

**О ФОРМУЛЬНОСТИ ТАТАРСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ НАПЕВОВ
(к проблеме расстановки тактовых черт)**

Работа представлена кафедрой гармонии и методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Одна из ключевых проблем нотной транскрипции традиционных напевов – расстановка тактовых черт – в статье решается в соотношении с теоретической проблемой сегментации квантитатив-

ных слогоритмических форм. Материалом рассмотрения служат образцы татарского фольклора, объединенные принадлежностью традиции кэйләп уку.

Ключевые слова: квантитативный ритм, народная песня, татарский фольклор, нотная транскрипция.

E. Smirnova

ON THE FORMULAIC STRUCTURE OF TATAR TRADITIONAL FOLK TUNES (the problem of bar line placement)

The problem of bar line placement is one of the most sophisticated in the academical practice of deciphering of folk tunes. The author tries to give an answer to this query considering the question within the general framework of the formulaic structure of Tatar traditional folk tunes. The survey is based on the examples of Tatar authentic musical folklore belonging to the sphere of "reading on tune" (koeilep uku).

Key words: quantitative rhythm, folksong, Tartar folklore, deciphering of folk tunes.

Вопрос о функции тактовой черты и выборе ее местоположения при фиксации образцов фольклора не нов – он обсуждался не раз; развитие теории ритма, возможность иного теоретического осмысления устоявшихся взглядов сохраняют проблему актуальной. Настоящая статья представляет собой попытку определить подходы к расстановке тактовых черт в татарских традиционных напевах. Материалом рассмотрения станут образцы татарского фольклора, объединенные принадлежностью традиции кэйләп уку (букв. «напевного чтения») – традиции, представленной тремя жанровыми компонентами: байтами, мунаджатами и так называемыми книжными напевами*. Их квантитативное временное устройство** переводит проблему из разряда частных, ориентированных на конкретную этническую культуру, в разряд общетеоретических, связанных с разработкой проблем квантитативного ритма; тем самым излагаемые в настоящей работе положения дают возможность наметить подходы, позволяющие осмыслить особенности ритмического строения напевов иных традиционных культур, ритмика которых организована на квантитативных основаниях.

Установка на то, что тактовая черта в нотациях байтов, мунаджатов и книжных напевов должна использоваться в качестве разделительной, сегодня является общепринятой. Основанием для формирования устойчивых принципов ритмического оформления напе-

вов это, однако, не стало; чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть существующие издания татарского музыкально-поэтического фольклора, где оформление нотных текстов (в том числе и в интересующем нас аспекте) отличается удивительной пестротой. Различия можно заметить даже при фиксации ритмики напевов, имеющих однотипное слогоритмическое устройство. Так, в образцах, приведенных в примерах 1–5, представлены напевы байтов и мунаджатов одного ритмического типа: в его основе лежит четырехслоговая слогоритмическая ячейка 1:2:2:2 (♩♩♩♩). Расхождения в оформлении напевов более чем значительны: расстановка тактовой черты не подчиняется какому-либо определенному принципу не только в нотировках разных авторов, но и в нотировках одного автора в рамках одного издания. Одна и та же слогоритмическая формула в одних случаях оформляется как целостное образование (см. примеры 1, 4), в других оказывается элементом более крупного целого (см. примеры 2, 3), в третьих разделяется тактовой чертой на несколько субструктур (см. пример 5); в одних случаях затянутость последней слогоноты формульного построения оформляется посредством увеличения размера соответствующего такта, в других – как межтактовая синкопа (сравним примеры 4 и 5), и т. д. И это происходит с напевами (подчеркнем это еще раз!) ритмическое строение которых, благодаря формульной структуре, казалось бы, очевидно.

Пример 1

«Кариям чишмәсе» [11, № 69]

$\text{♩} = 160$

Ка_ри_ям чиш_ ма_се сал_ кын, а_га_ дыр кыйб_ ла_га кар_ шы;
күз ал_ дым_ дан ки_тә_ се юк га_зиз ба_лам рә_ ве_ ши.

Пример 2

«Рус-япон сугышы бәете» [22, № 53]

$\text{♩} \sim 180$

Ман_журь_я_ның ю_лы е_рак, и_ке ай ма_ши_на ба_ра;
күп гас_кәр_нең ба_шын а_шый кү_рө_ пат_кин йө_зе ка_ра.

Пример 3

«Иске солдат бәете» [22, № 51]

$\text{♩} \sim 60$

Көй_мә_ без_ не (лә) тар_ та_ лар,
Ша_һит кан_ ла_ ры күл_ ке_ бек,
бел_ ми_ без_ ни_ чек йө_ зәр_ гә;
е_ ла_ мый_ ни_ чек тү_ зәр_ гә?!

Пример 4

«Адам галәйһис-сәлям кыйссасы» [23, с. 692]

Dolce. Жылы хис белән $\text{♩} = 72$
trp

Чу, А_дәм жән_нәт_ кә кер_де, ю_жә дәү_ләт_ләр_ дә йөр_де,
ка_му әй_ләк_лә_рен күр_де, и_дәр ди шө_кер и_лә их_лас.

Н. Альмеева – также шесть, но четыре из них при этом считает основными, а две – производными, возникшими в результате трансформации основных, И. Харисов считает возможным говорить о существовании в напевах жанров *көйләп уку* тринадцати долготных формульных образований. Существенно и то, что выделенные исследователями формулы не совпадают не только в количественном отношении, но и по строению: из слогоритмических групп, указываемых Р. Исхаковой-Вамбой, ни одна не встречается среди тех, что предлагаются М. Нигмедзяновым и З. Сайдашевой; среди формул, выделяемых последними, только четыре из семи у М. Нигмедзянова и шести у З. Сайдашевой совпадают со списком формульных образований, приводимым Н. Альмеевой, и т. п. Различия обнаруживаются и в определении предела членения образований, квалифицируемых в качестве формульных: например, одни исследователи характеризуют долготную последовательность 1:2:1:1:2 (♩ ♩ ♩ ♩) как составную структуру, образованную последованием ячеек 1:2 (♩ ♩) и 1:1:2 (♩ ♩ ♩) [11, с. 10], и считают целесообразным говорить о формульном статусе только элементарных ритмических групп – в данном случае, 1:2 (♩ ♩) и 1:1:2 (♩ ♩ ♩), другие в качестве однопорядковых выделяют формулы как элементарного, так и составного строения, перечисляя их «через запятую» без каких бы то ни было соответствующих комментариев (см.: [17, с. 12–13]) и т. п.

Подобная рассогласованность структурных подходов, отсутствие каких-либо внятных принципов сегментации устойчивых слогоритмических ячеек вряд ли может быть объяснено иначе, нежели как рассогласованностью теоретических установок исследователей или, что

в данном случае оказывается более верным, отсутствием теоретического обоснования выдвигаемых положений. Утверждение квантитативности как типологического принципа, определяющего ритмический строй татарских традиционных напевов, проблемы критериев вычленения элементарных ритмических ячеек не снимает; последняя лишь переводится в иную плоскость: вопрос о сегментации формул в образцах *көйләп уку* превращается в вопрос о сегментации квантитативных стоп в образцах традиционного музыкально-поэтического искусства.

Дело в том, что квантитативная стопа определенными формальными признаками не обладает. В классических квантитативных музыкально-поэтических системах (например, арабском или тюркском аруде, античном метрическом стихосложении) сведения о номенклатуре, иерархии, допустимых связях ритмических единиц предоставляют теоретические трактаты***. Так, любой трактат по аруду – арабо-персидскому или тюркскому – начинается с перечисления стопных образований. В частности, А. Навои, автор трактата по тюркскому аруду, пишет об этом следующим образом: «В арабской и неарабской поэзии все стихи упорядочены в соединенные стопы и арузисты называют их “афойл” и “тафойл”. Основных стоп восемь» [9, с. 190]; далее следует их перечень. Представим его, фиксируя стопы в системах кодирования: а) принятой в арабской метрической теории, где пользуются особыми мнемоническими формулами; б) современной нотной с соответствующими ей числовыми обозначениями длительностей, где каждая нота соответствует протяженности отдельно взятого слога:

фа:‘илун	♩ ♩ ♩	(2: 1: 2);
фа‘улун	♩ ♩ ♩	(1: 2: 2);
мустаф‘илун	♩ ♩ ♩ ♩	(2: 2: 1: 2);
фа:‘ила:тун	♩ ♩ ♩ ♩	(2: 1: 2: 2);
мафа:‘и:лун	♩ ♩ ♩ ♩	(1: 2: 2: 2);
мутафа:‘илун	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(1: 1: 2: 1: 2);
муфа:‘алатун	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(1: 2: 1: 1: 2);
маф‘у:ла:ту	♩ ♩ ♩ ♩	(2: 2: 2: 1).

Этот перечень является исчерпывающим – по отношению к основным стопам («Кроме этих, других не бывает, если не насиловать стих» [9, с. 191]); однако в аруде допускаются определенные трансформации основных стоп: «Каждая из <...> основных стоп имеет ряд способов образования производных моделей, и арузисты называют их “зихаф”» [Там же].

Номенклатура зихафов многосоставна и чрезвычайно сложна. Зихафы бывают одиночными (*муфрад*) и двойными (*мураккаб*), каждый имеет название, так же, как имеют название и *фуру* – деформированные с их помощью стопы. Поскольку один и тот же зихаф может воздействовать на различные стопы, получаемый результат, как правило, оказывается неоднозначным. Например, действие зихафа *хазф* заключается в усечении замыкающей стопу долготы и не зависит от общей протяженности стопного построения, тем самым стопу *мафа:‘и:лун* (♩♩♩♩) он превращает в *мафа:‘и:* (♩♩♩), стопу *фа:‘ила:тун* (♩♩♩♩) в *фа:‘ила:* (♩♩♩), стопу *фа‘у:лун* (♩♩♩) в *фа‘у:* (♩♩) (см.: [9, с. 191–194]). Возможна и противоположная ситуация, когда одно и то же структурное образование оказывается результатом действия различных зихафов, деформирующих различные стопы.

Подвергнуться зихафу может любая стопа, и не одному, а многим; так, согласно Навои, стопа *фа‘у:лун* (♩♩♩) допускает модификацию посредством шести зихафов, формирующих столько же фуру, стопа *мустаф‘илун* (♩♩♩♩) имеет девять зихафов и четырнадцать фуру (несовпадение числа зихафов и фуру связано с возможностью использования одновременно двух деформаций в пределах одной стопной формы), стопа *фа:‘ила:тун* (♩♩♩♩) – десять зихафов и пятнадцать фуру, и т. д. Структурные следствия зихафов многообразны и зачастую меняют исходную долготную форму кардинальным образом; стопа *мафа:‘и:лун* (♩♩♩♩), например, вследствие действия различных зихафов способна трансформироваться в следующие структуры: *мафа:‘илун* (♩♩♩♩); *мафа:‘и:лу* (♩♩♩♩); *фа:‘и:лун* (*маф‘у:лун*) (♩♩♩♩); *фа:‘и:лу* (*маф‘у:лу*) (♩♩♩♩); *фа:‘илун* (♩♩♩♩); *мафа:‘и:* (*фа‘у:лун*) (♩♩♩♩); *мафа:‘и:л*

(♩♩♩♩); *мафа:* (*фа‘у:л*) (♩♩♩); *мафа:* (*фа‘ул*) (♩♩♩); *фа:* (♩); *фа* (♩).

Сколь громоздкой и перенасыщенной деталями ни казалась бы система основных и производных стоп аруда, средневековые трактаты фиксируют ее более чем детально: теория аруда – теория индуктивная, строящаяся по принципу фиксации не порождающих моделей, а конкретных структур, не принципов и подходов, а множества разнообразных вариантов, сведенных в систему и перечисляемых исчерпывающе.

Столь же подробные и исчерпывающие сведения о стопной системе метра предоставляют источники, излагающие теорию метрического стихосложения античности. Отослав читателя к соответствующим публикациям, обратим внимание на множественность и структурное разнообразие стоп античного стихосложения: число последних достигает 124 единиц, среди которых – 28 стоп от двух- до четырехслоговых включительно, 32 пятислоговых и 64 шестислоговых (см.: [18, с. 30–31]).

Иное – в традициях фольклорных, не связанных с аналитической саморефлексией. Поскольку метрические нормы в фольклоре предметом теоретического осмысления не становятся (и татарская традиция здесь не является исключением), и почерпнуть сведения о номенклатуре долготных сегментов и особенностях строения каждого из них в соответствующих трактатах невозможно, вычленение ритмических структур становится результатом специальных исследовательских процедур.

Последние до сих пор не устоялись; малое число исследований соответствующей направленности ориентированы на конкретный материал и исходят из его специфики, в каждом случае различной.

Метод вычленения количественных стоп, предлагаемый в настоящей статье, опирается на их признаки, определяемые спецификой времяизмерительного метра. Прежде всего количественные стопы представляют собой реальные интонационные образования – в отличие от долготных формул архаического фольклора, которые функционируют в условиях интонационной ритмической системы**** и

являются результатом аналитической реконструкции исследователя****. Подвижность метрических схем, возникающая в процессе исполнения фольклорных образцов, построенных по законам квантитативного метра – в том числе и образцов татарской традиции *көйләп уку*, – вовсе не означает абсолютной свободы ритмической интонации. Выделенные в качестве стоп квантитативные долготные формы не растворяются в бесконечном множестве вариантов: внушительный корпус напевов воспроизводит эти формы буквально или почти буквально, когда предустановленные стандарты нарушаются разве что небольшим затягиванием дыхательных пауз или другого рода эпизодическими «неточностями». Это важно, и в доказательство можно было бы привести немало примеров, хотя более убедительными здесь были бы иные в статистическом отношении выкладки. Их заменой может служить ссылка на ту однотипность метрического устройства, которую обнаруживают байты, мунаджаты и «книжные напевы» в публикациях разных авторов – однотипность поразительную, даже если допустить существование редакторской правки, снимающей исполнительские погрешности.

Второй признак квантитативной стопы, самым непосредственным образом связанный с рассмотренным выше, – повторяемость в рамках традиции, способность устойчиво переходить из одного напева в другой. Данная способность не связывается с конкретной слоговой величиной стопного построения. Устойчивость, структурная самостоятельность стоп, в свою очередь, выявляется на основе анализа особенностей их функционирования в различной структурной среде – моностопной и полистопной. В первом случае (моностопный контекст) метрическую форму на составляющие ее сегменты членит сам момент повтора идентичных фигур. Во втором случае (полистопный контекст) устойчивость и структурную автономность стоп подтверждает сохранение их структурной индивидуальности при соседстве с инородными стопными образованиями. Например, основанием для вычленения трехслоговой стопы 1: 1: 2 (♩ ♩ ♩) и квалификации ее как самостоятельной слу-

жат следующие случаи ее функционирования (число примеров, демонстрирующих устойчивость формулы при ее функционировании как в моностопных, так и в полистопных условиях, могло бы быть много бóльшим).

1. Моноформульная строка:

«Бала бәлән күбәләк» [5, № 122]

Эйт ә _ ле, кү _ бә _ ләк...

2. Полиформульная строка:

«Замана ахыры булса, нәләр булгай» [13, № 25]

За _ ма _ на ах[ы] _ ры бул _ са, нә _ ләр бул _ гай...

Так же точно статус самостоятельной структурной ячейки получает пятислоговая стопа 1: 1: 1: 1: 2 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩):

1. Моноформульная строка:

«Кизил бәете» [11, № 58]

Ки _ зил _ га жит _ кәч, жир _ ләр ка _ ра _ су...

2. Полиформульная строка:

«Әлхәм укыйк!» [23, с. 652]

Әл _ хәм у _ кы _ ек таң сы _ зыл _ ган _ да...

Результаты анализа, осуществленного обозначенным методом, представлены в приводимой ниже табл. 1. При классификации стоп, вслед за М. Кондратьевым [6], учитывается число образующих их слогодлительностей и их общая временная протяженность – сумма соответствующих каждой стопе элементарных счетных единиц:

Наличие ориентиров в вычленении стопных сегментов дает возможность наметить подходы к определению местоположения «разделительных» тактовых черт: в силу своей функции им логичнее оказаться на границе разделяемых долготных форм (в данном случае, квантитативных стоп), нежели поперек их. В частности, среди образцов, приведенных в примерах 1–5 (напомним, что их ритмическая структура образована повторением слогоритмической ячейки 1: 2: 2: 2 – ♩ ♩ ♩), оптимальной следует

Таблица 1

Стопы	Двух- слоговые	Трех- слоговые	Четырех- слоговые	Пяти- слоговые	Шести- слоговые
Трех- временные	♪ ♪ ♪ ♪				
Четырех- временные	♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪		
Пяти- временные		♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪		
Шести- временные			♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
Семи- временные			♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	
Восьми- временные			♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	
Девяти- временные			♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪		

признать тактировку напева, представленного в примере 1.

Намеченный подход не ограничивает свою действенность исключительно жанрами традиции *койләп уку*: сферой его приложения могут стать и иные жанровые составляющие татарского фольклора *****, и образцы, представляющие иные количественных традиции. Многие из последних, впрочем, еще предстоит найти, равно как и обосновать их

количественную природу. Думается, однако, что по отношению к традиционным культурам Поволжья такого рода открытия не за горами: гипотеза о данном регионе как зоне количественности, впервые высказанная М. Кондратьевым при изучении времяизмерительных свойств ритмики чувашской народной песни [6], с установлением количественных норм в татарской традиционной культуре получает убедительное подтверждение.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Баиты (*бәйтләр*) – «песни-повествования <...> об исторических событиях, трагических случаях (гибели близких), <...> нередки и сказочно-фантастические, юмористические сюжеты» [10, с. 24–25]; мунаджаты (*мөнәҗәтләр*, от араб. *мөнаҗәт*, букв. – «разговор с самим собой, обращение, мольба к Аллаху о прощении») – «произведения, пронизанные философскими размышлениями, с преобладанием мотивов грусти, печали и разлуки» [16, с. 371]; книжные напевы (*китап көйләре*) – исполняемые в напевной манере стихотворения классиков татарской поэзии.

**Не останавливаясь ни на изложении теоретических основ квантитативного метра (см. об этом: [20, 21]), ни на характеристике структурных закономерностей метрических форм, представленных в напевах татарского «напевно читаемого стиха» (см. об этом: [15]), скажем лишь, что временное устройство последних управляется долготными закономерностями, что долготные метрические формы – как поэтические, так и музыкальные – основаны на «предустановленных последовательностях длительностей, образующих определенные стопы» [18, с. 341], из которых, в свою очередь, строятся «единицы высшего порядка» – строки и строфы, что, определяемые количественными характеристиками долготы и краткости, такого рода формы складываются без какого бы то ни было соотношения со смысловыми и синтаксическими членениями поэтического текста. Наконец, – и это для нас особенно важно, – отметим, что музыкальное и поэтическое составляющие в образцах *көйләп уку* (так же, как и в образцах любой другой квантитативной традиции) связаны особого рода синкретизмом, при котором метр занимает «межвидовое» положение (определение В. Холоповой): считается, что «[квантитативный] вид музыкально-поэтической ритмики не принадлежит отдельно ни музыкальному, ни словесному искусству» [6, с. 18], что, основанная на счете долгот, квантитативная поэзия предполагает напевное воспроизведение – пение или, по крайней мере, декламирование нараспев, поскольку «вне музыкального интонирования точные долготные отношения в стопах квантитативного метра невозможны» [Там же, с. 17]. Именно поэтому вопросы квантитативного времени, ранее традиционно входившие в сферу компетенции филологии, сегодня изучаются также и в музыкально-теоретических исследованиях.

***Сказанное, по всей видимости, и стало причиной того, что представления о закономерностях квантитативного мышления сформированы на основе преимущественного изучения письменных поэтических памятников, принадлежащих культурам классическим. Исключения в данном отношении более чем немногочисленны; назовем исследования М. Харлапа «Ритм и метр в музыке устной традиции» [20], один из разделов которого посвящен ритмике образцов западно-европейской средневековой лирики на народных языках, М. Кондратьева «О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке» [6], где рассматривается ритмический строй фольклорной песенной традиции, А. Кудрявцева «Музыка и слово в кантовой традиции: К проблеме типологизации канта» и «Восточнославянский кант: вопросы типологизации и генезиса» [7; 8], в которых квантитативность определяется в качестве ведущего принципа временной организации русской городской песенной поэзии XVII–XVIII вв.

****Об особенностях интонационного ритма и сфере его преломления см.: [19].

*****В условиях интонационной ритмики долготная формула предстает в виде так называемого структурного типа – образования, в фольклорной практике существующего «лишь в виде неповторяющихся различных своих модификаций, – иначе говоря, вариантов одного типа» [3, с. 45].

*****Возможность применения обозначенного подхода к оформлению разножанровых образцов татарской традиционной музыки апробирована автором при составлении сборников музыкально-поэтического фольклора: [12; 13].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альмеева Н.* О музыкальном воплощении татарского баита (введение в изучение проблем) // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях / Удмуртский ин-т истории, языка и литературы УрО РАН. Ижевск, 2002. С. 17–52.
2. *Губайдуллина Г.* О влиянии музыкальной ритмоинтонации на формирование особенностей татарского стихосложения // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность: труды междунар. конф. (Казань, 9–13 июня, 1992 г.): в 3 т. / АН Республики Татарстан, отделение гуманитарных наук. М.: Инсан, 1997. Т. II. С. 197–200.
3. *Земцовский И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии. (Опыт этномузыкологической постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.
4. *Исхакова-Вамба Р.* О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика / Всесоюзная комиссия по народному музыкальному творчеству СК СССР. М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 2. С. 298–314.
5. *Исхакова-Вамба Р.* Татарские народные песни. М.: Сов. композитор, 1981. 192 с.
6. *Кондратьев М.* О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Сов. композитор, 1990. 144 с.
7. *Кудрявцев А.* Музыка и слово в кантовой традиции: К проблеме типологизации канта: дис. на соис. учен. степени канд. искусствовед. Новосибирск, 1997. 165 с.

8. *Кудрявцев А.* Восточнославянский кант: вопросы типологизации и генезиса // Русская музыка XVIII–XX веков: Культура и традиции / Казан. консерватория. Казань, 2003. С. 121–150.
9. *Навои А.* Весы стихотворных размеров // М. Хамраев. Пламя жизни: (о системе стихосложения тюркоязычных народов). Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1988. С. 187–235.
10. *Нигмедзянов М.* Народные песни волжских татар. М.: Сов. композитор, 1982. 136 с.
11. *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни / КФАН СССР ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. 240 с.
12. Песни астраханских татар / Казан. гос. консерватория; сост., нотация, предисловие, коммент. Е. Смирновой, Н. Гайнуллиной. Казань, 2007. 552 с.
13. Песни Татарской Каргалы / Казан. гос. консерватория; сост., общ. ред., вступит. ст. и коммент. Е. Смирновой. Казань, 2007. 344 с.
14. *Сайдашева З.* Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории. Казань: Матбугат йорты, 2002. 166 с.
15. *Смирнова Е.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казан. гос. консерватория. Казань, 2008. 580 с.
16. Татарский энциклопедический словарь. Казань: Ин-т Татарской энциклопедии АН РТ, 1998. 703 с.
17. *Харисов И.* Формулы аруза в татарской музыке устной традиции // Аруз и силлабика в татарском кәйләм шигырь. Берлин, 2003. С. 9–30. (Рукопись).
18. *Харлап М.* Метр // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 341–342.
19. *Харлап М.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 220–273.
20. *Харлап М.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
21. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 103 с.
22. *Нигъмәтжанов М.* Татар халык жырлары. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. 216 б.
23. *Хөснуллин К.* Мөнәжәтләр һәм бәетләр: Кәйләп укуга нигезләнгән жанрлар. Казан: Раннур, 2001. 724 б.