ONLINE JOURNAL
E-ISSN:3060-5490

INSTITUTE OF UZBEK NATIONAL
MUSICAL ART NAMED AFTER YUNUS RAJABI

Milliy Madaniyat Jurnali - Журнал Национальной Культуры

Journal of national CULTURE

Published: 04.09.2026
DOI: https://doi.org/10.64681/t1aps438

ilmiy uslubiy jurnali – научно-методический журнал – research and methodological journal

Institute of Uzbek National Musical Art named after Yunus Rajabi
JOURNAL OF NATIONAL CULTURE, 3 (2), 2026
www.jnculture.uz

Остинатность как межкультурная универсалия в опере-феерии М. Бафоева «Лисон ут-тайр»

(Ostinato as an intercultural universal in M. Bafoev's opera-féerie "Lison ut-Tayr")

Khilolakhon Mulladjanova

Department of Stage Arts,
Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan,
100029, Mustaqillik maydoni, 2
Uzbekistan/Tashkent
ORCID: 0009-0006-6918-2393
E-mail: hilolanuritdinova92@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается принцип остинатности в опере-феерии узбекского композитора Мустафо Бафоева «Лисон ут-тайр», созданной по одноимённой поэме Алишера Навои. Остинатность проявляется в многократном повторении с постепенным накоплением звучания и объединяет в произведении явления разной культурной природы: ритуальную формулу суфийского зикра, органный пункт, а также цитируемые образцы европейской классики, прежде всего «Болеро» М. Равеля. На материале хорала «Оллох», зикра из «Долины поиска» и коллажной сцены «Долины познания» выделены четыре уровня остинатности: статический (органный пункт и бурдон), ритмический (формула зикра), полиостинатный (одновременное наслоение остинатных пластов) и композиционный (рондообразный рефрен). Показано, что общий остинатный принцип и единый тональный центр-полюс обеспечивают бесконфликтное сосуществование цитат и ритуальных пластов. Сделан вывод о том, что остинатность выступает в опере «общим языком» Востока и Запада и основой интертекстуального диалога в ней.

Ключевые слова: Мустафо Бафоев, «Лисон ут-тайр», опера-феерия, остинато, остинатность, полиостинатность, зикр, бурдон, органный пункт, интертекстуальность.

Abstract

This article examines the principle of ostinato in the opera-féerie Lison ut-Tayr by the Uzbek composer Mustafo Bafoev, based on Alisher Navoi's poem of the same name. In the opera, ostinato takes the form of repeated patterns accompanied by a gradual buildup of sound. It brings together phenomena of different cultural origins: the ritual formula of the Sufi zikr, the pedal point, and quoted works of the European classical tradition, above all M. Ravel's Bolero.

Drawing on the chorale “Olloh,” the zikr from the “Valley of Quest,” and the collage scene of the “Valley of Knowledge,” the article identifies four levels of ostinato: static (pedal point and drone), rhythmic (the zikr formula), poly-ostinato (several ostinato layers stacked at the same time), and compositional (a rondo-like refrain). The article shows that the shared ostinato principle and a single tonal center, or pole, let the quotations and the ritual layers sit side by side without conflict. It concludes that in this opera ostinato serves as a “common language” of East and West and as the basis of its intertextual dialogue.

Keywords: Mustafo Bafoev, Lison ut-Tayr, opera-féerie, ostinato, ostinato principle, poly-ostinato, zikr, drone, pedal point, intertextuality.

Annotatsiya

Maqolada o‘zbek bastakori Mustafo Bafoyevning Alisher Navoiyning shu nomli dostoni asosida yaratilgan “Lison ut-tayr” opera-feyeriyasidagi ostinatolik tamoyili ko‘rib chiqiladi. Ostinatolik tovushning asta-sekin kuchayib borishi bilan ko‘p marotaba takrorlanishda namoyon bo‘ladi va asarda turli madaniy tabiatga ega hodisalarni: so‘fiylik zikrining marosimiy formulasini, organ punktini, shuningdek, Yevropa klassik musiqasidan olingan iqtiboslarni, avvalo, M. Ravelning “Bolero”sini birlashtiradi. “Olloh” xorali, “Izlanish vodiysi”dagi zikr va “Ma’rifat vodiysi” kollaj sahnasi materiallari asosida ostinatolikning to‘rt darajasi ajratiladi: statik (organ punkti va burdon), ritmik (zikr formulasi), poliostinatolik (ostinato qatlamlarining bir vaqtda ustma-ust kelishi) va kompozitsion (rondosimon refren). Umumiy ostinato tamoyili hamda yagona tonal markaz-qutb iqtiboslar va marosimiy qatlamlarning ziddiyatsiz birga mavjud bo‘lishini ta’minlashi ko‘rsatiladi. Ostinatolik operada Sharq va G‘arbning “umumiy tili” hamda undagi intertekstual muloqotning asosi sifatida namoyon bo‘lishi haqida xulosa qilinadi.

Kalit so‘zlar: Mustafo Bafoyev, “Lison ut-tayr”, opera-feyeriya, ostinato, ostinatolik, poliostinatolik, zikr, burdon, organ punkti, intertekstuallik.

В современной энциклопедической трактовке остинато определяется как «многократное повторение мелодической фразы, ритмической фигуры, гармонического оборота» и характеризуется как «один из наиболее общих принципов организации музыки», который «как способ формообразования широко распространён в традиционной музыке – народной и устной профессиональной» [1]. В этом определении заложены две важные для нас

мысли: остинато понимается не как частный технический приём, а как принцип, и принцип этот особенно органичен для традиционной музыки. Первую мысль последовательно развивает Л. Шнаппер, в своей монографии «L'ostinato, procédé musical universel» («Остинато – универсальный музыкальный приём»), само название которой определяет остинато как «универсальный музыкальный приём» [2]. Если Л. Шнаппер подчёркивает прежде всего всеобщность остинато, то А. С. Молчанов переводит вопрос в область смысла и логики. Повтор для него – «один из универсальных принципов организации материала в художественной структуре» [3, с. 284], а в более поздней работе – «один из базисных слоёв логики музыкального высказывания» [4, с. 83]. Иначе говоря, повторение не просто встречается повсюду, но и участвует в самом построении музыкальной мысли. Эта проблематика не утратила остроты и для современного музыкознания. По словам Г. А. Демешко и К. С. Храпова, «остинатность – актуальный и интереснейший феномен современной музыкальной практики» [5, с. 9], причём рассматривают они её на материале творчества Д. Шостаковича и И. Стравинского [5]. Принцип, укоренённый в традиционной музыке, сохраняет, таким образом, свою силу и в академическом композиторском творчестве.

Особенно значим этот принцип для музыки Центральной Азии, причём как традиционной, так и академической. Исследователи монодии неизменно обращают внимание на бурдон и ритмическую формулу-усуль. В концепции Ф. Ульмасова усуль понимается как «формульная ритмическая структура остинатного характера», а монодическая ткань – как сочетание «вариативно развивающейся мелодии и остинатной формулы ударного инструмента» [6, с. 19]. Б. Сайфиддинов, в свою очередь, отмечает, что остинато «является одним из основополагающих средств структурирования в таджикской традиционной музыке» [7, с. 19]. О претворении монодийных традиций в остинатных формах

у композиторов Узбекистана пишет М. Ф. Бойсинова, которая рассматривает бурдон как носитель остинатной функции [8].

В этом контексте обращение к музыкально-сценическому творчеству Мустафо Бафоева представляется закономерным. Интертекстуальная природа его сочинений уже привлекала внимание исследователей. З. А. Мурадова на примере концертной увертюры «Шунчаки ҳазил» показала, как композитор сочетает цитаты из И. С. Баха и Л. Бетховена с пентатоникой и интонациями Шашмакома [9, с. 42]. Опера-феерия «Лисон ут-тайр», написанная по поэме Алишера Навои, насыщена цитатами из европейской классики, макомами и ритуальными формулами [10; 11]. Однако вопрос о том, что связывает эти разнородные пласты на уровне музыкального языка, до сих пор не ставился. Мы предполагаем, что ответ кроется в остинатности, и в настоящей статье попытались проследить, какую роль этот принцип играет в опере-феерии «Лисон ут-тайр» и не он ли служит тем «общим языком», который связывает восточные и западные пласты произведения. Остинатность здесь выходит за рамки повторения мелодической или ритмической фигуры и становится принципом организации музыкального процесса, основанным на многократном повторении с постепенным накоплением звучания.

Уже первый номер оперы, «Сотворение мира», открывается хоралом «Оллох», где остинатность предстаёт в самой элементарной, статической форме (рис. 1). На протяжении всего построения под хором выдержан октавный органный пункт на звуке до контроктавы и большой октавы. Над ним в каждом такте размера 3/2 чередуются одни и те же два созвучия: у сопрано терции соль–си и ля–до, у альтов секунды ми–фа-диез. Хорал, таким образом, строится как гармоническое остинато, то есть как повторение одного «гармонического оборота» (если воспользоваться приведённым выше определением [1]) над неподвижным басом. Созвучия с секундовыми

призвуками лишены функционального тяготения и воспринимаются фонически – как красочное мерцание над неизменной опорой. Так возникает образ сакрального пространства, словно «зависшего» над вечной основой.

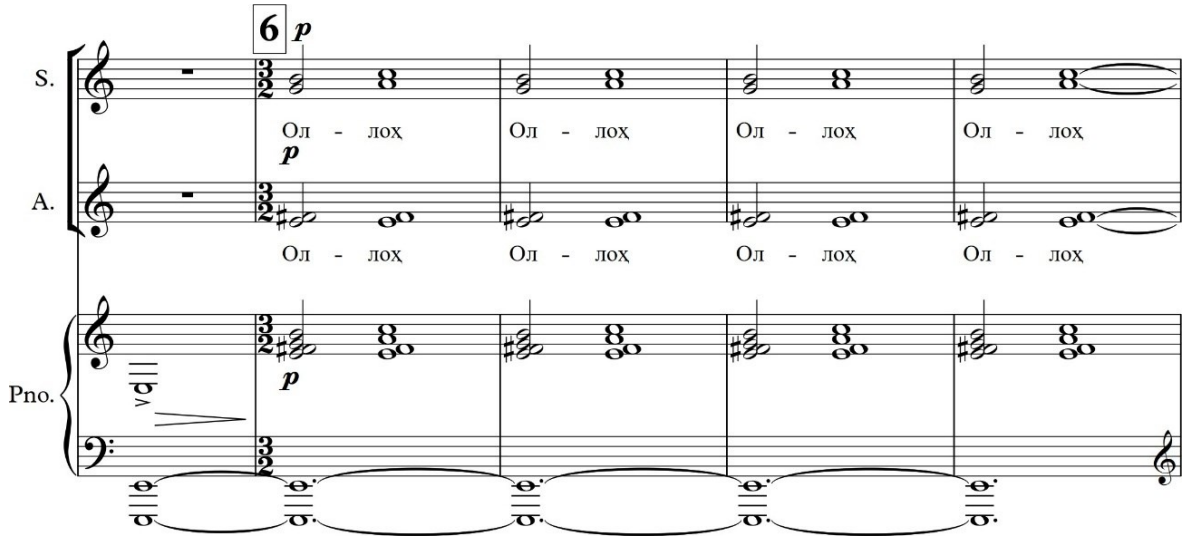


Рис. 1. М. Бафоев. «Лисон ут-тайр», № 1. Хорал «Оллох» (ц. 6)

Хорал не остаётся единичным эпизодом. В том же № 1 он возвращается рефреном между «Танцами» представителей разных религий – зороастрийцев, буддистов, христиан и мусульман. В масштабе всей оперы ту же функцию выполняют повторяющиеся сцены с образами Навои и Семурга, тогда как описания долин становятся эпизодами [10]. Принцип повтора, следовательно, действует и на уровне композиции: макроформа произведения рондообразна.

С макомом связана близкая разновидность статической остинатности. В № 3 «Долина поиска» хорал построен на напеве макома Бузрук. Под мелодией, богатой форшлагами, в басу выдержан квинтовый бурдон соль–ре, после чего вступает хор – в унисон и октаву, на гласном «О». Бурдон и монодия образуют здесь тот же тип фактуры, что и в традиционной инструментальной музыке, где открытая струна, по словам Ф. Ульмасова, «представляется как бурдон» [6, с. 18]. В отличие от органного пункта в хорале «Оллох», бурдон прямо отсылает к монодийному мышлению и сохраняет его основу внутри оперной партитуры.

Центральный раздел того же номера – зикр (рис. 2). Остинатность становится здесь ритмической и вместе с тем многослойной. Партии сопрано и альтов на слова «Оллоҳ, Оллоҳ», теноров и басов на слова «Ё ҳу, ё ҳу» записаны нотами без определённой высоты. Обе формулы из такта в такт повторяются без изменений; у верхних голосов пульсация идёт восьмыми, у нижних – четвертями. Ещё два пласта добавляет фортепиано. В правой руке на слабых долях звучит акцентированное секундовое созвучие соль–ля, в левой – басовая фигура с октавными ударами на ля и акцентом на соль в конце такта. Протяжённость у всех четырёх пластов одинакова (один такт), и каждый проводится четыре раза без изменений.

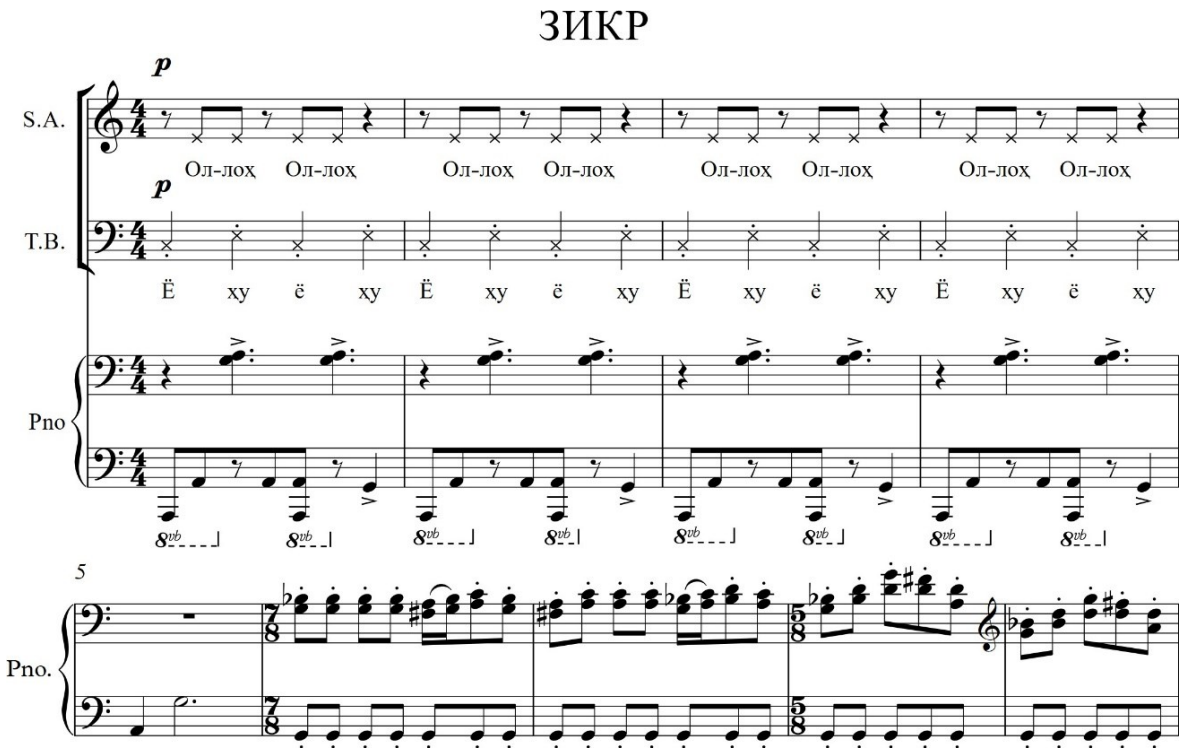


Рис. 2. М. Бафоев. «Лисон ут-тайр», № 3 «Долина поиска». Зикр

Такое строение воспроизводит существенные черты ритуального прототипа. Е. С. Фёдорова определяет зикр как «многократное повторение-напевание коранических аятов», которое «имеет ритмическую структуру» [14, с. 65, 68]. Р. С. Абдуллаев, исследовавший обрядовую музыку народов

Центральной Азии, описывает форму зикра как чередование с «последовательно нарастающим звучанием, динамикой и ускорением темпа при остинатности ритмического и танцевального движения» [15]. Остинатность, иначе говоря, составляет саму природу зикра. Композитор не столько стилизует ритуал, сколько переносит в оперу его формообразующий принцип.

Показательно, что в продолжении зикра появляется цитата из «Танца маленьких лебедей» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Мелодия, изложенная терциями в правой руке, переведена из исходного размера в переменные 7/8 и 5/8 и звучит в соль миноре, а левая рука непрерывно повторяет восьмые staccato на звуке соль. Выбор цитаты вряд ли случаен: у Чайковского мелодия тоже звучит на фоне остинатного аккомпанемента staccato, то есть заимствованный текст остинатен сам по себе. Помещённый в неравномерный метр, он не нарушает ритуальную пульсацию, а встраивается в неё.

Кульминацией остинатного принципа становится № 8 «Долина познания» (рис. 3). Здесь одновременно звучат четыре пласта, и каждый из них организован остинатно.

1. Хор (сопрано и альты, тенора и басы в октаву) повторяет двутактовую формулу зикра «ё Оллоҳ – Ҳақ дўст» на звуках до и соль.

2. В средней партии фортепиано сначала излагается характерная ритмическая формула «Болеро» М. Равеля на звуке до (восьмая и группы триолей шестнадцатыми), а затем и сама тема «Болеро» в до мажоре (до–си–до–ре–до–си–ля).

3. В верхнем регистре одновременно проходит тема «Лебедя» К. Сен-Санса, перенесённая из оригинального соль мажора на кварту вверх, в до мажор (до–си–ми, ля–соль–до).

4. Нижний пласт – басовая формула staccato до–соль (тоника и доминанта), продолжающая принцип аккомпанемента «Болеро».

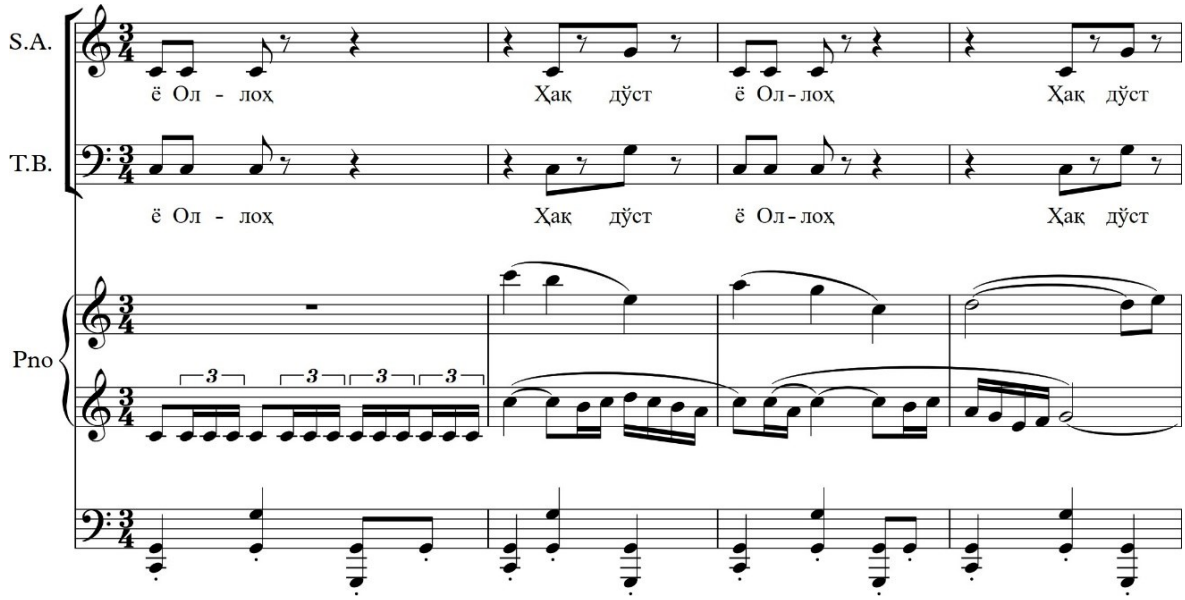


Рис. 3. М. Бафоев. «Лисон ут-тайр», № 8 «Долина познания»

Такую фактуру можно определить как полиостинатную. Существенно, что все пласты подчинены одному звуку – до: на нём строятся и формула зикра, и ритм, и тема «Болеро», и басовая фигура. Даже «Лебедь» перенесён в тональность «Болеро». Значит, транспозиция цитаты мотивирована не внешними причинами, а подчинением остинатному центру. Он выполняет функцию полюса, то есть реального центра, утверждаемого остинатным повторением [12]. Цитата же из Сен-Санса, «растворённая» в многослойной фактуре, приближается к типу «скрытой цитаты, спрятанной в фактуре сочинения» [13].

Выбор «Болеро» для сцены, построенной на зикре, тоже едва ли случаен. Произведение Равеля – классический пример формы, целиком основанной на остинатном повторении. А зикр, как было показано выше, подчиняется тому же закону: формула повторяется многократно, звучание нарастает, темп ускоряется [15]. Выходит, что «Болеро» и зикр – два культурных воплощения одного принципа, повторения с накоплением. Соединяя их в одной вертикали,

композитор выявляет их общую основу. Остинатность, таким образом, пронизывает все уровни интертекстуального диалога и связывает их между собой.

Отсюда становится понятнее характер полистилистики Бафоева. Она далека от конфликтного столкновения стилей и приближается к типу, который основывается «на глубинной ассимиляции стилевых истоков, их подчинении единой художественной идее» [16, с. 22]. Механизмом такой ассимиляции служит именно остинатность. Разнородные пласты сосуществуют без столкновения, поскольку опираются на общее повторяющееся основание и единый центр-полюс.

Использованная литература:

1. Остинато // Большая российская энциклопедия: электронная версия. URL: https://bigenc.ru/c/ostinato-68f582 (дата обращения: 13.08.2026).
2. Schnapper L. L'ostinato, procédé musical universel. Paris: Honoré Champion, 1998. 275 p.
3. Молчанов А. С. Смысловая роль повтора в музыке // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 284–286.
4. Молчанов А. С. О некоторых аспектах исследования повтора в философском и музыкальном опыте // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 83–87.
5. Демешко Г. А., Храпов К. С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении остинатных форм // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 9–19. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19.
6. Махмудова Г. Фируз Ульмасов: научные воззрения и проектная деятельность // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024. № 3 (16). С. 14–29. DOI: 10.26176/MAETAM.2024.16.3.001.
7. Сайфиддинов Б. Полиостинатность как принцип структурирования в симфонических поэмах Толибхона Шахиди // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024. № 1 (14). С. 19–26. DOI: 10.26176/MAETAM.2024.14.1.002.
8. Бойсинова М. Ф. Отражение монодийных традиций в композиторском творчестве Узбекистана (на примере остинатных форм) // Проблемы современной науки и образования. 2022. № 4 (173). С. 66–68.
9. Мурадова З. А. Концертная увертюра «Шунчаки ҳазил» Мустафо Бафоева в интертекстуальной проекции // Saryn. 2024. Т. 12, № 3. С. 34–50. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.223.
10. Мулладжанова Х. Д. Пентатоника как средство выражения ориентальных образов в музыке композиторов Узбекистана // Проблемы науки. 2023. № 4 (182). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pentatonika-kak-sredstvo-vyrazheniya-orientalnyh-obrazov-v-muzyke-kompozitorov-uzbekistana (дата обращения: 01.08.2026).
11. Mulladjanova X. Modal tafakkur va musiqiy dramaturgiya // Sharq maqomotining yangi tendensiyalari: an’ana va innovatsiyalar uyg‘unligi. URL:

https://www.academia.edu/175972258/2_Modal_tafakkur_va_musiqiy_dramaturgiya_Mustafo_Bafoyevning_Lison_ut_tayr_operasida_maqomlar_talqini_misolida_ (дата обращения: 13.11.2026).
12. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
13. Воротынцева Л. А. Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве [Электронный ресурс]. 2019. URL: https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/ (дата обращения: 13.08.2026).
14. Федорова Е. С. Музыка в суфийской ритуальной практике // Исламоведение. 2014. № 3. С. 65–71.
15. Абдуллаев Р. С. Обрядовая музыка народов Центральной Азии: автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02. Ташкент, 1997.
16. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. М.: Советский композитор, 1989. 208 с.

References

1. Ostinato [Ostinato]. *Bol’shaya rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]*. Accessed November 13, 2026. https://bigenc.ru/c/ostinato-68f582. (in Russian)
2. Schnapper, L. *L’ostinato, procédé musical universel*. Paris: Honoré Champion, 1998. 275 pp. (in French)
3. Molchanov, A. S. *“Smyslovaya rol’ povtora v muzyke [The Semantic Role of Repetition in Music].”* Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv, no. 5 (2008): 284–286. (in Russian)
4. Molchanov, A. S. *“O nekotorykh aspektakh issledovaniya povtora v filosofskom i muzykal’nom opyte [On Certain Aspects of Studying Repetition in Philosophical and Musical Experience].”* Problemy muzykal’noy nauki, no. 2 (15) (2014): 83–87. (in Russian)
5. Demeshko, G. A., and K. S. Khrapov. *“Tvorchestvo D. Shostakovicha i I. Stravinskogo – dva vektora v pretvorenii ostinatnykh form [The Works of D. Shostakovich and I. Stravinsky: Two Vectors in the Realization of Ostinato Forms].”* Vestnik muzykal’noy nauki 13, no. 3 (2025): 9–19. https://doi.org/10.63219/2308-1031-2025-3-9-19. (in Russian)
6. Makhmudova, G. *“Firuz Ul’masov: nauchnye vozzreniya i proektnaya deyatel’nost’ [Firuz Ulmasov: Scholarly Views and Project Activity].”* Muzykal’noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost’, no. 3 (16) (2024): 14–29. https://doi.org/10.26176/MAETAM.2024.16.3.001. (in Russian)
7. Sayfiddinov, B. *“Poliostinatnost’ kak printsip strukturirovaniya v simfonicheskikh poemakh Tolibkhona Shakhidi [Poly-Ostinato as a Structuring Principle in Tolibkhon Shahidi’s Symphonic Poems].”* Muzykal’noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost’, no. 1 (14) (2024): 19–26. https://doi.org/10.26176/MAETAM.2024.14.1.002. (in Russian)
8. Boysinova, M. F. *“Otrazhenie monodiynykh traditsiy v kompozitorskom tvorchestve Uzbekistana (na primere ostinatnykh form) [Reflection of Monodic Traditions in the Works of Uzbek Composers (Using Ostinato Forms as an Example)].”* Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya, no. 4 (173) (2022): 66–68. (in Russian)
9. Muradova, Z. A. *“Kontsertnaya uvertyura ‘Shunchaki hazil’ Mustafo Bafoeva v intertekstual’noy proektsii [Mustafo Bafoev’s Concert Overture ‘Shunchaki Hazil’ in an Intertextual Perspective].”* Saryn 12, no. 3 (2024): 34–50. https://doi.org/10.59850/SARYN.3.12.2024.223. (in Russian)

10. Mulladjanova, X. D. *"Pentatonika kak sredstvo vyrazheniya oriental'nykh obrazov v muzyke kompozitorov Uzbekistana [Pentatonicism as a Means of Expressing Oriental Images in the Music of Uzbek Composers]."* Problemy nauki, no. 4 (182) (2023). https://cyberleninka.ru/article/n/pentatonika-kak-sredstvo-vyrazheniya-orientalnyh-obrazov-v-muzyke-kompozitorov-uzbekistana. (in Russian)
11. Mulladjanova, X. *"Modal tafakkur va musiqiy dramaturgiya [Modal Thinking and Musical Dramaturgy]."* In Sharq maqomotining yangi tendensiyalari: an'ana va innovatsiyalar uyg'unligi. https://www.academia.edu/175972258/2_Modal_tafakkur_va_musiqiy_dramaturgiya_Mustafo_Bafoyevning_Lison_ut_tayr_operasida_maqomlar_talqini_misolida_. (in Uzbek)
12. D'yachkova, L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in Twentieth-Century Music]*. Study guide. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2003. 296 pp. (in Russian)
13. Vorotyntseva, L. A. *"Yavlenie intertekstual'nosti v muzykal'nom iskusstve [The Phenomenon of Intertextuality in Musical Art]."* 2019. https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/. (in Russian)
14. Fedorova, E. S. *"Muzyka v sufiyskoy ritual'noy praktike [Music in Sufi Ritual Practice]."* Islamovedenie, no. 3 (2014): 65–71. (in Russian)
15. Abdullaev, R. S. *Obryadovaya muzyka narodov Tsentral'noy Azii [Ritual Music of the Peoples of Central Asia]*. Abstract of Doctor of Arts dissertation, 17.00.02. Tashkent, 1997. (in Russian)
16. Grigor'eva, G. V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: 50–80-e gody [Stylistic Problems of Russian Soviet Music in the Second Half of the Twentieth Century: The 1950s–1980s]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 pp. (in Russian)

This article was published as part of the research program of the Department of Performing Arts at the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, entitled "Theatrical Forms and Means of Expression in Uzbek Theatre in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries."