

Научная статья

УДК 785

DOI: 10.36871/hon.202601189

МНОГОГОЛОСИЕ В БАШКИРСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Равиль Галимович Рахимов

Магнитогорская государственная консерватория
имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Челябинская область,
Магнитогорск, улица Грязного, 22
folk148@mail.ru, ORCID: 0000-0002-1027-4035

В статье затрагивается мало разработанная тема многоголосия башкирской инструментальной монодии. Рассматриваются основные исследования данного феномена, начиная с работ музыкального этнографа С. Г. Рыбакова (1897), научного сотрудника института этнографии АН СССР Л. Н. Лебединского (1937–1939), группы музыковедов под руководством фольклориста Ф. Х. Камаева (1983–1987) и заканчивая современными музыковедами-этнофорами — сотрудниками Лаборатории башкирской этноорганологии при Уфимском государственном институте искусств (2006). Благодаря применяемому в работе Лаборатории этноорганологическому методу было доказано, что башкирская инструментальная монодия многоголосна и имеет разветвленную структуру. Автором статьи освещены некоторые полемические положения национальной музыкальной этнографии. Отмечено, что в процессе полевого поиска, проведенного исследовательской группой Ф. Камаева, было записано исполнение народных монодий 123 солистами-инструменталистами, благодаря чему удалось расширить перечень традиционного инструментария с семи до 53 наименований. Кроме этого, были отмечены 74 инструментальных ансамбля монодийной традиции с количеством участников от двух до 53. В заключение делается вывод, что несмотря на значительное давление культурной глобализации, башкирский этноинструментализм сохраняется и находит перспективные пути развития в рамках традиционного музицирования.

Ключевые слова: башкирская инструментальная монодия, национальные фоноорудия, традиционные ансамбли, бурдонное и киксовое многоголосие, корпоромузыка

Для цитирования: Рахимов Р. Г. Многоголосие в башкирской инструментальной музыке // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 189–195. <https://doi.org/10.36871/hon.202601189>

Original article

MULTIVOICE IN THE BASHKIR INSTRUMENTAL MUSIC

Ravil G. Rakhimov

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation
folk148@mail.ru, ORCID: 0000-0002-1027-4035

The article deals with the underdeveloped topic of multivoice in Bashkir instrumental monody. The article examines the main studies of this phenomenon, from the work of the musical

© Рахимов Р. Г., 2026

ethnographer S. G. Rybakov (1897) and the researcher at the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences L. N. Lebedinsky (1937–1939), to a group of musicologists led by the folklorist F. Kh. Kamaev (1983–1987) and modern ethnophoric musicologists at the Laboratory of Bashkir Ethno-organology at the Ufa State Institute of Arts (2006). Thanks to the ethno-organological approach used by the Laboratory, it was proven that Bashkir instrumental monody is multivoiced and has a complex texture. Some controversial aspects of national musical ethnography were also highlighted. During the field research conducted by F. Kamaev's research group, 123 instrumental soloists were recorded, expanding the list of traditional instruments from 7 to 53. Additionally, 74 instrumental ensembles of the monodic tradition were identified, comprising between two and 53 participants. In conclusion, despite the significant pressures of cultural globalisation, it is evident that Bashkir ethno-instrumentalism is finding promising ways to preserve and develop traditional music.

Keywords: Bashkir instrumental monody, national sound instruments, traditional ensembles, bourdonnais and kiksi polyphony, corpore music

For citation: Rakhimov R. G. Multivoice in Bashkir Instrumental Music. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 189–195. <https://doi.org/10.36871/hon.202601189> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Башкирская инструментальная культура всегда привлекала внимание российской музыкальной этнографии. Впервые она стала объектом подробного изучения в конце XIX века, когда российский фольклорист С. Г. Рыбаков исследовал регион Южного Урала по специальному заданию Главного штаба Русской императорской армии. Официальной версией его командировки была фиксация и описание национальных фоноорудий, музыкальных стилей и жанров. Полученный материал был настолько новым и интересным, что в 1897 году путевые заметки С. Рыбакова были опубликованы Императорской академией наук в виде научно-популярной монографии¹ [5, 129–128]. Спустя 40 лет научный сотрудник института этнографии АН СССР Л. Н. Лебединский, изучая культуру Башкирского Зауралья в период 1937–1939 годов, записал на фонограф уникальные образцы башкирского музыкального фольклора и большей частью подтвердил наблюдения С. Рыбакова [там же, 128–130].

В 1980-е годы глубокое изучение музыкальной культуры башкир было проведено группой музыковедов под руководством фольклориста-исследователя Ф. Х. Камаева [там же, 130–131]. После открытия в 2006 году Лаборатории этноорганологии при Уфимском государственном институте искусств работа была продолжена учеными-этнофорами в контексте органологических

и органофонических направлений *этноорганологии*. Благодаря применению исследовательских методов этой сравнительно молодой науки, многие неточности национального этномузыковедения получили исчерпывающее освещение.

Неточность первая. До появления этноорганологии считалось, что башкирский музыкальный инструментарий ограничен аэрофоном *курай* и идиофоном *кубыз*. Информация о хордофонах *думбыре* и *кыл-кубызе* проходила опосредованно, и совсем кратко описывалось национальное музицирование на мандолине, скрипке и гармонике (чаще всего с примечанием «*заимствованные*»). Данный список из семи инструментов до конца XX века можно было встретить практически во всех изданиях и учебных пособиях, посвященных музыкальной культуре Башкирии [1, 290–294], а благодаря деятельности сотрудников Лаборатории этноорганологии перечень башкирских фоноорудий был доведен до 53 наименований.

Неточность вторая касалась тезиса, согласно которому национальное инструментальное исполнительство считалось сольным одноголосным. Это заблуждение, возможно, было связано с именем Л. Лебединского, который в 1955 году имел неосторожность сделать следующее замечание: «...башкирская музыка была *одноголосной*. Ее инструментарий фактически ограничивался мелодическими народными инструментами (*курай*, *кубыз*); в ней *полностью отсутствовали инструментальные и вокальные ансамбли* (курсив наш. — Р. Р.)» [2, 3]. И это несмотря на то, что Л. Лебединский был хорошо знаком с работами С. Рыбакова, который четко фиксировал ансамблевое музицирование,

¹ Записки Императорской академии наук: Т. 2. № 2. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1897. 330 с.

подробно описывая элементы гетерофонной фактуры: «Все играли одно и то же, то есть унисонную общую мелодию» [6, 183], «...инструменты их (курай) были разного строя, и от одновременной игры получалась *несносная какофония* (курсив наш. — Р. Р.)» [там же, 211]. Действительно, для музыканта с академическим образованием национальная ансамблевая гетерофония, когда каждый исполнитель импровизирует, придерживаясь основной мелодии только приблизительно, могла показаться *несносной какофонией*.

По всей вероятности, данная неточность возникла из-за односторонней трактовки термина *монодия*, которая с позиций академизма предполагала многоголосие и сольность, а в лучшем случае — многоголосие с дублированием мелодии в октаву или унисон [4]. К сожалению, следование этому ошибочному тезису инспирировало появление публикаций с упрощенными расшифровками, где башкирские наигрыши подгонялись под 12-ступенную темперацию и метроритмиче-

ский академический стандарт с игнорированием характерных деталей.

Ниже приводятся документальные свидетельства, которые наглядно показывают, что башкирская инструментальная культура — не сольная и одноголосная, а ансамблевая и многоголосная.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ МОНОДИЙНОЙ ТРАДИЦИИ

В процессе полевого поиска, проведенного исследовательской группой Ф. Камаева в 1983–1987 годах, был записан и систематизирован значительный фономатериал по 123 солистам-инструменталистам и 74 инструментальным ансамблям монодийной традиции с количеством участников от двух до 53.

Наибольшей востребованностью в ансамблях пользовались инструменты досуговой группы: диатонические разновидности гармоник, кубызы, мандолины, баяны, курай и скрипки (см. Таблицу 1).

Таблица 1

Ансамблевые музыкальные инструменты

№	Наименование инструментов	Характеристика инструментов	Количество исполнителей
1	Гармони <i>тальянки</i>	Разных мастеров и фабрик	209
2	Кубызы	В основном — <i>тимер</i> (из металла)	196
3	Мандолины	Чаще — португальские, реже — неаполитанские	114
4	Баяны	Из них — один аккордеон	102
5	Курай	Тростниковые, пластмассовые и металлические	92
6	Гармони <i>русские</i>	Чаще — <i>саратовские</i> из свободной продажи	34
7	Скрипки	Из свободной продажи	20
8	Сыбызгы	Сезонные аэрофоны из камыша	3

Из ударных инструментов чаще всего применялись оркестровые — бубен, малый барабан, маракасы, румба, металлофоны и другие (30 исполнителей), и деревянные ложки (24 исполнителя). В качестве прикладных фоноорудий использовались предметы бытового назначения — металлические подносы (12), стиральные доски (3), ведра (2), грабли (1) и коса (1). Свистковое звучание березовой бересты (*кайын*) и скорлупы ореха (*сэтляуэк*) применялись в ансамблевом звучании черыре раза и сольно для имитации пения птиц два раза.

Курай находился на пятом месте по массовости применения (92 исполнителя). Шпоновые заменители курая мастера В. Шугаюпова еще только проходили апробацию,

и кураисты с недоверием относились к любым новшествам, предпочитая играть на натуральных тростниках. Количество боковых отверстий у инструментов колебалось от двух до пяти. Был отмечен один исполнитель из Татышлинского района, который играл на курае с одним игровым отверстием (фото 1).

Хордофоны были представлены *мандолинами* и *скрипками* (134 исполнителя) — думбыра и кыл-кубыз пока находились в стадии экспериментов с конструкцией.

Гармоники и баяны являлись объединяющим фактором практически всех ансамблевых групп, отсюда и их подавляющее количество (345 исполнителей). Наличие в списке только одного аккордеона среди 101 баяна объяснялось культурной политикой СССР,

согласно которой аккордеон вместе с саксофоном почему-то объявлялись нежелательными инструментами для музицирования.



Фото 1. Курай с одним игровым отверстием в ансамбле с тальянкой. Татышлинский район. Фото автора статьи (1983)

Из расшифрованных более чем 500 мелодий и наигрышей одноголосие встречалось крайне редко [3]. Репертуар ансамблей не выходил за пределы темброво-вариационных повторений мелодий традиционных наигрышей без каких-то связующих элементов, а их фактурная организация представляла собой гетерофонно-однолинейные разновидности монодии.

Отмеченная массовость национального ансамблевого музицирования как однородного, так и смешанного типа (фото 2), уже своим существованием не поддерживает бытующий ошибочный тезис, выдвинутый Л. Лебединским, о сольности башкирского инструментального исполнительства.

МНОГОГОЛОСНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ БАШКИРСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МОНОДИИ

Запись и обработка национальных мелодий и наигрышей, выполненных сотрудниками Лаборатории этноорганологии, опровергают ошибочное представление о башкирской инструментальной монодии как об одноголосии. В процессе расшифровки полевых записей, как уже отмечалось выше, было трудно

найти *чистое* одноголосие в его академическом определении, все они фиксировали многоголосные элементы, одним из которых было *бурдонирование*.



Фото 2. Ансамбль монодийной традиции. Деревня Мансурово, Сафаровский с/с, Учалинский район. Фото автора статьи (1984)

Бурдонное двухголосие — ярко выраженный тип монодийного многоголосия — иллюстрируют наигрыши на кубызе и курае. Бурдонирование — неотъемлемый атрибут звучания кубыза, без которого невозможно звукообразование (Нотный пример 1).

В Нотном примере 1 звучание язычка *as* является константным, а мелодическая линия возникает в процессе выделения исполнителем возникающих обертонов путем изменения объема полости рта.

Бурдонирование при игре на курае — исполнительская традиция, имеющая несколько определений. Чаше всего это *узляу* — горловое сопровождение исполняемой на курае мелодии. Из-за совпадения термина с сольным горловым двухголосием (*англ.* — *overtone sinning*) курайное *узляу* может иметь региональные названия — *хоздау*, *тамак-курай*, *кукрэк-менэн*, *кукрэккэ-халып* и др.

Подробные расшифровки отмечают характерную особенность курайного *узляу* — его неустойчивость. Как видно из Нотного примера 2, исполнительская логика подобной неустойчивости — поддержка основной мелодии в виде сопровождения и опережения ее изгибов.

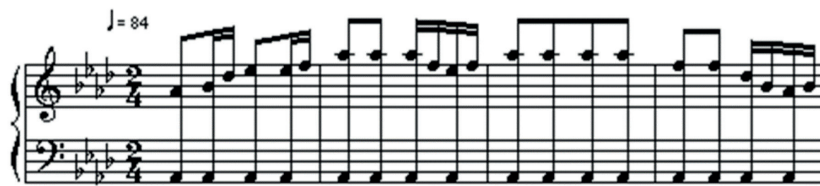
Многие исследователи игнорировали подобное проявление бурдона из-за невозможности его точной фиксации средствами семиографии в связи со звучанием вне стандартной температуры со свободной метроритмикой, считая это недостатком исполнительства.

Киксовое многоголосие — расщепление исполняемой мелодии при октавных и квинтовых передуваниях при игре на курае. Возникающее при этом двухголосие — характерная особенность, которая в традиционной игре на курае встречается у этнофоров старшего поколения. В Нотном примере 3 показано, как на фоне малоподвижного *узляу* возникает не просто двух, а даже трехголосие (см. тт. 1 и 3).

В академической культуре киксы считаются недостатком исполнительства на духовых инструментах (за исключением специальных требований композитора), в национальном музицировании на курае киксовое расщепление — обязательный элемент².

² К сожалению, современные академические кураисты — выпускники ссузов и вузов — стараются избегать подобного расщепления.

Нотный пример 1
Урам кәйө. Кубыз.
(Фрагмент, тт. 1–4)³



Нотный пример 2
Порт-Артур. Курай.
(Фрагмент, тт. 15–19)⁴



Нотный пример 3
Марш Пугачева. Курай.
(Фрагмент, тт. 13–16)⁵



³ Записано в 1986 г. от Гималетдиновой М. Г. (1918 г. р.), Мечетлинский район. Запись и нотация автора статьи.

⁴ Записано в 1984 г. от Галина М. Х. (1917 г. р.), Баймакский район. Запись и нотация автора статьи.

⁵ Записано в 1983 г. от Камалова В. Г. (1960 г. р.), Абзелиловский район. Запись и нотация автора статьи.

Многоголосие в исполнительстве на хордофонах. История башкирских хордофонов — щипковой думбыре и фрикционным кыл-кубызе — теряется в глубине веков и в основном прослеживается в сказаниях и легендах башкирского этноса. В работах русских исследователей упоминания о думбыре проходят в контексте межкультурных взаимодействий с казахами, а фрикционный кыл-кубыз упоминается как общетюркский хордофон сакрального назначения домусульманского периода. В процессе советских культурных преобразований 1930 годов думбыра и кыл-кубыз были вытеснены из национальной практики мандолиной и скрипкой, которых, в свою очередь, до сих пор ошибочно считают заимствованными из европейской академической практики [3, 114–123]. С 1981 года началась реконструкция думбыры, благодаря которой инструмент стал внедряться в урбанизированную фоновую среду, а кыл-кубыз до настоящего времени находится в процессе восстановления. Обе реконструкции пока не воспринимаются этнофорами как национальные фоноорудия и применяются исключительно в академической музыкально-образовательной сфере [3, 39–40]. Возможно, из-за этих противоречий информация об исполнительстве на мандолине и скрипке крайне незначительна, редкие публикации отмечают только схематичную одноголосную канву исполняемых наигрышей.

В отличие от подобных примеров, нижеприведенная подробная расшифровка иллюстрирует характерный случай многоголосия, возникающий в процессе игры на мандолине.

В представленном Нотном примере 4 можно заметить, что инструмент настроен в квинту ниже общепринятого строя, что указывает на его сольное применение. Появление второго и третьего голоса здесь осуществляется плекторным зацепом нижней открытой струны *as* — в тт. 1–2 и двух нижних струн *as-des* — в т. 4. Зацеп не случаен, он дает представление о метроритмическом мышлении исполнителя, который таким образом выделяет начало фразы и кадансирование.

Проведенные полевые исследования показывают, что практически все исполнители на мандолине хорошо играют и на скрипке. Выбор инструмента зависит от субъективных предпочтений и наличия фоноорудия — репертуар практически одинаковый. О единственном исключении свидетельствует тот факт, что скрипачи могут без труда исполнять характерный *озон кәй* (башк. — протяжный напев), который на мандолине играется с трудом и плохо воспринимается слушателями из-за характерного прерывистого тремоло⁶. На скрипке *озон кәй* звучит прекрасно и не уступает виртуозной мелизматике репертуара курая.

⁶ Нами записан всего один случай исполнения *озон кәй* на мандолине.

Нотный пример 4
Бейеу. Мандолина.
(Фрагмент, тт. 1–4)⁷



Нотный пример 5
Узун-күй. Скрипка.
(Фрагмент)⁸



⁷ Записано в 1987 г. от Хайретдиновой Х. М. (1932 г. р.) в с. Месягутово Мечетлинского района. Запись и нотация автора статьи.

⁸ Записано в 1984 году от Аюпова Р. Х. (1937 г. р.) в г. Учалы. Запись и нотация автора статьи.

Многоголосие и в Нотном примере 5 представляет собой захват смычком нижней открытой струны, как и в исполнении на мандолине, а слуховые и визуальные наблюдения показывают, что исполнительская логика в данном случае — проверка интонации через звучание квинты и/или октавы открытых струн на протяжных звуках мелодии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В качестве краткого резюме отметим, что социально-политические изменения, связанные с урбанизацией и глобализацией культуры, внесли свои коррективы и в башкирскую

инструментальную монодию. В настоящее время музицирование на традиционных башкирских фоноорудиях проводится филармоническими солистами с академическим образованием и хорошо организованными группами, имеющими государственную поддержку. Расширяются границы национальных музыкальных жанров, в которые стали внедряться искусственные звуковые системы, основанные на синтезированном звуке и характерном многоголосии сложной фактуры. Однако, несмотря на трансформацию, башкирская этносфера находит перспективные пути сохранения и развития традиционного инструментального музицирования.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. История и культура Башкортостана : хрестоматия для учащихся 9–11 классов. М. : АО МДС, 1997. 480 с.
2. Лебединский Л. Н. Композиторы Башкирии. М. : МФ СССР, 1955. 37 с.
3. Рахимов Р. Г. Башкирская народная инструментальная культура : этноорганологическое исследование. 2-е изд., доп. Уфа : Изд-во БГПУ, 2010. 188 с.
4. Рахимов Р. Г., Сагитов Р. Р. Фактурная организация башкирских инструментальных наигрышей (к постановке проблемы) // Художественное образование и наука. 2017. № 1 (10). С. 113–116.
5. Рахимов Р. Г. Этноорганология — новое направление башкирской музыкальной этнографии // Ватандаш. 2021. № 2. С. 125–132.
6. Рыбаков С. Г. По Уралу, среди башкир // Башкирия в русской литературе. Уфа : Башкиргиздат, 1965. Т. 3. С. 164–222.

REFERENCES

1. Khisametdinova F. Kh. (ed.) *Istoriya i kul'tura Bashkortostana* [History and Culture of Bashkortostan : anthology for students in grades 9–11]. Moscow, 1997. 480 p. (In Russian)
2. Lebedinsky L. N. *Kompozitory Bashkirii* [Composers of Bashkiria]. Moscow, 1955. 37 p. (In Russian)
3. Rakhimov R. G. *Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura: etnoorganologicheskoe issledovanie* [Bashkir Folk Instrumental Culture: an Ethno-Organological Study]. Ufa, 2010. 188 p. (In Russian)
4. Rakhimov R. G., Sagitov R. R. Textural Organisation of Bashkir Instrumental Improvisations (posing the problem). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2017, no. 1 (10). P. 113–116. (In Russian)
5. Rakhimov R. G. Ethnoorganology Is a New Field of Bashkir Musical Ethnography. *Vatandash*. 2021, no. 2. P. 125–132. (In Russian)
6. Rybakov S. G. Across the Urals, Among the Bashkirs. *Bashkiriya v russkoi literature* [Bashkiria in Russian Literature]. Ufa, 1965, vol. 3. P. 164–222. (In Russian)

Информация об авторе:

Рахимов Р. Г. — доктор искусствоведения, профессор.

Information about the author:

Rakhimov R. G. — Doctor of Arts, Professor.

Статья поступила в редакцию 4 января 2026 года; одобрена после рецензирования 2 февраля 2026 года; принята к публикации 4 февраля 2026 года.

The article was submitted January 4, 2026; approved after reviewing February 2, 2026; accepted for publication February 4, 2026.