

МРНТИ 18.41.85

**Алим Беков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Чирчикский государственный педагогический университет  
Узбекистан***МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
УЗБЕКСКИХ СВАДЕБНО-ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН «ЁР-ЁР»  
ТАШКЕНТСКОЙ ОБЛАСТИ****Аннотация**

В статье дана характеристика образцов узбекских свадебно-обрядовых песен жанра «Ёр-ёр» бытующих в Ташкентской области Узбекистана. Поставлена задача комплексного изучения жанрового своеобразия песен, обеспечивающего устойчивость данного явления в современной песенной культуре. Для выявления существенных черт их морфологии, синтаксиса и мелодического строя проанализированы метроритмические, интонационно-ладовые, композиционные особенности выявленных песенных моделей. Сочетание методов анализа художественной формы и данных этнографического, культурологического (исторического) характера дало основание для выводов о семантическом содержании и историко-стилистической принадлежности образцов. В частности, отмечено широкое проявление приема повторности и особое значение принципа оstinatности, проявляющегося и в поэтическом тексте (лексические, строфические анафоры и эпифоры) и в музыкальном (ладовая одноопорность, изоритмия, куплетность, приемы кадансового торможения, ритмического суммирования). Выявлено сочетание архаичных, собственно обрядовых признаков жанра (прежде всего слогоритмические и синтаксические константы) и более позднего интонационно-ладового строя.

**Ключевые слова:** узбекский фольклор, свадебно-обрядовые песни, музыкальная морфология, синтаксис, слогоритм, оstinatность.

**Алим Беков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Шырышқ мемлекеттік педагогикалық университеті  
Өзбекстан***ТАШКЕНТ ОБЛЫСЫНЫҢ «ЁР-ЁР» ӨЗБЕК ҚАЛЫҢДЫҚ-САЛТТЫҚ ӘНДЕРІНІҢ  
МОРФОЛОГИЯЛЫҚ ЖӘНЕ СТИЛИСТИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Мақалада Өзбекстанның Ташкент облысында өмір сүріп жатқан «Ёр-ёр» жанрындағы өзбектердің үйлену рәсімдерінің үлгілері сипатталған. Қазіргі заманғы ән мәдениетіндегі осы құбылыстың тұрақтылығын қамтамасыз ететін әндердің жанрлық ерекшелігін жан-жақты зерттеу міндеті қойылды. Олардың морфологиясының, синтаксисінің және әуезді құрылымының маңызды белгілерін анықтау үшін анықталған ән модельдерінің метроритмикалық, интонациялық-фразалық, композициялық ерекшеліктері талданады. Көркемдік форманы талдау әдістері мен этнографиялық, мәдени (тарихи) сипаттағы мәліметтердің үйлесуі үлгілердің семантикалық мазмұны мен тарихи-стистикалық байланысы туралы қорытынды жасауға негіз болды. Атап айтқанда, қайталануды қабылдаудың кең көрінісі және поэтикалық мәтінде (лексикалық, строфикалық анафоралар мен эпифоралар) және музыкалық (ладтық монопоризм, изоритмия, куплетность, каданстық тежелу, ритақты жинақтау әдістері) көрінетін оstinatизм принципінің ерекше маңыздылығы атап өтілді. Жанрдың архаикалық, нақты рәсімдік белгілерінің (ең алдымен слогоритмикалық және синтаксистік тұрақтылар) және кейінгі интонациялық-фразалық жүйенің үйлесімі анықталды.

**Түйінді сөздер:** өзбек фольклоры, үйлену тойы, музыкалық морфология, синтаксис, слогоритм, оstinatизм.

Alim Bekov<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Chirchik State Pedagogical University  
Uzbekistan

## MORPHOLOGICAL AND STYLISTIC FEATURES OF THE UZBEK WEDDING RITUAL SONGS "YOR-YOR" OF THE TASHKENT REGION

### Abstract

The article gives a description of samples of Uzbek wedding ritual songs of the “Yor-yor” genre existing in the Tashkent region of Uzbekistan. The task of a comprehensive study of the genre originality of songs, which ensures the stability of this phenomenon in modern song culture, is set.

To identify the essential features of their morphology, syntax and melodic structure, the meter-rhythmic, intonational-modal, and compositional features of the identified song models are analyzed. The combination of methods for analyzing the artistic form and data of an ethnographic, cultural (historical) nature gave grounds for conclusions about the semantic content and historical and stylistic affiliation of the samples. In particular, a wide manifestation of the technique of repetition and a special significance of the principle of ostinato, which is manifested both in a poetic text (lexical, strophic anaphora and epiphora) and in a musical one (modal single-support, isorhythm, couplet, methods of cadence inhibition, rhythmic summation) are noted. A combination of archaic, strictly ritual features of the genre (primarily syllabic-rhythmic and syntactic constants) and a later intonational-modal system is revealed.

**Keywords:** Uzbek folklore, wedding ritual songs, musical morphology, syntax, syllabic rhythm, ostinato.

Несмотря на кардинальные изменения всей структуры музыкальной культуры Узбекистана, в частности, трансформацию жанровой картины национального музыкального наследия, произошедшие в течение прошедшего столетия, здесь продолжают сохраняться и развиваться отдельные жанры обрядового песенного фольклора. К числу таких устойчивых форм, сохраняющих реальную значимость в жизни узбекского этноса, выдерживающих давление глобализационных тенденций, в частности, влияние массовой культуры, необходимо отнести, свадебно-обрядовые песни.

Наиболее распространенным жанром здесь, несомненно, являются песни проводов невесты “Ёр-ёр”<sup>1</sup>. Отметим, что в Ташкентской области зафиксированы<sup>2</sup> несколько отличающихся друг от друга песенных моделей. Наиболее популярным является широко распространенный и в других регионах Узбекистана, в частности, в Ферганской долине следующий песенный тип<sup>3</sup> нотный пример №1.

### Нотный пример №1

**Maestoso** ♩=160

Voice

Йиғ-ла - ма киз йиғ-ла - ма - ё тўй се -

Doira

ни-ки. Ёр - ё - ра тўй се - ни-ки. Ос-то - на ги тил - ло

да - но уй се - ни-ки. Ёр - ё - ра уй се - ни-ки.

<sup>1</sup> Напомним, что песни “Ёр-ёр” традиционно исполняются группой женщин — родственниц невесты, сопровождающих ее после совершения религиозного обряда венчания в дом жениха.

<sup>2</sup> Автор опирается на записи 26 образцов жанра, осуществленных во время фольклорных экспедиций 1994-2013 годов и хранящихся в архивном фонде Лаборатории народного музыкального творчества Государственной консерватории Узбекистана.

<sup>3</sup> Бытование данного песенной модели отмечено в Паркентском, Среднечирчикском, Бекабадском, Зангиатинском, Ташкентском, Аккурганском, Бустонлыкском районах Ташкентской области, всего 11 записей.

В основе интонационного развития – варьирование нисходящей минорной трихордной попевки<sup>4</sup>, в песенной форме, трансформирующей лирическую интонацию вздоха-плача<sup>5</sup>. Исполнение песни включает звучание усуля доиры, “иллюстрирующего” коллективное шествие, сопровождающих невесту женщин. Сочетание нисходящих минорных интонаций с торжественным ритмом “шествия” усуля доиры определяет художественно-эмоциональную полифонию песенного образа, соединяющего и праздничное (для родового сообщества) настроение и характер личных переживаний расстающейся с родными невесты. Интонационное поле мелодии дополнено кульминационно подчеркнутым (ритуально “активным” рефренным словосочетанием “Ёр-ёр”, основанном на восходящем и ритмически выделенном речитативном обороте. Удивительная образная емкость песни определяется действием еще одного художественно-выразительного элемента. Необходимо отметить выдержанность на протяжении всей песенной мелодии определенной метрической (слогоритмической) формы. 12-сложный силлабический стих (разбитый на 3 группы-турока: 4+4+4) распет на слоговую ритмоформулу  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , привносящую в песенную мелодию характер речевого высказывания<sup>6</sup>.

Совокупное действие интонационной (вдох-плач), ритмической (шествие) и метрической (эпическое высказывание) моделей определяет образную глубину примера, высокий уровень художественного обобщения, отражающий своеобразие и внутреннее богатство смыслов обрядовой ситуации.

Наряду с этим типом, в Ташкентской области бытуют и локальные для данного региона формы песен “Ёр-ёр”. Например, в Верхне-Чирчикском, Паркентском и Бустонлыкском районах была зафиксирована следующая типовая форма, в которой мелодическое развитие основано на иной интонационной модели — волнообразном движении внутри мажорного терцового трихорда, также дополненное ритмически и интонационно выделенным обрядовым словосочетанием “Ёр-ёр”: нотный пример №2.

#### Нотный пример №2

Soprano

Кат-лам - ги - на — кат - ла - ма - лар кат - ла ма - ни

7

S.

ёр - ёр кат - ла - ма - ни ёр ёр — ёр

В песне сохраняется метрическая модель жанра: 12-сложный стих, разделенный на 3 турока (4+4+4) и дополненный ритуально-активным словосочетанием (“Ёр-ёр”), формула “хромающего” слогового ритма ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). При отличии ладового наклонения общим для обоих примеров является терцовое соотношение мелодических опор (I – III). Близкими первому типу являются и синтаксис мелодии: начало с трехкратного варьированного повтора исходного мотива → кульминационное выделение ритуального словосочетания «Ёр-ёр» → возвращение к начальной интонации (каденционное завершение куплета). Отметим при этом особую композиционную уравновешенность формы, в которой начальный и завершающий куплет разделы равны по масштабам  $[A + B + C (A^1) = 6+2+6]$ . Более того, каденционный раздел песни приобретает особую «весомость» благодаря множественному использованию здесь приема торможения: поэтический текст является

<sup>4</sup> Интонационное развитие можно представить формулой:

a a<sup>1</sup> a b a<sup>2</sup> (1-я фраза) c a<sup>2</sup> b a<sup>2</sup> (2-я фраза)

2+ 2 + 2 +2 +2 4 +2 +2+2

<sup>5</sup> Это уже неоднократно было отмечено в работах музыковедов Узбекистана. См.: 1,7-8; 2, 48.

<sup>6</sup> Формула так называемого “хромого” (оксо́к) слогоритма свойственна эпическим жанрам многих среднеазиатских тюркоязычных народов. См., напр.: 3, 49.

повтором заключительного оборота; мелоритм каденции представляет собой формулу двойного суммирования —  $\text{♪♪ ♪♪} + \text{♪♪ ♪}$ ; интонационное движение (в отличие от начального волнообразного) однонаправлено (спуск к ладовому устою).

Художественная форма песни определяется особым значением приема повторности, проявляющегося как в поэтическом тексте (кроме указанной выше лексической эпифоры отметим широкое использование лексической и строфической анафор — начальных повторов), так и в музыкальном. Последний отличается широким проявлением принципа остинатности (как результата повторности) на всех уровнях формы — ладовой (одноопорность), ритмической (изоритмия), композиционной (куплетность), фактурной (строгий унисон). Данные качества художественной формы песни, в совокупности с постоянством использования слога-ритмической формулы речевого высказывания, наличием прямых («Ёр-ёр») и косвенно-императивных оборотов (в последующих куплетах — «янгалари тўра-тўрсин», «онажони рози бўлсин», «қатикни айрон қилсин») явно свидетельствуют о магически-обрядовых истоках данного образца<sup>7</sup>. Можно предположить, что функция заговора, роль песенного оберега, останавливающего возможное действие вредоносных сил в один из самых значимых для невесты моментов (переход из родного дома в жилище жениха, из одной семьи в другую семью и род) несомненно, являлась исходной функцией данных песен, что и определило особенности их эстетического воплощения.

Минорные (фригийский) варианты данной песенной модели<sup>8</sup> помимо ладового наклонения отличает экспрессивность интонирования (связанная с самостоятельностью нисходящих мелодических ходов, ладовой активностью 3-й ступени), композиционное акцентирование кульминационного распева ритуального словосочетания «Ёр-ёр» (масштабно превышающего размеры основных фраз, кроме того, нарушающего симметрию мелодического движения). При этом, в распеве 12-ти сложного стиха сохраняются слогоритмическая формула ( $\text{♪♪ ♪♪}$ ), при более свободном мелодическом распеве (с характерным кадансовым расширением фразы) — синтаксическое соотношение интонационных оборотов вышеописанного инварианта<sup>9</sup>:

### Нотный пример №3

8

12

<sup>7</sup> Напомним, что в свадебной обрядности узбеков еще в 1-й половине 20 века были широко распространены различные ритуалы, действия, представляющие собой формы защитной, очищающей, имитативной магии, до настоящего времени сохраняются генетически связанные с ними обычаи и символические обряды. Например, прохождение жениха и невесты вокруг разведенного перед входом в дом жениха костра (очищение огнем); обряд “кампир ўлди” («умершая старуха») — имитация процесса перехода невесты в новое качество, иллюстрируемое показом смерти и возрождение персонажа; нахождение жениха и невесты в специально огражденном месте — «чимилдик» (защитная магия), разбрасывание сладостей и денег над головами брачующихся (инициация будущего достатка) и т.д. См.: 4; 12; 13.

<sup>8</sup> 4 образца зафиксированы в Верхнечирчикском, Паркентском и Янгиюльском районах.

<sup>9</sup> То есть, многократный варьированный повтор начального оборота → кульминационное выделение ритуального словосочетания “Ёр-ёр” → каденционное замыкание путем возврата к начальной интонации:

а а<sup>1</sup> а<sup>1</sup> b (1-я фраза) а<sup>2</sup> а<sup>3</sup> (2-я фраза)  
2 + 2 + 2 + 3                      2 + 4

Другим примером песен “Ёр-ёр” является следующий образец, записанный в кишлаке Бойкозон Паркентского района:

*Нотный пример №4*

7 Тах-та, тах-та а кўп-ри-гинг тах-тинг бўл-си-на

ёр - ё-рей, тах тинг бўл-си-на ёр - ёр.

13 Пай-гам - бар-нинг ки-зи - дай бах-тинг бўл-си-на

19 ёр - ё-рей бах-тинг бўл-син-на ёр - ёр.

Интонационный строй песни основан на многократном опевании 3-й минорной ступени, в целом — на преобладании нисходящего движения (при сохранении терцового соотношения мелодических опор). Структура силлабического стиха трансформирована, во-первых, расширением 12-сложной основы до 15-слоговой формы (за счет примыкания к основному тексту строки обрядового рефрена “Ёр-ёр”), кроме этого — делением ее на две пары слоговых групп (4 3 + 5 3). Соответственно, лежащая в основе слогового ритма «хромающая» модель трансформируется, дополняясь фигурами торможения и кадансового замыкания фраз (♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Анализ песенных моделей “Ёр-ёр”<sup>10</sup> позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся их внутреннего строения и стилистических особенностей. В частности, во всех песенных моделях были отмечены общность синтаксических приемов (двухфразовая куплетность, основанная на многократном варьированном повторе начального мотива) близость интонационно-мелодической и ладовой структур (квартовый тетрахорд, терцовое соотношение опор), единство метрической (слогоритмической) основы (использование ритмоформулы ♩ ♩ ♩). В целом — особое значение приема повторности и принципа оstinatности<sup>11</sup>, проявляющегося и в поэтическом тексте (лексические, строфические анафоры и эпифоры) и в музыкальном (одноопорность, изоритмия, куплетность, приемы кадансового торможения, ритмического суммирования). Еще раз отметим, что совокупность данных морфологических и синтаксических характеристик, а также постоянство использования во всех песенных типах слогоритмической формулы речевого высказывания, наличие императивных оборотов, синтаксически и интонационно выделение ритуально значимого словосочетания “Ёр-ёр” выявляет их древние обрядовые функции заговора, песенного оберега (останавливающего возможное действие вредоносных сил<sup>12</sup>). Отметим, что обрядовый смысл данного оборота можно трактовать не только как обращение к объекту заговора (то есть, охраняемых от сглаза и других напастей жениха и невесты). Укажем на обусловленность иного толкования. — Во всех образцах данный оборот контрастирует основному мотиву всеми возможными средствами (синтаксическими, интонационными, ритмическими и метрическими, ладовыми). Учитывая его кульминационное положение, речитативный характер интонирования возможно, на наш взгляд, характеризовать его как трансформированную форму более архаичного “обращения” участников предохранительного обряда к некоему высшему существу (его

<sup>10</sup> Кроме указанных выше, в материалах экспедиций по Ташкентской области были выявлены еще 2 типа.

<sup>11</sup> Понятие разработанное С.С. Скребковым. См.: 8, С.22-35

<sup>12</sup> Экзоркизм или пропиация по Токареву. См.: 14, 415

умиловости). Естественно, что в условиях длительного господства мусульманской идеологии не сохранившийся архаичный оборот был заменен на слово “Ёр” в его суфийском толковании.<sup>13</sup>

В то же время важно обратить внимание на двойственную природу песен «Ёр-ёр», на некоторые стороны художественной формы, указывающие на относительно позднее становление именно данных песенных образцов<sup>14</sup>. Несомненным признаком этого является, в частности, экспрессивно-лирический пафос поэтического текста (“Йиғлама қиз, йиғлама-ё, Тўй сеники”<sup>15</sup>) и, в первую очередь, подчеркнутость во всех образцах терцового соотношения ладовых опор:



Последнее не является характерным как для традиционной узбекской песенности в целом (5,18; 6,10), так и для её несомненно архаичных (к примеру, календарно-обрядовых) форм. Таким образом, бытующие до настоящего времени песенные формы «Ёр-ёр» являются, на наш взгляд примером поздней трансформации древнего обрядового инварианта. В качестве стабильных элементов последнего выступают прежде всего слогоритмические и синтаксические константы, мобильной же выступают интонационно-ладовая составляющая. Таким образом, устойчивость древней семантической функции магической защиты (проявляющейся в определенных качествах морфологии и синтаксиса) с одной стороны и, одновременно с этим, близость современному интонационному «словарию» узбекской песни с другой, проявляющиеся во всех образцах и песенных моделях «Ёр-ёр», определяет жизнестойкость данного жанра в национальной культуре.

#### *Список литературы*

1. **Ибрагимов О.** Ўзбек халқи мусиқа ижоди. Т., 1994
2. **Тоштемуров Н.** Жиззах вилояти “Ёр-ёрлари”.// Ражабийхонлик, Т., 1994, С.46-50.
3. **Байгаскина А.** Ритмика казахской традиционной песни. Алматы, 2003.
4. **Романовская Е.** Статьи и доклады, записи музыкального фольклора. Т., 1957
5. **Кон Ю.** Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Т., 1979
6. **Акбаров И.** Узбекская народная музыка. //вопросы музыкальной культуры Узбекистана, сб.ст. Т., 1961, С.5-33
7. **Банин А. А.** О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии // Памяти К. Квитки: сб. ст. / ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983. С. 165-179.
8. **Квитка К. В.** Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. М., 1971-1973.
9. **Скребков С.С.** Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973
10. **Харлап М. Г.** Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986
11. **Кароматов Ф.** Ўзбек халқ мусиқа мероси/ Т.1-2. Т., 1978-85.
12. Ўзбек халқи мусикаси. Т.1-4 /сост.Юнус Ражабий. Т., 1955-58

<sup>13</sup> Напомним, что суфийские концепции, получившие широчайшее распространение во всем мусульманском мире, проявились здесь и в локальных, среднеазиатских по происхождению направлениях суфизма (накшбандия, яссавийхонлик), под влиянием которых получила развитие и суфийская поэзия. Об этом см.: 15; 16; 17.

<sup>14</sup> Не имея документально (письменно) зафиксированных доказательств, но опираясь лишь на косвенные свидетельства – этнографические данные, можно предварительно указать на вторую половину 19-го столетия.

<sup>15</sup> В дословном переводе “ Не плачь девочка, не плачь-ой, Праздник (эта свадьба) твоя”. Лирическая смысловая направленность данного и аналогичных текстов в других образцах слабо коррелируется с многочисленными этнографическими описаниями традиционных свадебных обрядов, выявляющих прежде всего эпический характер высказываний, отражающих межродовую природу отношений этноса в свадебном обрядности. См.: 13; 14.

13. **Алавиya M.** Ўзбек халқ маросим қўшиқлари. Т., 1974
14. Домусульманские обряды и верования в Средней Азии. М., 1975
15. **Токарев С.** Ранние формы религии. М., 1990
16. **Камилов Н.** Тасаввуф (1- китоб). Т., 1999
17. **Ҳаққулов И.** Тасаввуф сабоқлари. Бухоро, 2000
18. Абдулазиз Мансур. Тасаввуф.// Ўзбекистон миллий энциклопедия, 9- жилд. Т., 2005, С.148

#### *References (transliterated)*

1. **Ibragimov O.** Uzbek Khalqi Musiqi Izhodi. T., 1994
2. **Toshtemirov N.** Jizzakh viloyati “Yor-yorlari”.// Rajabiykhonlik, T., 1994, pp. 46-50.
3. **Baigaskina A.** Rhythmika Kazakhskoy tradicionnoy pesni. Almaty, 2003.
4. **Romanovskaya E.** Stati I dokladi, zapisi musikalnogo folclora. T., 1957
5. **Kon Yu.** Nekotoryye voprosy ladovogo stroyeniya uzbekskoy narodnoy pesni i yeye garmonizatsii.
6. **Akbarov I.** Uzbekskaya narodnaya muzyka.//Voprosy muzykal'noy kul'tury Uzbekistana, sb.st. T., 1961, P.5-33
7. **Banin A. A.** O printsipakh modelirovaniya obobshchennogo slogovogo ritma. Voprosy metodiki i metodologii // Pamyati K. Kvitki: sb. st. / red.-sost. A. A. Banin. M., 1983. P. 165-179.
8. **Kvitka K. V.** Izbrannyye trudy: v 2 t. / sost. i komment. V. L. Goshovskogo. M., 1971-1973.
9. **Skrebkov S.S.** Khudozhestvennyye printsiipy muzykal'nykh stiley. M., 1973.
10. **Kharlap M. G.** Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii. M., 1986
11. **Karomatov F.** Ўзбек халқ, музика, мероси/ Т.1-2. Т., 1978-85.
12. Ўзбек халқ, музикаси. Т.1-4 /sost.Yunus Razhabiy. Т., 1955-58
13. **Alaviya M.** Ўзбек халқ, маросим қўшиқлари. Т., 1974
14. Domusul'manskiye obryady i verovaniya v Sredney Azii. M., 1975
15. **Tokarev S.** Ranniye formy religii. M., 1990
16. **Kamilov N.** Tasavvuf (1- kitob). T., 1999
17. Ҳаққулов И. Tasavvuf saboklari. Bukhoro, 2000
18. Abdulaziz Mansur. Tasavvuf.// Ўзбекистон миллий энциклопедия, 9- zild. Т., 2005, P.148

#### **Сведения об авторе:**

**Беков Алим Анварович** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Чирчикского государственного педагогического университета.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Беков Әлім Анварұлы** – өнертану ғылымының кандидаты, Шыршық мемлекеттік педагогикалық университетінің аға оқытушысы.

#### **About the author:**

**Bekov Alim Anvarovich** – PhD, Senior Lecturer, Chirchik State Pedagogical University.