

МОНОДИЙНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХОРОВЫХ АРАНЖИРОВКАХ БАШКИРСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «АЗАМАТ»

Зарипова Гузалия Камилловна, аспирант, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки, преподаватель, Салаватский музыкальный колледж, председатель цикловой комиссии «Сольное и хоровое народное пение» (г. Салават, Республика Башкортостан, РФ). E-mail: guzelka_milovna@mail.ru

Башкирская народная песня «Азамат» – традиционный вид музыкального творчества, классифицированный как озон-күй (*башк.* – протяжный кантиленно-орнаментальный напев), – содержащая размышления человека, прожившего сложную жизнь, перед смертью. Песня до настоящего времени становится предметом композиторского творчества и объектом музыковедческих исследований. Чаще всего к ней обращались хоровые аранжировщики.

Башкирская музыкальная культура в своей основе монодийна, но не одноголосна, как это отмечается в некоторых исследованиях. Еще одно заблуждение, ведущее начало с ошибочной позиции С. И. Руденко [11], что башкирское пение сольное. И это, несмотря на то, что многие источники описывают башкирскую традицию коллективного пения, но которая воспринималась их авторами как неумение музицировать вместе. Истоки данного необъективного взгляда лежат в некорректном сравнении строго регламентируемых видов формообразования, полифонии и тональной системы европейской традиции с импровизационностью и неизменностью звукорядов национальной монодии, где многие многоголосные проявления не укладываются в жесткие рамки академизма.

Башкирские композиторы старшего поколения хорошо понимали различия в требованиях национальной традиции и академическими канонами.

В статье дается оценка характерным свойствам башкирского коллективного музицирования, проводится сравнительный анализ используемых элементов аранжировочного фактурообразования, как академического, основанного на четырехголосной технике (функциональные гармонические созвучия и полифонические элементы имитационного типа), так и монодийного (бурдонирование, гетерофония, однолинейность и др.).

Кратко затрагиваются причины, не позволявшие во второй половине XX века аранжировать башкирскую монодию с позиций модальности, основная из которых – государственная культурная политика, объявлявшая любые отклонения от евроцентризма религиозно-националистическим и реакционным началом. Приводятся нотные примеры латентного применения монодийных элементов в хоровых партитурах «Азамата» известными башкирскими авторами (К. Ю. Рахимов, М. П. Фоменков и Р. В. Сальманов).

В качестве альтернативы академическим канонам с ее строгой регламентацией автор предлагает современные виды обработки монодии, как традиционные, так и с применением диджитальных технологий. В заключении намечаются основные направления развития национальной монодийной системы.

Ключевые слова: монодия, традиция, озон-күй, хор, аранжировка, бурдонирование, гетерофония, остинатность, однолинейность.

MONODIC ELEMENTS IN CHORAL ARRANGEMENTS OF BASHKIR NATIONAL SONG “AZAMAT”

Zaripova Guzalia Kamilovna, Post-Graduated Student, M.I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, Lecture, Salavat Musical College, Chair of Cyclic Commission “Solo and Choral National Singing” (Salavat, the Republic of Bashkortostan, Russian Federation). E-mail: guzelka_milovna@mail.ru

Bashkir national song “Azamat” is the traditional type of music, classified as ozone-kuy (bash. – a lingering canto-ornamental song), containing the reflection of a person who lived a difficult life before death. The song up-to-date becomes a subject matter for a composition work and object of musicological researches. Often choral arrangers address to it.

The Bashkir musical culture is based on monody, but not monophonic, as noted in some studies. Another misconception, leading to the erroneous position of S.I. Rudenko, that Bashkir singing is solo, although numerous descriptions preserved Bashkir tradition of collective singing, which was perceived by the authors as the inability to play music together. The origins of this biased view are incorrect in comparison of strictly regulated polyphony types and the tonal system of the European tradition with improvisation and permanence of monody scales. Many national polyphonic symptoms do not fit into the rigid framework of the academic theory.

Bashkir composers of the older generation were well aware of the differences in the requirements of the national traditions and academic canons.

The article gives the assessment to characteristic properties of the Bashkir collective playing music, the comparative analysis of used elements arrangers musical invoice, as academic, based on four voices (functional harmonious accords and polyphonic elements of imitating type), and monody type (bourdon, heterophony, one-linearity, etc.).

The reasons which are not allowed in the second half of the XX century to arrange a Bashkir monody from positions of a modality, basic of which is the state of cultural policy declared any deviations from eurocentrism by the religious nationalist and reactionary beginning are briefly mentioned. Musical examples of latent application monody elements in “Azamat” choral partitas are resulted by known Bashkir authors K.J. Rahimov, M.P. Fomenkov and R.V. Salmanov.

Alternatively, the author offers modern types of processing the monody, as traditional with application of digital technologies. The basic progress directions outlined monody systems in development.

Keywords: monody, tradition, “ozone-kuy,” chorus, arrangement, bourdon, heterophony, ostinato, one-linearity.

*Если к пятиступенной мелодии «приклеить» гармонию,
возникшую на семиступенной основе, то появятся
два чужеродных звука, которых нет в самой мелодии.*

Эти два чужеродных звука не могут не испортить напева...

С. Габяши¹⁰

В основу представленной статьи положен анализ академической и традиционной точки зрения на башкирскую музыкальную культуру. В первой доминирует принцип, основанный на

¹⁰ С. Габяши. Из ответов на вопросы анкеты журнала «Яналиф» в 1931 году (*перев. с татар.*). С. Х. Габяши (1891–1942) – татарский и башкирский композитор, теоретик, один из основоположников теории модальности в татарской пентатонике. Обвиненный в национализме за то, что попытался идти по собственному пути развития многоголосия, он долгое время числился в истории под политическим ярлыком «Габяшизм» – синонимом религиозно-националистического, реакционного начала в музыке.

унификации моноподийных проявлений, имеющей устоявшиеся дефиниции (бурдонирование, гетерофония, «ленточные» параллелизмы, мономелодийность, однолинейность, остигатность, унисон и др. [7]). Вторая рассматривает внутреннюю систему традиционного песнопения с позиций метода включенного наблюдения.

Цель статьи – дать объективную оценку характерным свойствам башкирской коллективной вокализации. Поставленная цель охватывает широкий круг проблем, основные из которых – анализ моноподийных многоголосных составляющих и их отражение в хоровом творчестве композиторов Башкирии.

Башкирская монодия сравнительно недавно стала предметом исследований [10; 13 и др.], видимо, поэтому до сих пор во многих работах по национальной музыкальной культуре упорно и некритично повторяется ошибочная формула, предложенная еще в начале XX века С. И. Руденко о том, что башкирская музыка сольная и одноголосная [11]. Истоки данного заблуждения, на взгляд автора статьи, лежат в некорректном сравнении строго регламентируемых видов формообразования, полифонии и тональной системы европейской традиции с импровизационностью и неизменностью звукорядов национальной монодии. Сюда же можно отнести восприятие некоторых видов исполнительства (особенно в коллективном музицировании), которые музыканты, воспитанные на образцах западноевропейской культуры, воспринимали как «несносную какофонию» [12, с. 211].

Несмотря на ряд основополагающих исследований, многие специфические свойства башкирской традиционной мелодики до настоящего времени не систематизированы. Фактурные элементы модальности и моноподийная однолинейность в ее гетерофонном расслоении пока еще остаются предметом единичных исследований. Ограниченные рамки одной статьи не позволяют дать исчерпывающую характеристику всех исследовательских направлений, поэтому далее будут приводиться только конечные формулировки с указанием источников цитирования.

Анализ ориентальной монодии не замыкается на чисто теоретических изысканиях, а имеет

прямое влияние на творчество композиторов, обратившихся к народным источникам. На некоторых образцах творческих изысканий башкирских авторов даже отражается культурная государственная политика, которая достаточно жесткими средствами культивировала свои основные установки.

Рассмотрим это на примере хоровых аранжировок озон-кюя «Азамат» – одного из характерных образцов вокального искусства башкирского этноса. С середины XX века эта песня являлась предметом вдохновения многих творческих личностей, в различных аранжировках она и в настоящее время входит в репертуар солистов, ансамблей и хоров Башкирии [1, с. 71]. Обращение к «Азамату» вызвано многими причинами. Одна из них – исключение из канонов национального песнопения. В Башкирии считается, что любой вид профессионального музицирования доступен только мужчинам¹¹, в данном случае информатором была девушка Суюмбике Кульбаева¹², от которой в 1937 году и был записан «Азамат»¹³ [6, с. 307].

История и сюжет песни сложны и не имеют однозначной смысловой трактовки. По преданию, она была спета Азаматом – уважаемым человеком среди башкир, который перед смертью диктует своему другу жизненные советы.

¹¹ Со времен С. Рыбакова [12] отмечалось, что национальная публичная вокализация присуща женщинам, ведущим исключительно разгульный образ жизни: «...Зарифа – имя плясуньи, сочинившей эту мелодию и плясавшей под нее; она жила в деревне Кушеевой, Тамьяно-Тангаурской волости (Верхнеуральского уезда), отбилась от своего мужа и вела вольную, веселую жизнь, пела, сочиняла песни» [6, с. 313]). К этой же категории относится и башкирка Мухиба, сочинительница песни «Шесть джигитов» («...они были на вечеринке и веселились, возились с Мухибой, бабой из Бурзянской волости: она ненасытна была в любви; давно это было: она сама сочинила мелодию...» [6, с. 313]) и др.

¹² По другим сведениям – С. Кулибаева (1918–1992) [1, с. 71].

¹³ Песня была записана в 1937 году Магафуром Хисматуллинным (1915–2004) – народным артистом РСФСР, певцом, оперным режиссером [9, с. 151].

Санаға ла ектер атты,
Арлы-бирле йөрөп кайтайым.
Алып бирсе кағыз, кәләм,
Васыят итеп һүзем язайым.

Алыстарзан, ай, күрөнгән
Ирәндеккәй тауының ак ташы.
кайра бармай, нирәр күрмәй
Ир-егеткәй менән ат башы...

[6, с. 132].

Песня классифицирована как озон-кюй (*башк.* – протяжный кантиленно-орнаментальный напев [2]). В оригинале записана в условном *c-moll*, амбитус – децима.

Звукоряд своеобразен: в целом это пентатоника минорного наклона, но в верхнем тетракорде появляется *d*, что весьма характерно для многих башкирских озон-кюев (см. нотный пример 1).

Нотный пример 1

Звукоряд песни «Азамат»



Первым исполнителем песни был автор записи М. Хисматуллин. К ее обработке обращались видные композиторы, такие как: К. Ю. Рахимов (для смешанного хора *a cappella*), А. Г. Тихомиров (для солиста и хора), М. П. Фоменков (для смешанного хора *a cappella*), Н. И. Пейко (который использовал мелодию песни в опере «Айхылу», написанную совместно с М. М. Валеевым).

К сожалению, все вышеперечисленные авторы пошли по пути музыкального евроцентризма, применяя жесткую метроритмическую группировку и используя чуждые монодийной культуре гармонические и полифонические построения. В то же время они бережно отнеслись к мелодике оригинала, что наглядно иллюстрирует одна из первых хоровых аранжировок песни, выполненная К. Ю. Рахимовым.

Некоторое сходство с этой аранжировкой можно отметить в партитуре М. П. Фоменкова (что неоднократно ставилось ему в упрек): «...Сравнительный анализ партитуры хоровой

Запряги коня в сани,
Много куда мне надо съездить.
А пока принеси бумагу и карандаш,
Запишу свои заветные слова.

Издалека виден
Белый камень горы Ирандык.
И куда только не поедут и что только не увидят
Джигит и конь его...

(перев. с башк. Г. Зариповой).

обработки песни «Азамат» К. Рахимова и М. Фоменкова выявляет почти полную идентичность их. Сходство настолько очевидно, что нет надобности излагать весь ход анализа. В частности, хоровая инструментовка напева, особенности фразировки и нюансировки, обозначения динамических оттенков и ферматы, вплоть до сохранения темпа, тональности, тесситуры, полностью совпадают...» [14, с. 3].

При всем уважении к автору отзыва – Т. С. Сайфуллину¹⁴, талантливому музыканту и организатору, можно не согласиться с данным уничижительным отзывом. Действительно, при первом взгляде сходство имеется. Это относится и к адаптации оригинальной темы, и к темпу по метроному (в оригинале $t=70$, у Рахимова и Фоменкова $t=50$). Но при подробном анализе выясняются многочисленные нюансы, позволяющие считать работу М. П. Фоменкова даже более «национальной», чем аранжировки других композиторов – этнических башкир. Примеры использования элементов монодийного многоголосия можно найти во многих фрагментах партитур обоих авторов, но судя по интенсивности их использования, можно сделать следующие выводы:

1. К. Рахимов был хорошо знаком не только с башкирским песенным фольклором, но и с судьбой С. Габяши, осмелившегося развивать национальную музыку не по тональному, а по модальному принципу, что шло вразрез с «культурным истеблишментом». Видимо поэтому в своих аран-

¹⁴ Т. С. Сайфуллин (1932–2007), народный артист РБ, заслуженный деятель искусств РСФСР и БАССР, с 1969 года – руководитель хоровой капеллы БАССР [3, с. 378].

жировках К. Рахимов подчеркнуто академизировал национальные проявления¹⁵.

2. М. Фоменков – участник Великой Отечественной войны, уважаемый фронтовик был более свободен в выборе аранжировочных средств. Вероятно, поэтому он легко включал в ткань своей партитуры многие «запрещенные» фактурные элементы без оглядки на судьбы национальных первопроходцев.

Так, у К. Рахимова уже в первых тактах аранжировки партия альтов более статична, а партия теноров и басов в терцию выполняет функцию полифонического противосложения (см. нотный пример 2).

Сходство в 1–2-м тактах есть в применении квинтового бурдонирования и однолинейной одноименности в движении мелодии и баса (C–G во 2-м такте). Однако далее, несмотря на внешнее совпадение, логика фактурного изложения различна: статичное с в 1-м такте партии баса у М. П. Фоменкова получает квинтовое усиление во 2-м такте у альтов, что акустически усиливает сенсорно-слуховое восприятие бурдона и подчеркивает национальный признак, одним из которых является статичный и гетерофонно развитый бурдон¹⁶.

Нотный пример 2

«Азамат» – хоровое изложение в аранжировке К. Ю. Рахимова (фрагмент) [5, с. 19]

Широко ♩ = 50

Этот же фрагмент М. Фоменкова по колориту ближе к монодийной традиции: басовая партия выполняет функцию бурдона (см. нотный пример 3), и у него нет полифонических элементов, присутствующих у К. Рахимова.

Что же касается метронома, то обозначение $t=70$, зафиксированное в оригинале, не было принято практически всеми известными аранжировщиками. Даже автор первоисточника М. Хисматуллин в своей широко известной записи «Азамата» с симфоническим оркестром придерживался темпа $t=48$, постоянно отклоняясь от него в сторону уменьшения из-за распевности на фоне оркестрового фермато и необходимости

¹⁵ К. Ю. Рахимов (1900–1978), как представитель крымско-татарского этноса, в послевоенные годы был официально ограничен в правах. После реабилитации и до конца жизни он был вынужден доказывать «культурному истеблишменту» свою лояльность к государственной культурной политике евроцентризма.

¹⁶ Здесь и далее монодийные термины (статичный и гетерофонно развитый бурдон, одноименная однолинейность и др.) предложены Р. Г. Рахимовым [10].

артикулирования мелизматике. Отсюда можно предположить, что метроном оригинала $t=70$ был взят произвольно, а К. Рахимов и М. Фоменков интуитивно проставили метроном $t=50$, более соответствующий характеру песни¹⁷.

объем за счет изменения метроритмики и мелодических распевов, но сохранил амбитус и ладовую основу – пентатонику с дополнительным *es*. Основной замысел Р. Сальманова базировался на

Нотный пример 3

«Азамат» – хоровое изложение в аранжировке М. П. Фоменкова (фрагмент) [5, с. 37]

Широко $\text{♩} = 50$

Обособленно от работ К. Рахимова и М. Фоменкова стоит «Азамат» в аранжировке Р. Сальманова, представляющий собой симбиоз монодийного мышления с академическим образованием, полученным уже в зрелом возрасте¹⁸.

Композитор несколько отступил от оригинала, подняв тональность на один тон, расширил

¹⁷ Следует отметить, что в расшифровках фольклорных записей редко применяются округленные цифры. Согласно методике проставляются числа, кратные 6 или 12. В наших случаях вместо метронома $t=50$ могли быть $t=48$ или $t=54$, а вместо $t=70$ – $t=66$ или $t=72$.

¹⁸ Согласно автобиографическим сведениям, Р. В. Сальманов (1917–2003) проходил обучение в Башкирской студии при Московской консерватории в 1947–1953 годах в классе композиции А. Н. Александрова, Е. О. Месснера и В. Г. Фере. В «Башкирской энциклопедии» о нем сказано: «...Автор более 30 обработок башкирских народных песен, в том числе “Азамат”, “Кара юрга”, “Салават”, “Сонайым”, “Тюляяс” и др.» [8, с. 402]. По некоторым характерным признакам к аранжировке песни «Азамат» мог иметь отношение его педагог В. Фере, который занимался внедрением академических элементов в культуру «малых народов» России.

бурдонизирующей квинте *D-A*, с которой начинается и заканчивается аранжировка. Имеются интересные композиторские находки, подчеркивающие национальный колорит, такие как унисоны и октавы, обыгрывающие квинтовый бурдон в полуустах (13-й, 25-й такты) и устах (34-й такт). К сожалению, в некоторых фрагментах чувствуется рука «наставника» (вероятнее всего – В. Фере), владеющего композиторской техникой евроцентристского типа и внедрившего в аранжировку Р. Сальманова чуждые монодии элементы. Это нетипичные для национальной музыки комплементарные вставки ходами параллельных терций и секст в протяжных звуках песни, чаще всего заполняемые в народной традиции характерной мелизматикой. Сюда же можно отнести гармонические аккорды и полифонические противосложения терцового и секстового типа (см. 3, 4, 7, 9-й такты и др.), часто используемые в хоровых аранжировках евроцентристской традиции, но несвойственные монодийному типу мышления (см. нотный пример 4).

Немонодийные элементы в «Азамате» Р. В. Сальманова (3–4-й такты)

зан.

А - лыс - тар - зан

а - лыс - тар - зан.

а - лыс - тар - зан.

В коде глубоко альтерированный плагальный оборот (см. нотный пример 5, 35-й такт) окончательно исказил монодийную трактовку автора,

предлагавшего в качестве завершения логично звучащую бурдонную квинту (см. нотный пример 5, выделенный фрагмент в 34-м такте).

Р. В. Сальманов – «Азамат» (33–35-й такты)

льр.

хак - бу - льр,

бу - льр.

хак бу - льр.

Несмотря на отмеченные инородные фрагменты, Р. В. Сальманов в значительной мере сохранил национальный колорит «Азамата» и даже сделал успешную попытку внести в монодийную лексику новые элементы.

В качестве дополнения к вышеанализируемым партитурам нами был выполнен собственный вариант аранжировки песни «Азамат», в некоторой степени свободной от евроцентристского влияния и отражающей, на наш взгляд, основные

монодийные элементы, характерные для башкирского традиционного коллективного песнопения. Из примерного перечня многоголосной лексики монодийной традиции в аранжировке было применено бурдонирование – статичное и гетерофонно развитое, а в качестве общей фактурной концепции – принцип однолинейности, разрешающейся в конце фраз в октавную одноименность¹⁹ (см. 3-й такт нотного примера 6).

Нотный пример 6

«Азамат» / аранж. Г. Зариповой (фрагмент, 1–3-й такты) [4, с. 11]

♩ = 48

S. Са - на - га ла
А - лып бир - се

Вся аранжировка придерживается оригинального звукоряда за исключением *as* и *des*, проходящего в партии альтов (16-й такт). Однако

основной замысел не нарушается до заключительных тактов (см. нотный пример 7).

Нотный пример 7

«Азамат» / аранж. Г. Зариповой (фрагмент, 16–19-й такты) [4, с. 12]

йе - реп кай - та - ным.
пу - зем я - за - йм.

¹⁹ Термины Р. Г. Рахимова [10].

В процессе работы с народной песней в современной музыкальной культуре все больше места стали занимать диджитальные технологии. Плюсы и минусы этого направления представляют отдельную тему и не входят в число решаемых задач представленной статьи. Отметим только, что в некоторых случаях они позволяют дать

определенное развитие национальной музыкальной традиции и даже несут своеобразную просветительскую миссию.

Ниже приведена блок-схема аранжировки «Азамата», реализованная в программном продукте Windows «Band-in-a-box» (см. схему 1).

Схема 1

Блок-схема компьютерной аранжировки песни «Азамат» для программы «Band-in-a-box»

Category: *Jazz*; **Styles:** *Dream*; $t=160$; 1 - 48 x 2.



В качестве выводов к материалу статьи отметим, что на примере хоровых аранжировок песни «Азамат» можно в какой-то мере проследить развитие национального многоголосия. Первоначально в обработках башкирской народной песни второй половины XX века прослеживается эйфория от казалось бы неограниченных возможностей применения к монодийной культуре некоторых принципов академического фактурообразования, основанного на традициях евроцентризма. В партитурах башкирских авторов этого времени превалируют четырехголосная техника центральных тонов и созвучий и полифонические элементы имитационного типа. Это направление поощрялось государственной культурной политикой, строго регламентировавшей свои установки и жестко пресекающей любые и, в первую очередь, национальные отклонения от них. В какой-то мере благодаря этому башкирская хоровая музыка достигла широкой массовости, свободно

аранжируя национальный материал, который в некоторых случаях не отличался от хоралов европейского типа.

В период подъема национального самосознания (рубеж XX–XXI веков) стали появляться альтернативные направления, которые связывали древние традиции с требованиями современности. Неизбежные ответвления, часто тупиковые, метод проб и ошибок, а также разработка теории модальности помогали находить основные магистральные направления развития национальных музыкальных культур.

В заключение приведем цитату из работы ведущего исследователя ориентальной монодии С. П. Галицкой: «...многоголосное мышление, по крайней мере в обозримом будущем, не отменяет монодийное. Каждое из них – это органичная целостная система со своими специфическими конструктивно-функциональными и семантическими тенденциями» [7, с. 70].

Литература

1. Азамат // Башкирская энциклопедия: в 7 т. – Уфа: БЭ, 2005. – Т. 1. – С. 71.
2. Алкин М. С. Башкирская песня. – Уфа: Китап, 2002. – 286 с. (на башк. яз.).
3. Аюпова В. Х., Сайфуллин Т. С. // Башкирская энциклопедия: в 7 т. – Уфа: БЭ, 2009. – С. 378.
4. Башкирские народные песни. Фольклорный сборник / сост. и вступ. ст. Г. К. Зарипова. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2015. – 28 с.
5. Башкирские народные песни в обработке для хора / сост. Ш. М. Бикмухаметов. – Уфа: Башкнигоиздат, 1993. – Т. 2. – 88 с. (на башк. яз.)
6. Башкорт халык йырлары / сост.: Х. Ф. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харисов. – Уфа: Башкнигоиздат, 1954. – 328 с.
7. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. – М.: Academia, 2013. – 320 с.

8. Давыдова Э. М., Сальманов Р. В. // Башкирская энциклопедия: в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. – Уфа: БЭ, 2009. – Т. 5: П – С. – С. 401–402.
9. Луговая Ф. М. Хисматуллин М. Х. // Башкирская энциклопедия: в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. – Уфа: БЭ, 2011. – Т. 7: Ф – Я. – С. 151.
10. Рахимов Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии. – 2-е изд. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. – 130 с.
11. Руденко С. И. Башкиры: истор.-этнограф. очерки. – Уфа: Китап, 2006. – 372 с.
12. Рыбаков С. Г. По Уралу, среди башкир // Башкирия в русской литературе. – Уфа: Башкнигоиздат, 1965. – Т. 3. – С. 164–222.
13. Сагадеева Р. Г. Гармоника в творчестве первых композиторов Башкирии: дис. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2014. – 181 с.
14. Сайфуллин Т. С. Отзыв от 10 апреля 1979 года на книгу М. П. Фоменкова «Башкирская народная песня». – Рукопись, 1979.

References

1. Azamat [Azamat]. *Bashkirskaiia entsiklopediia [Bashkir encyclopedia]*. Ufa, 2005, vol.1, p. 71. (In Russ.).
2. Alkin M.S. *Bashkirskaiia pesnia [Bashkir song]*. Ufa, Kitap Publ., 2002. 286 p. (In Bashk.).
3. Aiupova V.Kh., Saifullin T.S. *Bashkirskaiia entsiklopediia [Bashkir encyclopedia]*. Ufa, 2009, vol. 5, p. 378. (In Russ.).
4. *Bashkirskie narodnye pesni. Folklorniye sbornik [Bashkir folk songs. Folklore collection]*. Compiled by G.K. Zari-pova. Ufa, BGPU Publ., 2015, 28 p. (In Russ.).
5. *Bashkirskie narodnye pesni v obrabotke dlia khora [Bashkir folk songs arranged for choir]* Compiled by Sh. M. Bik-mukhametov. Ufa, Bashkniгоizdat, 1993, 88 p. (In Bashk.).
6. *Bashkort khalyk iyrzary [Bashkir folk songs]*. Compiled by H.F. Akhmetov, L.N. Lebedinskii, A.I. Kharisov. Ufa, Bashkniгоizdat Publ., 1954, 328 p. (In Bashk.).
7. Galitskaia S.P., Plakhova A.Iu. *Monodiia: problemy teorii [Monody: theory]*. Moscow, Academia Publ., 2013, 320 p. (In Russ.).
8. Davydova E.M. Salmanov R.V. [Salmanov R.V.]. *Bashkirskaya enciklopediya [Bashkir encyclopedia]*. Ufa, 2009, vol. 5, pp. 401–402. (In Russ.).
9. Lugovaia F.M., Khismatullin M.Kh. [Hismatullin M.H.] *Bashkirskaiia entsiklopediia [Bashkir encyclopedia]*. Ufa, 2011, vol. 7, p. 151. (In Russ.).
10. Rakhimov R.G. *Faktura bashkirskoi instrumentalnoi monodii [The texture of the Bashkir instrumental monody]*. Ufa, BGPU Publ., 2007, 130 p. (In Russ.).
11. Rudenko S.I. *Bashkiry: istoriko-etnograficheskie ocherki [Bashkirs: historical and ethnographic essays]*. Ufa, Kitap Publ., 2006, 372 p. (In Russ.).
12. Rybakov S.G. *Po Uralu, sredi bashkir. Bashkiriia v russkoi literature [In the Ural, among the Bashkirs. Bashkortostan in Russian literature]*. Ufa, Bashkniгоizdat Publ., 1965, vol. 3, pp. 164–222. (In Russ.).
13. Sagadeeva R.G. *Garmonika v tvorchestve pervykh kompozitorov Bashkirii. Diss. kand. isk. [Harmonica in the works of the first composers of Bashkiriia. Diss. candidate of art history]*. Magnitogorsk, 2014, 181 p. (In Russ.).
14. Saifullin T.S. *Otzyv ot 10 apreliia 1979 goda na knigu M.P. Fomenkova "Bashkirskaiia narodnaia pesnia" [A review of 10 April 1979 on the book by M.P. Fomenkova "Bashkir folk song"]*. (In Russ., unpublished).