ЗАПИСКИ

ВОСТОЧНАГО ОТДѢЛЕНІЯ

ИМПЕРАТОРСКАГО

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА

ИЗДАВАЕМЫЯ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЮ УПРАВЛЯЮЩАГО ОТДѢЛЕНІЕМЪ

Барона **В. Р. Розена.**

ТОМЪ ДЕСЯТЫЙ.

1896.

(съ приложеніемъ одной таблицы и одного портрета).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.

Вас. Остр., 9 лин., № 12.

1897.

Основы арабскаго стихосложенія [1].

XI [2].

Посмотримъ теперь, существуетъ-ли какое нибудь явленіе въ роскошномъ развитіи арабской словесности, когда она пустила корни и расцвѣла отъ Индуса до Мерва и отъ стѣнъ Китая до Пиренеевъ, которое не вмѣщалось бы въ рамки поставленныя Guyard'омъ арабскому художеству?

Мы оставимъ пока въ сторонѣ наступившее рано разнообразіе въ риѳмѣ,—Freytag изслѣдовалъ его на стр. 296—333, и мы будемъ имѣть случай заняться имъ при разсмотрѣніи еврейской и персидской письменностей. Риѳма находится въ прямомъ соотношеніи съ мелодіею, а теперь рѣчь идетъ о ритмѣ. Обратимся къ новосозданнымъ типамъ стихотвореній.

Hermann Gies издалъ въ Лейпцигѣ въ 1879 г., подъ патронатомъ маститаго Fleischer'a, монографію Ein Beitrag zur Kenntniss Sieben Neuerer Arabischer Versarten (71 pp.). Для него методъ G. не существуетъ, но его трудъ весьма замѣчателенъ по отысканію и распредѣленію матеріала; онъ дополняетъ и исправляетъ Freytag'ову Verskunst p. 404—465, къ которой придется намъ однако впослѣдствіи обратиться еще разъ; онъ пользуется сообщеніями Hammer'a въ J. As. за 1839 и за 1849, и Flügel'я въ ZDMG VII, упоминая также Coupry, Traité de Versification arabe; изъ арабскихъ источниковъ помимо Введенія въ Исторію Ибнъ-Халдуна, онъ основывается на سفينة الملك Мохаммеда Шихабъ-эд-Дина, Каиръ 1281, на

1) См. Зап. В. О., т. IX, стр. 103—146.

2) [Авторъ, согласно заявленію сдѣланному въ концѣ предыдущей главы (Зап. В. О. IX, 146) настоящей, одиннадцатой, предпослалъ подробный разборъ различныхъ изданныхъ новоарабскихъ стихотвореній, и путемъ коньектуральной критики возстановляетъ ихъ текстъ, при чемъ находитъ полное согласіе также и этихъ текстовъ съ теоріей Guyard'a. По редакціоннымъ соображеніямъ мы сочли возможнымъ выпустить эту часть работы уважаемаго нашего сотрудника.] *Ред.*

شفاء الغليل Хефаджія, Булакъ 1282, и, наконецъ, на المسطرى, которымъ и мы воспользуемся.

Изъ объясненій شهاب الدين احمد الأبشيهى въ المسطرى II p. ٢٥٨: والفنون السبعة المذكورة عند الناس هى الشعر القريض والموشّح والدّو بيت والزجل والمَوّاليات والكان وكان والقوما ومنهم من جعل الحماق من السبعة وفى ذلك اختلاف وعند جميع المحققين أن هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبدا لا يغتفر اللحن فيها وهى الشعر القريض والموشّح والدّو بيت ومنها ثلاثة ملحونة أبدا وهى الزجل والكان وكان والقوما ومنها واحد وهو البرزخ بينهما يحتمل الاعراب واللحن وهو المَوّاليا وقيل لا يكون البيت منه بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحونة فانّ هذا من أقبح العيوب التى لا تجوز وانّما يكون المعرب منه نوعا بمفرده ويكون الملحون منه ملحونا لا يدخله الاعراب не надо выводить заключенія, что въ безъискусственныхъ *меваліяхъ* не должно оказываться ни одного намека на прежнія окончанія; мы видимъ, напротивъ, какъ они воскрешаютъ благодаря живительному духу поэзіи въ самыхъ лучшихъ образцахъ народнаго стихотворства; нужно избѣгать только такихъ гибридныхъ сочетаній, какія мы находимъ частью въ примѣрахъ приведенныхъ у Флейшера, (ZDMG, XI, 673 sqq.) и гдѣ проявляется желаніе писать на старинный ладъ, а неопытность не позволяетъ риѳмоплету дѣлать это безъ ошибокъ.

Заколдованное число 7 немного спутало понятія: الحماق не находитъ себѣ мѣста въ перечисленіи, разъ мы вводимъ туда الشعر القريض, т. е. всю Халилеву систему; другіе, какъ Хефаджій (Gies, p. 7), обходятъ затрудненіе отводомъ особаго мѣста меваліямъ: وواحد برزخ وهو الموالِيا. У чего الدوبيت называется الرباعىّ, что вполнѣ тождественно: 1-ое имя — персидское, «двустишіе», 2-ое — арабское, «четырехчленное стихотвореніе»; мы увидимъ, что G. правъ, когда онъ узнаетъ въ нихъ близкихъ родственниковъ السلسلة, хотя Gies съ этимъ не согласенъ (p. 71), — но онъ не разбираетъ вовсе السلسلة.

الموشّح состоитъ изъ строфъ (دور), опоясанныхъ (موشّح) припѣвомъ; художественное распредѣленіе двухъ риѳмъ и искусственное сплетеніе одной съ другою весьма интересны, но это лежитъ внѣ нашей задачи. Большею частью размѣръ общеупотребительный, но есть и видоизмѣненія. Изобрѣтеніе восходитъ къ III-му вѣку Г.; окончательная обработка принадлежитъ هبة الله † ابن سناء الملك въ Каирѣ 608 г. Г.—Первый примѣръ въ المسطرى II ٢٥٨, لابن المبارك, — сочиненъ въ очень небрежномъ رجز-ѣ. Второй, لابن سنا الملك, приведенъ у Gies (p. 17): Das Versmaass ist

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ;

der natürliche Rhythmus ist der des Ramal mit akatalektischen Schlussjambus:

– ∪ ⏑ ⏓ | – ∪ ⏑ – | ⏓ ∪ ⏑ – | ∪ ⏑ .

كَلِّلِي يَا سُحْبُ نِيجَانَ الرُّبَا بِالْحُلِي
وَٱجْعَلِي سِوَارَهَا مُنْعَطِفَ ٱلْجَدْوَلِ

Для Gies и даже для его авторитетныхъ преподавателей это можетъ быть *ремелемъ*; но чѣмъ объяснить тогда появленіе ритмы въ 3-мъ слогѣ? и какъ-это въ конечной стопѣ удареніе переносится на второй слогъ? Да и какъ согласовать обѣ приведенныя схемы, которыя уничтожаютъ другъ друга? Не видите ли вы тутъ:

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

т. е. искусственный سريع съ установкою симметріи между его частями путемъ придачи вполнѣ обособленному предвозвѣстнику ритмы—начальному слову — типа окончательной, ритмующей съ нимъ, стопы? Все дѣло здѣсь въ повтореніи ритмы: первая стопа какъ бы зазываетъ его и должна необходимо быть построенной па ладъ послѣдней стопы.

Третій образчикъ, того-же автора, есть простой وافر.

Четвертый повидимому представляетъ любопытное смѣшеніе كامل'я съ وافر'омъ, но нельзя ни на одно мгновеніе остановиться на такомъ объясненіи происхожденіи размѣра съ ترفيل по серединѣ полустишія какъ бы для перехода (ترفيل всегда въ концѣ عروض или ضرب, Fr. 86, 214, 221—226) отъ одного ритма къ другому:

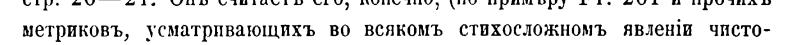
شمس الحيّا أم القمرْ = مستفعلاتن مفاعلتن
أم بارق الثغر بدا بشرْ مستفعلاتن مفاعلتن.

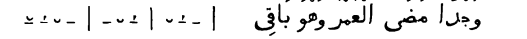
Вотъ лучшее доказательство вѣрности взгляда G.'а на منسرح, и مستفعلاتن попадется намъ еще на пути нашего изслѣдованія.

Mos taf i là ton Mo fà a la ton | — вотъ настоящая скандовка нашего примѣра; ключъ къ уразумѣнію ея даетъ одинъ только музыкальный ритмъ. Въ пятомъ примѣрѣ, который, какъ и предыдущій, вышелъ изъ-подъ пера ابن سناء الملك, мы имѣемъ настоящую любовную пѣсню, обращенную, вѣроятно, къ живой красавицѣ; поэтъ не гнушается обыденныхъ формъ и старается говорить такъ, чтобы прославленная поняла, что рѣчь идетъ о ея чарахъ.

Размѣръ: فاعلاتن مفاعلتن فعو = , относится къ предъидущему, какъ رمل относится къ رجز-у, т. е. ритмъ начинается съ черты; ἀνάκρουσις отбрасывается, зато тактъ выполняется до конца, и музыкальная фраза разрѣшается звукомъ произвольной длины, на которой персидскіе пѣвцы могутъ выказывать свое умѣніе выдерживать ноту, по излюбленному ими способу.

Шестой обольстилъ Gies'a; онъ его цѣликомъ проводитъ у себя на стр. 20—21. Онъ считаетъ его, конечно, (по примѣру Fr. 201 и прочихъ метриковъ, усматривающихъ во всякомъ стихосложномъ явленіи чисто-механическій процессъ) образчикомъ بسيط'а, «3 Gattung, 6 Art»:

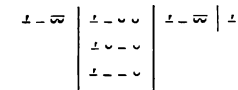


На самомъ же дѣлѣ это есть: مستفعلاتن съ варіантомъ مفاعلاتن, иногда въ началѣ полустишія и всегда во второй его части — для слитія съ первою частью  ; другими словами, музыкальная фраза

Mos taf i lâ ton mo fâ a lâ ton

опредѣлила составъ стиха.

الدّوبيت = الرباعى далъ мѣсто довольно распространенному ошибочному названію ذو بيت. Gies говоритъ (p. 23): Die Grundform der Versart besteht im Persischen wie Arabischen in zwei beit's (ذو بيت), die in vier Zeilen zerfallen (رباعى), von *einem* Maass und *einem* Reim. Die naturgemässe Scansion, bei trochäischer Bewegung, ist folgende:



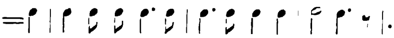
(also dreimaliger Jonicus a majori mit akatalektischer Schluss-Arsis, mit rhythmisch zulässiger Zusammenziehung der beiden kurzen Sylben in der Thesis des 1 und 3 Fusses und mit gleich zulässigen Abwechselungen im 2 Fusse).

Dieses Schema erleidet im zweiten Fusse einige Veränderungen. Es tritt nämlich in arabischen dûbeits — von den persischen ganz abgesehen — statt desselben häufiger ein; auch der Fuss erscheint in zwei später anzuführenden dûbeits im Mustaṭraf. Das Vorkommen des Fusses ist durch ein Gedichtchen ebenda gesichert. И это будетъ мѣрною рѣчью! Гдѣ же причина столь частыхъ и великихъ измѣненій? И какому чувству ухо имѣетъ повиноваться, чтобъ различать вѣрный стихъ отъ невѣрнаго? شهاب الدين, въ سفينة الملك, скандуетъ такъ (Gies, p. 24): فاعلن فعولن متفاعلن فَعَلْنْ, съ переходомъ въ فاعلن и فَعِلن въ فَعْلن; Freytag (p. 441) такъ: مستفعلتن مفاعلن مفتعلن.

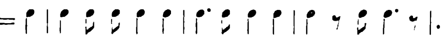
Откроемте المستطرف II ٢٤٢—٢٤٣:

1-й примѣръ لسيّدى شرف الدين بن الفارض رحمه الله:

اهوى قمرا لـــه المعانى رق   من صبح جبينه أضاء الشرق
تدرى بالله ما يقول البرق   مــا بين ثناياه وبينى فـرق

По-моему это: فا لن مفاعلاتن مستفعلتن= 
Mos taf i la ton mo fâ a lâ ton fâ lon

2-й, того-же автора: اهوى رشأ كلّ الأسى لى بعثا   من عاينه تصبرى مــا لبثا
ناديت وقد فكرت فى خلقته,   سبحانك ما خلقت هذا عبثا

т. е.: فَعِلن مستفعلاتن مستفعلتن = 
Mos taf i la ton mos taf i lâ ton fa i lon

Мы тутъ распознаемъ, что въ первомъ примѣрѣ mo(fâalâton) былъ лишь видоизмѣненіемъ mos(tafilâton), а fâ заключалъ въ себѣ fa-i.

3-й, его-же: عرّج بطويلع فـــلى ثـــم هوىّ   واذكر خبر الـغـرام واسنده الـىّ
اقصص قصصى عليهم وابك علىّ   قل مات ولم يحظ من الوصل بشى

مستفعلتن مفاعلاتن فَـعِـلـن   مستفعلتن مفاعلاتن فَـعِـلـن
مستفعلتن مفاعلاتن فَـعِـلـن   مستفعلتن مفاعلاتن فَـعِـلـن

4-й, его-же, наглядно доказываетъ тѣсное родство между مفاعلاتن и مستفعلاتن:

روحى لك يا زائرُ[1] فى الليل فدا   يــا مؤنس وحدتى اذا الليل هدا
ان كان فراقنا مع الصبح بـــدا   لا اسفر بـعـد ذاك صبحا أبـــدا

---

1) Въ изд. المستطرف напечатано زائرا, на подобіе يا ضاربًا زيدًا у ابن يعيش ed. Jahn I, p. ١٠٩ l. 3; но размѣръ требуетъ زائرُ فى الليل, и это чтеніе основывается на томъ, что поэтъ обращается къ одному извѣстному лицу, согласно ученію древнихъ грамматиковъ — ابن يعيش говоритъ, p. ١٠٩: وامّا قول الشاعر وهو عبد يغوث

فــيــا راكبًا إمّا عرضتَ فبلّغنْ   نداماىَ من نجرانَ أن لا تلاقيا

مستفعلتن مستَعِلاتن فَعِلن مستفعلتن مستفاعلاتن فَعِلن
مستفعلتن مفاعلاتن فَعِلن مستفعلتن مفاعلاتن فَعِلن

5-й, безъимянный, учитъ насъ, что فآلن есть сокращеніе: فَعِلن:

يا شمس ضحى جبينه وضّاحْ ساعات وصالٍ كلها[2] أَفراحْ
عشّاقك لو فعلت ما شئت بهم ماتوا كمدا وبالهوى ما باحوا

6-й и 8-й построены по этому-же образцу; 7-й имѣетъ типъ 3-го; 9-й даетъ разомъ понятіе о тождествѣ какъ فآلن съ فَعِلن, такъ и مفاعلاتن съ مستفعلاتن:

ان جئت ربا الحمى ولاحت نجد فآذكُرْ وَلَهِى وما جناه البعد
قد كنت أقاسى الصدّ حتّى رحلوا يا ليتهم عادوا وعاد الصدّ

Gies переписалъ 2-й, 3-й, 6-й и 9-й, безъ пользы для распознаванія ритма.—Уже въ источникѣ Гаммера دوبيت не безъ основанія сравнивался съ *мевалiями*; но къ риомующему полустишіями (رباعى تَرَانَه) четырестишіе пѣнія, — *персидскій* терминъ) и къ прихрамывающему на 3-хъ риомахъ (أَعرجْ بثلاث قوافٍ) *дубейтамъ* присоединяется еще дубейтъ съ прибавленіемъ (مستزاد, مردوف), ср. Gies, p. 24—25.

فالشاهد فيه نصب راكب لانه منادى منكورٌ اذ لم يقصد قصد راكب بعينه انما اراد راكبا من الركبان يبلّغ خبره ولو اراد راكبا بعينه لبناه على الضم ، وانما قال هذا لانه كان اسيرا.

Именительный падежъ возможенъ въ сопровожденіи обстоятельства мѣста или времени; у Сибавайгія (ed. Derenbourg I, p. ٣٧١) мы находимъ стихъ: أَلا يا بيتْ بالعلياءِ بيتْ, съ неудачнымъ, правда, объясненіемъ аномаліи: ولولا حبُّ أهلك ما أَتيتْ فإنّه لم يجعل بالعلياء وصفا ولكنه قال بالعلياء لى بيت وانما تركته لك ايّها البيت لحبّ اهله.—Въ изд. напеч. صبح ذاك, что невѣрно съ грамматической и съ поэтической точки зрѣнія. Смыслъ: «Послѣ этого (بعد ذاك) никогда (ابدا) не буду ѣздить (لا اسفر) на разсвѣтѣ (صبحا)».

2) Въ изд. وصالك كلها; ك повторенъ противъ размѣра.

Freytag (p. 442) даетъ одинъ примѣръ مردوف, — это обыкновенный دوبيت съ прибавленіемъ, при особой рнемѣ, одного مستفعلَتن; для обыкновеннаго же вида онъ выбралъ два образчика (p. 441) не представляющіе ничего новаго послѣ разбора المسطرن. Gies предлагаетъ намъ выпись изъ سفينة الملك (p. 29) съ двойнымъ добавленіемъ, дважды مستفعلَتن съ особою рнемою для каждаго.

Не ускользнуло, вѣроятно, отъ вниманія читателя отступленіе, которое мы себѣ позволили сдѣлать отъ схемы Guyard'a: Mostafilaton mostafilon mostafilon; онъ видимо не зналъ всѣхъ разновидностей *робаіи*, но разница между нами почти ничтожная; впрочемъ, не мѣшаетъ предупредить, что я дошелъ до скандовки *дубейта* самостоятельнымъ образомъ, задавшись цѣлью разобрать образчики собранные въ المسطرن.

Теперь мы вспомнимъ, что въ الموشّح мы уже столкнулись съ подобнымъ размѣромъ, въ которомъ не хватало лишь замыкающей его части فَعِلُنْ, — новое доказательство полной независимости сей послѣдней, согласно предложенной скандовкѣ. Строфа въ цѣломъ составѣ является тамъ въ слѣдующемъ порядкѣ:

(بيت او) دور =(Stanza или) Періодъ

مستفعلاتن مفاعلتن مستفعلاتن مفاعلتن=شمس الحيا أم القمر ام بارق الثغر يا بشر

مستفعلاتن مفاعلتن مستفعلاتن مفاعلتن=أم البها حـقّـه الخفر بطرز خدّيك مستطر

سلسلة =Цѣпь

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن =فقم تباها بها تباها[1] ولا تلاها

قفلة =Замокъ

مفاعلاتن مفاعلتن مستفعلاتن مفاعلتن=فكل احبابنا حضروا والعود بشجيك والوتر

Итакъ, строфа дѣлится на три части, въ которыхъ стопа مستفعلاتن = مفاعلاتن чередуется съ مفاعَلَتن. Первая часть есть правильный урѣзанный дубейтъ въ опрокинутомъ порядкѣ его элементовъ съ укороченнымъ مُس послѣ двухъ долгихъ لاتن, чѣмъ однимъ можетъ сохраняться за нимп вся ихъ тяжесть и значеніе; вторая, — состоящая изъ трехъ отдѣльныхъ, рнемующихъ между собою, звеньевъ, سلسلة, — повторяетъ первый элементъ: مفاعلاتن = مستفعلاتن (какъ явствуетъ изъ 3-ьей строфы: فى ظلّ بان على

1) Въ изд. قم.

المثانى من غير ثانى),—пока не замыкается (قفلة) наконецъ въ третьей части, которая повторяетъ ея же тему съ обязательнымъ, какъ раньше, облегченіемъ начальнаго слога втораго элемента, въ двухъ полустишіяхъ.

سلسلة, значитъ, основана на дубейтѣ въ первоначальномъ или производномъ видѣ, но ея коренной смыслъ лежитъ въ искусномъ скованіи звеньевъ. Freytag (p. 446) утверждаетъ, — не отъ себя, впрочемъ, — что первый стихъ сочиненный въ بحر السلسلة, былъ

يا سلسلة الرَمْل فى لواليب الحالْ هلْ أزمعَ قومى على الغُوَيْر بترحالْ

и далъ названіе всему роду; это возможно,—только слѣдуетъ признать, что первое слово очень удачно совпадаетъ съ характеромъ размѣра. Freytag хочетъ скандовать его такимъ образомъ:

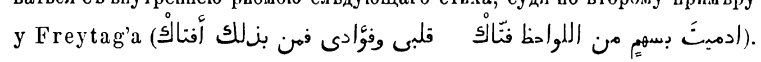
مستفعَلَتن فاعلن مفاعلتن فــل مستفعلتن فــاعلن مفاعلتن فــل

Онъ не видѣлъ, что это противорѣчитъ стихамъ въ родѣ:

لا عاشَ حسودِى فقَدْ اطال نُــكودِى يُقْنِى بصدودِى وانتْ تأنس من ذَاكْ
يــا بدر كمالٍ بــدا بحسن دلالٍ اسمحْ بــوصــالٍ فــانّ قلبى يهوَاكْ
ما اَحْسَنَ ليلًا اتيت تسحب ذيــلًا نحوى وانــارَ المكانَ نــور محيَّاكْ

которые красуются у него на стр. 447. Распредѣленіе ритмъ требуетъ:

مستفعلتن تن مفا مفاعلتن تن مستفعلتن تن مفا مفاعلتن تن, т. е.:



Mos | taf i la ton ton mo | fâ mo fâ a la | ton ton

иными словами, мы имѣемъ передъ собою варьяцію надъ темою дубейта,—элементы (مفاعلتن=مستفعلتن) соединяются между собою *тестою* (تن), вправленной въ *крючья* وتد (مفا). Раздѣленіе словъ встрѣчается даже въ тѣхъ полустишіяхъ (1-ое: ادميتَ بسهمٍ, и послѣднее: نحوى وانارَ الى въ строфѣ), которыя лишены внутренней ритмы. Что касается полустишія يا سلسلة الرَمْلِ, то неточное соблюденіе правила извиняется именно отсутствіемъ ритмы; 2-ое полустишіе имѣетъ цезуру въ надлежащемъ мѣстѣ: هل ازمع قومى, гдѣ ритма должна согласоваться съ внутреннею ритмою слѣдующаго стиха, судя по второму примѣру у Freytag'a (ادميتَ بسهمٍ من اللواحظ فتّاكْ قلبى وفؤادى فمن بذلك أفتاكْ).

Вотъ гдѣ кроется сходство *цепи* съ *двустишіемъ*; она представляетъ варьяцію на его тему. Но въ древней арабской просодіи нѣтъ шестислож-

наго слова, выражающаго تن مستفعلتن; для ясности слѣдовало бы, кажется, предложить: مستفعلتاتن съ удареніями на ـــ تفـــ تا ـــ, только наглядность родства *сильсилы* съ *дубейтомъ* исчезла бы. Во всякомъ случаѣ мы вновь присутствуемъ при расширеніи метрическихъ понятій подъ вліяніемъ развитія музыкальныхъ формъ внѣ тѣсныхъ рамокъ языка, по властному указу персидскаго вкуса.

Лучшее, можетъ быть, изслѣдованіе Gies'a касается زجل'я, боевого конька знаменитаго Ибнъ-Гузмана. Мы коснемся его здѣсь слегка; приготовляемое нами къ печати изданіе дивана Ибнъ-Гузмана съ полнымъ ученіемъ о زجل'ѣ дѣлаетъ излишнимъ подробный обзоръ этого рода поэзіи. Не смотря на ясное изложеніе Ибнъ-Халдуна[1]), Freytag (Versknnst 459—460) и самъ Бистаній (محيط المحيط s. v.), не имѣли точнаго представленія объ области زجل'я, хотя послѣдній даже кое-что зналъ о его нарожденіи (القطربيّة s. v. قطرب), чего я не нахожу въ LA, ни даже въ تاج العروس, который говоритъ о Котробѣ, Сибавейгіевомъ ученикѣ, не упоминая о его стихотворныхъ упражненіяхъ. Его сообщеніе, по которому *зеджели* сочинялись еще при жизни Сибавейгія, не должно возбуждать въ насъ сомнѣнія, такъ какъ мы о значеніи сего слова читаемъ въ LA XIII ٣٢١ слѣдующее:

والزَجَل بالتحريك اللَعِب والجَلَبَة ورَفْع الصوت وخُصَّ به التطريب وأنشد سيبويه

لـــه زَجَل كأنّه صوتُ حادٍ إذا طلَبَ الوَسِيقةَ او زَمير

وقد زَجِل زَجَلا فهو زَجِلٌ وزَاجِلٌ وربما اوقع زاجلٌ على الغناء قال

وهـو يُغَنّيها غناء زاجـلا * والـــزَجَـــل رَفْـــعُ الصوت الـطَـرِب وقـــال
يا ليتنا كنّا حامَيْ زاجِل * وفى حديث الملائكة لهم زَجَل بالتسبيح اى صوت
رفيع عالٍ وسَحاب ذو زَجَل اى ذو رعد وغيث زَجِل لرعده صوت ونَبْت زَجِل صَوَّتت فيه
الريح قال الاعشى

كما استعانَ بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِلٌ * والزَجْلة صوت الناس أنشد ابن الاعرابى
شديدةٌ أزّ الآخِـرَيْـــن كأنّها * إذا ابْتَدّها العِلْجان زَجْـلَـةُ قـــافِـــل *
شَبَّه حفيف شَخْبها بحفيف الزَجْلَة من الناس.

1) Éd. de Slane, Prolégomènes III, p. 422, 436 и сл.; ср. у Gies'a, стр. 30—31.

Въ сущности примѣръ حامَىْ زاجل (= почтовыя голуби, *голуби для пусканія*) попалъ на четвертое мѣсто по недосмотру; принадлежа разбору кореннаго смысла زَجَلَ — метать, кидать, бросать [1]), — онъ ясно указываетъ на расширеніе смысла زجل понятіемъ о гулѣ, сопровождающемъ взмахиваніе крыльевъ птицъ, который съ голубинаго полета впослѣдствіи образно переносится на *громкое* пѣніе и на *веселые* звуки: غناء — chant, زجل—chanson. Такъ надо исправить Sonett, Klanggedicht Gies'a (p. 33), между тѣмъ какъ приведенная у Hammer'a цитата (J. As. Août 1839, p. 164) подходитъ къ нашему объясненію; и тогда освѣщаются слова Ибнъ-Халдуна: وهذه الطريقة الزجليّة لهذا العهد هى فنّ العامّة من الشعر وفيها نظمهم حتّى انهم لينظمون بها فى سائر البحور الخمسة عشر لكنْ بلغتهم العاميّة [2]) — 15, а не 16, въ виду искусственности منـدارك'a,—слова, показывающія, что زجل означаетъ разрядъ стихотвореній, какъ у насъ баллады, драмы, элегіи, vaudevilles, chansons, а не особый ритмъ, въ родѣ гекзаметра или ямбическаго триметра. Въ самомъ дѣлѣ (см. Hammer l. l. и Gies p. 33—34), زجل есть особенно пѣсня — или просто поэтическій набросокъ, — въ честь любви, вина, цвѣтовъ, иной разъ онъ превращается въ шалость и называется тогда بِلِيق (мы бы сказали arlequinade, pochade), или же онъ впадаетъ въ насмѣшку и принимаетъ названіе حِماق (дурачество, ребячество, enfantillages, sornettes); онъ становится مُزَيْلِج отъ زُلَيْج (по исп. azulejo) — фаянсовая плита большею частью о двухъ цвѣтахъ, — когда إعراب чередуется въ немъ съ تلحين; наконецъ онъ извѣстенъ и подъ именемъ مُكَفِّر — пѣсня искупленія, — въ которой преподается добронравіе [3]). Сочинитель Мостатрафа собралъ разные образчики, изъ которыхъ Gies (p. 35) выписалъ одинъ, довольно длинный, размѣра رمل съ наростомъ:

فاعلاتن فاعلاتن تن

и представляющій собою настоящее стихотвореніе рода موشّح; онъ, впрочемъ, неловко читаетъ 1-ое полустишіе: حِينَ سَكَنْتَ اَلْقَلْبَ يَا عِيسَى, — тогда какъ слѣдуетъ произносить: حِينْ سَكَنْتَ اَلْقَلْبَ يَا عِيسَى.

---

1) Выше: والزَجْل إرسال الحمام الهادى من مَزْجَل بعيد وقد زَجَل به يزجُل وزَجَل الحمامَ يزجُلها زَجْلا ارسلها على بُعْد وهى حمام الزاجِل والزَّجّال عن الفارسى

2) Ap. Gies, p. 30—31.

3) Ср. Gies'a, p. 33—34.

Прочія 4 длинныя стихотворенія, сообщенныя Мостатрафомъ, еще труднѣе и не менѣе неисправно напечатаны (какъ въ 1-омъ изд., такъ и во второмъ) чѣмъ понравившееся Gies'у, которое занимаетъ 4-ое мѣсто и принадлежитъ перу الغبارى; 2-ое — لناصر الغيطى — сочинено въ томъ же размѣрѣ; 1-ое и 3-ье — тоже للغبارى — родъ خفيف'а съ неравными полустишіями:

فاعلاتن مستفعلن فآلن فاعلاتن فعو [1]

5-ое — للصفىّ الحلّىّ [2] — опять таки укороченный خفيف

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

Затѣмъ идетъ еще одна шутка съ небрежнымъ ритмомъ, т. е. собственно не въ стихахъ [3]), и тройная загадка въ размѣрѣ طويل.

О *мевалiяхъ* мы уже сказали [4]) все, что имѣетъ прямое отношеніе къ нашей цѣли; происхожденіе ихъ очень старинное, и, по-моему, не безъ причины совпадаетъ съ расцвѣтомъ нѣги и роскоши на берегахъ Евфрата, когда пѣвицы-невольницы наслаждали зрѣніе и слухъ взыскательныхъ богачей ислама прелестными очертаніями своего тѣла и сладкозвучными переливами своего голоса. То пьесы для нихъ сочинялись, то онѣ сами ихъ сочиняли — въ медлительномъ размѣрѣ *басита*, безъ особаго напряженія для строгаго соблюденія окончаній на старинный ладъ; краткость стихотворенія часто давала поводъ къ замѣнѣ обыкновенной рѣомы остроумною игрой словъ, которая повела къ любопытному תרשיש-у Р. Моисея Ибнъ Эзры. Обращаясь къ обществу собравшемуся чтобы ихъ слушать, невольницы неизмѣнно начинали возгласомъ: يا مواليا, что и наложило неизгладимую печать на весь этотъ родъ поэзіи. Подобное объясненіе даетъ ключъ къ уразумѣнію всѣхъ кажущихся разногласій въ показаніяхъ авторовъ объ изобрѣтеніи

---

1) Или же فاعلن فاعلن; тогда мы бы имѣли тутъ сочетаніе خفيف'а съ متدارك'омъ, что не идетъ въ разрѣзъ съ нашими воззрѣніями, изложенными въ главѣ V.

2) Т. е. لصفىّ الدين الحلّىّ.

3) Второе, короткое, полустишіе содержитъ въ себѣ неизмѣнно:

فاعلن فعو

первое же оканчивается на مفاعيلن [=مفعولن] и начинается черезъ فاعلاتن, مفعولن, فعولن, فعو[ل]ن. Но мы имѣемъ передъ собою болѣе или менѣе удачную остроту въ родѣ дѣтскихъ виршей и вся тяжесть лежитъ во 2-омъ полустишіи, гдѣ разрозненныя буквы замѣняютъ собою слово, — настоящій بلّيق! Первое полустишіе не играетъ роли.

4) Въ пропущенныхъ здѣсь редакціей «Записокъ» главахъ.

мевалій и вяжется отлично съ разсказомъ Соютія въ передачѣ سفينة الملك, ap. Gies, p. 39—42; вдобавокъ, оно дѣлаетъ понятными появленіе разговорныхъ формъ языка, краткость самихъ стихотвореній и особое названіе для нихъ, хотя размѣръ ничуть не разнится отъ унаслѣдованнаго отъ древнихъ поэтовъ.

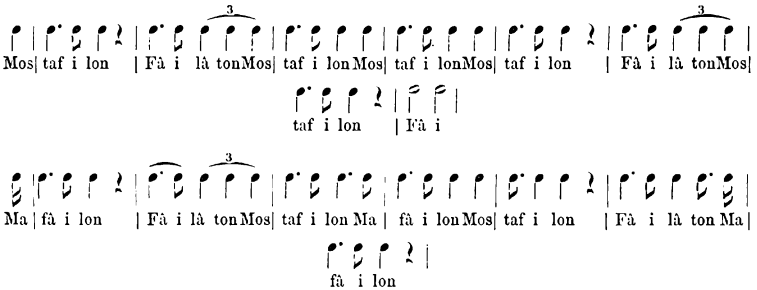
الكان وكان уже во времена Замахшарія (ср. его комментарій къ Корану въ سورة الروم, и شفاء الغليل Хафаджія ap. Gies, p. 54) означаетъ незатѣйливую быль въ стихахъ; онъ имѣетъ опредѣленный размѣръ, который весьма легко установить по источникамъ служившимъ Gies-у (p. 53—62), и принадлежитъ къ разряду простонародныхъ стихотвореній, хотя къ нему прибѣгали и ученые люди. Стихъ состоитъ изъ сочетанія:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن, مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعى

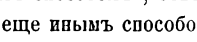
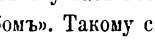
съ частымъ вытягиваніемъ короткаго (فا)ع(لاتن) въ долгій (فا)لاتن:

فاعلاتن = | ♩ ♪ ♩ ♩ | فالاتن = | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

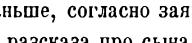
и съ протяжнымъ окончаніемъ فاعى.

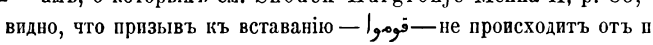


Изъ этой схемы видно, почему Mafâilon заступаетъ нерѣдко мѣсто Mostafilon, и какъ Fâlâton замѣняетъ Fâilâton безъ всякаго ущерба для ритма и даже для мелодіи, если выдерживать Fâ на обѣихъ нотахъ предназначенныхъ для Fâi; читатель самъ знаетъ, что удлиненіе ноты (Mostafi) lon не обязательно, если пустое мѣсто заполнить молчаніемъ, и, наоборотъ, что вытягиваніемъ ноты возможно смягчить скачущій характеръ ритма при выборѣ мелодіи. Изъ той же схемы видно еще, что мы имѣемъ передъ собою родъ مجتثّ'а, съ разрѣженною, однако, риѳмою — послѣ 4-го сочетанія; есть слѣды болѣе частаго ея повторенія, что составляло нѣкоторое затрудненіе. Для полнаго слиянія съ مجتثّ'омъ требовалось бы во второмъ членѣ

появленіе فاعلاتن [1]); отчего нѣтъ его? Нашъ методъ позволяетъ намъ найти и здѣсь причину отступленія отъ первообраза; говоря о مجتثّ'ѣ (выше, въ гл. V), мы встрѣчались съ مفعولن = فَالَاتُن, — я вѣдь употребилъ послѣднее выраженіе только ради наглядности происхожденія долгихъ звуковъ —; разъ удалившись отъ источника, مجتثّ принялъ еще болѣе обособленный обликъ и, рѣзко отдѣлившись отъ خفيف'а, не могъ уже выносить, ни безпрестанныхъ пропусковъ  или несоразмѣрныхъ удлиненій  ,

Mos taf i lon Fâ i lâ ton Mos taf i lon

ни безсмѣнныхъ тріолетовъ  , и, сохранивъ для узнанія ритма начальныя сочетанія полустишій по-старинному, допустилъ въ концѣ излюбленные успокоительные, протяжные звуки, а во второмъ членѣ ввелъ лишній разъ Mostafilon вмѣсто Fâilâton, чѣмъ уравновѣсилъ ритмъ стиха:



Mos taf i lon Mos taf i lon Mos вмѣсто: Mos taf i lon Fâ i lâ ton Mos

Если же кто скажетъ: «Это произвольно; مجتثّ можно видоизмѣнять инымъ способомъ», отвѣтъ у насъ готовъ: «И точно, арабы видоизмѣнили его еще инымъ способомъ». Такому способу дано названіе قوما, и онъ былъ въ модѣ при халифѣ Насирѣ (1180—1225 по Р. Х.), но употреблялся и раньше, согласно заявленію Мостатрафа (II, ٢٧٥, ср. Gies, p. 63—64). Изъ разсказа про сына ابن نقطة явствуетъ, что размѣръ служилъ издавна مسحّرون'амъ, о которыхъ см. Snouck Hurgronje Mekka II, p. 85; тамъ ясно видно, что призывъ къ вставанію — قوموا — не происходитъ отъ имени размѣра, не имѣющаго, повидимому, въ священномъ городѣ никакой связи съ Рамазаномъ. Мнѣ кажется, что авторъ, у котораго Hammer черпалъ свои свѣдѣнія для J. As. (у Gies'а, p. 63—64), напрасно относитъ قوما къ взаимной перекличкѣ между будителями; не лучше ли предположить, что двойственное число обращено къ каждой муслимской четѣ, хотя нынѣ въ Египтѣ (Lane, Manners and Customs II¹ 235) призывается каждый поименно. Стихотворенія разряда قوما не отличаются высокимъ достоинствомъ въ поэтическомъ смыслѣ и сочиняются на разговорномъ языкѣ; общая схема:

---

1) У Gies'а (изъ المستطرف) p. 60, № 3, въ 1-мъ стихѣ: وَهُمْ نُزُولٌ بِخَاطِرِي; читайте: وَهُمْ نُزُولٌ بِخَاطِرِي.

مستفعلن فاعلاتن, рядомъ съ فَعِلاتن مفاعلن, причемъ فاعلاتن еще превращается въ فالاتن и въ فاعى; неравные члены стиховъ называются أقفال — *затворами*, вмѣсто مصراع — *створцевъ;* ихъ считается то три, различной, въ прогрессивномъ порядкѣ, длины на одинакую риѳму, то 4 съ полнымъ развитіемъ مستفعلن فاعلاتن лишь въ третьемъ, остающемся безъ риѳмы, какъ одинъ изъ стиховъ пятичленныхъ мевалій.

حَالُ ٱلْهَوَى مَخْبُورْ يُرِيدُ جِلْدَ[1] صَبُورْ
يَصُونُ سِرَّهُ وَإِلَّا يَبْقَى مِنَ ٱهْلِ ٱلْقُبُورْ.

3-й قُفْل 7-го стиха этой пьесы представляетъ курьезную аномалію:

مستفعلن مستفعلن = وَٱجْعَلْ تُرَابَ ٱعْتَابِهِمْ

вмѣсто مستفعلن فاعلاتن, какъ слѣдовало ожидать; неужели мы признаемъ здѣсь случайный отголосокъ другой разновидности مجتثّ'а, царствующій въ كان وكان? Не лучше ли сказать, что Gies, не постигнувъ настоящаго ритма, не съумѣлъ предложить простое исправленіе текста Мостатрафа: تراب عتابهم.

Изъ семи родовъ, разсмотрѣнныхъ сочинителемъ Мостатрафа, остается намъ разобрать الحماق; оба его примѣра приведены у Gies'а (p. 69—70), который, какъ и въ прочихъ فنون'ахъ, не пошелъ дальше простой, неосмысленной, скандовки, не принимающей даже здѣсь въ расчетъ явленій восьми извѣстныхъ ему стиховъ; онъ не достаточно отсталъ отъ Гаммера, чтобы принять болѣе вѣрное чтеніе Мостатрафа. Плохо справившись со скандовкою, онъ дошелъ до неточнаго чтенія и не разглядѣлъ, что̀ подлежитъ и что̀ не подлежитъ исправленію. Размѣръ есть самый употребительный въ арабской поэзіи — طويل, съ легкою шалостью въ серединѣ стиха; двойная попарная риѳма, безъ взаимной связи, показываетъ, что родъ не изъ древнихъ; языкъ простонародный:

— (ف)عولن مفاعيلن لن فعولن مفاعيلن

вотъ легкая канва, по которой сотканъ الحماق.

---

1) Gies читаетъ جَلَدْ, что портитъ размѣръ. Въ Мостатрафѣ гласныхъ знаковъ нѣтъ.

أَنَا مَا عُبُورى الحمّامْ لِجِسْمِى لِكَىْ[1] يُنْظَفْ
إِلّا لِدمعٍ جَارِى عَلى المَا ولا يُوقَفْ
ودِيكَ المَجارِى تَجْرِى ودمعِى يُسابِقْها
تقولُ الأَنامْ فى الحمّامْ لَه أَحْبابُ فَارَقْها[2]

تَرى كلَّ مَنْ نَعْشَق هُو[3] علينا يُقِيمْ أَنْفُو (въ M. انفه)
فَأَسْلَاهْ وَآتْرُكْ حُبُّو[4] وَسُدَّ الطّريقْ خَلْفُو (въ M. خلفه)
وَإِنْ زادْ عَلَىَّ عِشْقُو وزادْ بِى الهَوَى والذُّلْ
تَرَكْتُو وَلَوْ كان يُحْيِى لِأَهْلِ[5] القبورِ الكُلْ

Мы вернемся еще къ этимъ стихотворнымъ формамъ въ нашемъ изданіи дивана Ибнъ-Гузмана; но мы хотѣли обозрѣть все или хотя приблизительно все, что получило право гражданства въ арабской письменности. Теорія Guyard'а одна съумѣла открыть намъ глаза на возникновеніе и упроченіе различныхъ родовъ поэзіи послѣ ислама.

---

1) Въ Мост. такъ, но у Gies'а: حتّى; размѣръ невѣренъ, смыслъ затемненъ и простонародный языкъ не удовлетворенъ; всѣ три требуютъ لِكَىْ. Gies читаетъ يُنَظَّفْ совершенно напрасно.

2) Gies поставилъ съ Гаммеромъ: وفارقها, но замѣчаетъ, что при احباب можно оставить فارقها; я возстановилъ чтеніе Most., единственно возможное для смысла. — У Gies'а لو; я предпочелъ съ Мост. писать له, чтобы настаивать на краткости слога; произношеніе не измѣняется.

3) Отъ чтенія Most. نعشقو, воспроизведеннаго у Gies'а, хромаетъ стихъ: هو имѣетъ значеніе и для смысла.

4) У Gies'а: هواه, что несогласно съ размѣромъ; слово перескочило изъ слѣд. стиха; حبو = حبه просится сюда. Первое слово стиха у Gies'а فآسلاه.

5) Gies выпустилъ كان въ первомъ полустишіи и пишетъ اهل.

XII.

Скрывается ли гдѣ-нибудь хоть одно отдѣльное явленіе, которое не поддается нашимъ законамъ?

Мотенеббій, въ пьяномъ видѣ, сочинилъ (Div. ed. Dieterici, № 87):

نالَ الذى نِلتْ منه مِنّى لِـلّـهِ مـا تَصْنَعُ الخُمُورُ
وذا انْصـرافى إلى مَحَلّى [كَيْفَ] إِذَنْ أَيُّهـا الأَمِيرُ

т. е. مستفعلاتن مفاعلاتن, съ варіантомъ: مفاعلاتن مفاعلاتن (я бы предложилъ читать إِيذَنْ إِذَنْ вм. كَيْفَ إِذَنْ, но размѣръ и такъ хорошъ), ритмъ, который попался намъ въ قفلة одного مُوَشَّح. № 115 его дивана заключаетъ вновь два подобныхъ же стиха, съ отдѣльною риѳмою, какъ и здѣсь, послѣ 1-го полустишія; равно № 124 и 125, только безъ внутренней риѳмы; наконецъ № 128, состоящій изъ 7 полустишій на одну риѳму, за исключеніемъ однако 6-го, на подобіе мевалій. Всѣ они сказаны экспромптомъ. Мы выше указали на причину непремѣннаго появленія втораго члена въ видоизмѣненіи مفاعلاتن и на нежелательное причисленіе этого размѣра къ بسيط'у, не смотря на готовность Freytag'а (201) примкнуть къ своимъ наставникамъ, арабскимъ ученымъ.

Теперь мы послѣдуемъ за нимъ и посмотримъ, что онъ собралъ внѣ всего изложеннаго нами.

Приложеніе 4-ое къ Verskunst (p. 404—465) разсуждаетъ Ueber einige mehr bei den neuern Dichtern vorkommenden Versarten und Versmaasse. Свидѣтельствуя о громадной начитанности Freytag'а, оно грѣшитъ пробѣлами и неточностями, которыя частью нами уже оговорены или молча пополнены. المسطّ, المخمّس, التضمين, النوع الخَمْنّى, примѣръ изъ дивана магребійскаго поэта и ذات القافيتين (p. 404—421) относятся къ искусному распредѣленію риѳмы и ловкому употребленію старинныхъ стиховъ.

Съ المُوَشَّح мы входимъ въ нашу область. Онъ былъ изобрѣтенъ въ Испаніи еще въ третьемъ вѣкѣ Гиджры согласно сообщенію Ибнъ-Халдуна (ap. Gies, p. 14—15). Первый примѣръ—просто رمل; второй же—будто бы (Versk. 429):

مستفعلن مفعْلاتُ مفتَعِلن مستفعلن (2 раза)
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (2 раза)

въ каждой полной строфѣ; между тѣмъ мы имѣемъ (427):

بيت

أَصِبْغَةٌ فى الخُدُودِ مـــن خَجَلِ أَمْ حَوْجَمُ

والسِحْرُ فى الطَرْفِ أَمْ من الكحلِ مُوَشَّمُ

توشح

يـــا من تَبَدَّا خَفَرْ والقَدُّ فى الاعتدالْ

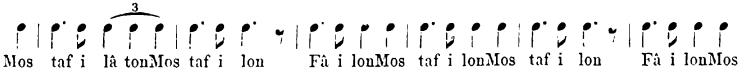
خُوطٌ اذا مـــا خَطَرْ بدرٌ اذا فى الكمال

رِيمٌ اذا مـــا حَضَرْ يُزْرِى جميعَ الغَزال

т. е.: مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلاتن (дважды)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (трижды),

иными словами منسرح съ наростомъ, представляющимъ переходъ къ بسيط'у, который наполняетъ собою *поясъ*, — сочетаніе естественное по родству обоихъ размѣровъ, изъ которыхъ بسيط здѣсь является какъ бы безглавый منسرح.



У Fr. (431) третій примѣръ представляетъ собою:

مستفعلن مستفعلن فعولن (2 раза)

مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن

ритмъ, по меньшей мѣрѣ, малозначущій! На самомъ же дѣлѣ:

بيت

الوجه منك البدر يا حبيبى والخدّ منك الشمس كالعجيب

توشح

فلو تجلّيتَ الورى بالحسن تسبى

مستفعلاتن فاعلن فعولن مستفعلاتن فاعلن فعولن =

— ,مفاعلاتن فاعلن مستفعلاتن

размѣръ, напоминающій собою и بسيط и خفيف, съ постепеннымъ укороченіемъ ритма помощью усѣкновенія сперва послѣдняго члена — فعولن, а затѣмъ и втораго — فاعلن; напѣвъ каждый разъ возстановляетъ цѣльность ритма и мелодіи; невосполненные въ *поясѣ*, они вызываютъ какъ бы чувство неудовлетворенія и дѣлаютъ изъ него настоящее преддверіе къ بيت.

Mo fâ a lâ ton Fâ i lonMos taf i lâ ton

Потомъ (431—432) слѣдуютъ стихи, которымъ Fr. не съумѣлъ дать ни названія ни ритма:

– – ⌣ – – ⌣ – ⌣ – – – – – – ⌣ – – – ⌣ – – ⌣ – ⌣ – –
– – ⌣ – – ⌣ – ⌣ – – – – – – ⌣ –
– – ⌣ – – ⌣ – ⌣ – – – – – – ⌣ –
– – ⌣ – – ⌣ – ⌣ – – – – – – ⌣ –

Обѣ долгія, отдѣльно стоящія, изображаютъ какъ бы отголосокъ предъидущихъ двухъ:

مـــا نــــاحـــت الوُرق فى الغصونِ   الّا هاجت على تغريدها لوعة الحزينِ

هل ما مضى لى مع الحبايبْ   آيبْ   بعد الصدودْ
ام هـل لايّامنا الذواهبْ   واهبْ   بـــانْ تعودْ
بكل مصقولـــة الترايـــبْ   كاعبْ   هيفـــاء رُودْ

по остроумному (черезчуръ остроумному, на мой взглядъ) построенію стихотворенія, надо читать такъ:

مستفعلاتن مفاعلاتن   لاتن مستفعلن   مستفعلاتن مفاعلاتن
مستفعلاتن مفاعلاتن   لاتن مستفعلن

Mos | taf i lâ ton Mo| fâ a lâ ton | Lâ tonMos|taf i lon Mos| taf i lâ ton Mo | fâ a lâ ton |

Дальше (432—433) Fr. предлагаетъ:

– ⌣ – – – ⌣ – – – ⌣ – – ⌣ – – – (3 раза)
⌣ – – – ⌣ – – ⌣ ⌣ – ⌣ – – – (2 раза)

для:

مُسْفِر جـــاء بـــكاسٍ مُزِجَتْ بِـهَـنَـا السِرّ
قالت الندمان شمْسٌ أُبرزَتْ مَعْ اخى البدرِ
اىُّ ريـــمٍ ذو معانٍ اعجزت دقـــة الفكـرِ
جـاءَ بالكاس قبيلَ السحر قـالت الاكياسْ
طاف بالشمس شقيق القَمرِ فى دجا العسعاسْ

который, въ сущности, =

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن تن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن تن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن تن
فاعلاتن فاعلاتن فالن فاعلاتن تن
فاعلاتن فاعلاتن فالن فاعلاتن تن

Самый простой رمل съ неравными полустишіями, какъ и бываетъ въ пору пресыщенія уравновѣшенными образцами письменности; арабская словесность представляетъ намъ здѣсь одну сторону романтическаго ученія во Франціи. Въ stanza, первыя полустишія риѳмуютъ между собою на отдѣльную риѳму, между тѣмъ какъ они въ «поясѣ» получаютъ риѳму одинаковую съ концемъ стиха stanza, предоставивъ новую вторымъ своимъ полустишіямъ. Одинъ размѣръ проходитъ черезъ всю пьесу: تن можемъ выражаться посредствомъ لن или فا и представляетъ собою отрѣзокъ فاعلن, который превращается тоже въ فالن; подобное же распредѣленіе составляетъ характеристику قوما.

Стихи Сафій-ед-дина Хиллія (Fr. 433—434) построены въ stanza и «поясѣ» одинаково: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن تن, зато конечная риѳма вездѣ одна, а серединная двоякая. Что касается слѣдующаго образчика (Fr. 434—435):

مـــنْ ببلّغْ غزال رامَـهْ (a) مُذهَب الخدّ ساجِى العَيْنْ (b)[1]
قـد وصلنا على السلامَهْ (a) بعد طـول الفراق والبَيْنْ (b)

1) Риѳма (b) постоянная, какъ и (c); (a) мѣняется въ каждой строфѣ и только въ первой совпадаетъ съ (c).

يا نَدِيمْ هات لى الْمُدامهْ (a) واسقِنيهـــا سُلافى كالعَيْنْ (b)
واغتنِمْ لـــذّة الإقـــامهْ (c) فالسرورْ فى اجتماع الغَيْنْ (b)

читайте такъ:

فاعلاتن مفاعلاتن فاعلاتن مفاعلاتن

т. е., вм. предлагаемаго Fr.'омъ: – ᴗ – – ᴗ – ᴗ – – ᴗ – – ᴗ – ᴗ – –, мы имѣемъ дѣло съ однимъ элементомъ: | | | с ъ отпаденіемъ ἀνάκρουσις въ
Mo fâ a lâ ton
началѣ полустишія, что придаетъ ритму характеръ رمل'а, распространеніе котораго отмѣчено нами по поводу мекканскаго пѣнія.

Затѣмъ (435—441) Fr. выписываетъ 7 образчиковъ قصيدة ذات البيت т. е. строфовидной касиды, въ которой неравныя по большей части полустишія имѣютъ обыкновенно каждое свою риѳму, отдѣльную для каждой строфы, причемъ единство поддерживается возвращеніемъ къ начальнымъ риѳмамъ при замираніи строфы. Полустишія бываютъ, разумѣется, равныя или неравныя, смотря по мелодіи.

I 1 не есть مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعولن, какъ бы чудовищное смѣшеніе *тавиля* съ *баситомъ*. Замѣтьте:

يا باهِىَ الخَدِّ الجميلْ يا ساجيًا بالاعيُنِ الكحيلَهْ

или:

دعاكَ ربّى بالحميدْ بحسن الطانى وخيرِ حَمْدِهْ [1]

гдѣ ضرب-ная риѳма есть продленная عروض-ная, — и размѣръ 2-го полустишія, дополненный размѣръ перваго, совпадаетъ съ разобраннымъ нами на стр. 17 размѣромъ стиховъ приведенныхъ у Fr. 431:

مستفعلاتن فاعلن مستفعلاتن فاعلن فعولن =

= | | | | |
Mos taf i lâ ton Fâ i lon Mos taf i lâ ton Fâ i lon Fa ou lon

---

1) Правильно: حَمْدِهِ; по-простонародному: حَمْدُهْ; здѣсь произношеніе не должно быть очень опредѣленнымъ, колеблясь небрежно между *о* и *а*.

Еще яснѣе проглядываетъ это стремленіе въ I 2, гдѣ стихъ дѣлится на три части:

قد اشرق النور الجلي مـــن وجه خِلّ أَجلِ تَبْيِيـنْ (4 стиха)

بيت

أَقسمتُ بالسرِّ المَصُونْ ما مِلْتُ يوما بالفُتُونْ عَنَّكْ (3 стиха)

عـطـفًـا لعبدٍ مُبْتلى لَـعَـلَّ منه يَجتلي بِاللِينْ (посл. ст. строфы);

Fr. говоритъ: فَعَلَاتْ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن, — совершенно справедливо, если вспомнить, что فَعْلَاتْ представляетъ собою فعولن[ف], и сочетаніе прежнихъ членовъ въ сущности есть مستفعلاتن فاعلن, причемъ протяжность риѳмы, заполняя собою мѣсто легкаго приступа послѣдней стопы, заставляетъ ее начать только съ черты: отпаденіе فَ не есть прихоть, а вызывается расположеніемъ риѳмы.

I 3 есть هزج съ усѣченнымъ окончаніемъ:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفا (= فَعَلْ)

I 4 состоитъ изъ 4-стишныхъ строфъ; неравныя полустишія снабжены отдѣльною риѳмою, которая, проходя черезъ всю первую строфу, возвращается въ послѣднемъ стихѣ каждой строфы:

حَيِّ أَهْلَ بَانْ إن جُرْتَ يا حادِيَ الرَكْبِ والمَقَامْ

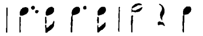
Пять первыхъ слоговъ, составляющихъ отдѣльную единицу, отвѣчаютъ по построенію послѣднимъ пяти; они отдѣлены другъ отъ друга семью другими. Разсмотрѣвъ ихъ поближе, мы убѣдимся въ томъ, что основные элементы *басита*

مستفعلن فاعلن

сопровождаются здѣсь съ обѣихъ сторонъ системою попеременныхъ долгихъ и короткихъ:

Fâ i lon Fa oul Mos taf i lon Fâ i lon Fâ i lon Fa oul Fâ i

начало каждаго послѣдующаго стиха, такимъ образомъ, прицѣпляется къ концу предъидущаго. Для тройнаго сочетанія فاعلن فَعُولْ нельзя придумать одного слова, такъ какъ каждая стопа, по положенію, содержитъ въ себѣ

два ударенія и наполняетъ собою одинъ 4-дольный тактъ. Членъ Fâilon Faoul вставляется въ рамку такта какъ попало, если не предпочесть, что мнѣ именно улыбается, уничтоженіе ἀνάκρουσις и введеніе молчанія послѣ начальной риѳмы:  . У Fr. мы видимъ бѣшеную пляску

Fâ i lon Fa oul Mos

всякихъ ритмовъ: فاعلن فعول مستفعلن فاعلاتن مفاعلن —безъ внутренней связи или внѣшняго смысла.

I 5 весьма любопытенъ; вотъ схема Fr. (p. 439—40):

فَعْلُنْ فَـعْـلُـنْ   فَعْلُنْ فَـعْـلُـنْ

فعلن فاعلن فَلْ   فعلن فاعلن فَلْ и т. д.

Приведемъ самые стихи:

قِفْ يـا حادِى (a)   وآنْـزِلْ نَـادِى (a)

فى بابِ الموالى (b)   واكْثِرْ بـالسُّؤالِ (b)

واغْنَمْ ازمـانْ (c)   بَيْنَ النُّدْمـانْ (c)

فى وسط الحَانْ (c)   من فيض النوالِ (b)

عن ذاتِ الدلالِ (b)

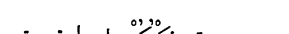
и замѣтимъ, что въ первой строфѣ конечная риѳма (b) уже показывается на второмъ мѣстѣ, хотя она впослѣдствіи замыкаетъ лишь строфу, а второе мѣсто занято мѣняющимся въ каждой (a); значитъ, мы имѣемъ для (a) 4 полустишія, для (c) три, и для (b) два. Вездѣ же по 4 слога въ двухъ первыхъ полустишіяхъ (a), въ 5-омъ, 6-омъ и 7-омъ (c), а по 6 въ 3-ьемъ, 4-омъ, 8-омъ и 9-омъ (b). Сравнивая наше стихотвореніе съ выродками متدارك'а на стр. 292—295 Verskunst, мы увидимъ, что имѣемъ передъ собою настоящій متدارك, бѣгущій не въ припрыжку, но сохранившій изрѣдка полную стопу для указанія ритма; въ прибавкѣ одного слога къ فاعلن я узнаю, не فَلْ, извѣстное сокращеніе فعولن (ср. 289—290), а наростъ, такъ излюбленный позднѣйшими стихотворцами, — вѣдь сочинитель всѣхъ этихъ касидъ, عطا محمّد بن سيّد فتح الله (ср. у Fr. 191), былъ страстнымъ охотникомъ до метрическихъ тонкостей (ср. Fr. 168—170). Мы скажемъ:

Fâ lon Fâ lon Fâ lon Fâ lon Fâ lon Fâ i lâ ton Fâ lon Fâ i lâ ton

и удостовѣримся, что всѣ скачки удалены.

II 1 подтверждаетъ нашъ взглядъ; какъ сейчасъ мы, имѣли فاعلن съ прибавкой, мы теперь получаемъ فاعلاتن съ наростомъ.

ذِكْرُكُمْ يا سادتى قد خَيم الأَسرارْ, 1-ое полустишіе, =

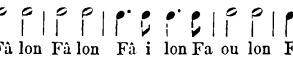


II 2 даетъ пищу для другихъ соображеній; строфа состоитъ изъ 4 стиховъ, стихъ — изъ двухъ полустишій совершенно на видъ разнокалиберныхъ; каждое полустишіе дѣлится на два; внутренняя риѳма, мѣняющаяся съ каждымъ стихомъ, связываетъ половинки 1-го полустишія, между тѣмъ какъ половинки втораго связаны основною риѳмою.

اعطْف واسمَحْ حتّى أَسْمَحْ مُهْجتى وبالى فيك بالوصالِ
اُجْبُرْ وانْظُرْ وارحَمْ وانصُرْ مُجْرَ الدَّلالِ يا ذوى الجَلالِ

Разборъ этихъ стиховъ приводитъ къ заключенію, что Ата Мохаммедъ попытался сплетать متدارك съ متقارب'омъ, что неудивительно послѣ изобрѣтенія خفيف и превращеній بسيط, согласно нашему изложенію на стр. 130—131 VII т. (48—49 отд. отт.)[1]). Итакъ, мы имѣемъ:

فالن(= فاعلن) فالن(= فعولن) فالن(= فاعلن) فالن(= فعولن)
فاعلن فعولن فاعلن فعولن



есть ритмъ и симметрія въ ритмѣ. Появленіе размѣра, состоящаго изъ однихъ долгихъ, освѣщаетъ свѣдѣнія добытыя Guyard'омъ у дамасскихъ арабовъ; кромѣ того, оно вяжется хорошо съ взаимодѣйствіемъ мослимовъ и испанцевъ въ Андалусѣ, взаимодѣйствіемъ, которое отражается съ особенною силою въ еврейской поэзіи у Р. Іегуды Галевія. دو بيت (Fr. 440—442[2]) и سلسلة (Fr. 446—447) намъ извѣстны; попытка (Fr. 443) Хабиба б. Аусъ, составителя Хамасы (ум. 221 Г.) сочетать طويل съ

1) Ср. еще сказанное на стр. 137 VII-го тома З. В. О. (=55 отд. отт.) по поводу مجتث'а.

2) Въ Verskunst есть двѣ страницы 441, зато недостаетъ 445. Я однако ссылаюсь на пагинацію, какъ будто она правильна.

بسيط'омъ: مستفعلن فعولن = не воспользовалась успѣ-
Mos taf i lon Fa ou lon Mos
хомъ, не смотря на сносный ритмъ, — неестественность сочетанія выяснится намъ сама собою въ свое время, да и модуляціи не нашлось, вѣроятно, подходящей.

Бегаеддинъ (р. 581, ум. 656) придумалъ (Fr. 444—446) размѣръ, которому Freytag придаетъ слѣдующій дикій видъ: مفعولُ مفاعلن فعولن. Первый стихъ

يا من لعبت (به) شمول   ما احسن هذه الشمايل

не полонъ, — я въ скобкахъ предлагаю нужное дополненіе. Размѣръ, въ сущности, есть: مستفعلن مفاعلاتن, т. е. основаніе دو بيت.

Freytag же правъ (447—448), когда онъ распознаетъ въ غزل'ѣ ابن المعتزّ'а усѣченный كامل; только надо бы говорить: متفاعلن متفا, чтобы не было недоразумѣнія; но тутъ-то мы открываемъ вдругъ, что поэтъ думалъ о пресловутомъ مقتضب и далъ намъ прекрасное оружіе въ руки для защиты нашего мнѣнія объ этомъ искусственномъ размѣрѣ (см. З. В. О. VII, 135 = стр. 53 отд. отт.). Десять разновидностей извѣстныхъ размѣровъ (между прочимъ, مستطيل и ممتدّ) у Ата Мохаммеда (Fr. 448—453) не представляютъ ничего новаго для нашего тезиса; мы перейдемъ къ разбору тѣхъ приведенныхъ имъ стиховъ, welche mir mit den ältern nicht verwandt zu sein scheinen (Fr. 454).

1 a, b и c — ничто иное какъ трехчленный ممتدّ: فاعلن فاعلاتن فاعلن = لى مكانٌ على أرضِ الثَرَى и т. д.

1 d и e — построены на основаніи دائرة المشتبه, начиная съ 5-го сочлененія مضارع'а; метрики не дали названія этому мертворожденному размѣру, о которомъ у насъ говорится З. В. О. VII, 127 (= стр. 45 отд. отт.), и у Fr. на стр. 145—147 Versk. Онъ даже тамъ даетъ одинъ метрическій примѣръ и выражаетъ сомнѣніе на счетъ употребленія самого размѣра поэтами; онъ не узналъ его здѣсь, что можетъ служить доказательствомъ неусвоенія имъ тайнъ стихотворства. Я не скажу, что образцы поэзіи Ата Мохаммеда

كلّ يوم تزايدتْ   زلّةٌ فى ذنوب اللهْ
и
من رآهُ بحسنهِ   حـــارَ منه وَيخجلْ

= فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن [1])

---

1) Полная форма полустишія, которое метрики выжали изъ 4-го круга, такова: فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن.

могутъ поощрять къ сочиненію подобныхъ же стиховъ (ср. выше у насъ З. В. О. VII, 135 = отд. отт. стр. 45), которое не суть ничто иное, какъ опрокинутые مجتث'ы, о чемъ ниже.

2. Ein Versmaass, welches mit dem des دو بيت Aehnlichkeit hat. يَا مَن بِسَنَاهُ كُلَّ قَلْبٍ الخ есть точь въ точь размѣръ Бегаеддина, отождествленный нами съ دو بيت'омъ; Fr. проглядѣлъ это.

3 a и b являются желаннымъ подтвержденіемъ нашего взгляда о попыткѣ сдѣланной Ата Мохаммедомъ сплетать متدارك съ متقارب'омъ:

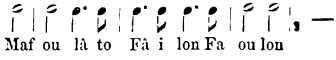
(فاعلن =) فَعِلن فعولن فـاعلن فعولْ = سَجَعَتْ حماماتٌ على الغُصونْ
فاعلن فعولن فاعلن فعولن = لو تواصلونى عـادَ يومُ عيدى

4 — ذا نورُ عَيْنِى ذا مُخُّ زَيْنِى ذا سِرُّ جَفْنِى فى كلّ مَطْلَبْ и есть употребленный Мотенеббіемъ مستفعلاتن съ четырекратнымъ повтореніемъ.

5 — لو أَطَلْتُمْ هَجْرِى وفُرْقَتِى — является продолженіемъ той же системы: مستفعلاتن = مستفعلن لن; здѣсь мы имѣемъ: فاعلاتن تن, съ которымъ мы, впрочемъ, познакомились у самаго Ата Мохаммеда, а затѣмъ فاعلن فَعولْ, какъ при I 4 на стр. 21.

6 — مفعولاتُ فاعلن فعولن = أَتْلَفْتَ ٱلْحَيوةَ فِى وِدَادِى
مفعولاتُ فاعلن فعولن = لَا نِلْتُ ٱلسُّرُورَ بِٱلْوُصُولِ

Freytag, какъ и для прочихъ примѣровъ, не счелъ возможнымъ ни скандовать ни пріурочивать этого стиха къ какому либо типу; онъ удовлетворился ничего не значущимъ указаніемъ на чередованіе долгихъ и короткихъ: – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑. Я же нарочно возстановилъ ритмы, чтобы читатель видѣлъ, на сколько построеніе стиха искусственно; Ата Мохаммедъ хотѣлъ примѣнять مفعولاتُ. Онъ игралъ надъ сочетаніемъ открытаго слога съ двумя закрытыми: فَاعِيلُ, فاعِلن, فَعولن — подъ покровомъ مقتضب'а. На страницахъ 134—135 VII т. (=52—53 отд. отт.) было доказано, что примѣнимый на практикѣ مقتضب содержитъ въ себѣ сліяніе فاعلن съ فعولن; стихотворецъ придалъ къ нимъ еще мнимую характеристику мнимаго размѣра. Распредѣлять звуки приходится такъ:



съ графически симметричнымъ расположеніемъ нотъ; для чтенія это—ритмъ сбивчивый, не легко воспринимаемый ухомъ, потому что онъ образованъ, именно, графически; онъ былъ бы правильнѣе и естественнѣе, еслибы вм. Mafoulâto было Mafoulâton (=فآلن فآلن) и все начало текло плавно и величаво на протяженіи цѣлыхъ двухъ тактовъ, исходя отъ главнаго ударенія.

7 — يَا رَبَّ البَرَايَا وَيَا مَنْ بَرَانَا سَلِّمْنَا مِنْ سُقْمٍ وَصَعْبٍ أَهَانَا

есть выродокъ متقارب'а, лишній разъ доказывающій замедленіе выговора и уравненіе слоговъ: ـ | ـ ـ ـ | ـ ـ ـ.

8 — من بهجة الوجود يا مظهر الوجود = مستفعلن فَعُوْلْ, т. е. مستفعلن مَفَآلْ,

что представляется укороченіемъ رجز'а: مستفعلن مستفعلن; замѣна مستفعلن, черезъ مفاعلن, посредствомъ فعولن = مفآلن была оговорена нами (З. В. О. VII, 130=48—49 отд. отт.); усѣченіе окончанія فعولن и дальнѣйшее его превращеніе въ فَعُوْلْ не составляетъ исключенія.

9 — مُتْ يا حَسُودِى مِنْ عُلُوِّ قَدْرِى = مستفعلن مستفعلن فعولن

другой примѣръ, менѣе разительный, той же разновидности размѣра رجز'а

10a—يا سعدُ قم نَنْشَرِحْ ونطرَبْ مِنْ ذكرِ الأحبّاءِ إذ شَذَى الشادى بـــلا عنا
и b—بـا فَاتِنَ القلبَ فيكَ آلامِى زادت وقـدّت بنارِ إضرامِى من المَطَالْ

Каждый стихъ дѣлится на два равныхъ полустишія, съ риѳмою въ концѣ втораго (во 2-омъ примѣрѣ, 1-ое полустишіе снабжено ею въ качествѣ начальнаго), и на короткое дополненіе оканчивающееся особымъ созвучіемъ:

مستفعلاتن مفاعلاتن تن مستفعلاتن مفاعلاتن تن مفاعلن или مفاعلان

Стихъ живо напоминаетъ разобранный нами стихъ Мохаммеда Абу-Бекра эс-Соютія Эль-Хасанія: مستفعلاتن مفاعلاتن لاتن مستفعلن; единственная разница лежитъ въ употребленіи مفاعلن вм. مستفعلن, и одного تن вм. двойнаго отголоска لاتن, содержащаго въ себѣ рѳму.

Выдержки изъ короткаго очерка Саббага (Fr. 458—461) не важны и исчерпываются трудомъ Gies'a; что касается (461) упоминанія كان وكان

въ 1001 ночи, то Gies изслѣдовалъ все стихотвореніе, и мы воспользовались его трудомъ.

Наконецъ Freytag приводитъ (461—465) четыре размѣра:
1, будто бы носящій имя شاهين غزالى; это — персидскія слова, содержащія въ себѣ самый ритмъ مستفعلاتن, съ которымъ насъ познакомили Мотенеббій и другіе за нимъ:

كاس المنايا غم البرايا والحمد لله
مولى الموالى فى كل حال

2, будто бы носящій имя لم اطق مصطبر, что есть просто متدارك:

يا بديع الجمال وجميل الخصال فى فؤادى نصال لتمادى الوصال
من حبيبى

съ разрѣшеніемъ черезъ فاعلاتن; — я увѣренъ, что имена означаютъ только голосъ, на который имѣетъ пѣться стихотвореніе; это рельефно сказывается въ 3, съ ритмомъ, соотвѣтствующимъ: احكم بما ذا تشتهى } т.е. стиху, слу-
حكم القوى على الضعيف } жащему припѣвомъ и, какъ видно, представляющему собою простой رجز, и въ
4, — размѣра словъ افلق البين مهجتى منى, т. е. явнаго خفيف'а:
فاعلاتن مفاعلن فعلان;

пьеса, въ честь Пророка, начинается زاد شوقى الى النبى الهادى и выдержана въ простонародномъ нарѣчіи, но она у Freytag'а пестритъ ошибками.

Какъ бы то ни было, тутъ новыхъ размѣровъ нѣтъ, а есть только новыя мелодіи. Раньше намъ пришлось перебирать дѣйствительно разныя передѣлки старинныхъ размѣровъ и попытки составлять самостоятельные ритмы, оказавшіеся то удачными, то лишенными жизненности, но во всѣхъ случаяхъ методъ Guyard'а освѣщалъ нашъ трудный путь, помогая намъ подойти поближе къ истинѣ, тамъ гдѣ предшественники наши удовлетворялись записываніемъ безсвязныхъ для нихъ явленій.

Проникнемъ же глубже въ изученіе арабской метрики; пусть она раскроетъ передъ нами тайники своего бытія, — и мы узримъ ея животворящій родникъ, мы узнаемъ какъ она образовалась и *откуда она пошла есть*; мы увидимъ, какъ она возникла изъ нѣдръ человѣческой мысли, не составляя въ своихъ проявленіяхъ исключительнаго достоянія одного племени; мы выпытаемъ причину, побудившую арабовъ остановиться на

извѣстныхъ намъ размѣрахъ въ опредѣленномъ количествѣ, и тогда, полные благоговѣнія передъ дивнымъ твореніемъ одного изъ самыхъ даровитыхъ народовъ земли, мы скажемъ:

אָכֵן יֵשׁ יי בַּמָּקוֹם הַזֶּה וְאָנֹכִי לֹא יָדָעְתִּי

«Точно здѣсь есть присутствіе Бога, а я и не подозрѣвалъ».

XIII.

Ближайшая теперь задача — показать тѣсную связь между арабскою метрикою и греческимъ искусствомъ, блѣдный отблескъ котораго мерцаетъ въ сочиненіяхъ позднѣйшихъ ученыхъ Византійской Имперіи. Во главѣ подобнаго очерка должно красоваться имя полигистора Сенковскаго, барона Брамбеуса, этого широкаго и остраго, но нѣсколько поверхностнаго ума.

Въ 1841 г. онъ написалъ статью о «Древнемъ Гекзаметрѣ» (изд. Смирдина 1859 г., стран. 217—330 седьмаго тома), но онъ уже тогда испугался потраченнаго на нее времени и предварялъ своихъ читателей: «Я уже, вѣроятно, никогда не возвращусь къ предмету, который занялъ здѣсь столько драгоцѣннаго мѣста» [1]). Держа перо въ рукѣ, онъ мысленно видѣлъ передъ собою подписчиковъ на «Библіотеку для чтенія»; владѣя легкимъ, игривымъ слогомъ, онъ боялся отягощать его лишнею ученостью, онъ снималъ верхушки, а въ глубь науки не вдавался. Недюжинныя способности и проницательныя умозаключенія онъ сыпалъ щедрою рукою кругомъ себя на съѣденіе всепожирающему чудовищу XIX-го вѣка, — ежедневной и повременной печати. Онъ не далъ себѣ труда удалить противорѣчія и найти законы тѣхъ явленій, которыя онъ наблюдалъ; тѣмъ не менѣе, есть чему поучиться и надъ чѣмъ призадуматься въ «Древнемъ Гекзаметрѣ». Бѣглый разборъ статьи дастъ намъ кое-что для нашего дальнѣйшаго изслѣдованія, законченнаго впрочемъ до знакомства съ нею, и онъ побудитъ читателя стряхнуть пыль со старинныхъ смирдинскихъ томовъ.

Сенковскій возмущается (217) притязаніемъ новѣйшихъ писателей сочинять гекзаметры. Онъ признаетъ (217—218) за финикійцами, греками [2]), римлянами, арабами, персами и турками даръ стиховъ, хотя онъ

---

1) Стр. 306—307. На Сенковскаго обратилъ мое вниманіе баронъ Розенъ.

2) Какъ могъ С. допустить выраженіе: «(греческіе) поэты, чтобы въ точности сообразоваться съ принесенною къ нимъ изъ Сиріи системою метра, *выдумали* двѣ аспираціи».

дальше исключаетъ римлянъ (305—306). Онъ утверждаетъ (218), «что удивительное, идеальное совершенство арабской метрической системы стихосложенія, тѣсная связь съ внутреннимъ устройствомъ языка и вмѣстѣ съ тѣмъ непостижимое согласіе его съ акустическими законами звука, ясно показываютъ, что метръ родился въ языкахъ сирійскаго корня, былъ неизбѣжнымъ слѣдствіемъ ихъ духа, и перешелъ къ другимъ народамъ единственно путемъ подражанія». Онъ дальше излагаетъ арабскую систему слоговъ, примѣняя ее къ другимъ языкамъ (219—227), причемъ онъ не безъ причинъ нападаетъ на неточность теперешняго музыкальнаго слуха (221, 229), но напрасно считаетъ слогъ *от* короткимъ (222—223) въ противность основнымъ законамъ арабской метрики. Его правило: «не гласная, а согласная дѣлаетъ слогъ длиннымъ или короткимъ» (226 и 219) невѣрно формулировано; онъ его практически исправляетъ введеніемъ удвоенной гласной (226—227). Показавъ, что дактиль = – ◡ ◡ равняется спондею = – –, онъ приходитъ къ заключенію, что «если длинный слогъ [1]) равенъ четверти *цѣлой* ноты, то короткій будетъ равенъ *осьмушкѣ*, или *крошкѣ*: напишите нѣсколько греческихъ гекзаметровъ нотными дактилями и спондеями на нотныхъ графахъ, поставьте впереди $^4/_8$ или $^2/_4$, и дѣло съ концомъ: это тактъ французской кадрили» (227). Онъ напоминаетъ о гаммѣ гласныхъ *и, о, а, е, і* (228), — вопросъ, который онъ потомъ (307—321) изложилъ обстоятельнѣе съ установленіемъ незыблемаго закона (319): «Нельзя слышать, невозможно произнесть гласной безъ согласной, тона безъ удара» [2]). Осуждая огрубѣніе музыкальнаго чувства во время упадка (229, 233—235), онъ показываетъ, что примѣненіе всемірной его теоріи къ русскому языку (231—238) вполнѣ возможно; но теорія шатка и невыработана въ достаточной мѣрѣ [3]). Затѣмъ скачекъ къ рифмѣ (236—237), заслуги изобрѣтенія которой онъ справедливо отнимаетъ у сѣверныхъ варваровъ, — безъ пользы, впрочемъ, для общаго хода изслѣдованія; его

1) На стр. 226 и 231 онъ устанавливаетъ, довольно таки произвольно, что двѣ буквы (*ми, от*) составляютъ короткій слогъ, а три (*мил, стр, вый*) — долгій. Противорѣчіе лежитъ въ безпрестанномъ признаніи и непризнаніи за гласною права на существованіе: «Гласная ничего не значитъ, гласная—тонъ, звучное движеніе согласной, вещь безъ тѣла, ничто: а «ничто» не можетъ быть ни длинное, ни короткое, это ясно» (219); при удвоеніи «вторая гласная становится согласною» (227). Сенковскій слишкомъ легко относится къ разрѣшенію задачъ, которыя попадаются ему на пути. Ср. еще стр. 321.

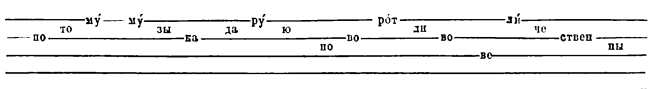
2) Опять противорѣчіе: Ударъ не можетъ быть длиннымъ или короткимъ; онъ—мгновенный.

3) Почему двѣ согласныя = согласной съ гласною и гласной съ согласною? Вѣдь Сенковскій придерживается мнѣнія, выраженнаго нами въ началѣ труда нашего, о шумѣ сопровождающемъ звукъ при его выходѣ изъ полости рта; въ такомъ случаѣ *от* и *вот* должны быть тожественной длины.

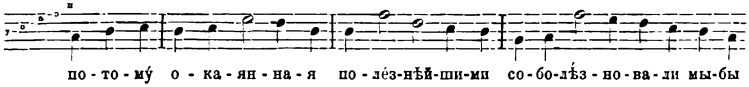
диверсія въ этомъ направленіи кончается отчаяннымъ возгласомъ: «Ужъ лучше силлабическіе стихи, сплошное пѣнье»;—видно, что онъ не понималъ строя такъ называемыхъ силлабическихъ стиховъ. Заключеніе длиннаго введенія (238—241) подчеркиваетъ рѣзкое различіе древняго гекзаметра отъ мнимыхъ подражаній ему: «скажите себѣ твердо, что одна согласная съ гласною—короткій слогъ, двѣ и три согласныхъ съ гласною—длинный слогъ (четырехъ согласныхъ въ одномъ слогѣ не должно бы допускать) и составляйте изъ нихъ метрическіе дактили и спондеи, не обращая вниманія на ударенія... слухъ скоро свыкнется съ тѣмъ, что истинно и вѣрно». Тутъ является сбивчивость понятій объ ictus и accentus, а равно и полное игнорированіе значенія черты въ тактѣ.

Сенковскій пускается (242—246) въ разсужденія относительно перевода на русскій языкъ первой пѣсни Одиссеи: Traduttori traditori, — говоритъ онъ довольно основательно; его взглядъ, вѣрный и проницательный, составляетъ предметъ другой статьи «Одиссея и ея переводы» (VII, 331—520) и не входитъ въ кругъ нашихъ занятій.

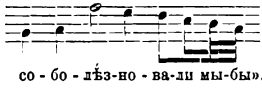
Переложеніе на музыку гомеровыхъ гекзаметровъ занимаетъ стран. 246—290. Сенковскій находитъ, что «въ греческомъ гекзаметрѣ заключаются, мало того дактили и спондеи, слоги музыкально-длинные и короткіе, но еще правильная мелодія, настоящая музыкальная композиція» (247), которую онъ называетъ «cantilena, композиція, словомъ истинная музыка — музыка, какъ ее понималъ и слагалъ Бетховенъ» (247). Вѣрно, что «древніе поэты были въ тоже время музыканты и композиторы» (248), и вѣрно, что гекзаметръ дѣлится на такты (249); только не шесть тактовъ было, а три, какъ мы постараемся установить на основаніи диподіи, а создавать вновь мелопею гекзаметра — предпріятіе, по меньшей мѣрѣ, смѣлое; онъ распѣвался, вѣроятно, на ладъ русскихъ былинъ или по образцу Корана, либо еврейскихъ священныхъ книгъ, но мы, и послѣ недавнихъ открытій, подозрѣвать не можемъ, на что смахивала подобная мелопея, и даже насколько ея мелодія разнообразила основную тему ритма, — недаромъ понятію ἔπος сопоставлялось слово ᾠδή. «Гласная», учитъ С. (249), «на которую падаетъ ударепіе, есть самый высокій тонъ, самая высокая нота въ словѣ», и по этому поводу онъ опрокидываетъ построеніе гаммы звуковъ. При срединномъ ударепіи онъ поднимаетъ голосъ настолько, насколько нужно его опускать послѣ ударенія, но, впрочемъ, безъ системы (256):



Онъ хвалитъ греческій языкъ, гдѣ «удареніе никогда не бываетъ далѣе какъ на третьемъ съ конца слогѣ; изъ этого слѣдуетъ, что, тамъ, самое обыкновенное возвышеніе тона между удареніемъ и предшествующею гласною — терція» (252). Однако и греческій языкъ не чуждъ *аршинныхъ словъ;* да и гдѣ кроются подъ-ударенія и всѣ оттѣнки пѣвучаго голоса въ этой системѣ? Правда, она нѣсколько, хотя въ слабой степени, выигрываетъ въ глазахъ читателя введеніемъ (257—260) сравнительнаго значенія различныхъ гласныхъ:

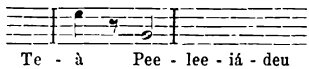


послѣдній примѣръ «слѣдовало бы, собственно, выразить такъ:



Слабости принятой нотаціи черезчуръ бросаются сами въ глаза, чтобы стоило ихъ отмѣтить. Сенковскій однако не усумнился (261—268) примѣнить ее къ первымъ стихамъ Иліады, не обративъ вниманія на то, что, если часто звуки стушевываются и теряютъ свой колоритъ въ неударенныхъ слогахъ, они все же не вездѣ являются безцвѣтными подругами согласныхъ, особенно въ торжественной декламаціи или при медленномъ пѣніи («играть весьма медленно» — стран. 286, 287, 289); да и, чувствуя себя на свободѣ вслѣдствіе произвольнаго выбора между единицею слова и единицею ритма, онъ не провелъ своего принципа равновѣсія въ высотѣ различныхъ слоговъ; оставляя въ сторонѣ вполнѣ разумное пониженіе тона на квинту для выраженія sotto voce (270—271), мы невольно покачаемъ головой, когда онъ насъ увѣряетъ, что религіозная мелодія (268) дана ему самими стихами (271—272): легко его поразить собственнымъ его оружіемъ. Спору нѣтъ, что присочиненное имъ помощью аккордовъ введеніе къ Иліадѣ (273—276) интересно. Дальнѣйшія его упражненія (277—283) мыслимы только при большой долѣ воображенія и при непремѣнномъ условіи твердить, закрывъ глаза: Ipse dixit. Они «разительно напоминаютъ церковное пѣніе латинскаго Запада» (283), потому, собственно, что послѣдніе, видимо, мерещились Сенковскому, который примѣшалъ сюда и финикійцевъ, и Сирію, и евреевъ, чтобы доказать, что «гекзаметръ, собственно и первоначально, былъ религіознымъ метромъ, и заключаетъ въ себѣ древнѣйшіе

священные напѣвы человѣчества» (283),—выводъ съ которымъ можно бы согласиться, если бы знать, что нужно понимать подъ словомъ: *древнѣйшіе*. Пользу мы можемъ, однако, извлечь изъ любопытной нотаціи



(268—270), съ непринужденнымъ примѣненіемъ молчанія, столь важнаго въ теоріи Guyard'a.

С. возстаетъ, конечно, противъ признанія ударенія основнымъ принципомъ гекзаметровъ (283) и желалъ бы воскресить стихи этого рода, но не при шести тактахъ; они «совсѣмъ нейдутъ къ нашему слуху, даже и въ важномъ пѣніи, которое нынче употребляетъ только четыре» (284). Сильно боюсь, какъ бы С. тутъ по легкомыслію не спуталъ такта съ долями его; и я не вижу ясно, въ чемъ его опыты сходятся съ тѣми обломками, которые дошли до насъ отъ эллинской музыки — кстати, онъ ихъ и знать не могъ. Шутливость простонародной Одиссеи (285) внушила ему сочиненіе новыхъ пьесъ (286—290), которыя не представляютъ собою ничего болѣе реальнаго, чѣмъ предъидущія.

Зато его нападки (291—294) на музыку Бахметьева подъ стихи Губера въ томъ смыслѣ, что ритмъ мелодіи не вяжется съ ритмомъ словъ, весьма характерны. Наконецъ, онъ однимъ взмахомъ пера (294—299) рѣшаетъ судьбу арабско-персидскаго стихосложенія на одномъ примѣрѣ изъ Хафиза, въ которомъ онъ слышитъ чистую мазурку въ $^3/_8$ такта (299), которая отъ персовъ черезъ крымскихъ татаръ перешла въ Польшу (296). «Мы положимъ эти четыре стиха на ноты, по той методѣ какъ клали гекзаметры Гомера», объявляетъ С. (297); вмѣсто того, чтобы такимъ образомъ приневолить чудные стихи, не лучше ли бы онъ сдѣлалъ, еслибъ онъ написалъ музыку подъ пѣніе настоящаго персіянина? Предоставленный своей фантазіи, онъ можетъ важно рѣшить, что «три ноты, или три съ маленькой, въ тактѣ, и напѣвы въ стилѣ мазурки, только очень медленные, и очень минорные, заунывные [1]), напротивъ того, коренная музыка азіятскихъ народовъ. Бо́льшая часть арабскихъ метровъ состоитъ изъ трехъ нотъ, и трехъ съ маленькою, въ тактѣ, въ различныхъ порядкахъ» (296). Азія велика и обильна народами; арабскія же мелодіи не входятъ въ эту рамку; что касается персидскихъ мотивовъ, то мы вернемся къ нимъ во второй части настоящаго труда.

1) Гдѣ уныніе въ мазуркѣ?

Замѣчанія Сенковскаго на стран. 300—305 касаются распѣва въ метрическихъ стихахъ, обработанности стиховъ Пиндара въ смыслѣ композиціи, сравненія эллинскихъ трагедій съ нашими операми, различія между разговорнымъ и музыкально стихотворнымъ произношеніемъ; они носятъ на себѣ отпечатокъ остроумія и недоконченности. Опуская затѣмъ изложенныя нами выше его мысли о Виргиліи (305—306) и о звукахъ (307—323), мы вкратцѣ переберемъ заключительныя слова статьи (323—330): С. сознаетъ, что онъ не завершилъ изслѣдованія; онъ утѣшаетъ себя мыслію, что онъ открылъ дорогу другимъ; онъ надѣется, что русскій языкъ создастъ себѣ новую метрическую систему: «то, что нынѣ называемъ мы стихомъ — ужасть, галиматья звуковъ, какая-то варварская безладица въ сравненіи съ тѣмъ, что греки въ древности, аравитяне въ средніе вѣка, называли этимъ именемъ... Дѣлайте хоть мазурки, какъ дѣлалъ Хафизъ»; Мильтонъ попытался сочинять andante, allegro и rondo въ стихахъ,—орудіе измѣнило ему: «Иліада и Одиссея—два огромные стихотворные концерта въ стилѣ религіозной музыки»; напрасно мы восхваляемъ нашу музыку, слѣдуетъ возвратиться къ методу греческихъ поэтовъ-композиторовъ; тогда стихотворство станетъ священнодѣйствіемъ,— и риѳмоплеты исчезнутъ, — «я такъ думаю», утверждаетъ онъ. «что финнкійцы, народъ хитрый и промышленный, нарочно для того и изобрѣли метрическое стихосложеніе, чтобы на свѣтѣ было менѣе поэтовъ и менѣе стиховъ».

Идея статьи вѣрна, цѣль ясна, а путь опасенъ; но честь и слава проницательности непостояннаго барона Брамбеуса; жаль только, что онъ научные факты помѣстилъ въ фельетонѣ или журнальномъ обозрѣніи, — оттого онъ могъ сказать (323): «Они уже утомили и васъ и меня».

Отъ Сенковскаго мы прямо перейдемъ къ эллинской наукѣ.

Тѣсная связь между музыкою, ритмомъ и поэзіею выражена эллинами въ недвусмысленныхъ словахъ. Неизвѣстный, но опытный, писатель Περὶ μουσικῆς, ed. Bellermann, p. 27, говоритъ: Ἔστι δὲ τῆς μουσικῆς εἴδη ἓξ· ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν, ὀργανικόν, ποιητικόν, ὑποκριτικον [1]). Знаменп-

1) Ap. Rossbach & Westphal, Theorie der Musischen Künste der Hellenen [3], Leipzig 1885, 1886, 1887, 1889, I p. 21. Это капитальное сочиненіе заслуживаетъ быть настольною книгою всякаго, кто желаетъ дать себѣ отчетъ въ какомъ бы то ни было проявленіи ритма. Конечно, не всегда можно согласиться съ высказанными Вестфалемъ взглядами, но они всегда отличаются остроуміемъ, проницательностію, даже геніальностью.

Вотъ нѣсколько замѣчаній: I p. 40 μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως у Аристи[illegible] означаетъ что-то въ родѣ распространившихся за послѣднее время легкихъ монологовъ въ стихахъ, которые *говорятъ* съ мимикою, напр., знаменитый Coquelin.—Весьма интересно для сравненія съ полустишіями, которыя могутъ

тый Порфирій въ своемъ толкованіи Птолемеевой Гармоніи не высказы-

---

принадлежать различнымъ размѣрамъ (رجز и كامل, هزج и وافر и т. д.) выписать слова Аристоксена (cf. Melik u. Rhythmik, nebst Prolegomena v. Westphal, herausg. von Saran II p. 77, cf. I p. 9—10): Ὥσπερ γὰρ τὸ σῶμα πλείους ἰδέας λαμβάνει σχημάτων, ἐὰν αὐτοῦ τὰ μέρη τεθῇ διαφερόντως, ἤτοι πάντα ἤ τινα αὐτῶν, οὕτω καὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφάς, οὐ κατὰ τὴν αὑτοῦ φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ,— и вникнуть въ толкованіе Вестфаля: So stellen sich, wenn man dieselbe Lexis d. i. die nämliche Silbengruppe in verschiedene Zeitabschnitte zerlegt, Verschiedenheiten heraus, welche in dem Rhythmus selber liegen (I, 69—70). — I p. 75, чит. Chronos pentekaieikosaseemos (Mel. u. Rh. II p. 85, l. 14) вм. pentekaidekasemos; ср. p. 93. — P. 86, стр. 7 съ конца, чит. ἀσύνθετον (тоже p. 89 l. 1). — На p. 90 нѣкоторая путаница; надо исправить: стр. 6 σύνθετος въ ἀσύνθετος и ἀσύνθετος въ σύνθετος; стр. 9 ἀσύνθετος въ σύνθετος; стр. 11 σύνθετος въ ἀσύνθετος. — P. 94 Man sollte denken, Aristides oder seine Quelle habe sich hier eine Verwechslung des χρόνος σύνθετος mit dem χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν zu Schulden kommen lassen: er habe sich unter dem χρόνος τετράσημος die vierzeitige Länge ⏑ gedacht. Онъ, въ сущности, имѣлъ въ виду, говоря мѣхри γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος (p. 93), слова Аристоксена (p. 110): Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων; сличи толкованіе Boeckh-a (p. 115) и объясненіе самого Westphal-я (p. 117—118); ср. еще p. 272. — P. 98 стр. 15, читай ῥυθμοὶ στρογγύλοι вм. ῥυθμοὶ περίπλεῳ, что противно здравому смыслу. — P. 100, примѣръ изъ Bach-a находится въ болѣе полномъ видѣ на p. 271. — P. 128 стр. 20, читай eine Dehnung der *vorausgehenden* Länge zur Dreizeitigkeit; *folgenden* портитъ все разсужденіе. — Въ извиненіе народной замѣны مفاعيلن черезъ مستفعيلن можно привести греческій счетъ (p. 132):

Δάκτυλος ῥητός ⏑ ⏑, Χορεῖος ἄλογος ⏑ —, Χορεῖος ῥητός ⏑ ⏓

(ср. ниже стр. 172). — P. 135, выноска 1); въ графическомъ изображеніи наибольшей пентаподіи не хватаетъ цѣлаго пеона, пяти начальныхъ временъ (– ⏑ –). — P. 143. невозможно оставить безъ исправленія: Bezüglich des grössten Intervalles, welches in der Tiefe der *Quarte* vorkommt; это и есть терція (fa-la); но 8-1/3 Diesen не=7 1/3 Diesen, а всегда 7 2/3, и дѣйствительно 7 1/3 соотвѣтствуетъ интерваллу chroma malakon, a chroma hemiolion требуетъ даже 7 (p. 140—141; cf. Melik u. Rhythm. I p. 259, 264).—P. 164, I. Caesar говоритъ, что Westphal принимаетъ, что Daktylen und Anapaesten höchstens bis zu fünf ...in einem Kolon verbunden werden können; это согласуется съ выраженнымъ на p. 187 мнѣніемъ Westphal-я, но я не понимаю, какъ привести къ одному съ нимъ знаменателю таблицу p. 153, которая разрѣшаетъ идти не дальше 4-хъ повтореній (grösster Takt 16-zeitig, das 4-fache des kleinen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑). — Къ вопросу о конечныхъ стопахъ арабскихъ стиховъ недурно присовокупить то, что Westphal сообщаетъ намъ изъ греческихъ источниковъ на p. 177: Die katalektischen Kola haben zur Ausfüllung des den Sylben fehlenden Schlusses eine Pause, entweder eine 1-zeitige, genannt Leimma, oder eine 2-zeitige, genannt Prosthesis. Aus dem Anonymus de mus. § 1 = 83 wissen wir, dass es ausser der 1-und 2-zeitigen noch 3-und 4-zeitige Pausen gab. Wenn Aristides sagt; οἱ δὲ ἐπιμήκεις (τοὺς κενοὺς ἔχοντές εἰσι) μεγαλοπρεπέστεροι, so scheint er diese längeren Pausen im Sinne zu haben. Die 1-zeitige Pause macht nach ihm den Eindruck der Geringfügigkeit, die grossen Pausen dagegen einen bedeutenden, grossartigen Eindruck. Hiermit würde das katalektische Kolon den Umfang des entsprechenden akatalektischen Kolons haben, indem die dem Metrum fehlende τελευταία συλλαβή ihre rhythmische ἀναπλήρωσις durch eine Pause des Auslautes findet: durch ein 1-zeitiges Leimma in dem Verse

Καὶ τὸ μὴ πρὸ χρημάτων | κτησίων ὄκνος βάλων ||
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Δ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Δ ||,

вается иначе: Τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαιρεῖν εἰώθασιν εἴς τε τὴν ἁρμονικὴν

---

durch eine 2-zeitige Prosthesis im Auslaute einer jeden daktylischen Tripodie des elegischen Verses

$$\text{⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ } \overline{\text{A}} \mid \text{⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ } \overline{\text{A}} \parallel .$$

Das letztere wird ausdrücklich durch Quintil. 9, 4, 48 und Augustin. de musica 4, 14 bestätigt (cf. Christ, Metrik d. Griechen u. Römer p. 46—49). — P. 187 Eine kretische Tetrapodie nämlich als rhythmische Einheit gefasst – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –, wäre ein μέγεθος εἰκοσάσημον ἐνγένει ἴσῳ, und dies würde die grösste Ausdehnung, die das γένος ἴσου einnehmen kann, das ἑκκαιδεκάσημον, um vier Chronoi Protoi überschreiten. Тутъ мы имѣемъ греческій противень منـدارك-а; даже въ количествѣ стопъ сходятся арабскій и эллинскій образцы, что, впрочемъ, не покажется диковинкою, когда читатель, одолѣвъ до конца настоящій трудъ, узнаетъ причину опредѣленной для منـدارك-а длины. Westphal только напрасно не писалъ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –, что вполнѣ подходитъ къ греческому ритму (ср. p. 219—220), какъ мы ниже увидимъ, и точь въ точь примѣняется къ арабскому размѣру. — P. 192. Also in der griechischen Musik nur strenger Rhythmus, keine Recitative. Wenn man früher annahm (Ambros), die griechische Musik sei recitativartig, so widerspricht das der Darstellung des Aristoxenus ganz und gar. Der Rhythmus der alten griechischen Musik war vielmehr überall ein streng gebundener. Важное указаніе для арабской мелопеи!—P. 197—198 музыкальные образцы надо сличить съ p. 170, 200, 201. — P. 200. Изложеніе πους τριπλάσιος грѣшитъ неполнотою и неясностью. — P. 229 J. Cäsar читаетъ у Аристида (§ 3) ἀκέραιον τῶν ἀριθμῶν вм. ῥυθμῶν, и W. ему не противорѣчитъ (keine Abweichung). Я бы оставилъ ῥυθμῶν. Рѣчь идетъ объ успокоеніи, которое доставляется уму простотою легко узнаваемаго ритма; онъ постигаетъ размѣръ, движеніе, способъ развитія ритма: τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτισμένον, тѣмъ скорѣе, что удвоенная стопа съ самаго начала какъ бы предзнаменовала это; а самый ритмъ, не допуская разложенія основаннаго на различныхъ соображеніяхъ — τὸ τῶν ῥυθμῶν ἀκέραιον —, способствуетъ къ безошибочному и наглядному распознаванію стихотворнаго размѣра. — P. 240 строка 9, читай ἐς вм. ἐξ. — P. 243 l. 22 ἀγήτωρ вм. ἀγήτωρ. — P. 293 l. 1, ⏑ $1\frac{1}{2}$ zeitig надо вычеркнуть; у Баха такого рода короткой нѣтъ, и ниже W. упоминаетъ о ней: noch zwei andere Zeitwerthe der Kürze giebt es и т. д.—P. 294 Интересное мѣсто изъ Діонисія De Compositione verborum c. 11 касается нашего предмета: Ἡ μὲν πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ καταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς. χρόνοις τὰς συλλαβάς.

II p. XVI. Die Kitharoden hatten wieder andere Namen, deren einige den Saiten entlehnt sind, z. B. τὰ κατὰ τὰς τριτῶν ἁρμογάς, что напоминаетъ собою арабскіе термины для Spiel- und Stimmungsarten.—P. 3 Der poetische Text unserer berühmtesten Opern ist fast überall ohne Kunstwerth und kann auf den Namen einer wirklichen Poesie keinen Anspruch nehmen. Эта горькая правда и заставляетъ обращаться исключительно къ пѣснѣ, къ роману, чтобы распознавать законы ритма.—P. 3. Die Musik ist, um mit Aristoteles zu reden, nur ein ἡδυσμα des dichterischen Kunstwerkes, sowohl im Drama wie in der lyrischen Poesie. Sie hatte freilich die Aufgabe, in dem Gemüthe des Zuhörers und Zuschauers die Stimmung zu erregen, welche für das volle Verständniss der vorgetragenen Poesien erforderlich war, aber die Poesie selber war der eigentliche Schwerpunkt, auf den es bei der gesammten künstlerischen Aufführung ankam. Совершенно какъ въ арабскомъ мирѣ! — P. 7. Wir haben aber nicht zu vergessen, dass die Alten vom Eindrucke ihrer αὐλοί stets mit Rücksicht auf ihre Saiteninstrumente reden, und diese sind am nächsten unserer pedallosen Harfe verwandt, deren Klang so farblos wie möglich ist. Ein wirklich selbständiges Leben vermag sich auf dem Spiel der Lyra und Kithara nicht zu entwickeln, sie ist streng genommen nicht einmal fähig, eine Melodie darzustellen, denn die Tondauer kann immer nur eine sehr kurze sein und ist eigentlich nur für den Augenblick vor-

καλουμένην πραγματείαν εἴς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικὴν εἴς τε τὴν

---

handen, wo die Saite angeschlagen wird, das Nachklingen ist so schwach, dass hier kaum mehr vom Tone die Rede sein kann. In dieser Beziehung bildet sie gerade den Gegensatz der die Melodie führenden menschlichen Stimme. Отсюда ясно почему, не смотря на важныя преобразованія, музыка имѣла у арабовъ цѣну въ сопряженіи съ пѣніемъ и выдающимися музыкантами оказывались исключительно пѣвцы, а мотивами для музыкальнаго сочиненія представлялись одни лишь стихотворенія. — P. 18 Der Tanz der Alten ist in seinem Ursprunge nichts Anderes als ein heiliger Opferzug oder Opfertanz; p. 19 Auch der in den tragischen Threnen wie in den erhaltenen volksmässigen Hymenäen so beliebte Parallelismus der Worte zeigt sich in der Gleichheit des Anfangs beider Lieder (Klagen der Hekabe und der Helena). Мы вспомнимъ объ этомъ, когда перейдемъ къ разбору еврейскаго стихосложенія. — P. 58 Die Lichanos dagegen, und ebenso auch die Parhypate, klingt am höchsten im Diatonon syntonon und *gleichklingend* im Chroma syntonon toniaion; ср. однако p. 53 и Melik I 259—260, II 23—24, 31. — P. 61 *Kleiner* ist es (das Intervall), wenn man als Lichanos die höchste diatonische и т. д.; чит. *grösser* (v. Mel. II 35—36, § 57—58, — тамъ по недосмотру, всѣ §§ на p. 34—36 носятъ невѣрные №№); W. перескочилъ черезъ строчку, впрочемъ ср. p. 62.— P. 60—61: a. mit der enharmonischen Parhypate; *n* выпалъ по недосмотру. Читай 1 Diesis 5 *Dieseis* 4 Dieseis 4 Dieseis, вм. 1 Diesis. Читай: malakon вм. hemiolion и наоборотъ. Читай: $1^1/_3$ Dieseis $4^2/_3$ *Dieseis* 4 Dieseis 4 Dieseis вм. $2^2/_3$ Dieseis. — P. 72 читай: den Zahlwerth 8 rsp. 27 gegeben вм. 16; cf. p. 76—77; v. Τίμαιος, in Plat. Op. III 35. — P. 72—73. διπλάσιαι... τριπλάσιαι. — P. 96. Испр. $^3/_4$ въ $^4/_3$. — P. 83, l. 4 съ конца: Das erste und das *vierte* Tetrachord; нужно исправить въ: *zweite*. — P. 84 *e f g a* вм. a. — P. 95 (Archytas von Tarent) ist also um eine Generation *älter* als sein Heimathsgenosse, der Tarentiner Aristoxenus, a не jünger. — Къ p. 96 ср. p. 57, 60 и 62. — P. 110. So haben wir im ganzen *vier* Stellen, welche von dem Vorhandensein einer nicht unisonen Instrumentalbegleitung reden; a между тѣмъ Westphal выписываетъ ихъ только три; онъ выпустилъ Plat. de Mus. 28, котораго онъ приводитъ на p. 103 въ выноскѣ. — p. 137. Разница между древнею и средневѣковою номенклатурами происходитъ просто отъ направленія вверхъ или внизъ по клавіатурѣ; ср. византійскій способъ на p. 164. — P. 137—138. Bei Aristides p. 18 heisst es von den εἴδη τῶν τοῦ διὰ πασῶν «ἃ καὶ ἀρχὰς οἱ παλαιοὶ τῶν ἠθῶν ἐκάλουν», wonach die Octavengattungen bei den Alten als die Fundamente der ethischen Wirkung, welche die Musik auszuüben im Stande ist, angesehen wurden. Мы намекаемъ на это въ текстѣ.—P. 170. Примѣчаніе чрезвычайно важно для музыки православной церкви, такъ какъ въ немъ доказывается, что можно вѣрить Мануилу Вріеннію, не смотря на различіе ἦχοι. — P. 172. О сложной системѣ октавъ, ср. p. 115. — P. 177 Въ выдержкѣ изъ Политики Аристотеля послѣ: εἴδη δύο, τὴν Δωριστί выпали слова: καὶ τὴν Φρυγιστί, ср. p. 189. — P. 204 Таблица τόνοι противорѣчитъ сказанному на p. 197 ὁ συντονολυδιστί и не согласуется вполнѣ съ изложеніемъ на p. 205—206; ср. еще p. 235.

III p. XV. Sie (die 3-tte Auflage) geht davon aus, dass es in der griechischen Poesie gesungene und gesagte Verse gab, jene dem Melos, diese der Lexis (Declamation, Recitation) angehörig. Was das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik über drei-, vier-, fünfzeilige Versfüsse, über rationale und irrationale Versfüsse, über Ausdehnung der rhythmischen Reihen lehrt, bezieht sich alles auf die gesungenen, nicht auf die recitirten Verse. Der kyklische Versfuss dagegen, welchen wir nur durch Dionysius von Halikarnass kennen, gehört nicht den gesungenen Versen, sondern blos den gesagten an. Этотъ вопросъ, какъ видно, играетъ въ греческой письменности не менѣе важную роль, чѣмъ въ арабской (cf. Melik I 226—227). — P. XXXIII l. 28 W. говоритъ о hypate *meson*, не о hypate *hypaton*.—P. XXXVII l. 20 читай: *dynamischen* identisch вм. thetischen P. XLII l. 22—23 Klang d... von Bellermann als ges a es angesetzt. Какъ я ни изучалъ это мѣсто, я не могъ понять его развѣ помощью перестановки: Klang es... von Bellermann als ges a d angesetzt. — P. 10 l. 3 съ конца: ne *se* soutient pas.— P. 11 l. 8

P. 12 Die oben erklärten Stellen des Aristoxenus haben mich in der Ueberzeugung befestigt, dass sämmtliche melische Metra der Alten (—nicht die Päonen allein—) nur als gesungene

ὀργανικὴν καὶ τὴν ἰδίως κατ' ἐξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην καὶ τὴν ταύτης

Verse im genuinen Rhythmus gehalten wurden, dass sie dagegen als gesagte Verse niemals unter Einhaltung ihres melischen Silbenmasses, sondern nur unter Berücksichtigung des rhythmischen Ictus vorgetragen worden sind. So war es schon in dem Rhapsoden-Vortrage der Homerischen Verse, nicht minder in dem scenischen Vortrage der dramatischen Trimeter und Tetrameter, ausser wenn diese Verse als παρακαταλογή d. h. zu gleichzeitiger Instrumentalmusik melodramatisch gesprochen wurden (cf. Melik I 224). Мы знаемъ что въ арабской письменности recitatio—дѣло поздняго времени. — P. 15 l. 10, не слѣдуетъ ли вычеркнуть одинъ οὐκ: καὶ οὐκ ἔστιν οὐκ ἀγενής?—P. 18 l. 14, um wie viel die Länge des Daktylus *kürzer* als die vollkommene Länge, a ne länger. — P. 22 l. 2, αὖθις.—P. 31—32. Den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das marcato und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe; nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der ῥυθμοποιός über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen... Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:

Wie oft | See-fahrt | kaum vor | rückt, müh | vol - le - res | Ru - dern

Im dritten und vierten Versfusse hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Дѣло, вѣроятно, разрѣшается тѣмъ же способомъ, что по арабски: ритмъ стиха, произведеніе ритма языка, является высшей единицей, которой подчиняется ритмъ каждаго отдѣльнаго слова (cf. выше, З. В. О. VII, 132—34 = отд. отт. 50—52). — P. 34. Vielfach hat man versucht in den althebräischen Versen einen Rhythmus zu finden... Läge uns die richtige Vocalisation vor, so würden sich Silben von der Beschaffenheit, dass diese gleich den übrigen Poesien des Alterthums ein nicht zu verkennendes Metrum darbieten... Eine ähnliche Bewandtniss ...hat es auch mit der Versification des Arabischen Koran ...Diese Eigenthümlichkeit der Koran-Versification zeigt sich auch in den altarabischen Gedichten epischen Inhalts, welche mit dem Namen Makamen bezeichnet werden. Мы провѣримъ въ другой части нашего труда мнѣніе W. о стихахъ въ Библіи; надо признать, что ему доставили очень неточныя свѣдѣнія объ арабской литературѣ, что и оказывается въ его посмертной Allgemeine Metrik.—P. 46 Mein gelehrter Moskauer Freund Fedor Ewgenewitsch (Korsch) glaubt, das Aristoxenische Silbengesetz sei mit Erfolg für persische und arabische Metrik zu verwerthen. Что W. подразумѣваетъ подъ этимъ неяснымъ намекомъ я не знаю. Möge er bald Musse finden, seine schönen Entdeckungen über die Versification der Perser und Araber zu veröffentlichen, прибавляетъ онъ; къ сожалѣнію, это желаніе еще не осуществилось.—P. 52—57 придется къ нимъ вернуться по поводу персидской просодіи; пока, достаточно указать на распространеніе греческой музыки, греческаго пѣнія у Арсакидовъ и Сасанидовъ.—P. 60. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Taktgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Taktgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist. Очень вѣрно! —P. 62. Древнегерманское стихотворство очень близко подходитъ къ размѣру нашихъ былинъ, хороводныхъ пѣсенъ и т. д. —P. 67. Скандовка древнелатинскаго carmen у Cato de Re Rustica 141 не поражаетъ меня убѣдительностью; ср. еще на p. 71—72 сатурнинскіе стихи Невія. Слѣдовало бы сличить съ русскими простонародными пріемами. Сходство, дѣйствительно, поразительное, если сравнить Romanino, Del Verso Saturnino, Milano 1886, p. 34, съ Ѳ. Е. Коршемъ, О русскомъ народномъ стихосложеніи, въ Изв. Отд. Р. яз. и сл. И. А. Н. I 1, 1896.—P. 77—84, Reimend-accentuirende Poesie der Germanen, и p. 84—85, Accentuirende Versification der späteren Griechen; Byzantiner, — полны весьма цѣнныхъ указаній; объ εἵκοσι и κουκούλιον (= بيت, توشّح) говорится на p. 87. — P. 92—94. Менѣе хорошо изложены начала испан-

скаго, Французскаго, итальянскаго стихотвореній, какъ и впослѣдствіи въ Allgemeine Metrik.—P. 104. Къ сказанному о іоническомъ нарѣчіи надо прибавить сказанное p. 232.—P. 110. Die kurze Silbe wird in diesem Falle (die kleine Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist, zumal wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunction gesellt) nicht zur Länge, sondern dient nur als Erzatz der Länge, gerade wie sie am Vers-und Periodenschluss die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während deren die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnung gebracht wird. Еще точка соприкосновенія между арабскою и греческою просодіями; cf. еще Christ, M. d. Gr. и R. p. 633 § 707.—P. 116. W. объясняетъ поэтическія вольности законами языка и особенностями произношенія; знаменательны его слова по поводу четырехъ словъ у Гомера: diese werden *vorläufig noch* dem Gebiete der «rein metrischen Dehnung» *überlassen bleiben müssen*. Значитъ, и тутъ арабская поэзія не составляетъ исключенія.—P. 152 l. 15 читай ἄρσει, l. 26 τεττάρων.—P. 154 l. 11 чит. σημείοις; тамъ-же, ср. p. 163 выноску.—P. 138—139 и 152 представляютъ нѣсколько любопытныхъ данныхъ относительно такта.—P. 156. Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt wie Aristoxenus sagt,—ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen,—so hat sie der vorliegenden Angabe über die Basis zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und Thesis; im hesychastischen Rhythmus, ⏑ – ⏑ – , im diastaltischen Rhythmus: – ⏑ ⏑ – . Die Dipodie kann

Thesis Arsis Arsis Thesis

aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des trochäischen Tetrametron trochaikon: – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

Arsis Thesis Arsis Thes.

Βάσις διποδική Βασ. διπ.

Vermuthlich ist es dieses Schlusskolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus oder vielmehr dessen Quelle im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlussworten zu folgern: quamquam in his non nunquam syllaba pro integro pede in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin. Не примѣняются ли эти выраженія тотъ въ точь къ арабскимъ стопамъ, изъ которыхъ каждая есть диподія и каждая способна быть урѣзанною въ концѣ стиха?—Еще любопытно съ нашей точки зрѣнія все отъ p. 158 до 165, особенно p. 161: καθόλον δ'εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί, говоритъ Аристоксенъ.—Къ поясненію таблички на p. 159 нужно вникнуть въ p. 161.—P. 166 Въ началѣ статьи Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας чего-то недостаетъ.—P. 167: Eine ἐπιπλοκὴ πεντάσημος bildeten die drei 5-zeitigen Versfüsse nicht, wie uns durch Scholl. Hephaest ausdrücklich versichert wird; почему? W. не видитъ повода къ тому (p. 168); я бы полагалъ, что мѣшали паузы. Когда онъ поясняетъ, что Heliodor sah die aus fünffüssigen πόδες bestehenden Verse lieber für ῥυθμοί als für μέτρα an, не думается ли вамъ сейчасъ о متقارب и больше еще о متدارك?—P. 171—172. Разборъ каталексиса приводитъ W. къ заключенію: Die trochäische Tetrapodie katalektischer Bildung – ⏑ – ⏑ – ⏑ – hat dem Rhythmus nach denselben Umfang wie akatalektische – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑, что было такъ авторитетно установлено для арабскихъ стиховъ Guyard'омъ. Дальнѣйшее изложеніе W. (p. 172—175) заслуживаетъ тщательнаго изученія въ этомъ направленіи.—P. 178 l. 16 Glieder.—P. 178. Das Wort κῶλον als Bezeichnung des rhythmischen Gliedes ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Мы уже знаемъ, что у арабовъ метрики и музыканты пользовались одними и тѣми же терминами.—P. 178. Die unvollständige Reihe soll den Ausdruck κόμμα, caesum, oder τομή führen. Сравни قطع и قطف.—P. 180 выноска. Marius Victorinus: Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duabus colis subsistere. Colon соотвѣтствуетъ مصراع, metrum—بيت.—P. 189 l. 4 pedum; l. 21 вычеркни nur: nicht *nur* für; l. 33, дѣйствительно ли надо читать ἐξ ὁμοίων и не ἐξ ἀνομοίων?—P. 199 l. 29, auf 10. akatalektische.—p. 206 О парабасисѣ см. p. 250.—P. 216, 219, 221—222, 231—232, 241, 256—259 обращаютъ на себя вниманіе.—Остальная часть сочиненія уже не тѣсно связана съ нашимъ предметомъ. Основною мыслью W.'я воспользовался J. H. Schmidt въ Die Kunstformen der Gr. Poesie (4 тома, Leipzig 1868—72), который ратуетъ противъ произвольныхъ его построеній; не входя въ оцѣнку

ὑποκριτικήν[1]). Аристидъ, жившій въ концѣ I ст. по Р. Х., въ своемъ Περὶ Μουσικῆς Βιβλία τρία (éd. Jahn), дѣлитъ музыку[2]) на

θεωρητικόν		παιδευτικόν	
φυσικόν:	τεχνικόν:	χρηστικόν:	ἐξαγγελτικόν:
[1]) ἀριθμητικ.	ἁρμονικόν	μελοποιία	ὀργανικόν
[2]) περὶ τῶν ὄντων	ῥυθμικόν	ῥυθμοποιία	ᾠδικόν
	μετρικόν	ποίησις	ὑποκριτικόν.

Но, главное, Аристоксенъ, Аристотелевъ ученикъ, создатель науки о ритмѣ, признаетъ три искусства въ дѣйствіи (πρακτικαί) и всѣхъ ихъ обнимаетъ въ одномъ понятіи: μουσικαὶ τέχναι; всѣ они поддаются ритму: орхестика, музыка и поэзія[3]). Греческая лирика и, въ пору своего возникновенія и роста, греческій эпосъ представляли собою сочетаніе поэзіи съ музыкою (ἀοιδοί)[4]); равно какъ Ибнъ Мохризъ, Мабедъ, Исхакъ въ арабскомъ мірѣ, такъ Терпандръ и его послѣдователи присочиняли мелодіи къ давно составленнымъ стихамъ эпопеи (Plut. De Musica III).

Но и wenn wir sprechen[5]), so ist dies, wie Aristoxenus will, ebenfalls ein Melos, denn indem wir Sylben von verschiedener Accenthöhe aussprechen, bewegt sich die Stimme nicht minder wie beim Gesange von einer höheren zur niederen oder umgekehrt von einer niederen zur höheren Tonstufe. Ein anderer griechischer Schriftsteller, Dionysius von Halikarnass, bemerkt, dass sich beim Sprechen Intervalle von dem Umfange einer Quinte ergehen. Wir modernen Menschen vernehmen in unserer Sprache wohl noch umfangreichere Intervalle; es ist nicht selten, dass dieselben in erregter Rede die Grösse einer Octave und darüber haben... Die Singstimme führt messbare Klänge auf den verschiedenen Tonstufen aus, die Uebergänge von einem zum andern Klange sind unendlich klein. Die Zeitdauer, welche die Sylben der Sprechstimme einnehmen, sind freilich nicht unendlich klein, aber doch nicht gross genug, dass uns ein Mass zu Gebote stünde, womit die eine Sylbe im Verhältnisse zur Andern gemessen werden könnte. Nur eine Ausnahme statuirt Aristoxenus, wenn nämlich in bestimmten Affecten der Sprechende auf irgend einer Sylbe länger verweilt. So giebt es für die gesungenen Sylben ein bestimmtes rhythmisches Mass... Die einzelne ge-

---

этого почтеннаго труда, мы выпишемъ здѣсь знаменательныя его слова, IV 6: Es soll dargestellt und bewiesen werden, wie aus der inneren Natur der gr. Sprache heraus sich ihre bestimmte kunstgemässe Anwendung in der Musik wie von selbst ergab, ohne künstliche hineingelegte Theorie.

1) Ib. 2) Cf. ib. p. 22. 3) Ib. p. 30. 4) Ib. p. 37, 39. 5) Ib. p. 42—44.

sprochene Sylbe lässt sich einem genauen rhythmischen Masse nicht unterwerfen ... Hieraus folgt, dass wir mit Unrecht für unsere Recitationspoesie dreizeitige Trochäen, vierzeitige Daktylen und andere Versfüsse eines bestimmten rhythmischen Masses statuiren. Solche der Zeit nach messbare Versfüsse giebt es in der recitirten Poesie nicht. Von den rhythmischen Momenten des recitirten Verses ist nur der rhythmische Ictus vernehmlich, die Zeit welche zwischen zwei Ictussylben liegt (die Zeitdauer des Versfusses) entzieht sich unserer Wahrnehmung.

Соображенія Вестфаля, основанныя на аристоксеновомъ различіи между συνεχής и διαστηματική движеніи (κίνησις) голоса, подтверждаютъ главенство ударенія, но не разрушаютъ теоріи Guyard'a о звукахъ: изъ того, что въ обыкновенномъ говорѣ нельзя точно мѣрить длину слоговъ не слѣдуетъ еще что они не подлежатъ измѣренію; наоборотъ, ихъ существованіе во времени подчиняетъ ихъ законамъ «de la durée»; для узнанія ихъ стоитъ только увеличить значеніе звуковъ во времени (какъ подъ микроскопомъ мы увеличиваемъ размѣры неизмѣримо малыхъ предметовъ [1]) и мы получаемъ относительную ихъ длину, единственное, что насъ интересуетъ; если бы извѣстное соотношеніе не существовало между слогами (что положительно невозможно), оно бы не проявлялось, какъ только слоги занимаютъ достаточно времени, чтобы наше ухо воспринимало точную пропорцію между ними. Мѣткое замѣчаніе Аристоксена даетъ, однако, поводъ къ полезнымъ соображеніямъ о послѣдовательныхъ измѣненіяхъ въ просодіи и, что ближе насъ интересуетъ, о возникновеніи дамасскаго чтенія стиховъ, о созиданіи فاعيلاتن какъ разновидности فاعلاتن и т. д. Много зависитъ еще отъ органа говорящаго и отъ его душевнаго состоянія, но здѣсь рѣчь идетъ о теоретическомъ, идеальномъ измѣреніи звуковъ, о той точкѣ, которая представляетъ собою середину между крайними колебаніями маятника голоса.

Фабій Квинтиліанъ справедливо замѣчаетъ: Oratio non descendit ad strepitum digitorum [2]), и Westphal недурно утверждаетъ: Den Rhythmus eines declamirten Hexameters durch Notenzeichen auszudrücken, dem würde sich Aristoxenus widersetzen [2]), — но при простомъ сказываніи — безъ мелопеи. Для теоріи языка его возраженіе не имѣетъ силы; для практики арабскаго стихосложенія оно не имѣетъ примѣненія: въ *чтеніи* арабскихъ стиховъ слышатся одни ударенія, но тема, по которой они составлены,

---

1) Вспомните наклонную плоскость Галилея. — Впрочемъ, живо сыгранныя $^1/_{64}$-ыя части такта не занимаютъ больше времени чѣмъ одинъ голосовой звукъ.

2) Ib. p. 53.

входитъ въ кругъ музыки. Мы лучше вернемся къ словамъ самого Аристоксена apud Psellum[1]): Ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν. Der[2]) von den Metrikern oft wiederholte Satz der rhythmici und musici, dass die Kürze nicht immer einzeitig, die Länge nicht immer zweizeitig sei, ist also auch ein Satz des musicus Aristoxenus. Меня особенно поражаетъ мнѣніе приведенное у Marius Victorinus (въ Melik II 76): Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quo metimur numero finitum est (ut decempeda, non enim modo decem habet, modo undecim modo duodecim pedes, sed semper decem), unde pedem metrum esse non posse quia in versu modo unus est dactylus modo duo seu spondei, interdum incurrunt trochaei aut amphimacri, quorum diversitate juxta spatia temporum metrum quod certam mensuram habere debeat nequaquam finitum inveniri.

Стопа — πούς — означаетъ, въ сущности, тактъ ударяемый ногою; оттуда ἄρσις и θέσις, что ясно показываетъ происхожденіе стиха. Если Westphal правъ, когда онъ говоритъ: Die Sylben und Wörter der Sprache haben an sich eine bestimmte Zeitdauer, sie haben auch bestimmte Accente, durch welche einzelne Gruppen von Sylben zu bestimmten Zeitabschnitten sich vereinigen, aber dadurch ist noch kein bestimmter Rhythmus gegeben[3]), то его увѣреніе сводится къ установленію, что[4]) So stellen sich, wenn man dieselbe Lexis, d. h. die nämliche Sylbengruppe in verschiedene Zeitabschnitte zerlegt, Verschiedenheiten heraus, welche in dem Rhythmus selber liegen. Въ самомъ дѣлѣ, رجز, состоящій изъ مستفعلن, и كامل, образованный повтореніемъ متفاعلن, могутъ оба простирать притязанія къ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ ٱلدَّارَ بَعْدَ, — ритмъ, мелопея этихъ словъ покажетъ къ какому разряду принадлежитъ ихъ группа въ данномъ сочиненіи; но возможность изъ нихъ дѣлать رجز или كامل лежитъ въ нихъ самихъ, въ языкѣ, который ихъ породилъ: ритмъ обоихъ размѣровъ есть упорядоченіе первичнаго, основнаго ритма рѣчи.

Для разъясненія одного мѣста у Арист., Westphal[5]) мѣритъ

Δάκτυλος ῥητός $\frac{2}{2}$ $\breve{2}$, χορεῖος ἄλογος $\frac{2}{2}$ $\overline{1\frac{1}{2}}$, χορεῖος ῥητός $\frac{2}{2}$ $\breve{1}$;

1) Ib. p. 62; Melik II 76.
2) p. 64.
3) p. 71.
4) p. 70.
5) p. 132; cf. Melik I 26.

всему этому мы видѣли примѣры въ арабскомъ стихосложеніи: Не наилучше ли объясняются опредѣленія Аристоксена (Ῥυθμικῶν στοιχείων βιβλ. β′, Melik II 82 § 20),
ὁ μὲν ἴσον τό ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, черезъ لاتن(فا) —
ὁ δὲ τὸν μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ, черезъ (علن)مفا —
τρίτος δέ τις ληφθείη πούς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὖ τοῖς ἀμφοτέροις ἔχων τὴν δὲ ἄρσιν μέσον μέγεθος ἔχουσαν τῶν ἄρσεων [die mittlere Grösse (arithmetisches Mittel) der beiderseitigen Aufschläge, Melik I 26], черезъ (مفاعلتن) لاتن(مستفعـ)[1]) —

т. е.

lâ ton ma fâ lâ ton (mo fâalaton

Мы еще[2]) находимъ поразительный противень нашему отказу считать فاعلاتن = ‿ ‿ – – и مستفعلن = – – ‿ – согласно желанію Freytag'a; мы мѣрили فاعلاتن = и مستفعلن = , объявляя, что только такимъ образомъ эти стопы могли повторяться въ одномъ стихѣ. У Аристоксена мы узнаемъ[3]): Τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρησιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐδείς ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου κ. τ. λ. Но γένος ἐπίτριτον, in welchem sich die Hebung zur Senkung wie 3 : 4 verhalten haben soll[4]), выражается именно черезъ – ‿ – –, – – ‿ – и т. д.; а пресловутый учебникъ Гефестіона, признавая этотъ типъ — ἑπτάσημος, допускаетъ его безпрестанное, непрерывное повтореніе (συνεχῶς); у Софокла, у Пиндара, у Аристофана мы его встрѣчаемъ пять, шесть, семь разъ сряду. Что изъ этого заключить? что κλεινὰς Ἀθά(νας) = – – ‿ – *для глаза*, но не для слуха; что – – ‿ – выражаетъ неточно соотношеніе между слогами. Westphal выводитъ[5]), что мнимый ἐπίτριτος занимаетъ не семь, а $6^1/_2$ единицъ времени. Но Вестфаль вовсе не думалъ о томъ, что существуетъ же причина, которая побудила Аристоксена осуждать непрерывное употребленіе эпитрита: причина кроется видимо въ необходимости нарушить ритмъ безпорядочнымъ разбиваніемъ удареній, невозможностью

1) Въ позднѣйшихъ видахъ, изложенныхъ нами въ предыдущей главѣ.

2) P. 182—184.

3) P. 183; cf. Melik II 85 § 35.

4) Metrik d. Griechen u. Römer von W. Christ 1879, p. 64.

5) Его частыя ссылки на Пиндара, котораго Аристоксенъ ставитъ себѣ въ образецъ, доказываютъ, что не надъ такою стопою Аристоксенъ могъ произносить свой строгій приговоръ и прибавлять, что она очень рѣдко встрѣчается.

соблюдать музыкальный размѣръ. Чтобы возстановить его, необходимо дать κλεινὰς Ἀθά (νας) значеніе цѣлаго такта о двухъ сильныхъ доляхъ, т. е. видѣть въ κλεινὰς Ἀθά(νας) настоящій مستفعلن по методу Guyard'a, а не – ⏑ ⏑ – по мнѣнію метриковъ и Freytag'a. Christ (l. l. p. 64) смутно сознал это: Die Epitriten sind sämmtlich zusammengesetzte Takte; и стоитъ взвѣшивать его слова (ib. p. 577): Auch wir kennen in unserer Musik die Unterschiede des Tempos, aber bei den Griechen, wo der Rhythmus und die Lexis in der innigsten Wechselbezeichnung standen, prägten sich jene Unterschiede auch in der Gestaltung des Textes aus. In dem accelerando hatte die Dipodie die Form – ⏑ – ⏑, in dem gewöhnlichen moderato die Form – ⏑ – ⏑, im ritardando endlich die Form – ⏑ – –. Арабскіе размѣры проливаютъ на эти мысли яркій свѣтъ; и употребленіе знаковъ длины и короткости безъ указанія на ударенія, должно, кажется, безвозвратно погибнуть. Вѣдь настоящіе эллины, въ пору процвѣтанія искусства, говорили о θέσις и ἄρσις, о сильной и слабой части такта; въ тотъ день, когда, потерявъ музыкальный смыслъ, метрики забыли, что ἄρσις значитъ поднятіе и θέσις опусканіе ноги при ударенiи такта, и спутали оба понятія[1]), греко-римское стихотворство сдѣлалось труднопостигаемою наукою, и ея изслѣдователи начали блуждать въ потемкахъ, видя вездѣ правила и обычай, нигдѣ ритмъ и законы.

Возьмемъ еще, напр., сложный ритмъ παίων[2]). И Аристотель (Rhetor. III, 8), и даже метрикъ Геліодоръ, у котораго Гефестіонъ черпалъ матерьялы для своего учебника[3]), считали его единственнымъ ритмомъ безъ метровъ; Christ хочетъ видѣть въ ихъ заявленіи доказательство, что ряды съ пеономъ бываютъ различной длины[4]). Причина лежитъ глубже и раскрываетъ передъ нами новые горизонты: Аристотель и Геліодоръ отлично умѣли скандовать пеонъ, они не хуже музыканта Вакхія, несамостоятельнаго мыслителя и вульгаризатора посредственнаго пошиба[5]), знали, что παιὰν σύνθετος ἐκ χορείου καί ἡγεμόνος[6]), т. е. – ⏑ ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ + ⏑ ⏑; но они понимали, что дѣло шло только о соблюденіи такта, а не о составѣ слоговъ, такъ какъ разновидности пеона ⏑ ⏑ ⏑ – и – ⏑ ⏑ – уже не соотвѣтствуютъ опре-

---

1) Cf. Westph. I p. 102—109. Аристоксенъ называлъ θέσις — βάσις, что еще яснѣе.

2) См. Christ, p. 389 и 395.

3) Westph. I p. 203.

4) Онъ принимаетъ μέτρον въ смыслѣ стиха (см. у него p. 100, и Westph. III, 1 p. 179—180); но очевидно Аристотель имѣлъ въ виду свое собственное опредѣленіе въ томъ же §: τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά; Аристидъ (De Mus. ed. Meibom p. 49): τομὴν γὰρ ῥυθμοῦ φασὶν αὐτό (ap. Chr. p. 6); и см. у самаго Christ-a, p. 79— 80, μέτρα προτώτυπα: о нихъ-то и говоритъ Аристотель.

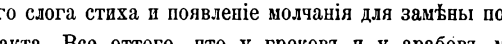
5) W. I, p. 25.

6) Chr. p, 388.

дѣленію Вакхія. Изъ нхъ словъ слѣдуетъ заключить, что пеонъ содержитъ двѣ доли, но каждая изъ этихъ долей не отвѣчаетъ шаблоннымъ стопамъ. Мы поймемъ, что пеонъ = فاعلاتن съ его измѣненіями, и тогда намъ ясны будутъ слова Christ-a: dass wir den Hauptictus der Länge lassen und dem Pyrrhichius nur einen Nebenictus geben: ⏑ ⏑ ⏑ –; и намъ покажется неумѣстнымъ его заявленіе: Indess werden wir doch auch wieder praktischer Einfachheit zulieb es unterlassen, den schwachen Nebenictus in den Schematen durch eigene Zeichen auszudrücken. Онъ не рѣшается провести свою мысль до конца [1]). Вѣдь:

оба ритма совпадаютъ до мельчайшихъ подробностей: положеніе ударені й второстепенное значеніе длинныхъ слоговъ въ слабой части такта, удлиненіе послѣдняго слога стиха и появленіе молчанія для замѣны послѣдней слабой части такта. Все оттого, что у грековъ и у арабовъ музыкальный ритмъ создалъ стихъ изъ обыденнаго языка.

Разновидность пеона, кретикъ = فاعلن:



И точно также какъ мы فاعلن связываемъ съ другимъ فاعلن лишь помощью паузы, suchten (Christ 392) die Metriker durch Einrechnung der den Wortschluss am Ende des Fusses begleitenden Pause den Creticus auf die Höhe von 6 Zeiten zu bringen: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, говоритъ Гефестіонъ; я склоненъ думать однако, что Гефестіонъ плохо понялъ слова своего автора, который, вѣроятно, не считалъ кретика пятивременнымъ, а шестивременнымъ: , — и требовалъ паузы, чтобы пополнить тактъ. Какъ по- арабски, стихъ можетъ быть продленъ на одинъ слогъ; какъ по арабски легкій слогъ, третій отъ слѣдующаго слога съ удареніемъ, способенъ его получить (ср. выше ἅμα-χώτερόν):

χρυσοκμήτοισιν ὄρμοις πιθήσασα, δώροισι Μίνω—у Эсхиля въ Хоефорахъ (стр. 617). Что вѣрное пониманіе эллинской метрики требуетъ строгаго при-

1) Однако, см. р. 701, какъ онъ ритмъ стиховъ для маршевъ и плясокъ отыскиваетъ маршируя и выплясывая.

держиванія отысканныхъ Guyard-омъ законовъ, доказывается знаменательнымъ заявленіемъ схоліаста Эсхиля[1]), которое, видимо, пропускается всѣми безъ вниманія: βαίνονται γὰρ οἱ ρυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται. Скандовать можно размѣры; ритмы поддаются только расчлененію на такты. Намъ уже преподано, что ритмъ состоитъ изъ двухъ тактовъ, какъ элементы арабскаго стихосложенія; эти элементы — не стопы, значитъ, а ритмы. Метры — это составная часть стиха, не предназначеннаго для пѣнія, а для продекламированія; арабская поэзія не знаетъ подобнаго стиха: даже размѣры, которые употребляются нынѣ однимъ или другимъ поэтомъ безъ пѣнія, суть тѣ, которые созданы для пѣнія. Ихъ составныя части служатъ яркою иллюстраціею къ словамъ Аристоксена и дѣлаютъ излишними многіе споры, напримѣръ трудную борьбу W. съ Marquard и Baumgart'омъ (Melik I, 20—23):

Ὅτι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἰς ἢ πλείους ἐνός (Ῥυθμ. Στοιχ. β′ § 16, Melik II 81), говоритъ учитель; это значитъ — черезъ وتد и فاصلة или تفاعيل = اجزاء мы обозначаемъ ритмъ и знакомимъ съ нимъ чувство. Дѣйствительно мы читаемъ дальше (§ 17): Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω — т. е. تنن — οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω — т. е. تنتن —, ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω — т. е. تن تنن, ‹οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω› — т. е. تنن تنن —; не очевидно ли совпаденіе ритмики Аристоксена (cf. Melik I, 81—89) съ ритмикою Братьевъ чистоты (у насъ выше, З.В.О. VII, 152=отд. отт. 70)? И § 19 поясняетъ, какъ ритмическія единицы переходятъ въ метрическія: Δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ἐν τοῖς νῦν εἰρημένοις, ὑπολαμβάνοντας, μή μερίζεσθαι πόδα εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀριθμόν (4-хдольный тактъ). Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον. Ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις (напр. متفاعلن, مستفعلاتن). Νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένας διαιρέσεις (فعولن, مفاعيلن, مفاعلتن состоятъ каждый изъ двухъ слабыхъ и двухъ сильныхъ долей такта, но содержатъ то три, то четыре, то пять элементовъ

---

1) Cp. Christ, p. 433. — Сравненіе съ греческими образцами оказалось донынѣ ложнымъ, потому что искали сходства во внѣшнемъ видѣ стиха, не въ его внутреннемъ ритмѣ.— Вопросъ о паузахъ весьма интереснымъ образомъ поставленъ у Аристида, (ed. Jahn p. 27= 40—41 Meib.), который объясняетъ καταληκτικὰ κῶλα (= فاعي и т. д.): ἐν οἷς καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους προλαμβάνουσι. Κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸ ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ. Λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρονος κενὸς ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων. Cf. Westphal I, p. 176—177.

метрическихъ) καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν.

§ 27: Διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα (فاعلن и فاعلاتن, مفاعيلن и مفاعلتن, مفاعيلن и مفاعلن).

§ 28: Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὁσαύτως ‹σχηματισθῇ› (مستفعلن въ رجز или въ كامل).

§ 29: Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες (= مفعولات въ различныхъ своихъ положеніяхъ).

XIII.

Гдѣ же искать происхожденія арабскихъ стиховъ, если не въ музыкѣ? Мелодія должна быть отстранена[1]); мы убѣдились, что передъ нами только разнородные ритмы. Эти ритмы должны быть неискусственными, а непремѣнно естественными, чтобы завладѣть народнымъ воображеніемъ и возбудить человѣка къ творчеству въ такіе вѣка, когда опъ не задается произвольными, индивидуальными литературными соображеніями. Эти ритмы должны какъ будто сами нарождаться на музыкальныхъ инструментахъ. Въ самомъ дѣлѣ, музыкальные инструменты дѣлаются соотвѣтственно музыкальному воспитанію народа. Въ различныхъ странахъ, въ различные вѣка ухо, часть человѣческаго организма, не остается неизмѣнно вѣрнымъ одному идеалу: всѣмъ извѣстна борьба Глюка и Пиччини, всѣмъ памятны усплія и торжество Вагнера; мы не способны воспринять съ удовольствіемъ китайскую или яванскую музыку; арабы наслаждаются звуками, которые намъ рѣжутъ ухо; греки, которымъ во вкусѣ и въ тонкомъ чутьѣ смѣшно было бы отказать, восхищались формингою, которая въ рукахъ Пиндара обладала всего только семью струнами[2]). Между тѣмъ, музыка вызывала въ нихъ такія сильныя ощущенія, что Платонъ считалъ опасными для воспитанія изученіе извѣстныхъ ἁρμονίαι = гаммъ (οὐκοῦν αὗται, ἦν δ' ἐγώ, ἁφαιρετέαι, заявляетъ Сократъ музыканту Главкону въ Платоновой Республикѣ; cf. Westphal, II, p. 187 и слѣд.). Мы не легко себѣ пред-

1) Оттого мы не коснемся недавнихъ открытій въ греческой музыкѣ вслѣдъ за раскопками въ Дельфахъ, хотя намъ не безразличны доводы Weil'я и Th. Reinach'a въ Hymne à Apollon, 1894, и сообщенія Bull. de Corr. Hell. XVIII. 345. Появившееся въ 1895 г. изд. C. von Jan *Musici Scriptores Graeci* остается также внѣ рамокъ нашего изслѣдованія за невозможностію увеличить и безъ того обширный его объемъ.

2) Ср. Westphal II, p. 42 и 7—8.

ставляемъ, чтобы пѣсня могла кончиться на терціи; между тѣмъ, у эллиновъ подобный конецъ располагалъ къ слезамъ и, на ихъ подобіе, швабскій народъ любитъ волновать сердца тѣмъ же путемъ (ib., p. 228, 232, 233). Гаммы зависятъ отъ наклонностей народа и являются вѣрнымъ отраженіемъ естественнаго (для каждаго даннаго народа въ данное время) чередованія звуковъ; гамма не есть самовольное изобрѣтеніе, ея безъискусственность сказывается въ непремѣнномъ исходѣ пѣсни на извѣстныхъ нотахъ избранной [1]) для мелодіи гаммы. Чередованіе звуковъ можетъ быть различнымъ, и чѣмъ музыка болѣе развивается, тѣмъ богаче разнообразіе гаммъ. Онѣ обусловливаютъ составленіе инструментовъ, которые, смотря по чуткости ихъ устроителя, оказываются болѣе или менѣе вѣрными изображеніями тѣхъ гаммъ, которыя онъ напѣваетъ [2]). Если же инструментъ занесенъ изъ чужого края, то его судьба находится въ зависимости отъ нѣсколькихъ обстоятельствъ: онъ пріурочивается тотчасъ къ новой мѣстности, если онъ основанъ на обычныхъ ей гаммахъ; онъ облагораживаетъ ея вкусъ, если онъ на тѣхъ же началахъ содержитъ новыя комбинаціи; онъ долженъ завоевать себѣ слушателей, если онъ построенъ въ системѣ содержащей одинаковые элементы, но съ разновидностями, происходящими отъ различной музыкальной традиціи; онъ остается въ полномъ пренебреженіи, если гаммы, которыя извлекаются изъ него, не отвѣчаютъ потребностямъ играющихъ на немъ.

Повѣствованія كتاب الاغانى показываютъ, что музыкальная система арабовъ не разнилась въ принципѣ отъ персидской и отъ греческой: усовершенствованные инструменты они получали изъ обѣихъ сосѣднихъ державъ; свое музыкальное воспитаніе они довершали подъ руководствомъ византійцевъ и персовъ, хотя приходилось имъ отказываться отъ многаго, что не входило въ привычки ихъ народа (Land, Trans. of the IX Or. Congr. 1893, II, p. 156, говоритъ тоже: Here we have plain evidence to prove that the Persian and Byzantine importations did not supersede the

---

1) *Избранной* — неточное выраженіе; каждая гамма въ установленномъ чередованіи звуковъ отвѣчаетъ извѣстному душевному настроенію; Республика Платона и Діалогъ о Музыкѣ Плутарха содержатъ въ себѣ удивительно глубокія мысли и свѣтлыя воззрѣнія на сей предметъ; надо проникнуться ихъ изученіемъ, чтобы оцѣнить по достоинству значеніе гаммъ.

2) См. у Fétis, Hist. gén. de la Musique t. II, p. 27, любопытный разсказъ про чрезвычайно способнаго къ музыкѣ юношу, который, привыкши къ разстроеннымъ фортепьянамъ, непріятно былъ пораженъ звуками, исходящими изъ его инструмента послѣ приведенія его въ порядокъ: il ne retrouva qu'après un certain temps le sentiment des rapports justes des sons, égaré par la longue habitude de rapports différents. Ср. Land. La gamme arabe, Actes du Congrès de Leyde Sect. Sém. p. 53.

national music, but were engrafted upon an Arabic root with a character of its own): самое любопытное мѣсто о такой необходимости, не разъ затрагиваемой въ كتاب الاغانى, относится къ жизнеописанію Ибнъ-Мисджаха (Agâni III ٨٤, у Kos. p. 9): سعيد بن مسجح أبو عثمان مولى بنى جمح وقيل انّه مولى بنى نوفل بن الحرث بن عبد المطّلب مكّىّ أسود مغن متقدّم من فحول المغنّين وأكابرهم وأوّل من صنع الغناء منهم ونقل غناء الفرس إلى غناء العرب ثمّ رحل إلى الشأم واخذ ألحان الروم والبربطية والاسطوخوسية وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلّم الضرب [1] ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم الّتى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب وغنى على هذا المذهب فكان أوّل من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد.

Kosegarten думаетъ, что Ибнъ-Мисджахъ познакомился съ изученіемъ послѣдователей Аристоксена (الارسطخسونية Lib. Cantil. lat. p. 34), и переводитъ النبرات والنغم чрезъ sublationes vocis modulationesque. Сомнѣваюсь въ справедливости перваго предположенія: развѣ играющіе на барбитонѣ и почитатели ритмики Аристоксена не принадлежали къ народу الروم? Я бы предложилъ читать: وَأَخَذَ أَلْحَانَ الرُّوم والبَرْبَطِيَّةَ وَالاسطوخوسيةَ, «онъ усвоилъ себѣ византійскія мелодіи, пѣніе подъ барбитонъ и музыкальную технику».

Я сначала думалъ о στοῖχος — шеренга —, который произносился и στόχος по свидѣтельству Pollux въ Onomasticon (конецъ II-го вѣка по Р. Х.); στοῖχος составлялъ ту часть хора, которая сообща пѣла маршъ или танецъ, сопровождая пѣніе дѣйствіемъ (см. Christ., p. 689—690); мнѣ казалось, что Ибнъ-Мисджахъ, будучи вѣроятно христіанскаго происхожденія — وكان ابن مسجح مولدا أسود يكنى بأبى عيسى [2]), говоритъ Алій Испаганскій,— навряд ли былъ ревностнымъ мусульманиномъ, но онъ жилъ въ Хиджазѣ и долженъ былъ остерегаться блюстителей порядка, весьма щедрыхъ въ награжденіи батогами отступниковъ отъ преподанныхъ правилъ прили-

---

1) Т. е. онъ выучился игрѣ на лютнѣ (العود); играли помощью plectrum (مضراب), оттого ضرب (v. Land p. 55; ср. Westphal II, p. 71).

2) Agâni III, p. ٨٤. Онъ не былъ столь чернымъ, и Land напрасно его клеймитъ a negro of Mecca, въ Transactions, p. 156: хотя и сказано тамъ اسود, но немного дальше (p. ٨٥) пояснено: كان اصفر حسن اللون. — Онъ былъ учителемъ Ибнъ-Сорейджа и Герида.

чія: пристрастившись ко всякого рода музыкѣ, онъ игралъ и плясовыя, а для большей безопасности онъ избѣгалъ черезчуръ призрачной ὄρχησις, употребляя темный для другихъ, ясный для него и друзей его, терминъ. напоминавшій о видѣнномъ и слышанномъ въ византійской имперіи. Но اسطوخوسية — слишкомъ мудреное, безпочвенное названіе, и надо искать въ другомъ направленіи.

Land (Gamme ar., p. 45) находитъ въ немъ στοιχείωσις, les éléments de la théorie musicale; въ своемъ сообщеніи IX съѣзду востоковѣдовъ, Remarks on the earliest development of Arabic Music (Transactions II, 155—163), онъ произноситъ [1]) имя στοιχειαταί — theorists.—Здѣсь, должно быть, вкралась опечатка, и слѣдуетъ читать στοιχειασταί или лучше στοιχειωταί. Элементы называются اسطقس или استقص; эль-Фарабій ссылается, въ главахъ كتاب الموسيقى трактующихъ объ инструментахъ [2]) на свой كتاب الاستطقسات [3]) (составляющій первую его часть), что Land, разумѣется, и замѣтилъ (Gamme ar., p. 45); однако онъ прибавляетъ отъ себя, что не эль-Фарабій сообщалъ свѣдѣнія о Ибнъ-Миджахѣ и, слѣдовательно, его транскрипція въ данномъ случаѣ не обязательна, — и, въ самомъ дѣлѣ, Абуль-Фараджъ на стран. 64 своей Historia Dynastiarum [4]) пишетъ: اسطوخيا [5]). Στοιχεῖα можетъ, пожалуй, и безъ прилагательнаго ἁρμονικά, примѣняться къ основамъ музыки, хотя, насколько я могу судить, подъ этимъ словомъ скорѣе разумѣются элементы вселенной, талисманъ, начатки всякаго ученія и книга Евклида; στοιχείωσις же означаетъ вообще введеніе въ какую-нибудь науку, колдовство и, по крайней мѣрѣ, въ исходѣ VII-го вѣка — т. е. во время Ибнъ-Миджаха—ученіе Евклида (ар. Hiero Junior). А если мы допустимъ, что الاسطوخوسية = στοιχειωταί, то мы очутимся лицемъ къ лицу съ элементарными преподавателями; признаться, странно было бы допустить

---

1) P. 156.

2) Въ выдержкахъ Land, Gamme arabe, p. 142, 143, 147.

3) Съ разночтеніемъ الاستقسات.

4) Ed. Pococke.

5) По Фихристу, p. ٢٩٥, Евклидъ писалъ كتابه في اصول الهندسة واسمه الاسطروسيا, но такъ читается лишь въ Лейденской рукописи, а затѣмъ и у Ibn-el-Qufti, какъ видно изъ примѣчаній A. Müller'a; послѣдній помнитъ στοιχεῖα и хочетъ вычеркнуть ر. По-моему нѣтъ передъ нами новой разновидности στοιχεῖα съ передачею χ черезъ ش, какъ въ имени ارشميدس и какъ часто бываетъ въ Испаніи, а просто намъ представляется одноименная съ геометріею στερεομετρία подъ сбивчивымъ видомъ στερέωσις, что, собственно, равнозначительно *подкрѣпленію доказательства*. Оба производныхъ слова употреблялись въ примѣненіи къ сочиненію Евклида; самое короткое уцѣлѣло.

выраженіе: *мелодіи элементарныхъ преподавателей*, — что сильно напоминаетъ о фребелевскихъ садахъ. Вдобавокъ, Ибнъ-Мисджахъ не былъ философомъ и ученымъ, чтобы предаваться отвлеченнымъ разсужденіямъ объ основахъ музыки; его манила техника. Важность техники обнаруживается при взвѣшиваніи знаменательныхъ словъ Land'a по поводу неопредѣленности инструментовки: On y voit comment, sur le manche des instruments à cordes dérivés de l'antique *nefer* égyptien, on avait commencé par chercher les intervalles usités dans le chant; après quoi on imagina de s'assurer des endroits choisis en y attachant des ligatures. De là il n'y avait qu'un pas aux formules de mesurage introduites pour éviter la peine de chercher ces endroits par l'ouïe; c'étaient d'abord des recettes empiriques, remplacées depuis par d'autres fondées sur la science des Grecs[1]). Стоитъ тоже прочесть сказанное эль-Фарабіемъ объ устройствѣ лютни и бандуры, чтобы понять, насколько Платонъ, подъ личиною Сократа, правъ, когда онъ говоритъ въ Φίληβος объ эмпиризмѣ музыки и о теоріяхъ, построенныхъ виртуозами на основаніи своей практики; мы встрѣчаемъ тамъ слово στοχασμός и даже στόχασις, что совершенно подходитъ къ нашему арабскому переложенію и даетъ отличный смыслъ показаніямъ Алія Испаганскаго. Вопросъ: Ἦ καὶ μουσικὴν, ἣν ὀλίγον ἔμπροσθεν ἔφαμεν στοχάσεώς τε καὶ μιμήσεως μεστὴν οὖσαν καθαρότητος ἐνδεῖν; (62 c) отсылаетъ насъ къ другому мѣсту того же діалога (55e — 56a), еще болѣе интересному для нашей цѣли: Σωκράτης. Τὸ γοῦν μετὰ ταῦτ' εἰκάζειν λείποιτ' ἂν καὶ τὰς αἰσθήσεις καταμελετᾶν ἐμπειρίᾳ καί τινι τριβῇ, ταῖς τῆς στοχαστικῆς προσχρωμένους δυνάμεσιν, ἃς πολλοὶ τέχνας ἐπονομάζουσι, μελέτῃ καὶ πόνῳ τὴν ῥώμην ἀπειργασμένας. — Πρώταρχος. Ἀναγκαιότατα λέγεις. — Σωκράτης. Οὐκοῦν μεστὴ μέν που μουσικὴ πρῶτον, τὸ ξύμφωνον ἁρμόττουσ' οὐ μέτρῳ, ἀλλὰ μελέτης στοχασμῷ· καὶ ξύμπασ' αὐτῆς αὐλητικὴ, τὸ μέτρον ἑκαστῆς χορδῆς τῷ στοχάζεσθαι φερομένης θηρεύουσα, ὥστε πολὺ μεμιγμένον ἔχειν τὸ μὴ σαφές, σμικρὸν δὲ τὸ βέβαιον.

Вышколенный у персовъ и грековъ, Ибнъ-Мисджахъ не послѣдовалъ имъ слѣпо; онъ, какъ и Ибнъ-Мухризъ, отбросилъ неподходящія арабскому слуху نغم — ноты, но онъ пошелъ еще дальше и отринулъ извѣстныя نبرات. Land, въ Gamme arabe p. 97, переводитъ النبرات والنغم черезъ les sons; въ своемъ новомъ трудѣ онъ пишетъ (p. 156): the liftings of the voice (نبرات) and the sounds (نغم), возвращаясь, такимъ образомъ, къ толкованію Kosegarten'a. Не подлежитъ сомнѣнію, что من المغنّى (النبرة) نطق نطقة بصوت رفيع (نَبَر فلانٌ نبرةً رفع صوته عن خفض الى بعد خفض, какъ ясно

1) La Gamme arabe, p. 45.

излагаетъ Шартуній; тѣмъ не менѣе, позволено подозрѣвать, что имѣется въ виду указать на отстраненіе Ибнъ-Мисджахомъ цѣлыхъ струнъ, согласно заявленію самого Land'a о неизвѣстности الحاد въ концѣ десятаго столѣтія одному начитанному писателю, и сообразно съ эль-Фарабіемъ, который первый предложилъ это имя. То были, какъ извѣстно, самыя тонкія струны, дающія высокія ноты; онѣ не имѣли названія по арабски, ихъ знали подъ родовымъ греческимъ названіемъ νεῦρον или, какъ у Александра Афродисійскаго [1]) (около 200 л. по Р. Х.) и Поллюкса, его современника, νευρά [2]). *Невра* легко смѣшалась съ *небра* при одинаковомъ, въ сущности, значеніи; впрочемъ, не могу опредѣлить, не развилось ли особое, занимающее насъ, значеніе نبرة подъ вліяніемъ греческаго слова. Переходъ ευ въ ـَبْ не диковинка: наравнѣ съ אבטומטום въ началѣ Мидрашъ Тиллимъ для αὐτόματος, мы имѣемъ въ Іерусалимскомъ талмудѣ Meg. III 74ª равенство אבדיקום = טוב ילד, т. е. Εὔτοκος, въ קהלת רבה 70ª אבנינום, имя Εὐγένης; но въ арабской письменности не нахожу ничего подобнаго, такъ что позволительно только думать о легкомъ искаженіи, а не о прямомъ насажденіи. Трудно пріучиться къ новымъ интерваллам (نغم) и къ новымъ октавамъ (نبرات); въ Греціи случилось нѣчто подобное со спартанцами, большими любителями музыки: Εἰ δέ τις παραβαίνοι τί τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον· ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτερον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρῳδῶν, καὶ τῶν ἡρωϊκῶν πραξέων ἐπαινέτην, ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν, καὶ τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπαττάλευσαν φέροντες· ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν, τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἁπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δὲ ἀγωνιζομένου τά Κάρνεια, εἷς τῶν Ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτὸν ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμοι τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν [3]).

Въ арабскую жизнь мало по малу проникали чужія воззрѣнія и постепенно развивалась музыка. Pollux, жившій въ Египтѣ при императорѣ Коммодѣ, говоритъ: Μονόχορδον δὲ Ἀράβων τὸ εὕρημα [4]); впослѣдствіи арабы прибавили струну на интерваллѣ одной октавы, такъ что женскіе и мужскіе голоса могли быть аккомпанированы на одномъ и томъ же инструментѣ [5]). Эль-Фарабій [6]) говоритъ объ الدساتين الجاهلية и объ الألحان الجاهلية;

1) Probl. 2: Ἐπὶ κιθάρας ἡ μὲν παχυτέρα νευρὰ ἄλλον φθόγγον ἀποτελεῖ.

2) VI 62: Μέρη δὲ τῶν ὀργάνων, νευραί, χορδαί, λίνα κ. τ. λ.

3) Plut. Inst. Lac. XVII.

4) VI 60; ap. Land, Transactions, p. 158.

5) Ib. 160.

6) Рукопись f. 67; у Kos. p. 92; у Land'a la Gamme, въ переводѣ p. 111—112, и въ подлинникѣ p. 145—146.

исламъ, конечно, открывъ арабамъ доступъ въ отдаленныя страны, много способствовалъ воспріятію новыхъ нравовъ и присвоенію роскошныхъ плодовъ просвѣщенія: они увлеклись, насладились и усовершенствовали все позаимствованное. Не надо однако забывать, что и въ болѣе раннія времена Аравія не составляла вполнѣ замкнутаго въ себѣ міра; ея жители распространялись всюду, сталкивались съ дикими и цивилизованными народами, завоевывали чужіе края и, безпрестанно отвозя на своихъ верблюдахъ произведенія родной земли, возвращались домой съ деньгами, товарами, и даже идеями иноплеменниковъ[1]). Одно время Хира и Гассанидское царство были главнѣйшими передаточными, узловыми пунктами въ обмѣнѣ торговыхъ и умственныхъ благъ до Мохаммеда; впослѣдствіи на лицѣ всего почти земнаго шара происходило общеніе между арабами и чужими народностями.

Арабскій музыкальный языкъ испещренъ греческими и персидскими терминами, но и его роль немаловажная; авторитетный Land теперь больше стоитъ за самобытность арабовъ въ музыкѣ нежели въ 1885 г. Мы здѣсь удовлетворимся нѣсколькими замѣчаніями.

Испанскій alaud, фр. luth и наша лютня восходятъ къ арабскому العُود, прозванному такъ изъ-за деревяннаго ящика. Излюбленный до XVIII-го вѣка rebec, пользовавшійся большимъ распространеніемъ у всѣхъ романскихъ народовъ, перенятъ у арабовъ; итальянцы говорятъ ribeca и ribeba, французы XIV-го столѣтія (ap. Ducange) произносили rebebe, точно передавая رباب; онъ имѣлъ въ Европѣ три струны на подобіе رباب الشاعر, между тѣмъ какъ رباب المغنّى былъ двуструннымъ; самое слово чисто-арабское и происходитъ несомнѣнно отъ رِبَّة, мѣстнаго имени для خروب = חָרוּב (откуда caroube и caroubier). Самый же رباب получилъ названіе отъ своей формы, ибо всякое полое вмѣстилище въ родѣ стручка, тыквы, горлянки, подходитъ къ корню ربّ; дѣйствительно, رِبَّة какъ было сейчасъ сказано, обозначаетъ собою рожковое дерево, извѣстное своими плодами, заключенными въ оболочку. Правда, Burckhardt въ своемъ путешествіи въ Мекку и Медину, англ. изд. 1829 г. (Travels in Arabia) I, 65, говоритъ, что жители Хиджаза и феллахи такъ называютъ зеленый табакъ Верхняго Египта, а LA, I ٣٩٣, послѣднія строки, учитъ: والربّة بالكسر نبتة

1) Ср. книгу Glaser'a, провѣренную нами въ неизданной еще статьѣ.

صيغية وهو كلّ ما اخضرّ فى القيظ من جميع ضروب النبات وقيل هو ضروب من الشجر او النبت فلم يُحَدَّ والجمع الرِبَب قال ذو الرمّة يصف الثور الوحشىّ

أَمسَى بوهبينَ مجتازَ المَرتعة من ذى الغوارس يدعو انفه الربب

والرِبّة شجرة وقيل انها شجرة الخرنوب التهذيب الرِبّة بقلة ناعمة وجمعها رِبَبٌ وقال الربّة اسم لعدّة من النبات لا تهيج فى الصيف تبقى خضرتها شتاء وصيفا ومنها الحُلَّبُ والرُخامَى والمَكْر والعَلْقَى يقال لها كلها ربّة, — всѣ поименованныя растенія, за исключеніемъ рожковаго дерева, относятся къ другому значенію корня רבב = רבב, רְבָבָה, *множество*, въ виду безчисленнаго количества зеренъ размѣщающихся другъ подлѣ друга на одной общей чашечкѣ; равнымъ образомъ надо объяснить происхожденія رَبَّة — *клеверъ* у Bocthor'a. Зато Dozy (Suppl. s. v.) показываетъ примѣрами, заимствованными у Ибнъ-эль-Байтара и изъ книги «эль-Мостаиній», что женщины называютъ رَبَّة шелуди на лицѣ и на головѣ у дѣтей, родъ вереда, извѣстный въ наукѣ подъ именемъ سعفة, ce sont des pustules qui s'élèvent—البثور التى تطلع. Путешественникъ Niebuhr (Франц. изд. его путеш. 1774, I, 126) узналъ въ Египтѣ, что رُبَّة есть мѣра для зерна и служитъ на рынкѣ для обозначенія 30 цыплятъ, очевидно вслѣдствіе потребнаго для нихъ мѣста. Точно также мы прицѣпимъ сюда слова LA (I, ٣٩١, стр. 4-ая слѣд.): والربابة بالكسر جماعة السهام وقيل خَيْطٌ تُشَدّ به السِهامُ وقيل خرقةٌ تُشَدُّ فيها وقال اللحيانىّ هى السُلْفة التى تُجعَلُ فيها القِداحُ شبيهة بالكنانة يكون فيها السهام وقيل هى شبيهة بالكنانة يجمع فيها سهامُ المَيْسِر قال أبو ذؤيب يصف الحمار وأُتُنَه

وكأنّهنّ رِبابةٌ وكأنّه يَسَرٌ يُفيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ

والرِبابة الجلدة التى تجمع فيها السِهامُ وقيل الربابة سُلْفةٌ يُعْصَب بها على يد الرجل الخُرْضة وهو الذى تُدفَع اليه الأيسار للقداح وإنّما يفعلون ذلك لِكَىْ لا يَجِدَ مَسَّ قِدْحٍ يكون له فى صاحبه هَوًى (значеніе, которымъ слѣдуетъ дополнить словари).

Заключеніе стрѣлъ вмѣстѣ въ одинъ колчанъ или, скорѣе, футляръ навело арабовъ на свойственный имъ однимъ образъ: والربابة والرِباب العهد والميثاق, о которомъ слѣдуетъ читать все сказанное въ LA; всѣмъ памятно, какъ пять союзныхъ племенъ عدى, ثور, عكل, تيم и ضبّة назывались رُبَّة множ. رِباب.

Евреи знали это значеніе корня רבב, который толкователи Мишны считаютъ разновидностью реченія נבב *сверлить, буравить;* въ Миддотъ III, 3: ורבובה היתה לו במערבו, *мѣстница къ алтарю имѣла подъ собою полое пространство, чуланъ, на западной сторонѣ;* изъ Тосефты тракт. Шевиитъ VII. Маймонидъ въ своемъ комментаріи приводитъ: חלון היתה שם .. ורבובא היתה נקראת, *тамъ было окно, его звали ревува* (см. Levy Neuh. u. Ch. W.).

Они знали и ربב, хотя Levy хочетъ читать דבובא и вспоминаетъ при этомъ случаѣ דבראב; Kohut придерживается Аруха и остается при ربב; позднѣйшія изданія Аруха и печатный Талмудъ могутъ ввести читателя въ заблужденіе, какъ и испорченный текстъ комментарія Р. Хая Гаона къ Келимъ XV, 6 (Levy IV, 412), но первыя изд. Аруха, напр. Pesaro 5277 г., весьма важны въ этомъ отношеніи: ארום בסוף משנה דסוטה בפולמוס של אספסיאנוס נזרו על עטרות חתנים ועל הארום, ובריש נמרא דנדה ובכלים בפרק כל כלי עץ כל כלי עור ר' יהודה אומר הארום טמא מושב מפני שהאליית יושבת עליו פי' אע"ג דאמר ר' אלעזר [1] טבלא דחד פומא והוא כלי שיר אפילו רבובה אסיר וכל שכן יותר מזה ואינו מותר אלא אפומא דחצבא או אפומא דקפיזא [2] ובל"ע טימפני ויש שקורין טנבורא ויש עוד פירוש אה' באליית ובטבלא (въ нашихъ изд. Талмуда).

Надо читать רבובה, а не דבובה, — доказательство подъ буквою ר: כבר פירשנו בערך ארום רבובה עביד ליה רבובה לבריה (Sota 49b); подъ буквою же д ничего нѣтъ. Статьи, къ которымъ Р. Натанъ б. Іехіель отсылаетъ насъ, гласятъ: (4 אליית (напечатано אילת, но слѣдуетъ за всѣми אל'; предъидущее слово — אליירין; слѣдующее — אבלסון, но, очевидно авторъ читалъ со многими [5] ר' יהודה אמר [6] הארום (напеч. האדום) טמא מושב מפני (אלכסון שהאליית (напеч. [7] יושבת עלו: בכלים בפ' ט"ו כל כלי עץ וכל כלי עור פ' אמרו ארום (אדום) בתלמוד סוטה מאי ארום (нап. אדום) טבלא דחד פומא אביי אמר כובא [8] ובלשון ישמעאל דבדבא [9] (דכדכא нап.): ועושין כלי חרש ענול ארוך אמה והוא חלול ובפתחו האחד משימין יתרים של מעים ועל [10] נגם מכסין עור ומכין עליו וקולו ערב ועושין אותה [11] לחופה ולמת כמו החלילין ופי' אליית (איילת [12] нап.) מלשון אלי כבתולה חנורת שק והיא אשה שמלאכתה לכך [13] לקונן ופעמים יושבת על אותו כלי: ובפ' י"ז כל כלי עץ שנחלק מרכוף [14] של זמר ורביעית של איילת ופי' כמו כן כלי הוא [15] שמזמרת בו האשה העושה בכי עם חברותיה:

---

1) Въ моемъ рукописномъ ערוך'ѣ итал. почерка отъ года 5126 С. М. = 1366 Р. Х. читается: אליעזר.

2) Рук. ошибочно דקפיוא.

3) Рук. טמפני.

4) Рук. אילת, хотя и въ главѣ XI (אל).

5) Рук. אלכסן.

6) Рук. אומר.

7) Рук. מפני שהאיילת безъ.

8) Рук. דכובא.

9) Рук. דכדבא. — Въ Aruch Compl.: דבדבה.

10) Рук. וכל.

11) Рук. אותו.

12) Рук. тоже.

13) Рук. בכך.

14) Рук. ונחלק מדפום. (?). — Въ изд. Мишны; *см. 16-я*, какъ и въ Aruch Completum.

15) Рук. והוא כלי.

Вмѣсто כובא позднѣйшія изд. приписываютъ אבי употребленіе слова ביבא; въ ed. princeps стоитъ דבובא, что слѣдуетъ, какъ мы видѣли, исправить въ רבובא; въ нашихъ изд. Талмуда этого мѣста нѣтъ, см. Levy подъ сл. רבובא. Я вездѣ исправилъ ארום изъ-за вышеприведенной статьи; чтеніе אליית вытекаетъ изъ положенія корня въ словарѣ и изъ этимологіи אֱלִי כבתולה. Нужно непремѣнно читать דבדבא, ב и כ спутаны часто, какъ будетъ явствовать сейчасъ:

טבלא בפ״ק דברכות מאימתי קורין את שמע בשחרית בטבלאות של זהב בפסחים בסוף נמרא דפרק מקום שנהגו בטבלאות של זהב שהן אמה על אמה וכו׳ בסוף נמרא דפר׳ הקומץ רבה כל זמן שהטבלא [1]) קיימת פירוש [2]) כל זמן שלא נקרע עור הבתים העשוין בטבלא מרובעת [3]) בפר׳ כיצד מעברין ועושין אותה כטבלא מרובעת פי׳ בלעז קורין לנסר טבולא (טכולא нар.)

И, дѣйствительно, въ моей рукописи очень часто невозможно отличить одну букву отъ другой, хотя כ округленнѣе, а ב болѣе сплюснутъ и тянется влѣво нижней чертою.

Употребляемая въ конницѣ timbale, подъ валлонскимъ покровомъ tibal и особенно въ итальянскомъ нарядѣ taballo, выдаетъ свое происхожденіе отъ арабскаго طبل [4]). Tambour, не взирая на свое преобразованіе [4]), представляетъ собою طنبور; но и у арабовъ это — иноземное насажденіе: прежде всего видъ слова не арабскій; во-вторыхъ извѣстны два рода طنبور — багдадскій и хорасанскій, оба въ предѣлахъ персидскаго государства; въ третьихъ طنبور = πανδοῦρα, которую Pollux [5]) приписываетъ ассирянамъ съ ея тремя струнами, что вполнѣ законно, если судить по ассирійскимъ памятникамъ [6]), вслѣдствіе чего не нужно искать ошибки и исправить ассирянъ въ сирійцевъ, какъ дѣлаетъ Land [7]). Она, конечно, извѣстна была въ Сиріи, проникла въ Палестину (פַּנְדּוּרָה въ іерусалимскомъ талмудѣ для объясненія משכוכית), распространилась по побережью Чернаго Моря (у Аѳенея со словъ путешественника Пиѳагоры [8]), въ Египтѣ [9]) (Martianus Capella ed. Meibom, IX, p. 177), и по всей Европѣ (по-фр. pandore; по-итал. pandura, pandora; по-исп. pandurria, bandurria; по-порт. bandura; по-

1) Рук. שפני טבלא.

2) Рук. приб. היינו.

3) Рук. опускаетъ слѣдующую ссылку и переходитъ прямо къ פי׳ вслѣдствіе повторенія בס׳ מר׳, что сбило переписчика съ толку.

4) См. Devic, Étym. des mots d'orig. or. въ Suppl. au Dict. de la L. Fr. de Littré.

5) Τρίχορδον δὲ ὅπερ Ἀσσύριοι πανδοῦραν ὀνομαζον. Ἐκείνων δ'ἦν καὶ τὸ εὕρημα.—Ap. Land Trans. 158.

6) Land, la Gamme, p. 53—54.

7) Trans., p. 158. — H. Lewy, Sem. Fremdw. im Gr., 1895, p. 163—166, думаетъ также о сирійцахъ.

8) См. Thesaurus Gr. L. и H. Lewy l. l.

9) V. Land, Trans., p. 158.

малоросс. бандура); но не арабы перевернули слово, въ которомъ δ является суррогатомъ смягченнаго небнаго ط, а, вѣроятно, греки, для которыхъ сочетаніе звуковъ *tanb* представлялось ужаснымъ и которымъ пришлось твердый ب передать черезъ π. Никомахъ, жившій въ первомъ вѣкѣ по Р. Х., называетъ въ своемъ Учебникѣ Гармоніи[1]), монохорды φανδούρους, что для Сиріи, гдѣ π и φ смѣшиваются легко, не требуетъ объясненія[2]) и не вызываетъ необходимости обвинять писца въ погрѣшности, по примѣру Thesaurus. *Tympan*, черезъ греческій τύμπανος, τύμπανον — сомнительнаго рода, — восходитъ къ евр. תּוֹף, תֻּפִּים[3]) и находится въ связи съ арабскимъ دفّ — tambourin, tambour de basque, да съ ассирійскимъ tuppu (см. H. Lewy, Sem. Fr. im Gr. p. 166).

Отъ грековъ арабы переняли многое; греческая терминологія посредствомъ книжныхъ переводовъ завезена была къ мусульманамъ; мы уже видѣли примѣры этому: الاسطوخوسية вм. الاصلاح, البربط вм. العود, النبرات вм. الاوتار الحادة, не говоря о болѣе естественныхъ транскрипціяхъ, какъ система нотъ и т. д. Одно изъ любопытнѣйшихъ выраженій, стоящихъ на рубежѣ, есть لحن съ ломаннымъ множественнымъ числомъ الحان. У грековъ λιχανός означаетъ указательный перстъ, и Boetius, Instit. music. I, 20, говоритъ: Graecus a lingendo lichanon appellat, что не вполнѣ удостовѣрено; λιχανός также означаетъ струну лиры, расположенную такъ, что ее затрагивалъ указательный палецъ лѣвой руки, — и, заодно, звукъ этой струны, который, въ сущности, былъ основнымъ. Westphal II, p. 70—71, который приводитъ мѣсто изъ Боэція, запутался вмѣстѣ съ нимъ въ изложеніи постепенной перемѣны значенія λιχανός; вотъ что онъ пишетъ: Der nicht abzuleugnende Zusammenhang zwischen dem Namen des Zeigefingers und der dritttiefsten Saite muss auf einer anderen, wahrscheinlich symbolischen, Anschauung beruhen; наоборотъ, ясно, что μέση, которая *не* находится на серединѣ, означаетъ ноту, первоначально взятую (на الرباب, на балалайкѣ, на первоначальной гитарѣ, — не на усовершенствованной гитарѣ, на которой играли посредствомъ палочки — πλέκτρον, مضراب) серединнымъ пальцемъ (μέση переводится на ар. яз. وُسطَى), а указательный палецъ становился на ближайшее мѣсто — λιχανός. Въ восточной системѣ это колетъ глаза; для каждой струны мы имѣемъ названія пальцевъ для обозначенія нотъ (بم: سبابة, وسطى, بنصر, خنصر[4]); مثلث: id.;

---

1) Ed. Meibom I, p. 8; ap. Land, ib.

2) Если же *b* есть, какъ мы предполагаемъ, первоначальный звукъ въ πανδοῦρα, то форма φανδούρος могла народиться въ Египтѣ: городъ Бубастъ, Βουβάστος, пишется по-коптски ⲫⲟⲩⲃⲁⲥⲑⲓ.

3) תָּפַף, τύπ(τω), tap(er) — ономатопеи.

4) بنصر и خنصر пришли вмѣстѣ съ طنبور'омъ изъ средней Азіи; на простыхъ инструментахъ можно обойтись безъ нихъ.

مثنا: id.; زير [1]): id.). Большой палецъ не входитъ въ расчетъ, онъ имѣетъ особое назначеніе; первый, значитъ, и, притомъ, самый гибкій, самый употребительный — указательный, سبابة, который вмѣстѣ съ серединнымъ, وسطى, μέση, носитъ на себѣ всю работу на первоначальныхъ инструментахъ. Теперь ставится вопросъ: кто у кого заимствовалъ? Арабы ли, слыша постоянно о λιχανός, первомъ подвижномъ звукѣ въ гаммѣ, который перемѣщеніемъ своимъ опредѣляетъ напѣвъ — μέλος (Melik II, XXV), какъ у насъ нынѣ, при иной системѣ, чувствительная нота, — присвоили его себѣ подъ видомъ لحن и затѣмъ образовали глаголъ, который значилъ пѣть, безъискусственно пѣть, пѣть неискусно, псальмодировать, коверкать языкъ? Или же арабы употребляли корень لحن, а греки, у которыхъ развитіе музыки получило толчекъ съ востока, приспособили его къ вѣчно занятому при музыкальномъ исполненіи указательному персту, какъ римляне говорили index (откуда нашъ указательный) изъ-за его частаго примѣненія для указанія предмета или дороги, да какъ Французы величаютъ четвертый—doigt annulaire изъ за роли, которую онъ играетъ на свадьбѣ и въ брачной жизни; а, впослѣдствіи, арабы, презрительно улыбаясь при исполненіи устарѣвшихъ арій, придали глаголу لحن насмѣшливое значеніе и предпочитали придерживаться не менѣе, впрочемъ, стариннаго (cf. עָנָה — пѣть на *древнѣйшемъ* евр. яз.), но менѣе избитаго корня غنى? Или, что еще правдоподобнѣе, لحن принадлежалъ третьему народу, отъ котораго его позаимствовали и греки и арабы? Одно вѣрно: всѣ они жили въ музыкальномъ общеніи. Наше замѣчаніе простирается еще на نغم — нота, по греч. νεῦμα, по евр. נְעִימָה (въ концѣ трактата Megillah); вѣдь не случайность, что въ родословнѣ קַיִן (ср. قين —

---

1) Land, p. 65.— بم — ономатопея, перенятая арабами; زير — по перс. *внизу*, — она лежитъ внизу, когда держатъ инструментъ горизонтально у груди, какъ испанцы дѣлаютъ съ гитарою. Въ музыкальныхъ сочиненіяхъ (напр. въ الرسالة الشرفية), струна البم находится наверху, الحاد — внизу, الطرف الأثقل помѣщается налѣво, الطرف الأحد — направо. Въ новомъ своемъ сообщеніи IX-ому Съѣзду, Land предполагаетъ, что الشجاع и الصيّاح, означавшіе впослѣдствіи конечные предѣлы гаммы, первоначально были наименованіями струнъ, называемыхъ нынѣ بم и زير (Trans. 156); онъ упускаетъ изъ виду, что بم — просто ономатопея, онъ предлагаетъ (we have some reason) ставить на счетъ эль-Фарабія изобрѣтеніе или лучше введеніе пятой струны — الحاد (p. 162); однако способъ выраженія самого философа: فصل فى العود والوجه الثالث ان يزاد وتر خامس فيشدّ تحت الزير изъ كتاب الموسيقى, Land, Gamme arabe, p. 139) не показываетъ, что онъ себѣ приписалъ подобное новшество, хотя онъ прибавляетъ: ولنسمّ هذا الوتر الحاد; Land, видимо, опирается на эти слова, имѣя въ виду, что 5-ая струна была неизвѣстна Абу Абдаллаху эль-Хорезмію, писавшему около 980 по Р. Х. (La Gamme ar. p. 64).

кузнецъ, ремесленникъ) встрѣчаются все люди занятые выдѣлкою инструментовъ и орудій, а ихъ сестра называется נַעֲמָה [1]), она — олицетвореніе музыки. Чисто семитическая физіономія لحن и особенно نغم (смягченнаго въ נעם и, наконецъ, въ νεῦμα) позволяютъ думать, что оба понятія родились самостоятельно у родственнаго арабамъ и евреямъ народа [2]).

На границѣ музыки и стихотворства мы встрѣчаемъ слово بحر, которымъ обозначаются тетрахорды: ut - fa, ré - sol, mi - la, fa - si и sol - ut [3]), и ритмы: طويل, بسيط, رجز и т. д.; بحر — просто отраженіе ῥυθμός. Ῥυθμός происходитъ отъ ῥέειν *течь;* этимологія его была во всѣхъ устахъ, находилась во всѣхъ учебникахъ, повторялась во всѣхъ научныхъ разсужденіяхъ: [4]) образованные арабы взяли оттуда выраженіе بحر, которое по-арабски примѣняется къ всякому сбору живой воды (настоящая рѣка — не وادى, русло потока — проточное озеро; вѣчно движущееся море). Тактъ они перевели черезъ الايقاع (у Marius Victorinus: percussio, cf. Christ, p. 54; у Аристоксена: τὸ κάτω; у Аристида: θέσις. Tactus имѣетъ подобное же значеніе), и это имя распространилось на всѣ проявленія и видоизмѣненія такта, которыя у Kosegarten'a названы rhythmi. بيت — византійскій οἶκος, что̀ у итальянцевъ звучитъ stanza (комната); توشح — κουκούλιον [5]); عروض = الناحية والطريق فى عرض الجبل فى مضيق, — περίοδος, quae est vel ambitus vel circumductum vel continuatio vel conclusio (Quint. IX, 4); ضرب — κόμμα, incisum; اجزاء — κῶλα, membra.

Эль-Фарабій (108ᵛ въ рукописи; у Kos. p. 177) ясно говоритъ: والاجزاء العظمى تقوم فى الالحان مقام الابيات فى الاشعار والاجزاء الوسطى تقوم فيها مقام المصاريع والاجزاء الصغرى تقوم فيها مقام اجزاء المصاريع [6]); музыкальный періодъ соотвѣтствуетъ стиху, фраза — полустишію, мелодическіе члены фразы — частямъ полустишія.

---

1) Между тѣмъ какъ لحن низведенъ былъ до смысла: пѣть и говорить нескладно, נעם удержалъ за собою значеніе пригожести и пріятности (נַעֲמָתִי, נֹעַם) и подъ новою формою вернулся къ арабамъ: نعم — пріятно.

2) Слово لحن евреи позаимствовали у арабовъ въ средніе вѣка: לחן.

3) См. Land, p. 97.

4) См. Christ, l. c. p. 1. Ῥυθμός сохранилъ въ іоническомъ нарѣчіи (или въ аттическомъ произношеніи, см. Smyth, Jonic, Oxford 1894, p. 300—301) первоначальный свой образъ ῥυσμός о разныхъ значеніяхъ, показывающихъ тѣсное родство съ ῥύσις.

5) См. Friedrichsen, Polit. Verse; Christ, p. 500. — У Ducange, Gloss. Infimae Latinitatis, можно видѣть, что *опоясывались* кукуліемъ.

6) Kos. справедливо вычеркнулъ اجزاء между مقام и المصاريع для الاجزاء الوسطى; недосмотръ писца легко объясняется и извиняется безпрестаннымъ повтореніемъ тѣхъ же реченій.

И, въ самомъ дѣлѣ, بحر означаетъ тетрахордъ, т. е. первичный элементъ музыки,—въ немъ заключается система кварты, которая есть заодно двигатель рѣчи и начальная клѣтка всѣхъ ритмовъ. Но, проходя отъ ut до ré, отъ ré до mi, голосъ проходитъ извѣстное пространство (intervallum, بعد), полный интерваллъ, отъ mi до fa—полъ-тона, полъ-интервалла, половину этого пространства[1]). Для впечатлительнаго араба, этотъ ритмъ будетъ въ рѣчи соотвѣтствовать прохожденію подобныхъ же интерваллов: мѣриломъ прохожденія пространства (при ровномъ шагѣ, при томъ же движеніи — moderato или allegro) служитъ время; время дѣлитъ слоги на короткіе и длинные, простые и двойные (или скорѣе *сложные*); значитъ, въ интерваллахъ: $do^{1} - ré^{1} - mi^{1/2} - fa$ помѣстятся то сложные, то простые слоги; но мы четыре раза трогали струны, мы четыре раза дадимъ голосъ: مس ـ تف ـ ع ـ لن [2]), съ такимъ расчетомъ, что каждый слогъ будетъ отвѣчать одной нотѣ مستفعلن, причемъ съ длиной $fa^{1/2} - mi^{1} - ré^{1} - do$ интерваллов будетъ соразмѣряться длина слоговъ.

	Въ восходящемъ порядкѣ:		Въ нисходящемъ порядкѣ:
1-ый بحر	do - ré - mi - fa	= مستفعلن	= la - sol - mi - fa
2-ой	ré - mi - fa - sol	= فاعلاتن	= sol - fa - mi - ré
3-ій	mi - fa - sol - la	= مفاعيلن	= fa - mi - ré - do
	fa - sol - la - si	= مفعولات	(см. ниже).
	sol - la - si - do	= مستفعلن	опять какъ сначала.

Теперь-то мы понимаемъ, откуда Халиль выхватилъ стопу или ритмъ مفعولات, который, какъ мы видѣли, не подходитъ къ общему ритму арабскаго языка и превращается непремѣнно въ другой ему сродственный ритмъ. مستفعلن образуетъ رجز, — несомнѣнно, первый ритмъ; онъ называется *дрожащій* (cf. רָגַז), по отношенію не къ прочимъ размѣрамъ, а къ простому говору: кто хоть разъ слышалъ восточнаго, напр. персидскаго, пѣвца, тотъ пойметъ, что пѣніе называется *дрожаніемъ* голоса, и что можно характеристику его искать въ корнѣ رجز (vibrer); онъ такъ сроднился съ ритмомъ, что потерялъ первоначальное значеніе, которое уцѣлѣло еще въ одномъ только выраженіи, въ самомъ словѣ رجز для названія болѣзни заста-

---

1) О греческихъ гаммахъ читай классическое сочиненіе Westphal, Mus. Künste der Hell. II, цѣликомъ, и III, p. XIX—XLIII. Объ арабской писалъ Land, La gamme arabe; онъ приводитъ и взвѣшиваетъ мнѣнія своихъ предшественниковъ.

2) Не та-ли самая мысль мерещилась Boeckh-у, когда онъ задался музыкальнымъ измѣреніемъ слоговъ въ стихѣ (ар. Westphal I, p. 133—134)?

вляющей ноги верблюдовъ *дрожать;* присвоеніе корню смысла *грязь* происходитъ отъ небрежнаго мѣстнаго произношенія رجس, съ которымъ онъ еще сходится для обозначенія *раскатовъ грома:* послѣдній смыслъ отлично подходитъ къ основному значенію رجز, но всѣ производныя, дальнѣйшія примѣненія этого понятія соединены подъ корнемъ رجس [1]).

فاعلاتن и مفاعيلن даютъ رمل и هزج. При подобномъ распорядкѣ становится яснымъ, почему помянутые размѣры носятъ имена двухъ употребительныхъ въ арабской музыкѣ ритмовъ. Изъ пяти بحور тетрахорда, пятый есть уже возвращеніе къ первому, который служитъ основаніемъ для всей системы пѣнія и беретъ общее названіе رجز; одинъ выключается, какъ неподходящій къ кореннымъ условіямъ языка; остальные два, будучи прямо противоположнаго другъ другу характера, являются типами هزج и رمل'я, которые исходятъ изъ ихъ нѣдръ.

Второй шагъ впередъ связываетъ два тетрахорда, т. е., разъ мы имѣемъ цѣлую систему тетрахордовъ, изъ которыхъ каждый идетъ до предѣла, служащаго исходною точкою для слѣдующаго, мы сливаемъ конецъ одного съ началомъ другаго; do - ré - mi - fa и fa - sol - la - si дѣлаются гептахордемъ do - si:

do-ré-mi-fa = مستفعلن; греки имѣли гамму съ siʾ вм. si (Westphal II p. 83), и арабскій رباب построенъ на основаніи ея (Land, p. 57); она называется у персовъ *ошакъ* (Land 70); даже нѣмцы идутъ отъ la = *a* черезъ siʾ = *b* къ do = *c*, поставивъ si внѣ очереди съ кличкою *h* между *a* и *c*:

(do) siʾ la sol fa mi ré do — بسيط
مستفعلن فا علن

Если же мы снизойдемъ съ siʾ черезъ la . . . ré do ut, мы получимъ:

(siʾ) do ré mi fa sol la siʾ — طويل
فعو لن مفا عيلن

На одномъ инструментѣ, идя съ острыхъ тоновъ къ нижнимъ [2]) мы открываемъ طويل; слѣдуя въ обратномъ направленіи, мы получаемъ *опрокинутый тавиль*, именуемый *басит*-омъ: только этимъ путемъ мы даемъ себѣ отчетъ въ прозваніи *басита*.

---

1) *Грязь* является вслѣдствіе *расшевеленія* почвы на днѣ колодца. — رجز и رجس, разумѣется, — развитіе одного общаго корня.

2) То былъ общепринятый способъ. Вслѣдствіе этого лучше опредѣлить: la sol mi fa для مستفعلن, sol fa mi ré для فاعلاتن, fa mi ré do для مفاعيلن. Дѣло сводится къ одному: здѣсь рѣчь не идетъ о самыхъ нотахъ, а объ ихъ послѣдовательномъ порядкѣ.

Если же فاعلاتن продолжимъ по той же гаммѣ, мы найдемъ

(sol) la si♭ do ré mi fa sol — مديد;
فا عــلا تن فا عــلن

опрокинутый مديد даетъ вновь مديد. Заодно съ составленіемъ размѣровъ дана и наименьшая длина ритма или музыкальной его фразы.

Мы должны также замѣнить *si* черезъ *si♭*, чтобы получить مفعولات въ нисходящемъ порядкѣ; въ самомъ дѣлѣ, отступивъ естественно на одну ноту отъ начала 3-го بحر, мы установимъ mi ré do si♭ (la) = مفعولات. Но опрокинутая, восходящая гамма имѣетъ *si♭*: дѣйствительно si do ré mi (fa)= مفعولات, при соблюденіи тѣхъ же интерваллова *въ тетрахордахъ*, которые въ нисходящемъ порядкѣ даютъ *si♭*; вотъ происхожденіе обѣихъ разновидностей, которыя издавна поразили умы и образовали нотацію:

a b c d e f g рядомъ съ a h c d e f g
la si♭ do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol;

значитъ, и при обозначеніи нотъ буквами, сохранился слѣдъ древней привычки считать основною нисходящую гамму; восходящая гамма явилась позже (b = si♭; h = si).

Изъ طويل и بسيط [1]) мы узнаемъ существованіе дополнительныхъ къ тетрахорду терцій: si♭ la sol и sol la si♭; нарождается متقارب sol la si♭,
فعو لن
а затѣмъ متدارك si♭ la sol: но, между тѣмъ какъ
فا عــلن

(sol) la si do ré mi fa sol la si♭
فعو لن فعو لن فعولن

даютъ полный стихъ متقارب, чередованіе sol la si♭ do ré mi fa... производитъ مديد или رمل, а отнюдь не متدارك. Отсюда видно, почему متدارك есть искусственный, позднѣйшій ритмъ, допускаемый только при помощи частыхъ, безпрестанныхъ паузъ или посредствомъ протяжнаго пѣнія. При этомъ читатель замѣтилъ, что متقارب существуетъ при условіи замѣны si♭ черезъ si въ продолженіи размѣра; такая замѣна существуетъ въ музыкальной системѣ грековъ при гендекахордѣ (Westphal II, p. 118; Melik I, 356); это служитъ намъ

---

1) مديد даетъ тѣ же результаты что بسيط. — Тамъ, гдѣ подъ нотами размѣщены термины арабскихъ ритмовъ, надо ихъ естественно читать справа на лѣво.

доводомъ для опредѣленія, что متقارب, имѣя свою основу въ начальныхъ элементахъ музыки, могъ развиваться исключительно по ближайшемъ ознакомленіи поэтовъ съ византійскою музыкою, вѣроятно, при дворѣ Гассанидовъ: до нѣкоторой степени это есть искусственный ритмъ,—онъ и не нашелъ такого широкаго примѣненія, какъ طويل, بسيط и رجز. هزج и رمل также, какъ мы видѣли, суть послѣдствія извѣстной музыкальной теоріи: отчего же, если мы имѣемъ на инструментѣ такое чередованіе звуковъ, не начинать со втораго, съ третьяго звука вмѣсто перваго? Отчего не настраивать иначе инструменты? Это уже мудрствованіе, и древнѣйшая арабская поэзія смотрѣла на هزج и на رمل, какъ на остроумную игру, и ихъ примѣненіе оставалось долгое время ограниченнымъ.

Однако, мы еще не дошли до конца нашего разбора: рядомъ съ основными тонами существовали или, скорѣе, начали существовать промежуточные тоны; Land о нихъ такъ выражается (p. 62):

On supposerait à tort qu'il fût question d'employer à la fois toute cette abondance d'intervalles [1]). Comme ligatures indispensables on ne comptait que la sabbâba, la khincir, et soit la bincir soit l'une des wosta. De même on ne mettait qu'une des voisines de la sabbâba. مطلق, т. е. тонъ данный цѣлой струною, понятно, остается въ качествѣ основнаго; мы получимъ:

الخنصر	البنصر	السبابة	مجنب السبابة	المطلق
fa	mi	ré	do♯	do
لن —	ع	فا —	ـتـ —	مـ;

опрокинувъ систему: do do♯ ré mi fa, мы развернемъ:

مـ—فا عـ—لـ—تن.

Найдены элементы كامل и وافر. И тутъ вдругъ объясняется происхожденіе этихъ именъ: размѣры كامل и وافر — представители *полной, обильной звуками* гаммы; مديد بسيط طويل суть *долгіе, пространные, удлиненные* — пополненные до октавы — ритмы тетрахорда; متقارب есть сближеніе тетрахорда съ октавою, дополненіе, помощью котораго ритмъ достигаетъ полноты (cf. متدارك) [2]).

---

1) Cf. совершенно сходную греческую теорію у Westphal, Mus. Künste d. Hellenen II^3, p. 52.

2) Въ другой части нашего труда мы, вслѣдъ за Guyard'омъ, указали, почему размѣры носятъ имена извѣстной грамматической формы. Здѣсь мы даемъ поясненіе самихъ именъ. Мы уже указали на совпаденіе имени متدارك съ именемъ извѣстнаго рода риѳмы; но риѳма обязана этимъ именемъ своему составу. При удивительномъ остроуміи арабовъ, нечего задумываться надъ тѣмъ, какъ это имя отвѣчаетъ еще и взаимному положенію слоговъ.

Новѣйшій бедуинскій размѣръ فاعلاتن مستفعلن مستفعلن представляетъ чередованіе звуковъ обыкновенной гаммы: do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol, и, конечно, سريع, котораго онъ есть только полная форма, опредѣлится не иначе: مستفعلن مستفعلن تفعلن. Это и составило судьбу سريع-а

fa mi ré do si la sol fa mi ré do

и производнаго его ритма, которые оба соотвѣтствуютъ гендекахорду.

Перебирая ноты книзу, мы получимъ طويل.

مستفعلاتن مستفعلن تفعلن :خفيف же и منسرح

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

заключаютъ въ себѣ сряду 4 цѣлыхъ тона. Одинъ изъ этихъ размѣровъ называется *распущеннымъ*, другой *легкимъ* изъ-за вольнаго и прихотливаго построенія. Мы видѣли въ началѣ, какъ тетрахордъ давалъ элементы для размѣра; тетрахордъ помѣщался на одной струнѣ; вторая струна воспроизводила тѣ же звуки октавою дальше, какъ видно у Land'a, p. 62, чѣмъ именно и обусловливается повтореніе элементовъ третьяго круга въ رجز, رمل и هزج'ѣ. Потомъ мы присутствовали при созданіи гаммъ, которыя призвали къ жизни болѣе совершенные размѣры перваго круга; а ихъ дополненіе къ первичнымъ тетрахордамъ, въ обособленномъ видѣ, привело насъ къ пятому кругу. Усовершенствованія въ музыкѣ и обогащеніе ея новыми интервалами породили второй кругъ. Оставался 4-й, въ который мы вступили съ سريع'омъ помощью перехода къ гаммѣ съ *si* естественнымъ взамѣнъ *si*♭. Теперь же, увеличенная лютня, со струнами, изъ которыхъ каждая звучала, начиная съ послѣдней ноты смежной струны (Land, p. 63), могла расширить границы ритмики; Land предполагаетъ, что съ одного взмаха придали двѣ струны, вставивъ ихъ между بم и زير, но это неправдоподобно, такъ какъ введеніе مثنا и مثلث сразу отодвигаетъ زير за предѣлы прежней октавы; если же, какъ мнѣ сдается, преобразованіе шло постепенно, мы будемъ вправѣ говорить слѣдующее:

первая струна давала примѣрно	la - mi	это просто	=	مستفعلن
вторая » » »	mi - si♭	схематическое	=	مفعولات
третья » » »	la - mi	построеніе	=	مستفعلن

— чистый منسرح въ преподанномъ Халилемъ видѣ;
спустившись на ноту ниже, мы получимъ:

sol - ré	=	فاعلاتن
ré - do - si♭ - la	=	مستفعلن
sol - ré	=	فاعلاتن, т. е. خفيف.

Кто не видитъ, что مقتضب есть гамма منسرح'а безъ употребленія زير'а въ дѣло, а مجتث имѣетъ къ خفيف подобное же отношеніе, почему они и заслужили имя *отсѣченнаго* и *урѣзаннаго*. Опредѣленіе же отысканнаго нами опрокинутаго مجتث'а будетъ теперь яснымъ: ré... si♭... ré въ восходящемъ порядкѣ даетъ فاعلاتن مفاعيلن.

Идя дальше, мы, помощью fa - do = مفاعيلن
do - si♭ - la - sol = فاعلاتن
fa - do = مفاعيلن,

отыщемъ مضارع.

4-й тетрахордъ, въ основаніи котораго лежитъ неуклюжій مفعولاتْ, не раскрываетъ передъ нами новаго размѣра. Мы, конечно, встрѣчались здѣсь не разъ съ مفعولاتْ, но легко убѣдиться, что, существуя какъ слѣдствіе сочетанія извѣстныхъ звуковъ въ гаммѣ, онъ пріобрѣтаетъ право гражданства лишь подъ непремѣннымъ условіемъ преобразоваться въ другой ритмъ, болѣе сподручный арабскому языку.

Ворвавшійся впослѣдствіи въ арабское стихосложеніе مستفعلاتن изображаетъ собою переходъ отъ кварты = тетрахорда къ квинтѣ, которая образуется при перебираніи нотъ въ восходящемъ порядкѣ съ захватомъ начала втораго тетрахорда октавы, начала, служащаго предѣломъ послѣднему тону перваго тетрахорда:

do - ré - mi - fa - sol (по гаммѣ *ошакъ* у Land'a, p. 70) =
mos - taf - i - lâ - ton.

دو بيت построенъ также на квинтѣ; въ немъ чувствуется энгармоническая гамма въ одномъ изъ лидійскихъ тоновъ, столь ненавистныхъ Платону въ 3-й кн. Республики; я бы предложилъ пріурочить его къ миксолидійской энгармонической гаммѣ, съ повтореніемъ квинты внизъ и съ опусканіемъ серединной ноты между чувствительною и основною; т. е. (см. Melik I, 351):

مستفعلتن مفاعلاتن فعلن
e e f a h c e e e e f a h,—

гдѣ начальный и конечный элементы, равные между собою (مستفعلتن = فعلن لاتن), отвѣчаютъ тѣмъ же нотамъ различныхъ октавъ, а связка مفاع сцѣпляется съ начальнымъ, чтобы правильно снизойти къ конечному; каждому изъ полныхъ элементовъ مستفعلتن и مفاعلتن предоставлена полная квинта, а полустишіе не идетъ дальше октавы послѣдняго члена перваго элемента, который такимъ образомъ задаетъ тонъ и заключаетъ въ себѣ всю систему

ритма;—но это можетъ служить лишь приблизительнымъ указаніемъ на составъ دو بيت. Количество 13 слоговъ вполнѣ сходится съ данными греческой музыки, собранными у Westphal'я въ его Musische Künste der Hellenen; оно соотвѣтствуетъ четыремъ тетрахордамъ, вмѣстѣ связаннымъ своими оконечностями. Замысловатымъ сочиненіемъ ритма объясняется столь необычайный объемъ, тогда какъ большинство ритмовъ входитъ въ рамку двѣнадцатинотной гаммы, — Melik I, 346. Но и гендекахордъ имѣетъ своихъ представителей въ лицѣ مديد и سريع'а; отпаденіе послѣдняго, лишеннаго ударенія, слога въ رمل'ѣ причисляетъ и его къ этому разряду. По праву, къ нему примыкаетъ متقارب посредствомъ урѣзыванія послѣдняго فعولن въ فعْلْ или فعولْ; дѣйствительно, гамма съ переходомъ si въ si♭ во 2-й октавѣ гиподорическаго тона, mi въ mi♭ для лидійскаго, do въ do♭ для гипофригическаго есть принадлежность гендекахорда.

طويل и بسيط основаны на гептахордѣ; а позднѣйшіе كامل и وافر, на подобіе гаммъ Аристида, состоятъ изъ пятнадцати звуковъ (см. таблицы Mus. Künste и ср. Melik I, 356 слѣд.).

Такимъ образомъ мельчайшія подробности не предоставлены произволу, а обязаны своимъ возникновеніемъ законамъ гармоніи, и арабское стихосложеніе является великолѣпнымъ сочетаніемъ характерныхъ особенностей арабскаго языка съ основами музыкальной науки на устояхъ естественнаго ритма.

Бар. **Д. Гинцбургъ.**

СПБ. Мартъ 1896.