



**Г.С. ГАЛИНА**

*Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0003-1297-5641*

## **Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля**

В статье анализируются речитативные и песенные жанры башкирской народной музыки, послужившие музыкально-интонационной основой для создания национальной оперной мелодики, соответствующей различным типам вокальной речи. Констатируется, что классификация стилистических разновидностей в фольклоре башкир совпадает с общей музыковедческой жанровой типологией. Рассматриваются противоположные по способам соотношения текста и музыки, а также вокализации поэтического текста речитативная и кантиленно-орнаментальная стилистические модели, ставшие основой различных типов речитативов и оперных вокальных форм. При этом более пристальное внимание уделено жанрам башкирской народной свадьбы и эпоса как сложнокомпонентным, их влияние на сюжетику, композицию, музыкально-интонационный строй.

В разделе статьи, где рассматривается жанр протяжной песни озон-кюй, представлены сведения о мелодических типах песен, сложившихся в фольклорной практике. Подчеркивается влияние народных песен о Салавате Юлаеве на формирование героической стилистики, а песен об Отечественной войне 1812 года – на тип выстраивания музыкальной логики в академическом искусстве. В результате выявляются фольклорные истоки башкирской оперы, обосновываются предпосылки для рождения национального стиля. В заключение рассмотрены критерии оценки исполнительского мастерства певцов, сложившиеся в народной среде и перешедшие в сферу академического искусства, а также специфика самого языка, способствующая развитию вокальности в фольклоре и оперном жанре.

**Ключевые слова:** башкирская национальная опера, башкирская народная музыка, хамак-кюй, озон-кюй, ритуальные благопожелания – теляк, причитание невесты – сенляу, духовные стихи мунажат.

*Для цитирования / For citation:* Галина Г.С. Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 135–147. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.135-147. EDN: LDCYUJ

GULNAZ S. GALINA

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003—1297-5641

## Bashkir Musical Folklore as a Source of Forming National Opera Style

The article analyzes the recitative and vocal genres of Bashkir folk music, which served as a musical and intonational basis for creating national opera melodic corresponding to vocal speech various types. It is stated that the stylistic varieties classification in Bashkir folklore coincides with the general musicological genre typology. The article examines the recitative and cantilenic-ornamental styles, which have become the basis of various types of recitatives and operatic vocal forms. At the same time, more special attention is paid to the genres of Bashkir folk weddings and epic as being complex components, their influence on the plot, composition, intonation and musical system.

The section of the article about the *ozon-kui* genre contains valuable information about the melodic types of songs that have developed in folklore practice. The article emphasizes the folk songs about Salavat Yulaev influence on forming heroic stylistics, but the songs about the Patriotic War of 1812 on the type of building musical logic in the academic art. As a result, the folklore origins of Bashkir opera are revealed, the preconditions for the national style birth are based. In conclusion the article considers the criteria for evaluating the performance skills of singers that have developed in the folk environment and have passed into the sphere of academic art and the specifics of the language itself.

**Keywords:** Bashkir national opera, Bashkir folk music, *hamak-kui*, *ozon-kui*, ritual benevolence – a calf, the bride’s lamentation – *senlyau*, spiritual verses of *munazhat*.

Оперные вокальные формы башкир сформировались на основе художественного потенциала традиционных вокальных жанров народной музыки. Многообразие музыкально-поэтических форм с различными типами синтеза музыки и слова заложено в самой национальной традиции. Исследователи отмечают, что в жанрах башкирской монодии отчётливо вырисовываются *речитативный*, *распевно-мелизматический* (*ариозный*) и *кантиленно-орнаментальный* пласты [3, с. 15]. Это деление соотносится с общей музыковедческой жанровой типологией, согласно которой вокальная мелодика может быть речитативного, ариозного или песенного (кантиленного) типов [5, с. 53–60; 9, с. 25; 19, с. 11]. Как следствие, вокальные жанры башкирской народной музыки можно условно разделить на три вида по

способам соотношения текста и музыки, степени опосредования речевых интонаций и принципам вокализации поэтического текста. Каждый из них составляет основу определённого типа оперной мелодики, способствуя формированию в ней национально своеобразных вокальных форм и национального оперного стиля.

Цель данной статьи – изучение влияния речитативных и песенных жанров башкирской народной музыки на формирование различных типов оперной мелодики. Сопутствующей задачей является сравнительный анализ мелодико-интонационного строя данных жанров. В башкирской фольклористике изучение речитативных жанров, в отличие от протяжной песенности, ограничивается несколькими статьями. Среди них – работы Л. Атановой [6–8], Л. Сальмановой [24], Г. Гали-



ной [13; 14], М. Идрисовой [16], Р. Сулейманова [26].

Жанры с доминирующей ролью вербального текста – вся речитативно-декламационная сфера, по-башкирски называемая *хамак-кюй*<sup>1</sup>, – относятся как к формам раннефольклорного, так и позднего интонирования. Выполняя в системе фольклорных жанров архетипическую функцию, они послужили стилистическим фундаментом, интонационным словарём при создании в башкирских операх, прежде всего, различных типов речитативов, а также вокальных форм с декламационной мелодикой (партии Карбаша в опере З. Исмагилова «Шаура», Гульмарии и Емеш в его же опере «Волны Агидели» и др.). Это обрядовые напевы – обращение к родовым тотемам, заклинание сил природы, всевозможные считалки, дразнилки и иные жанры детского фольклора. Они представляют собой простейшие мелодические образования: речитацию на одном звуке, интонирование отдельных интервалов (чаще терции и кварты), в них формируются простейшие опевающие интонации и типовые распевы. Особо выделяется роль архаических *ключей-зовов*, которыми участники обряда «Воронья каша» переключались друг с другом. Они содержат звукоподражательные глиссандирующие интонации на грани музыкального и речевого интонирования (имитации криков журавля, глухаря и т. д.), ставшие основой оперных вокализованных форм (пример 1).

Общими их свойствами являются соответствие музыкальных цезур поэтическим, повторность музыкально-ритмических формул и незакреплённость

напевов за конкретными поэтическими текстами. Проявление музыкальных закономерностей в большинстве этих жанров всецело подчинено семантике и строению вербального текста и другим немусикальным факторам (движению, приуроченности исполнения).

Богатейший музыкальный материал содержится и в жанрах башкирского свадебного обряда, представляющего собой сложное переплетение ритуалов, церемоний, игр, словесного и музыкального искусства. Если в первых национальных операх свадьба присутствует как целостный обряд в системе всех своих композиционных элементов, то впоследствии её воплощение кардинально меняется: этнографические подробности уступают место обобщённой характеристике (оперы «Буря» Р. Муртазина, «Нэркэс» Х. Ахметова). В опере же «Акмулла» З. Исмагилова свадьба и вовсе носит условный характер, выполняя лишь функцию завязки действия. К музыкальным жанрам башкирской свадьбы, используемым при создании свадебных сцен в операх, относятся *хамаци-речитации, такмаки (частушки), ритуальные благопожелания – теляки*, а также причитания невесты – *сенляу* (пример 2). Последний жанр сыграл решающую роль в формировании в операх плачевой традиции («Волны Агидели» и «Шаура» З. Исмагилова).

Пример № 1.

Зов



Пример № 2.

Причитание невесты



<sup>1</sup> Хамак – буквально «речитация», в значении прилагательного – речитативный; кюй – «напев».

Среди речитативных жанров с преобладанием вербального начала наиболее существенную роль в становлении национального театра в целом и оперы в частности сыграли жанры башкирского эпоса, и не только на музыкально-стилистическом, но и на сюжетном и композиционном уровнях. И в драме, и в опере эпическая речитативность повлияла на особый характер произнесения театральной речи, обусловленный особенностями самого башкирского языка – его размеренностью, неторопливостью, возможной суровостью, но и мягкостью. Возвышенная музыкально-поэтическая интонация национального эпоса определила не только музыкальную стилистику оперных речитативов, но в некоторой степени и создание эпической мелодики в написанных по эпическим сюжетам операх «Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат» А. Спадавекия–Х. Заимова. Такое двоякое преломление музыкального начала в опере можно объяснить тем, что функционирование музыки в эпосе башкир проявляется в двух формах: речитативно-декламационной (характерной для архаических сюжетов) и песенной (своей для сюжетов более позднего происхождения), в равной степени присутствующих оперному жанру. Речитативная мелодика строится по ангеми-tonным квартальным и квинтовым трихордам, интервальным структурам повторяющегося типа в узком диапазоне (пример 3).

Элементы, органично и естественно проецирующиеся в оперный жанр, усматриваются исследователями различных тюркских культур и в других свойствах

Пример № 3.



эпического жанра. Это «...декламационное начало в передаче сюжетной канвы произведения, сольные и диалоговые вокальные номера, большая роль развитой инструментальной партии и продолжительность дастанов<sup>2</sup>, исполнявшихся несколько “вечеров-концертов”» [1, с. 105]. Синкретизм искусства сказителей, проявляющийся в многокомпонентности эпического действия, позволил многим авторам назвать исполнительское мастерство сээнов, бахши, акынов, жырши, ашугов и т.д. «своеобразным театром одного актёра» и «театром вообще, когда на йы-йынах происходило состязание нескольких сээнов» [23, с. 16].

Помимо сугубо национальных сюжетов («Урал-батыр», «Акбузат», «Карасакал» и др.) в эпическом репертуаре башкир бытовали и общетюркские сюжеты о романтической любви, именуемые в башкирской фольклористике *кисса* («Бузджигит», «Тагир и Зухра», «Юсуф и Зулейха»). Благодаря им в сознание народа внедрялись общие мировоззренческие элементы восточной ментальности: мотив трагической предопределённости любви, специфический характер её переживания, заключающийся в сплаве страдания и наслаждения, истоки чего кроются в древней арабской поэзии [27]. Одновременно с народными песнями о беглецах и несчастной женской судьбе они формировали такие характерные черты национального характера, как смиренность, созерцательность.

Именно жанр *кисса* утвердил в монодийных культурах практику повторяющихся музыкальных характеристик, свя-

Речитация Алпамыши

занных и с основными персонажами эпических сюжетов, их чувствами, и с возникающими ситуа-

<sup>2</sup> Дастан – эпический жанр у большинства тюркских народов. В башкирской фольклористике этот термин используется лишь применительно к общетюркским сюжетам.



циями. В фольклорном исполнительстве этих сказаний за каждым из персонажей закреплялся свой напев, психоакустически приучавший слух к многочисленным смысловым музыкальным повторам. Нелучайно для характеристики эпических произведений фольклористы нередко используют термины и категории, сложившиеся в оперном искусстве. Примерами служат высказывания Э. Алексеева о якутском олонхо «Нюргун Боотур» [2], Р. Сулейманова – о любовных сюжетах, бытующих среди башкир, в которых речитации действующих лиц названы лейтмотивами [26]. По аналогии их можно уподобить сложившимся условным «сигналам», ритмоинтонациям, обрисовывающим наиболее типичные ситуации спектакля, что подтверждается практикой народного театра многих западноевропейских и азиатских культур. Наличие родственных художественных элементов в столь разных и далёких друг от друга по времени и менталитету жанрах послужило предпосылкой процесса будущей органической ассимиляции оперы.

К специфически речитативным формам, адаптированным усилиями арабских миссионеров на башкирской национальной почве, относится также пение нарспев старинной религиозной литературы, в башкирской и татарской фольклористике получившее название «книжного пения» – аналога христианской псалмодии. Из жанров книжного пения важнейшее значение для национальной оперы имели *речитации мунажатов* (духовных стихов) и *баитов* (двустихий эпического и лиро-эпического жанра). Менее значительна роль *коранической речитации и азана* (призывов к молитве).

Наиболее востребованными благодаря квадратным композиционным структурам, укладываемым в метроритмические нормы европейской музыки, оказались собственно книжные напевы в форме мелодического периода, состоящего из двух равновеликих предложений и четырёх музыкальных фраз. Канонической при этом является мелодика, строящаяся на нисходящем секвенцировании начальной музыкальной фразы по ступеням пентатоники. Менее употребимы однострочные напевы старинных религиозно-дидактических книг. Поскольку эти книги были созданы на арабском языке, наиважнейшей особенностью данных жанров, отличающей их от фольклорных, стала характерная арузная ритмика, отражающая специфику арабского стихосложения (пример 4).

Её особенностями являются преобладание нечётных размеров, предшествование кратких слогов долгим, моноритмичное строение музыкальных фраз, членение стихотворных строк ритмическими паузами и постепенность мелодического движения, составившие первичный слой профессионально-письменной традиции [14].

На формирование оперной мелодики культовое пение повлияло очень своеобразно. В башкирских операх перечисленные музыкальные особенности использовались в искажённом или пародийно-утрированном виде, главным образом для негативной характеристики отрицательных персонажей, к которым причислялись

Пример № 4.

Мунажат пятницы

Эй, шэ - кер-т(е)-лэр, у-кы-йы - к(ы) без - лэр, ти-к(е) я-т(у) - за  
ни фа - й(ы)-за бар? Киң донь - я - лар бул - ма - һын тар,  
ял и - тер - гә йо - ма көн бар.

священнослужители, дервиши и шакирды, составлявшие значительную прослойку башкирского общества и являвшиеся проводниками духовной музыки. Значение данного интонационного слоя в формировании жанров академической музыки советских республик одной из первых отметил Н. Шахназаров: «Очевидно, что пение муэдзинов и культура чтения Корана сыграли свою роль в процессе кристаллизации музыкальной интонационности, мелодических формул профессиональных жанров, а систематичность, постоянная повторяемость (голос муэдзина звучит по несколько раз в день) приучали к ним слух огромных масс людей» [27, с. 42]. Массовые репрессии священнослужителей в послереволюционные годы оборвали естественный процесс профессионализации этой традиции в собственной культуре. Но даже в таком преобразованном виде мусульманский канонизированный элемент, благодаря узнаваемому ритму, обеспечил оперным спектаклям не просто национальный колорит, а подлинную уникальность. В последние десятилетия во всех мусульманских республиках бывшего СССР наметилась тенденция к позитивному воплощению образов мусульманского духовенства. В Башкирии это оперы «Акмулла» З. Исмагилова, «В ночь лунного затмения» С. Низаметдинова.

Итак, в башкирской народной музыке речитативный пласт очень разнообразен и при владении им может служить важной предпосылкой, источником музыкальных идей при создании национально окрашенных вокальных форм.

Противоположный жанровый тип с господством имманентно-музыкальных закономерностей составляет *кантиленно-орнаментальный* пласт башкирской

народной музыки, ярче всего реализующийся в жанре *протяжной* песни – *озон-кюй*<sup>3</sup>. В системе башкирской народной музыки этот жанр занимает особое место, определяя мелодическую сущность не только оперных вокальных форм, но и всех прочих жанров башкирской академической музыки. В исследованиях по башкирской музыке отмечаются уникальность озон-кюй в жанровой системе фольклора, её жанрово-стилевая доминантность: «Озон-кюй есть кульминационная форма выражения башкирского музыкального менталитета» [11, с. 3]; совершенство музыкально-поэтического воплощения: «Озон-кюй – башкирская народная музыкально-поэтическая классика» [20, с. 12]; а также принадлежность к высокой мелодической культуре [17, с. 55]; вершинное положение, репрезентативность и максимальная востребованность в композиторском творчестве на всех стадиях становления [25, с. 30]. Р. Сулейманов назвал протяжные песни «музыкально-поэтическими памятниками, расставленными на историческом пути башкирского народа», имея в виду их универсальный тематический диапазон [26, с. 14].

Уподобление озон-кюй мугамно-макомным циклам, встречающееся в ряде работ, позволило выдвинуть идею об их концепционности – способности протяжных песен выражать художественное сознание той или иной исторической эпохи, устойчивые психологические основы мироощущения, воплощённые в высшей фазе музыкального развития. Тенденция народных песен к циклизации, внутренней логической и смысловой связи, отмечаемая в группе песен об Отечественной войне 1812 года [12, с. 105], дала возможность судить о типах выстраивания ло-

<sup>3</sup> Этимология понятия «озон-кюй» (буквально – длинный, долгий напев) происходит от ощущения долгого произнесения слов и слогов в распеваемых текстах и от ощущения длинных, долго тянущихся звуков (долгих тонов).



гики – не в плане диалектического становления, но путём сопоставления отдельных жизненных эпизодов: довоенных, военных, послевоенных. Эта черта фольклорного мышления впоследствии скажется на особенностях адаптации оперы и всех её структурных компонентов в национальной культуре.

На формирование оперной модели озон-кюй повлияла очень разнообразно. Важнейшей предпосылкой здесь следует считать тенденцию к профессионализации, саму социальную потребность в сэснах и музыкантах, служивших при дворах кантонных начальников, губернаторов и т. д. Песенный жанр имел собственный институт демонстрации исполнительского мастерства – систему соревнований певцов – байгу, сложившуюся в социальной жизни башкир. Отметим, что из певцов состязались только исполнители протяжных песен. В связи с этим Р. Галимуллина вводит понятие «концертных», «элитарных» густоорнаментированных озон-кюй, в отличие от «бытовых», малоорнаментированных, доступных в исполнении каждому [11, с. 11]. Налицо проявляющийся профессионализм устного типа с устоявшейся системой конкурсных требований, описанных в научной литературе [10, с. 8; 16, с. 14; 26, с. 7]. Этот фактор способствовал утверждению в башкирском фольклоре культа протяжного пения.

В формировании национальной оперной мелодики, происходившем под влиянием целого ряда факторов – мелодических, фонетических, структурно-композиционных, ладовых, – решающую роль сыграли мелодические типы протяжных песен, являющиеся, как известно, важнейшим компонентом национального стиля. В целом они сводятся к следующим разновидностям: подавляющее большинство народных песен начинается в среднем ре-

гистре, сразу («Урал», «Таштугай», «Аш-кадар») или постепенно («Бииш», «Сибай») поднимается в верхний регистр, затем опускается в нижний. При всём разнообразии индивидуальных решений эти песни обладают общностью, проявляющейся в форме мелодии, обретающей вид большой волны с закруглёнными уравновешенными фразами. Есть мелодии, также начинающиеся в среднем регистре, но как бы «разгоняющиеся» нисходящим мотивом и динамично устремляющиеся к высшей точке кипения чувств («Буранбай», «Странник Гайса»). В обоих вариантах линия образно-эмоционального развития направлена к стремительному (отчаяние, порывистость) или постепенному (созерцательность) завоеванию диапазона, далее – к последующей рассредоточенности, разрежённости эмоциональной концентрации. Песня, начинающаяся с «вершины-источника», одна – «Азамат», хотя есть группа песен, в начале разворачивающихся в верхней кульминационной зоне («Ильяс», «Туяляс»). Необычайная яркость кульминирования, демонстрируемая башкирскими песнями, связана с избытком выплёскиваемой эмоции, что приводит к господству верхнего регистра, богатству интонационных ходов.

В ряде песен мелодическое движение организовано байтным способом: в виде нисходящей секвенции по звеньям пентатоники («Сайфульмулюк», «Карачаевская девушка»). Поступенная мелодика для протяжных песен малохарактерна, такое мелодическое движение сочетается в них с широкой, вплоть до октавных ходов интерваликой, становящейся сгустками свободно выражаемой экспрессии. В этом заключается главное отличие протяжной мелодики от умеренно-полупротяжной, основанной исключительно на поступенности. Низкий регистр в любой

песне применяется в завершающих патетически и драматично звучащих фразах мелодии, что, по утверждению С. Галицкой, связано с принципом нижней опоры (тоники), сущность которого заключается в том, что «функцию основной опоры реализует чаще всего один из нижних тонов ладового звукоряда, верхний – почти никогда» [15, с. 151]. В перечисленных мелодических типах, присущих народным песням, вырисовывается значение высокого регистра для развёртывания протяжной мелодики, с чем связано предпочтение высоких голосов в фольклорной исполнительской практике. В опере названные мелодические особенности решающим образом повлияют на распределение голосов, их вокальные амплуа и местоположение в общей театральной иерархии.

Среди всех тематических групп исторических озон-кюй непреходящее значение для развития профессиональной музыки имели народные песни о Салавате Юлаеве, ставшие музыкально-интонационным фондом для создания героической образной сферы. Героика, порождённая фольклором, не есть изолированное явление. В ней сказались интернациональные традиции, присущие, прежде всего, маршевой русской музыке, поскольку башкирские песни о Салавате, как известно, испытали сильнейшее влияние русских народных песен времён пугачёвской вольницы. Отличительные стилистические особенности песен о Салавате Юлаеве, ассимилирующие многие известные мелодические свойства, стали основой нового героико-патриотического стиля в башкирской музыке. Талантливо переинтонированные, они заметно обновили традиционный пентатонический мелос. В них преобладают диатоническая основа (чаще всего натуральный минор), мелодическое движение по звукам трезвучия и прямой ход на кварту,

обилие восходящих, подобных ораторским восклицаниям, устремлённых вверх музыкальных интонаций. Отмечаются также ладовая переменность и сопоставление различных мелодических устоев как признак внутренней динамичности данных песен, новый тип опеваний и очень активная ритмика. Благодаря названным особенностям песни о Салавате легко вписываются в созданный различными народами общеевропейский «художественный эталон» патриотического, освободительного марша, наделённого большими образно-эмоциональными ассоциативными связями. Именно этот фактор – трансформация мелодического типа из протяжного мелоса в маршеобразный кыска-кюй – значительно облегчил адаптацию оперной модели в башкирской национальной культуре. Песне «Салават», занимающей центральное положение среди всех народных песен о Салавате Юлаеве и утвердившейся в академической музыке в интерпретации Загира Исмагилова (опера «Салават Юлаев»), суждено было стать таким эталоном национальной оперной героики, метко названной музыкальной критикой «звучащим знаменем башкир».

В образовании протяжной мелодики важнейшим приёмом является вариантное развёртывание, вариантно-строфический принцип построения музыкальных фраз и мотивов. Их сочетания могут быть самыми различными. И, несмотря на то, что в целом все песни сводятся к нескольким основным разновидностям периодов (повторного и неповторного строения; периоду из трёх предложений) и двухчастной форме, именуемой в народе кушма-кюй, их содержание отличается бесконечным разнообразием. Именно этот факт явился определяющим для композиторов, владеющих фольклорной традицией, при создании различных вокальных форм в операх:



от периода, двухчастности, трёхчастности до монолога, состоящего из нескольких свободно сменяющихся эпизодов. В подлинном виде народные мелодические типы встречаются редко (если только не цитируются), и, как правило, они сочетаются с прочими принципами вокализации поэтического текста, имеющимися как в фольклорном, так и в академическом исполнительстве. Итак, в башкирском оперном искусстве взаимодействуют два типа формообразования, сложившиеся, с одной стороны, в европейской, с другой – в башкирской народной музыке, что привело к образованию гибридной по сути традиции, ставшей основой новой мелодической концепции в профессиональной музыке.

Уместным здесь является и рассмотрение вопроса об исполнительских критериях, тем более что впоследствии они перейдут и в сферу профессионального искусства, будь то опера, камерно-вокальное исполнительство или эстрада. Эстетический идеал совершенного выразительного певческого искусства у башкир выражается ёмким понятием «моңло йырлау» (буквально: петь с моном, то есть с душой). *Моң* – некий аналог музыкальной выразительности; это душа музыки и способность певца одушевить мелодию. Чаще *моң* относят не к песне, а к мастерству певца: «моңһоз йырсы» (певец, не владеющий *моң*) – это «плохой певец», не умеющий выразительно петь. В работах башкирских музыковедов этот термин применяется редко, видимо, по причине того, что служит критерием исполнительского мастерства, а не качества самой песни. Тем не менее он постоянно фигурирует в публицистических статьях, посвящённых творчеству башкирских певцов и кураистов, и тоже как свойство ощущать национальную стилистику: «Мон – это что-то от Бога, это не

просто талантливое исполнение, а такое исполнение, которое потрясает», – пишет в связи с творчеством народного артиста РСФСР Магафура Хисматуллина Б. Торик [21, с. 118]. Профессор вокала М. Муртазина под моном подразумевает «драгоценный дар, без которого нет национального певца» [22, с. 65]. З. Исмагилов оценивал этим понятием выразительное исполнение своих опер, и не только протяжных эпизодов, но и интонационно-ритмическое богатство орнаментации. Следовательно, понятие «моң» можно рассматривать как ёмкую музыкально-эстетическую категорию, используемую для точного обозначения необходимого (при преимущественно протяжном пении) качества, опирающегося на целый комплекс выразительных средств – от психологического настроения и до специфики вокальной техники, обеспечивающей исполнение виртуозной орнаментации. От способности певца интерпретировать протяжный мелос будут зависеть качество виртуозности в башкирской опере и явление *a piacere* – свободного обращения с композиторским текстом.

В заключение рассмотрим вопрос о специфике самого башкирского языка как факторе, способствующем практике вокальности. В национальной фольклористике проблема мелодичности языка в наибольшей степени исследована в отношении протяжного пения: вся система произношения в башкирском языке считается благоприятствующей развитию вокального начала. По мнению и филологов, и музыкантов, традиционная башкирская речь мелодична и вокальна, что отмечали многие музыканты, начиная с Г. Альмухаметова. «Башкирский язык по своей природе музыкален, – пишет он в очерке «В борьбе за создание башкирской советской музыки». «Если бы язык народа не был благозвучен и богат, то его музыка не

смогла бы развиваться до такой глубины содержания, мелодического богатства и красоты» [4, с. 116]. Р. Галимуллина считает, что «высокая традиция башкирского протяжного пения существует как искусство дыхания, огромного звукового диапазона и большого орнаментального распева» [11, с. 17]. Проведённый ею анализ словарного фонда и звукового строя речи протяжных песен позволил это утверждать, поскольку для башкирского языка, как и для ряда иных восточных культур, «характерно воплощение идеи пространства (превалирование гласных звуков), эвфонии (благозвучия), вокализма (посредством знаков сингармонизма, ассимиляции, спирализации)» [там же]. Ранее к аналогичным выводам пришёл Ф. Камаев, рассмотревший на примере протяжной песни «Гильмияза» проявления расчленённости и слитности в её фонетическом строе, что позволило ему сделать вывод о подпочвенном «питании» мелодики фонетическим единством гласных [18, с. 43]. М. Муртазина также пишет «о благотворном воздействии некоторых фонетических особенностей башкирского языка для пения» и приводит конкретные примеры произношения тех или иных гласных и согласных звуков, освобождающих челюсть, жёсткую гортань и корень языка от зажима [22, с. 65]. Перечисленные объективные языковые факторы, и в первую очередь закон сингармонизма, способствовали органическому внедрению особой специфики наци-

ональной кантиленности, певучести музыкального интонирования в процесс ассимиляции жанра оперы.

Как следует из вышеизложенного, башкирская народная музыка содержит большое количество образцов, которые могут служить для композиторов неиссякаемым интонационным источником музыкальных идей. Приёмы и средства, необходимые для формирования национального оперного стиля, на протяжении веков вырабатывались во всех жанрах башкирского песенного фольклора, которым имманентно присуще и речевое, и мелодически распевное начало. Если фольклорные речитации способствовали формированию в операх различных видов речитативов, а именно диалогизированного (дробного и мозаичного) и мелодизированного (ариозного и речитатива кыска-кюй), то жанр озонкюй в операх классиков башкирской музыки З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина стал подлинной основой оперного академизма, стимулируя возникновение развёрнутых виртуозных арий в протяжном стиле. Сказанное позволяет утверждать, что башкирский музыкальный фольклор, и прежде всего его богатая репрезентативная мелодика, является важнейшей предпосылкой включения европейской жанровой модели оперы в башкирское академическое музыкальное искусство. Именно фольклорное начало приведёт в классической башкирской опере к возникновению национального оперного стиля.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абукова Ф.А. Становление туркменской оперы // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре: сб. статей. Л.: Музыка, 1987. С. 102–117.
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
3. Алкин М.С. Башкирская народно-певческая культура: традиции и современная практика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 22 с.



4. Альмухаметов Г.С. В борьбе за создание башкирской советской музыки // Газиз Альмухаметов. Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М.А. Идрисова. Уфа: Китап, 2008. 208 с.
5. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
6. Атанова Л.П. Музыка в башкирских играх // Обычай и культурно-бытовые традиции башкир. Уфа: БФАН СССР, 1980. С. 117–128.
7. Атанова Л.П. О башкирских эпических напевах // Башкирских народный эпос. М.: Изд-во восточной литературы, 1978. С. 105–106.
8. Атанова Л.П. Старинные обрядовые напевы у башкир // Фольклор народов РСФСР. Уфа: БГУ, 1984. С. 68–76.
9. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972. 149 с.
10. Гайнетдинов Ю.И. Озон-кюй и певцы. Уфа: Альфа-Реклама, 2019. 380 с. На башк. яз.
11. Галимуллина Р.Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 25 с.
12. Галин С.А. Устно-поэтическое творчество башкирского народа. 2-е изд. Уфа: Китап, 2009. 472 с. На башк. яз.
13. Галина Г.С. Башкирская народная музыка: учеб. пособие. Уфа: Китап, 2013. 120 с.
14. Галина Г.С. Башкирские байты и мунажаты: тематика, поэтика, мелодика. Уфа: БИРО, 2006. 186 с.
15. Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 237 с.
16. Идрисова М.А. Вокальное творчество башкирских композиторов 1920–1940-х годов. Становление профессионализма. Уфа: Акирус, 2023. 216 с.
17. Ихтисамов Х.С. К вопросу о формообразующей роли ритма башкирской протяжной песни озон-кюй // Научно-методические записки. Вып. 1. Уфа: Баш. кн. изд-во, 1973. С. 31–35.
18. Камаев Ф.Х. Фонетический строй башкирской музыкально-поэтической речи (к постановке вопроса) // Сборник научных статей по музыкальной тюркологии. К 75-летию со дня рождения. Уфа: Бренбук, 2019. С. 38–44.
19. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
20. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд. М.: Музыка, 1965. 245 с.
21. Магафур Хисматуллин / авт.-сост. Ф.Б. Бициева. Уфа: Китап, 2008. 165 с.
22. Мургазина М.Г. О специфике работы с башкирскими вокальными кадрами // Вопросы искусствоведения. Уфа: Баш. кн. изд-во, 1983. С. 62–67.
23. Сагитова А.С. Мировоззренческие истоки башкирского театра // Башкирский государственный академический театр драмы им. Мажита Гафури – 100 лет. Очерки истории и современности. Уфа: Китап, 2019. С. 10–17.
24. Сальманова Л.К. Некоторые музыкально-стилевые особенности башкирских свадебных жанров // Башкирский фольклор: исследования и материалы. Вып. 3. Уфа: Гилем, 1999. С. 151–169.
25. Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа: Гилем. 2005. 320 с.
26. Сулейманов Р.С. Жемчужины народного творчества Урала. Уфа: Китап, 1995. 248 с.
27. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.

Об авторе:

**Галина Гульназ Салаватовна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры традиционного музыкального исполнительства и этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Abukova F.A. *Stanovlenie turkmenskoy opery* [Formation of the Turkmen Opera]. *Mezhnatsional'nye svyazi v sovetskoj muzykal'noy kul'ture: sbornik statey* [Interethnic ties in the Soviet musical culture: a collection of articles]. Leningrad: Muzyka, 1987, pp. 102–117.
2. Alekseev E.E. *Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyy aspekt* [Early Folklore Intonation. The Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.
3. Alkin M.S. *Bashkirskaya narodno-pevcheskaya kul'tura: traditsii i sovremennaya praktika: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Folk Singing Culture: traditional and modern practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2011. 22 p.
4. Al'mukhametov G.S. *V bor'be za sozdanie bashkirskoy sovetskoj muzyki* [In the Struggle for the Creation of Bashkir Soviet Music]. *Gaziz Al'mukhametov. Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty* [Gaziz Al'mukhametov. Articles. Memories. Documents]. Author-composer M.A. Idrisova. Ufa: Kitap, 2008. 208 p.
5. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Analysis of Vocal Works: a textbook]. Responsible editor O.P. Kolovsky. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p.
6. Atanova L.P. *Muzyka v bashkirskikh igrakh* [Music in Bashkir Games]. *Obychai i kul'turno-bytovye traditsii Bashkir* [Customs and Cultural and Everyday Traditions of the Bashkirs]. Ufa: Bashkirskiy filial Akademii nauk SSSR, 1980, pp. 117–128.
7. Atanova L.P. *O bashkirskikh epicheskikh napevakh* [About Bashkir Epic Tunes]. *Bashkirskikh narodnyy epos* [Bashkir Folk Epic]. Moscow: Izdatel'stvo vostochnoy literatury, 1978, pp. 105–106.
8. Atanova L.P. *Starinnye obryadovye napevy u bashkir* [Ancient Ritual Melodies of the Bashkirs]. *Fol'klor narodov Rossiyskoy Sovetskoj Federativnoy Sotsialisticheskoy Respubliki* [Folklore of the Peoples of the Russian Soviet Federative Socialist Republic]. Ufa: Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet, 1984, pp. 68–76.
9. Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' I* [Music and Poetic Word. Part 1]. Moscow: Muzyka, 1972. 149 p.
10. Gaynetdinov Yu.I. *Ozon-kyuy i pevtsy* [Ozon-kui and the Singers]. Ufa: Al'fa-Reklama, 2019. 380 p.
11. Galimullina R.T. *Bashkirskaya protyazhnaya pesnya (yugo-vostochnaya traditsiya): avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Drawl Song: South-Eastern tradition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2002. 25 p.
12. Galin S.A. *Ustno-poeticheskoe tvorchestvo bashkirskogo Naroda* [Oral and Poetic Creativity of the Bashkir People]. 2nd edition. Ufa: Kitap, 2009. 472 p. In Bashkir language.
13. Galina G.S. *Bashkirskaya narodnaya muzyka: uchebnoe posobie* [Bashkir Folk Music: textbook]. Ufa: Kitap, 2013. 120 p.
14. Galina G.S. *Bashkirskie baity i munazhaty: tematika, poetika, melodika* [Bashkir Baits and Munajats: themes, poetics, melodics]. Ufa: Bashkirskiy institut razvitiya obrazovaniya, 2006. 186 p.



15. Galitskaya S.P., Plakhova A.Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: problems of theory]. Moscow: Academia, 2013. 237 p.
16. Idrisova M.A. *Vokal'noe tvorchestvo bashkirskikh kompozitorov 1920–1940-kh godov. Stanovlenie professionalizma* [Vocal Creativity of Bashkir Composers of the 1920–1940s. The formation of professionalism]. Ufa: Akirus, 2023. 216 p.
17. Ikhtisamov Kh.S. K voprosu o formoobrazuyushchey roli ritma bashkirskoy protyazhnoy pesni ozon-kyuy [On the Question of the Formative Role of Rhythm in the Bashkir Long-Drawn Song Ozon-kui]. *Nauchno-metodicheskie zapiski. Volume 1* [Scientific and Methodical Notes. Issue 1]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1973, pp. 31–35.
18. Kamaev F.Kh. Foneticheskiy stroy bashkirskoy muzykal'no-poeticheskoy rechi (k postanovke voprosa) [Phonetic Structure of Bashkir Musical and Poetic Speech (to the formulation of the question)]. *Sbornik nauchnykh statey po muzykal'noy tyurkologii. K 75-letiyu so dnya rozhdeniya* [Collection of Scientific Articles on Musical Turkology. To the 75th Anniversary of His Birth]. Ufa: Brenbuk, 2019, pp. 38–44.
19. Lavrent'eva I.V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [Vocal Forms in the Course of Analysis of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1978. 79 p.
20. Lebedinskiy L.N. *Bashkirskie narodnye pesni i naigryshi* [Bashkir Folk Songs and Games]. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1965. 245 p.
21. *Magafur Khismatullin* [Magafur Khismatullin]. Author-composer F.B. Bitsieva. Ufa: Kitap, 2008. 165 p.
22. Murtazina M.G. O spetsifike raboty s bashkirskimi vokal'nymi kadrami [About the Specifics of Working with Bashkir Vocal Cadres]. *Voprosy iskusstvovedeniya* [Questions of Art History]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1983, pp. 62–67.
23. Sagitova A.S. Mirovozzrencheskie istoki bashkirskogo teatra [Ideological Origins of the Bashkir Theater]. *Bashkirskiy gosudarstvennyy akademicheskyy teatr dramy imeni Mazhita Gafuri – 100 let. Ocherki istorii i sovremennosti* [Bashkir State Academic Drama Theatre named after Mazhit Gafuri – 100 years. Sketches of history and modernity]. Ufa: Kitap, 2019, pp. 10–17.
24. Sal'manova L.K. Nekotorye muzykal'no-stilevye osobennosti bashkirskikh svadebnykh zhanrov [Some Musical and Stylistic Features of Bashkir Wedding Genres]. *Bashkirskiy fol'klor: issledovaniya i materialy. Vypusk 3* [Bashkir Folklore: researches and materials. Issue 3]. Ufa: Gilem, 1999, pp. 151–169.
25. Skurko E.R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: traditsii i sovremennost'* [Bashkir Academic Music: Traditions and Modernity]. Ufa: Gilem. 2005. 320 p.
26. Suleymanov R.S. *Zhemchuzhiny narodnogo tvorchestva Urala* [Pearls of Folk Art of the Urals]. Ufa: Kitap, 1995. 248 p.
27. Shakhnazarova N.G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy professionalizma* [Music of the East and Music of the West. Types of professionalism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

*About the author:*

**Gulnaz S. Galina**, DrSci (Arts), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)