

# ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ЦИКЛИЧНОСТИ В АРХАИЧЕСКИХ ПЛАСТАХ УЗБЕКСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Матякубова С.К. Email: Matyakubova17158@scientifictext.ru

*Матякубова Светлана Кахаровна – доцент,  
кафедра теории музыки,  
Государственная консерватория Узбекистана,  
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

**Аннотация:** в узбекском фольклорном творчестве, представленном жанровым многообразием, обнаруживаются различные типы циклической организации. Вместе с тем выделяется некий инвариант, сохраняющийся при всех преобразованиях и получающий то или иное наполнение в различных пластах традиционной музыки.

Как известно, в культурно–историческом процессе фольклор надолго сохраняет свои изначальные формы и в условиях полистадиальности, свойственной этому процессу. В фольклоре присутствует комплекс слова и танца, что вытекает из синкретической его сущности.

**Ключевые слова:** традиция, музыка узбекского народа, принцип цикличности, напевы – формулы, контраст, функции частей.

## THE MANIFESTATION OF THE PRINCIPLES OF CYCLICITY IN ARCHAIC LAYERS UZBEK FOLKLORE Matyakubova S.K.

*Matyakubova Svetlana Kakharovna - Associate Professor,  
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY,  
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,  
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

**Abstract:** in the Uzbek folklore creativity, represented by genre diversity, various types of cyclical organization are found. At the same time, a certain invariant stands out, which is preserved under all transformations and receives one or another filling in various layers of traditional music. As you know, in the cultural and historical process, folklore retains its original forms for a long time even in the conditions of polystadiality inherent in this process. In folklore, there is a complex of words and dance, which follows from its syncretic essence.

**Keywords:** traditional, music of the Uzbek people, the principle of cyclicity, tunes - formulas, contrast, functions of parts.

УДК 078.1

Традиционная музыка узбекского народа – явление многогранное и многосложное, охватывающее широкую сеть жанров и форм. Значительное место в ней принадлежит многочастным образцам, называемым исследователями поэмой, сюитой, циклом [1, 35-37].

Рассмотрим действие принципа цикличности в сфере фольклора. Подобная задача на узбекском материале ещё не ставилась в силу исторически сложившихся обстоятельств: фольклорные образцы циклических форм были зафиксированы лишь в XX веке, поскольку внимание исследователей было сфокусировано преимущественно на профессиональном пласте традиционной музыки. Обращение к фольклорным истокам цикличности даёт возможность включить в сферу научного внимания явления, ранее выпадавшие из поля зрения, поставить ряд общих проблем, сделать некоторые принципиальные выводы.

Простейшим образцом, сочетающим признаки, с одной стороны, цикличности, а с другой – некоторые моменты составной формы, служит образец под названием Аз-аз. Напев функционирует в вокальном (как бестекстовый напев танца маскарабозов) и в инструментальном вариантах (исполняется на сурнае во время различных театрально – зрелищных представлений). Манера и характер исполнения, мимика и поведение музыкантов во время исполнения имеют большое значение, во многом определяя общий облик Аз-аз. По-видимому, это свидетельствует об архаических чертах, присущих этому циклу. Естественно, нотная запись не способна воспроизвести ни способ исполнения, ни настроение участников.

Интонационная лексика напева обеих частей Аз-аз характеризуется несомненной близостью к архаическим пластам фольклора: попевки краткие, предельно простые по мелодическому рисунку, не образуют развёрнутых мелодических строф, оставаясь в пределах лаконичных напевов – формул, которые на протяжении части многократно варьируются: каждый слог «аз-аз» (в вокальном варианте) фиксируется одним тоном: узкообъёмный амбитус лада, не превышающий квинты – всё это позволяет отнести данный образец к исторически раннему пласту, так называемому «бестекстовому, бессловесному фольклору» (термин И.И. Земцовского).

Анализ показывает, что попевки, лежащие в основе каждой части Аз-аз, отличаются друг от друга по многим структурно–содержательным параметрам. Подобное сопоставление попевок высвечивает один из моментов возникновения контраста внутрициклического порядка.

Другой момент, определяющий контраст, но иного уровня, касается структуры частей. Так, в основе начальной части лежит периодичность. Как известно, периодичность сама по себе не порождает завершенности, что подчеркивается и ладовым строением напева этой части. Известное напряжение, нагнетание, характеризующее первую часть, находит разрешение во второй части, в которой налицо иная структура – пара периодичностей. Она формирует элемент относительной завершенности, замкнутости части и цикла в целом. В этом также проявляется функциональная предназначенность обеих частей: начальная подразумевает разомкнутость структуры, конечная – относительную её завершенность. Таким образом, переход ко второй части знаменует функциональное обновление, а тем самым и образный сдвиг. Здесь формируется специфический контраст на уровне частей, контраст, нарушающий уже налаженное на начальном этапе развитие.

В Аз-аз имеется и жанровый контраст – контраст характеров. Возросшее эмоциональное напряжение второй части вызывает активную двигательную реакцию. Это влечет за собой повышенный эмоциональный тонус. Сильным же объединяющим фактором в данном цикле выступает единство течения музыки, скрепленное к тому же игровым действием.

Функциональная наполненность частей, отчего зависит степень их самостоятельности (а в конечном итоге и тип цикла), представлена достаточно интересно. Первая часть, периодичная по структуре, совершенно четко представляет функцию  $i$ , но походу мелодического продвижения обретает некоторое качество функции  $m$ . Функция  $t$  в этой части отсутствует, что создаёт острый функциональный дефицит. Вторая часть Аз - азининг тези имеет функции  $imt$  внутреннего порядка, причём  $m$  более завуалирована, а  $t$  более явственно. Итак, на уровне цикла в целом формируется их функциональная разнонаправленность (начало - завершение), что подчеркивает функциональную связь между частями.

Всем изложенным объясняется возможность рассмотрения данного образца как цикла, но цикла специфического: он сочетает в себе элементы как вариационного, так и двухчастного слитного цикла. Причём черты вариационности выражены нерезко, за счёт общности контуров мелодической линии, “поданной” в каждой части в ином ритмическом оформлении. Эта общность, в свою очередь, совместно с различным функциональным наполнением частей обеспечивает слитность, способствует единому, сквозному развитию, которое усиливается за счёт ярко выраженного ускорения во второй части. Участники танца от “топтанья” на месте, оценки сил “противника” переходят к собственно танцу. Здесь нет исполнителей и слушателей, участниками могут стать все, включиться может каждый желающий.

В цикле Аз-аз явственно проступают архаические черты. В частности, это подтверждается тем, что аналогичного образца в имеющихся публикациях пока не обнаружено. В связи с этим напомним высказывание В. Проппа о том, что “... именно старая форма сохранилась в единичных случаях, а всё остальное – новообразования” [3, 161].

Тем не менее, всё же можно назвать другие образцы узбекского фольклора, так или иначе примыкающие к данному типу – это Огочдан олма, Хоразмча из VII тома Узбек халк мусикаси, составленной М. Юсуповым. В основе этих образцов короткие по протяжённости сурнайные наигрыши, варьированно повторяющиеся  $n$  количество раз. Наигрыши сопровождают выступления канатоходцев, представления маскарбозов, а также включаются как фрагменты в различные обрядовые композиции (обычно - свадьбу). Оба образца представляют собой двухчастные слитные инструментальные циклы. Нерезкий оттеняющий контраст выразительных средств способствует различному функциональному осмыслению частей. Налицо их функциональная разнонаправленность, подкрепляемая ярко выраженным ускорением во второй части. Отметим, что в структурном плане части «взаимодополняют» друг друга: если, например, первая часть в Огочдан олма – это пара периодичностей, то вторая часть представляет собой структуру суммирования. Функциональное наполнение внутри частей демонстрирует наличие всех звеньев триады, но как бы в «неразвёрнутом» виде, в «эмбрионном» состоянии.

Внимание привлекает ещё один тип циклической организации, широко распространённый в фольклоре многих народов. Условно его можно назвать монотематическим с жанровым переключением (название рабочее). Его иллюстрирует Елпазаланди, исполняемый на сурнае во время представления канатоходцев. Многие исследователи указывают на определённое типологическое интонационное сходство данного образца с персидским хором из «Руслана и Людмилы».

Мелодический «костяк» (система ладовых опор, контуры мелодического движения) в этом двухчастном цикле тождественен, однако налицо контраст темповый и метроритмический. Важным формообразующим фактором, способствующим контрастированию, является ритмическое преобразование тождественного в своей основе материала. Это обуславливает некие образные, а тем самым и жанровые, различия между частями. На уровне цикла в целом обнаруживается функциональная разнонаправленность частей.

Вместе с тем налицо и единство цикла. Единство внешнего порядка выражается в тождественности материала, внутреннее же – в сопряжении контрастных характеров, в образной и интонационной взаимодополняемости, т. е. в эстетической зависимости частей.

В монодической культуре этот тип цикла имеет широкое распространение. Думается, в формировании такого цикла немаловажную роль играют объективные законы восприятия. Нормы монодического мышления «работают» на то, что восприятие не затрудняется запоминанием сложных «многослойных» интонационных оборотов, и в тоже время не утомляет большим количеством частей, внимание удерживается благодаря контрасту, жанровому обновлению.

Аналогичные явления имеют место и в европейской музыке. Такое противопоставление танцев является основой инструментальной сюиты, обнаруживаемой в практике итальянских лютнистов XVII столетия, а также ранние виды сюитной композиции, состоящую из эстампиды (медленного спокойного танца) и ротты (более подвижной). В них, так же, как и в рассмотренных образцах, действует синкретизм принципов формообразования, где взаимодействуют сюитный и вариационный.

#### *Список литературы / References*

1. *Успенский В.А.* Научное наследие. Воспоминания. Письма. Ташкент, 1980. С. 216, 223.
2. *Романовская Е.Е.* Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. Ташкент, 1957.
3. *Пропл В.* Трансформации волшебных сказок. // Фольклор и действительность. М., 1976.