

Г. С. ГАЛИНА*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере

В статье анализируются оперные вокальные формы, основанные на ариозной стилистике, создание которой стало результатом функционирования жанра оперы в башкирской национальной культуре. Указаны её фольклорные истоки – музыкальные особенности народных полупротяжных песен *халмак-кюев*, в национальной фольклористике разработанные недостаточно чётко. Рассмотрены возможные сочетания их с приёмами европейской оперы, которые привели к возникновению национальной мелодики нового типа. В качестве интонационных истоков ариозного стиля обозначаются русская романсная стилистика, оперно-ариозный стиль русских композиторов-классиков, вальсовые и протяжные башкирские темы, использованные в ритмически упрощённом виде. Отдельное внимание уделено ориентальным ариозо, написанным под влиянием первой тюркской оперы «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. В результате изучения оперных ариозо и арий русских авторов, а также представителей национальной культуры – Загира Исмагилова, Хусаина Ахметова, Рауфа Муртазина, Салавата Низаметдинова – делается вывод о наличии в них оригинального и самобытного стиля ариозного пения, развивающего как национальные, так и европейские музыкальные традиции.

Ключевые слова: башкирская национальная опера, ариозный стиль, умеренные песни – халмак-кюи.

Для цитирования: Галина Г. С. Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 44–52. DOI: 17674/1997-0854.2019.3.044-052.

GULNAZ S. GALINA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

The Style of Arioso Singing in Bashkir National Opera

The article analyzes opera vocal forms based on the arioso style, the creation of which has become the result of functioning of the genre of opera in Bashkir national culture. Indication is made of its folk music roots – the musical particularities of the folk semi-plangent songs, the *halmak-kui*, have been elaborated insufficiently concisely in national folk music studies. Examination is made of the possible combinations of them with techniques of European opera, which has led to the emergence of national melodicism of a new type. In the quality of the intonational sources of the arioso style indication is made of the Russian art-song style, the opera



arioso style of the Russian classic composers, waltzes and plangent Bashkir themes utilized in a rhythmically simplified way. Special attention is given to oriental arioso melodies written under the influence of the first Turkic opera “Kyor-ogly” by Uzeir Gadzhibekov. As the result of studying opera arioso melodies and arias by Russian composers, as well as representatives of the national culture – Zagir Ismagilov, Khusain Akhmetov, Rauf Murtazin and Salavat Nizametdinov – the conclusion is arrived at about the presence in them of a distinctive and original style of arioso singing which develops both national and European musical traditions.

Keywords: Bashkir national opera, the arioso style, moderate songs – halmak-kui.

For citation: Galina Gulnaz S. The Style of Arioso Singing in Bashkir National Opera. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 44–52. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.044-052.

Важнейшей творческой задачей композиторов, работающих в области башкирской оперы, стало создание национальной оперной мелодики, соответствующей различным типам вокальной речи, основанных, в свою очередь, на различных принципах вокализации поэтического текста. Это такие структурные элементы музыкальной речи в опере, как виртуозное сольное пение, ариозно-кантиленный тип в умеренном темпе, быстрая вокальная речь персонажей, сформированные соответственно на основе традиционных песенных жанров башкирского фольклора узун-, халмак- и кыска-кюй, прочного синтеза национальной и европейской мелодики. В любой культуре ариозный тип мелодики особенно востребован композиторами для воссоздания в опере обширной сферы лирики и мелодизированного речитатива.

Теоретическое обоснование понятий «ариозная мелодия, ариозный принцип вокализации» содержится в работах Е. А. Ручьевской. Ею же отмечены особенности такой мелодики в песенных формах и речитативе [4, с. 390; 5, с. 60]. Характерные музыкальные свойства – общие для многих культур и реализо-

ванные в различных жанрах башкирской вокальной музыки – в качестве важной предпосылки заложены в фольклоре, в народных умеренных (полупротяжных) песнях – халмак-кюях. Вместе с тем этот тип мелодики наименее изучен в фольклористике, видимо, в силу его малоти-пичности для народной музыки башкир¹. Такие песни немногочисленны («Семь девушек», «Сношенька», «Хромой саврасый», некоторые рекрутские песни), но именно их отличает особого рода напевность, тесно связанная с выразительностью речевого интонирования, элегичность, обусловленная постепенностью мелодического движения. В халмак-кюях (затем и в ариозных оперных темах) при регулярной метрике наблюдается ровный, симметричный синтаксис, за основу берётся фраза поэтического текста, составляющая с музыкальной фразой неделимое целое. В результате основные акценты и ритмический остов хорошо прослушиваются в такой мелодике. Поэтический текст сочиняется как по типу протяжных узун-кюев (10–9 слогов), так и по типу коротких кыска-кюев (8–7 слогов), что говорит о синтаксической гибкости мелодики, её приспособляемости к различным синтагмам. Другими типо-

логическими особенностями халмак-кюев являются несложные, чаще двузвучные внутрислоговые распевы, более подвижный – умеренный, а не медленный темп исполнения, поскольку словесные и музыкальные фразы одинаковы по величине, что наиболее удобно для пропевания. Главной их ритмической особенностью является однотипность, часто – моноритмичность. Такие темы ложатся на текст силлабически (слог-тон), из мелизматических элементов применение находит лишь форшлаг – характерный приём восточной монодии. Преобразование фольклорных умеренных мелодий в ариозные оперные построения происходило на основе усвоения европейских принципов мышления поэтапно.

Первые образцы вокальных номеров такого типа по жанровым истокам и соответственно мелодическим типам представляют собой весьма пёстрое явление. Авторы первых башкирских опер были плохо знакомы с национальной традицией и в качестве жанровых моделей избирали различные прототипы русского ариозного стиля. Здесь и перенесение русских романсовых приёмов на башкирский материал (ария Танхылу «Мы не будем рабынями» из оперы «Акбузат» А. Спадавекиа и Х. Заимова; три арии Айхылу из оперы «Хакмар» М. Валеева), и воплощение ариозного стиля русских композиторов-классиков (ариозо Серлебая «Разные слова слышу о вас» и ария Ахмета «Давно я ждал этого дня» из оперы «Айхылу» Н. Пейко), включение в ариозный контекст протяжных фольклорных мелодий (ариозо Серлебая «Сегодня с другом Колоем смотрели колхозные поля» из оперы «Айхылу» Н. Пейко), и вальсовые мелодии (ария Шатмурата «Всё знакомо мне здесь» из оперы Н. Чемберджи «Карлугас»). Были испробованы также темы «витиеватого»

строения, отчего они приобретали необычный восточно-ориентальный характер (ариозо Вагапа «Напал на твой след» и ариозо Карлугас «Как мне не плакать» из оперы «Карлугас» Чемберджи). Последние примеры основаны на нисходящей секвенции и удивительным образом укладываются в мелодические рисунки, выделенные И. Абезгауз применительно к мелодике У. Гаджибекова: «...с возвратом после опеваний («триольный») или без возврата (двузвучный)» [1, с. 22]². Их появление в башкирской опере следует считать инонациональным (закавказским) привнесением, объясняемым армянской национальностью Н. Чемберджи. Хотя такой «ступенчатый» мелодический тип имеет прототип и в башкирском фольклоре (протяжная песня «Баяс», «Старинная песня»), его можно считать не востребуемым башкирскими композиторами: данный опыт Чемберджи остался единственным образцом подобного рода.

Путём искажения ариозного стиля на раннем этапе становления оперы в Башкирии создавался и отрицательный портрет классовых врагов. Сочиняя каватину старшины «Зажгите поярче свечи» (опера «Карлугас») и арию Масем-хана «Вот здесь постройте мне дворец» (опера «Акбузат»), как и арию разъярённого Тапкыр-хана «Где Маян?» (опера «Мэргэн» А. Эйхенвальда), их авторы ориентировались на «гаджибековскую типизацию отрицательного»: а именно, арию Гасан-хана «В дорогой мой фарфор вина мне налей!» (опера «Кёр-оглы»), когда композитор, «идя от противного, предложил своим слушателям несложную ассоциацию: “грубый тембр – грубый строй души”» [1, с. 149]. Подобно азербайджанскому композитору, Чемберджи, Спадавекиа и Заимов создали отрицательный образ – незнакомый башкирскому

искусству: в трёхдольной метрике с переносом сильной доли в аккомпанемент (синкопой)³, что в сочетании с низким голосом (басом) при замедленном темпе и ограниченностью поэтического выражения (многократно повторялись четыре строчки-фразы) было призвано воплотить самодовольство и чванливость властелинов.

Гораздо более удачным привнесением в оперу возможно считать жанр сицилианы: напевы в трёхдольной метрике иногда встречаются в башкирском фольклоре (песни «Хромой саврасый», «Сношенька»). Происхождение таких вокальных номеров можно трактовать как проявление и национальных, и европейских традиций (например, ария Танхылу «Течёт Ашкадар», ария Юмагула «Кто так рано сошёл к реке» из оперы «Ашкадар» А. Эйхенвальда, дуэт Наркес и Хаубана «Надо тебе серебро?» из оперы «Акбузат», ариозо Сэсэк из оперы «Карлугас»). Очевидно, что из множества предложенных музыкальных решений композиторы следующего поколения – З. Исмагилов, Х. Ахметов, Р. Муртазин отберут те, которые, по их слуховым представлениям, будут наиболее соответствовать понятию «умеренно-ариозное пение».

В сформировавшемся законченном виде ариозный стиль впервые предстал в операх З. Исмагилова. Уже в самых первых его образцах – ариозо Юлая (пример № 1) и ариозо Кюнбики из оперы «Салават Юлаев» – одновременно проявляются две основные необходимые тенденции: запечатлеть в музыке речевой ритм и его подчинение музыкальным закономерностям, приводящее к образованию встречного ритма. Последнее объясняет и купирование «лишних» гласных в ариозо Юлая (на словах «сокол» и «это»), и перестановку глагола «возьми» на пред-

последнее место (хотя в башкирском предложении глагол всегда находится на последнем месте), и выровненность ритмики, сглаживающую различия между ударными и безударными гласными. Здесь заметно стремление Исмагилова соответствовать закономерностям, сложившимся в русских классических операх: «...тяготение к повторности одинаковых по величине фраз <...> преимущественно плавное движение, заполнение скачков, секундовые [в пентатонической культуре также и терцовые. – Г. Г.] последовательности» [5, с. 61, 63].

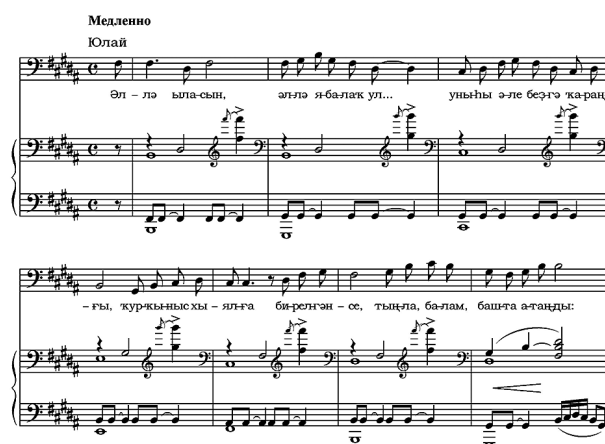
Пример № 1

З. Исмагилов.

Опера «Салават Юлаев».

Ариозо Юлая Азналина, I д., 1 карт.

Меленно
Юлай



Эл - ло ыла-сын, элто я-балак ул... уныны э-ле безгэ караң

-гы, куржынысы - лыга би-репэн - се, тыңла, болам, башча а-таңды:

Ярким подтверждением этому являются напевные ариозо Аязгула из оперы «Шаура», ариозо Куйхылу «Если перестанет светить солнце» из оперы «Послы Урала». Имеющееся дробление вокальной речи (триольные и шестнадцатые группировки) в первом фрагменте подчёркивает смысл наиболее важных слов, раскрывающих суть повествования (Аязгул рассуждает о поведении коварной Яубики), во втором – помогает быстрее пропеть длинные (четырёхсложные) слова.

Впоследствии З. Исмагилов утверждает этот мелодический тип в националь-

ной опере, написав арию Харыласэс (опера «Послы Урала»), две арии Акмуллы (одноимённая опера), все вокальные номера Гульзифы и Вадима (опера «Волны Агидели»). Для них также характерен ровный ритмический рисунок, основанный на движении восьмыми длительностями, что является основой ариозной мелодики. На примере ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала» из оперы «Кахым-Туря» (пример № 2) можно судить, что трёхдольность мало способствует ариозности, так как при ней, несмотря на размеренно-плавное мелодическое движение, укорачивается дыхание и исчезает широта фраз. Исмагилов трактует пятистопный ямб в вальсовом ритме, удлиняя акценты ударных слогов. В целом он смог уловить главное качество, присущее самобытному ариозному стилю русских классиков – «продление, распев гласного на одном звуке или силлабический распев»; выровненность ритмических акцентов, нейтрализованных распевом [5, с. 20]. Для ариозного стиля Исмагилова характерны умеренные темпы (*Moderato*, *Quieto*, *Andante*, *Andantino*), поступенный, без единого скачка характер мелодического развития, эмоциональная и мелодическая уравновешенность музыкальных фраз. Нормой для его ариозо являются двузвучные и трёхзвучные распевы, изредка «разбавляемые» четырёх-, пятизвучными оборотами. Одинаковая длина распева как ударных, так и безударных гласных, возникающая в результате смещения ударений на безударные слоги и приводящая к ровному ритмическому движению (четвертями и восьмыми длительностями), стала новым качеством, умело заимствованным композитором из европейской оперной мелодики и заметно преобразовавшим национальный вокальный стиль.

Пример № 2

З. Исмагилов.

Опера «Кахым-Туря».

Ариозо Буранбая, II д., 3 карт.

Andantino
Буранбай

У - рал - жай - зан бе - йек, ай, тау бул - маҫ; У - рал - жай - ҙы һәй - маҫ тә йән бул - маҫ. Уҫ

В операх Х. Ахметова и Р. Муртазина отмеченные признаки ариозного стиля сохраняются за исключением распевов, которые могут быть более сложными. В творчестве этих композиторов полупротяжных тем заметно меньше, как и опер, написанных ими (по две). Интересный пример силлабического распева, нетипичный как для стиля Ахметова, так и для башкирских опер в целом, можно наблюдать в крайних разделах арии Бибинур из его оперы «Современники» (пример № 3). Равномерное ритмическое движение четвертными длительностями выравнивает здесь речевые акценты, нивелирует разницу в длине ударных и безударных гласных. Хотя равномерное движение (скороговоркой) в быстром

Пример № 3

Х. Ахметов.

Опера «Современники».

Ария Бибинур, II д., 3 карт.

Andante con moto
Бибинур

Һыу бул - һам, а - ғыр и - нем дә, тул - жын



темпе типично для башкирских коротких песен – кыска-кюев, в медленном темпе такая мелодика для башкирской музыки не характерна и может расцениваться как усвоенный европейский образец.

Внутрислоговые распевы, завершающие первую, вторую и четвёртую фразы, типичны для лексики узун-кюй. Ввиду их малочисленности не они определяют в целом общий тип мелодики, но именно они способствуют адаптации европейского типа мелодического движения, его свойств на конкретной национальной почве. В результате рождается тема-гибрид с контрастной ритмикой: кантилена длящегося тона (европейское качество) с отдельными вкраплениями-распевами (национальное свойство).

Понятие напевности, пожалуй, ярче всего проявилось в соответствующих фрагментах опер Р. Муртазина. Это ариозо Гульюзум «Подруженьки мои, скажите», ариозо Яланбики «Белые цветы моей молодости», ария Ниязгула «Серебро на поясе у меня» из оперы «Дауыл» («Буря»). Как и Исмагилов, Муртазин придерживается норм ариозной мелодики и, опираясь на синтаксис, отталкивается как от пофразового членения текста, так и от предложений, отчего музыкальные построения удлиняются вдвое. Во всех случаях имеет значение один главный акцент, выраженный более протяжённым звуком на сильной доле такта, что приводит к повторности одинаковых по величине фраз и предложений. Иногда в его ариозную мелодику проникают элементы декламационности, и это объясняется желанием композитора выделить отдельные слова-мотивы, ключевые по смыслу («Нет, нет, Айбулат» в ариозо Гульюзум). О подчинении фольклорных закономерностей европейским свидетельствуют замедление темпа в двудольных темах, ритмические особенности

композиторских тем, начинающихся со слабой доли такта.

В произведениях классиков национальной башкирской оперы, таким образом, закрепился полупротяжный ариозный музыкальный стиль, характеризующийся напевной поступенной мелодикой, свободным завоеванием диапазона, плавным послекульминационным спуском темы. Типологической чертой данного стиля является и проникновение в мелодику ариозного типа кантилены в виде двух-, трёхзвучных распевов – устойчивого элемента фольклорного мышления, придающего всем высказываниям национальную характерность.

В творчестве С. Низаметдинова – ведущего оперного композитора республики на рубеже XX–XXI веков – ариозный стиль имеет более широкий круг интонационных истоков: здесь и русская музыка в различных проявлениях, и национальная эстрадная музыка, и романсная стилистика. В его операх можно наблюдать сочетание различных принципов вокализации текста, что придаёт его ариозной мелодике большую интонационную гибкость. Более всего это качество присуще партии Женщины в опере «Чёрные воды», ознаменовавшей смелый поиск в области национального речевого и музыкального интонирования. Разнообразная вокализация объясняется сложным внутренним состоянием героини, переживающей гамму самых различных чувств: любовь, смятение, тоску, тревогу, взволнованность, надежду. В её партии имеются четыре вокальных номера – ария и три ариозо, по которым можно судить о развитии её внутренней жизни от первоначальной депрессии к постепенному просветлению. В начальном ариозо «Долгие годы не могла поверить», которым она представляется хозяину дома,

включены практически все принципы вокализации (кроме танцевального). В крайних разделах трёхчастной формы для воплощения драматического содержания (героиня сорок лет ищет не вернувшегося с войны жениха) ариозность соединяется с декламационностью (пример № 4), в синтаксическом строении текста (по фразам) композитор многократно повторяет важные по смыслу слова («не верила!») и выделяет их музыкально как паузами, так и восходящими скачками. В контрастно-составной средней части ариозо, помимо данного сочетания, в мелодию проникают и метрический (ритм стиха и мелодии совпадают), и силлабического вида кантиленны принципы (распевание не только ударных, но и безударных слогов) – оба для подчёркивания смысла повествования. Пентатоническое ладовое строение темы, её обогащение элементами хроматики, активное модулирование в средней части ариозо говорят о взаимопроникновении национальной и европейской традиций, создании национальной мелодики нового образца. В арии «Говорил, что полюбил навсегда» из пролога, ариозо «День расставания как будто с того мира» из 2-й картины и «Раскрыла я сердце своё» из 3-й картины сказывается сильное влияние эстрадной стилистики, являющейся неотъемлемым компонентом лирики Низаметдинова.

Пример № 4

С. Низаметдинов.
Опера «Чёрные воды».
Ариозо Женщины, 1 карт.

Largo $\text{♩} = 46$
Катын *mp*



Кырк йыл бу - йы шу - га ы - шан - ма - ным, ы - шан - ма - ным.

Продолжением этой линии являются лирические страницы оперы «Наки», воплощающие образы нежной, трогательно чистой Янбики: два ариозо главной героини – «Не знаю, что судьба преподнесёт» и «Ах, нет, отец, мне нравится бродить одной», её ария «Я только на мгновение вздремну» и последующий лирический дуэт с любимым Айтуганом. Особенностью ариозного стиля Низаметдинова стало своеобразное синтезирование элементов эстрадных лирических песен, стиля, найденного в опере «Чёрные воды», и общеевропейских стилевых моделей. К этому же стилю относятся вокальные проведения светлой лейттемы Наки и лейттема старца Халиля. Здесь сказались лучшие черты песенной лирики композитора, отличающиеся одухотворённостью, интонационной прихотливостью, тонкостью модуляционных переходов.

Как видно из вышеизложенного, можно вести речь о сформировавшемся в башкирских операх самобытном стиле ариозного пения, индивидуально преломлённом в творчестве различных композиторов. Именно он является в национальных операх доминирующим, превосходя даже излюбленный народом протяжный мелос – узункюй. Причины этого, очевидно, кроются в специфичности протяжной мелодики, очень сложной даже для профессиональных вокалистов. Другая причина видится в эстетике русских композиторов-классиков второй половины XIX века, утвердивших в оперном творчестве своеобразный, глубоко выразительный речитативно-ариозный стиль, ставший в период советского культурного строительства основным стилеобразующим компонентом европейского жанра, определившим в конечном итоге мелодический облик оперы в национальных республиках.



PRIMECHANIYA

¹ Термин *халмак-кюй* (буквально – умеренная мелодия) введён в научный обиход Р. С. Сулеймановым в его диссертации «Песенные жанры иргизо-камеликских башкир» (Л., 1987), до того – в статье «О музыкальном фольклоре иргизо-камеликских башкир» [7] применительно к этнической группе народа, проживающей в бассейне р. Большой Иргиз (Саратовская и Самарская области РФ). Как указывает автор, «в песенном творчестве иргизо-камеликских башкир халмак-кюй занимает равноправное положение наряду с протяжными и короткими песнями и бытует в ритмически упрощённом виде [по сравнению с протяжными мелодиями. – Г. Г.]» [там же, с. 12].

² Х. Кушнарёв приводит образцы армянских крестьянских песен с такой «ступенчатой», как он пишет, мелодикой («Ходи,

ходи», «Святой Карапет, твой монастырь...», «Приди!»), общими чертами которых называет лад квинтовой основы и ход развёртывания интонации путём постепенного нисхождения от побочной ладовой опоры в сфере верхне-квинтового тона к тонике лада. Он же уточняет, что «названное нисхождение приобретает секвентный характер» [3, с. 153–154].

³ Об этой ритмической особенности азербайджанской музыки, нашедшей воплощение и в русской ориенталистской традиции, пишет И. Абезгауз [1, с. 43]. Благодаря исследованию Х. Кушнарёва становится ясным, что ритмически ария Масем-хана (в большей степени) и каватина старшины (в меньшей) близки армянской народной песне «Индило» [3, с. 506]. Это не удивительно, ведь обе оперы сочинялись одновременно, в 1941 году.

LITERATURA

1. Абезгауз И. В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский композитор, 1987. 232 с.
2. Джумакова У. Р., Мусаходжаева С. К. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 115–122. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.115-122.
3. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.
4. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 395 с.
5. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л., 1988. С. 5–80.
6. Сайдашева З.Н. Татарская этномузыкалогия: перспективы развития // ИКОНИ. 2019. № 2. С. 68–77. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077.
7. Сулейманов Р. С. О музыкальном фольклоре иргизо-камеликских башкир // Народное творчество башкир / под ред. Р. Г. Кузеева, Н. В. Бикбулатова; АН СССР, Башк. филиал, Ин-т истории, языка и литературы. Уфа, 1976. С. 143–151.
8. Цодоков Е. С. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html> (дата обращения: 12.05.2017).
9. Mazalan P. Theater Stage Design of the 20th Century as Cultural Diplomacy // SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Sciences and Arts Pages. Sofia, 2016, pp. 407–413.

10. Orrey L. *Opera: A Concise History*. London: Thames and Hadson, 1987. 252 p.

Об авторе:

Галина Гульназ Салаватовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru

REFERENCES

1. Abezgauz I. V. *Opera «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova. O khudozhestvennykh otkrytiyakh kompozitora* [The Opera “Koroglu” by Uzeyir Hajibeyov. About the Composer’s Artistic Discoveries]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 232 p.
2. Dzhumakova U. R., Musakhodzhaeva S. K. Collective Creativity and Authorship in Opera: The Historical Experience of the Musical Culture of Kazakhstan. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 115–122. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.115-122.
3. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions Concerning the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 626 p.
4. Ruch'evskaya E. A. «*Ruslan*» Glinki, «*Tristan*» Vagnera i «*Snegurochka*» Rimskogo-Korsakova: stil', dramaturgiya, slovo i muzyka [“Ruslan” by Glinka, “Tristan” by Wagner and “The Snow Maiden” by Rimsky-Korsakov: Style, Dramaturgy, Word and Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2002. 395 p.
5. Ruch'evskaya E. A. Slovo i muzyka [Word and Music]. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [Analysis of Vocal Works: A Textbook]. Ed. by O. P. Kolovskiy. Leningrad, 1988, pp. 5–80.
6. Saidasheva Z. N. Tatarskaya etnomuzykologiya: perspektivy razvitiya [Tatar Ethnomusicology: Development Prospects]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 68–77. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077.
7. Suleymanov R. S. O muzykal'nom fol'klore irgizo-kamelikskikh bashkir [About the Folk Music of the Irgizo-Kameliksky Bashkirs]. *Narodnoe tvorchestvo bashkir* [The Folk Art of the Bashkirs]. Edited by R. G. Kuzeev, N. V. Bikbulatov; USSR Academy of Sciences, Bashkir Branch, Institute of History, Language and Literature. Ufa, 1976, pp. 143–151.
8. Tsodokov E. S. *Opera – ukhodyashchaya natura, ili Pominki po zhanru* [Opera – the Departing Nature, or Wake on the Genre]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html> (12.05.2017).
9. Mazalan P. Theater Stage Design of the 20th Century as Cultural Diplomacy. *SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Sciences and Arts Pages*. Sofia, 2016, pp. 407–413.
10. Orrey L. *Opera: A Concise History*. London: Thames and Hadson, 1987. 252 p.

About the author:

Gulnaz S. Galina, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru

