

**Галияхметова А.Ю.**  
кандидат искусствоведения,  
Таджикская национальная  
консерватория им. Т. Сатторова,  
г. Душанбе, Таджикистан

## **Ученые средневекового Востока о связи поэзии и музыки**

Средневековый Восток дал миру многих ученых, чей след остался на века. Теоретическая мысль представителей стран Востока (в основном речь идёт и территории, именуемой Средней Азией) не просто находилась на очень высоком уровне, но долгое время превосходила даже западноевропейский. Об этом свидетельствуют великие научные труды средневековых ученых-теоретиков, таких как Аль-Фараби (871 – 950 гг.) Абуали-Ибн-Сины (Авиценны, 980 – 1037 гг.), Сафи-ад-Дина Урмави (ум. 1294), работы аш-Ширази (1236 – 1310 гг.), Аль-Амули (ум. 1349), Абд-ал-Кадыра Мараги (ум. 1435), Абд-ар-Рахмана Джами (1414 – 1492), Дервиша Али (известно только, что он жил и творил в XVII в.) и др. Долгое время огромное научное наследие оставалось малоизученным. Сказывались трудности перевода, поскольку, зачастую, тексты просто были зашифрованы<sup>1</sup>, недоступность информации, так как Восток много веков подряд был изолирован от остальной восточной цивилизации. И лишь только во второй половине XIX в. европейские ученые обратили внимание на это богатейшее историческое наследие. В ходе всесторонних исследований миру открывались всё новые факты существования и развития культуры Востока.

Обычно трактаты ученых Ближнего и Среднего Востока были одинаковы по структуре. Чаще всего первая часть их посвящалась всесторонним исследованиям музыкальных ладов и интервалов, а вторая, как правило, представляла собой учение о ритме. Огромный интерес вызывает тот факт, что именно в Средней Азии и уже в IX веке учение о ритме было тщательно разработано, тогда как в Европе лишь в XII-XIII веках стали обращать особое внимание на эту категорию. Музыка, в частности её ритмическая составляющая, существовала и развивалась во взаимодействии с поэзией.

В мировой литературе нам известны три основные метрические системы:

- греческая, ныне именуемая европейской;
- индийская, которая считается классической для тибетской и монгольской литературы;
- арабская, используемая всеми народами Ближнего Востока.

Как известно, арабское стихосложение *аруз* является квантитативным. Для произнесения слога (первичной ритмической единицы) требуется определённое количество времени. В этом квантитативное стихосложение оказывается наиболее близко к музыке, где слогу соответствует длительность звука, то есть нота. Поэтому часто его называют музыкально-речевым стихосложением. Основной признак – единство слова и напева, которым он сопровождается, когда текст песни не отделяется от музыки.

Вопросы стихотворной метрики и её связи с ритмом в музыке находят свое отражение во всех трактатах среднеазиатских мыслителей.

Основоположником фундаментальных исследований в области теории музыки принято считать известного учёного Аль-Фараби, который в своих трактатах приводил в пример разнообразные ритмические фигуры, классифицируя их на простые, сложные и комбинированные. Более того, в своем труде он разрабатывал приемы усложнения ритма путем перехода от одних форм к другим.

У каждого автора существовало свое определение ритму. Так, например, Аль-Фараби под термином ритм подразумевал распределение звуков в промежутках определённой длины. Ибн-Сина писал в своём труде, что ритм – это сочетание ударов, отделённых определёнными промежутками времени, для Сафи-ад-Дина ритм был последовательным рядом отдельных ударов, имеющих между собой точно установленные отношения и занимающих определённую определенность отношений и равенство периодов<sup>2</sup> (ритмические периоды выражались в виде определённых сочетаний слогов. Одни служили для обозначения ритмического сопровождения, другие для обозначения ритма стихотворного текста.)

Основная вокальная или инструментальная мелодия, как правило, сопровождалась исполнением на ударных инструментах ритмических формул – *усулей*. Каждый из таких *усулей* имел различное строение и продолжительность. Теоретиками того времени они назывались и изображались в виде кругов, которые отражали ритм аккомпанирующего ударного инструмента.

Поскольку музыкальный ритм был тесно связан с метрикой стихотворного текста, «каждый музыкант, знающий теорию канонической музыки, мог быстро определить, в какой мелодии следует петь то или иное стихотворение, потому что основывался не на свободном творчестве, а на применении определённого поэтического метра к столь же определённому музыкальному ритму»<sup>3</sup>. Из утверждений Аль-Фараби следовало, что «музыкальный период соответствует стиху, фраза – полустушию, мелодические члены фразы – частям полустушия. Эта наука опиралась на тождественность законов стихосложения законам ритма и законам ритма – законам музыки»<sup>4</sup>. Ритм выступал объединяющим фактором между музыкой и поэзией.

Что же касается вопроса записи ритма, то, как и в греческой теории, где первичной неделимой временной единицей считали «хромос/протос», в арабской теории мельчайшей метроритмической единицей называли *никре*. Объединяясь в группы, они создавали *накраты* или *рукна*, которые соответствовали стихотворным стопам. Стопы, соединяясь в свою очередь, образовывали периоды или круги, соответствующие стихотворным строчкам в поэзии. То есть комбинация основного накра *тан* и составляет *накраты* или *рукна*, в свою очередь *тан* слагается из двух других накра *т + н* (гласный звук между ними не принимается во внимание). Эти комбинации слова *тан* состоят из букв, являющихся буквами накратов. Гласные при этом являются добавочными, а согласные – основными накратами.

Во многих трактатах можно найти довольно подробное описание различных видов длительностей. А. Джамии, например, в своём труде единицу измерения длительности определяет следующим образом: «Всякая (временная) длительность, разделяющая две *никре*, может быть такой, что между этими двумя *никре* уже нет больше места для ещё одной *никре* в мелодическом ходе. Такая длительность... является единицей всех других (образований из) *никре*»<sup>5</sup>. Эта неделимая единица измерения в нотном обозначении соответствует одной восьмой. Джамии писал, что эта длительность может увеличиваться в несколько раз кратно самой себе (четверть, половинная и т.п.), однако первая длительность (восьмая) на практике встречается редко, так как «в силу её совпадения с *никре* она находится вне соизмеримости»<sup>6</sup>.

Далее в своём трактате Джамии даёт основные обозначения метроритмических фигур. Ссылаясь на исследование А.А. Семенного, а именно на его изучение «Трактата дервиша Али», следует, что у арабов существовало шесть видов, у персов пятнадцать, в частности, у Аль-Фараби и Авиценны семь, а у Джамии одиннадцать таких ритмических кругов. Он даёт их в словосочетаниях, принятых для обозначения музыкальной ритмики и стихотворных размеров:

1. *Тяжелый первый (сакиль авваль)*. Кругу этого ритма соответствует период времени, в течение которого возможно произнести восемь тяжёлых сабабов<sup>7</sup>, заключающих в шестнадцать *никре* (т. е. восьмых).

Его *рукнами* являются:

два ватада<sup>8</sup> соединённого типа ( ♪ □ ),

одна фасиле<sup>9</sup> ( ♪ □ ),

один лёгкий сабаб<sup>10</sup> ( □ ) и снова одна фасиле.

Их сочетание даёт следующий ритмический круг:

( ♪ □ ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ )

Танан танан тананан тан тананан

Вся стопа заключает в себе одиннадцать слогов и одиннадцать звуков, где каждому слогу соответствует звук.

2. *Тяжелый второй (сакиль сани)*:

( ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ ♪ □ □ )

3. *Лёгко-тяжелый (хафиф сакиль)*:

( □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ ♪ )

Тан тана тан тана тан тана тан тана

4. *Рамаль*:

( □ □ □ □ ♪ □ )

5. *Двойной рамаль*:

( ♪ □ ♪ □ □ □ □ □ □ □ ♪ □ )

6. *Лёгкий рамаль*:

( □ ♪ □ □ ♪ □ )

7. *Хазадж (в двух вариантах)*:

а) ( ♪ □ □ ♪ □ □ )

б) ( ♪ □ )

8. Чарзарб (четырёхударный ритм)

( ♪ □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ )

9. Фахити (у Джами в двух вариантах – с десятью и двадцатью никре, которые, в свою очередь, употребляются в своих разновидностях):

Фахити с двадцатью никре:

а) ( ♪ □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ □ □ )

б) ( □ ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ ♪ □ )

в) ( ♪ □ □ ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ )

Эти разные виды фахити включают в себя по четырнадцать слогов.

Фахити с десятью никре:

а) ( □ ♪ □ □ ♪ □ )

б) ( □ ♪ □ ♪ □ )

В них по семь слогов.

10. Даур турки (тюркский ритм). У Джами в четырех видах:

а) новый ( □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ □ )

б) древний ( □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ )

в) лёгкий ( □ □ ♪ □ ♪ □ )

г) быстрый ( ♪ □ ♪ □ )

11. Мухаммас (в трёх видах)

а) большой ( ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ ♪ □ □ )

б) средний (мухаммас авас) ( ♪ □ ♪ □ □ )

в) малый ( ♪ □ )

Помимо теории об основных ритмических кругах, в трактате Джами содержится определение акцентности. «Правильной акцентировкой, – говорит А. Джами, – является акцентировка одной никре в начале слоговой формулы каждой из стоп, чтобы ни одна из них не оставалась без акцентированной никре и чтобы при этом в воображении возникал ритмический круг»<sup>11</sup>.

Более значительные, помимо первичных акцентов, которые падают на начало каждой стопы, по своей силе и ритмически-смысловому значению являются акценты, которые называются зарбами.

В исполнении основной зарб не всегда совпадает с первым никре в стопе, придавая ритмике своеобразный характер и эффект неожиданности в акцентировке. Исследователи отмечают, что именно в этом проявляется индивидуальное ритмическое творчество исполнителя на ударном инструменте во время игры, поэтому расстановка акцентов у разных музыкантов не всегда согласуется.

Таким образом, определив величину стопы круга, а также учитывая акцентировку, которую Джами в некоторых случаях специально выписывал, можно вывести следующие размеры:

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 1. Тяжёлый первый       | 3/8; 3/8; 2/4; 2/8; 2/4                     |
| 2. Тяжелый второй       | 3/8; 3/8; 2/8; 3/8; 3/8; 2/8                |
| 3. Легко-тяжелый        | 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8      |
| 4. Рамаль               | 2/8; 2/8; 2/8; 2/8                          |
| 5. Двойной рамаль       | 2/4; 2/4; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/4 |
| 6. Лёгкий рамаль        | 2/8; 3/8; 2/8; 3/8                          |
| 7. Хазадж               | 3/8; 2/8; 3/8; 2/8                          |
| 8. Чорзарб              | 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4                |
| 9. а) Фахти первый      | 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4                |
| б) Фахти второй         | 2/8; 3/8; 2/8; 3/8                          |
| 10. а) Турки новый      | 2/8; 2/4; 2/4; 2/4; 2/8                     |
| б) Турки древний        | 2/8; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/8; 2/4           |
| в) Турки лёгкий         | 2/8; 2/8; 2/4; 2/4                          |
| г) Турки быстрый        | 3/8; 3/8                                    |
| 11. а) Мухаммас большой | 3/8; 3/8; 2/8; 3/8; 3/8; 2/8                |
| б) Мухаммас средний     | 3/8; 3/8; 3/8                               |
| в) Мухаммас малый       | 2/4   |

Из данной схемы видно, что размерам стоп всех этих ритмических кругов присуща как равномерная, так и неравномерная переменность.

Помимо переменности во многих ритмических кругах содержится синкопированность. На примере второго тяжелого ритма, состоящего из шести стоп, видно, что долгим является не первый, а второй слог, что не совпадает с понятием акцентности.

( ♪ □ ♪ □ □ ♪ □ ♪ □ □ )

В современной науке о музыке принято считать, что синкопированность в мелодиях, основанных на стихотворных метрах аруза, является следствием его квантитативного характера. Скорей всего, именно в этом и кроется существенное отличие синкопированности в музыке Востока от европейской, где синкопа чаще понимается как нарушение ритмического порядка.

Подводя итоги изложенному, можно говорить о том, что уже в IX в. в контексте взаимодействия слова и музыки в трактатах среднеазиатских учёных-мыслителей детально разрабатывались вопросы ритма. В силу отсутствия нотной записи была придумана совершенно иная, но не менее совершенная система записи стихотворного метра и соответствующего ему музыкального ритма. В текстах приводились бытующие в музыкальном исполнении того времени ритмические фигуры, давалась классификация ритмов, определялось понятие ударности, акцентности и т.д. Степень разработанности этих вопросов говорит о том значении, которое ученые прошлого отдавали данной категории музыки и поэзии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приверженцы мистического течения суфизм, например, с целью зашифровки текста намеренно писали свои труды на арабском языке, где чаще, чем в других языках, одно и то же слово имеет несколько различных, часто даже противоположных значений.
2. Вопросы музыкознания. Вып. 2. Ташкент, 1971. С. 148.
3. Семёнов А.В. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Ташкент, 1946. С. 16.
4. Векслер С.М. Очерки истории узбекской музыкальной культуры, Ташкент, 1965. С.79.
5. Джамии А. Трактат о музыке, Ташкент, 1960. С. 50.
6. Там же. С. 51.
7. Если обе буквы накрата будут с сопутствующими гласными типа «тана» то эта ритмическая фигура будет называться тяжелый сабаб (сабаб-и-сакиль). Ему будут соответствовать два кратких слога, а в музыке две восьмых.
8. Накр, состоящий из трёх согласных букв, из которых третья при этом не имеет гласной на конце (то есть будет «С сукуном»), вроде «танан», называется ватадом соединённым (ватад-и-маджму) – в музыке это сочетание восьмой и четвертной ноты.
9. Накрат, состоящий из четырех букв, которой соответствует два кратких слога и один долгий. В музыке это сочетание двух восьмых и одной четвертной ноты.
10. Если из двух букв накра вторая будет с сукуном (т.е. заканчиваться согласной буквой) – вроде «тан», то такой накр будет называться лёгким сабабом (сабаби хафиф). В музыке это одна четверть.
11. Джамии А. Указ. соч. С. 58.