce 1926 sestavil za zdmí konzervatoře první vícehlasý sbor a v roce 1936 sbor Ázerbájdžánské Státní filharmonie. V roce 1931 Hadžibejov vytvořil v Ázerbájdžánu první notový hudební orchestr lidových nástrojů. Během těchto let se i nadále věnoval psaní mnoha článků o různých otázkách týkajících se hudební kultury Ázerbajdžánu. Také prováděl rozsáhlou vědeckou činnost v oblasti studia lidové hudby, nahrával a editoval velké množství lidových písní. V roce 1927 spolu s Magomayevem vytvořil první ázerbájdžánskou sbírku lidových písní.

Ve 20. letech Hadžibejov započal pracovat na knize „Principy lidové hudby Ázerbájdžánu“, kterou dokončil v roce 1945. Nezanechal ani své tvůrčí činnosti. Již na přelomu 20. a 30. let vytvořil dvě fantazie pro orchestr lidových nástrojů № 1 „Šur“ a číslo 2 „Čargah“ a také jako první v zemi souborové dílo „Trio“ („ašyg“ pro housle, violoncello a klavír). Na počátku 30. let vytvořil kantátu věnovanou 1000. výročí Firdausí<sup>7</sup> (Abú-l-Kásim Mansúr ibn Hasan Firdausí), z úprav lidových písní pro sbor atd. Obzvláště populární byly lidové písně. Lyrická píseň „Černé oči“, „Pochod Rudá armáda,“ napsal v žánru pochodování, pochodové písně, „Topný olej“, věnovaná ropnému průmyslu v Baku.

V roce 1937 Hadžibejov dokončil svou operu „Köroğlu“, která byla představena v ázerbájdžánském Státním divadle opery a baletu M. F. Akhundova. V roce 1938 byla „Köroğlu“ uvedena v Moskvě na Dekádě umění Ázerbajdžánu. Studenti z hlavního města země přijali operu „Köroğlu“ s nadšením. Hadžibejov

---

7 Perský básník

byl po Dekádě oceněn titulem Národního umělce SSSR a později mu byla udělena státní cena SSSR.

Počátek druhé světové války v roce 1941 vytvořil v ázerbájdžánské umění, stejně jako v celém Sovětském umění, nové výzvy. Bylo nutné, aby se v dílech odrážely hrdinské události reality. Během války Hadžibejov hodně tvrdě pracoval. Pořádal velké hudební a společenské události, aktivně se zapojoval do tvůrčí činnosti. Během války napsal hrdinské a vlastenecké písně, pochody, kantáty, které byly odrazem boje lidu proti fašistickým útočníkům. Mezi písně napsané během těchto let patří: „Aria vlasti“, „Matčiny rady synovi“, „Pochod bojovníků“, „Sestřička milosrdenství“, „Šťasnou cestu“, „Příběh zraněného vojáka“. Velkou Hadžibejovou prací napsanou během války, byla kantáta pro sólistu, sbor a orchestr „Vlast a fronta“.

Ve stejném období vzniká nový instrumentální žánr „Džangi“, který dědí tradice a mnoho prvků z národních bojových mužských tanců. Skladatel jej napsal původně pro orchestr lidových nástrojů, „Jangi“ později byl naaranžován pro klavír. Odvážná, hrdinská hudba, „Jangi“ odráží vlasteneckého ducha lidu. A z toho důvodu Hadžibejovův pochod - tanec „Jangi“ brzy získal mnoho následovníků například ázerbájdžánští skladatelé vytvořili řadu podobných her. V roce 1941 se slavilo výročí 800. let od narození velkého básníka Ázerbájdžánu Nizami Gjandževi. Pro příležitost výročí Hadžibejov na glosy Nizami napsal dvě písně, „Sensiz“ („Bez tebe“) a „Sevgi Janan“ („Milovaná“). Obvykle se nazývají jako romance gazelly<sup>8</sup>.

Toto období je obdobím vzniku vokálně-instrumentálních děl. Mnoho dalších ázerbájdžánských skladatelů komponovalo gazelly podle gazelly Hadžibejova. Na počest konce války Hadžibejov napsal vokálně-symfonické dílo „Hymnus vítězství“, a v roce 1946 národní hymnu Ázerbájdžánu. V posledních letech skladatel pracoval na opeře „Firuza“. Dokončit operu ale nestihl. Je známá jen jedna árie Firuza.

---

8 Ázerb. Gəzəl – strofa arabských básní, nejrozšířenější básnická forma Bližního a Středního Východu

Hadžibejov zemřel 23. listopadu 1948 po dlouhé nemoci. Ázerbajdžánská státní konzervatoř, Státní symfonický orchestr, hudební škola v Agdamu a jedna z hlavních ulic Baku byly po něm pojmenovány.



Památník U. Hadžibejova u ázerbajdžánské státní konzervatoře.

Hadžibejov byl, krom jiného, zakladatelem žánru hudební komedie v Ázerbájdžánu. Ve svých hudebních komediích na sociální a každodenní téma („Manžel a manželka“ 1910, „Když ne ta, tak tahle“ 1911, „Aršin Mal Alan“ 1913) skladatel vycházel většinou z lidových písní a taneční hudby. Zvláště slavná je jeho hudební komedie „Aršin Mal Alan“ (inscenace proběhla v roce 1913). Toto dílo bylo přeloženo do jazyka anglického, německého, čínského, arabského, perského, polského, ukrajinského, běloruského, gruzinského a dalších jazyků, celkem 70 jazyků). Bylo uvedeno na scénách 120 divadel, včetně Moskvy, Istanbulu, New Yorku, Paříže, Londýna, Teheránu, Káhiry, Pekingu, Berlína, Varšavy, Sofie, Bukurešti, Budapešti a v mnoha dalších městech, a nejednou bylo též zfilmováno (v letech 1916 - 1917 v Baku, ve 30. letech v USA, v roce 1945 a 1960 v Sovětském Ázerbájdžánu). Národní umělec Rašid Behbudov (1915-1989), který hrál hlavní roli, díky tomuto filmu získal celosvětovou slávu. Rašid Behbutov byl nezastupitelným interpretem lidových písní a taktéž v roli Balaš v opeře F. Amirova „Sevil.“ Byl také zakladatelem a ředitelem divadla písní.



Obrázek z filmu „Aršin Mal Alan“, R. Behbutov.

## Epos „Köroğlu“ a žánr opera

Pokladnice uměleckého dědictví ázerbájdžánského lidu je bohatá a nesmírně rozmanitá. Písně, narozené v každodenním životě, staré legendy, přísloví, rčení, jasně ztělesňují moudrost pracujícího lidu. Pohádky a Bayaty<sup>9</sup>, romanticky vyvýšená tvorba ašygů, kteří složili originální písně o věrné lásce, hrdinsky epické a lyrické dastany<sup>10</sup> a pověsti, zvěčnily historické události, odrazily duchovní krásu národa, opěvovaly statečné syny, kteří učinily hrdinské skutky pro slávu vlasti a lidu.

Po vytvoření prvního ázerbájdžánského eposu „Dede Korkud“ (11.stol.) vznikl jako významná památka ústní literatury koncem 16. A začátkem 17.stol. – epos „Köroğlu“ – umělecký odraz boje ázerbájdžánského lidu proti cizozemským uchvatitelům.

Ideologický obsah eposu, jeho vytvoření a formování je úzce spjato s hrdinským bojem ázerbájdžánského lidu za svobodu a štěstí, s boji proti tureckým a íránským agresorům, kteří se opakovaně pokoušeli zmocnit ázerbájdžánské země.

Tato památka umění získala věhlas nejenom v Ázerbájdžánu. Stala se také široce známou v rozlehlém území Střední Asie a na Balkánu. Epos je tam známý pod různými jmény: „Keroglu“, „Kurogly“, „Ker ogly“, „Gur-guli“ atd. Verze eposů těchto národů a to navzdory shodám několika dějů a společných motivů, jsou velmi zvláštní a originální. Zaujaly své právé místo v ústní a písemné literatuře národů bojujících za svou svobodu. B. Karryjev o tomto řekl: „Jako výtvořky mnoha národů a generací se verze „Köroğlu“ neliší jen příběhy, umělecky výtvarnými prostředky, ale také originalitou výběru a podáváním

---

<sup>9</sup> Bayaty – smutná lyrická píseň

<sup>10</sup> Dastan – epické dílo ve folklóru a literatuře Bližního a Středního Východu a jihovýchodní Asie

událostí. Ve verzi na jihu Ázerbájdžánu je více historických prvků než ve všech ostatních verzích jiných národů.“ (Lit. č.1, str. 9)

Pověsti o „Köroğlu“ jsou historické, protože odráží opravdové události 16. – 17. stol. V hrdinských písních tohoto období se odráží boj národů za svobodu a nezávislost. S velkou láskou se v nich opěvovala odvaha, nebojácnost hrdinů, jejich sebejistota a nezištnost. Ty písně, které byly spojené se jménem Köroğlu, zahráli významnou roli ve stvoření stejnojmenného eposu, který má obrovský umělecký historický význam. Tak letopisec Arakel z Tavrizu (nebo Arakel Davrižeci – arménský historik 17. stol.) ve svém letopisu, ukončeném v roce 1662, pojednává o historických událostech své doby a vyjmenovává jména Köroğlu a jeho spolubojovníků, mluví o nich jako o účastnících reálných událostí. (Lit. č.1, str. 5-6).

Arménský badatel Chačik Samuelian oprávněně došel k závěru, že informace ohlášené Arakelem Tabrizem jsou naprosto věrohodné. Samuelian zemřel v roce 1670 a svůj příběh napsal a dokončil v roce 1662. Svedectví od tohoto badatele je důkaz, že Koroghlu žil v 17. století.

Epos „Köroğlu“ byl napsán koncem 16. až začátkem 17. stol. na základě skutečných událostí. Hlavní náplní eposu je odvážný a dlouhý boj statečného vojína, ašyga a poety Köroğlu, proti iránským šachům<sup>11</sup>, tureckým pašům a také proti místním utlačovatelům.

Jako literární historická památka se heroický dastan „Köroğlu“ skládal z jednotlivých písní a legend o boji vzbouřených rolníků proti cizozemským uchvatitelům a místním feudálům, také obsahoval řadu menších pověstí o odvážných bojích hrdiny, o jeho narození a smrti. Na závěr se každá část eposu ukazuje jako ukončené umělecké dílo, spojené linkou jednoho námětu. Podle formy je to próza, střídající se s básněmi a písněmi. Próza zahrnuje popis a

---

11 Nebo Monarcha je titul panovníka Bližního, Středního Východu, Dillíského sultanátu a Mughalské říše

výklad, poetickou část naplňují básnické strofy ve formě „gošma“<sup>12</sup>, které jsou zpívané postavami.

Mnoho generací ázerbájdžánských ašygů interpretuje tuto pověst již po mnohá staletí. Obvykle repertoár ašyga obsahuje některé určité kapitoly nebo samostatné písně z kapitol. Není v Ázerbájdžánu zpěvák ašyga, který by nepřednášel tento dastan. Nejslavnějšími interprety eposu „Köroğlu“ byli ašygy Ašyg Paša (Aşıq Paşa 13.stol.), Ašyg Dželebi a Ašyg Ehmed (Aşıq Çələbi a Aşıq Əhməd 16. – 17. stol.), Ašyg Abbas Tufarganlı (Aşıq Abbas Tufarqanlı 18. stol.) a mnoho dalších, v jejichž provedeních jsou zapsány mnohé vzory eposů.

První zápis ázerbájdžánského eposu pochází z roku 1721. Byl napsán arménskými písmeny v ázerbájdžánštině ve městě Tebriz na jihu tehdejšího Ázerbájdžánu. V roce 1804 byly nalezeny písně eposu v rukopisní sbírce ázerbájdžánského básníka Andamba Karadžaga. Tyto rukopisy jsou nejstaršími zápisy eposu. Tímto se legendy, pověsti a písně „Köroğlu“ shromažďují na Kavkazu začátkem 18. stol.

Základní zápisy kapitol a fragmentů ázerbájdžánského „Köroğlu“ se podařilo shromáždit od mnoha ašygů ve 30. letech 20. stol. z různých koutů Ázerbájdžánu. První vydání eposu bylo provedeno v roce 1927. V ázerbájdžánské verzi byla patrna některá blízkost k jihu ázerbájdžánské a zčásti i k turkmenské verzi tohoto eposu. To je výsledek spolutvorby národů určitého stupně kulturního rozvoje. V roce 1936 byla vydána kniha „Köroğlu“, do jejíž základů byla vložena verze talentovaného interpreta ašyga Husejna. Epos byl několikrát publikován v ázerbájdžánštině a ruštině, propagován folkloristy, spisovateli, badateli a literátory.

Na základě výše uvedeného je zřejmé, že tento epos v Ázerbájdžánu získal na veliké popularitě a že se zájem o něho projevuje po několik století a nepolevuje do dneška. „Köroğlu“ má výjimečnou pozici v historii ázerbájdžánské kultury a patří k řadě velikých národních děl světové literatury. Je také jedním z

<sup>12</sup> Starobylá a nejrozšířenější forma ázerbájdžánských básní. Má 11 slabik

nejvýznamnějších děl ústního básnického umění národů Východu. Přes mnoholetou existenci pověsti o „Köroğlu“ nestagnovaly, ale vyvíjely se a odrážely stav umění a myšlení té doby. Právě tato popularita a láska národa k hrdinovi „Köroğlu“ donutily Uzejira Hadžibejova zaměřit se na tento námět a na jeho základě vytvořit své nejlepší operní dílo.

Ještě před tím, než se dostaneme k libretu, bych se rád pozastavil na osobnostech libretistů. Jaký měli vztah mezi sebou a se skladatelem v průběhu spolupráce na libretu k opeře.

Návrh tohoto libreta jako první předložil G. Ismajlov. Byl to člověk, který se zamiloval do divadelního umění a který se předtím již několikrát pokusil vytvořit libreto. Hadžibejov si Ismajlova vysoce vážil a byl mu vděčný za myšlenku vytvoření tohoto libreta. Jako druhý libretista byl přizván M. S. Ordubady. Byl to dramaturg, básník a jeden z nejvýznamnějších ázerbájdžánských spisovatelů 20. st. Věnoval se především psaní historických románů a byl jejich zakladatelem. Překládal díla A. S. Puškina a vytvořil sbírku básní arménského básníka Akopa Akopjana. Jako druhý libretista se velice přičinil o nárůst tohoto libreta. V průběhu psaní libreta vytvořil navíc charakteristické básně a texty, které byly později do tohoto libreta vloženy. Jako třetí libretista byl samotný Hadžibejov, který selektoval od obou libretistů jejich návrhy a nápady. Vše začalo tím, že se tři libretisté setkali a jak pronesl Ordubadi : „ Nejdříve jsme v průběhu několika dnů sestavovali plán libreta. Umístili jsme árie, sbory, recitativy a určili jejich rytmiku. A to ve značné míře ulehčilo práci.“ (Lit. č.5, str. 90)

Nemůžeme srovnávat koncové libreto s Eposem „Köroğlu“, protože nám není známo, která varianta eposu se stala základem pro libretisty a skladatele při vytváření opery. Vzhledem k tomu, že se všechny verze eposu v hlavní tématické lince shodovaly, předpokládám, že se autoři libreta inspirovali právě eposem „Köroğlu“ , který byl vydán v roce 1927. Nejdůležitějším u tohoto eposu byl pro Hadžibejova právě boj rolníků za spravedlnost.



Jak už jsem se výše zmínil, Epos „Köroğlu“ se skládá z mnoha různých příběhů. Prvním z nich je pověst o tragickém osudu Aly-kiši – otci hlavního hrdiny. Krutý Həsən chán oslepil Aly-kiši – svého pasáčka ovcí. Aly-kiši touží po pomstě. A jeho syn Rovšen, který dostal přezdívku Köroğlu (v překladu z ázerb. - syn slepého) se zapřísahá, že se pomstí za svého otce a za utlačovaný národ. Köroğlu shromažďuje kolem sebe stejně údatné muže a začíná boj s Həsən chánem.

Stvořitelé libreta se snažili zachytit v postavě Köroğlu sílu národa a sen o spravedlnosti. Udělali z něj vojevůdce beze strachu, ochránce národa a hrdinu, který byl schopen jezdit na koni. Díky své statečnosti vždy pochopil co má nepřítel za lubem a zvítězil nad ním. Národ ho uznával jako Ašiga a opravdového znalce umění.

Narozdíl od eposu, kde jsou přesně popsány situace, například jeho výpravné cesty, stáří a smrt, se v libretu o ničem takovém nepíše. Také jsou jasné změny v libretu v charekteru postavy Gamza-bek (pomocník Həsən chána). V eposu totiž Gamza-bek ukradl koně jménem Gyrat, který patřil Köroğlu. Následně se za odměnu oženil s dcerou Həsən chána. Nicméně však potom pomohl Köroğlu odvést ukradeného koně jménem Gyrat zpět. V libretu se ale po ukradení koně neoženil s dcerou Həsən chána. Gamza-bek se stává úhlavním nepřítelem Köroğlu a zabíjí ho v paláci Həsən chána. V libretu navíc chybí mnoho postav, které národ z eposu zná a cení si jich. Ztvárnění těchto postav a jejich charakter je zahrnut v celkovém vyobrazení rolníků, kteří hrají v opeře epizodickou, nicméně velice podstatnou roli. Také došlo ke změně v postavě Niger, což je dcera Həsən chána. V eposu je nejen jeho dcerou, ale i manželkou Köroğlu. Nemohla mít však s Köroğlu děti a tak si adoptovali syna Ejvaze. V libretu není Niger dcerou Həsən chána ani manželkou Köroğlu. Žije v paláci jako ostatní rolníci. Miluje Köroğlu a pomáhá mu v boji proti Həsən chánovi a má bratra Ejvaze. I když má Niger v eposu jinou roli než v libretu, její charakter se nemění. Neustále ztělesňuje duchovní krásu, mravní sílu ázerbájdžánské ženy, rozumnost, laskavost a věrnost svému milému. Věří v jeho přesvědčení a dává přednost smrti před tím, než by někoho zradila. To se ukazuje v situaci, kdy se

zastane rolníků v královském paláci. Ví, že za to bude potrestána, ale její mravní zásady nedovolí, aby mlčela.

Žádná ze změn v libretu neovlivnila hlavní myšlenku eposu. Tím, že změnili různé události a role lidí, postavili proti sobě kontrastnější charaktery a ty postupem času více gradovaly a děj měl rychlejší a napínavější spád. Těmito změnami se libretisté stali prvními v historii opery.

# Postavy a děj opery

Postava	Hlasový obor
Rövşən, zvaný Köroğlu	tenor
Ali, jeho otec	baryton
Nigar, Rövşənova milá	soprán
Həsən chán	baryton
Ehsan paša	tenor, baryton, bas
İbrahim chán	bas
Həmzə bek	tenor
Šašek	tenor
Zpěvačka	mezzosoprán
Nadir	tenor
Vəli	tenor
Eyvaz	tenor
Polad	tenor
Lokaj	tenor
Dva dvořané	tenor a baryton
Tři hlasatelé	tenor, baryton, bas
Vesničané, pastevci, dvořané, tanečnice, starci, ženy, povstalci, Arméni, Kurdové, Lezgini (sbor a balet)	

## 1. Dějství

Je jaro, schyluje se k večeru. Avšak rolníci v horách jižního Ázerbájdžánu, na polích patřících místnímu feudálovi Həsən chánovi, musí ještě pracovat. Přitom si navzájem stěžují na krutého a prchlivého pána. Dva z nich, Nadir a Vəli, vyprávějí o tom, že Həsən chánovi muži opět vyrabovali statek jednoho ze sedláků, aby mohl jejich pán hostit další návštěvy (sbor „Bu gözəl təbiət, bu şən mənzərə“ s duetem „Dönmüşdür zəmanəmiz cəhənnəmə“).

Ke všeobecnému zděšení Həsən chán právě přichází a jeho sluhové mu uvolňují cestu tím, že rolníky rozhánějí bičem. Həsən chán se svými pobočníky, İbrahim chánem a Həmzə bekem, představuje své krédo: „jen tyranstvím a bičem lze udržet dědičnou moc“ (Həsən chánův zpěv a scéna Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti... Xanların xanıyam, böyük bir xan). Do vesnice přišel proto, aby si vybral ze svého stáda nejlepšího hřebce, ale jeho pochopové zjišťují, že ošetřovatel jeho stáda, starý Alı, dal vyhnat celé stádo do hor na pastvu. Həsən chán zuří a obviňuje starce, že to učinil naschvál. Alı se brání (arioso Ortada yox idi heç bir məqsədim), ale Həsən chán přikazuje svým biřicům, aby ho za trest oslepili a navíc vyplenili jeho dům.

Když všichni odejdou, objeví se vystrašená dívka Nigar. Zlořečí Həsən chánovi za krutost, jíž se na Alım dopustil. Přitom očekává návrat z hor svého milého Rövşəna, Alıho syna, který je jediným světlem jejího života (recitativ a árie Şərir Həsən xan, zalım Həsən xan... Rövşəndir dünyada məni yaşadan). Vesničané přitom (bez ohledu na zmrzačení starého pastevce) hrají a tančí. Rövşən se vrací s milostnou písní na rtech o své Nigar (píseň Səni gördüm, aşıq oldum). Nigar mu zvěstuje, co se stalo jeho otci, a Rövşən a Nigar ihned vyzývají k pomstě a povstání; vesničané se připojují (duet se sborem Gərək bu gün edək qiyam). Lidé přivádějí Alıho, který stále opakuje, že stádo vyhnal na pastvu bez zlého úmyslu a svému synovi říká, že se z něj nyní stal slepcův syn – Köroğlu. Rövşən-Köroğlu vyzývá lid: pohár trpělivosti s panským útlakem již přetekl, je třeba zahájit krvavé povstání a vystavět si vlastní pevnost, z níž by mohli útočit na pány. Vyzývá všechny, kdo chtějí, aby s ním odešli do hor, jen Nigar přikazuje, aby zůstala na místě a zpravila jej o všem, co chán chystá (árie Köroğlua Təngə gəldik, yox tavan a finále-sbor Hər bir yerdən—dağdan, daşdan).

## 2. Dějství

Ve svém bohatě vyzdobeném přijímacím sále se Həsən chán chystá přijmout návštěvu jiného feudála, Ehsana paši; dosud byli nepřáteli, ale nyní, když poddaní povstali, s ním chce Həsən chán uzavřít účelové spojení proti vzbouřencům – už proto jej dnes musí bohatě pohostit (recitativ a árie Bu inqilab törədəni Asardım mən öz əlim ilən... Mina ibriqlərə şərab doldurun). Ehsan paša přichází a Həsən chánovi dvořané jej uvádějí a vítají (sbor Bizə xoş gəldin,

paşa!). Ehsan paša a Həsən chán se přátelsky zdraví a navzájem ujišťují o míru a přátelství, i když oba mají postranní úmysly (duet Bizim dostluğumuz olduqca saf). Na pašovu počest tančí chánovy tanečnice. Sotva však dá Həsən chán k dalšímu povesení povolat šaška, vtrhne do místnosti oddíl jeho zbrojnošů, zbitých a zakrvácených, kteří přítomným vypravují, jak na ně při výpravě k vymáhání daní z venkovanů zaútočilo Koroğluovo vojsko, odňalo jim ukořistěné platby a mnohé z nich pobilo (sbor Xan cənabları, xan cənabları!).

Həsən chán vykáže z místnosti ženy a kupce a zahájí bojovou poradu, jak s Koroğluem zatočit (arioso Məsələ olduqca çətin məsələ). Ehsan paša a dvořané navrhnou velkou vojenskou výpravu, ale šašek, který mezitím dorazil se směje a navrhuje jiné, jednodušší řešení. Všeobecně se ví, že Koroğlu miluje svého skvělého koně Qırata. Pokud se ho podaří ukrást a přivést do chánova dvora, přilákají tím i hřebcova pána. Pak bude jednoduché Koroğlua přemoci třeba holýma rukama (šaškova píseň Koroğlunun bir atı var).

Lstivý nápad se všem líbí. K jeho provedení se hlásí Həmzə bek a za odměnu si žádá Nigar, která je od začátku povstání držena v chánově paláci v zajetí. Tuto odměnu mu Həsən chán rád slibuje a svěřuje mu tento citlivý úkol. Pak dá Həsən chán předvést Nigar, ukazuje jí jejího budoucího ženicha a podrobně jí vysvětluje celý plán. Když všichni odejdou, nechá Nigar po chánovu podkoním Poladovi, rovněž proti həsənovskému spiklenci, přivolat svého mladého bratra Eyvaze. V žalostném zpěvu si stěžuje na své zajetí a odloučení od milého (árie Hanı o günlərim, Səfali dəmlərim?). Když Eyvaz příběhne, posílá ho do hor k povstalcům, aby Koroğlua varoval, a spolu s Poladem a Eyvazem vyjadřuje naději na konečné vítězství.

### 3. Dějství

Povstalci si utvořili pevnou základnu v horách Čanlıbel („Rosnatá hora“). Zatímco muži jsou s Koroğluem na válečné výpravě, starci a ženy očekávají jejich návrat v pevnosti a zpěvem oslavují její nepokořitelnost a neporazitelnost svého vůdce (sbor Çanlıbel ölkəm, hər yeri möhkəm, möhkəm).

Köroğluovo vojsko se vrací. Jeho velitel popisuje výpravu, v níž zpustošili zem náležející chánovi a rozpaluje své bojovníky, aby pod záštitou jeho meče Misri nikoho nešetřili: své nepřátele oběsí na jejich střevcích a vystavějí hromady z jejich mrtvol (zpěv Köroğlua se sborem Darmadağın eyləmişəm xanın qoşunlarını... Mərd igidlər nəyə çəksin davada). Poté Köroğlu přivádí a představuje houf chudých lidí ze sousedních národů – Arménů, Gruzínců, Kurdů – kteří rovněž nesnesli útlak ve svých domovech a chtějí se přidat k povstání. Ostatní povstalci je přijímají mezi sebe – v Čanlibelu má místo každý, kdo uprchnul před tyranstvím feudálních pánů (recitativ Köroğlua a sbor Xanlarından zülm görmüş ermənilər, gürcülər... Hər kəs olsa yoxsuldən).

Mezi lidmi se objeví Həmzə bek v přestrojení za chudáka a žadoní o trochu vody. Povstalci mu však nedůvěřují, vyhánějí ho a chtějí ho zbít. Köroğlu je však zadrží a Həmzə bek mu tvrdí, že i on uprchnul před chánovou krutostí – a že se zvláště vyzná v opatrování koní. Köroğlu mu svěří péči o Qırata. Povstalci jsou nenadálou Köroğluovou důvěřivostí překvapení a varují ho, že cizinec může být chánovým zvědem (sbor Rövşən, sən əbəs yerə eylədin bunu qəbul). Ale Köroğlu spoléhá na to, že by se o takovém záměru dozvěděl od Nigar – a vzpomínka na ni mu připomene jejich bolestné odloučení, které musí nést, aby mohl splnit svůj cíl a porazit Həsən chána (recitativ a árie Cəsus olsaydı əgər, verərdi xəbər Nigar... Sevdim səni mən, ey Nigarım).

Lidé se shromáždí k družnému tanci a poté upevňují svou sounáležitost přísahou (hymnus Əhdimiz üstə durduq). Rozejdou se, když se setmí a začne déšť, který přechází v bouři. Toho využije Həmzə bek – vyvede nestřeženou branou Qırata, nasedne na něj a spěchá pro svou odměnu – Nigařinu ruku. Když začnou strážé velitelova bojového hřebce pohřešovat, vypukne velký chaos, ale na bekovo dopadení je již pozdě (finále Qırat oğurlandı).

#### 4. Dějství

Həsən chán ve společnosti İbrahim chána a Ehsan paši oslavuje ve svém paláci zdar Istivé výpravy. Krásná dívka zpívá dráždivou píseň (píseň zpěvačky a sboru Saqi, bənure-badə bərəfruz cami-ma), následuje svůdný tanec

(balet a sbor Gözəl xanım, sən mənim canım, naz eyləmə). V tom se objeví Köroğlu převlečený za potulného pěvce – aşıga. Həsən chán jej vítá nerudně, protože se pěvec nepoklonil, ale Köroğlu se vymluví a na chánův pokyn hned prokazuje své pěvecké schopnosti v melancholické milostné písni, k níž se doprovází na saz<sup>13</sup> (Səni gördüm, aşıq oldum).

Um neznámého pěvce sklídí u shromážděného panstva pochvalu, Hosté si žádají, aby zazpíval oslavnou píseň typu gozallama a hledají vhodné téma. Köroğlu se chce dozvědět, zda je jeho kůň skutečně zde, a proto navrhne zazpívat píseň o zázračném koni Qıratovi (Eşitsin xanlar, paşalar!). Həsən chán se neudrží a pochlubí se, že Köroğluův kůň se nyní nachází v jeho moci. Na důkaz svého tvrzení posílá podkoního Polada, aby Qırata přivedl ze stáje.

Na výzvu Ehsan paši zpívá Köroğlu další píseň, šťastnou milostnou šikastu (Nazlı yarım, vəslə çatdım). Při zpěvu této písně vstoupí nepozorován Həmzə bek. Ihned pozná v pěvci Köroğlua a varuje pány. Ti ihned povolávají strážce, které neozbrojeného hrdinu přemůžou a spoutají. Həsən chán triumfuje, raduje se a slibuje povstalcí bolestivou smrt (árie Axtarırdım səni göydə, yerdə düşdün əlimə). Pak se obrací k Həmzə bekovi a předává mu slíbenou odměnu – Nigar jako manželku. Dvořané ji přivádějí a Köroğlu se mučí myšlenkou, že jej jeho milá zradila – toto obvinění jí metá do očí, jakmile se objeví. Šašek se připleče mezi ně a připomíná, že to byl on, kdo dal chánovi dobrou a účinnou radu (píseň Nay, nay, nay!).

Vstoupí lokaj a oznamuje, že byl chycen posel, který měl donést tajnosti z chánova dvora do Čenlibelu. Strážce přivádějí Eyvaze, který nechce prozradit, kdo ho poslal. Həsən chán přivolává kata, aby z Eyvaze vynutil přiznání mučením, ale Nigar běží ke svému bratrovi a přiznává se, že jej vyslala ona. Obžalovává přítomné velmože z tyranství a hrozí jim, že pomsta se již blíží a lid bude brzy svoboděn (recitativ a árie Nigar Qoyun mən deyim... Bir görün, mən sizə nə deyəcəyəm hələ). Dvořané ji obviňují ze zrady a žádají její smrt. Láska

---

13 Drnkací strunný nástroj.

Həmzə beka se náhle mění v nenávist a Nigařin nápadník se na dívku vrhne s dýkou v ruce.

V tomto okamžiku Köroğlu přetrhne svá pouta, osvobodí se a vezme strážní kyj, kterým pak udeří Həmzə beka do hlavy a usmrtí jej. Nato využije všeobecného zmatku, vyhoupne se do sedla Qırata a podaří se mu proniknout strážemi a ujet. Həsən chán a Ehsan paša zuří, ale Nigar a Eyvaz Köroğluovi provolávají slávu. Həsən chán rozkazuje za trest utít hlavy Nigar, Eyvazovi i podkonímu Poladovi, který Köroğluův útěk usnadnil, a potrestat i všechny jejich příbuzné (finále Ay tutun, qoymayın!).

## 5. Dějství

Na prázdné náměstí s popravištěm shánějí Həsən chánovi hlasatelé lid, aby přihlížel popravě tří zločinců (tercet „Ya əyuhənnas! Ya əyuhənnas!“). Lid není nucenou účastí nadšen a reptá proti svému pánu, zatímco Həsən chán, İbrahim chán a jejich dvořané hrozí trestem každému neposlušnému (sbor „Gündə-gündə baş kəsilməz... Olsa xain xana hər kəs“). Poté lid obrátí a prosí o milost pro mladé provinilce (sbor „Gəl rəhm et, ey xan, bu cavanlara“), ale Həsən chán, İbrahim chán, Ehsan paša a ostatní dvořané ještě stupňují hrozby, zatímco lid na ně volá pomstu (ansámbli Etsə hər kəs xana üsyan). Həsən chán káže, aby byla jako první popravena nejprovinilejší z nich, Nigar.

Právě když Nigar vystupuje na popraviště, vpadá na náměstí mocné vojsko Köroğlua. V krátké potyčce je nepřipravený Həsən chánův oddíl zcela rozprášen. Lidé slaví svého vojevůdce a hrdinu, zatímco Köroğlu a osvobozená Nigar spočinou v objetí (sbor Afərin! Afərin!, duet Sevimlim, sevgilim, ayrı düşdün məndən, závěrečný sbor Nə şənli, şənli bayram a tanec). (Lit. Internet č.1)



# FORMÁLNÍ OBSAH OPERY

Žánrové složení „Köroğlu“ se skládá z epických, lyrických, hrdinských a dramatických prvků, které určily zvláštnosti hudební dramaturgie opery. V souvislosti s děním na scéně se tyto prvky projevují buď jasně, viditelně a přiznaně a nebo na ně naopak není brán zřetel. To vše napomáhalo skladateli k ještě větším možnostem. Mohl lépe ukázat nejrůznější situace týkající se také kontrastních a konfliktních poměrů mezi lidmi.

Epická linka opery obsahuje dramaturgické zvláštnosti jako jsou oratoriální a freskový způsob vyprávění, vyváženost dynamického profilu, opakování fragmentů a strukturální celistvost. Připomenou, že princip opakování je jedním z nejstarších principů, který je úzce spjatý s národní uměleckou tvorbou. Dále proniká do literatury, hudby a samozřejmě i do opery. Princip opakování v opeře „Köroğlu“ se projevuje ve dvou typech:

1. Opakování uvnitř aktu
2. Opakování mimo akt

Opakování uvnitř dějství jsou spojena především s provedením v orchestrálních předehrách, tématy vokálních a tanečních epizod. Tímto principem se Hadžibejov řídí skoro ve všech úvodech opery (zejména v tomto ohledu se vyčleňují přede hry ve 2., 3. a 4. dějství)

Hadžibejovy úvody se staví zpravidla na tématech epizod opery. Ve druhém dějství - je to téma Köroğlu, ve třetím dějství - to je rytmický podklad sboru „Čenlibel“, ve čtvrtém dějství - tanec dvorních dívek. Jedním z exhibičních příkladů, potvrzujících toto ustanovení, je lyricky-truchlivý sbor „Dálka polí“ z 1. dějství, obklopující dramatickou průchozí scénu oslnění otce Köroğlu. V rámci této scény skladatel dosahuje hluboké přeměny tematického materiálu.

Tématem, kterým začíná výstup Həsən chána „Pouze bič“, končí celá 2. scéna. Toto téma rovněž vytváří podobu malého spojujícího oblouku, zpevňující stavbu celé této scény.

Taková opakování v opeře jsou vyvolána umělecko-dramaturgickými a psychologickými úlohami a snahou autora nejen k plnohodnotnému výjevu obsahu, ale také k ladnosti hudební formy a k snadnému zapamatování. Tímto ho skladatel nutí hlouběji pronikat do vývoje obsahu opery a díky tomu lépe ovládá jeho pozornost.

S principem opakování je spojena i další zvláštnost epické dramaturgie opery „Köroğlu“, způsob kontrastu, který mnohdy organizuje některé významné části opery.

Jak je známo, metody kontrastního poměru a porovnávání v opeře mají velmi dávnou tradici a projevují se různě. Avšak umění naší doby přináší sebou širší systém kontrastů, označený náhlým přepínáním jevištních situací, mimořádnou hustotou kulminace a vyhocením výrazových prostředků.

Autor „Köroğlu“ následuje tradici hudebních skladatelů-klasiků, přibližuje své operní dílo k opeře 20. století, především ve sféře uplatnění těchto kontrastů. V „Köroğlu“ kontrast, jako dramaturgický prostředek, nabývá vskutku obsáhlý význam, poněvadž jeho oblast použití a samotné druhy kontrastů jsou velmi rozmanité. Stává se důležitým prostředkem, nejen v posloupnosti celkového jednání, ale i jako rozvíjení individuálních vlastností hrdinů.

Zopakujeme, že jedním z důležitých typů kontrastního srovnávání v „Köroğlu“ je kontrast velkých celistvých částí nebo etap dějství. Tímto způsobem se první, třetí, pátý akt opery, skládá převážně z lidových davových scén. Tyto akty jsou také stavěny proti druhému a čtvrtému „palácovému“ aktu s jejich stylizovanými tanci, epizodami, charakterizující zákeřné úmysly nepřátel národa.

Uvedený druh kontrastu hraje velice podstatnou roli, protože přináší výměnu skoro všech „parametrů“ a stejně tak střídání stylových začátků a intonačních sfér. Tímto způsobem, čitelné kontrastní porovnávání rozdílných estetických a stylových vrstev - dramatické, epické, lyrické - představuje základ dramaturgického konfliktu 1. aktu, hrající zvláště důležitou úlohu v celkovém dramaturgickém plánu opery. Zde se nabízí expozice téměř všech hlavních hrdinů opery: Nigjar, Köroğlu, Aly-kiši , Həsən chána, İbrahim chána a t.d., hromadného obrazu národa a hromadného obrazu hrdiny národa a představitelů procházejících naskrz dějství. Mimořádnou cennost a zájem pro skladatele představují individuální charakteristiky každé postavy.

V souladu s kontrastním výkladem lze 1. akt rozdělit na čtyři scény. Jsou téměř rovnocenné v objemu a stupni soběstačnosti. Uvnitř scén vznikají celistvé operní formy - sólové, sborové a souborové:

1. - sbor „Dálka polí“
2. - Həsən chán s nejbližšími
3. - příchod Nigjar, a potom Köroğlu
4. - sborový epilog

Proto základním strukturním prvkem hudebně-dramaturgické konstrukce aktu se stává scéna v rámci které děj opery plyne tak nepřetržitě a intenzivně, že mnohdy přivádí k změně emocionálního charakteru, situace a jejího vnitřního rytmu. Ze čtyř scén 1. dějství je pouze první scéna sborová. Na scéně probíhá jen jeden děj. Dvě následující scény se však odlišují různými pohledy, čili tam probíhá více dějů naráz. Takto se druhá scéna, kde se zřetelně naznačuje seskupování protějších bojujících sil a vzniká zápleтка základního ideového konfliktu, charakterizuje více složitým členěním. Tato část v sobě sjednocuje epizody dialogického, monologického a sborového složení, které se střídají v souladu s vývojem děje.

Třetí scéna spolu s čtvrtou je vnímána jako celková repríza aktu, i když je citelně dynamičtější. V kvalitě je na stejné úrovni jako první scéna, ale je značně rozšířena díky účasti hlavních hrdinů Nigjar a Köroğlu. Jejich jednání předznamenává lyrickou kulminaci aktu. Sborové výstupy daného obrazu naopak ztělesňují probouzející se revoluční uvědomělost národa.

Pro realizaci metody kontrastního porovnávání jednotlivých scén, obrazů a etap postupu, Hadžibejov používá rovněž další postupy:

- a) bezprostřední porovnávání kontrastních scén, (jako potvrzení jsou různorodé obrazy 1. aktu);
- b) kontrastní přelom s prudkým střídáním změn, intonačních, modálně harmonických prostředků (například, sborový kánon „Stařec náš slavný“, následující po hrdinském sboru „Nás pomsta zapálila“);
- c) postupný nárůst kontrastu (vývoj postupného zesílení revolučního povědomí davů). Uvedený způsob kontrastního porovnávání se rovněž vyskytuje v dramaturgickém uspořádání 2. aktu a přináší změny různých prvků, struktur, temp, rytmu, modu. Vytváří také kontrast samotných typů dramaturgie a stylových vrstev.

Tímto způsobem se v radostné obraz hostiny s centrální árií Həsən chána „V drahý můj porcelán“ mění scéna zmatku a strachu vojáků - sbor „Cháne, neštěstí“, který končí druhou árií Nigjar „Jako lehký kouř, jako sny“, který tvoří jeho lyrickou kulminaci.

Opakem epické linky opery je hrdinsky-dramatický začátek, který je naopak vyjádřen linií procházející celým vývoje. Právě prudkost tempa děje, jako výraz jdoucí naskrz strukturou kompozice, občas obrušuje hrany jednotlivých částí a epizod, při zachování celistvosti scén a určuje dramatické rysy „Köroğlu“. Přitom se zpravidla strukturálně ukončená hudební jevištní čísla, zlomky opery (áriso, sbory, tance atd.), rozmísťují uvnitř velkých hudebních scén, označených kontinuitou a pružností intonačně-tematického vývoje. Jejich nejdůležitějším

faktorem se stává specifický lidový vývoj, neoddělitelný od způsobu nárůstu, způsobu zachycování a od semantiky modu. Skvělým příkladem, znázorňujícím řečené, je 1. akt, kde mezi ukončenou sborovou scénou „Dálka polí“ a árii Nigjar „Rovšen, můj milovaný“ je velká dramatická scéna, představená jako řada etap průběžného vývoje, přerůstajících nepřetržitě jeden do druhého.

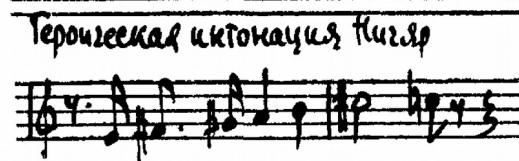
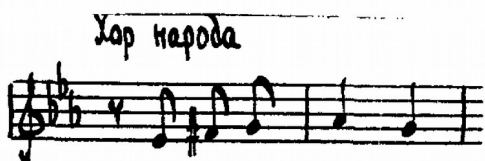
Impulsem k průběžné dramaturgii celé scény se stává lyrický sbor národa „Dálka polí“, pozoruhodný svým mollovým modálním rázem (Čargjach) a stejně tak intonační náplní, blízké národním písňovým pramenům tzn. princip opěvování hlavního pilíře modu („g“). Upozorním rovněž na nízký registr, v němž zní sbor, což také zvyšuje smutně lyrickou náladu hudby.

Následující lakonický recitativ - dueto Nigjar a Vəli „Tam je Həsən chán“, vzbuzuje neklid a strach národa před Həsən chánem a setkání s ním. Dále zpívá İbrahim chán k rolníkům „Kdo se zde opovážil“. Poslední zpívání İbrahim chána, díky své strukturní dokončenosti, by se dalo přirovnat miniaturnímu ariósu. Vzápětí za ním následuje výstup Həsən chána, základního nosiče dějové linky procházející skrze děj v opeře.

Zlomovým okamžikem v dramaturgii opery je výstup Həsən chána. V průběžném rozvoji této scény se zřetelně vyčleňují následující hlavní momenty:

1. Rozkaz Həsən chána o přivedení nejlepšího koně, aby ho mohl věnovat jako dárek.
2. Árioso Həsən chána „Ze všech lidí jsem nejurozenější“ - které přesvědčivě vytváří obraz majestátního despoty. Zde se skladatel uchyluje k efektivnímu vylíčení představitelů skrze tanec, což je charakteristické rovněž pro současnou operu.
3. Oznámení İbrahim chána o únosu hřebců ze stáda koňarem Alym a následující krutý trest Həsən chána, který tohoto koňáře oslepí „Ty jsi zde podlý koňář“. Také zde se hlavním hnacím motorem dramaturgie stává národní způsob tvoření forem.

Sbor lidu je rozhořčen nad krutostí chána (oslepil otce Köroğlu) a začíná zpívat melodii Nigjar.



Z ašygské taneční melodie vzrostla také ašygská píseň Köroğlu. Je lyrickou expozicí jeho obrazu.



Již v prvním dějství zřetelně naznačuje základní rysy charakteristik všech postav. Když Köroğlu vstupuje na scénu s ašygskou písní, základním žánrem odhalujícím jeho charakter z lyrické strany, tak je v árii Nigjar z 1. aktu

zřetelně ukázána jako něžně-milující (áriosní zpěvnost), charakterní a statečná dívka.

Písňové začátky, které vládnu v charakteristice kladných hrdinů opery, jsou dány do protikladu deklamačnímu stylu výkladu hrdinů. Toto se týká i Həsən chána. Výrazněji jsou podány v 1. aktu také obrazy vedlejších postav. Například lakonická píseň, kde nařiká a lamentuje Aly nad nastávajícím krutým trestem oslepením, je vnímána jako úpěnlivá prosba o smilování.

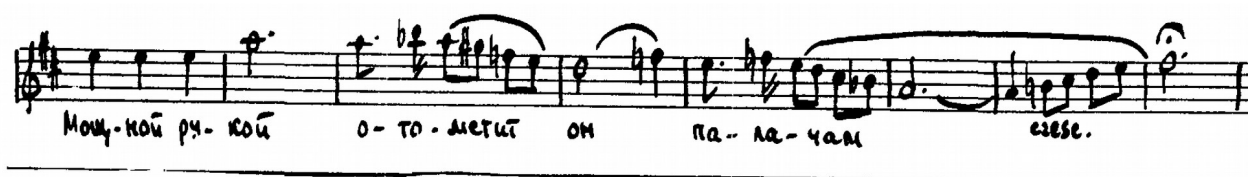
Důležitou součástí dramaturgie opery je častá změna temp a struktury. Ani jedna nová epizoda opery neprobíhá bez jejich změn, což přirozeně urychluje i tempo samotného operního děje. Árioso Həsən chána „Práce, přátelé“ střídá refrén šaška „Pouze jeden je potřebný odvážlivec“, což je nejtypičtější národní žánrová scénka, přinášející významný tempový přelom do dramatu. Zakončení 2. aktu árii Nigjar „Jako lehký kouř, jako sny“ tvoří lyrickou kulminaci aktu.

Ve třetím aktu Hadžibejov používá kontrasty různého druhu tzn. drama, světlá lyrika, strnulost. Dějství opět člení na kontrastní vrstvy. Jeden z nich - úvod k 3. aktu s následujícím sborem „Čenlibel“, je celou vokální symfonickou poemou a je jednou z nejvýraznějších scén opery, vyznačujících se při pospolitosti nálad, průchozím principem rozvinutí děje.

Celkově interpretace sboru „Čenlibel“ v opeře „Köroğlu“ odpovídá tradici sborových scén ruských klasiků, kteří předvedli sbor jako aktivního účastníka národního dramatu. A skutečně sbor U. Hadžibejova se stává „hlasem davu“ (Rimskij-Korsakov) a sdělovačem myšlenek a tužeb lidového dramatu. Právě v tomto sboru s jeho jasně individualizovaným tématickým materiálem byla vyjádřena hrdinská podstata národa. Jako nejdůležitější charakteristika lidových mas v okamžiku vzestupu je kurážný sbor, který zároveň demonstruje ideovou jednotu národa a hlavního hrdiny. Právě tak bývá chápána árie „Köroğlu“ „Tobě jsem oddaný“, odhalující hluboký milostný cit a humanitu hrdiny, vstupujícího na cestu otevřeného boje s nepřáteli.

Nakonec je v poslední fázi děje, ukázán nový kontrast což je dramatický vrchol aktu, kde se odehrává scéna krádeže koně Gyrata. Ve výsledku je 3. akt nejmasovější a nejmonumentálnější, jelikož v něm je převážně odhalování národní linky námětu a jejímu následujícímu nepřímému dramatickému střetu s linkou proti dějství. Podstata dramatickosti spočívá v přílišné důvěřivosti Koroğlu a jeho nepřipravenosti k boji.

4. akt, stejně jako 2. je palácový. Zlom v ději vzniká s příchodem Koroğlu, přestrojeného za ašyga. Optimistické radostné napětí ašygských písní Koroğlu je podmíněno scénickou situací. Další etapa rozvoje děje je otevřená dramatická srážka hrdiny se zlem. Celkem se 4. akt také odlišuje střídáním kontrastních nálad a dramatických situací. Vyvrcholením aktu je zmizení Koroğlu, který nikoho nenechal vzpamatovat po zavraždění Gamza beka. Prudce naskakuje na Gyrata a mizí. 4. akt je vnímán jako dramatický vrchol opery. Téměř všechny postavy opery jsou zapojeny do kola intenzivně se rozvíjejících událostí a stávají se jejich účastníky. Podstatné je, že obrovská vnitřní dynamika aktu je závěrečným krůčkem. Obzvláště důležitým hrdinským leitmotivem, na kterém se staví kulminace, je árioso Nigjar „Jste davy katů“. Vzniká na základním spojení dějství a proti dějství a neustále vyrůstá a prolíná se finální částí aktu.



Ve 4. dějství se bezprostředně chystá rozuzlení a 5. akt je vnímán jako optimistické vyvedení a hrdinský závěr celé opery. Zde je národ skutečným poukazatelem zlostných despotických činů. V 5. aktu není mnoho nového tématického materiálu. Nový hudební materiál je dán jenom ve scéně Ibrahim chána a jeho doprovodu před popravou Nigjar, Polada a Ejvaza. Co se týče zbývající části aktu, ta se ukazuje jako řada „repríz“, buď přesně, nebo obměňovaně produkujících jednotlivé prvky z předcházejících aktů. To jsou



především vzniklé intonace sboru „Čenlibel“ ze 3. aktu, ašigské intonace Köroğlu ze 4. aktu a samozřejmě vytrvalý návrat základních povědomých leitmotivů (utlačovaného národa, Nigjar, hrdinů). Poslední vlna průběžného rozvoje se realizuje ve finále, ukazujícím se jako nejvyšší (generální) kulminace „Köroğlu“, kterou Hadžibejov ukazuje v podobě dalekosáhlé „zóny“, dynamizuje ji vtrhnutím kontrastních epizod. V syntéze hrdinství, dramatu, lyriky a eposu je ideový význam konce opery a hlavní obsah jejího rozuzlení.

## Hudební formy v „Köroğlu“

Při analýze partitury opery, orchestrálních úryvků, vokálních čísel a jednotlivých operních scén, jsem zjistil evidentní preference autora k sonátové formě. Sonátová forma – vyšší z instrumentálních forem, disponující největšími možnostmi jak pro odraz složitých a mnohotvárných životních procesů tak i pro vyjadřování dramatických konfliktů, velkých idejí a hlubokých všeobecností. Zřejmě v síle tohoto, princip „sonátovosti“ se stává v opeře „Köroğlu“ podkladem.

Skoro nejvýraznější a nejsvráznější rys sonátové formy u Hadžibejova, také specifikum jeho projevu, spočívají v genetických spojitostech sonátové s písňovou (dvoudílnou) formou. Nejvíce názorně a v odhalené formě tato synthesisa se projevila v dramatické scéně - duetu rolníků Veli a Nadir z 1. aktu. Celá scénka se zřetelně ukládá do písňové formy, realizovanou jako dvoudílná struktura AB. V národních tradicích této formy je také druh tématického kontrastu mezi částmi forem. První téma je ostře synkopní, prostoupené skrytou tanečností (A) a mění se s více nápěvným druhým tématem (B).

*Allegro*

бе-да к кам хан Та-сан но-деу вкобь при-лаа

*Andante*

Зер-книу год сто кас хдет где про-свет для кас

Nicméně intonační a rytmická blízkost obou témat je bezpochybná. Trojnásobné opakování 1. tématu (v rámci celé formy), řízené principem variability, je důkazem lidových kořenů celé této scény. Dalším důkazem je také modální „náplň“ - Rast, která je organickou syntézou modu s evropským drem (B dur). Když je v 1. refrénu 1. téma postaveno na principu opěvování a zdůrazňování hlavního pilíře módu - tóniky (B dur), tak druhá dává důraz na tón dominanty (F). Tak vzniká typický klasický tónový T-D vztah mezi tématy a velmi příznačný je i pro sonátovou formu. Rysy sonáty zesilují při druhotném alternativním znovu provedeném refrénu (A1 B1). Jsou vázány s tím, že se druhé téma (stejně jako v sonátové repríze) v konečném důsledku provádí v hlavní tónině (B dur). Ukážeme schéma formy celé scény:

refrén

A B – A B

Sonáta bez provedení

Svrázným příkladem sonátové formy, geneticky spojeným s trojdílností, je árie Həsən chána z 2. aktu („Do drahého porcelán vina nalej“). V záběru má tato árie zblízka 3-dílnou strukturu. Jestliže budeme vycházet z tonálního plánu, lze árii interpretovat stejně tak, jako sonátovou formu, monotématismus, která je podmíněna jak podobnou intonační blízkostí obou témat (hlavní a středního oddílu) - tak i variabilitou s jediným principem vytvářejícím formu.

Hudba 1. oddílu zní jako rázný příkaz Həsən chána sluhům, kteří musí rychle zareagovat na volání svého pána. Odsud proudí energický charakter samotného tématu. Ten se staví na trhané intonaci, která je významná svým jasně vyjádřeným deklamačním charakterem.



Hudba druhého oddílu je vytvořena stejně jako v klasické sonátové formě v tonalitě Dominantní (Es) a je naopak více zpěvná.



Když nebudeme brát v potaz obrazně-intonační celistvost hudební látky, tak prvky kontrastnosti jsou přítomné.

O rysech sonáty nasvědčují také rysy rozpracovanosti, které jsou charakteristické pro druhou obraznou sféru (podmíněně vedlejší partie) tzn. únik do subdominantní sféry (c moll), konsekventní rozvinování základního intonačního materiálu. Konsekventní rozvinování slouží jako impuls pro dynamizaci formy tzn. dvě vlny vývoje, patřičně realizované v dvou odlišných tóninách, ukončující se dvěma kulminacemi, přičemž druhá je hlavní.

Příklad schéma:

<b>Expozice</b>	<b>Provedení</b>	<b>Repríza</b>
<b>a + b</b>	<b>a + b a + b</b>	<b>a + b</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A1</b>
<b>As – Es</b>	<b>c – Es – As</b>	<b>As – As</b>

Vyznačíme rovněž ještě jednu zvláštnost analyzované sonátové formy. Tím myslím rysy refrénu, spojené s párovým provedením témat, upevňující celou formu. Velkou roli také hraje téma, které sjednocuje všechny velké části formy. Právě ono napomáhá aktivnímu tonálnímu postoupení. Zároveň intonační stabilita tématu a strukturní dokončenost mu přidávají v nějaký míře rysy refrénu, což přináší do sonátové formy také prvky tonality.

Ve svérázné smíšené formě je vyjádřen také i sbor „Čenlibel“ ze 3. aktu. V něm se organicky spojují rysy refrénu, sonát a formy fugy. Dominantním principem vytvářejícím formu se stává specifické národní fázové mugamní

rozvinutí forem. Skladatelem, ve sboru, použitý sonátový způsob provedení je označen svéráznými modálními poměry, charakteristickými z jedné straně klasickou sonátovou formu, z druhé strany lidovou hudbou. Tímto způsobem je hlavní téma v expozici vyjádřeno v módu Šur ve formě fugy a je současně předzpěvem písňové formy.

c. Alla marcia

Зем-лю-бем, кре- роств, зор-до гро-убь и- те- сом тае бл-го-ка ти, во не-р-ст

Funkci refrénu zastává druhé téma (vedlejší) znějící v módu Rast (s tónikou E)

V repríze (ve druhém A1 B1) navzdory klasické tonální logice vzniká nový vzájemný tonální poměr. Hlavní part zní v módu Šur, a vedlejší v módu Rast. V Rastu – A se ukončuje také celá forma sboru. Takovým způsobem vzájemné tonálně-dominantní vztahy, charakteristické pro klasickou sonátovou formu, nevznikají v expozici, ale v repríze. Právě „zápas“ mezi dvěma modálními

tonálními okruhy – Šur a Rast, který končí výhrou duru (Rast), je hnacím motorem tvoření celé hudební formy sboru „Čenlibel“.

Dodám k řečenému, že repríza rekonstruuje materiál expozice na ještě vyšší dynamické úrovni, což je spojeno s polyfonizací látky. To vše, stejně jako rozsáhlost závěrečného partu, pohlcující do sebe rysy zpracování, kompenzuje nedostatek rozpracovaného oddílu formy.

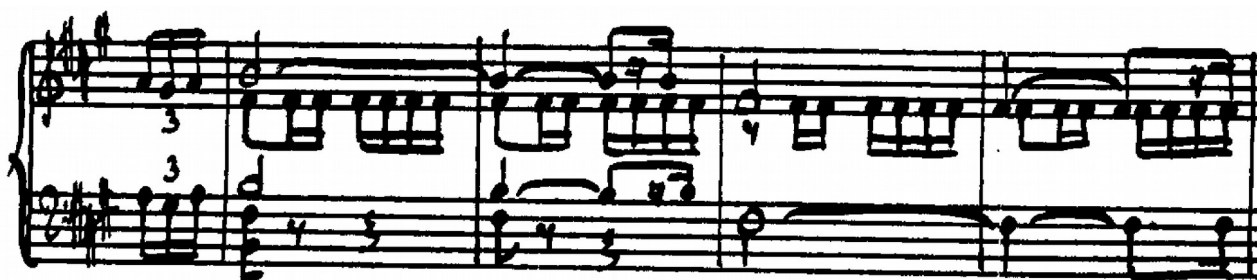


Ve výsledku je právě tento typ smíšené formy následkem svého organického spojení s dramaturgií a strukturní celistvostí. Toto je vnímáno jako jediná umělecká přesvědčivá varianta formy. V tomto tkví ještě jedna příčina zvláštní popularity sboru. Jedním z výrazných vzorů sonátové formy u Hadžibejova je úvod k 3. dějství „Köroğlu“. Úvod stejně jako sboru „Čenlibel“ hraje roli rozevřeného symfonického vstupu a syntetizuje rysy sonáty, ronda a mugamního tvoření formy.

„A“ úvod se vnímá stejně jako první část mugamu „Šur“ – Maje - šur, opěvující tóniku Fis (celková tónina mugamu).



Hlavní part (B) - téma vzniklé na základě prorůstání a variability dvou prvotních kontrastních prvků (a b), ve kterém druhý bude plnit svéráznou úlohu refrénu. Vytváří se variabilně v průběhu úvodu a probíhá šestkrát.



První element (a - 9. takt) je tématicky spojený se vstupem a současně je částí „Šur šachnaz“, kde podle se Hadžibejova opěvuje horní kvarta tóniky (h). Tady také (ve druhém taktu) se uskutečňuje modulace do subdominanty (e). Takovým způsobem probíhá modulace z fis „Šur“ do h „Šur“.

Při svém sekundárním provedení téma hlavního partu moduluje do h – seggah, (čili znovu se odkloňují ve směru subdominanty), což je specifické pro oddíl „Nišibi – faraz“. Je vidět alternativní rozvinování tématického materiálu, který řídí modus. Poté první prvek hlavního partu (A) zní o oktávu výš, shoduje se tímto s částmi „Simai šems“ mugamu „Šur“. Stejně tak jako druhý prvek se podrobuje alternativnímu rozvinutí, o čemž svědčí také jeho rozsáhlost (rozšíření do 14 taktů). Přičemž alternativní improvizaci se podrobuje pouze původní intonace hlavního partu - počáteční triola.

Při svém sekundárním provedení se materiál hlavního partu posouvá o oktávu nahoru, což se shoduje s částí „Simai-šems“. Tento fakt je třeba zvláště zdůraznit, protože v tradičním mugamu (podle systému U. Hadžibejova) se posouvá nahoru „Maye šur“ („melodie“ v „Simai šems“ se točí v rámcích „Maye šur“, a proto namísto nové hudby pro celistvost skladby je vhodné zopakovat „Maye šur“ o oktávu nahoru). (Lit. č.3, str. 58)

Absolutně jiná situace se vykresluje v analyzované přestávce. Jedná se o usilování skladatele k asi nejvíce jasnému a objemnému rozevření jednoho z hlavních obrazů opery, které podmínilo také umělecké individuální přeměny modálních mugamních zákonitostí. Odtud i tato náhlá, avšak umělecky oprávněná modulace, nejprve v „Šur-šachnaz“ a potom i v „Nišibi-faraz“. Právě vnitřní modulační změny tématu, rychlost změn nových opěrných bodů módu (v daném případě uvnitř základního - šur) také jí zprostředkovává zvláštní vnitřní dynamiku.

Druhá stavba hlavní partu, splňující funkci spojující části k vedlejšímu tématu, při opakování se také rozšiřuje díky opakováním a modulacím do 12 taktů. Z hlediska struktury mugamu je zde prováděn spád od kulminace k počátečnímu bodu, čili k „Šur- šachnaz“, totožný s částí „Simai-šems“. Spád probíhá s pomocí oddělení „Zamin chara“, který je zde odchylkou z „Šuru“ směrem čelní stavbě. Poté následuje modulace směrem ke kvartové řadě „Nišibi faraz“, kterou také začíná vedlejší part. Svým přivolávajícím a hrdinským charakterem nepochybně kontrastuje s hlavním partem. Tomuto napomáhá v její



základě ležící kvartová kvintová intonace, přerušovaný rytmus, tónický varhanní bod. Rytmická čitelnost a elasticita se zde spojuje s příznačně národní improvizací a tím tvoří originální polyrytmickou nepravidelnost, rovněž příznačnou pro národní ázerbájdžánskou hudbu.



Již v rámci expozice, skladatel také organicky syntetizuje rysy národního lidového melodického myšlení s evropským. Tímto způsobem, přirozené proudění materiálu vedlejšího partu nečekaně přetrhává dramatický „posun“, tolik charakteristický pro klasickou sonátu. Funkci provádí materiál, převzatý z hlavního partu.

Na základě rozboru symfonického úvodu k 3. dějství opery „Köroğlu“ je jasné, že zde Hadžibejov originálně kombinuje rysy klasických homofonních hudebních forem s principy tvoření forem, vycházejícími z mugamu. V daném příkladu byli propleteny principy sonáty, ronda, trojdílnosti, variací s principy struktury mugamu „Šur“.

Při zkoumání některých příkladů sonátových forem v opeře „Köroğlu“, je třeba obrátit zvláštní pozornost na předehru, která představuje velkolepý příklad operního symfonismu. Tato lakonická předehra, napsaná ve formě sonátového allegro, syntetizuje v sobě obrazy boje a hrdinství, lyriky a oslavy národa-vítěze. Při první zběžné analýze hudby předehry je zřetelná pevnost této jasné symfonické fresky v jediném metroritmickém pohybu, který ji mnohdy předává pozoruhodnou celistvost a jednotnost vývoje.

Předehra začíná úvodním tématem, skládajícím se ze dvou prvků. Hlavní téma úvodu - její první prvek (a) - mužný, aktivní - potvrzuje hrdinský charakter opery. Uvedený v módu „Šur“ je jako narozený z hlubin folklóru (mugamní improvizace). Druhý prvek úvodního tématu, začínající 16 taktem, natolik vyplývá z prvního, že ho odlišujeme nejenom z hlediska obrazně-emočního, ale také melodicko-rytmického. Vůči prvnímu prvku tématu má druhý odpovědný charakter. Hlavní part přede hry (sólo hoboje, šur -B- ), vyplývající z úvodu, zároveň s tím, má odpovědný charakter ve vztahu k druhému prvku tématu úvodu. Je zde kladena pozornost na velké dýchání tohoto tématu, podmíněné, stejně jako vždy u Hadžibejova principem variačního rozvinutí. Podtrhnu, že při odhalování obrazu, zaznamenaného v hlavním partu, se skladatel uchyluje nejenom k intonačně-tématické, ale také k témbrové variaci (v prvním provedení je téma svěřeno hoboji, ve druhém balabanu, a ve třetím - houslím, hoboji a balabanu)



Úvodní part, zastupující další intonační obměnu hlavního, se natolik slévá s vedlejším, že je vnímán jako takový, až po vzniku nového lyrického obrazu (témata Nigyar). Lyrický vedlejší part, vyjádřený ve formě blízké periodě, rovněž vyplývá z hlavního. O tomto nasvědčuje ostinatní rytmický vzorec, který je zachován v doprovodu. Interpretace tématu Nigyar ve varhanním bodě tónického trojzvuku (g), proniknutí do ní čárkovaného rytmu a prvků kontrastní polyfonie, dodává pocit nejenom lyrického smutku, ale také známé zdrženlivosti, mužnosti, náležitých charakteru Nigyar. Opětovné zavedení úvodního tématu v módu Čargyah označuje začátek provedení, který je stavěn na variačním rozvoji tématu hlavního partu. V repríze vedlejší part - jako celistvé, strukturně dokončené téma - chybí, ale některé její jednotlivé črty (například, čárkovaný rytmus), jsou nepochybně přítomné.

Skutečným věncem vývoje předehry se stává nádherná kóda, zahrnující do sebe dvě etapy vývoje: přípravného a základního. V prvním oddělení probíhá intonace sboru národa z prvního dějství „Kdo poznal útlak utrpení“, a ve druhém, znějícím podobně jako revoluční písně zní sbor zvítězivšího národa z 5. dějství „Nastal veliký svátek“.

Předehra k opeře „Köroğlu“ ohromuje neobyčejnou štíhlostí a vrcholnou stručností formy. V sonátovém allegru, použitém v předehře, je těžké objevit příkré a kardinální přeměny; natolik jsou veškeré základní rysy kompoziční struktury vyjádřeny zde vrcholně, zřetelně a čitelně. Naříklad poměrně dokončená expozice s tvarově vyznačenými kontrastujícími tématy (V - ŠUR a Bayaty Širaz), rozpracování s tónově nestabilním vývojem (Čargyah - Bayaty Širaz), zkrácená repríza, u které nejsou zavedeny podstatné změny, kromě tradičního sblížení témat (V - V, Šur - Šur). Hadžibejov dosahuje celistvosti v jednotě formy, používající také dodatečné postupy. Jedním z nich se stává uskutečnění dříve uvedeného průchozího ostinatně rytmického vzorce. Podstata tohoto vzorce spočívá v tom, že s vývojem různorodého materiálu se vplétá rytmická intonace, hrající roli svérázného leitrytmu opery.

Tímto Hadžibejov zesiluje vnitřní spoje kontrastujících témat a zdůrazňuje celistvost celé hudební formy. Hlavním principem tvoření formy v předehře vyvstává variantní přeměna, díky které vstup každé nové varianty působí jako pokračování toho, co už bylo. V tomto se projevila podstata variantního rozvinutí, ve kterém skladatel docílil skutečně virtuózního mistrovství. Nakonec zdůrazňuje klasickou uspořádanost a některou tradičnost struktury sonátového allegra předehry a chce upozornit na její zvláštnost, která se projevila v tom, že běžná a známá schémata se zde ukazují v nových vztazích, které osvěžují tenké črty národních módů.

Na základě rozboru pěti fragmentů opery „Köroğlu“, je zřejmé, že Hadžibejov, zachovává v sonátové formě jí vlastní tonální poměr témat a organicky ji spojuje buď s písňovou formou, nebo s trojdílností. Přitom struktury,

vypracované a obhajoby schopné ve světové hudební kultuře, organicky kombinuje s národními principy tvořením forem. Právě to „národní“ se stává pro skladatele osnovou, na které vzniká nová kvalita forem. Tímto způsobem, ve výsledku této hluboké syntézy v „Köroğlu“ vznikla svérázná sonátová forma, pokaždé individuálně změněná a obohacená zvláštnostmi národního myšlení.

Vyznačím její základní charakteristické rysy. V souladu s lidovými interpretačními tradicemi, sonátové formy opery se charakterizují absencí nejenom mezi tématických, ale také mezi oddílových předělů. Jak v mugamu tak i v sonátové formě Hadžibejova kontrastující témata vyplývají z jedné téze-jádra a vytváří ve výsledku jedinou vlnu (fázi). Není náhoda, že v principu tvoření forem sonátových čísel opery „Köroğlu“ Hadžibejov využívá jeden z nejtypičtějších postupů lidové hudby - variační přeměnu tématu (předehra, úvod k 3. aktu); veškerý hudební vývoj v těchto fragmentech se de facto opírá o variační přeměnu titulního tématického materiálu, přesněji výchozí motivu.

Celistvosti a jednotnosti sonátové formy Hadžibejov dosahuje i s pomocí použití ostinatního rytmického vzorce, který je mnohdy leitrytmem v opeře (předehra, sbor „Dálka polí“, „Čenlibel“, árie Həsən chána). Základní rys kompoziční struktury sonátových čísel opery se projevuje posouváním různých forem. Například v úvodu 3. aktu je syntéza čtyř forem - ronda, sonáty, trojdílnosti a variace. Ve sboru „Dálka polí“ sonáta vyplývá z písňové (dvoudílné) formy. Přičemž způsoby prolínání různých forem v těchto číslech jsou natolik jemné a pružné, že je občas obtížné analyzovat z hlediska jakékoliv jedné.

## **Shrnutí**

Hadžibejova opera Keroglu je jedna z jeho nejvýznamějších a monumentálních děl. Je logickým dokončením dřívějších hledání skladatele v oblasti opery, vyrostla jakoby na půdě, dávno jím nakypřené a připravené. „Já, jako hudební skladatel,“ píše Hadžibejov, „cítím jakou důležitou cestou jsem prošel od „Lejli a Medžnun“ do „Keroglu“, jakými novými nejrůznějšími prostředky jsem obohatil svoje mistrovství, kvůli těm krásným tvořivým podmínkám, které pro nás vytvořila strana a vláda. Nepřipadá mi už nutným hovořit o tom, že naše nová opera získala nový obsah co se týče námětu a hudby.“ (Lit. č.3, str. 36).

Využívajíc epických pověstí, hovořících o legendárním bojovníku za svobodu, Hadžibejov ukázal spojení hrdinů a lidových mas, vytvořil dílo, osvícené předními myšlenkami socialistické přítomnosti.

Historický význam Hadžibejova spočívá v tom, že byl zakladatel ázerbájdžánského profesionálního skladatelského díla, také se rovněž jevil jako první z ázerbájdžánských skladatelů, který vysoce profesionálně, talentovaně a odborně ztělesnil lidovost v hudbě.

Určující význam pro zrod individuálního stylu tohoto hudební skladatele bylo to, že se rysy svéráznosti sloučily s mohutným tokem ázerbájdžánského folklóru, který se stal trvalým základem tvorby tohoto autora.

Národní osobitost „Keroglu“, jako i u jiných národů, vyplývá ze zvláštností duševního skladu, proti vjemů, temperamentu, uměleckých názorů, etických a estetických vyznání ázerbájdžánského národa. V opeře je hezky zachycena síla muziky, která není založena na těch nebo oněch konkrétních obrazech národní hudby, ale na zákonech národních melodií. Právě proto je její

pospolitost s národním uměním neomezená a může se odhalovat ve všech těch případech, které zachovávají odvěké zvláštnosti lidové hudby.

Společně s tím připomínám, že hudba „Köroğlu“ vzniká v duchu lidových písní nejen ve smyslu obnovy jejích strukturálních zvláštností, ale také ve smyslu pravdivosti, životnosti, realistického obsahu a její skutečné národnosti. Jako poslední je potřeba, v samotné podstatě díla, zdůraznit velikou ideu věrnosti.

Tato opera je i po svém žánrovém stylu, protože na jejím základě leží pro život lidí vážný epický jev a je popsána velmi objektivně. V opeře se objevuje i názor celého společenství, který schvaluje nejvíce ustálené mravní vlastnosti.

K opeře 20. stol. „Köroğlu“ Hadžibejov přibližuje nejen vlastnosti hlavních postav přes žánry lidové hudby, ale také efektivně líčí záporné postavy přes žánr (např. tanec v podání Həsən chána v árii ze 2.aktu). Taktéž mezinárodní operou „Köroğlu“ dělá to, že se autor při tvorbě opíral o zkušenosti světového operního umění. Sám o tom píše: „Při studiu evropské hudby se učíme tomu hudebnímu umění, které se rozvíjelo po staletí a dalo světu řadu geniálních tvůrců, ke skladbám kterých ani jeden národ, který si říká kulturní, nesmí zanevřít, protože skladby a jejich tvorba má světovou hodnotu v nejuniverzálnějším a nejmezinárodnějším významu tohoto slova a jsou mocnými motory rozvoje lidstva.“

## Závěr

Jaké téma mé magisterské práce jsem si vybral „Opera v Ázerbájdžánu“, jelikož je mi toto téma velice blízké. Asi také proto, že z Ázerbájdžánu pocházím a jeho národní hudba a lidové písně ovlivnily podstatnou část mého života.

Cílem mé práce bylo zvýšit informovanost v České Republice o Ázerbájdžánské opeře, konkrétně o skladateli Uzeiru Hadžibejovi, opeře „Köroğlu“ a eposu stejného jména „Köroğlu“, který byl k této opeře velkou předlohou a inspirací. Rozborem opery jsem chtěl docílit pochopení, zjednodušení a přiblížení hudebních zvláštností, které jsou pro tuto národní hudbu typické a nepostradatelné.

# Literatura

## Knihy

1. Каррыев Б. А. - Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов, М., 1968
2. Данилов Д. Х., Шароев Г. Г. - Героическая опера "Кероглу", Известия АН Азерб.ССР, 1945, N9 (článek)
3. Гаджибеков Уз. - О музыкальном искусстве Азербайджана. Сост. и коммент. К. Касимова, Баку, Азернешр, 1966
4. Музыкальные культуры народов [Текст] : традиции и современность / ed., сост. Г. Шнеерсон. - Москва : Советский композитор, 1973
5. Абасова Э. Г. - Опера "Кероглу" Узеира Гаджибекова, Баку, Азернешр, 1966
6. Агаева Х. - Узеир Гаджибеков. Баку, 1956, с.63
7. Аббасов А. Д. - Узеир Гаджибеков и его опера "Кероглу", Баку, Азернешр, 1956
8. Абасова Э. Г., Касимов К. - Узеир Гаджибеков музыкант-публицист, "Искусство Азербайджана", т. XII, Баку. Изд-во АН Азерб.ССР, 1968
9. Кафарова З. Г. - "Кероглу" Узеира Гаджибекова, Баку, Язычы, 1981

## Noty

1. Узеир Гаджибеков - "Кероглу". Опера в пяти действиях, клавира, "Советский композитор", Москва, 1970
2. Узеир Гаджибеков - Отрывки из оперы "Кероглу", Москва, Музгиз, 1938
3. Узеир Гаджибеков - "Избранные арии, романсы и песни", Баку, 1975, "Ишыг"



## Referáty

1. Мамедова Р.А. - Роль мугамной ладоинтонационной основы в возникновении сонатной формы в творчестве Уз.Гаджибекова, Тбилиси, 1981, с.21
2. Алиева Н.А. - Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. Баку,1969

## Internet

1. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Koro%C4%9Flu>
2. [https://ru.wikipedia.org/wiki/  
%D0%94%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B3%D1%8F%D1%85](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B3%D1%8F%D1%85)
3. [https://az.wikipedia.org/wiki/Simfonik\\_mu%C4%9Fam](https://az.wikipedia.org/wiki/Simfonik_mu%C4%9Fam)
4. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE  
%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE  
%D1%81%D1%82%D1%8C\\_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B  
%D0%BA%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0))
5. <http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/azer.htm>
6. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C  
%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BC](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BC)
7. [https://www.google.cz/search?  
q=libre+office+cislovani+stranek&oq=libre+office+cislovani+stranek&aqs  
=chrome..69i57.15234j0j7&sourceid=chrome&es\\_sm=93&ie=UTF-8#q=  
%D0%BC%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BC+%D0%9C  
%D0%B0%D0%B9%D0%B5+%D1%88%D1%83%D1%80+](https://www.google.cz/search?q=libre+office+cislovani+stranek&oq=libre+office+cislovani+stranek&aqs=chrome..69i57.15234j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8#q=%D0%BC%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BC+%D0%9C%D0%B0%D0%B9%D0%B5+%D1%88%D1%83%D1%80+)
8. [https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan\\_a%C5%9F  
%C4%B1q\\_yarad%C4%B1c%C4%B1l%C4%B1%C4%9F%C4%B1](https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_a%C5%9F%C4%B1q_yarad%C4%B1c%C4%B1l%C4%B1%C4%9F%C4%B1)
9. [http://hajibeyov.com/music/music\\_index.html](http://hajibeyov.com/music/music_index.html)
10. <https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eur>

11. <https://az.wikipedia.org/wiki/Rast>

12. <http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/azer.htm>