

ЧЕРТЫ ЦИКЛИЧНОСТИ В ЖЕНСКОЙ ОБРЯДОВОЙ МУЗЫКЕ БУХАРЫ Матякубова С.К.

Матякубова Светлана Кахаровна – кандидат искусствоведения, и.о. профессора,
кафедра “Теория музыки”,
Государственная консерватория Узбекистана,
г. Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация: в статье анализируются черты цикличности свойственные уникальному искусству бухарских «созанда». Это синкретическое явление было широко распространено в женской среде двуязычных городов Бухары и Самарканда. Непременным атрибутом была «дойра» (ударный инструмент) и «занг» (колокольчики). Многочастная композиция сопровождала семейные торжества. Искусство созанда объединяет пение, танец, игру на музыкальных инструментах. В современных условиях бытования этого жанра используются и иные инструменты (рубаб, гиджак, аккордеон и т.д.)

Ключевые слова: созанда, занг-бози, субцикл, архицикл, цикличность, содержание, форма, жанр.

FEATURES OF CYCLICITY IN THE FEMALE RITUAL MUSIC OF BUKHARA Matyakubova S.K.

Matyakubova Svetlana Kakharovna – Candidate of Art History, Acting Professor,
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY,
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Abstract: the article analyzes the features of cyclicity characteristic of the unique art of Bukhara "sozanda". This syncretic phenomenon was widespread in the female environment of the bilingual cities of Bukhara and Samarkand. An indispensable attribute was "doira" (percussion instrument) and "zang" (bells). The multi-part composition accompanied family celebrations. The art of sozanda combines singing, dancing, and playing musical instruments. In modern conditions of existence of this genre, other instruments are also used (rubob, gidzhak, accordion, etc.)

Keywords: sozanda, zangbozi, subcycle, archicycle, cyclicity, content, form, genre.

Искусство «Занг-бози» характерно главным образом для двуязычных (узбеко-таджикских) городов, как Бухара, Самарканд и др. Занг-бози представляет собой песенно-танцевальную композицию, своеобразный сводный «архицикл» из репертуара бухарских созанда. Слово «созанда» буквально означает «музыкант» (соз. (тадж.) – музыка, мелодия, мотив. Словесный ряд Занг-бози опирается на поэтический стиль «ширушакар» (где переплетаются узбекские и таджикские слова), узбекские и преимущественно таджикские тексты.

На содержание и форму этого жанра «наложили отпечаток черты городской культуры и быта, семейных торжеств, черты народного вкуса» [1, 111]. Достоверные сведения об истоках искусства созанда крайне скупы. Оно обнаруживает в себе черты, корни которых, возможно, восходят к архаической культуре народов Средней Азии. Об этом, в частности, свидетельствует использование в Занг-бози колокольчиков и ударного инструмента дойры. Известно, что в домусульманской культуре народов, населяющих территории Узбекистана, Таджикистана, Туркмении эти инструменты выполняли ритуальные функции, причём именно в руках женщин-исполнительниц, которые вообще имели ведущее значение.

Искусство созанда синтетическое, оно объединяет пение, танец, игру на музыкальных инструментах, среди которых первоначально основная роль принадлежала дойре. В современных условиях бытования этого жанра используются и иные инструменты (рубаб, гиджак, аккордеон и т.д.) Ведущая солистка, одновременно певица и танцовщица, выступает с характерным атрибутом – зангом (бубенчиками). И если в давние времена занг имел некий сакральный смысл, то ныне он воспринимается лишь как показатель ярко-красочного, праздничного тембрового колорита.

Занг имеет многослойную структуру, его тридцать две части рассредоточены (и одновременно сосредоточены) в семи субциклах. Каждый из них содержит ряд относительно самостоятельных песенно-инструментальных, песенно-танцевальных номеров общей лирической направленности. Кроме того, Занг вбирает несколько обрядовых песен, макомных номеров. Конечно, такой архицикл с разветвлённой системой неравнозначных звеньев, с многоуровневой субординацией составных частей мог возникнуть и функционировать, как целостная модель на базе достаточно развитых традиций музицирования.

В Занге представлены все существенные признаки цикличности, такие, как наличие нескольких частей, с различной степенью отчленённости и самостоятельности (от чего зависит и автономность их существования), достаточно выраженный контраст между ними, а также, единство на уровне цикла в целом, обеспечиваемое различными факторами.

В структурном плане большинство частей демонстрируют простейший вид строения и развития музыкальной мысли – периодичность (а, а¹, а² ...) или структуру типа «а - в» (контрастная бинарность).

Последний структурный тип реализует вопросо-ответную природу высказывания, в том числе и музыкального. Повтор же «а» (а, а¹, а² ...) в таких структурах является одним из средств художественного обобщения, «создаёт смысловую разряжённость», концентрирует внимание на партии солистки, где разворачивается словесный текст. Надо сказать, что части субциклов Занга – это художественные тексты открытого характера. Их завершение не имеет имманентной обусловленности в недрах самой музыкальной структуры. Собственно говоря, варьирование продолжительности субциклов, а отсюда и цикла в целом, во многом зависит именно от этого фактора.

Нам представляется особо интересным момент, когда в процессе развёртывания структуры типа (а, а¹, а² ... а), вследствие неоднократного интонирования исходного построения, на первый план выступает функция *m*. И лишь использование определённых традиционных сигналов замыкания (поскольку речь идёт о текстах открытого жанра), таких, например, как повторение солисткой одной фразы несколько раз, (ансамбль в это время не вступает с ней в «диалог»), некоторое замедление темпа, – своеобразным путём выявляет условную функцию *t* в пределах части. Думается, всё это объясняет относительную степень самостоятельности частей субциклов (в основном начальных).

Если говорить о внутреннем единстве на уровне субциклов, то основополагающими факторами в этом плане выступают мелодико-интонационные и ладовые связи. Внутри субцикла невозможно найти часть, которая не имела бы интонационных контактов с остальными.

Ладовые структуры составных частей субциклов представляют собой некую монолитную систему, основанную на общем звукоряде и сходстве основных контуров внутренней мелодической ориентации. Для дальнейшего уяснения внутренней сущности циклической формы Занг необходимо затронуть вопрос о соотношении частей цикла. С этой точки зрения, по нашему мнению, выделяются функции вступления, опорных (начальных) и завершающих (конечных частей).

Занг открывается вступлением плавного, медленного характера, которое как бы оттеняет дальнейшее активное накопление энергии. В нём на фоне свободной метрики происходит «нащупывание» основных контуров ладовой структуры первой части. Следует отметить, что свободное, без чёткой ритмической организации вступление не свойственно макамам и другим циклам из среднеазиатской профессиональной музыки устной традиции, но встречается, например, в таких жанрах, как Мавриги. Подобный тип вступления открывает уйгурский мукам, иранский дастгах, индийскую рагу, пакистанскую кавалли. Этот момент, на наш взгляд, вызывает особый интерес в контексте проблематики, связанной с типологией макамата и других жанров профессиональной музыки устной традиции многих восточных регионов, с традициями исторического развития их региональных разновидностей, с ведущими закономерностями строения крупных форм монодической музыки, наконец, с фундаментальными принципами музыкального мышления и восприятия вообще.

Опорные части – узловые моменты общей циклической композиции [2]. Они масштабны, крупнее других частей, обычно идут в умеренном темпе. Части субциклов Занга представляют собой художественные тексты открытого характера. В то же время «открытость» эта представляется различными средствами. Анализ показывает, что завершение ассоциируется с оживлённым темпом, достижением как бы наивысшей точки в накоплении энергии, выход её в активных моторных действиях созанда, в движениях танца. Между тем вопрос о выявлении, обозначенности функции в пределах субцикла заслуживает особого внимания. В двухчастном субцикле (4 субцикл №15 Юсуфи манн, №16 Каландарат ман) вопрос решается однозначно: №15 выступает в функции *i* тогда как №16 – в функции *t*. В трёх-, четырёх- и пятичастных субциклах участвуют два уфара, и функция *t* своеобразно распределяется между ними. По-видимому, первый уфар в музыкальном аспекте выполняет функцию завершения, а второй уфар – гул уфар (или тези уфар) – как бы ставит окончательные точки над *i*. Такая функциональная предназначённость первого уфара, возможно, подтверждается следующим аргументом: при самостоятельном исполнении субцикла именно первый уфар и замыкает музыкальную композицию. В композиции же Занга на второй уфар зачастую возлагаются обрядовые функции, высказываются добрые пожелания гостям, хозяевам торжества. Эти части представляют собой переключку коротких возгласов солистки и инструментального ансамбля, интонируемых на одном звуке. Мелодическое начало здесь сводится до минимума, тогда как двигательно-финалистическая нагрузка падает на ритм.

Если говорить о единстве цикла Занг в целом, то оно обеспечивается как различными «внешними» атрибутами, так и действенным фактором в этом аспекте – синкретической основой [3]. Развёртывание Занг в музыкальном плане зависит в конечном итоге от пространственной и временной структуры синкретического целого. Традиции исполнения, каноническая установка восприятия такова, что субциклы в Занге могут исполняться как бы «сквозным способом». Вместе с тем после нагора цепь субциклов может разомкнуться. В этих случаях, в зависимости от обстоятельств, включаются эпизоды, несущие самые разные внешние функции. Кроме того, в композиции целого допускается возможность перестановки субциклов или же выпадение некоторых из них.

Так, во втором субцикле первая и вторая его части соотносятся на основе линейного типа (незначительное различие частей, их сходство по многим аспектам: метро-ритм, усуль, темп и т.д.), вторая и третья – предстают как монотематический с жанровым переключением (явная близость тематического материала сопровождается ярким контрастом: темповым, метро-ритмическим и т.д.). Думается, что такие разносторонние соотношения внутреннего порядка существенным образом влияют также на целостность

субцикла. Цикл же в целом демонстрирует действие кумулятивности, что объясняется, на наш взгляд, синкретической основой Занга.

Итак, принцип цикличности сквозным образом пронизывает Занг, по-разному преломляясь, демонстрирует многообразие, гибкие переходы и связи между типами циклизации, что способствует сложным сопряжениям как внутри субциклов, так и цикла в целом. Рассмотрение Занга под углом зрения принципа цикличности было продиктовано стремлением вскрыть реальную системность в этом цикле. Крупномасштабная форма Занга базируется на синкретичности, результатах взаимодействия музыки со словом, танцем, ритуалом, внемusыкальными элементами. В этом взаимодействии разных по своей природе факторов значительную роль в создании целостного развития играют и приёмы циклизации.

Список литературы / References

1. *Нурджанов Н.Х.* Традиция создана в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX-XX веков. //Музыка народов Азии и Африки. М., 1980.
2. Цикличность как универсальный принцип художественного структурирования. // Матякубова С.К. Проблемы современной науки и образования 2021. №1 (158).
3. Принцип цикличности как специфический аспект художественного формообразования. // Матякубова С.К. Проблемы современной науки и образования 2021. №3 (160).