

Тариель МАМЕДОВ

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТИХА И НАПЕВА
В ТРАДИЦИОННЫХ НАПЕВАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
АШЫГОВ**

The title of article: Interaction poem and song in the tradition songs of Azerbaijan ashigs

Abstract

The traditional ashig poetry, being integral part of the melodies as a whole, is normative character. The unified notion about man and his existence, being reflected in the ashig's conscience as the bearer of the artistic past of the bygone ages, consolidates artistic principles in the form of the aesthetical canon, deeply rooted in the ancient musical-verbal art of Azerbaijan people. Naturally, canonical art limited the poetic language, but at the same time, the ashig was bound to surpass his predecessors in transformation of the traditional themes, and in doing so, promoted the perfection of poetic style.

Key words: ashig, poem, song, aruz, poetic rhythm, metrics, rhythm system, dastan.

Mammadov Tariyel Aydin oghlu (1949) is the Honored Art Worker of Azerbaijan, Doctor of Art Criticism, Professor, the founder and Head Editor of the journal «Musigi Dunyasi» («Music World») <http://www.musigi-dunya.az>. He is the author of such books as «Songs by Koroghlu» (in Russian) (1978), «Traditional melodies of Azerbaijan ashigs» (in Russian) (1989), «Ashig art» (2002), «Azerbaijan classical ashig melodies» (2009), «Ashig creativity» (2011) etc. and multitude works on music theoretical folklore and ashig science. E-mail: mamedovtariyel@gmail.com

Диалектическое единство музыкального и поэтического начал имеет определяющее методологическое значение для анализа традиционных ашыгских напевов как произведений устного художественного творчества.

Народная поэзия азербайджанского народа не существовала изолированно от песенной. Стих и напев издавна бытуют в его культуре в органическом единстве, хотя каждая из сторон этого двуединства имеет свои специфические особенности, свои закономерности построения и развития. В течение своей многовековой истории они постоянно взаимообогащали друг друга, благодаря активному участию народа – основного хранителя искусства бесписьменной традиции.

Принципы Азербайджанского народного стихосложения сходны с особенностями организации поэтического языка тюркских народов, обусловленными его историческим развитием.

В основу азербайджанского народно-поэтического творчества положен силлабический принцип построения стиха, где определяющую роль имеет число слогов в стихе. В народе такую систему называют «бармак хесабы» (счет по пальцам) или «хэджа вэзни». В этом смысле азербайджанский народный стих отличается от тонического, силлаботонического, арузного и других метрических систем стихосложения, основанных на соотношении долготы и краткости, ударности и безударности долей стиха. Небезынтересно отметить, что на фонике азербайджанского стиха влияют также такие типы ударений как силовое (повышение интенсивности звука), экспираторное (сила артикуляции), повышение высоты тона гласного.

Возникновению слогаисчислительного стиха способствовала закономерность, согласно которой формы слов и новые слова в тюркских языках образуются агглютинативным путем¹. При агглютинации словоизменение происходит путем приклеивания прилеп, где каждое имеет свое грамматическое назначение. Формирование слов в тюркских языках можно сравнить с «железнодорожным составом», где корень, как неизменное образование, подобен «локомотиву», тянущему за собой аффиксы – «вагоны».

Губная артикуляция в азербайджанском языке, сопровождающая работу как передней, так и задней части языка, повлекла за собой возникновение параллелизма губных и негубных гласных, а также явления сингармонизма, которые существенно воздействуют на фонетическое качество прилеп. Так, прилепа исходного падежа дэн имеет фонетические варианты: дан – нан: вокзалдан (с вокзала), районнан (из района).

Примечательно фонетическое своеобразие языка, в котором гласные имеют одинаковую или почти одинаковую длительность. Сцепление согласных и гласных, состоящее из двух типов слоговой структуры: 1) согласный + гласный + согласный; 2) гласный + согласный, - в исконно азербайджанских словах создает одинаковое по длительности временное звучание. Поэтому слог становится основной синтагматической

единицей и ритмообразующим фактором фонологической системы азербайджанского (тюркского) силлабического стихосложения.

Наиболее широко применяемыми размерами в ашыгской поэзии являются семи-, восьми-, одиннадцатисложные стиховые структуры в форме Баяты, Герайлы, Гошма.

Принцип упорядоченности слогов в системе азербайджанского поэтического языка тесно связан с равнотакностью строк. Численный состав слогов в строке, их группировка определяют ритмику самого стиха.

Большую роль при такой организации играет цезура (ритмическая пауза). Использование цезуры очень характерно для слогиоисчислительного стихосложения. При этом, местоположение цезур в стихе весьма различно и зависит от значения, равно как и места употребляемого слова. Приведем пример:

Yeridən, yurdundan ayrılan könül,
Arabir vaxt tapıb ağlasın gərək.
Əzizi, əzbəri qırılmış kimi,
Yas tutub qaralar bağlasın gərək.

Поэтическая форма Гошма – одиннадцатисложник. В первой и третьей строках четверостишия цезуры располагаются после первого и второго слова, во второй и четвертой – появляются после шестого. Схематически это выглядит так:

$$3 + 3 + 5 = 11$$

$$6 + 5 = 11$$

$$3 + 3 + 5 = 11$$

$$6 + 5 = 11$$

Таким образом, азербайджанский народный стих делится на два полустишия за счет появления цезур. При таком разделении центр тяжести падает на второе полустишие, которое оканчивается наиболее длительной ритмической паузой – внешней цезурой. Разделение цезурой стиха на четные и нечетные слоговые блоки в какой-то мере связано с происхождением бинарной оппозиции, присущей представлениям первобытного человека. На основе двоичной символики осуществляется пространственная ориентировка, образное противопоставление и осознание отношений функциональной симметрии и асимметрии. Более того, социальная потребность первобытного человека в быстром распространении и запоминании информации и определила появление ритмообразующих блоков поэтической речи, которые передавали ее при помощи приемов зеркального удвоения, ритмических

повторов, составляющих ее компонентов. Немалую роль в разделении текста на слоговые блоки играют также традиции музыкального исполнения поэтического текста. Момент четко обозначенной цезуры между первым и вторым полустишиями, по-видимому, сопровождался ударом ноги о землю. Такое действие придавало стиху-песне определенный ритмический статус.

Особое внимание тюркологи уделяют звучности народного стиха. Эта звучность связана с обилием встречающихся рифм, что является важнейшим средством, укрепляющим ритмическую природу стиха. Рифма обозначает границу поэтических строк, благодаря ее присутствию, отчетливо звучат замыкающие стих слова. Все это подчеркивает завершенность, ритмическую целостность стиха, при этом восприятие конечной ритмической паузы, связанной с интонационным членением стиха, способствует соединению отдельных стихов в строфы.

В азербайджанском народном стихе рифма порождается на пересечении ритмических и эвфонических эквивалентностей, представляя собой органическое единство ритмического, композиционного и фонического начала, она обогащает интонационную выразительность поэтической речи. Рифма может находиться на различных участках текста: в начале стиха (анафорическая), внутри (горизонтальная) и в конце стиха (конечная). Различают также обыкновенную, тавтологическую, амимическую рифмы.

В этой иерархии особенно выделяется рифма, которая состоит из повторяющегося второго слова и рифмующегося первого. Такая рифма обозначается термином арабо-персидской квантитативной поэзии – редиф. Но это не означает, что азербайджанская народная поэзия заимствовала у арабо-персидской конструктивные принципы построения стиха. Если в более поздних образах классической поэзии влияние последней очевидно, то, как указывает В.Жирмунский, «в тюркском народном эпосе это бесспорно старое, исконное образование, обусловленное, как и рифма в целом, общим принципом построения и параллелизма. Специфика его по сравнению с классическим «редифом» заключается в том, что оно ограничено относительно узким кругом «служебных слов», которые встречаются в героическом эпосе всех тюркоязычных народов и, следовательно, должны рассматриваться как их общее древнее поэтическое наследие»².

Одной из характерных черт азербайджанской ашыгской поэзии является наличие в ней большого количества разнообразных поэтических форм, представляющих определенную систему строфичности, схему рифмующихся слов, временную организацию стиховых рядов и ритмические особенности версификации.

В азербайджанской ашыгской поэзии встречаются образцы классической восточной квантитативной поэтической системы – аруз, основанной на чередовании долгих и кратких слогов в определенной последовательности. За долгий принимается открытый слог с долгой гласной или закрытый с краткой гласной (огласованный); краткий слог представляет собой открытый слог с краткой гласной (неогласованный). Изложение основных принципов арузной метрической организации стиха выходит за рамки данной работы. Но на некоторые из них следует обратить внимание. Основателем арабской грамматики и метрики был аль-Халил, живший приблизительно в 718-791 годах. Сочинения ученого до нас не дошли, но в труде его ученика Сибавайхи («Книга Сибавайхи»), написанном на основе лекций аль-Халила, приводятся основные положения данной метрической системы.

Основной константой, определяющей функционирование стиха в системе аруз, являются огласованные и неогласованные слоги. В свою очередь, арузная стопа включает три элемента – сабаб (легкий: один долгий слог и тяжелый: два кратких слога), ватад: (соединенный: один краткий слог и разъединенный: один долгий слог), фасиле (малая и большая)³. В азербайджанском арузе принимают участие четыре из шести указанных составных элементов. Это сабаб (легкий и тяжелый), ватад-и-мажму (соединенный) и ватад-и-мафрук (разъединенный). Действительно, при пении ашыги часто употребляют внетекстовые сегменты на слова: джан, дад, нан; аман, ярым, яман; дедим, джаным, гадан и т.п., которые укладываются в легкий и тяжелый сабаб, соединенный и разъединенный ватад.

Для обозначения повторяющихся ритмических отрезков в арузной метрике аль-Халил вывел парадигмы, искусственно образуемые от корня Ф'Л и состоящие из восьми слов. Буквенную запись этих ритмических единиц, названных «частями (стиха)», можно заменить особыми просодическими знаками, соответствующими краткому (◡) и долгому (—) слогам.

Арузные стопы можно представить в таком слоговом членении:

Ф̄а' ӯ лун, ф̄а' и лун, ма ф̄а' и лун,
 мус таф' и лун, ф̄а' и ла тун,
 му ф̄а' а ла тун, му та ф̄а' и лун, маф' ӯ ла ту.

Из 19 теоретически возможных арузных размеров в ашыгской поэзии используются «хазадж» и «рамаль», а из строфических форм – газэль, мурабба, мухаммэс, масаддас.

Диалектическое взаимодействие стиха и напевы в традиционном искусстве азербайджанских ашыгов в прослеживается на всех стадийных уровнях.

Синхронный и асинхронный принципы соотношения стиха и напева – предмет пристального внимания со стороны этномузыкологов. И в этом смысле ашыгские традиционные напевы не стоят особняком. На примере традиционных напевов Кёроглу нами уже была затронута проблема синхронного взаимодействия мелодики и стиха⁴. Их границы могут полностью совпадать, то есть стиховой ряд совпадает с мелострокой, единство высшего порядка (двустипшие, период) – с мелопериодом, единство наиболее высокого порядка (строфа) – с мелострофой. Наиболее ярким образцом синхронного принципа соотношения стиха и напева может служить напев «Кёроглу гёзэллэмэси» в исполнении ашыга Махмуда. Интересно отметить, что в данном напеве частично отражены особенности стихосложения аруз. В его поэтическую форму проникает квантитативный размер «хазаджи – мурапбаги - салим» (парадигма: ма фа́'и лун, ма фа́'и лун,) ⁵:

A-la göz-lü Ni-garxa-nım, Ü-zün mən- dən ni-yə dön-dü,
Sə-nə qur- ban şir-in ca- nım, Ü-zün mən- dən ni -yə dön- dü.

Ala⁴ göz⁴lü / Nigar⁴ xanı⁴m,
Üzün⁴ məndən / niyə⁴ döndü?
Sənə⁴ qurban / şirin⁴ canım,
Üzün⁴ məndən / niyə⁴ döndü?

Однако такое полное совпадение двух, условно говоря, порождающих механизмов в традиционных напевах встречается довольно редко. Скорее всего не синхронный, а асинхронный принцип определяет характер их взаимодействия. Это обусловлено рядом объективных причин. Как уже упоминалось выше, структура стихового ряда в системе бармак в решающей мере определяется ритмической группировкой слогов. Членение текста на уравновешенные и неуравновешенные единицы создает эквивалентное соотношение между ними. На такой основе ритмические константы могут выполнять двойную функцию, как расчленять ритмический ряд на сходные ритмические блоки, так и создавать варианты соотношения ритмических единиц. Множественные изменения группировки слогов позволяют в пределах одной строки создать различного рода соотношения ее составных частей. К примеру, семисложник с группировкой слогов 4 + 3 переходит в 3 + 4, восьмисложник – 4 + 4 в 5 + 3 или наоборот, одиннадцатисложник – 6 (3 + 3), 4 + 4 + 3 в 3 + 4 + 4, 4 + 3 + 4, 4 + 7 и т.д. Благодаря подобного рода видоизменению исходной

ритмической модели возникает возможность нарушения ранее установившейся ритмической закономерности, что влечет за собой появление дополнительных ритмических структур, «которые в конкретных текстовых построениях тем или иным образом семантизируются»⁶.

Рассмотрим группировку составных единиц стиха в напеве «Багдат дубейти».

Səfərdəyəm, səfərimi	4 + 4 = 8
Vurmamışam başa hələ,	4 + 4 = 8
Arzularım, əməllərim	4 + 4 = 8
Toxunmayıb daşa hələ	4 + 4 = 8

Поэтическая форма Герайлы – восьмисложник, каждая из его четырех стихотворных строк разделена маркированной паузой на два полустихия по сетке 4 + 4. Казалось бы, такое членение должно произойти также в процессе интонирования напева:

Sə-fər-də- yəm, sə-fə-ri - mi, vur-ma- mı- şam ba-şa hə- lə [ağ-rın a- lim].

ba-şa hə - lə Ar-zu-la- rim,

ə-mə-lə - rim to-xun- ma - yıb da - şa hə - lə

to - xun- ma - yıb da - şa hə - lə dər - din a - lim

В самом общем плане возникает полная синхронность стиха и напева (каждому поэтическому сегменту соответствует музыкально-ритмическая стопа, при этом последние звуки, фиксированные распевом или ритмическим укреплением, звучат значительно протяженнее остальных). Однако вторая мелострока заметно расширена за счет включения слов «агрын алым» и повтора полустиха на слова «баша хэлэ». Во втором периоде дальнейшее развитие получает дважды повторенная четвертая мелострока «тохунмайб даша хэлэ» с присоединением слов «дэрдин алым» в момент завершения мелострофы.

Итак, строгая периодичность системы нарушается и возникает мелострофа неперидического строения. Мелодическое развитие преобразовало строго синхронные ритмико-слоговые блоки в развитые мелостроки неодинаковой длительности. Этому способствовали также двухтактовый инструментальный отыгрыш саза в первом периоде,

появление однотоковой инструментальной цезуры между третьим и четвертым стихом, что содействовало возникновению отдельных разрывов в плавном течении мелодического потока. Меняются внутренние соотношения ритмической группировки в отдельных строках второй строфы.

Dolandım kəndi, şəhəri 5 + 3 = 8

Dağlarda açdım səhəri 5 + 3 = 8

Fikrim gəzir üfüqləri 4 + 4 = 8

Dönüb qızıl quşa hələ 4 + 4 = 8

Подобное изменение, естественно, приводит к тому, что две первые мелостроки приобретают новое качество. В дальнейшем построение мелодико-текстовых рядов происходит аналогично первой мелострофе:

Do-lan-dim kən - di, şə- hə - ri, Do-lan-dim kən - di, şə- hə - ri, Dağ-lar- da aç - dim-sə-hə - ri, [dər - din a - lım]

Если в первой мелострофе каждая ритмическая единица соответствует одному музыкальному такту, то здесь, как мы видим, благодаря иной ритмической группировке, возникают иные соотношения. Стиховой ряд охватывает уже три музыкальные стопы, при этом второй слог слова «кэнди» попадает на сильную долю второй музыкальной стопы, а начало трехслоговой клаузулы-каданса на слове «шэхэри» попадает на слабую долю второй стопы с продлением ее до начала третьей. Подобные явления происходят и в дальнейшем.

Традиционный напев «Аяг диваны» написан в поэтической форме Диваны (схема рифмовки а-а-б-а; в-в-в-а; г-г-г-а), в пятнадцатисложном размере аруза «рамали-мусаммани-махзуф» с характерной для него парадигмой

Поэтическую мелострофу напева: $\text{Фа}' \text{и} \text{ла} \text{тун-фа}' \text{и} \text{ла} \text{тун-фа}' \text{и} \text{ла} \text{тун-фа}' \text{и} \text{лун.}$ Приведем строфу и

Ay nazənin,/xoş gəlibsiz/qoşa bayram/günləri.
Qaydadırmı/vəsmə çəkmək/qoşa bayram/günləri.
Təzələndi/qəmli könüm,/rühüm pərvaz/eylədi.
O vaxtiki,/səsin gəldi/qoşa bayram/günləri.

Ay na-zə-nin xoş-gə-lib-siz qo-şa bay-ram gün-lə-ri qay-da-dır-mı vəs-mə çək-mək
 qa-şa bay-ram gyn - lə-ri [Oy! be-lə]ha-va-lan-di [ey] də-li kön- lüm
 [ay ba la] Ru- hum.pər-vəz ey - lə - di, o vax-tı ki [ey]
 sə - sin gəl - di, qo - şa bay - ram gün - lə - ri -
 - - - - - [ey]

Каждая арузная стопа здесь соответствует одному такту напева, стиховой ряд – мелостроке, а строфа – мелострофе (без учета повторенной четвертой мелостоки). Вместе с тем, если в первом периоде синхронизация осуществлена на всех контролируемых уровнях, то во втором, благодаря восклицаниям «ой», вставкам «белэ», «а бала», «эй», распевам негубной гласной «и» и «эй» рамки мелопериода заметно раздвигаются. Музыкальная сторона вносит существенные коррективы в структуру поэтической основы напева, приобретая ведущее значение в его формообразовании.

Нельзя не обратить внимание еще на один объективный фактор, подчеркивающий асинхронность организации традиционных напевов. Имеется в виду использование ашыгами одного и того же поэтического текста в разных напевах, либо разных текстов, распеваемых на один напев.

Таким образом, возникает постоянная перекодировка музыкальных и стиховых уровней, что создает условия для асинхронного принципа организации напевов.

Как известно, при исполнении напева ашыги применяют всевозможные эмоционально-экспрессивные элементы. Использование окрашенных компонентов речи в виде «дополнительных возгласов-кликах, торжествующих, радостных, заклинательных, призывных и т.п.», характерных для песенной культуры разных народов.

В традиционных ашыгских напевах употребляются следующие слова и звуковые компоненты, которые создают паузы в их развертывании: «ой», «ай», «эй», «хай», «оф», «бай», «а», «и», «бала ай», «лейли», «агрын алым», «джейраным», «яр», «гадан алым», «тарлан» и т.д.

По местоположению в напевах их можно разделить на зачины, внутренние и внешние дополнения. Зачины, предшествующие в традиционных напевах началу пения любой мелодико-текстовой строки, подразделяются на короткие. Встречаются также зачины, состоящие из одного и более звукокомплексов и слов, продолжительностью в несколько тактов, равно как и развернутые, достигающие размерами шести-, восьми- и более музыкальных стоп. Например, в напеве «Вагиф гёзэллэмэси» такого рода зачин достигает шестнадцати тактов:



Функциональное назначение зачинов сводится к следующему: они играют роль эмоциональных психологических пауз, являются средством привлечения внимания слушателей (коммуникативный фактор), усиливают значение слов, следующих за ними. По-видимому, призывные возгласы связаны также с практикой прежних исполнений традиционных напевов. Так, эмотивный возглас «хай-хай», исполняемый ашыгами, как правило, в героических напевах, имел целью воодушевить воинов на ратные подвиги и в то же время предупредить, утратить врага. Заметим, что в арабском диалекте Магриба выражение угрозы, предостережения также сопровождается междометием ha~⁷.

К числу внешних дополнений можно отнести эмоциональные паузы, располагающиеся в послестрочных, послестрофных и кодовых зонах напевов. В арсенале внешних дополнений имеются повторы слов текста, стиховых строк, включения новых словообразований, использование вокализаций на губных и негубных гласных, сопровождающихся повторами мелодических образований или введением более развернутых вставок с привлечением качественно нового музыкального материала. Проиллюстрируем сказанное:

1. Повторы слов основного текста. Напев «Михэи».

a-na, mən qə-ri - bəm, mən qə-ri - bəm, mən qə-ri -
bəm, ba-ci, mən qə-ri - bəm mən qə-ri - bəm.

2. Повторы стиховых строк. Напев «Шэшэнги».

Ü-rə - yi - miz, çi - çək - lə - nir, ü-rə - yi - miz çi - çək - lə - nir.
E-lin ə- cəb_ cə-la - lı var, e-lin ə- cəb cə-la - lı var.

3. Образование новых словосочетаний, выражающих эмоциональное состояние ашыга. Напев «Инджегюли».

[E]l qa - dan a - lım, yar qa - dan a -
lım, dost, qa-dan a - lım, yar qa-dan a - lım.

4. Окончание-распев на негубных гласных «а», «э». Напев «Губа кэрэми».

[Ay, ey] [Ay, ey]

Существенным фактором организации стиха и напева является метроритмическая пульсация. Метроритмические интонационные сегменты инструментального сопровождения напевов представляют собой инвариантные структуры, которые определяют становление формы в целом. К какому бы из традиционных напевов ни обратиться, ему обязательно предшествует четкое метроритмическое вступление, охватывающее все его структурные уровни и, что очень существенно, обладающее универсальностью, то есть, постоянностью действия на всем протяжении развития системы. Но заметим, если в вокальном изложении поэтического текста метрическая регулярность и акцентированность сильной доли (экспираторное ударение) не столь существенны, то в инструментальном сопровождении сильная доля такта всегда фиксируется ударом плектра (тэээнэ) по струнам саза. По нашим наблюдениям, установленным во время музыкально-этнографических экспедиций в районы Азербайджана, можно судить о том,

что метрическая вариантность в напевах в решающей мере зависит от личности самого этнографа, его подготовленности и мастерства.

Смены времяизмерительности и акцентуации при интонировании двух различных напевов могут существенно повлиять на стиховую структуру общего для них поэтического текста.

Традиционный напев «Бэхри диванысы» Ашыг Акпер исполняет на ранее уже приведенное нами стихотворение в напеве «Аяг Диваны». В основе последнего лежит регулярно-акцентная метрика 2/4, тогда как в «Бэхри диванысы» выдержана изометрическая шестидольная метрика на 6/8. Поэтическая форма Диваны, представленная квантитативным размером аруза из рода Рамаль, отчетливо выражена в напеве «Аяг Диваны». А изометрическая метрика напева «Бэхри диванысы» содействует переключению арузного размера на силлабический. Для подтверждения сказанного приведем первые две мелодистроки напева:

Ay nə-zə-nin, xoş gə-lib-siz qo-şa bay-ram gün-lə-ri

Ey ə-zi-zim xoş gəl-mi-sən bi-zə bay-ram gün-lə-ri

Ayaq Divanı	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$		Ay na - zə - nin, xoş gə - lib - siz qo - şa bay-ram gün-lə - ri
Bəhri Divanı	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$		Ey ə - zi - zim xoş gəl - mi - sən bi - zə bay-ram gün-lə - ri

Ритмическое движение в напеве «Аяг Диваны» строго регламентировано самой метрикой. В напеве же «Бэхри Диванысы» налицо нерегулярность музыкально-речевого потока, дробление звуков, использовано силовое ударение закрытых слогов «кэл», «сэн», «рам» на слабом времени такта. При всех различиях окончание стиха (трехсложная клаузула) сохраняет парадигму **Фа' и лун**.

Метры, используемые в традиционных напевах, можно разделить на три группы: двудольные простые 2/4 и сложные 4/4, трехдольные простые 3/4, 3/8 и сложные 6/8, 9/8, смешанные 5/4, 5/8, 7/8, 11/8, которые фигурируют, в основном, внутри напевов.

Каждая из приведенных метрических формул не существует изолированно. В процессе становления напева та или иная метрическая конструкция переходит в другую. При этом, такой переход не создает у слушателя впечатления простой смены метра (это явление ашыг никогда не подчеркивает), а, скорее всего, за счет плавного переключения достигается непрерывное вокально-инструментальное движение.

Синкретический характер ашыгского искусства, связь музыкально-поэтического начала с танцевальным, позволяет определить происхождение мобильной метроритмической вариантности в традиционных напевах.

Особое положение в хозяйстве автохтонных и кочевых народностей, населявших территории Закавказья, Кавказа, Средней Азии, принадлежало лошади, как главному средству передвижения в походах и войнах, питания, сохранения жизненного уровня. Древние тюрки из числа тринадцати богов особо выделяли бога лошадей. В тюркско-мнгольских героических эпосах, как и в эпосах других народов, особо подчеркивается роль вороного иноходца.

Научный подход к искусству верховой езды определил темповую характеристику естественных и искусственных аллюров, как шаговая периодичность хода, узнаваемая по двудольному «цоканью копыт», как двух-трехдольная («английская») рысь с опорной перевалкой корпуса через каждые три шага, как более размашистый крупный скок метью («в галоп») и т.д.

Наглядное созерцание древним человеком метрических образцов ритма «бега-шага-скакания» формировало «синкретическую интонацию, жестово-артикуляционную речь»⁸. Ашыгская практика сказывания, речитирования, исчисляемая столетиями, поэтапно передавала хотя еще не вполне осознаваемое, но внутренне ощущаемое чувство, вдохновляемое образом бега. Свободное темповое переключение аллюров способствовало подсознательному метрическому комбинированию слогаисчислительного стиха. Одномерная пульсация метрической сетки (четные и нечетные метрические группировки), утвердившаяся в сознании ашыга, позволяют ему свободно переключаться «с элементарного метра на распетый в процессе импровизации»⁹.

Возникновению размера аруза некоторые филологи связывают с выработкой его у кочевников-бедуинов, напевавших в такт движения верхового животного, что выражалось в бессознательной ритмической имитации «постоянно повторяющихся с одинаковыми интервалами звуков, которые возникают при движении верхового верблюда»¹⁰. Отсюда и названия употребительных метров в арабской поэзии, отдаленно напоминающих различные

верховые аллюры: тавиль («долгий»), басит («расширенный»), кямиль («полный»), рамаль («бегущий»), хафиф («легкий»), мутакариб («семенящий»), вафиф («крупный»).

При такой исторически обусловленной метрической мобильности активная роль принадлежит внутренним дополнениям в виде внетекстовых сегментов. Это внесистемные элементы не принимают участия в образовании чистого силлабического стиха. Своим присутствием в процессе пения они расширяют слогоритмику стиха, варьируют составную схему слогоритма. Структурно они предстают как упорядоченные сегменты формулы, имеющие постоянную слоговую норму, словарный состав, определенное местоположение. С участием внетекстовых образований запас слов становится более широким, поскольку происходит звуковая амплификация стихового ряда.

Отмеченные выше специфические черты взаимодействия ашыгской поэзии и музыки в целом характерны для всех локальных ашыгских школ Азербайджана. Как уже говорилось, ашыгское искусство полуфункционально и существование двух ведущих компонентов в напеве закономерно. Выразительные средства стиха и напева, способы их конкретного использования в исполнительской практике определяют национальное своеобразие ашыгских традиционных напевов.

Народный певец-ашыг, выразитель умонастроений своего народа, в зависимости от той или иной художественной задачи выбирает определенный круг выразительных приемов и оперирует ими, ориентируясь на усвоенный им эстетический идеал.

¹ Агглютация (термин латинского происхождения) означает способ присоединения аффиксов к корневой основе слова и может быть переведена как «склеивание», «приклеивание», «прилепление».

² В.М.Жирмунский. Ритмико-синтаксический параллелизм, как основа древне-тюркского народно-поэтического стиха. – Вопросы языкознания. М., 1964, №4, с. 9. [V.M.Zhirmunskij. Ritmiko-sintaksicheskij parallelizm, kak osnova drevne-tjurkского narodno-pojeticheskogo stiha. – Voprosy jazykoznanija. M., 1964, №4, s. 9.]

³ Фасиле малая – трехсложное слово, состоящее из двух кратких слогов и одного долгого слога.

Фасиле большая – четырехсложное слово, состоящее из трех кратких и одного долгого слога.

⁴ См.: «Ашыгские напевы Кероглу» (на азерб. языке). Б., 2010, с. 95-116. [«Ashygskie napevy Keroglu» (na azerb. jazyke). B., 2010, s. 95-116.]

⁵ Исследователь ритмического строя туркменского стиха Атдаев А. обращает внимание на следующий факт: «В метрике аруза каждая стопа может быть удлинена или укорочена. В результате получаются различные варианты основных размеров». Одним из укороченных вариантов основного размера хазадж является восьмисложный «хазаджи-мурапбаги-салим» и семисложный «хазаджи-муссамани-ахраби-махзуф». См.: А.Атдаев. Ритмический строй туркменского стиха. Автореферат кандидатской диссертации. Ашхабад., 1979, с. 15. [A.Atdaev. Ritmicheskij stroj turkmenskogo stiha. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Ashhabad., 1979, s. 15.]

⁶ Ю.М.Логман. Структура художественного текста. М., 1942, с. 193. [Ju.M.Logman. Struktura hudozhestvennogo teksta. M., 1942, s. 193.]

⁷ См.: Ю.Н.Завадский. Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, т. IV, с. 419-420. [Ju.N.Zavadskij. Vnesistemnaja semiotika zhesta i zvuka v arabskih dialektah Magriba. Trudy po znakovym sistemam. Tartu, 1969, t. IV, s. 419-420.]

⁸ В.В.Коргузалов. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. – В кн. Русский фольклор. М. – Л., 1975, вып. XI, с. 247. [V.V.Korguzalov. Geneticheskie predposylki zhanrovoj klassifikacii muzykal'nogo fol'klora. – V kn. Russkij fol'klor. M. – L., 1975, vyp. XI, s. 247.]

⁹ Там же, с. 247.

¹⁰ И.М.Фильштинский. История арабской литературы. М., 1985, с. 52. [I.M.Fil'shtinskij. Istorija arabskoj literatury. M., 1985, s. 52.]